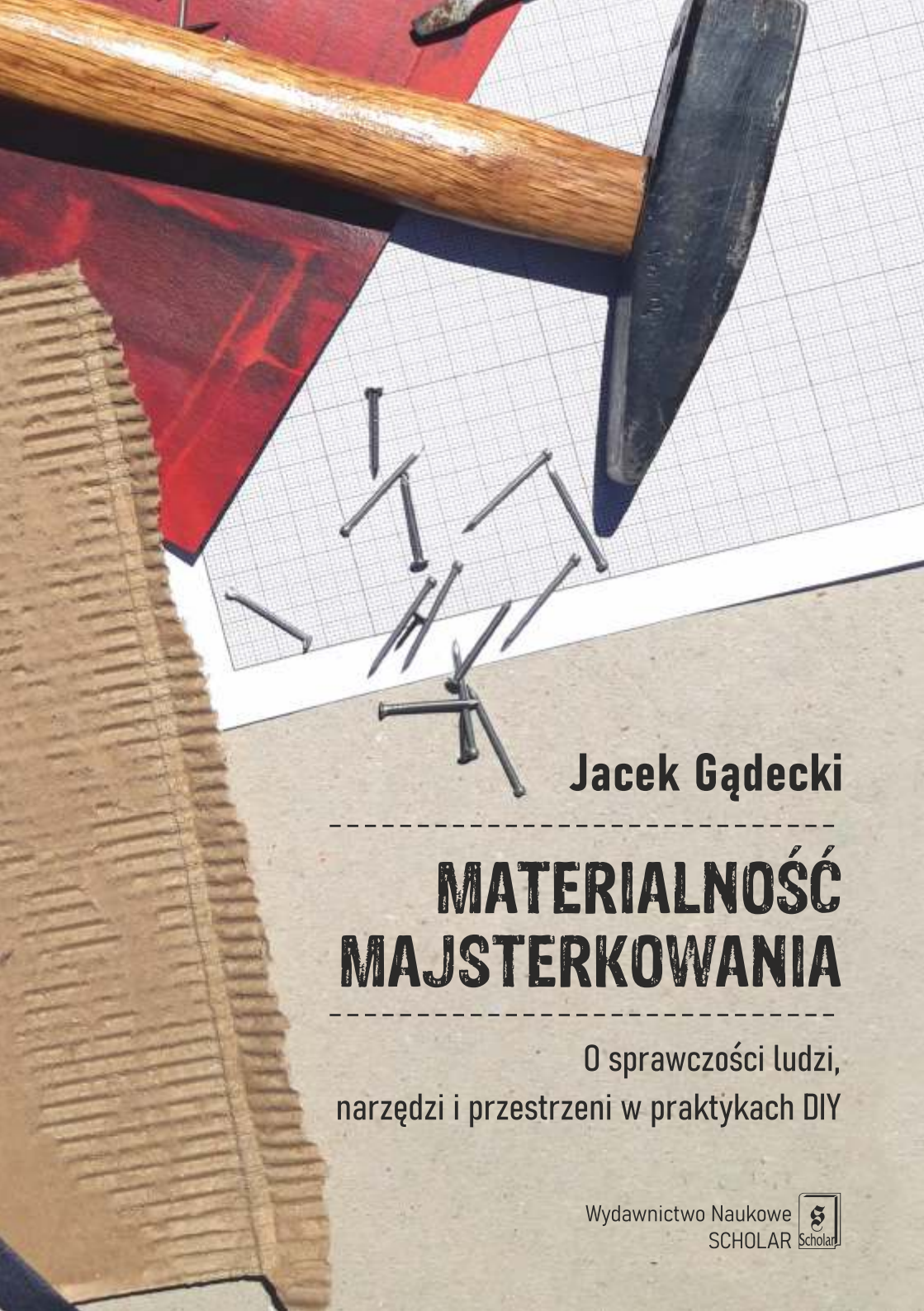




Jacek Gądecki

MATERIALNOŚĆ MAJSTERKOWANIA

O sprawczości ludzi,
narzędzi i przestrzeni w praktykach DIY

Wydawnictwo Naukowe
SCHOLAR



MATERIALNOŚĆ MAJSTERKOWANIA

Jacek Gądecki

**MATERIALNOŚĆ
MAJSTERKOWANIA**

O sprawczości ludzi,
narzędzi i przestrzeni w praktykach DIY

Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR
Warszawa 2026



Recenzenci: prof. dr hab. Marek Krajewski
dr hab. Magdalena Łukasiuk

Redakcja i korekta: Małgorzata Tarnowska
Projekt okładki: Katarzyna Juras

Publikacja wydana w ramach projektu badawczego OPUS finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki pt. *Wytwarzanie to łączenie. Badania materialnospołecznych światów wytwórców majsterkowiczów skupionych wokół przestrzeni warsztatowych typu makerspace* (nr umowy UMO2022/45/B/HS2/01554)

Copyright © 2026 by Jacek Gądecki

Copyright © 2026 by Akademia Górniczo-Hutnicza im Stanisława Staszica w Krakowie

Copyright © 2026 by Wydawnictwo Naukowe Scholar Sp. z o.o., Warszawa

Monografia udostępniona na licencji CC BY NC SA 4.0

ISBN 978-83-68091-96-0
doi 10.7366/9788368091960

Wydawnictwo Naukowe Scholar Spółka z o.o.
ul. Oboźna 1, 00-340 Warszawa
tel. 22 692 41 18; 22 826 59 21
dział handlowy: jak wyżej, w. 108
e-mail: info@scholar.com.pl
www.scholar.com.pl

Wydanie pierwsze
Wydrukowano w Polsce

Dystrybucja: ATENEUM
www.ateneum.pl

SPIS TREŚCI

Podziękowania	7
Wstęp	11
Struktura książki	16
1 Ruch wytwórczy i majsterkowanie: krytyka, zobowiązanie czy styl życia?	19
1.1 DIY jako praktyka krytyczna czy codzienna?	20
1.2 DIY – jak zdefiniować majsterkowanie?	25
2 Badacz jako majsterkowicz, czyli o warsztacie badań własnych	39
2.1 Założenia projektu	39
2.2 Plan a realizacja badań – skompresowana etnografia sensoryczna	42
2.3 Struktura i przebieg sesji badawczych z wykorzystaniem aplikacji	48
2.4 Badanie ucieleśnionej wiedzy praktycznej przy zastosowaniu protokołów głośnego myślenia	52
2.5 Protokoły głośnego myślenia a majsterkowanie	54
2.6 Rozwiązania cyfrowe w badaniu materialności – użycie aplikacji	56
2.7 Analiza zebranego materiału	59
3 Kim są współcześni majsterkowicze i majsterkowiczki?	64
3.1 Majsterkowanie jako konsumpcja	67
3.2 Nostalgia i powrót do zajęć manualnych – majsterkowicze i majsterkowiczki trzeciej fali	75
3.3 Między pracą a czasem wolnym	89
3.4 Profesjonalni amatorzy i amatorki – o karierze w majsterkowaniu	96
4 Warsztaty – więcej niż lokalizacje	113
4.1 Materialne i afektywne struktury praktyk społecznych	119
4.2 Warsztat jako aktor i katalizator twórczości	123
4.3 Warsztat jako przestrzeń emocjonalna	126
4.4 Warsztat jako układ artefaktów	132

5	Praktyki majsterkowania	148
5.1	Majsterkowanie jako wartość sama w sobie	149
5.2	Czas majsterkowania	157
5.3	Zatrącenie się w działaniu	158
5.4	Majsterkowanie jako rozwiązywanie problemów	163
5.5	Podążanie za materiałem	171
5.6	Zamiast podsumowania: majsterkowanie jako doświadczenie <i>flow</i>	181
	Zakończenie	187
	Bibliografia	193
	Aneksy	201
	Charakterystyka badanych	201
	Uproszczony scenariusz wywiadu pogłębionego z osobami majsterkującymi	213
	Pytania budujące skalę pomiaru <i>flow</i>	216
	Summary	219

PODZIĘKOWANIA

Podobnie jak w przypadku kilku poprzednich moich badań, za podjęciem tematu majsterkowania stoją osobiste doświadczenia. Przyznaję, że do niedawna nie odgrywało ono w moim życiu wielkiej roli i ograniczało się do sklecenia skrzynki na narzędzia i budki dla ptaków w ramach zajęć praktyczno-technicznych (ZPT) w szkole podstawowej. Jednak cztery lata temu postanowiłem zrealizować marzenie dwunastolatka i zbudować własną łódź żaglową. Prace nad nią – od wyboru planów, przez poszukiwanie miejsca, po sam proces budowy – trwały dwa lata, a od ich zakończenia moja żagłówka dzielnie radzi sobie na bezkresnych wodach zalewu Bagry w Krakowie. Te osobiste doświadczenia nie zaowocowały co prawda autoetnograficznymi badaniami finansowanymi ze środków publicznych (żagłówka powstała z własnych oszczędności, choć pokusa była wielka!), ale trajektorie moje i osób przeze mnie badanych niewątpliwie są w niektórych miejscach zbieżne. W projekcie staram się łączyć zainteresowanie przestrzenią oraz zainteresowanie materialnością, które zawsze pojawiały się w tle moich dotychczasowych przedsięwzięć badawczych.

Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować, kierowany nie kurtuazją, ale autentyczną potrzebą serca, osobom zaangażowanym w pracę nad projektem badawczym „Wytwarzanie to łącznie” OPUS NCN (UMO-2022/45/B/HS2/01554). Choć książka, na dobre i na złe, pozostaje moim „dziełem” i to ja ponoszę całą odpowiedzialność za jej kształt, to jednak projekt nie powstałby, gdyby nie znamienicy współpracownicy i współpracowniczki! To z nimi spędziłem ostatnie dwa lata, dzieląc niemal same miłe chwile (w tych niemiłych mieściły się administracyjne obowiązki i część kodowania), majsterkując z teoretycznym tłem, szlifując narzędzia badawcze, omawiając koncepcje i wreszcie klejąc teksty naukowe. Stąd w książce będę odwoływał się

do „nas”, opisując realia i wspólnie podejmowane decyzje projektowe. Bardzo dziękuję Wojtkowi Kowalikowi, z którym dzielimy blaski i cienie zarówno pracy naukowej, jak i majsterkowania (wkład Wojtki w budowę wspomnianej łodzi był nieoceniony!), Kasi Hetmańczyk i Marysi Drosio za dołączenie do Zespołu w ramach stypendiów, za otwieranie nowych perspektyw i samodzielność oraz za zaangażowanie i w projekt, i w majsterkowanie. Możliwość wspierania Was w przygotowaniu pracy doktorskiej i pracy magisterskiej była dla mnie dodatkową nagrodą.

Projekt nie powstałby, gdyby nie świetna współpraca, jaką oferowali także partnerzy z Instytutu Rozwoju Miast i Regionów. Dziękuję współautorowi poprzedniej pracy poświęconej przestrzeniom kreatywno-warsztatowym i szefowi Urban Labu, Bartkowi Piziakowi, oraz dyrektorowi IRMiR-u, Wojciechowi Jarczewskiemu, za możliwość rozwijania tej gałęzi działalności i stworzenie świetnych warunków do pracy i współpracy.

Serdeczne podziękowania kieruję do Julia Polska – firmy, która prowadzi sklepy będące prawdziwą mekką dla osób majsterkujących i wspiera takie inicjatywy jak Męskie Szopy. Zwracam się w szczególności do pani Katarzyny Wajkowskiej, koordynatorki ds. marketingu, z podziękowaniem za życzliwość i zaangażowanie w działania wspierające realizację badań. Dzięki jej uprzejmości i wsparciu możliwe było szerokie rozpowszechnienie informacji o projekcie: zarówno za pośrednictwem regionalnych profili społecznościowych, jak i materiałów promocyjnych w sklepach sieci. To właśnie Julia zawdzięczamy ankietę screeningową i przebogatą bazę potencjalnych badanych, z której mogliśmy dobierać naszą próbkę.

Specjalne wyrazy wdzięczności kieruję w stronę swojego „warsztatu”: Koleżanek i Kolegów z Katedry Studiów nad Społeczeństwem i Technologią Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, zwłaszcza do Kingi Sekerdej za niewymuszoną, spontaniczną i (nade wszystko) wnikliwą lekturę oraz podsuniecie pomysłu na angielskojęzyczną wersję książki, oraz do Zespołu Obsługi Nauki na naszym Wydziale, a zwłaszcza do Marty Ćwir-Biborskiej, która miała na głowie całe administracyjne zaplecze tej naukowej przygody.

Kończąc, dziękuję „anonimowym recenzentom i ekspertom” panelu, którzy sprawili, że uzyskałem wsparcie Narodowego Centrum

Nauki w ramach konkursu OPUS. Wsparcie to, co wiedzą Bracia i Siostry w Nauce, nie jest sprawą ani oczywistą, ani prostą. Tym bardziej cieszy mnie, że ten ryzykowny projekt otrzymał dofinansowanie. Specjalne podziękowania należą się także osobom recenzującym ten manuskrypt, najpierw anonimowo w ramach wymogów NCN, a potem jawnie. Tu szczególne wyrazy wdzięczności dla Magdaleny Łukasiuk oraz Marka Krajewskiego za cenne uwagi i wiele miłych słów.

Książkę poświęcam pamięci najbliższych mi rzemieślników – moich wspaniałych Dziadków: Bernarda i Leona, których warsztaty (mała „wózkownia” w wieżowcu na toruńskim Rubinkowie oraz stara kuźnia w Strzelnie) były magicznymi przestrzeniami mojego dzieciństwa.

WSTĘP

Projekt poświęcony analizie społeczno-materialnych wymiarów majsterkowania wprowadza w interesującą, lecz wciąż niedostatecznie zgłębianą przestrzeń ludzkiej kreatywności, życia codziennego, jak również alternatywnych sposobów bycia w świecie. W książce łączę wątki praktyk amatorskiego tworzenia z szerszymi procesami społecznymi, politycznymi, a także z materialnymi wymiarami działań. Staram się jednak, by praktyki majsterkowania były rozumiane w tej pracy dosyć ściśle. Wynika to z konieczności zawężenia pola, którego horyzont z jednej strony wyznacza szeroka kategoria bricolage'u (majsterkowania) z jej antropologicznym i historycznym bagażem, a z drugiej – patrząc na współczesne realia – rosnący ruch czy kultura Do-It-Yourself (DIY). Claude Lévi-Strauss (1969) opisuje naturę człowieka w kategoriach „bricoleura”, który zawsze radzi sobie z tym, co ma pod ręką. Majsterkowanie w tym rozumieniu przybrało z czasem wiele różnych znaczeń, choć na pewno jego immanentną, przynależną człowiekowi cechą pozostają nastawienie na działanie i na aktywne angażowanie się w rozwiązywanie problemów lub znajdowanie nowych możliwości i pomysłów. To nie oznacza, że majsterkowanie rodzi tylko to, co przyziemne i prowizoryczne, czy wyłącznie niedoskonałe rozwiązania. Niejednokrotnie pozwala na osiągnięcie genialnych, nieprzewidzianych rezultatów. Współcześni badacze chętnie wracają do koncepcji Lévi-Straussa, wskazując, że zmiany historyczne, instytucjonalne lub technologiczne często postępują właśnie zgodnie z logiką majsterkowania: w sposób kreatywny, przeciwstawiając się założeniom liniowej racjonalności i promując sprawczość czy szeroko pojętą innowacyjność (Mateus i Sarkar 2024).

Nie należy zapominać o coraz popularniejszych i coraz bardziej zróżnicowanych przejawach i praktykach spod znaku Do-It-Yourself.

To frapujący, ale jednocześnie szczególnie trudny do zdefiniowania i zmapowania obszar. Paul Atkinson (2006) uważa, że owe trudności w ujęciu i definiowaniu fenomenu ruchu „zrób to sam” mogą być jedną z przyczyn konsekwentnego pomijania tego ruchu w badaniach. DIY znaczy bowiem co innego dla różnych ludzi i trudno je jednoznacznie umiejscowić w kontekście dyskursów dotyczących sztuki, projektowania, rzemiosła czy kreatywności, w tym tej rodzimej (Edensor i in. 2009) i codziennej. W popularnym rozumieniu termin ten odnosi się do działań związanych z modyfikacjami odzieży czy modernizacją domu, jak również innymi pracami, które tradycyjnie wykonywane były przez osoby profesjonalne. Jednak pojęcie to ewoluowało i dziś obejmuje zarówno codzienne, prozaiczne czynności, jak i formy politycznego protestu: od podziemnych wydawnictw, przez niezależną muzykę alternatywną, „bombardowanie włóczką” (*yarn bombing*) w przestrzeni miasta, terapeutyczne grupy szydełkujące w domach, aż po ruchy antykapitalistyczne czy inicjatywy hakerskie w ich dawnych (pochodzących głównie z lat 80. XX wieku) i aktualnych przejawach.

Tę złożoną rzeczywistość próbowałem opisać w poprzednim projekcie, poświęconym dzielnicom innowacji, w kontekście aktualnej i potencjalnej roli, jaką przestrzenie kreatywno-warsztatowe odgrywają i odgrywać mogą w miastach (Gądecki i Piziak 2022). W tej książce pozwolę sobie tylko na przywołanie dwóch zasadniczych wątpliwości, które podnosiłem wcześniej, a które chciałem zweryfikować w ramach tych badań: chodzi mianowicie o to, czy DIY w praktyce polskich majsterkowiczów i majsterkowiczek jest rzeczywiście przejawem krytycznego działania, czy raczej sposobem na spełnianie hobbystycznych potrzeb. Czy majsterkowanie pozostaje dla nich przede wszystkim hobby i formą spędzania wolnego czasu, czy też staje się poważniejszym zobowiązaniem i ważnym elementem ich stylu życia?

Badania realizowałem (wraz z zespołem) wśród osób majsterkujących, a więc tworzących amatorsko. Nie interesowało mnie tradycyjne rzemiosło ani materialne dziedzictwo rzemiosła. Nie znajdziecie w książce informacji ani o wytworach profesjonalnych rzemieślników, ani o wytworach sztuki lub rzemiosła ludowego (por. Bondyra 2010, Orszulak-Dudkowska 2016; Dziadowiec-Greganić 2021). Świat dziedzictwa i tradycyjnego rzemiosła (w wersji profesjonalnej czy ludowej) stanowi fascynujący obszar badań, ale ja – dla zaznaczenia pola

zainteresowań – przyjmuję węższą perspektywę: najlepiej opisuje ją właśnie kategoria majsterkowania („zrób to sam”) albo obecna w literaturze anglojęzycznej kategoria rzemiosła amatorskiego (*amator craft*). Nie interesuje mnie twórca sprowadzony do abstrakcyjnych figur artysty ludowego czy rzemieślnika, których działalność jest przejawem ważnej, bo zanikającej, tradycji.

Tworzenie zawsze pozostanie procesem, było i jest żywym ruchem: przepływem materii, ciała, zmysłów i myśli. Z mojej perspektywy fascynujące było i jest samo majsterkowanie, a więc twórczość tu i teraz. Chodzi mi o współlistnienie człowieka i materii, o moment, kiedy ręka dotyka narzędzia, a narzędzie napotyka opór materiału. Tim Ingold miał rację, kiedy pisał, że w dokumentowaniu rzemiosła z perspektywy akademickiej gubią się aspekty procesualności, zmysłowości oraz spontaniczności (Ingold 2013: 31). Artefakt jest wygodny, bo można go opisać, skatalogować i zachować, ale istotą tworzenia są procesy powołujące go do życia. Chciałbym spojrzeć na majsterkowanie tak, jak Glenn Adamson na rzemiosło w książce *Thinking through Craft* – jako na „sposób wykonywania czynności, a nie klasyfikację przedmiotów, instytucji czy ludzi”. Rzemiosło nie jest kategorią stałą, ale raczej „aktywną, relacyjną koncepcją”, której najsilniejszym wyrazem są właśnie umiejętności wytwórcy (Adamson 2007: 3–4).

Moją ambicją jest właśnie ukazanie złożonych relacji współpracy między osobami majsterkującymi a narzędziami i materiałami, z którymi pracują, oraz przestrzenią, w której działają. Przyglądam się społecznemu światu majsterkujących z perspektywy antropologii materialności (Dant 2007; Ingold 2013; Krajewski 2010, 2013; Klekot 2017, 2020). Koncentrując się na społeczno-materialnym wymiarze praktyk tworzenia, próbuję uchwycić nierozzerwalny związek pomiędzy rzeczami a ludźmi. Perspektywa ta, jak sądzę, może uzupełnić nasze spojrzenie i rozumienie zróżnicowanych przejawów kultury spod znaku DIY. W badaniu, podobnie jak w innych moich projektach badawczych, przyjmuję podejście etnograficzne, rozumiane nie jako realizujące postulaty pełnej, klasycznej etnografii, lecz jako perspektywa badawcza pozwalająca na skoncentrowane, pogłębione spojrzenie na wybrane aspekty życia codziennego i praktyk kulturowych danej grupy społecznej. W tym rozumieniu „etnograficzność” nie oznacza konieczności długotrwałego zanurzenia się w jednej społeczności, lecz

opiera się na świadomym czerpaniu z teorii kultury oraz z metodologii zakorzenionej w antropologii i socjologii, przy jednoczesnym korzystaniu z tego, co określam na potrzeby tego projektu jako podejście skompresowane i multisensoryczne. Interesuje mnie przede wszystkim to, jak określone praktyki, także te związane z materialnością, są rozumiane z perspektywy wewnętrznej (emicznej), jak są przeżywane i negocjowane w codziennym działaniu.

Teoretyczna specyfika projektu polegała na przyjęciu perspektywy materialności. W następstwie tzw. zwrotu materialnego coraz większe zainteresowanie badaniami nad kulturą materialną świadczy o centralnej roli, jaką materia i materialność odgrywają w kształtowaniu relacji społecznych (Miller 1987; Latour 1992). Współczesny zwrot w teorii antropologicznej i socjologicznej coraz wyraźniej kieruje naszą uwagę ku afektywnym relacjom między ludźmi a rzeczami. Materia nie jest tu już neutralnym tłem działania czy biernym zasobem, lecz aktywnym uczestnikiem, współkształtującym relacje społeczne, emocje i sposoby odczuwania świata. Przedmioty są nie tylko „rzeczami” w sensie funkcjonalnym czy estetycznym: są także nośnikami historii, napięć, strat i nadziei. Wnoszą w codzienne życie echo dawnych porządków, często sprzecznych z nowym zastosowaniem. Jak pokazuje np. Yael Navaro-Yashin (2009) w kontekście podzielonego Cypru, materiały i przestrzeń noszą w sobie afektywne ślady przeszłości, które są wyczuwalne i intuicyjnie dostępne. W tym sensie materia działa: uruchamia pamięć, wywołuje reakcje emocjonalne, buduje (a także komplikuje) relacje społeczne. W takim ujęciu rzemiosło staje się nie tylko praktyką techniczną, ale również emocjonalno-materialną negocjacją. Jest subtelny dostrajaniem się do wymagań tyłu człowieka, co rzeczy.

Z tej perspektywy afekt nie jest czymś „produkowanym” przez człowieka wobec neutralnego świata, a wypływa z konfiguracji ludzi, rzeczy i historii. Tego rodzaju podejście współgra z teoriami aktora-sieci, wedle których przedmiot nie jest bierny, lecz współtworzy dynamikę społeczno-materialną, czy z prakseologią Andreasa Reckwitz (2012). Będę do tych ujęć często powracał. Dodatkowo w książce rozwijam antropologię Tima Ingolda (2018), sugerując, że materiały nie tylko umożliwiają lub ograniczają działanie, ale także wchodzą w interakcje z ludźmi oraz z miejscami. Materialność jest więc rozumiana w projekcie jako integralna część praktyki majsterkowania. Moje podejście

obejmuje analizę obróbki, obiegu i łączenia materiałów. Ponadto uwzględnia kontekst przestrzenny, czyli to, że procesy te zachodzą w szerokim i różnorodnym zakresie przestrzeni i okoliczności (Carr i Gibson 2016: 12), które współkształtują praktyki majsterkowania.

Można wskazać na trzy istotne pytania organizujące tę książkę:

1. Kim są osoby majsterkujące? Perspektywa społeczno-materialna skłania do dyskusji na temat tożsamości tych osób. Chodzi tu głównie o figurę rzemieślnika amatora. Z amatorskimi rzemieślnikami wiąże się m.in. wątki improwizacji oraz postępującej profesjonalizacji ich praktyk. Mówiąc o improwizacyjnym nastawieniu, odnoszę się do dostrzeganego napięcia między dwoma podejściami do praktyk spod znaku „zrób to sam”. Pierwsze z nich odwołuje się do etosu rzemiosła tradycyjnego, świetnie opisanego przez Richarda Sennetta w książce *The Craftsman* (2008), ale też – pośrednio – w *Korozi charakteru* (2006). Drugie, zorientowane bardziej współcześnie, odnosi się do codziennej kreatywności; rzemiosło jest tu definiowane w kategoriach relacji (Ingold 2013, 2018).

Tożsamość majsterkowiczów jest ciekawa, zwłaszcza w kontekście złożonego, amatorsko-profesjonalnego statusu ich pracy. Stephen Knott (2015: XVII) pyta: „[J]ak definiujemy pracę amatorską i w jaki sposób jest ona powiązana z różnymi filozofiami pracy?”. Możemy uznać ją za konsekwencję alienacji pracy jako takiej w epoce przemysłowej lub wręcz przeciwnie – za przyjemność, która zawsze towarzyszyła i towarzyszy pracy rąk ludzkich (Maines 2009). Istotną rolę w tej zmianie podejść odgrywa też etos majsterkowicza, pozwalający na głębszą analizę tożsamości i trajektorii osób zaangażowanych w społeczności DIY. Przyjęte podejście związane z technologiami hedonizującymi, o którym pisze Maines, pozwala spojrzeć na majsterkowanie nie jako na substytut „prawdziwej” pracy ani jako na wyłącznie formę kompensacji zawodowej alienacji, lecz jako na praktykę dostarczającą satysfakcji, poczucia sprawstwa i przyjemności płynącej z samego procesu tworzenia.

2. Na czym polegają praktyki majsterkowania? Perspektywa materialna poszerza nasze rozumienie tych praktyk. Nawet wysoce indywidualna aktywność, taka jak samotne majsterkowanie

w piwnicy czy garażu, może być rozpatrywana w kategoriach współpracy między heterogenicznymi podmiotami. Perspektywę materialną traktuję jako alternatywną soczewkę analityczną pozwalającą zrozumieć, czym są amatorskie praktyki tworzenia. Ważnym punktem odniesienia dla tego rozumienia pozostaje relacja z materiałami oraz narzędziami.

3. Czym jest środowisko twórcze? Perspektywa społeczno-materialna pozwala nam dostrzec szeroki zakres (re)konfiguracji czasowych i przestrzennych, które wspólnie można określić jako środowisko wytwórcze. Przestrzenie nie są łatwe do zbadania ze względu na ich różnorodność i niejednoznaczność: splątanie narzędzi, artefaktów i maszyn wykorzystywanych w wykonywanych zadaniach. Pojawiają się tu także zagadnienia codzienności: myślenia o rutynach i orkiestracji różnych technologii i materiałów w jednej czy wielu czasoprzestrzeniach, w których praktykuje się majsterkowanie.

Zasadnicze pytanie, jakie stawiam sobie jako badacz, można sformułować jeszcze prościej: dlaczego doświadczenie tworzenia rzeczy jest tak pociągające, że wiele osób poświęca dużą ilość swojego wolnego czasu i innych zasobów na wykonywanie czynności, które inni uznaliby za żmudną i ciężką pracę? Jestem przekonany, że aby wyczerpująco odpowiedzieć na to pytanie, warto rozważyć relację między szerszymi kategoriami: 1) między „pracą” a „czasem wolnym” oraz 2) między „profesjonalistą” a „amatorem”. Mam nadzieję, że moja odpowiedź okaże się dla Was, drodzy Czytelnicy i Czytelniczki, dostatecznie ciekawa i wyczerpująca.

Struktura książki

Książka została pomyślana jako podróż przez świat majsterkowania: od idei i historii ruchu wytwórczego, przez sylwetki współczesnych twórców amateerek i twórczyń amateerek oraz przestrzenie warsztatów, aż po same praktyki tworzenia. Jej układ odzwierciedla proces stopniowego „wchodzenia w warsztat”: od ogólnych pytań teoretycznych, przez analizy tożsamości i doświadczeń osób majsterkujących, do samego serca praktyk, to znaczy momentu zetknięcia się ręki, narzędzia i materiału.

Rozdział pierwszy otwieram pytaniem o to, czym w istocie jest współczesne majsterkowanie i jak sytuuje się wobec ruchu Do-It-Yourself. Rozważam tu, czy mamy do czynienia z praktyką krytyczną i alternatywną wobec dominujących modeli produkcji, czy też raczej ze stylem życia i codzienną formą ekspresji twórczej. Rozdział ten kładzie fundament pod późniejsze analizy: pokazuje majsterkowanie nie jako margines czy „zajęcie uboczne”, ale jako praktykę kulturową, w której splatają się ideologie, estetyki i style życia.

Rozdział drugi można, pozostając w duchu majsterkowania, określić jako odsłonięcie własnego warsztatu badawczego. Opisuję tu metodologię i realizację badań: przedstawiam przyjęte założenia, a także niespodziewane poprawki, przesunięcia i improwizacje, które wyniknęły w trakcie pracy naszego zespołu. Szczególne miejsce w rozdziale zajmuje refleksja nad zastosowaniem nietypowych narzędzi badawczych, a więc aplikacji mobilnej czy protokołów głośnego myślenia, które pozwoliły zespołowi uchwycić procesualny i ucieleśniony wymiar majsterkowania.

W rozdziale trzecim przesuwam akcent na ludzi: współczesnych majsterkowiczów i majsterkowiczki. To portret zbiorowy i zarazem kalejdoskopowy: od hobbystów i hobbystek traktujących swoje działania jako rozrywkę do tzw. profesjonalnych amatorów i amateerek, budujących całe kariery wokół majsterkowania. Analizuję tu napięcia pomiędzy konsumpcją a produkcją, między czasem pracy a czasem wolnym, między statusem profesjonalisty a amatora. Ten rozdział pokazuje, że majsterkowanie jest nie tylko wytwarzaniem rzeczy, ale także wytwarzaniem tożsamości w toku indywidualnych trajektorii czy karier osób majsterkujących.

Rozdział czwarty koncentruje się na warsztacie rozumianym jednocześnie jako miejsce, narzędzie i przede wszystkim współfaktor. Warsztaty nie są, czego dowodzą badania, jedynie tłem wytwarzania, ale przestrzeniami sprawczymi: organizują rytmy działania, budują emocjonalną aurę, splatają materię z ciałem. Analizuję je jako struktury materialne i afektywne, katalizatory twórczości i miejsca, gdzie przedmioty i ludzie spotykają się w procesach negocjacji. To rozdział o codzienności warsztatowej, uporządkowanej i chaotycznej zarazem.

Rozdział piąty prowadzi nas w sam środek praktyk majsterkowania czy, jak to ująłem chwilę wcześniej, w samo serce praktyk. Omawiam

tu sposoby, w jakie twórcy amatorzy doświadczają czasu i materii: od przyjemności płynącej z samego działania, przez rozwiązywanie problemów i „podążanie za materiałem”, aż po doświadczenie przepływu (*flow*). Pokazuję majsterkowanie jako splot ciała, narzędzi i materii, a więc praktykę, która jest zarazem techniczna, afektywna i tożsamościowa. To tutaj najpełniej wybrzmiewa napięcie między improwizacją a planem, między efektem końcowym a procesem, który sam w sobie często jest główną wartością dla osób majsterkujących.

1 RUCH WYTWÓRCZY I MAJSTERKOWANIE: KRYTYKA, ZOBOWIĄZANIE CZY STYL ŻYCIA?

Przez ostatnie dwieście lat charakter wytwarzania jako działalności ludzkiej zmienił się w zasadniczy sposób, co miało związek z rozwojem kolejnych form przemysłu. Szczególnie intensywne przeobrażenia, jakie zachodziły w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, opierały się na postępującej indywidualizacji produkcji i na transformacji gospodarki w kierunku modelu postfordowskiego. Obecnie doprowadziły do coraz silniejszej aktywności prosumenckiej akcentowanej w różnych sferach: nie tylko technologii i produktów, ale także energii i innych zasobów.

Rzemiosło, w swej esencji, pozostaje siłą twórczą; indywidualistycznym impulsem, który nieustannie kształtuje kulturę. Jako dynamiczny splot tradycji i nowoczesności, technologii i pracy manualnej stawia przed nami także pytania o przyszłość ludzkiej twórczości. Ruch wytwórców (*maker movement*) oraz majsterkowanie odgrywają coraz większą rolę w dyskusjach na temat współczesnej technologii, gospodarki i społeczeństwa. Ruch DIY nierzadko przedstawiany jest jako alternatywa dla masowej produkcji czy tradycyjnej konsumpcji, przy czym należy zaznaczyć, że charakter działalności wytwórczej wcale nie jest tak jednoznaczny. Z jednej strony rzeczywiście stanowi on formę krytyki dominujących modeli produkcji i konsumpcji, oferującą alternatywę dla masowej produkcji i komercyjnych technologii (Anderson 2012; Lindtner i in. 2014). Z drugiej jednak dla wielu twórców i twórczyń jest po prostu elementem stylu życia, pozwalającym na eksperymentowanie, wyzwalaającym kreatywność i dającym przyjemność płynącą z samego procesu tworzenia (Maines 2009; Hatch 2013).

1.1 DIY jako praktyka krytyczna czy codzienna?

Patrząc na dynamikę opisanych przemian ruchu DIY, wielu badaczy wskazuje wręcz na potencjał rewolucyjny ruchu wytwórców. W licznych narracjach nowe i bardziej dostępne technologie umożliwiają nam produkcję osobistą, która ma szansę, przynajmniej zdaniem entuzjastów, zmienić nasze życie. Zmiany te miałyby być porównywalne do tego, jak komputery osobiste i smartfony wpłynęły na naszą codzienność, nie tylko w sferze pracy, ale i życia prywatnego. Mówi się także o roli DIY w radzeniu sobie z globalnymi wyzwaniami, takimi jak zakłócenia łańcuchów dostaw w trakcie pandemii czy po niej, o zaangażowaniu technologii i innowacji wytwórczych w działania zbrojne, np. w Ukrainie, a także o tym, że stają się one odpowiedzią na szerszą i głęboko ludzką potrzebę personalizacji produktów masowych: domorosłego modyfikowania i „hakovania” rozwiązań wprowadzanych przez wielkich producentów tak, aby lepiej odpowiadały one specyficznym potrzebom konkretnych użytkowników.

Współczesne technologie, takie jak robotyka czy produkcja addytywna, której przykładem jest popularny druk 3D, sprawiły, że coraz więcej osób samodzielnie tworzy przedmioty potrzebne (mniej lub bardziej) im w codziennym życiu. Być może technologie te są nie tylko narzędziami, ale także symbolami kolejnej rewolucji przemysłowej, która mogłaby faktycznie zdemokratyzować procesy wytwórcze. Z jednej strony dzięki nim możliwy jest powrót do lokalnych i tradycyjnych technik wytwarzania, z drugiej zaś otwierają nas one na przyszłościowe formy produkcji. Ta ciekawa relacja między przeszłością a przyszłością znajduje odzwierciedlenie w różnorodnych działaniach: od renesansu tradycyjnego rękodzieła, którego przejawem są np. kółka miłośników szydełkowania czy rzemiosła w kontekstach miejskim i regionalnym, aż po inicjatywy naprawcze i kreatywne formy miejskiego aktywizmu, takie jak „bombardowanie włóczką” czy popularne hakatony.

Wydaje mi się, że skonfrontowanie tych dwóch wyobrażeń jest jednym z zasadniczych wyzwań analizy majsterkowania jako praktyki. Wcześniej, gdy przystępowałem do poprzednich badań nad przestrzeniami kreatywno-warsztatowymi, ten pierwszy wątek – nazwijmy go roboczo krytycznym – jawił mi się jako dominujący i najistotniejszy. Był taki z perspektywy wywiadów z koordynatorami przestrzeni

w ruchu wytwórców (Gądecki i Piziak 2022). U podstaw badań prezentowanych w tej książce leżała jednak chęć dotarcia do grupy przeciętnych użytkowników i użytkowniczek tych przestrzeni, a więc do osób majsterkujących, które niekoniecznie angażują się w powstawanie i funkcjonowanie ruchu¹. Kierował nami rodzaj nieufności, o którym pisze Rafał Drozdowski, kiedy wspomina o wątpliwej zdolności praktyk *handmade* do wykształcania „praktyk oporu” (Drozdowski 2010: 221).

Dla tego „krytycznego” nurtu analiz zasadnicze wydaje się pytanie o to, na ile ruch DIY jest formą krytyki współczesnych systemów produkcji i konsumpcji. Chris Anderson w książce *Makers: The New Industrial Revolution* (2012) twierdzi, że dzięki nowoczesnym narzędziom, takim jak drukarki 3D i oprogramowanie *open source*, twórcy mogą uniezależnić się od wielkich korporacji i produkować przedmioty na własnych warunkach. Indywidualistyczni producenci – od praktyków i rzemieślników, przez ekspertów, po entuzjastów steampunka – mogą łączyć się i integrować w ramach nowych sposobów wytwarzania i wymiany dóbr i usług. Formy i treść kreatywnych praktyk tworzenia wiedzy czy rozrywki przy zastosowaniu nowych i dostępnych rozwiązań technicznych umożliwiają tworzenie trójwymiarowych rzeczy, produktów, których i pragniemy, i potrzebujemy. Mogą też ewoluować, opierając się na wspomaganych komputerowo innowacjach oprogramowania i sprzętu, przez co można powiedzieć, że wszyscy jesteśmy teraz projektantami i projektantkami.

W tym kontekście działania spod znaku „zrób to sam” zdają się czymś więcej niż jedynie hobby. Mają potencjał rewolucyjny. Mogą przyczynić się do zmian w sposobach funkcjonowania gospodarki, konkretnych społeczności czy nawet społeczeństw. Jednak, jak zauważa Stephen Knott (2015), amatorskie rzemiosło, które stanowi istotny element kultury majsterkowiczów, nigdy nie było w swoich przejawach jednolite. Obejmowało i obejmuje nadal zarówno hobbystycznych twórców i twórczynie, jak i tych, którzy traktują swoje działania jako formę krytycznej interwencji w systemy ekonomiczne

¹ Poprzednie badania przeprowadzaliśmy w trakcie pandemii, co spowodowało, że dotarcie do użytkowników i użytkowniczek przestrzeni kreatywno-warsztatowych było niemożliwe. Musieliśmy ograniczyć się do wywiadów zdalnych prowadzonych z osobami odpowiedzialnymi za animację, koordynację i założycielami tego typu przestrzeni (Gądecki i Piziak 2022).

i technologiczne. Podobną perspektywę przedstawiają Silvia Lindtner i in. (2014), analizując ruch wytwórczy jako formę innowacji społecznej i technologicznej. Według nich przestrzenie takie jak hackerspace'y i Fab Laby² są miejscami, w których eksperymentuje się nie tylko z technologią, ale też szerzej: z alternatywnymi modelami ekonomicznymi i organizacyjnymi. Wytwórcy tyleż produkują obiekty, co testują nowe sposoby pracy, współpracy i dzielenia się zasobami. Dale Dougherty (2012) podkreśla, że ruch wytwórczy to coś więcej niż tylko hobby – to filozofia, która może zmienić sposób, w jaki ludzie myślą o produkcji i innowacjach. Jego zdaniem ruch ten ma potencjał demokratyzacji technologii przez to, że umożliwia większej liczbie osób dostęp do narzędzi i wiedzy potrzebnej do samodzielnego tworzenia³.

Eric von Hippel w często przywoływanej pracy *Democratizing Innovation* (2005) podkreślał, że wytwarzanie nie jest jedynie sposobem na dostosowanie przedmiotów do własnych potrzeb, ale także platformą do eksperymentowania i dzielenia się wiedzą. Paradygmat otwartych innowacji wydaje się kluczowym elementem współczesnego ruchu wytwórczego, w którym wiedza i technologia są współdzielone, a nie zastrzeżone dla wybranych aktorów czy podmiotów instytucjonalnych. Najbardziej oczywistym i spektakularnym przejawem tak postrzeganej demokratyzacji jest uzyskanie dostępu do narzędzi i procesów produkcji, które prowadzą do głębokiej transformacji samego wytwarzania. Nie chodzi mi jedynie o łatwy obecnie dostęp do różnorodnych i przystępnych cenowo narzędzi, ale też (a może przede wszystkim) o dostęp do niespotykanych zasobów wiedzy i specjalistycznych umiejętności

² Wyjaśnienie pojęcia – por. przyp. 41 na s. 115.

³ Tworzenie jako czynnością krytyczną w tym znaczeniu, że działania podejmowane przez członków ruchu DIY dają możliwość interwencji w systemy wiedzy i władzy (Maxigas 2012). Zdaniem Matta Ratto i Megan Boler (2014) wytwórcy stanowią awangardę, jeśli chodzi o tworzenie, eksperymentowanie i dystrybucję nowych technologii i produktów, oraz stają się liderami przełomowych innowacji, wpływając na organizacje naukowe, gospodarcze, edukacyjne lub rządowe, a ostatecznie na struktury społeczne jako całość (Nascimento i Pól-vora 2018: 928). Twórczy aktywizm (*maketivism*) łączy aktywistów technologii cyfrowych i materialnych, aktywistów politycznych oraz artystów – polega on nie tylko na tworzeniu rzeczy, które służą zmianie, ale i zaangażowaniu w proces uczenia się (Mann 2014).

zarówno w otoczeniu bezpośrednim (w postaci warsztatów czy spotkań ludzi z pasją), jak i online, które skutecznie pozwalają nam przekształcać materialne otoczenie.

W tym kontekście warto wspomnieć o związkach ruchu wytwórczego ze społecznością hakerską. Według historyka MIT T.F. Petersona termin „haker” powstał w latach 50. i 60. XX wieku w celu opisania technologicznych pranksterów (żartownisiów) podejmujących wyzwania i testujących poziom własnych umiejętności, pomysłowości i wyobraźni w kontekście nowych i innych niż przewidziane zastosowań danych technologii czy produktów (za Wilson 2017: 29–30). Te same wartości widoczne są w ruchu DIY, który także promuje otwartość, eksperymentowanie i współpracę. Zresztą jak dowodzą historycy technologii, podobieństwa te są ściśle związane z początkami hakerstwa, sięgającymi daleko wcześniej niż same technologie komputerowe, które powszechnie kojarzymy współcześnie z hakowaniem. Dougherty (2012) zauważa, że kultowy magazyn „Make”, powołany przez niego do życia w latach 70. XX wieku, miał z założenia łączyć świat hakerów ze światem tradycyjnego rzemiosła, pokazując, że zarówno cyfrowe technologie, jak i klasyczne umiejętności manualne mogą i powinny współistnieć w ramach tej samej filozofii twórczej. Dziś termin „hakowanie” nie budzi już wyłącznie lęku i podejrzeń – stał się niemal symbolem przedsiębiorczości i kreatywności. Współczesne hakatony organizowane są przez korporacje i instytucje państwowe; nie tylko akceptują one dawną etykę hakerską, lecz także czynią z niej wręcz narzędzie innowacji. Hakerzy, zamiast destabilizować system, pracują nad jego usprawnieniem. Programują aplikacje dla urzędów miejskich, szukają błędów w zabezpieczeniach banków, współtworzą nowe produkty technologiczne. Dawna kontrkultura została przez struktury władzy i biznesu wchłonięta: udomowiona, sformalizowana, oswojona. Ta transformacja nie jest przypadkowa. Władza nauczyła się, że lepiej jest kontrolować innowacyjność, niż z nią walczyć. W ten sposób osłabiono potencjał buntu tej innowacyjności – dawni outsiderzy stali się częścią systemu, a hakowanie z narzędzia oporu zmieniło się w narzędzie postępu. Nie można jednak pozbyc się wrażenia, że zmiana ta wynika bardziej z potrzeby ujarznienia technologicznych zakłóceń niż z autentycznej troski o wspólne dobro. System nie tyle pokochał hakerów, ile nauczył się ich wykorzystywać.

Zdaniem badaczy wiele osób podobnie traktuje majsterkowanie: widzi w nim istotny element stylu życia współczesnych przedstawicieli i przedstawielek klas średnich, powiązany i skoncentrowany na zabawie, eksperymentowaniu i przyjemności płynącej z samego procesu twórczego (por. Tanenbaum i in. 2013: 107). Na przykład Rachel Maines (2009) zauważa, że wiele technologii i narzędzi DIY powstało nie po to, aby kwestionować system, ale po to, by dostarczać użytkownikom i użytkowniczkom czystej satysfakcji i poczucia samorealizacji. Z jej perspektywy wytwórca czerpie przyjemność z samego tworzenia, niezależnie od tego, czy ich praca ma szerszy wpływ społeczny czy ekonomiczny. Podobne podejście reprezentuje Mark Hatch, który w słynnym tekście *The Maker Movement Manifesto* (2013) pisze, że wytwarzanie jest fundamentalną potrzebą człowieka, a ruch DIY – przede wszystkim sposobem na spełnienie i samorealizację. Podkreśla, że jednymi z kluczowych wartości są w nim „dzielenie się tym, co się stworzyło” i „bawienie się przy tym, co tworzysz” – współpraca, uczenie się i zabawa są zatem fundamentami ruchu DIY. W jego ujęciu majsterkowanie nie jest narzędziem zmiany społecznej, ale codzienną praktyką, przynoszącą osobom majsterkującym radość i spełnienie.

Naszemu zespołowi w trakcie badań udało się zaobserwować majsterkowanie w zróżnicowanych formach: praktykowane często w zaciszu domu, garażu czy piwnicy, można by je określić jako czynność prywatną, momentami wręcz intymną. Współdzielenie przestrzeni warsztatowych jest doceniane jako sposób na wymianę doświadczeń i wzajemną inspirację, ale – jak wspominałem we wstępie – są osoby, które wyraźnie preferują pracę w samotności. Majsterkowicze i majsterkowiczki nie czują nawet potrzeby „afiszowania się” ze swoją działalnością – traktują tę działalność w pewnej mierze nawykowo. Dla wielu osób poświęcających swój czas i pieniądze na naprawianie, tworzenie i modyfikowanie działania te nie są niczym niezwykłym. Są praktykami zwyczajnymi, codziennymi, często także wysoce indywidualistycznymi. Co więcej, praktyki te nie są jednocześnie wyraźnie wyodrębnionymi czynnościami. Bywają raczej traktowane jako ogólny „sposób na życie” czy jako „podejście do życia”.

Osoby badane pytane wprost o szerszy kontekst społeczno-kulturowy zjawiska DIY zwracają uwagę na rosnącą popularność samodzielnego tworzenia, renowacji i działań przy użyciu drukarek 3D. Coraz

więcej z nich sięga po internetowe samouczki, by opanować nowe umiejętności, a niektórzy dostrzegają w każdej napotkanej rzeczy potencjalny projekt do samodzielnego wykonania. Wzrost popularności działań DIY częściowo przypisywany jest pandemii COVID-19, kiedy to ludzie, zmuszeni pozostać w domach, poszukiwali nowych pasji. Istotną rolę odgrywa również kontekst rodzinny i społeczny: wielu uczestników i uczestniczek badania dorastało w otoczeniu rodziców lub dziadków i babć, którzy potrafili coś samodzielnie naprawić lub stworzyć. Taka atmosfera kształtowała poczucie samowystarczalności oraz szacunek dla umiejętności manualnych. Tworzenie i własnoręczne naprawianie są dla wielu osób powodem do dumy, a także sposobem na budowanie więzi międzypokoleniowych.

Choć dla niektórych DIY to subkultura czy wręcz filozofia życia, inni traktują je raczej w kategoriach codziennych: jako formę relaksu, przestrzeń dla twórczości i źródło poczucia spełnienia. Szczególnie ceniona jest możliwość tworzenia rzeczy unikalnych i spersonalizowanych zamiast poddawania się bezrefleksyjnej konsumpcji. Stawia się na ponowne wykorzystanie i naprawę. W ogólnym ujęciu DIY jawi się nam jako zjawisko wielowymiarowe, przynoszące zarówno praktyczne korzyści, jak i głęboką satysfakcję emocjonalną jego pasjonatom i pasjonatkom.

Jednocześnie warto podkreślić, że oprócz wspomnianej satysfakcji majsterkowanie oznacza liczne kompromisy i wyzwania. Wizja majsterkowania rozumianego w kategoriach stylu życia nie jest więc wizją kontrkulturową: często oznacza ono bowiem m.in. krążenie między różnymi systemami pracy (odpłatnej i nieodpłatnej), między pracą a czasem wolnym i hobby, między autonomią a zależnością czy wreszcie między produkcją i konsumpcją.

1.2 DIY – jak zdefiniować majsterkowanie?

Kiedy myślimy o majsterkowiczach i majsterkowiczkach, próbując wyodrębnić ich świat z szerszych kategorii: rzemiosła bądź też ruchu DIY, najbardziej adekwatną kategorią do opisu majsterkowania wydaje się, przynajmniej w świecie anglosaskim, kategoria rzemiosła amatorskiego. Jest ona najbliższa majsterkowaniu, a przy tym – na tle innych – jednoznaczna.

Ruch twórców, choć osadzony w nowoczesnych technologiach i produkcji cyfrowej, paradoksalnie pozostaje spleciony z dawnymi ideami rzemiosła. W odróżnieniu od historycznych ruchów reformatorskich (jak najbardziej znany Arts & Crafts), które kładły nacisk na zmiany społeczne i ciągłość tradycji, współczesna fala „makerów” jest zakorzeniona w futurystycznym, pragmatycznym podejściu do wytwarzania. Można powiedzieć, jak to ujął Peter Korn (2015), że współczesna ideologia rzemiosła ma moc uwodząca, również dlatego, że termin „rzemiosło” zmienia znaczenie w zależności od kontekstu. Może zostać wykorzystany do opisu zarówno unikalnych, ręcznie wykonanych przedmiotów, jak i masowo produkowanych towarów przemysłowych. Może odnosić się zarówno do wytworów materialnych, jak i do umiejętności oraz praktyk – np. kiedy wspomina się o sztuce aktorskiej, o doświadczeniu prawnika tworzącego dokument czy o pracy garncarza lub kowala (Korn 2015: 16–17). Korn, próbując zbudować precyzyjną definicję, skupia się na rzemiośle praktykowanym współcześnie przez profesjonalistów i amatorów w krajach uprzemysłowionych – tam, gdzie produkcja masowa niemal całkowicie wyparła przedmioty wytwarzane ręcznie. Jego analiza pokazuje, że rzemiosło nieustannie ewoluuje i de facto wymyka się definicjom.

Współczesna kultura rzemiosła całkiem dobrze łączy te skrajności czy przeciwieństwa: od wyrastających oddolnie (*grassroots*) inicjatyw DIY, przez ratowanie ginących umiejętności i gałęzi rzemiosła, aż po hasła marketingowe browarów lub piekarni rzemieślniczych. Przykładem jest rosnące zainteresowanie rzemiosem w kontekście ideologii, historii społecznej i polityki widoczne w badaniach nad imperializmem, społeczną rolą kobiet czy przemianami w przemyśle tekstylnym (por. pismo „Journal of Contemporary Craft”). Jednym z zagadnień kluczowych dla zrozumienia tego, czym jest rzemiosło, jest napięcie, jakie łączy je ze światem sztuki. Coraz bardziej zróżnicowane badania nad rzemiosem dobitnie pokazują, że „przestało [ono] być zamkniętą kategorią, definiowaną przez określone media i praktyki, a stało się otwartym i dynamicznym polem badań, rozwijanym na styku różnych dyscyplin” (Journal Editors 2008: 6).

W klasycznym ujęciu rzemiosło, zwłaszcza z perspektywy anglosaskiej, było postrzegane jako coś twórczego i wyzwającego oraz stojącego w opozycji do produkcji przemysłowej, która miała prowadzić

do postępującej alienacji pracowników. Tanya Harrod (1995), pisząca w tym duchu, definiuje rzemiosło jako domenę projektowania i wytwarzania przez tę samą osobę. Zaznacza jednak, że taka definicja może odnosić się równie dobrze do sfery sztuk pięknych, a to sprawia, że trudna do uchwycenia staje się granica między tymi dwiema dziedzinami. Kluczowym elementem definicji pozostaje jednak nacisk na to, że rzemieślnik lub rzemieślniczka to ktoś, kto osobiście sprawuje kontrolę nad wszystkimi procesami związanymi z wytwarzaniem danego produktu. Jest osobą samodzielnie przygotowującą projekt, która dobiera materiały i tworzy dany obiekt (lub bezpośrednio nadzoruje jego tworzenie). Ten związek z wytwarzanym obiektem oznacza zaangażowanie w swoje dzieło istotnej części własnej osobowości. To właśnie z tego powodu działalność rzemieślnicza tradycyjnie uważana była i jest za wyraz ludzkich, twórczych i autentycznych aspektów natury człowieka.

Tu wkraczamy w sferę tzw. rzemiosła amatorskiego, które jest kategorią użyteczną, ale jednocześnie problematyczną i trudną do jednoznacznej oceny. Przedmioty wytwarzane amatorsko często nie mają wyraźnego i jednoznacznego statusu ekonomicznego – projektuje się je i wykonuje samodzielnie, ale nie wiemy, czy stanowią produkty w rozumieniu klasycznego rzemiosła. Działania amatorskie są krytykowane zarówno przez przedstawicieli świata sztuki, jak i ekonomistów właśnie ze względu na ich niejasny status: czy spełniają kryteria produktów i mistrzowskiego charakteru ich wykonania? Z perspektywy historyka sztuki Glenn Adamson, pisząc o amatorskim rzemiosle, zauważa (2007: 143):

W potocznej wyobraźni rzemiosło hobbystyczne stawiane jest na równi z kolekcjonowaniem znaczków i weekendowym uprawianiem sportu – czynnościami wykonywanymi w duchu samozadowolenia, a nie krytyki. Takie amatorskie zajęcia tworzą własne światy odniesienia. Tego typu zamknięte światy łatwo odrzucić z zewnątrz. Jednak pogarda działa w obie strony [...]. Amatorski sposób myślenia implikuje całkowitą obojętność wobec samokrytycznych wartości awangardy. Problematyczna koncepcja sztuki „outsiderów” jest tylko ekstremalną wersją tego sposobu myślenia.

Amatorstwo w praktyce jest dla ustabilizowanego świata sztuki bardzo niepokojące. Adamson ujawnia jednocześnie ciekawą analogię

między nimi: w miarę jak zanikają historyczne normy narzucane przez instytucje regulacyjne, rzemiosło staje przed trudnym wyzwaniem kreowania własnego wizerunku. Podobnie jak sztuka nowoczesna musi budować swoją tożsamość poprzez kontrast z rzemiosłem⁴, tak zawodowi rzemieślnicy dowolnej płci, którzy aspirują do statusu artystów, muszą wyraźnie oddzielać się od amatorów. Legitymizacja w obszarze rzemiosła i sztuki pozostaje skodyfikowana: rzemieślnicy byli wspierani przez cechy, a współcześni artyści otrzymują legitymizację od instytucji takich jak muzea, galerie czy szkoły artystyczne. Choć to wsparcie jest istotne, sztuka nie ogranicza się jedynie do budowania swojej pozycji; jest również zaangażowana w krytykę własnych struktur i instytucji. Ciągłe padają pytania o to, kto decyduje o wartości sztuki i co mogą zrobić ci, którzy zostali odrzuceni: „Tak jak rzemieślnicy w XVIII wieku byli sankcjonowani przez system cechowy, tak współcześni artyści są autoryzowani przez muzea, galerie, szkoły artystyczne, publikacje i wystawy” (Adamson 2007: 143).

Z kolei przedstawiciele nauk społecznych i ekonomicznych zgromadzili wiele dowodów na to, że „amatorskie rzemiosło” skutecznie wymyka się także racjonalności ekonomicznej. Robert Stebbins (2008) wskazuje, że ludzie angażują się w projekty nie z pobudek racjonalnych, a rekreacyjnie, ponieważ nie są w stanie oprzeć się tej działalności. Współczesne rzemiosło, pozostające na marginesie gospodarczym, zdaje się służyć zaspokojeniu duchowych potrzeb twórców i twórczyń. W rezultacie, jak zauważa Peter Korn, często wprost brakuje mu użyteczności (2015: 17):

Przechadzając się dziś po wystawach rękodzieła, prawdopodobnie znajdziesz wszystko, od solidnych, użytkowych stolików kawowych po abstrakcyjne dekoracje ścienne, a pomiędzy nimi krzesła, które są zbyt kanciaste, aby zapewnić wygodę, czajniki, z których kapie, i biżuterię,

⁴ Tu warto odwołać się do Richarda Sennetta (2006), który wskazuje, że paradoksalnie to w warsztacie złotniczym Benvenuto Celliniego po raz pierwszy wyraźnie pojawił się podział między sztuką a rzemiosłem. Talent Celliniego był doceniany indywidualnie przez bogatych mecenasów, podczas gdy warsztat, w którym pracował, pozostał anonimowy, co uprościło złożoną zmianę w postrzeganiu roli rzemiosła i artysty. Próbę zrozumienia relacji między sztuką a rzemiosłem podejmuje, w polskim kontekście, np. Krzysztof Bondyra (2010).

k która grozi uszkodzeniem ciała. Nie jest to krytyka nieużytecznego rzemiosła. Dysfunkcja, obsługiwana kompetentnie, generuje znaczną siłę emocjonalną.

W tym ujęciu współczesne amatorskie rzemiosło można rozumieć jako szczególną formę gadżetyzacji: obiekt zostaje wyprowadzony poza reżim użyteczności i wpisany w logikę nadmiaru, fetyszu oraz gry. Typowy gadżet (*gizmo*) jest obiektem o często ograniczonej funkcji praktycznej, ale ogromnym znaczeniu symbolicznym i wyobrażeniowym. Gadżet działa nie dlatego, że jest potrzebny, lecz dlatego, że organizuje pragnienia, styl życia. Rzemieślnicze artefakty opisywane przez Korna nie tyle podważają modernistyczny ideał *form follows function*, ile ujawniają jego normatywny, kulturowo ufundowany charakter (Korn 2015). Ich „dysfunkcja” wskazuje, że użyteczność może być tylko jednym z możliwych reżimów wartościowania rzeczy, a nie oczywistym punktem odniesienia. Analogicznie wytwory amatorskiego rzemiosła zbliżają się do właśnie takich gadżetów czy obiektów analizowanych w badaniach nad kulturami *gear* – tego typu artefakty techniczne przekraczają bowiem swoje „oczywiste” zastosowania i stają się fetyszizowanymi węzłami relacji społecznych, afektywnych i symbolicznych (Bates 2024). Podobnie jak gadżety opisywane przez Williama Merrina (2014), wytwory majsterkowania operują w reżimie ludycznym: zapraszają do kontemplacji, manipulacji i zaangażowania emocjonalnego, zamiast podporządkowywać się instrumentalnej logice celu i efektywności. Ludyczność ta nie oznacza trywialności; przeciwnie, stanowi mechanizm intensyfikacji relacji między człowiekiem a obiektem, w której przedmiot zyskuje sprawczość jako aktor organizujący doświadczenie, uwagę i znaczenie. Rzemiosło jawi się tu nie jako anachroniczny relikw przedindustrialny, lecz jako część szerszej, postindustrialnej ekonomii sensu, w której wartość rzeczy powstaje nie w wyniku użycia, lecz afektywnego i kulturowego „przeżywania” materii.

Colin C. Williams w badaniu z 2004 roku zauważył, że wytwórcy DIY kupujący produkty do samodzielnego wykonania części kierują się własną inicjatywą niż jakąkolwiek koniecznością w rozumieniu ekonomicznym. Jak się okazuje, ani poziom dochodów, ani relatywne ubóstwo nie są zmiennymi wskazującymi na skłonność do

podjmowania tego typu działań. W tym kontekście warto się odwołać także do prac Daniela Millera, który w książce *Stuff* (2010) zauważył, że zaangażowanie się w sferę materialności i zmiana otoczenia nie wiążą się w prosty sposób z kategoriami dochodu, klasy społecznej czy konsumpcji. Na podstawie badań Londyńczyków zamieszkujących komunalne, czynszowe osiedla mieszkaniowe stwierdził, że to wcale nie osoby o wyższych dochodach czy statusie społecznym najczęściej podejmują się remontów, będących przejawem majsterkowania (Miller 2010: 59–60):

Okazało się, że najważniejszym zasobem, jakim dysponowali ludzie w procesie przemian swojego stosunku do własnego mieszkania, wcale nie były pieniądze. W końcu odmalowanie kuchni kosztuje dokładnie tyle samo co przemalowanie ścian na nowy kolor. Bardzo niewiele osób zdecydowało się na zakup całkowicie nowych kuchni. W większości przypadków były to powierzchniowe dekoracje, takie jak ozdoby, plakaty i kalendarze ściennie. Wykorzystywano je do personalizacji niektórych mieszkań, ale nie wszystkich. Wkrótce stało się jasne, że ludzie, którzy byli w stanie przeprowadzić tę transformację, mieli dobre relacje społeczne i wsparcie innych. Było to pierwsze z wielu badań nad kulturą materialną, z których wynikało, że to ludzie obdarzeni silnymi relacjami z innymi utrzymują również skuteczne i satysfakcjonujące relacje ze światem materialnym.

Knott proponuje, by spojrzeć na amatorskie rzemiosło nie jako na indywidualny sprzeciw, ale jako na praktykę różnicującą. Specyfika takiego rzemiosła polega z jednej strony na kompletnym braku przymusu czy uregulowania, a z drugiej na braku wynagrodzenia finansowego. Rzemieślnicy amatorzy i rzemieślniczki amatorki tworzą, w jego przekonaniu, z oddania do samego procesu, bez presji terminów czy oczekiwań zlecniodawców⁵. To właśnie ta doza swobody (czasowej i przestrzennej) pozwala na przetrwanie wielu tradycji

⁵ W tym kontekście warto wskazać na kapitalną pracę Susan Luckman (2015) dotyczącą domowych mikroprzedsiębiorstw prowadzonych przez rzemieślników i rzemieślniczki nowej, trzeciej fali. Luckman, badająca blogi sprzedawców na stronie internetowej Etsy, wskazuje na to, że działalność rzemieślnicza prowadzona z domu wydaje się „magicznym rozwiązaniem” problemów postfordyzmu, ale w praktyce prowadzi do prekarności.

rzemieślniczych, takich jak stolarstwo czy kaletnictwo, które były ważnymi formami aktywności badanych przez nas osób. Jak pisze Knott (2015: XXI):

Możemy wyobrazić sobie rzemieślnika amatora jako kapitalistycznego bricoleura, [...] by opisać tworzenie z tego, co jest pod ręką, zaktualizowane do warunków masowej produkcji i konsumpcji. Ale bycie amatorem lub kapitalistycznym bricoleurem nie prowadzi prostą drogą do rozwijania subiektywnego pragnienia [...]. Zwrócenie uwagi na historię amatorskiego rzemiosła pokazuje, w jaki sposób jest ono powiązane z tymi strukturami życia codziennego i że nie stanowi ono prostego, indywidualnego sprzeciwu wobec „maszyny”, jak się często zakłada.

Istotne jest w tym kontekście tworzenie przedmiotów, które osobom postronnym mogą wydawać się zupełnie niepotrzebne czy wręcz bezsensowne. Choć amatorzy i amatorki działają w strukturach życia codziennego – definiowanych przez podział pracy, presję produktywności czy kwestię akumulacji kapitału – to jednocześnie wytwarzają przestrzeń, w której są zdolni przekraczać te narzucane granice.

Podsumowując, amatorskie rzemiosło można zdefiniować w kategoriach twórczości wolnej od presji ekonomicznej, opartej na pasji i miłości do samego procesu tworzenia. Wspomniany wcześniej Daniel Miller stwierdzał w odniesieniu do badań nad przedmiotami w gospodarstwach domowych, że „rzeczy często mają głębokie znaczenie”, a co za tym idzie, że „im bliższe są nasze relacje z przedmiotami, tym bliższe są nasze relacje z ludźmi”⁶ (Miller 2008: 1). W tym kontekście warto też zauważyć liczne przykłady aktywności amatorsko-rzemieślniczej, zwłaszcza z obszarów pracy chałupniczej, które są tradycyjnie postrzegane jako typowo kobiece: myślę tutaj o szyciu czy szydełkowaniu, które doczekały się całego, bardzo obszernego nurtu analiz. Szycie, z pozoru motywowane wyłącznie koniecznością ekonomiczną, było np. istotnym czynnikiem wytwarzania i podtrzymywania

⁶ Daniel Miller (2008) przeprowadził siedmiomiesięczne badanie setki osób wynajmujących lokale na jednej z ulic w południowym Londynie oraz ich przestrzeni domowych. Dowodził, że wbrew powszechnym przekonaniom materializm nie oznacza zaniedbywania relacji międzyludzkich na rzecz przedmiotów.

indywidualnej i zbiorowej tożsamości, jak w przypadku szyjących kobiet opisanych przez Carole Tulloch (1999)⁷.

Majsterkowanie w zaproponowanym przeze mnie tutaj rozumieniu jest najbliższe właśnie amatorskiemu rzemiosłu albo rodzimej kreatywności czy kreatywności w życiu codziennym (Edensor i in. 2009; Krajewski 2013; Sudjic 2013; Drenda 2018). Nie zajmuję się w badaniach własnych ani tradycyjnym rzemiosłem, ani materialnym dziedzictwem: nie analizuję wytworów profesjonalnych rzemieślników i rzemieślniczek czy nieprofesjonalnych twórców i twórczyń rękodzieła albo rzemiosła ludowego (por. Orszulak-Dudkowska 2016; Dziadowiec-Greganić 2021). Światy tradycyjnego rzemiosła czy sztuki ludowej stanowią fascynujący i istotny obszar badań: studia nad dziedzictwem materialnym i niematerialnym, tworzenie kolekcji i archiwów są ważnymi procesami nie tylko dokumentowania, ale i selekcji. Pomijają teraźniejszość, by skoncentrować się na przeszłości: tej wartościowej, autentycznej, godnej ocalenia. Rzemiosło w takim ujęciu mnie nie interesuje. Nie chodzi mi również o konkretne osoby, których twórczość jest przejawem zanikającej tradycji. Tym bardziej nie interesuje mnie wizja rzemiosła jako „reminiscencji”⁸.

Z mojej perspektywy fascynujące jest majsterkowanie rozumiane nie tylko jako praktyka wytwarzania obiektów, ale także jako wytwarzanie tożsamości osoby majsterkującej, do którego to wytwarzania dochodzi w toku praktyk. Chodzi więc o twórczość tu i teraz, o współlistnienie człowieka i materii: moment, w którym ręka sięga po narzędzie, a narzędzie napotyka opór materii. Artefakt jest wygodny, bo można go opisać, skatalogować i zachować. Proces, a więc ulotny, twórczy moment, trudno ująć w takie proste ramy. Jak pisał Glenn

⁷ Tulloch odmalowuje fascynujący obraz krawiectwa w życiu zachodnioindyjskich imigrantów w Wielkiej Brytanii. Tekst znajduje się w książce *The Culture of Sewing...*, przełomowej pracy zawierającej serię esejów na temat domowych robótek ręcznych, ze studiami przypadków zaczerpniętymi z Wielkiej Brytanii, ze Stanów Zjednoczonych i z Jamajki, poczynwszy od początku XIX wieku (Burman 1999).

⁸ Co więcej, w dokumentacji tego typu widzę coś nienaturalnego, unieruchamia ona bowiem tradycję, która przecież nigdy nie była statyczna. Tworzenie zawsze było dynamiczne, było żywym ruchem – przepływem materii, ciała, zmysłów i myśli.

Anderson, „rzemiosło nie jest klasyfikacją obiektów, instytucji czy ludzi”, ale raczej „sposobem robienia rzeczy” (2007: 4).

Podsumowując, majsterkowanie, na potrzeby książki i badań, definiuję jako tworzenie złożonych lub samodzielnych obiektów w czasie uznawanym przez twórców i twórczynie za ich czas wolny. Działania te obejmują różne skale interwencji: od minimalnej modyfikacji istniejących wzorów i obiektów, po tworzenie obiektów i projektów całkowicie oryginalnych. Chociaż osoby majsterkujące mogą sprzedawać wytwory swojej pracy, to jednak wynagrodzenie nie jest główną motywacją ich działania.

Majsterkowanie, rozumiane jako amatorskie rzemiosło, pozostaje, w swej esencji, siłą twórczą, indywidualistycznym impulsem, który nieustannie kształtuje kulturę. Richard Sennett argumentował w książce *The Craftsman* (2008), że rzemiosło, rozumiane jako świadome, umiejętność tworzenia, pozostaje fundamentalnym aspektem ludzkiej natury i kultury. Twierdził, że poprzez pracę ręczną i praktyczne działanie człowiek rozwija nie tylko swoje umiejętności, ale także sposób myślenia, poczucie odpowiedzialności oraz więź ze światem. Rzemiosło, w jego rozumieniu, nie musi ograniczać się do tradycyjnych zawodów, takich jak stolarz czy wytwórca ceramiki. Może obejmować również inne dziedziny, w których kluczowe jest doskonalenie umiejętności poprzez praktykę. W szerokim ujęciu podejście rzemieślnicze obejmuje zarówno umiejętności manualne, wspólne dla hutników szkła, stolarzy i kucharzy, jak i „umiejętności umysłowe lub intelektualne”, które dostrzega Sennett u programistów pracujących nad systemem Linux, czerpiących satysfakcję z wkładu w rozwój otwartego oprogramowania (Sennett 2008: 27)⁹. Ta ogólniejsza idea rzemiosła jako istotnej części ludzkiego doświadczenia została szeroko zaakceptowana i rozwinięta przez innych autorów, takich jak Matthew B. Crawford (2009) czy wspomniany już Peter Korn (2015). Ich prace przyczyniły się do popularyzacji tezy, że ręczne wytwarzanie rzeczy nie tylko kształtuje umiejętności, ale też czyni z nas lepszych, a więc bardziej refleksyjnych i świadomych, ludzi.

⁹ Tropem Sennetta podąża Alec Foege (2013), który śledzi historię Stanów Zjednoczonych od czasów Thomasa Edisona po współczesnych majsterkowiczów cyfrowych, by uwypuklić ich wpływ na innowacyjność USA.

Choć celebrowanie rzemiosła może być krytykowane¹⁰ jako zbyt ogólne czy nadmiernie romantyczne, to jednak pełni ważną funkcję. Działa jako inspiracja dla osób i społeczności zainteresowanych ideą twórczego działania w czasach gwałtownych zmian technologicznych i gospodarczych. Współczesne warunki społeczne i ekonomiczne odbierają pracownikom i pracownicom satysfakcję płynącą z dobrze wykonanej pracy – a to ona uważana jest za istotę rzemiosła. Według Sennetta (2008) w dzisiejszym świecie praca coraz częściej staje się mechaniczna, oderwana od poczucia sensu i zaangażowania. Odpowiedzi na to wyzwanie poszukuje on właśnie w etyce rzemieślniczej z jej dążeniem do staranności i doskonałości w tym, co robimy. Ostatecznie badacz używa rzemiosła jako metafory dla pytania filozoficznego: czym jest praca i czym jest dobre życie? Jego odpowiedź sugeruje, że prawdziwe spełnienie i sens znajdujemy wtedy, gdy troszczymy się o jakość tego, co tworzymy, niezależnie, czy jest to fizyczny przedmiot, usługa, czy nawet dzieło intelektualne. Rzemiosło bowiem „oznacza trwałą, podstawową ludzką potrzebę, pragnienie wykonywania pracy dobrze dla samej pracy” (Sennett 2008: 9). Badacz apeluje o rozszerzenie tej postawy na wszystkie obszary ludzkich działań.

Wywiady z osobami majsterkującymi potwierdzają, że majsterkowanie jest traktowane właśnie jako specyficzna postawa wobec pracy i życia – jako etyka zaangażowania, staranności i doświadczenia „bycia w świecie”. Z wypowiedzi rozmówców i rozmówczyń odnoszących się do głębszego wymiaru czy znaczenia majsterkowania w ich życiu wyłania się sześć wyraźnych motywów leżących u podstaw tych praktyk. W różnych momentach książki poświęcę im więcej miejsca, ale już tutaj warto zaprezentować je i opatrzyć cytataми z rozmów. Są to motywy: 1) sprawczości, 2) doskonalenia się, 3) poszanowania zasobów, 4) wartości terapeutycznej, 5) przekazywania wiedzy i tradycji oraz 6) budowy więzi¹¹.

¹⁰ Choć Sennett przekonująco wskazuje na moralną i praktyczną wartość pracy rzemieślniczej, to jego opis nie rozwiązuje zasadniczego problemu: braku spójnej definicji, która obejmowałaby np. kwestie klasowe, ekonomiczne i kulturowe. Jego książka, choć niezwykła i inspirująca, nie usuwa więc napięcia wokół „kryzysu rzemiosła” (Sennett 2008).

¹¹ Ciekawym wątkiem, który podniósł w autoetnograficznym tekście Sławomir Budaj (2010), jest majsterkowanie jako forma samorealizacji rozumiana jako – pośrednio – mierzenie się z przemijalnością (Budaj 2010: 166).

Zasadniczą motywacją majsterkowiczów i majsterkowiczek są przywrócenie poczucia sprawczości i powiązana z nim satysfakcja z tworzenia czegoś, co można traktować jako użyteczne lub estetyczne. Majsterkowanie daje poczucie, że nie jest się – jak to ujął Andrzej¹² – „tylko tymi pożeraczami tlenu”, ale też można faktycznie wnieść do świata rzeczywistą wartość i pozostawić po sobie materialny ślad (1_IDI, poz. 24):

Jest taka potrzeba, żeby to było pożyteczne, konieczne. Z drugiej strony satysfakcji i zadowolenia z tego, że osiągam, że coś zdziałam, że coś robię, że nie jestem bezużyteczny, tylko że nadaje swojej pracy jakiś wymierny sens. Czyli właśnie, że nie jestem tylko tym pożeraczem tlenu, ale że jednak przynoszę jakąś wartość dodaną do tego świata. Taką w postaci rzeczy materialnych, no bo po sobie można zostawić rzecz materialne i niematerialne [...]. To taki obraz spuścizny po sobie.

W majsterkowaniu ważny pozostaje także wątek uczenia się, rozwoju umiejętności, w tym dążenia do doskonałości. Niezależnie od specyfiki czy poziomu zaawansowania konkretnych osób zakłada ono ciągle proces doskonalenia się, uczenia się nowych technik i zdobywania wiedzy na temat swojego obszaru zainteresowań. Tak jest w przypadku Mirka, dla którego majsterkowanie oznacza nieustanny rozwój (5_IDI, poz. 54):

To na pewno proces, który zachodzi z czasem. To takie doskonalenie i jest to też na pewno związane z ciągłym podnoszeniem sobie poprzeczki. Wiadomo, że zawsze jest taka gdzieś ukryta perfekcja, to, do czego się dąży. No z czasem, na pewno u siebie to zauważyłem, że cały czas „idzie do góry” razem z rozwojem moich umiejętności i razem z większą dostępnością i umiejętnościami związanymi z obsługą różnych urządzeń i maszyn. No, kiedyś dla mnie było satysfakcjonujące zrobienie doniczki, jeżeli połączyłem deski po prostu równo pod kątem 90°. Teraz „fajnie” to jest ładny kąt 45°, a w sumie chciałbym może kiedyś nauczyć się jakiegoś „jaskółczego ogona” czy jakichś innych połączeń, które będą ładne i które rzeczywiście będą precyzyjne, co do milimetra?

¹² Niektóre imiona badanych zostały zmienione. Zachęcam do przejrzenia *Charakterystyki badanych* w aneksie. Tam obok numeru IDI dodałem zaproponowane przez daną osobę lub losowo wybrane imię.

Ważnym przejawem zaangażowania, a zarazem formą krytyki otoczenia pozostaje aspekt trwałości i oszczędności, rozumianej jako odpowiedzialność za środowisko. W tym kontekście warto przywołać pojęcie emocjonalnej trwałości (*emotional durability*), które rozwija Jonathan Chapman (2005). Jego zdaniem produkty często zawodzą nie dlatego, że się zużywają, ale dlatego, że konsumenci tracą nimi zainteresowanie. Trwałość emocjonalna ma na celu przeniesienie punktu ciężkości projektowania z długowieczności przedmiotów na relacje między człowiekiem a przedmiotem. Badacz zauważa, że jeśli produkt ma przetrwać dłużej – nie tylko fizycznie, ale i przede wszystkim w ludzkiej psychice – musi być nośnikiem bogatej, osobistej opowieści. Część osób majsterkuje m.in. po to, by nie marnować rzeczy i nadawać im nowe życie (15_IDI, poz. 117):

Ja bym powiedziała tak, że niezwykle ważna jest moja filozofia życiowa przede wszystkim z odzyskiwaniem rzeczy. Ja w ogóle jestem takim „ekologiem”. Po prostu takim naprawdę, chyba taka się urodziłam. Mam taką niesamowitą odpowiedzialność... Czuję się bardzo odpowiedzialna za środowisko, za planetę, za zniszczenia. Czuję się takim trybikiem w maszynie, częścią wszechświata. Tak mam po prostu takie poczucie wpływu na wszechświat i to jest gdzieś głęboko we mnie. To się wiąże z tym, że ja nie lubię bardzo marnotrawić rzeczy. To znaczy nie lubię kupować w sieciówkach ciuchów, które się szybko niszczą i [sprawiają, że] szybko trzeba kupować nowe. Wolę coś przerobić. Uważam, że to jest niezwykła wartość w ogóle [...]. Może to tak brzmi trochę idealistycznie, ale ja myślę, tak naprawdę często się nad tym zastanawiam, że to majsterkowanie odpowiada bardzo tej mojej filozofii życiowej. Myślę, że największa wartość jest właśnie w tym, że mogę coś zrobić z czegoś, co już jest, albo z czegoś, co jest do wyrzucenia, coś niepotrzebnego przerobić na coś potrzebnego.

Majsterkowanie jest dla niektórych formą odpoczynku od codziennych stresorów. Pozwala na oderwanie się od codzienności, wyciszenie się i refleksję. Powtarzalne czynności manualne oraz skupienie się na tworzeniu czegoś własnoręcznie mają charakter odprężający i wręcz medytacyjny. Pozwalają na regenerację (6_IDI, poz. 84):

Czasami też odkrywam tak, że sam proces, jakkolwiek bywa męczący, też ma taki wymiar trochę medytacyjny. Nie, to znaczy jesteś sam ze swoimi myślami i masz czas też, żeby o czymś pomyśleć, coś przetrwać.

Część osób majsterkuje w gronie innych pasjonatów i pasjonatek, czerpiąc satysfakcję z dzielenia się umiejętnościami i uczenia się od siebie nawzajem. Dla nich majsterkowanie stanowi istotny element budowania społeczności wokół wspólnego hobby, jak w przypadku przestrzeni kreatywno-warsztatowych (13_IDI, poz. 105):

Wydaje mi się, że to idealne, szczególnie że my z domu w ogóle rzadko wynosimy jakieś takie umiejętności, nie, że gdzieś się tego uczymy. W szkołach już tego nie ma, więc trzeba szukać takich miejsc, gdzie po prostu, bez obciachu, można się uczyć.

Znaczący, przynajmniej dla części z majsterkujących, jest także motyw transmisji tradycji rzemieślniczych. Ci z nich mają potrzebę przekazywania wiedzy i umiejętności rzemieślniczych, szczególnie tych zanikających. Cenią sobie naukę od doświadczonych mistrzów i chcą zachować tradycję. Uważają, jak Monika, za ważne, aby nie dopuścić do całkowitego zaniku tych umiejętności (IDI_15, poz. 121):

I uważam, że to jest w ogóle sens... sens życia. Przekazywanie wiedzy i nawet powiem szczerze, że czasami patrzę na te tak zwane wymarłe zawody, jakieś zanikające zawody. Patrzę na jakichś specjalistów, gdzieś jest jakiś ostatni dziadziuś, w jakiejś wsi mieszka i coś tam wykonuje, i po nim, po nim już nikt nie będzie robił. I pytam się: dlaczego? Dlaczego tam nie pojechać i [nie] poprosić go, żeby on mnie tego nauczył, ponieważ wydaje mi się, że to jest właśnie sens, że nie trzeba do wszystkiego dochodzić samemu.

Majsterkowanie – właśnie jako proces relacyjny, cierpliwy, powolny – często generuje tego typu narracje. To nie są „krótkie utopie”, jak w przypadku nowych produktów konsumenckich (por. Bauman 2008), lecz długie, osadzone w codzienności opowieści o trudzie, pomyłkach i odkryciach. Każdy własnoręcznie naprawiony przedmiot niesie ze sobą historię: nie tylko tego, co działa, ale też tego, co nie działało i co trzeba było zrozumieć. W tym sensie osoba majsterkująca tworzy nie tylko obiekt, ale też opowieść, w której sama siebie rozpoznaje. Przez ten pryzmat można też spojrzeć na związek między produkcją a tożsamością. Przedmioty stają się „przedłużeniem siebie”. Wracając do przywołanego chwilę wcześniej Chapmana, można

powiedzieć, że zawierają w sobie coś więcej niż funkcję: narrację, relację, ślad¹³.

Z przytoczonych wypowiedzi osób majsterkujących wyłania się wielowymiarowy obraz tej aktywności: praktyki głęboko zakorzenionej w wartościach i potrzebach osobistych, społecznych, a nawet egzystencjalnych. Majsterkowanie staje się tu przestrzenią terapeutyczną, formą wyciszenia, refleksji oraz psychicznej regeneracji. Po przywoływanych wypowiedziach wyraźnie widać, że dla wielu jest ono momentem zatrzymania się, bycia sam na sam ze sobą, ucieczki od codziennego stresu, a zarazem medytacji poprzez działanie. Ten aspekt majsterkowania, subtelny, a zarazem istotny, pokazuje, że czynności manualne, mimo fizycznego i conceptualnego trudu, jaki za nimi stoi, a może dzięki niemu, mogą mieć głęboko kojący wpływ na psychikę. W połączeniu z poczuciem sprawczości, potrzebą ciągłego rozwoju, dbałością o środowisko oraz przekazywaniem wiedzy i budowaniem więzi majsterkowanie jawi się jako pełnoprawna droga do odnalezienia sensu, wewnętrznej równowagi i własnego miejsca w świecie.

¹³ Chapman (2005), rozwijając koncepcję „emocjonalnej trwałości” (*emotional durability*), wyróżnia kilka strategii projektowych, które mają na celu wydłużenie życia produktów poprzez budowanie długotrwałej relacji emocjonalnej między użytkownikiem a przedmiotem. Są to: narracja, odpowiedzialność, dialog oraz zbliżenie.

2 BADACZ JAKO MAJSTERKOWICZ, CZYLI O WARSZTACIE BADAŃ WŁASNYCH

Inspiracją dla opisywanego w mojej książce projektu badawczego była książka Davida Gauntletta *Making Is Connecting* (2011), w której, jak wskazuje sam tytuł, opisuje on proces tworzenia jako akt łączenia: zarówno materiałów, jak i ludzi czy społeczności. Jednak, co zauważa wielu komentatorów, ta wielowymiarowość amatorskiego tworzenia pozostaje wciąż niedostatecznie opisana i zanalizowana, zwłaszcza etnograficznie, a więc z użyciem metod terenowych. Celem projektu było więc, zgodnie z założeniami wniosku grantowego, „usystematyzowanie oraz pogłębiona analiza społeczno-materialnego wymiaru amatorskiego majsterkowania w trakcie badań etnograficznych prowadzonych w przestrzeniach warsztatów twórczych, tzw. makerspace’ach”. Jak podkreślałem we wstępie, nie chodziło mi o klasyczną etnografię, pozwalającą na skoncentrowane, pogłębione spojrzenie na wybrane aspekty życia codziennego i praktyk kulturowych danej grupy społecznej. Etnografia w przyjętej przeze mnie formule opiera się na świadomym czerpaniu z metodologii zakorzenionej w antropologii i socjologii. Przyjęcie takiej perspektywy umożliwia umieszczenie mojego projektu na kontinuum podejść etnograficznych: pomiędzy rozbudowanymi, kompleksowymi badaniami kultury a krótszymi, ukierunkowanymi etnografiami, które jednak zachowują wrażliwość na kontekst kulturowy i znaczenia nadawane przez samych uczestników i uczestniczki praktyk społecznych.

2.1 Założenia projektu

Projekt już w założeniach wpisywał się w zwrot materialny i ten paradygmat przyjęto jako podstawę teoretyczną do analizy wytwórców.

Zakładałem, że materialność (rozumiana jako materialność narzędzi, materiałów oraz środowiska) nie tylko umożliwia działania, ale też aktywnie współtworzy relacje między ludźmi, rzeczami i miejscami. Stąd zaproponowałem szerokie jej rozumienie jako integralnej części praktyk majsterkowania, ujmując ją w trzech wymiarach: 1) narzędzi i technologii, 2) materiałów i elementów kompozycyjnych oraz 3) środowiska DIY. W projekcie wyodrębniłem trzy główne obszary badawcze, odpowiadające kluczowym pytaniom postawionym we wstępie pracy. Po pierwsze, założyłem, że nawet pozornie indywidualne praktyki, takie jak samotne majsterkowanie, są efektem współdziałania heterogenicznych aktorów: człowieka, materiałów, narzędzi i przestrzeni, co prowadziło do pytań o proces kształtowania się tożsamości twórcy amatora, rolę innych osób majsterkujących oraz społeczności makerów, szczególnie w kontekście przekazu wiedzy ukrytej i etosu troski (Toombs i in. 2014). Po drugie, skoncentrowałem się na redefinicji „amatorskiego tworzenia” w świetle napięcia między tradycyjnym rzemiosłem (Sennett 2008) a oddolną, codzienną kreatywnością (Edensor i in. 2009; Ingold 2011, 2018), przy czym interesowały mnie pytania o jego sens (od wymiaru hobbystycznego po krytykę pracy najemnej i konsumpcji) oraz o znaczenie prostych, analogowych technologii i materiałów jako źródła satysfakcji (Maines 2009). Trzeci obszar dotyczył przestrzeni warsztatowych, analizowanych wcześniej w ramach projektu „dzielnic innowacji”¹; pytałem o ich dostępność, zróżnicowanie i charakter jako potencjalnych „trzecich miejsc” (Oldenburg 1996).

Badania zaplanowałem jako wielostanowiskową etnografię przestrzeni warsztatów twórczych oraz innych, nieformalnych i tymczasowych miejsc aktywności makerów i makerek, takich jak targi, haka-tony czy festiwale. Projekt, odwołujący się do zwrotu ku praktykom ucieleśnionym i ku sprawczej roli materii, od początku zakładał serię eksperymentów metodologicznych. Jak zauważa Sophie Woodward (2016: 3), „wciąż brakuje pogłębionej refleksji metodologicznej nad tym, w jaki sposób metody jakościowe mogą pomóc nam zrozumieć materiały i ich właściwości, mimo że coraz częściej podkreśla się ich centralną rolę w reprodukowaniu i zrywaniu relacji społeczno-materialnych”. W tym sensie metoda etnograficzna, oparta na obserwacji uczestniczącej, była oczywistym wyborem w przypadku badań

antropologicznych nad kulturą materialną. Szybko stało się jednak jasne, że tradycyjny zestaw technik, w tym wywiad pogłębiony, nie wystarczy, by uchwycić sprawczość materii i relacje splatające ludzi z rzeczami.

W socjologii etnografia była szeroko stosowana w studiach nad nauką i technologią (Latour i Woolgar 2020), w których to studiach służyła do analizy praktyk wytwarzania wiedzy naukowej oraz złożonych powiązań między ludźmi a rzeczami. Choć rzadko bywa klasyfikowana jako „podejście mieszane”, w praktyce obejmuje ona zróżnicowane techniki pozwalające wnikliwie badać materialność. Sama obserwacja tego, co ludzie robią z rzeczami – fundament etnografii – rozwijana była metodami wizualnymi, takimi jak fotografia (Pink 2009) czy nagrania wideo, wykorzystywane do analizy działań interaktywnych i ucieleśnionych (Dant 2007). Tymczasem wywiady, choć przydatne, niosły ze sobą ryzyko filtracji rzeczywistości przez badacza i koncentrowania się wyłącznie na perspektywie ludzkiej (Demant i Ravn 2020). W nurcie ANT wskazuje się, że elementy materialne współtworzą relacje, jednak, jak zauważa Lise Justesen (2020: 341), nie musi to oznaczać przyjmowania „czystej” perspektywy aktora-sieci. Kluczowe jest raczej znalezienie balansu: opis sieci powinien być bogaty, ale nie przytłaczający; istotne, by traktować rzeczy jako potencjalnie sprawcze bez utraty narracyjnej przejrzystości.

W tym kontekście ważne stało się myślenie o projekcie w duchu Johna Lawa (2004), który podkreśla, że badania interdyscyplinarne destabilizują dyscyplinarne „zestawy metod” i zmuszają do szukania nowych rozwiązań. Jak zauważa Jennifer Mason (2006: 9), celem nie jest triangulacja danych, lecz utrzymanie metod w „kreatywnym napięciu”. To napięcie i wynikające z niego sprzeczności pozwalają uchwycić bogactwo relacji społeczno-materialnych i otwierają przestrzeń do eksperymentowania z formami danych.

Inspiracją okazała się koncepcja etnografii sensorycznej Sarah Pink (2009), akcentująca zmysłowe zaangażowanie osoby prowadzącej badanie i osób uczestniczących w środowiska materialne jako formę ucieleśnionego poznania. Dzięki temu możliwe było wprowadzenie metod wizualnych i skoncentrowanych na artefaktach: fotoelicytacji czy wywiadów zorientowanych obiektowo, które pozwalają uczestniczącym mówić poprzez rzeczy. Jak zauważyła Jennifer Rowsell (2011),

zestawianie narracji uczestników z ich gestami, mimiką i reakcjami podczas oglądania nagrań wideo odsłania performatywny wymiar relacji z przedmiotami¹⁴. Badaczka zwraca uwagę, że kamera może początkowo wywoływać skrępowanie, ale z czasem pozwala uchwycić autentyczne sposoby odnoszenia się do rzeczy. Podobne rozwiązania stosowała wspomniana już Woodward, badająca biografie jeansów. Jej wywiady obiektowe ujawniały, że „materiały i rzeczy nie są pasywne, przeciwnie, niosą w sobie pewien rodzaj żywotności” (Woodward 2016: 5).

Z wyżej wymienionych względów już na etapie założeń badawczych projekt przewidywał, że klasyczny wywiad nie wystarczy, by uchwycić złożoność relacji społeczno-materialnych. Konieczne stało się zastosowanie metod wizualnych i sensorycznych, które nie tylko dokumentują, ale i inicjują interakcje, tak by wydobyć żywotność materiałów i ich sprawczą rolę w praktykach twórczych. W tym sensie projekt czerpie inspirację z ANT, ale przyjmuje podejście kompromisowe, zgodne z uwagą Justesen, pozwalające uchwycić materialność i sprawczość rzeczy bez popadania w metodologiczną przesadę, a jednocześnie utrzymać metody w twórczym napięciu.

2.2 Plan a realizacja badań – skompresowana etnografia sensoryczna

Już na początku koncepcja i plan badań uległy istotnym zmianom. Stało się tak za sprawą osób recenzujących wnioski grantowy. Anonimowym recenzjom ekspertów zawdzięcza kilka cennych wskazówek, które pozwoliły przeorientować kierunki naszych dociekań już na wstępie.

Po pierwsze, eksperci i recenzenci zewnętrzni słusznie zasugerowali głębsze zanurzenie się w społeczno-materialnym świecie polskich

¹⁴ Wykorzystanie kamery cyfrowej i rejestracja momentów, w których uczestnicy i uczestniczki trzymali i wskazywali artefakty oraz dotykali ich, a także obserwacja ich wyrazów twarzy i gestów pozwoliły badaczce dostrzec performatywny wymiar relacji tych osób z przedmiotami. Co ciekawe, świadomość obecności kamery wpływa na naturalność komunikacji: uczestnicy i uczestniczki początkowo byli jej świadomi i ze skrępowaniem mówili o swoich przedmiotach. Starano się jednak, na tyle, na ile to było możliwe, zachować naturalność zachowań w trakcie nagrań (Rowsell 2011).

twórców i twórczyń oraz ukazanie form współistnienia lokalnych praktyk z globalnymi trendami. Dostrzegli w tym ważny i inspirujący potencjał projektu. Potraktowaliśmy tę wskazówkę bardzo poważnie. Już pierwsze wywiady pogłębione potwierdziły, jak istotne i specyficzne dla osób majsterkujących było zerwanie nie tylko z praktykami majsterkowania, ale i dewaluacją pracy manualnej, do których doszło w latach 90. XX wieku wraz z transformacją ustrojową w Polsce, kiedy to zakończyła się mityczna era Adama Śłodowego¹⁵ i hasła „zrób to sam”.

Rozmowy z badanymi wskazywały na to, że doświadczenia dzieciństwa – głębokie i emocjonalne przeżycia majsterkowania z przeszłości – musiały ustąpić w ich życiu miejsca edukacji ogólnej. Wybory kolejnych szkół i narracja o „porządnej” (czytaj: niemanualnej) pracy skutecznie ograniczyły możliwość amatorskiego majsterkowania. Dopiero w późniejszych etapach życia tęsknota za tą formą spędzania czasu prowadziła do odnowienia zainteresowania hobbystycznym majsterkowaniem. Narracja ta wracała jak echo, co pokazywało, że polskie praktyki spod znaku DIY mają własną, posttransformatywną specyfikę i historię, a jednocześnie dialogują z doświadczeniami makerów i makerek z innych części świata. Kolejnym krokiem mogła okazać się eksploracja globalnego wymiaru ruchu DIY: tego, w jaki sposób lokalne praktyki kształtowane są przez globalne inspiracje. Dzięki temu można było pokusić się o podsumowanie: opisać, w jaki sposób polska scena DIY, choć specyficzna, funkcjonuje jako część większego, translokalnego ekosystemu twórczości, utrzymywanego dzięki mediom cyfrowym i „poważnym amatorom”. Uwzględnienie tej lokalnej perspektywy może okazać się interesujące zarówno dla badaczy zajmujących się kulturą cyfrową, jak i badaczy materialności.

Po drugie, po lekturze recenzji zewnętrznych podjąłem decyzję o poszerzeniu badania, które pierwotnie koncentrowało się na osobach majsterkujących w profesjonalnie zorganizowanych przestrzeniach kreatywno-warsztatowych, przede wszystkim makerspace’ach. W toku prac zdecydowałem się odejść od tak wąskiego rozumienia

¹⁵ Adam Śłodowy (1923–2019) – polski popularyzator majsterkowania, autor książek i wieloletni prowadzący popularny program telewizyjny *Zrób to sam* (1959–1983), w którym pokazywał, jak samodzielnie wykonywać i naprawiać przedmioty z prostych, łatwo dostępnych materiałów.

warsztatu i bardziej zróżnicować próbę badanych. Dzięki zmianie sposobu rekrutacji uwzględniłem także inne miejsca, w których odbywa się majsterkowanie: warsztaty organizowane w domu lub przy domu, przestrzenie tymczasowo aranżowane na potrzeby konkretnej pracy, użyczane garaże i piwnice, a także przestrzenie współdzielone, funkcjonujące jako „trzecie miejsca”. Tym samym kategoria warsztatu, od której zaczynałem badanie, została rozszerzona poza instytucjonalne makerspace’y i objęła różnorodne miejsca, w których relacje człowiek–materia–przestrzeń splatają się w podobny sposób. Dzięki temu krajobraz przestrzeni majsterkowania stał się znacznie bardziej zróżnicowany: od przestrzeni pop-up, bardzo intymnych, ściśle prywatnych i odświętnych, po te wspólnotowe, takie jak m.in. objęcie badaniem Męskie Szopy.

Po trzecie wreszcie, ważnym elementem podkreślanym przez recenzentów wniosku była możliwość głębszej analizy i rekonstrukcji trajektorii twórców i twórczyń spod znaku „zrób to sam”. Stąd postawiłem sobie pytania: W jaki sposób drogi życiowe majsterkowiczów i majsterkowiczek, doświadczenia i wybory wpływają na pozycję zajmowaną przez nich w swoich społecznościach? Jakie ścieżki prowadzą do uwewnętrznienia etosu DIY? Można więc powiedzieć, że badania, które w założeniu miały mapować „scenę”, zaczęły zmierzać w stronę rekonstrukcji indywidualnych trajektorii osób majsterkujących. Nie myślę tutaj nawet o wskazywanym wcześniej wątku dzieciństwa i nostalgii, ale o nowej i ważnej perspektywie teoretycznej – badaniach nad kategorią „profesjonalnego amatora” – w tym zwłaszcza o całej refleksji reprezentowanej przez Roberta Stebbinsa (1992) (ta ważna rama teoretyczna zostanie opisana szczegółowo w rozdziale trzecim). Napięcie między podejściem profesjonalnym a amatorskim, choć rozpoznane w literaturze przedmiotu, rzadko używane było do analizy fenomenu majsterkowania. Wydaje się ono jednak szczególnie istotne w związku z tym, co określamy etosem rzemieślniczym, i z różnymi podejściami do majsterkowania, jakie prezentują z jednej strony Richard Sennett, a z drugiej Tim Ingold. W konsekwencji ciężar dociekań, pierwotnie bliższy refleksjom spod znaku wspólnoty praktyk (Wenger 1998), właściwym z punktu widzenia współdziałania w ramach makerspace’ów, został przeniesiony na dynamiki praktyk kształtujących nie tyle życie grup czy społeczności, ile pojedynczych majsterkujących.

Ważnym momentem w początkach projektu, który to moment zdecydował o ostatecznym jego charakterze i powodzeniu, pozostała rekrutacja. W praktyce oznaczała ona wstępny screening badanych zaproszonych do badań jakościowych. O ile początkowo zakładałem rekrutację za pośrednictwem istniejących i znanych mi już wcześniej przestrzeni kreatywno-warsztatowych, o tyle (po wspomnianym już rozszerzeniu kategorii „warsztatu”) uznałem, że powinniśmy inaczej podejść do pozyskiwania potencjalnych badanych, tak by dotrzeć do bardziej złożonego krajobrazu miejsc majsterkowiczowskiej aktywności.

Projekt przewidywał symboliczne wynagrodzenie dla badanych w formie kart podarunkowych do supermarketu dla majsterkowiczów Julia. Przy okazji zakupu kart udało się nawiązać współpracę z działem marketingu tej firmy. Dzięki koordynatorce ds. marketingu zamieściliśmy ogłoszenie o naszych badaniach na regionalnych profilach na Facebooku wszystkich sklepów sieci, a także na plakatach ulokowanych przy kasach w jej placówkach. Aby odpowiednio wykorzystać tę okazję, przygotowaliśmy w zespole ankietę rekrutacyjno-screeningową, która miała nam pomóc nie tylko przeprowadzić rekrutację 20 osób, ale także uzyskać informacje o szerszym gronie majsterkujących.

Po uruchomieniu kwestionariusza w LimeSurvey w przeciągu miesiąca pojawiło się 215 kompletnych odpowiedzi od respondentów. Przeważającą większość z nich stanowili mężczyźni – 65,1% (140 osób), kobiety stanowiły 34,4% (74 osoby)¹⁶. Dominującą grupą wiekową były osoby w wieku 35–44 lata, które stanowiły ponad połowę uczestników badania (51,2%). Pod względem wykształcenia przeważały osoby z wykształceniem wyższym (aż 72,1% ogółu). Zdecydowana większość badanych była aktywna zawodowo – 68,4% deklaroowało zatrudnienie na umowę o pracę. Respondenci i respondentki utożsamiali majsterkowanie z ważnym aspektem swojego życia – z takim stwierdzeniem zdecydowanie zgadzało się 55,8%, a kolejne 25,1% wyrażało umiarkowaną zgodę. Dla większości osób (56,3%) majsterkowanie stanowiło jedno z wielu hobby, a dla 39,5% było najważniejszym zajęciem poza pracą zawodową. Większość respondentów określiła swój poziom zaawansowania jako umiarkowany (47%) lub początkujący (25,6%),

¹⁶ Jedna osoba (0,5%) wskazała inną tożsamość płciową.

a tylko 7% uważała się za zupełnych nowicjuszy, co było dla nas istotne z perspektywy uznania ich profesjonalno-amatorskiego statusu.

Na bazie kwestionariusza oraz udzielonych zgód rozpoczęła się rekrutacja uczestników i uczestniczek badania jakościowego. Założyłem, że dobór przebiegać będzie na bazie następujących kryteriów:

1. **Płeć.** Proporcja majsterkujących kobiet i mężczyzn miała oddawać mniej więcej proporcje odpowiedzi uzyskanych z kwestionariusza ankiety rekrutacyjnej,
2. **Poziom zaawansowania.** Ważny był tutaj dobór osób, które deklarowały różny poziom zaawansowania. Zależało nam na tym, by uchwycić przejście od początkowej fazy majsterkowania do profesjonalnego amatorstwa.
3. **Rodzaj majsterkowania.** Tu ważne były osoby, które zajmowały się najbardziej popularnymi kategoriami praktyk majsterkowania, a więc pracami w drewnie, renowacją mebli, kaletnictwem itp. Do grupy badanych trafiły także osoby szyjące i zajmujące się modelarstwem.
4. **„Kryterium warsztatowe”.** Chodziło o to, by wśród badanych znaleźli się zarówno użytkownicy i użytkowniczki przestrzeni kreatywno-warsztatowych, jak i posiadacze i posiadaczki własnych warsztatów stałych lub tymczasowych.

Główne metody miały obejmować obserwacje uczestniczące (łącznie ponad 120 godzin), dokumentację artefaktów, wywiady obiektywne, wideopamiętniki oraz mapowanie przestrzenne. Planowane były obecność badacza w czterech przestrzeniach warsztatowych przez minimum 12 miesięcy, a także towarzyszenie uczestnikom podczas wydarzeń wytwórczych, z zamiarem przeprowadzenia 40 wywiadów (z 20 badanymi) oraz trzech pogłębionych wideodzienników.

W ślad za wcześniejszymi decyzjami oraz w świetle uzyskania dostępu do zróżnicowanej próby zapadła jednak decyzja o szukaniu rozwiązania, które umożliwiłoby uczestnikom i uczestniczkom badania dokumentowanie ich pracy we własnym rytmie i w dogodnym kontekście. Utrzymywanie bliskiego kontaktu z tyłoma badanymi w różnych przestrzeniach i czasie byłoby przedsięwzięciem trudnym organizacyjnie, ale także metodologicznie. Początkowo w zespole rozważaliśmy przygotowanie prostej aplikacji własnego pomysłu, która zostałaby wykorzystana do prowadzenia obserwacji i pojawiła się

na drugim etapie realizacji projektu jako odpowiedź na rzeczywiste potrzeby i ograniczenia wynikające z praktyki badawczej w terenie. W trakcie realizacji badań ostatecznie sięgnęliśmy po istniejącą aplikację Field Notes 6, wykorzystywaną głównie w badaniach marketingowych i badaniach użytkowników – stała się ona nie tylko narzędziem technicznym, ale i wręcz kluczowym medium naszej pracy terenowej. Dzięki niej zyskaliśmy możliwość prowadzenia badań w sposób bardziej rozproszony, elastyczny i uczestniczący, niż zakładaliśmy pierwotnie. Aplikacja pozwoliła nam na prowadzenie stałego dialogu z uczestnikami i uczestniczkami badania. Nie tylko zbieraliśmy dane, ale także reagowaliśmy na działania, komentarze i potrzeby tych osób w czasie rzeczywistym. To doświadczenie radykalnie przekształciło nasze podejście do metodologii badań jakościowych i pozwoliło przekroczyć granice tradycyjnej etnografii. Dało nam również szansę na głębsze wejście w materialność i codzienność praktyk twórczych.

Użycie aplikacji zmieniło także model czasowy badań: zamiast modelu „powracającego” przyjąłem model „skompresowany”¹⁷. Każdy z tych trybów inaczej organizuje doświadczenie terenowe i nadaje badaniom swoistą dynamikę, ale co ważne, w przypadku podejścia skompresowanego akcentowana jest właśnie intensywność doświadczeń, a to na jej zbadaniu mi zależało. Mogłem sobie pozwolić na trzy miesiące intensywnych badań, co było uwarunkowane kosztami użytkowania aplikacji badawczej oraz modelem, w jakim funkcjonuje Field Notes 6. Jednocześnie, dzięki technologii, udało się zbudować formę „skompresowanej etnografii sensorycznej”, pozwalającą nie tylko poznać osoby badane i ich historie, ale także wejść w ich otoczenie materialne i zmysłowe. W tym sensie aplikacja pełniła funkcję swego rodzaju przedłużenia etnograficznej obecności: rejestrowała chwile

¹⁷ W literaturze metodologicznej Bob Jeffrey i Geoff Troman (2004) wyróżniają trzy modele czasu etnograficznego: skompresowany, selektywnie przerywany oraz powracający. Pierwszy z nich, skompresowany, zakłada intensywny, lecz krótki pobyt badacza w terenie, pozwalający uchwycić migawkę życia społecznego w całym jego bogactwie. Drugi, selektywnie przerywany, opiera się na dłuższym projekcie z nieregularnymi wizytami, w trakcie których badacz koncentruje się na wybranych wątkach i relacjach. Trzeci, powracający, związany jest z regularnym odwiedzaniem terenu w różnych fazach cyklu życia instytucji czy grupy, co umożliwia uchwycenie procesów zmiany i ciągłości.

i codzienne sytuacje, dostarczała zapisów audio, wideo i fotograficznych, a oddanie badanym kontroli nad kamerą (za sprawą ich własnych smartfonów) zwiększało naturalność i autentyczność wypowiedzi. O ile klasyczne etnografie skompresowane skupiają się głównie na uczestnictwie badaczy i badaczek w obserwacji rytuałów i wydarzeń, w tym przypadku kluczowe okazało się uchwycenie performatywnego wymiaru samodzielnej i często samotnej pracy z artefaktami. Praktyki majsterkowania jako praktyki hobbystyczne nie miały ani z góry wyznaczonego miejsca, ani stałego czasu i co rozumiały, często podejmowane były spontanicznie. W efekcie badanie nie tylko wpisuje się w koncepcję skoncentrowanej etnografii, lecz także rozwija ją w stronę zmysłowego i ucieleśnionego uczenia się (Pink 2009), w którym kamera staje się narzędziem pozwalającym na interpretację doświadczeń uczestników i uczestniczek w wymiarach cielesnym, emocjonalnym i materialnym.

2.3 Struktura i przebieg sesji badawczych z wykorzystaniem aplikacji

Badania miały charakter i skoncentrowany, i modułowy, to znaczy zostały zorganizowane w formie tematycznych sesji badawczych, które zaprogramowaliśmy wcześniej (gdy jeszcze testowaliśmy możliwości narzędzia), a które uczestnicy i uczestniczki otrzymywali jako zadania do wykonania w aplikacji mobilnej, zgodnie z indywidualnym rytmem. Ukończenie jednej sesji otwierało kolejne. Każda z nich składała się z kilku komponentów: zadania głównego, instrukcji (w formie tekstu i wideo), opcjonalnych podpowiedzi oraz kanału kontaktowego w ramach aplikacji (czatu). Dzięki tej strukturze możliwe było prowadzenie równoległych badań w różnych lokalizacjach, a jednocześnie zachowanie spójności metodologicznej. Majsterkowicze i majsterkowiczki użytkujący aplikację otrzymywali zadania bezpośrednio na swoje telefony i logowali się do nich z podaniem maila i indywidualnego kodu. Zakładałem, że podstawowa „wiązka badawcza” to jedna nagrana sesja wraz z podsumowaniem. Badani mogli w każdej chwili przesłać materiały wideo, zdjęcia, nagrania dźwiękowe lub komentarze tekstowe rejestrujące nie tylko efekty ich pracy, ale też proces, emocje i refleksje z nimi związane. Dzięki temu dokumentacja nie była epizodyczna

ani sztucznie wyizolowana. Przeciwnie, osoby badane same stawały się badaczami i badaczkami własnych praktyk. Jednym z najbardziej inspirujących momentów było właśnie oglądanie sukcesywnie przesyłanych filmów: fragmentów prac ręcznych, pokazów działania narzędzi, a czasem osobistych komentarzy, w których osoby uczestniczące dzieliły się wątpliwościami, radością z odkrycia jakiegoś rozwiązania, czy po prostu opowiadały, dlaczego zrobiły coś tak, a nie inaczej.

Pierwsze sesje miały charakter wprowadzający i diagnostyczny. Osoby badane proszone były o nagranie krótkiego wideo przedstawiającego siebie oraz swoją przestrzeń twórczą: warsztat, garaż, kuchnię, stolik roboczy. W ramach „wizytówki” opowiadały także, czym się zajmują, oraz jak wygląda ich codzienna praktyka wytwórcza. Była to nie tylko forma autoprezentacji, ale i pierwszy kontakt z materialnością otoczenia, który pozwolił mi się zorientować, z jaką różnorodnością środowisk twórczych mam do czynienia. Uczestnicy i uczestniczki często dołączali w trakcie sesji zdjęcia narzędzi, aktualnych i niedokończonych projektów, a także szkiców, prototypów i materiałów, z których korzystali.

Na kolejnych sesjach ciężar przesunięty został na praktyki działania. Badani i badane mogli zdecydować się na dwie formy uczestniczenia w badaniach jakościowych: podstawową lub rozszerzoną¹⁸. W ramach badań „podstawowych” oczekiwałem nagrania jednej kompletnej sesji majsterkowania, bez konieczności kontynuowania badań. Osoby badane miały pełną dowolność w doborze sesji. Zadania były skonstruowane uniwersalnie: tak, by uruchamiały refleksję nad ciałem, materiałem i narzędziem. Poprosiłem o rejestrowanie pojedynczych czynności (np. cięcia, szlifowania, szycia), pokazywanie detali, dokumentowanie etapów pracy oraz ich komentowanie w ramach protokołów głośnego myślenia.

Uczestnicy i uczestniczki nagrywali całe procesy oraz aktualnie realizowane projekty, od koncepcji po gotowy przedmiot, a inni wybierali kluczowe momenty. Zachęcałem ich też do komentowania pytaniami:

¹⁸ Pierwotnie zakładaliśmy tylko dwie pogłębione etnografie, ale narzędzie cyfrowe okazało się na tyle przydatne, że w sumie aż siedem z dwudziestu jeden osób zdecydowało się na badania poszerzone, a więc obejmujące więcej niż jedną sesję majsterkowania.

„Co w tej chwili robisz?”, „Co sprawia trudność?”, „Dlaczego używasz właśnie tego materiału?”. W tej fazie powstawały również pierwsze wideopamiętniki, prowadzone spontanicznie, często pozwalające uchwycić to, co było szczególnie ważne dla nas jako badaczy i badaczek: emocjonalne stany związane z doświadczeniem przepływu (*flow*), udane rozwiązanie problemu technicznego, ale też porażkę, przerwanie pracy czy chwile zawahania. Sesje te zaprojektowałem jako możliwie otwarte i powtarzalne. Aplikacja umożliwiała nie tylko przekazywanie tych materiałów do analizy, ale także ich przeglądanie i komentowanie przez osobę analizującą. Można powiedzieć, że powstała więc spontaniczna forma dialogu między uczestnikami a badaczami i badaczkami z naszego zespołu. Po każdej rejestracji sesji majsterkowania osoby badane realizowały moduł podsumowujący: miał on charakter syntetyzujący i refleksyjny. Osoby uczestniczące zapraszane były do podzielenia się efektami swoich prac: pokazywały efekty danej sesji (w formie filmów lub zdjęć), opowiadały o swojej satysfakcji (i jej braku) z osiągnięć oraz, na koniec, dokonywały oceny doświadczenia *flow* dzięki autorskiej skali, którą przetestowaliśmy jako zespół.

W przypadku badań „pogłębianych”, a więc obejmujących więcej niż jedną sesję majsterkowania, dodawałem także zindywidualizowane sesje dodatkowe, które dotyczyły specyfiki prac danej osoby. I tak jak w przypadku rodziców majsterkujących z dzieckiem pytałem o to, na ile wspólne majsterkowanie jest ważnym doświadczeniem ojcostwa lub macierzyństwa albo na ile pomaga przekraczać tradycyjne role męskie i żeńskie (gdy np. mama majsterkowała z córką), w przypadku osoby drukującej na domowej drukarce 3D wracałem do kwestii poczucia sprawczości i kontroli nad procesem długotrwałego druku precyzyjnych elementów.

W sumie każda sesja badawcza była jednocześnie aktem dokumentacji i współtworzenia wiedzy, a aplikacja Field Notes 6 stanowiła swoistą platformę wymiany nie tylko danych, ale również perspektyw, emocji i ujęć rzeczywistości. Dzięki niej udało się zbudować żywe archiwum praktyk amatorskiego wytwarzania obejmujące zarówno materiały, jak i sposoby ich rozumienia, kontekstualizacji i przeżywania. To właśnie dynamika tych sesji pokazała mi, że „wytwarzanie to łączenie”: nie tylko materiałów, lecz także ludzi, miejsc, wspomnień i sposobów myślenia.

Korzystając z funkcji „Menu zadań” i „Przesyłania plików”, mogliśmy w zespole na bieżąco śledzić, co dzieje się w poszczególnych przestrzeniach warsztatowych. Z kolei uczestnicy mieli pełną kontrolę nad swoimi plikami. Mogli je ukryć, wycofać zgodę, przesłać ponownie lub całkowicie usunąć. Ta możliwość była szczególnie istotna w kontekście etyki badań i budowania zaufania.



Fot. 1. Panel aplikacji użytej w badaniach.

W praktyce wiele uczestników i uczestniczek traktowało aplikację jako dziennik terenowy, co znaczy, że nie tylko rejestrowali działania, ale i komentowali to, co działo się wokół: zmiany w przestrzeni, relacje z innymi użytkownikami, napotkane trudności. Ważnym elementem było również to, że aplikacja zmuszała do uważności: np. to, że działała tylko wtedy, gdy była widoczna na ekranie, uświadamiało uczestnikom i uczestniczkom wagę czasu i przestrzeni w procesie przesyłania danych. Dzięki tej technicznej „niedogodności” uzyskałem bardzo świadome i starannie przygotowane materiały, a osoby uczestniczące często wchodziły w rolę kuratorów i kuratorek własnych treści. Praktyka ta zwiększała ich zaangażowanie i sprawiała, że nasz materiał badawczy był nie tylko bogatszy, ale i bardziej zakorzeniony w indywidualnym doświadczeniu.

2.4 Badanie ucieleśnionej wiedzy praktycznej przy zastosowaniu protokołów głośnego myślenia

Badania nad majsterkowaniem jako praktyką poznawczą umożliwiają lepsze zrozumienie mechanizmów ludzkiego wnioskowania, podejmowania decyzji, elastyczności poznawczej oraz znaczenia kontekstu materialnego i społecznego dla kształtowania toku działania. Uznałem, że aby dotrzeć do tego, w jaki sposób osoby majsterkujące rozwiązują złożone problemy, nie wystarczy zapytać ich o to wprost ani przyglądać się wyłącznie samym efektom pracy (np. gotowym projektom). Ważniejsze było dla mnie uzyskanie dostępu do procesów poznawczych zachodzących w trakcie majsterkowania. Jak wspominałem, odwołując się do Ingolda, dopiero takie podejście pozwala uchwycić proces, jego zmysłowość i spontaniczność, które nie są widoczne w samym artefakcie. Ogląd gotowego obiektu, choćby regału wykonanego przez amatora, nie mówi nam nic o tym, jak przebiegało myślenie, jakie problemy napotkał twórca, które decyzje były automatyczne, a które wymagały pogłębionej refleksji.

Przyjąłem, że jednym z najskuteczniejszych sposobów dokumentacji procesów poznawczych w działaniu będzie metoda głośnego myślenia (*think aloud*). Pozwala ona uzyskać dostęp do procesu rozwiązywania problemu w momencie jego występowania, a nie tylko do

jego efektów końcowych czy retrospektywnych rekonstrukcji. Kluczowe było połączenie klasycznych wywiadów z protokołami, bo jak zauważyły Leanne M. Aitken oraz Karen Mardegan (2000), dzięki temu badacze uzyskują dostęp do dwóch formatów raportów werbalnych: równoczesnych, takich jak „protokoły głośnego myślenia” czerpiące z pamięci krótkotrwałej, oraz retrospektywnych, jak wywiady odnoszące się do zasobów pamięci długotrwałej. Ich połączenie może przynosić bardziej szczegółowe i dokładniejsze dane: „Połączenie bieżących i retrospektywnych raportów ustnych ma tę zaletę, że pozwala na dokładne przedstawienie procesów decyzyjnych, z których faktycznie korzystają doświadczeni klinicyści, oraz umożliwia dalsze wyjaśnienie tych danych za pomocą bardziej szczegółowych objaśnień i uzasadnień” (Aitken i Mardegan 2000: 12)¹⁹.

Głośne myślenie, odpowiednio zarejestrowane i analizowane, umożliwia rekonstrukcję przebiegu decyzji, rozpoznanie używanych strategii i heurystyk, a także odsłonięcie napięć i niepewności towarzyszących pracy twórczej. Tego typu badania pojawiają się także w nurcie *research through design* oraz *practice-led research*, gdzie zyskują szczególne znaczenie: stają się narzędziem autoetnograficznej refleksji nad własnym działaniem. Praktykujący projektanci, rzemieślniczki czy artyści mogą dzięki nim artykułować wiedzę, która normalnie pozostaje przemilczana i trudna do przekazania. Przykładem zastosowania tej metodologii, stanowiącej bezpośrednią inspirację dla rozwiązań przyjętych w moich badaniach, była analiza procesu toczenia gliny na kole garncarskim: w autoetnograficznym projekcie badaczka praktyczka, będąca jednocześnie twórczynią i obserwatorką, wykonała serię działań z zamkniętymi oczami, koncentrując się na dotykowej relacji

¹⁹ W latach 30. XX wieku Lew Wygotski, analizując relacje między myśleniem a mową, wskazywał, że myśl ujmujemy całościowo, jako jednoczesny akt, podczas gdy mowa rozkłada tę myśl na sekwencję słów: to, co w umyśle dane jest synchronicznie, w wypowiedzi rozwija się linearnie. Rozróżniając mowę wewnętrzną, zewnętrzną i pisaną, Wygotski podkreślał, że każda z nich rządzi się odmiennymi prawami i stopniem redukcji. Wewnętrzny język podmiotu, zredukowany do orzeczenia, pozwala działać bez konieczności powtarzania oczywistych dla nas elementów kontekstu. Język zewnętrzny, dialog, umożliwia skróty oparte na wspólnym środowisku rozmówców i sygnałach niewerbalnych, podczas gdy język pisany wymaga największej precyzji i rozwinięcia, by uzupełnić brak natychmiastowego kontekstu (za: Marchand 2016: 85).

z materiałem. Dzięki głośnemu myśleniu, dziennikowi oraz rejestracji wideo udało się jej prześledzić przebieg działania i jego sensoryczne aspekty w czasie rzeczywistym, w toku kilkudniowych indywidualnych warsztatów (Groth i in. 2015).

2.5 Protokoły głośnego myślenia a majsterkowanie

Można postawić, za Karlem Ericssonem i Herbertem Simonem (1980), pytanie o to, czy możliwe jest badanie ukrytego myślenia w toku codziennych aktywności. Jak zauważają ci autorzy, w naturalnych warunkach ludzie zwykle werbalizują tylko niewielką część swoich myśli, a wiele z nich jest wręcz celowo tłumionych ze względów społecznych. Badacze argumentują jednak, że chociaż głośne myślenie w sytuacjach społecznych, takich jak gra w szachy, badanie pacjenta czy przyjmowanie zamówień w restauracji, może być niepożądane lub wręcz zakłócać interakcje społeczne, to jednak istnieją metody badawcze pozwalające na odtworzenie tych procesów w warunkach kontrolowanych i niepowodujących takich zakłóceń.

Współdzielone przestrzenie warsztatowe i praktyki rzemieślnicze w przestrzeniach wspólnych są intensywnie nasycone rozmową. Język, choć ułomny, pozostaje najbardziej znanym i dostępnym medium przekazywania wiedzy, a równocześnie narzędziem weryfikacji własnych wyobrażeń. To właśnie porównywanie punktów widzenia, konfrontowanie wyobrażeń i korekta błędnych założeń stanowią fundament uczenia się w środowiskach rzemieślniczych. Nauka w warsztacie wymaga nieustannego sprawdzania idei i pogłębiania rozumienia procesów oraz artefaktów, często w warunkach początkowego zamieszania i niespójnych koncepcji, które dopiero w dialogu zyskują przejrzystość. Jak zauważa Marchand (2010: 112), „instrukcje słowne [dotyczące złożonych czynności fizycznych – JG] są z konieczności ubogie, ponieważ propozycje językowe mogą przekazywać informacje tylko o jednej istotnej czynności naraz”. Liniowość języka, wymóg następstwa słów, sprawia, że nie jest on w stanie uchwycić jednoczesności zdarzeń, typowej dla działań rzemieślniczych i mechanicznych. Mówca zmuszony jest posługiwać się spójnikami czasowymi, które porządkują przyczynę i skutek, lecz tym samym wytwarzają złudzenie

stopniowego postępu. W efekcie opisy słowne mogą nieświadomie deformować dynamikę pracy, która to praca w rzeczywistości jest wielowątkowa i synchroniczna.

Jeśli z kolei odniesiemy tę refleksję do praktyk majsterkowania, podejmowanych indywidualnie, ale osadzonych w kontekście życia codziennego i praktycznej wiedzy, wnioski autorów są bardzo obiecujące. Choć podczas samego majsterkowania osoba zazwyczaj nie wypowiada wszystkich swoich myśli, to możliwe okazało się stworzenie, właśnie przy użyciu cyfrowej platformy, takich warunków, w których myślenie to może zostać zwербalizowane bez zakłócania jego naturalnego przebiegu, nawet w sytuacjach współdziałania – np. w przestrzeniach makerspace'ów.

Tak jak w przypadkach analiz innych, codziennych umiejętności, takich jak pisanie na klawiaturze, zapamiętywanie czy rozumienie tekstu, tak w przypadku majsterkowania można analizować proces myślenia w warunkach bezpiecznych i niereaktywnych. Dzięki temu da się uzyskać dostęp do ukrytych aspektów wiedzy praktycznej i procesów podejmowania decyzji, które normalnie pozostają niewidoczne. Kluczowe okazują się tu odpowiednio dobrane zadania i osadzenie działań w kontrolowanym, społecznie neutralnym kontekście, jakim pozostaje warsztat osoby majsterkującej. Takie podejście pozwala uchwycić tok myślenia bez konieczności ingerowania w naturalny bieg działania, a to czyni je użytecznym narzędziem do badania wiedzy ucieleśnionej i poznania praktycznego.

Analizowane przez nas sesje realizowały także kluczowe założenie tej metody. Zgodnie z przywoływanym przeze mnie podejściem Ericssona i Simona jest nią minimalizowanie wpływu samej werbalizacji na proces myślenia: uczestnicy mają jedynie wypowiadać swoje myśli na głos, nie analizować ich, nie wyjaśniać ani nie kierować ich do żadnego bezpośrednio zidentyfikowanego odbiorcy. Co ważne, skuteczne zastosowanie tej metody wymaga stworzenia odpowiednich warunków, a przede wszystkim zapewnienia nieprzerwanej koncentracji osób uczestniczących na zadaniu, co akurat w przypadku sesji majsterkowania było stosunkowo łatwe. Zgodnie z założeniami metody instrukcje przekazywane badanym powinny jasno określać, że ich celem jest skupienie się na zadaniu i jednoczesne wypowiadanie myśli, bez prób ich uzasadniania czy opisywania. Stąd typowe

wypowiedzi w ramach protokołów głośnego myślenia są niespójne, często fragmentaryczne, zawierają niedokończone zdania lub pojedyncze słowa i nie podlegają autocenzurze. Przypominają one mowę wewnętrzną, charakteryzującą się „czystym znaczeniem” i brakiem formalnej struktury językowej²⁰. Badanie głośnego myślenia w trakcie majsterkowania, analogicznie jak w projektowaniu architektonicznym, umożliwia ujawnienie rzeczywistej struktury poznawczej działania praktycznego, często znacznie bardziej złożonej niż intuicyjne opisy samych wykonawców i wykonawczyń.

2.6 Rozwiązania cyfrowe w badaniu materialności – użycie aplikacji

Rozumienie warsztatu jako strefy splątania i sieci powiązań ma bezpośrednie konsekwencje metodologiczne. Skoro miejsca nie są „pojemnikami”, lecz wydarzeniami powstającymi w wyniku krzyżowania się ścieżek, etnografia warsztatu wymaga podejścia, które uchwyci zarówno materialne, jak i cielesno-zmysłowe aspekty praktyki (por. Löw 2018). Oznacza to, że nie możemy ograniczyć się jedynie do rejestrowania „przedmiotów” i „czynności”, lecz musimy włączyć się w rytmy, przepływy i intensywności warsztatowego życia. W tym sensie etnografia sensoryczna (Pink 2009) staje się nie tylko narzędziem opisu, ale i sposobem uczestnictwa: rejestrowania ruchów, dźwięków, zapachów, tekstur i nastrojów, które konstytuują doświadczenie warsztatu. Obserwacja uczestnicząca rozszerza się tu o praktyki współdziałania, które pozwalają badaczowi podążać ścieżkami osób majsterkujących i rozumieć ich relacje z materią. Rejestrowanie nie dotyczy więc tylko tego, „co” jest wytwarzane, ale przede wszystkim

²⁰ Zaletą tej metody jest to, że, jeśli jest stosowana zgodnie z zaleceniami, nie wpływa znacząco na sam przebieg procesu myślowego. Liczne badania wykazały, że osoby uczestniczące wprowadzone w myślenie na głos (bez opisywania i tłumaczenia) nie zmieniają struktury swojego myślenia ani sekwencji podejmowanych działań. Zupełnie inaczej jest w sytuacjach, w których osoby te proszone są o opisywanie lub wyjaśnianie swojego myślenia (tzw. werbalizacja poziomu trzeciego), co często prowadzi do zmian w ich zachowaniu, zazwyczaj poprzez zwiększoną świadomość swoich działań, a nawet poprawę tych działań.

togo, „jak” to się dokonuje: jakie sekwencje ruchów, improwizacji i afekty tworzą daną sytuację. Takie podejście umożliwia dostrzeżenie w warsztacie nie odizolowanego miejsca, lecz dynamicznego węzła w globalnych i lokalnych konfiguracjach, w których splatają się, w procesach tworzenia, wiedza techniczna, doświadczenie zmysłowe i relacje społeczne. Badacz, wchodząc w ten splot, staje się jednym z aktorów wydarzenia: współtworzy z badanymi efemeryczne, a za razem głęboko znaczące konfiguracje.

Włączenie aplikacji mobilnej do badania praktyk osadzonych w zmysłach, materialności i ucieleśnieniu od początku niosło ze sobą wyraźny paradoks. Z jednej strony ekran telefonu, symbol abstrakcji i interfejsowej ekonomii uwagi, wydaje się czymś całkowicie odległym od doświadczenia dotyku drewna czy zapachu żywicy. Z drugiej jednak właśnie ta technologia okazała się punktem zaczepienia dla opowieści o tym, co ulotne i trudno uchwytnie. Field Notes 6 nie zastępowało doświadczenia sensorycznego, ale działało jak przedłużenie etnograficznej obecności, jako rodzaj notatnika terenowego wbudowanego w rytm codzienności uczestników. Dzięki temu drobne gesty, które normalnie zostałyby zapomniane: gesty frustracji, przekleństwo wypowiedziane pod nosem, mimowolny uśmiech przy udanym cięciu, były rejestrowane i mogły być poddane interpretacji. W ten sposób aplikacja odsłaniała to, co Pink (2009) określa mianem „ucieleśnionego uczenia się”, a więc proces, w którym świadomość i refleksja rodzą się w kontakcie z rzeczami, ciałem i otoczeniem.

W naszym przypadku trzy miesiące badań, wzmocnionych narzędziem cyfrowym, dały efekt bliski „intensywnej etnografii sensorycznej”. Osoby uczestniczące współtworzyły materiał, a aplikacja umożliwiała im dokumentowanie praktyk w czasie rzeczywistym, w sposób płynny i dopasowany do rytmu działania. Było to istotne zwłaszcza dlatego, że w majsterkowaniu kluczowe są mikrogesty – np. sposób trzymania śrubokręta, zmiana siły nacisku, przyspieszone oddechy towarzyszące precyzyjnym ruchom. W tradycyjnej obserwacji takie szczegóły mogłyby zostać przeoczone lub zredukowane do opisów tekstowych; tutaj stawały się one widoczne i słyszalne. Multimodalny charakter aplikacji (obejmującej zdjęcia, filmy, nagrania głosowe, komentarze tekstowe) sprawiał, że uczestnicy i uczestniczki sami wybierali formę wyrazu, a badacz zyskiwał możliwość analizy

wielowarstwowej, opartej na porównaniu obrazu, słowa i gestu w jednej ramie czasowej.

Choć aplikacja pełniła funkcję notatnika, nie była neutralna. Jej obecność wprowadzała także napięcia, które odsłaniały złożoność relacji badawczych. Niektórzy uczestnicy i uczestniczki niemal zapominali o jej istnieniu i nagrywali tylko to, co uznali za absolutnie warte utrwalenia, inni przeciwnie: wpadali w nadgorliwość i rejestrowali nadmiar materiału, a nawet tworzyli własne montaż wideo z muzyką w tle. Pojawiało się pytanie: czy ta dokumentacja jest jeszcze częścią praktyki, czy już performansem tworzoną „dla badacza”?

Z perspektywy metodologicznej takie zakłócenia są cenne, bo unaczyniają, że technologia nie tylko rejestruje, lecz także performuje, a więc wpływa na rytm pracy, otwiera przestrzeń do metarefleksji, czasem wymusza porządek na spontanicznym działaniu. To właśnie dzięki tej ambiwalencji aplikacja odsłaniała mechanizmy, które w innym przypadku mogłyby pozostać niewidoczne. Jak zauważa Gabriele de Seta (2020), etnografia cyfrowa nie może uchylać się od odpowiedzialności za własną sprawczość w terenie. Tutaj aplikacja stała się widowym znakiem tej współobecności.

W ostatecznym rozrachunku aplikacja Field Notes 6 działała nie tyle jako narzędzie zapisu, ile jako „struktura troski”: przestrzeń, w której uczestnicy i uczestniczki mogli śledzić własny rytm pracy i przyglądać się sobie z dystansu, a badacz miał możliwość współistnienia z nimi bez naruszania ich autonomii. Dla jednych była to forma dziennika pracy, dla innych podręczne archiwum błędów i sukcesów. Kluczowa była nie sama funkcjonalność, ale sposób, w jaki aplikacja została osadzona w relacji badawczej: nie jako oko kontrolujące, lecz jako katalizator refleksji. W tym sensie spełniała funkcję analogiczną do przywołanego przeze mnie wcześniej modelu „powracającego” Jeffreya i Tromana, gdyż pozwalała na zatrzymywanie kolejnych momentów w cyklu pracy, zestawianie ich i odczytywanie w kontekście zmiany. Jednak w przeciwieństwie do klasycznych, długoterminowych powrotów w teren tutaj powtarzalność generowana była przez same osoby uczestniczące, które wprowadzały aplikację w rytm swojego dnia.

Napięcie między cielesnością pracy z materiałem a cyfrowym interfejsem stało się kluczowe dla naszej metodologii. Aplikacja była punktem styku technologii i ciała, czasem generującym ślad: zdjęcie

wiertarki, nagranie głosowe pełne frustracji czy krótkie pytanie wypowiedziane do kamery: „Co właściwie robię, kiedy majsterkuję?”. Właśnie te fragmenty, nie spektakularne, ale codzienne, drobne, okazały się najcenniejsze, bo pozwoliły zobaczyć majsterkowanie od środka, jako proces zanurzony w relacjach, materialności i czasie. W tym sensie aplikacja nie tyle rozwiązała paradoks cyfrowości w badaniu materialności, ile uczyniła go produktywnym; otworzyła przestrzeń dla nowego typu etnografii: ucieleśnionej, zmysłowej, ale zakorzenionej w cyfrowym rytmie współtworzenia danych.

2.7 Analiza zebranego materiału

Analiza jakościowa zgromadzonego materiału stanowiła centralny element metodologiczny naszego projektu. Wywiady (realizowane przez MS Teams), trwające średnio około godziny, były rejestrowane w formie dźwiękowej, a następnie transkrybowane do postaci tekstowej już na etapie nagrywania. Sesje majsterkowania były także transkrybowane automatycznie w Field Notes 6. Po etapie przesłuchania i uzupełnienia transkrypcji materiał został zaimportowany do programu MAXQDA, który umożliwił przeprowadzenie szczegółowego kodowania i organizacji danych jakościowych.

Kodowanie materiału, podobnie jak w moich wcześniejszych badaniach, miało charakter abdukcyjny, co oznaczało zastosowanie podejścia mieszanego. Z jednej strony struktura książki kodowej została oparta na wcześniej ustalonych, kluczowych pytaniach badawczych, z drugiej natomiast proces analizy otwierał się na generowanie nowych kategorii wynikających bezpośrednio z materiału empirycznego.

Na wstępnym etapie przyjąłem cztery zasadnicze rodziny kodów, stanowiące ramy analityczne badania. W ich obrębie rozwijano kilkanaście szczegółowych kodów niższego rzędu, które umożliwiły uchwycenie istotnych aspektów doświadczeń respondentów i respondentek związanych z praktykami majsterkowania. Jak zauważa John Creswell (2013: 186), rodziny kodów należy rozumieć jako „szerokie jednostki informacji, które składają się z kilku kodów połączonych w jedną wspólną ideę” – takie też rozumienie przyjęto w niniejszym badaniu. Uproszczoną strukturę kodów zawarto w formie mapy analitycznej

(por. tab. 1). Analizę materiału badawczego rozpoczęto zgodnie z procedurą abdukcyjnej analizy tematycznej (ATA) od dwóch pierwszych kroków opisanych przez Jamiego Thompsona (2022): opracowania wstępnego, teoretycznie zakorzonego zestawu kodów oraz pogłębianego zapoznania się z danymi w celu ich empirycznego osadzenia. Oba działania realizowano równolegle, zgodnie z iteracyjną logiką ATA, w której dane i teoria wzajemnie się informują i korygują. Księgę kodów zorganizowałem wokół czterech obszarów badawczych, z których każdy odpowiadał określonej rodzinie kodów, rozumianej jako szeroka jednostka analityczna (Creswell 2013).

1. „Praktyki” – rodzina obejmująca kody związane z historią zaangażowania w majsterkowanie, poziomem zaawansowania, punktami zwrotnymi w biografii, planami na przyszłość oraz typami aktywności i ich ewolucją.
2. „Codziennosc” – rodzina odnosząca się do codziennych warunkowań i motywacji: czasu i miejsca wykonywania prac, relacji między hobby a pracą, napięć i rytuałów związanych z majsterkowaniem oraz znaczenia przestrzeni i narzędzi.
3. „Uczenie się i przekazywanie wiedzy” – rodzina obejmująca sposoby nabywania i przekazywania umiejętności, znaczenie procesu w stosunku do efektu oraz refleksje aksjologiczne dotyczące głębszego sensu majsterkowania.
4. „Relacje społeczne i kultura” – rodzina koncentrująca się na interakcjach z innymi, reakcjach otoczenia, współpracy z innymi majsterkowiczami i majsterkowiczkami, postrzeganiu majsterkowania jako stylu życia lub subkultury oraz jego postrzeganej popularności lub niszowości.

Każda z tych rodzin kodów została zaprojektowana jako otwarta struktura, umożliwiająca rozwijanie i uszczegóławianie kodów w miarę zagłębiania się w materiał. Dzięki temu książka kodowa pełniła funkcję nie tylko porządkującą, ale także analityczno-heurystyczną, wspierającą rozwój tematów i ich późniejsze konceptualizowanie. W ramach kolejnego kroku²¹, a więc zapoznawania się z danymi i ich eksploracji,

²¹ Thompson (2022) proponuje ośmiostopniowy, systematyczny model ATA, który odpowiada na krytykę klasycznej analizy tematycznej jako podejścia potencjalnie zbyt luźnego i subiektywnego. Dzięki jasno określonym etapom

Tab. 1. Rodziny kodów przyjęte w analizie zebranego materiału. Opracowanie własne

Kody szczegółowe		
1. Praktyki	Własna historia majsterkowania – Doświadczenia wcześniejsze – Poziom zaawansowania – Największe osiągnięcie – Trudności i wyzwania – Fazy rozwoju / punkty zwrotne – Wizje na przyszłość	Biograficzne i rozwojowe aspekty zaangażowania w majsterkowanie
2. Codzienność	Kiedy i gdzie majsterkujesz – Ilość poświęcanego czasu – Funkcja majsterkowania w życiu codziennym (relaks, obowiązek, samodoskonalenie) – Motywacje codzienne – Przeszkody/napięcia – Warsztat i jego znaczenie – Znaczenie narzędzi – Dzielenie przestrzeni (z kim, dlaczego?) – Ocena makerspace'u	Organizacja, przestrzenność i rytuały codziennego majsterkowania
3. Uczenie się i wiedza	Sposoby zdobywania umiejętności – Źródła wiedzy (ludzie, media, kursy) – Uczenie innych – Znaczenie procesu vs. efektu – Wartości i normy związane z majsterkowaniem	Edukacyjne, procesualne i aksjologiczne aspekty praktyki
4. Relacje społeczne i kultura	Relacja majsterkowania do pracy zawodowej – Reakcje otoczenia (bliscy, znajomi) – Współpraca z innymi majsterkowiczami – Styl życia / subkultura – Popularność/niszowość – Promocja majsterkowania (dzielenie się, zachęcanie innych)	Społeczne osadzenie, styl życia i sieci współdziałania

Źródło: opracowanie własne.

dokonałem analizy transkrypcji, zarówno wywiadów indywidualnych, jak i sesji majsterkowania. Już na tym etapie sporządzałem notatki analityczne, które wskazywały potencjalne jednostki znaczenia nieuwzględnione w dedukcyjnej książce kodowej. Na przykład w toku lektury ujawniały się powtarzające się wątki dotyczące emocjonalnego wymiaru pracy warsztatowej (np. „poczucia przepływu”, *flow*), relacji z ciałem i fizycznością, uwarunkowań ekonomicznych (obejmujących koszty, inwestycje, naprawę zamiast kupna) czy praktyk materialnego recyklingu i upcyclingu: elementów nieujętych wprost w scenariuszu, lecz istotnych z punktu widzenia analizy. Ten wstępny kontakt z danymi, zakorzeniony zarówno w strukturze wywiadu, jak i w empirycznym

(od kodowania po teoretyzowanie) ATA umożliwia zachowanie metodycznego rytmu bez konieczności rezygnowania z głębokiej, refleksyjnej interpretacji.

ważnym czytaniu, pozwolił potraktować książkę kodów jako ramę roboczą, nie zaś zamkniętą matrycę analityczną.

Dzięki temu możliwe było dalsze rozwijanie kodów w duchu abdukcji jako odpowiedzi na zaskoczenia, anomalie, nieoczywiste wzorce i niejednoznaczności (Timmermans i Tavory 2012; Thompson 2022). Takie podejście umożliwiało jednoczesne potwierdzanie, korygowanie i rozszerzanie wstępnych założeń, zgodnie z logiką iteracyjnego, refleksyjnego modelowania interpretacji.

Przyjąłem podejście abdukcyjne głównie po to, by zachować równowagę pomiędzy strukturalną dyscypliną a elastycznością, jakiej wymagała analiza złożonego, społecznie zakorzenionego zjawiska majsterkowania. To właśnie ta strukturalna przejrzystość, przy jednoczesnym zachowaniu otwartości na emergencję nowych znaczeń, wydaje mi się i bezpieczna, i atrakcyjna dla badacza poruszającego się w ramach paradygmatu konstruktywistycznego i interpretatywnego. Analiza abdukcyjna i kodowanie powinny być zresztą traktowane łącznie, ponieważ dopiero razem tworzą skuteczną strategię analityczną, zwłaszcza w kontekście wtórnej analizy danych jakościowych oraz projektów obejmujących różnorodne dane, jak w prezentowanym tutaj projekcie. Istotnym aspektem abdukcji jest ciągły dialog pomiędzy poszczególnymi etapami badania, który służy rozwijaniu i precyzowaniu teorii. Ten dialog między danymi a teorią obecny jest zarówno w klasycznej literaturze o abdukcji, jak i w nowszych podejściach do analiz, które odnoszą się do ciekawych i anegdotycznych danych²².

Abdukcja nie zakłada liniowego potwierdzania hipotez, ale raczej eksplorację możliwych wyjaśnień dla zaskakujących, czasem nieoczywistych danych. Dzięki temu możliwa była nie tylko analiza tematów wyłaniających się z narracji uczestników badania (IDI), ale także odniesienie tych tematów do szerszych ram teoretycznych, w tym do pojęć

²² Stąd np. Timmermans i Tavory (2012) szczególną uwagę poświęcają równaniom kodowym (*code equations*) – narzędziu, które umożliwia analizowanie złożonych relacji między kodami. Dzięki tym równaniom można zrozumieć, na jakiej zasadzie różne komponenty danego zjawiska współlistnieją i jak są ze sobą powiązane. Równania te wspierają proces odkrywania i generowania teorii (*abductive discovery*); sprzyjają też redukcji danych, co pozwala skoncentrować się na bardziej złożonych aspektach problemu badawczego niż pojedynczy kod.

związanych z klasą i płcią społeczno-kulturową, biografią czy relacją człowiek–technika–materia obserwowanych w trakcie zastosowania badań etnograficznych. Analiza pozwalała na twórczą integrację literatury przedmiotu z materiałem badawczym, umożliwiając zarówno potwierdzenie niektórych założeń teoretycznych (zogniskowanych wokół kwestii: zwrotu materialnego, budowania tożsamości profesjonalnego amatora oraz roli przestrzeni w majsterkowaniu), jak i ich zakwestionowanie lub rozwinięcie.

Dodatkowo zastosowanie podejścia abdukcyjnego sprzyja także refleksyjności badawczej, gdyż traktuje się w nim wiedzę wyjściową, wywiedzioną z tekstów, oraz wstępne rozumienie zjawiska nie jako źródła uprzedzeń, ale jako nieodzowne elementy konstrukcji znaczenia. Przyjęcie tej perspektywy umożliwiło mi wprowadzanie w analizie elementu defamiliaryzacji, rozumianej jako świadome dystansowanie się od interpretacyjnych oczywistości. Dzięki temu możliwe było dostrzeżenie nieoczywistych relacji i konfiguracji. Tak rozumiany proces kodowania i analizy jakościowej nie tylko pozwolił mi na uporządkowanie danych, ale także dawał podstawę do budowania pewnych uogólnień teoretycznych. Umożliwił wyjście poza jednostkowe relacje i opisy ku (mam nadzieję!) bardziej złożonym modelom rozumienia współczesnych praktyk majsterkowania, ich społecznego osadzenia i transformacyjnego potencjału.

3 KIM SĄ WSPÓŁCZEŚNI MAJSTERKOWICZE I MAJSTERKOWICZKI?

We wstępie do książki postawiłem zasadnicze pytanie: dlaczego doświadczenie majsterkowania jest tak pociągające? Dlaczego tak wiele osób poświęca dużą ilość wolnego czasu i innych zasobów na wykonywanie czynności, które inni uznaliby za ciężką pracę? Skoro jesteś w stanie przeznaczyć tak dużo na tak mało istotne czynności, oznacza to, że jest to praktyka niby marginalna, a jednak znacząca. Kenneth Roberts w artykule pod znamienym tytułem *Leisure: The Importance of Being Inconsequential* [Czas wolny. Znaczenie bycia nieznaczącym] (2011) podejmuje krytyczną refleksję dotyczącą współczesnych badań nad czasem wolnym i sugeruje, że koncentracja na „małych formach czasu wolnego”, takich jak sport, turystyka czy rozrywka, odciąga uwagę od szerszych, systemowych jego funkcji w społeczeństwie. Tymczasem prawdziwie znaczące efekty wynikają nie tyle z konkretnych form aktywności, ile z tego, że większość wyborów związanych ze sferą czasu wolnego jest społecznie nieistotna. To z kolei daje jednostkom dużą swobodę działania i eksperymentowania z tożsamością, dobrostanem i konsumpcją w tej względnie niekontrolowanej sferze.

Roberts zaznacza, że wybory podejmowane w sferze czasu wolnego w porównaniu z decyzjami życiowymi, takimi jak zmiana pracy, rezygnacja z edukacji, zawarcie małżeństwa czy decyzja o rodzicielstwie, są mało znaczące. Czas wolny bywa oddzielony od innych sfer życia – przez miejsce, czas lub rodzaj podejmowanej aktywności – owa odrębność zaś sprawia, że jego skutki są zazwyczaj ograniczone do uczestników i uczestniczek i nie rozprzestrzeniają się szeroko społecznie. Właśnie ta względna marginalność pozwala ludziom korzystać z czasu wolnego w sposób autoteliczny, a więc dla samej przyjemności, eksperymentowania czy nawet podejmowania ryzyka,

którego nie odważyliby się podjąć w pracy czy w życiu rodzinnym (Roberts 2011: 8).

Do takich aktywności, jeśli spojrzeć na zgromadzony przez nas materiał, można zaliczyć właśnie majsterkowanie. Jak pokażę w tym i w kolejnych rozdziałach, odgrywa ono ważną rolę w różnych wymiarach, w tym w kształtowaniu dobrostanu osobistego, budowaniu tożsamości, jak również (jak w przypadku przestrzeni kreatywno-warsztatowych) w tworzeniu więzi społecznych. Praktyki te, choć z pozoru marginalne, mogą odgrywać kluczową rolę jako przestrzeń ekspresji, samorealizacji i społecznej integracji, w sytuacji gdy tradycyjne źródła tożsamości słabną. Te „nieznaczące znaczenia” da się dostrzec, jak zauważa Robertson, przynajmniej w trzech sferach.

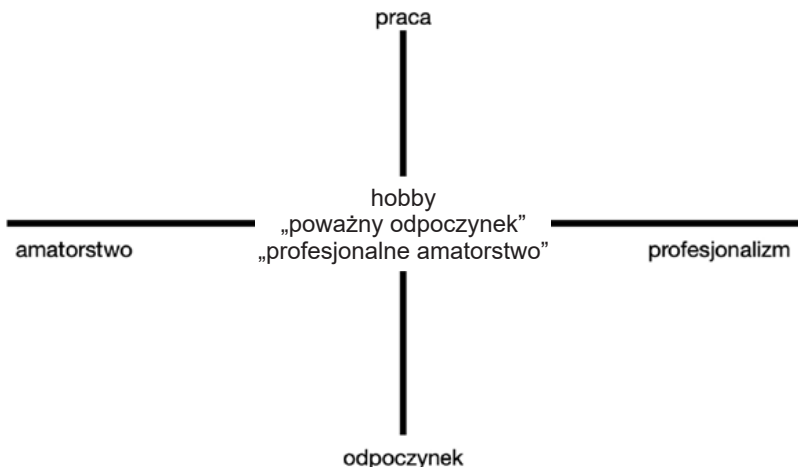
1. W **ujęciu dobrostanu** (*well-being*) działania ze sfery czasu wolnego, zwłaszcza aktywne, społeczne i strukturalnie zorganizowane, stanowią ważne źródło korzyści psychicznych i fizycznych. W ten nurt wpisują się także koncepcje ujmujące majsterkowanie w kategoriach „poważnego wypoczynku” (*serious leisure*), które wykorzystuję jako jedno z odniesień teoretycznych w tym rozdziale. Podejmowanie dobrowolnych i znaczących dla jednostki działań sprzyja bowiem dobrostanowi, zdrowiu oraz integracji społecznej.
2. W **sferze ekonomicznej** otwiera się perspektywa na ważny wątek konsumpcyjnego wymiaru majsterkowania. Staram się go uwzględnić w ramach napięcia między pracą a odpoczynkiem, podkreślając, na ile można patrzeć na amatorskie wytwarzanie nie jako na przejaw antykonsumpcjonizmu, ale raczej w kategoriach specyficznie rozumianej konsumpcji (co sygnalizowałem już wcześniej, odwołując się do „zwykłego”, a nie „romantycznego”, wymiaru majsterkowania). W tym sensie majsterkowanie, tak jak inne aktywności ze sfery czasu wolnego, pełni także funkcję konsumpcyjną, co czyni go ważnym elementem wzrostu gospodarczego. Wydatki na rekreację są dobrowolne i stanowią rosnącą część budżetów domowych w społeczeństwach post-industrialnych. Choć jak zauważa Roberts, sama ilość czasu wolnego nie zwiększa się systematycznie, to już jego znaczenie ekonomiczne znacząco i stale wzrasta. Utrzymywanie wysokiego poziomu konsumpcji dóbr i usług rekreacyjnych staje się

ważnym mechanizmem gospodarczym, nawet jeśli indywidualne wybory konsumenckie zdają się społecznie neutralne.

3. W **sferze tożsamościowej** podkreśla się rolę czasu wolnego jako areny ekspresji i konstruowania tożsamości: społecznej, klasowej, płciowej, etnicznej czy narodowej. W czasie wolnym jednostki najpełniej prezentują „autentyczne ja”, podejmując działania pozwalające im przynależeć do określonych stylów życia. Mimo że wiele z tych tożsamości nie ma trwałego wpływu na inne sfery ludzkiej aktywności (np. zawodową), czas wolny umożliwia eksperymentowanie z rolami społecznymi i kulturowymi. Roberts zaznacza jednak, że tożsamości zakorzenione w pracy, rodzinie i klasie społecznej nadal mają nadrzędne znaczenie. Te aspekty, w moim przekonaniu, najlepiej – to jest w synchroniczny sposób – pokazują przejście od amatorstwa do profesjonalnego amatorstwa (pro-am), rozumianego jako stopniowe budowanie i pogłębianie zaangażowania w wytwarzanie.

Jestem przekonany, że aby móc w pełni wyjaśnić funkcję, jaką pełni majsterkowanie w życiu badanych, oraz zrozumieć, dlaczego obecnie cieszy się tak dużą popularnością, należy sięgnąć głębiej. Wymaga to poważnego rozważenia relacji między czterema kategoriami, które wyznaczają krawce matrycy opartej na dwóch zasadniczych osiach. Pierwsza z nich rozciąga się między „pracą” a „wypoczynkiem” (a szerzej – produkcją a konsumpcją), druga natomiast – między „profesjonalizmem” a „amatorstwem”.

W tym rozdziale zajmuję się kluczowymi kategoriami, które pozwalają uporządkować skomplikowany i pełen sprzeczności świat majsterkowania, rozumianego jako amatorskie wytwarzanie. Świat ten można zilustrować jako miejsce na przecięciu czterech wspomnianych kategorii (por. rys. 1) i analizować w kategoriach „poważnego odpoczynku” oraz „profesjonalnego amatorstwa”, którym poświęcę kolejne części rozdziału. Zanim jednak podejmę próbę uporządkowania tej rzeczywistości, chciałbym odwołać się do szerszych ram kulturowo-społecznych, które sprawiają, że majsterkowanie staje się praktyką zyskującą na popularności. Opisanie szerszego, kulturowego kontekstu i powiązanie go z perspektywą indywidualnych biografii doprowadzi nas do próby zrekonstruowania rosnącej popularności majsterkowania w Polsce.



Rys. 1. Relacje między kluczowymi kategoriami istotnymi w opisie zjawiska majsterkowania

Źródło: opracowanie własne.

3.1 Majsterkowanie jako konsumpcja

Współczesne majsterkowanie, analizowane jako praktyka kulturowa, wymyka się klasycznym kategoriom, zwłaszcza ekonomicznym, które nauczyły nas oddzielać konsumpcję od produkcji. Powinniśmy mieć świadomość, że tradycyjne przeciwstawienie „producenta” i „konsumenta” to w istocie kategoria ideologiczna, a nie opis rzeczywistego doświadczenia materialnego. Tak przynajmniej każą nam sądzić antropolodzy tacy jak Jonathan Friedman czy David Graeber. W ich ujęciu opozycja ta służy głównie utrzymaniu hegemonicznej logiki ekonomicznej kapitalizmu w dobie późnej nowoczesności²³ (Friedman 1994; Graeber 2018). Widać wyraźnie, że praktyki wytwórców

²³ Warto podkreślić, że już w początkach industrializacji William Morris, inspirator ruchu Arts & Crafts, postulował świat niekoniecznie wolny od maszyn (do tego wątku jeszcze wrócę), ale właśnie świat „zależny nie od sfinalizowanych, stałych projektów, ale od otwartych procedur, w których ludzie mogą uczestniczyć w podpisywaniu i tworzeniu własnego otoczenia” (cyt. za: Coleman 1988: 148–149).

amatorów lokują się na pograniczu dwóch światów: tworzenia i konsumowania – choć dychotomia ta, jak zauważa wielu badaczy, coraz częściej traci sens. Ważne jest, jak sądzę, by odejść od „kontrkulturowego” podejścia do DIY i spojrzeć na praktyki majsterkowania jako na uwikłane w klasowe i rynkowe uwarunkowania.

Po pierwsze, praktyki te mają w większym stopniu charakter eksklusywny niż inkluzywny. Członkowie ruchu to często przedstawiciele klasy średniej, dysponujący zasobami finansowymi i czasem wolnym, które umożliwiają im dostęp do przestrzeni warsztatowych i materiałów. Jak zauważają Daniela Rosner i Sarah Fox (2016: 558), makerspace’y i hackerspace’y zdominowane są przez mężczyzn z wyższym wykształceniem, a ich mitologia opiera się na figurze „technologa z klasy średniej”. Podobny mechanizm opisuje Nicole Dawkins (2011) w kontekście niezależnego rękodzieła w Detroit, gdzie praktyki rzemieślnicze raczej reprodukują wykluczenia klasowe i rasowe, niż je niwelują. W narracji o mieście jako „białej kanwie” dla klasy kreatywnej pomija się fakt, że Detroit jest domem afroamerykańskiej większości. Estetyka ruchu DIY naturalizuje brak różnorodności, kodując „niezależne” rękodzieło jako „białe” i marginalizując twórczość etnicznie naznaczoną.

Po drugie, współczesne majsterkowanie i rękodzieło funkcjonują w ścisłym związku z gospodarką kapitalistyczną. Jak pokazuje Sarah Davies (2017a, b), infrastruktura warsztatów opiera się na zakupach w globalnych sieciach handlowych, na prywatnym wynajmie lokali czy imporcie tanich maszyn z Chin. W podobnym duchu Dawkins zwraca uwagę, że współczesne rzemiosło, przedstawiane jako alternatywa dla masowego wytwarzania, w praktyce wpisuje się w logikę postfordowskiej pracy niematerialnej: jest elastyczne, indywidualistyczne i często niestabilne. Retoryka DIY, odwołująca się do wolności i autonomii, służy zamaskowaniu tego, że wiele z tych działań odbywa się kosztem bezpieczeństwa socjalnego. W rezultacie powstaje prekarna pula „pracowników z pasji”, dla których przyjemność i samorealizacja stają się uzasadnieniem niskopłatnej, niestabilnej pracy.

Po trzecie wreszcie, zarówno w społecznościach hakerskich, jak i w ruchu DIY dominują narracje indywidualistyczne, które przesuwają akcent z wymiaru krytycznego na estetyczny czy stylizacyjny. Jak pokazują badania etnograficzne, wielu współczesnych hakerów

postrzega swoje działania nie w kategoriach politycznej interwencji, lecz jako styl życia, hobby czy sposób na budowanie wspólnoty (Davies 2018). Nie traktują oni hakowania jako praktyki krytycznej ani nie są zainteresowani abstrakcyjną dyskusją nad tym, czym hakowanie jest. Swoją działalność definiują raczej jako: 1) styl życia, 2) rozrywkę i 3) sposób na budowanie społeczności. W „hakowaniu nie chodzi – przynajmniej w codziennym doświadczeniu hakerów – o zmianę społeczną, wzrost gospodarczy lub działania polityczne, ale o osobistą, istotną aktywność podejmowaną w czasie wolnym” (Davies 2018: 21) albo o aktywność prowadzoną z pobudek estetyczno-praktycznych, jak w przypadku hakowania produktów sieci IKEA (Rosner i Bean 2009). Takie podejście znajduje odzwierciedlenie także w moich wcześniejszych badaniach, w których dominującym typem osób użytkujących przestrzeń kreatywno-warsztatowe są majsterkowicze hobbyści. Podobnie w analizie Dawkins współczesne rękodzieło wpisuje się w logikę postfeministycznych pragnień: przyjemności, samorealizacji i doskonalenia siebie, które zamiast kwestionować neoliberalny porządek, w praktyce go wzmacniają. DIY staje się więc nie tyle narzędziem radykalnej zmiany społecznej, ile formą kulturowej ekspresji splecioną z rynkiem, klasą i kapitałem. Badania społeczności hakerskich wykazują, że nawet współcześni hakerzy i wytwórcy znacznie silniej akcentują wytwórczość jako element stylu życia niż podejścia krytycznego.

W dyskursie naukowym i popularnonaukowym dominują dwa sposoby patrzenia na konsumenta: z jednej strony jako na osobę racjonalną i świadomą własnych wyborów, która rozsądnie gospodaruje swoimi zasobami, dążąc do maksymalizacji korzyści. Z drugiej, w kontekście krytyki „społeczeństwa masowego”, konsument bywa postrzegany jako jednostka bierna i podatna na wpływy rynkowe, często działająca pod presją konsumpcyjnych wzorców. Rozwój myśli postmodernistycznej przyniósł ze sobą nowe, trzecie spojrzenie na konsumpcję: w ramach tego podejścia konsument jest kimś, kto świadomie posługuje się produktami, nadając im symboliczne znaczenia. Jak zauważa Colin Campbell (2005: 1), mamy więc do czynienia z obrazami z jednej strony „naiwnego”, z drugiej „racjonalnego” bohatera, uzupełnionymi ostatecznie o aspekt „postmodernistycznego poszukiwacza tożsamości”. Choć te trzy podejścia są dosyć popularne, zdaniem badacza nie

oddają pełni złożoności współczesnych zachowań konsumenckich, jakie ujawniają badania empiryczne. Stąd proponuje on czwartą figurę: konsumenta rzemieślniczego.

Konsumpcja rzemieślnicza odnosi się bardziej do złożonych działań konsumenckich, w tym także do majsterkowania czy hakowania. Chodzi o te praktyki, w ramach których jednostki zarówno projektują, jak i tworzą produkty przez siebie konsumowane, co sprawia, że „granica między konsumpcją a produkcją jest zatarta” (Campbell 2005: 32). Ważne jest przy tym podkreślenie, że termin „produkt” może odnosić się do praktyk wytwarzania składających się z wielu elementów, które same w sobie mogą być masowo produkowanymi materiałami i towarami detalicznymi. W tym ujęciu np. maszyna do szycia czy zestaw elektronarzędzi są oczywiście „produktami rynkowymi”, ale także „środkami produkcji domowej”. Otoczenie artefaktów i technologii dostępnych w gospodarstwach domowych aktywizuje jednostkę do działania, planowania, tworzenia i rozwoju własnych umiejętności i kompetencji. W ślad za przywoływanymi wcześniej przykładami amatorskiego rzemiosła również w przypadku badanych przez nas osób majsterkujących praktyki te funkcjonują przede wszystkim w sferze czasu wolnego. To podejście dominuje, mimo że w przypadku niektórych uczestników i uczestniczek działalność ta faktycznie generuje dodatkowy dochód. Jak pokazują doświadczenia killkorga z naszych rozmówców, samo pojawienie się zysku nie oznacza automatycznie zmiany statusu tej działalności.

Innymi słowy, konsument rzemieślniczy to osoba, która zestawia masowo produkowane przedmioty i używa ich jako „materiałów” do stworzenia nowego, własnego „produktu” czy realizacji swojego „projektu”. Efekty pracy są zazwyczaj przeznaczone na własny użytek (jak przy budowie mebli czy remoncie mieszkania) oraz często, jak w przypadku badanych przez nas osób majsterkujących, funkcjonują jako „dar” (prezent, podarek dla bliskich czy znajomych). Można zatem powiedzieć, że konsument rzemieślniczy przekształca „towary” w „spersonalizowane obiekty”. Campbell (2005: 5) pisze o jednostkach, które „wnoszą umiejętności, wiedzę, osąd, miłość i pasję” do praktyk wcześniej postrzeganych jako bierne przyjmowanie gotowych dóbr. W przypadku tego typu konsumpcji mamy do czynienia z intensywnym i różnorodnym procesem transformacji zarówno materialnej,

jak i tożsamościowej. Tworzenie własnych obiektów staje się nie tylko formą ekspresji osobistej, ale także (przy czym zachowuję rezerwę wobec tego rysu kontrkulturowego czy krytycznego) formą emancypacji, przynajmniej częściowej, od dyktatu masowej produkcji. W świetle tych ustaleń pojawia się postulat innego sposobu patrzenia na konsumpcję: jako na przestrzeń autoteliczną, estetyczną i emocjonalną, w której masowo produkowane komponenty są wykorzystywane jako materiał do indywidualnej kreacji (Campbell 2005: 23).

Podejście Colina Campbella warto osadzić w szerszym paradygmacie teorii praktyk, które, jak zauważa Alan Warde (2005), pozwalają nie tylko dostrzec, że konsumpcja jest skutkiem praktyki, lecz także pokazać, że niemal każda praktyka w jakimś sensie implikuje konsumpcję. Jeśli spojrzeć z tej perspektywy, majsterkowanie nie musi być interpretowane w kategoriach alternatywnego stylu życia ani być manifestacją wolności, lecz może być (nadal ciekawym!) złożonym układem działań, relacji i materialnych uwarunkowań. Teorie praktyk przesuwają uwagę z jednostkowych wyborów i symbolicznego znaczenia przedmiotów na analizę sposobów działania, ucieleśnionych kompetencji i kontekstów społecznych, w których te działania są zakorzenione. To, co wydaje się niepozorne: osobista pasja lub hobbystyczne działanie, wpisane jest w szerszy porządek praktyk społecznych. W takim ujęciu nie tylko osoby majsterkujące wytwarzają obiekty, ale również (co sygnalizowałem wcześniej) same są kształtowane przez materialne i społeczne otoczenie, a przez to nabywają specyficzne nawyki, afekty czy sposoby percepcji.

Dla wielu badanych motywacją do majsterkowania wykracza poza prosty pragmatyzm czy funkcjonalność. Jest to przede wszystkim dążenie do unikalności i personalizacji. To potrzeba posiadania rzeczy, które nie tylko odpowiadają konkretnym wymaganiom, ale przede wszystkim wyrażają tożsamość, gust i wartości tych osób albo – jak wspomniałem wcześniej – opowiadają konkretną historię. Na przykład Beata otwarcie sprzeciwia się kopiom masowych produktów i wybiera rzeczy zrobione przez siebie, z konkretną intencją i w określonej estetyce (11_IDI, poz. 38):

OK, to dla mnie super jest ten fakt, że mogę coś zrobić sama. W takim sensie, że po prostu, znaczy tu przychodzą jakieś takie wielkie, wielkie

słowa, jak nie wiem, taka „moc sprawcza”, po prostu mam, nie wiem, kawałek drewna, mam narzędzie i potrzebuję chwili czasu, i zaraz mam to, co sobie wymyśliłam. Więc to jest dla mnie takie fajne; także to, że to jest taka rzecz unikalna zrobiona przeze mnie, że to nie jest kolejna kopia z Tigera czy z Ikei. Tylko że jest to taki *custom-made*, unikat.

Podobnie inna badana – Bogna – wspomina o potrzebie przerabiania ubrań ze sklepów, by dopasować je do własnego stylu. W jej przypadku odrzucenie gotowych wzorców nie jest gestem przypadkowym: to konsekwentna praktyka, w której projektowanie siebie i otoczenia zlewa się w spójną całość, bo jak mówi, „[jej] wygląd też jest rodzajem projektu i rozciąga się na całe [jej] mieszkanie” (6_IDI, poz. 18):

Przed wszystkim najpierw to właśnie zaczęło się od tych prób krawieckich czy tworzenia jakiejś stylizacji i przeróbek krawieckich, które były wykonywane tylko na potrzeby takie domowe, codzienne [...]. Natomiast później, w międzyczasie, to też w takich bardziej artystycznych klimatach. Moja mama sama mówiła, że ja się przebieram, a nie ubieram. Natomiast później to poszło właśnie w kwestie takie użytkowe z cyklu, no nie wiem, właśnie mam do pomalowania balkon, to go maluję. Mam do przeszlifowania właśnie coś drewnianego, to to robię, nie podoba mi się kolor blatu w szafce RTV z Ikei, którą mam teraz przed sobą, to po prostu to ścieram i robię po swojemu, żeby po prostu spełniało to moje wymagania...

Te przykłady wskazują na to, że majsterkowanie jest także formą estetycznej i etycznej gry z kulturą opartą na masowej produkcji i konsumpcji. Pragnienie odróżnienia się, nadania indywidualnego charakteru przedmiotom codziennego użytku, staje się elementem nie tyle strategii wyróżniania się, ile budowania spójnej przestrzeni osobistej, w której tożsamość zostaje ugruntowana przez działanie i materialność. Jak przyznaje inny majsterkowicz amator, Andrzej, jego projekt biurka wynikał wprost z zasobów, którymi dysponował. Miał do dyspozycji zestaw narzędzi i materiałów oraz niewielką przestrzeń. Unikalność nie była rezultatem kaprysu, ale działania osadzonego w konkretnej rzeczywistości. Był to wynik decyzji podejmowanych w ramach uświadomionych ograniczeń, które – paradoksalnie – stają się źródłem kreatywności (1_IDI, poz. 11):

Drugim ważnym projektem było właśnie to moje biurko do pokoju i tu też miałem jakąś wizję. To biurko z jednej strony ograniczało mnie z powodu sprzętu, którym dysponuję, ponieważ wtedy miałem tylko piłę ręczną i wiertarkę, i... kołki drewniane [...]. Z drugiej strony to zdefiniowało, jak to biurko wygląda, ponieważ [...] jego „design”, jeśli można tak to nazwać... Po prostu jego zamysł był ograniczony [podkreślenie – JG], czyli właśnie spowodowany tymi narzędziami, które posiadałem. To, czego potrzebowałem, wymyślałem na bieżąco, np. że mówiłem sobie: „OK, sztywność blatu zachowam poprzez wzmocnienia poprzeczne, które jakoś zamocuję”.

Twórczość ta nie ogranicza się do reprodukcji znanych schematów. Jak zauważył Sebastian, jego celem jest często stworzenie czegoś, czego nie da się kupić – czegoś, co „po prostu nie istnieje”. Lubi wymyślać rzeczy, które nie są dostępne lub są jedynie słabej jakości, aby stworzyć coś lepszego i bardziej spersonalizowanego (17_IDI, poz. 32):

No i tam mam wizję postawienia jakiegoś takiego sensownego, dużego warsztatu, żeby właśnie tworzyć rzeczy unikatowe, generalnie spersonalizowane, żeby tylko były one zrobione «pode mnie», pod moje wyobrażenie. Lubię na przykład tworzyć i wymyślać rzeczy, które nie są dostępne lub są nawet dostępne, ale które są jakościowo słabe. Realizując coś samemu, można to zrobić w cenie «taniego badziewia». Można zrobić jakościowy produkt i to jest dużą wartością dodaną. Niektórzy mówią mi: «O, masz tyle narzędzi, tyle kasy w to wpakowałeś», ale ja do tego podchodzę w ten sposób, że te narzędzia, żeby mi się spłaciły, to produkuję coś, co jest dużo lepszej jakości.

Taka motywacja może, choć podkreślam: nie musi, kryć w sobie potencjał wywrotowy: majsterkowanie przestaje być amatorskim dodatkiem do konsumpcji, a staje się polem innowacji. Kolejny badany, Olek, uczący się modelarstwa z YouTube’a, wykorzystuje dostępne materiały w sposób nieoczywisty, by przekształcać zwyczajne elementy w unikalne modele (21_IDI, poz. 46–48):

Dla mnie było ciekawe to właśnie, jak zrobić, żeby model wyglądał bardziej realistycznie, ale żeby jednocześnie nie wychodzić z budżetem za daleko. Szukałem właśnie po YouTube różnych tutoriali [...] i właśnie znalazłem materiał o terenach, i ludzie mówili, że naprawdę z prostych rzeczy można zrobić teren, z piaseczku z jakiejś budowy, z jakichś kamyczków z ogrodu,

więc zacząłem właśnie szukać takich prostych rzeczy jak właśnie korek czy też jakieś ołówki, które mają tą gumkę z tyłu. Ta część, która przytrzymuje gumkę, jest świetna, żeby robić rury takie industrialne. Właśnie ja się takich rzeczy zacząłem uczyć z YouTube'a, że tak naprawdę ze wszystkiego można zrobić coś modelarskiego. Więc teraz właśnie moja dziewczyna się ze mnie śmieje, że gdy gdzieś tylko idziemy, to ja widzę tylko to, jaki coś ma potencjał do majsterkowania. No tutaj teraz zgromadziłem już pokazać kolekcję różnych takich piaseczków i różnych takich «krzaczków» i innych rzeczy...

Tworzenie przy użyciu nieprofesjonalnych narzędzi i dostępnych surowców otwiera przestrzeń dla eksperymentowania, które nie jest ograniczone przez instytucjonalne normy produkcji: twórczość rzemieślnicza staje się więc praktyką przekraczania ograniczeń narzucanych przez rynek, a często także przez własne kompetencje. W tej perspektywie majsterkowanie staje się aktem nie tylko produkcyjnym, ale również symboliczno-egzystencjalnym. Jest próbą zakorzenienia się w świecie poprzez materię – tworzenia przedmiotów, które nie tylko „działają”, ale także „mówią”: o gustach, wartościach, historii. To dlatego np. Bogna tworzy przedmioty „skrojone tylko pod moje potrzeby”, a Beata chce nosić rzeczy wykonane przez siebie lub osoby jej bliskie. Takie działania są wyrazem troski – nie tylko o estetykę, ale także o relacje. W świecie, w którym produkty stają się anonimowe, majsterkowanie przywraca osobisty wymiar wytwarzaniu i posiadaniu. To działanie „dla siebie” nie jest jednak egoistyczne – przeciwnie, często bywa wpisane w praktyki dzielenia się, wzajemnego wsparcia i wspólnoty wartości.

Można więc powiedzieć, że osoby majsterkujące kwestionują granice między produkcją a konsumpcją, pokazując, że w codziennym działaniu można być zarazem konsumentem, projektantem, wykonawcą oraz użytkownikiem. W ten sposób majsterkowanie staje się formą twórczości, która nie tylko generuje nowe przedmioty, ale także rekonstruuje tożsamość, relacje społeczne i sposób bycia w świecie. Zjawisko to można odczytać również przez pryzmat antropologii codzienności. Steven Gelber (1999: 18) opisuje m.in. osoby, które nie doświadczają spełnienia w pracy zawodowej i przenoszą swoje potrzeby twórcze na inne obszary życia. Jeden z badanych przez niego chirurgów porównywał satysfakcję czerpaną z operowania do przyjemności płynącej z wykonywania prac stolarskich i rękodzielniczych. W obu przypadkach

źródłem zadowolenia było rozwiązywanie złożonych problemów przy użyciu własnych umiejętności manualnych i technicznych. Podobnie pracownicy fizyczni, mechanicy czy osoby wykonujące zawody wymagające sprawności praktycznej często angażują się w aktywności czasu wolnego, które pozwalają im wykorzystywać i rozwijać kompetencje nabyte w pracy. Tego rodzaju kompensacyjne praktyki są widoczne także w narracjach badanych: majsterkowanie to nie tylko hobby, ale i często jedyna przestrzeń, w której mogą realizować się jako twórcy i twórczynie. Robert, którego zakwalifikowałem jako profesjonalnego amatora, opisuje „wręcz podniecające” uczucie tworzenia czegoś z niczego, a Sebastian, także na tym poziomie zaawansowania, podkreśla radość z tego, że stworzył coś, czego nie dałoby się znaleźć w żadnym sklepie. Praca własnymi rękami, w rytmie wyznaczanym przez siebie, pozwala nie tylko na wytworzenie unikalnych obiektów, ale także na odzyskanie sprawczości: emocjonalnej, poznawczej i estetycznej.

3.2 Nostalgia i powrót do zajęć manualnych – majsterkowicze i majsterkowiczki trzeciej fali

Jak sygnalizowałem w podsumowaniu poprzedniego rozdziału, majsterkowanie zyskuje na popularności nie tylko ze względu na praktyczny charakter tego typu aktywności, lecz również jako praktyka umożliwiająca wyciszenie i refleksję. Dotyczy to zarówno wymiaru indywidualnego, jak i egzystencjalnego, odnoszącego się do znajdowania sensu we współczesnym świecie.

Tłem dla tych przemian pozostają estetyzacja życia codziennego i większe znaczenie konsumpcji niż produkcji, co ewidentnie sprzyja rozwojowi różnorodnych praktyk wytwórczych, związanych zarówno z profesjonalnym, jak i amatorskim rzemiosłem. Praktyki te, co pokażę dalej, rozpięte są między produkowaniem a konsumowaniem oraz pracą z jednej, a sferą zwyczajowo określaną jako wypoczynek z drugiej strony.

Z kolei węższa perspektywa, którą nazwałbym indywidualną czy biograficzną, wskazuje na istotny moment w trajektoriach życiowych majsterkowiczów i majsterkowiczek, wyznaczający nowy początek amatorskiego wytwarzania. Pokazuje to znaczenie sentymentu

i nostalgii w budowaniu takich praktyk²⁴. Wydaje mi się, że istotne znaczenie może mieć właśnie zbliżony wiek naszych badanych, osób między trzydziestym a czterdziestym rokiem życia, niezależnie od ich płci. To właśnie ten czynnik mógłby wyjaśniać popularność omawianego zjawiska. Potwierdza to, że praktyki majsterkowania ujawniają się w konkretnych momentach biografii. Rozwijają się one w obrębie konsekwentnie gromadzonych narzędzi, stopniowo zdobywanych umiejętności oraz własnej kreatywności, która odpowiada na różne wyzwania życiowe – takie jak zmiany czy potrzeby. W tym sensie, jak wspomniałem wcześniej, osoby majsterkujące nie tylko „radzą sobie” w życiu codziennym, ale także wytwarzają czy przetwarzają swoją tożsamość.

Patrząc na rozwój rzemiosła, w tym amatorskiego, i obserwując ten rozwój, przynajmniej z anglosaskiej perspektywy, można pokusić się o wyróżnienie trzech jego fal. Jako punkt wyjścia przyjmuję tu podział przyjęty przez brytyjskiego antropologa i badacza profesjonalnych rzemieślników Trevora Marchanda (2022). Wskazał on na trzy ważne momenty, które wpłynęły na popularność rzemiosła od XIX wieku do czasów współczesnych. Fale te można odnieść i do polskiej rzeczywistości, jednak jak sądzę, z pewnymi zastrzeżeniami. Niuanse te wynikają ze specyfiki okresu PRL-u, zwłaszcza lat 80. XX wieku²⁵, do których pośrednio lub bezpośrednio odwołują się osoby badane.

Pierwszą falę popularności rzemiosła wyznaczały, według Marchanda, działania brytyjskiego ruchu Arts & Crafts, który narodził się w XIX wieku jako reakcja na dehumanizujące skutki rewolucji przemysłowej. Jego liderzy, tacy jak William Morris, byli zainspirowani romantyzmem i dążyli do przywrócenia znaczenia ręcznej pracy, tradycyjnych materiałów i technik oraz natury jako źródła inspiracji. Punktem odniesienia byłaby tutaj koncepcja „dobrej pracy”, to znaczy pracy, która daje twórcom satysfakcję i poczucie sensu, a do której, jak wspomniałem, nawiązuje silnie współcześnie np. Richard

²⁴ Patrzac nawet na wyniki naszej ankiety screeningowej, przygotowanej na potrzeby rekrutacji do badań, można zwrócić uwagę, że są to głównie osoby w wieku trzydziestu–czterdziestu lat z wykształceniem wyższym. Dodatkowo nie mają one żadnego wcześniejszego formalnego wykształcenia rzemieślniczego.

²⁵ Ta specyfika wymaga szerszego komentarza, to te lata bowiem stanowią istotny punkt odniesienia dla naszych badanych.

Sennett²⁶. Warto zwrócić uwagę, że założyciele ruchu skutecznie łączyli idee socjalistyczne z przedsiębiorczym podejściem. Ich wizja organizacji pracy i społeczności wykazywała wyraźne paralele z poglądami Karola Marksa na kwestię alienacji pracy (1962). O ile etyka ruchu skoncentrowana była na robotnikach, o tyle już jego estetyka skierowana była ku innej części społeczeństwa: stała się popularna właśnie wśród przedstawicieli klasy średniej, którzy poszukiwali alternatywy dla masowo produkowanych, a więc i tanich towarów (Hough 1978: 97):

W 1875 roku Morris przejął wyłączną odpowiedzialność za kierowanie firmą [Morris, Marshall, Faulkner & Co. – JG] i to właśnie wtedy powstała słynna Morris & Co. Morris jest dziś być może najbardziej znany z popularyzacji wśród rosnącej klasy średniej tej najbardziej kapitalistycznej z konsumpcyjnych przyjemności: projektowania wnętrz, która „pozostaje silniejsza niż kiedykolwiek wcześniej” jako „bezpośredni rezultat rozpowszechniania pomysłów Morrisa”.

Druga fala zainteresowania rzemiosłem, zdaniem Marchanda, pojawiła się w latach 60. i 70. XX wieku. Ruch odrodzenia rzemiosła powstał jako wyraz sprzeciwu wobec fordowskiego sposobu produkcji (Marchand 2022: 6). Narodził się w odpowiedzi na powojenne warunki, kiedy wzrost gospodarczy będący wynikiem standaryzacji produktów doprowadził do obniżenia zapotrzebowania na wykwalifikowaną siłę roboczą, do spadku cen produktów oraz do postępującego umasowienia konsumpcji. W tym kontekście rzemiosło stało się rodzajem azyłu: zarówno dla jego twórców, jak i konsumentów – odbiorców. Marchand wskazuje na jego znaczenie jako przestrzeni oporu wobec rozwijających się technologii i przemysłowych metod produkcji, zagrażających ludzkiej autonomii, kreatywności i poczuciu sensu.

Z rzemiosłem wiązała się propozycja podejścia alternatywnego, urastającego do rangi specyficznego stylu życia. Odrodzenie

²⁶ Polskim czytelnikom i czytelniczkom nasuwa się tu oczywista lektura Tadeusza Kotarbińskiego, czyli *Traktat o dobrej robocie* (2019). Kotarbiński rozwija w nim prakseologiczną koncepcję „dobrej roboty” jako działania sprawnego, rzetelnego i odpowiedzialnego, łączącego skuteczność z etycznym wymiarem pracy.

rzemiosła częściowo związane było z ruchami kontrkulturowymi i ekologicznymi. Już wtedy wiele osób porzuciło kariery korporacyjne, by poświęcić się alternatywnemu rolnictwu lub wytwarzaniu przedmiotów na własne potrzeby. Rzemiosło drugiej fali zyskało wówczas silniejsze powiązania ze sferą szeroko rozumianej sztuki²⁷. Jednocześnie odsunęło się od sfery przemysłu rozumianego jako domena stricte „technologiczna”, skupiona na maszynowo zapośredniczonych technikach wytwarzania.

Trzecia fala nadeszła pod koniec lat 90. XX wieku i objęła Wielką Brytanię oraz Amerykę Północną, a także wiele innych regionów stopniowo globalizującego się świata. Doświadczeni rzemieślnicy, co podkreślał Marchand, zaczęli przyciągać nową publiczność i czerpać zyski z coraz zamożniejszej klienteli, a młodsze pokolenie twórców zakładało pracownie, studia oraz galerie butikowe. Z biegiem lat coraz więcej rzemieślników zaczęło wykorzystywać także nowe technologie cyfrowe i media społecznościowe – nie tylko do prezentowania zdjęć gotowych prac, ale także do snucia opowieści o rzemiośle: opowiadania historii o swojej tożsamości twórczej i ścieżkach doskonalenia się czy do ukazywania złożoności oraz czasochłonnego charakteru procesu twórczego. Działania te wzmocniły i zintegrowały społeczności rzemieślnicze na całym świecie, a także przyczyniły się do głębszego zrozumienia i uznania dla „sztuki rzemiosła” w oczach szerszej publiczności.

Co ciekawe, trzecia fala rzemiosła jest też odpowiedzią na szersze zmiany gospodarcze, przemysłowe i kulturowe, w tym kwestie związane z kulturową rolą oszczędności (*austerity*) i ponownego użycia. W odpowiedzi na wyzwania gospodarcze i środowiskowe rozwinęły się oddolne inicjatywy wspierające samodzielną konserwację i renowację: warsztaty, kawiarenki naprawcze, ruchy domagające się prawa do naprawy, miejskie sieci rzemieślników i mechaników. Możemy zatem spojrzeć na rozkwit rzemiosła jako istotny element kultury niedoboru: nie tylko jako na kulturowy trend czy formę oddolnej innowacyjności, ale i przede wszystkim jako na praktykę osadzoną w ideologicznym i materialnym krajobrazie ograniczonych zasobów. Polityki oszczędnościowe nie tylko redukują instytucjonalne zasoby,

²⁷ Edukacja artystyczna również zbliżyła ze sobą osoby studiujące odpowiednio sztuki piękne i rzemiosło.

ale także wytwarzają określone wyobrażenia o tym, czym jest ekonomiczny „realizm” oparty na braku, ograniczeniu i konieczności „cięć”. W tym świetle działania majsterkowiczów i majsterkowiczek nie są neutralnymi praktykami kreatywności, lecz odpowiedzią na zinternalizowaną logikę ekonomii niedoboru, w której obowiązek radzenia sobie z ograniczonymi zasobami zostaje przerzucony na jednostki (Tellmann 2015). Działania te nie tylko przedłużają życie przedmiotów, ale też budują lokalne kompetencje i wspólnoty, które często kojarzone są z ruchem hakerskim i przestrzeniami kreatywno-warsztatowymi. Jak pisaliśmy we wcześniejszej publikacji (Gądecki i Piziak 2022), trzecia fala majsterkowania rozwija się właśnie w warunkach systemowej niepewności, ograniczonego dostępu do infrastruktury i rozwarstwienia ekonomicznego. W odróżnieniu od wcześniejszych etapów DIY, zorientowanych na samorealizację czy ekspresję subkulturową, współczesne praktyki „zrób to sam” są coraz częściej związane z próbą kompensowania braków systemowych: od opieki technicznej, przez dostęp do dóbr, aż po elementarne usługi publiczne. W tym sensie majsterkowanie funkcjonuje jako praktyka naprawcza i adaptacyjna, która zarówno odtwarza, jak i potencjalnie kwestionuje neoliberalny imperatyw samodzielności i zaradności.

Z tej perspektywy majsterkowanie może być odczytane jako element sporu o to, jak wyobrażamy sobie ekonomię i na jakich wartościach ją opieramy: czy jest to domena niedoboru i przymusu, czy też potencjalnego przekształcania i poszerzania możliwości współdziałania. Trzecia fala majsterkowania nie tyle „używa” niedoboru jako materiału twórczego, ile pracuje w jego cieniu – na jego warunkach, ale niekoniecznie zgodnie z jego logiką. Tym samym majsterkowanie staje się praktyką, która (choć z pozoru neutralna) może przecież brać udział w głębszym konflikcie o sens ekonomii, wspólnoty i odpowiedzialności w warunkach permanentnego kryzysu. Dodatkowo współczesne rękodzieło może być zarówno sposobem na oszczędność kosztów, jak i działaniem związanym z recyklingiem lub upcyklingiem. Staje się coraz częściej przejawem wyboru niż konieczności, a nawet zyskuje status cenionej rozrywki (Luckman 2015: 23):

Obecnie dobrze wiemy, że niemożliwe wcześniej rzemiosła kobiece, takie jak robienie na drutach i szydełkowanie, zostały pozbawione zawstydzających

„babcinych”, a nawet wręcz antyfeministycznych konotacji i w latach dwudziestych [XX wieku – JG] stały się na powrót modne. Zidentyfikowano wiele czynników odpowiedzialnych za podsyćanie zainteresowania rzemiosłem „trzeciej fali”, między innymi zmiany w postrzeganiu konieczności i kulturowej akceptowalności prywatnych kultur oszczędzania wynikających z globalnego kryzysu finansowego.

Współczesne rzemiosło czerpie z tradycji, ale jednocześnie jest napędzane przez nowe technologie oraz sieci dystrybucji. Przykładem są szczegółowo analizowane działania małych rzemieślników i rzemieślniczek, którzy zarabiają za pośrednictwem platform cyfrowych i odwołują się miejskiego stylu życia oraz wątków hipsterskich. Tym samym wpisują się w szerszy kontekst gospodarki kreatywnej²⁸.

O ile wątki oszczędności faktycznie są współcześnie popularne oraz obecne w części narracji, o tyle jednak w przypadku majsterkowania w Polsce powinniśmy myśleć o nim jako o fenomenie silnie konsumpcyjnym: liczne sklepy stacjonarne i internetowe oferują materiały, narzędzia czy zestawy umożliwiające praktykowanie majsterkowania, co nawet w przypadku laików istotnie obniża próg wejścia do majsterkowiczowskiego hobby.

Z kolei jeśli majsterkowanie w PRL-u można traktować jako hobby, to często wynikało ono z konieczności, a nie tylko pasji. Praktyki brały się z realiów gospodarki niedoboru, w której brakowało niemal wszystkiego: od części zamiennych, przez meble, po podstawowe narzędzia i sprzęty domowe. W takich warunkach zaradność, kreatywność i umiejętność „zrobienia czegoś z niczego” nie były jedynie produktywnym sposobem spędzania czasu wolnego, jak w państwach kapitalistycznych. Przeciwnie, stawały się codzienną sztuką przetrwania, odpowiedzią na faktyczny niedobór.

Brak dostępu do produktów sprawiał, że ludzie sami budowali meble, naprawiali samochody, konstruowali zabawki dla dzieci, a nawet wytwarzali urządzenia elektroniczne czy sprzęt RTV. Popularne były anteny, wzmacniacze, radia, a nawet magnetofony domowej roboty. W wielu przydomowych warsztatach, często zlokalizowanych w piwnicach lub garażach, znajdowały się narzędzia zdobywane dzięki

²⁸ Ten nurt świetnie eksploruje wspomniana Susan Luckman (2015), pisząc o wielu obliczach współczesnego rzemiosła i jego roli w gospodarce.

znajomościom, pozyskiwane półlegalnie z państwowych zakładów pracy, przywożone z zagranicy, a niekiedy nawet wykonane własnoręcznie. Popularne były czasopisma typu „Młody Technik”, „Radioamator” czy „Konstruktor”, które zawierały szczegółowe instrukcje, schematy i porady dla amatorów. Tu pozwolę sobie zacytować tylko fragment listu redaktora naczelnego czasopisma „Zrób To Sam”²⁹ z numeru piątego z 1981 roku, który najlepiej oddaje różnice między majsterkowaniem w PRL-u a tym znanym z kontekstu anglosaskiego (Śnieciński 1981: 3):

Pod koniec ubiegłego roku byłem w Stanach Zjednoczonych AP. Przejechałem blisko 20 tys kilometrów. Interesowałem się głównie rozwojem tego, co w Polsce nazywamy majsterkowaniem, a Amerykanie *do it yourself*, co oznacza dokładanie to samo. USA jest kolebką majsterkowania. Praktycznie każdy dorosły Amerykanin świadczy sobie usługi. Ponad 60% prac malarskich wykonują oni we własnym zakresie. Posiadacze domków jednorodzinnych część wolnego czasu spędzają na pracach konserwatorskich, ogrodniczych i porządkowych. Co dziesięć dni regularnie przycinają trawę, pielęgnują krzewy oraz drzewa ozdobne i majsterkują. Tyle tylko, że mają, w przeciwieństwie do nas, wsparcie w rozwiniętym przemyśle materiałów i narzędzi, a właściwie ogromny rynek, którego roczne obroty sięgają blisko 20 mld dolarów. Jest to, jak mi powiedziano w „Popular Mechanics” wielki biznes. W Polsce majsterkowanie jest koniecznością, częścią twardej rzeczywistości. Nie tylko brak jest usług, – w Ameryce chyba też – ale także nie ma zorganizowanego przemysłu materiałów i narzędzi, który mógłby nas, majsterkowiczów, solidnie wesprzeć...

Podobnie jak wcześniejsze fale, trzecia fala jest napędzana tęsknotą za bardziej namacalnym, ręcznie wytwarzanym światem, w opozycji do masowej produkcji i konsumpcji. Nostalgia jest ważnym tematem we współczesnym rzemiośle i praktykach twórczych, odzwierciedlającym pragnienie bardziej materialnej przeszłości. Jest to widoczne w dążeniach pokolenia przedstawicieli i przedstawicielek dzisiejszych

²⁹ W ramach projektu dokonaliśmy analizy bardzo popularnego czasopisma „Zrób To Sam”, które ukazywało się w latach 1981–1991, a więc w ostatnich latach PRL-u i w początkach III RP. Materiał ten nie został włączony do książki, ale stanowi bardzo interesujący zapis czasów i pozwala po części zrozumieć, skąd u obecnych trzydziesto–czterdziestolatków wszystkich płci bierze się nostalgia za majsterkowaniem.

trzydziesto–czterdziestolatków do odtworzenia wyidealizowanego rodzinnego środowiska domowego. Wzrost aktywizmu opartego na rzemiośle i nowe możliwości, jakie przyniósł Internet, dodatkowo mogły przyczynić się do odrodzenia rzemiosła napędzanego nostalgią.

Odwolanie do przeszłości wydaje się istotnym wyjaśnieniem fenomenu dzisiejszej popularności majsterkowania w Polsce. Osoby badane, pytane przez nas o swoje początki, zgodnie przyznają, że ich zamięlowanie do majsterkowania i tworzenia zrodziło się z połączenia wielu czynników, ale wśród nich silnie obecne są wspomnienia odnoszące się do utalentowanych członków rodziny (głównie dziadków, wujków czy przyjaciół rodziny), spuścizny PRL-u, czyli zajęć praktyczno-technicznych (ZPT) w szkole, oraz prezentów w postaci modeli, które osoby te otrzymywały jako dzieci (13_IDI, poz. 14):

Pochodzę z takiej rodziny, gdzie mój dziadek był właśnie złotą rączką. Potrafił naprawiać wszystko: od zegarków na rękę, po takie dmuchawy do siana. Moja mama hodowała owce, więc miała taką duże gospodarstwo i tam wiecznie się coś psuło. Dziadek wszystko to potrafił naprawić. Jak rodzice byli zajęci, to my byliśmy właśnie z dziadkiem, więc my przy okazji też się dużo rzeczy nauczyliśmy [...]. Pamiętam, właśnie uszyłam torbę z kawałka starego płaszcza, takiego skórzanego, ze świńskiej skóry barwionej na granatowo. Wszyscy się ze mnie śmiali, bo tamten szew nie był za piękny, ale musiałam sobie sama [poradzić], i potem, i dziadek pokazał właśnie, że to można całkiem zrobić normalnie, że to będzie wyglądało „jak ze sklepu”.

Ich historie to świadectwo drogi – od zaciekawionych dzieci do bardziej dojrzałych pasjonatów i pasjatek DIY. Osoby te często kierują się potrzebą działania, wyobraźnią i pragnieniem powrotu do pracy manualnej, rozumianej w kategoriach autentyczności i zaangażowania, jak Paweł, który wspomina (20_IDI, poz. 25):

U mnie w rodzinie akurat było tak, że, od strony taty dziadek i prapradziadek byli kowalami, to była rodzina kowalska. Tata nie poszedł w [ich] ślady, ale dużo pomagał mi przy grzebaniu przy jakichś starych motorowerach, przy samochodach, bo miał tą wiedzę, bo kończył akurat technikum samochodowe, więc [...] majsterkowanie to się właśnie od tego zaczęło. Nie wiem, może ze dwanaście–trzyznaście lat miałem, jak dostałem

pierwszego Komara [motorower – JG], którego dostaliśmy z bratem ciotecznym i z moim bratem rodzonym w worku od mojego taty, dosłownie w worku, takim jutowym, nam go przywiózł. Moja mama nie była zwoleńnikiem jednośladów, więc tata powiedział, że jak sobie poskładamy, to będziemy mogli jeździć. No i tak spędzaliśmy całe wakacje na wsi, grzebiąc przy tym Komarze, próbując go poskładać do tego, żeby jeździł. No i w końcu jeździł...

Pierwsze próby majsterkowania to często samodzielne naprawy rowerów, motorowerów, zabawek czy wykonywanie prostych przedmiotów. Jednak początki nie zawsze były łatwe – osoby badane wspominają o frustracji związanej z brakiem umiejętności i wiedzy, koniecznością samodzielnego dochodzenia do rozwiązań. Jak mówi Monika (15_IDI, poz. 37):

Wszystko się zaczęło od tego, z tego, co pamiętam, że to było bardzo dawno temu. Byłam nastolatką i chciałam po prostu sobie zrobić sama remont spokoju. Moi rodzice mi nie dali na to funduszy [...] i stwierdziłam, że no, to w takim razie poradzę sobie sama. To był taki remont. Naprawa zupełna okien, nie tylko odnowienie, odświeżenie, ale naprawa... Mieszkaliśmy wtedy w domu prywatnym, takim jednorodzinnym. To były stare budownictwo, stare okna, stare drzwi. Wszystko było pokryte farbą olejną, więc ja tą farbę usuwałam i pod farbą. Okazało się, że jest dużo uszkodzeń w drewnie. Więc kombinowałam po prostu jak koń pod górkę, żeby zrobić jakieś kliny. Oczywiście kompletnie nie wiedziałam, jak to robić, ale robiłam to na czuja.

Niekiedy, w sytuacji gdy w domu nie było tego typu wiedzy i zasobów, początki bywały skomplikowane. Jedną z badanych – Bognę – zaczęła swoją przygodę z DIY od krawiectwa, które z czasem przerodziło się w szersze działania: od przeróbek mebli, przez remonty, aż po naprawy w domu. Pierwotnym motywem była potrzeba wyróżnienia się, szczególnie w czasach fascynacji Bogny subkulturami. Brak dostępu do ubrań w upragnionym stylu sprawił, że zaczęła sama je tworzyć. Zaczęła od skórzanych bransolet z ćwiekami, potem przeszła do gorsetów i pracy ze skórą (6_IDI, poz. 34):

Potrzeba matką wynalazków. Miałam lat naście, byłam zanurzona po uszy w tematy subkulturowe i chciałam nosić skórzane rzeczy, tego typu

rzeczy i tego typu historie. Wtedy nie było sklepów internetowych tak popularnych, Allegro dopiero raczkowało. Jak pamiętam, miałam trzy-naście lat i moim wielkim marzeniem były „pieszkozy”. Punkowcy nosili takie coś dawno temu: skórzana bransoleta z ćwiekami. I mając lat trzynaście, jeździłam na drugi koniec miasta do sklepu z zaopatrzeniem dla osób, które zajmują się obiciami tapicerskimi, i tam były ćwieki [...]. No i potem już poszło. Później właśnie przeszłam właśnie z punka bardziej w gotyk, metal. Jakieś gorsety i tego typu sprawy. I tutaj poprosiłam mojego dziadka, świętej pamięci, żeby mi pożyczył imadło. Wiedziałam, że dziadek ma imadło, bo dziadek miał zawsze po prostu pokój zawalony wszystkim, co tylko można było sobie wyobrazić. No i dziadek powiedział mi, że nie, bo imadło będzie dla mnie za ciężkie, więc skonstruuje mi takie coś, taki ściskacz do oczek metalowych z lampy kreślarskiej. I to właśnie mi dziadek zrobił, tak że można powiedzieć... tak moi rodzice się śmieją... że taką smykałkę mam właśnie po dziadku [...]. A później bardziej się wkręciłam w remonty.

Jak widać, zachęta ze strony rodziców, głównie ojca, nie była powszechna. To raczej dziadkowie, prawdziwi czy przyszywani wujowie lub sąsiedzi znajdowali czas na przekazywanie umiejętności i wiedzy. Momenty spędzone z nimi w dzieciństwie budowały podstawy pasji. Ojcowie, choć wyposażeni w sprzęt i kompetencje, nie byli przesadnie wspierający. Jak wspomina Robert, jego ojciec był ślusarzem i mimo że sam zajmował się głównie metalem, przekazał mu – raczej nieświadomie – zamiłowanie do samodzielnego majsterkowania. Nie była to jednak relacja oparta na wsparciu czy wspólnym działaniu. Wręcz przeciwnie – ojciec raczej zniechęcał go do pracy ręcznej (9_IDI, poz. 155):

To ten rodzaj człowieka z memów pod tytułem „sobie trzymasz tę latarkę czy mi?”; prawda? Więc to raczej w ten sposób, że jak zacząłem coś robić, to mówił: „Daj mi to, ja to zrobię”. [Pasję do majsterkowania – JG] [n]abyłem chyba po prostu nieświadomie przez to, że po prostu mój tata taki był. Taką rolę pełnił w domu, to siłą rzeczy taką rolę przejąłem. Raczej, tak jak powiedziałem, w sposób nieuświadomiony, bo na poziomie świadomości to myślę, że raczej to był zniechęcający...

Podobnie było w przypadku Moniki, która obecnie zajmuje się renowacją mebli. Jej relacje z majsterkującym ojcem nie należały do prostych: jego świat majsterkowania był osobny. Choć w dzieciństwie

nie miała okazji uczyć się od niego, to właśnie jemu zawdzięcza pomyślność, gotowość do eksperymentowania z różnymi rozwiązaniami oraz upór w rozwiązywaniu problemów pojawiających się podczas tworzenia (15_IDI, poz. 44):

Tato miał warsztacik taki za domem i generalnie tato był taką złotą rączką. Wszystko w domu naprawiał, miał nawet tokarkę... Obracałam się w towarzystwie artystów i intelektualistów, którzy dawali mi na przykład do odnowienia szachy. Byłam nastolatką, wymarzyłam sobie takie drewniane, ażurowe kolczyki i on mi je zrobił sam... Po prostu wydłubał je dłutkiem... Nie wchodziłam do tego jego świata, właściwie niczego mi nie pokazywał. Czasami wchodziłam do tego warsztaciku i widziałam, jak coś robi, ale było to tylko rzucenie okiem, a nie stanie i przyglądanie się temu, i chłonięcie wiedzy. Myślę, że kurczę, gdybym tak mogła cofnąć czas... No i tato to był osobą, która dochodziła do wszystkiego sama, jak czegoś nie umiał, to po prostu drażył... Ja nie wiem jak, nie mam pojęcia, jak on to robił, ale po prostu kombinował, kombinował i dochodził do rozwiązania.

Z kolei inna majsterkowiczka – Beata – zapytana o źródła swojej pasji zwraca uwagę na to, że jej zainteresowania mają korzenie zarówno w profesjonalnej działalności (ojciec stolarz), jak i w amatorskim, ale niezwykle kreatywnym podejściu (matka). Beata wspomina, że transmisja tych umiejętności i zainteresowań nie była jednoznaczna i prosta (11_IDI, poz. 1):

Jasne, jasne, skąd się wzięło? Myślę, że to było jakoś zawsze obecne w moim życiu. [...] Bo tak, mój tata był stolarzem. Więc w domu zawsze były narzędzia i widziałam po prostu, jak on pracuje i co robi. To mnie jakoś ciekawiło, a z drugiej strony moja mama, ona ma taki talent do robienia czegoś z niczego. Jeżeli jakieś sprzęty się zepsują, to zaraz po prostu pozbiera jakieś nakrętkę, słomkę czy guzik. I nagle okazuje się, że... brakującą część po prostu tym zastąpi, tak że to coś zaczyna znowu działać. Więc z jednej strony umiejętności takie...

– Manualne?

– Manualne i kreatywne to ze strony mamy, a bardziej zawodowe to ze strony taty.

Powrót do czasów dzieciństwa oznacza nie tylko osobiste wspomnienia związane z osobami bliskimi, ale także odwołania właśnie

do PRL-owskiej zapobiegliwości i oszczędności, do programów Adama Słodowego *Zrób to sam* w telewizji oraz do doświadczeń z zajęć praktyczno-technicznych ze szkół podstawowych. Wypowiedzi uczestników i uczestniczek badania jednoznacznie wskazują na głęboką potrzebę przywrócenia do szkół zajęć praktycznych – zarówno w wymiarze technicznym, jak i rzemieślniczym. Co istotne, nie jest to wyłącznie postulat nostalgiczny, wynikający z sentymentu do przeszłości, lecz raczej wyraz krytycznego namysłu nad tym, co zniknęło z polskiej edukacji w ciągu ostatnich dekad.

Badani i badane, zwłaszcza ci silniej związani z rzemiosłem i bardziej zaawansowani, zauważają, że umiejętności manualne i techniczne zostały w dużej mierze wyparte z programów nauczania, co – jak podkreślają – miało negatywne konsekwencje dla całych pokoleń dzieci. Ta luka edukacyjna bierze swoje źródło w przemianach ustrojowych lat 90. XX wieku, kiedy to, wraz z upadkiem wielu zakładów pracy, doszło do rozpadu systemu szkolnictwa zawodowego i technicznego (4_IDI, poz. 105):

Druga rzecz to szkoły techniczne. No, powiedzmy, jak ja byłem młody, to każdy był w stanie naprawić swój rower. Każdy dzieciak, którego znałem, był w stanie coś wymienić w rowerze i jakoś go naprawić. Więc takie zwykłe umiejętności manualne były powszechne. Mam wrażenie, że troszeczkę zostały one odsunięte na dalszy plan przez władze [oświatowe – JG]. Więc ludzie szukają takiego miejsca, w którym mogą się po prostu czegoś nauczyć, na przykład obsługi wiertarki czy lutownicy. Miałem takich uczniów kilka lat temu, trzech piętnasto–szesnastolatków, którzy przyszli i uczyli się tego, jak robić noże i pochewki na noże. I faktycznie... byliśmy przerażeni, jak oni to robią, bo dla nich to był pierwszy kontakt z narzędziem.

Transformacja gospodarcza po 1989 roku, przejście do gospodarki wolnorynkowej oraz upadek przedsiębiorstw państwowych spowodowały rozpad powiązań między zakładami pracy a szkołami zawodowymi. Szkoły zawodowe utraciły zaplecze praktyczne, a wraz z nim – sens funkcjonowania. To doprowadziło do spadku prestiżu kształcenia zawodowego i do jego postrzegania jako „gorszego” niż ogólnokształcące. Kompetencje, tak silnie związane z dawną edukacją techniczną i zawodową, zostały systemowo zaniedbane właśnie

w latach 90. XX wieku, kiedy to polityka edukacyjna faworyzowała licea ogólnokształcące kosztem nauczania umiejętności praktycznych³⁰. Te zmiany systemowe przekładały się także na indywidualne trajektorie i wybory. Tak o tych przemianach mówi z rozgoryczeniem Paweł (20_IDI, poz. 184):

Ja mam nadzieję, że [majsterkowanie – JG] trochę się rozwinie, że zacznie się popularyzować, że generalnie odżyją zawodówki, odżyją szkoły techniczne, że ludzie też zaczną dostrzegać, że z pracy rąk też można żyć, i to wcale nienajgorzej. Że nie każdy musi być magistrem, bo chociaż sam jestem magistrem, to nie każdy musi nim być. U mnie też trochę takie ciśnienie było, bo ja na przykład w pierwszym momencie złożyłem papiery do technikum samochodowego. W ostatniej chwili trochę z bratem się posprzeczałem, bo mam brata adwokata, który skończył prawo, też jest radcą prawnym, i jak szedłem do liceum, to mi powiedział: „Bo ty złożyłeś do technikum, bo się do liceum nie dostaniesz”. No więc ja mu tak mówię: „Ja się nie dostanę do liceum? To ci pokażę...”. Z perspektyw czasu wcale nie wiem, czy to był dobry ruch, ale takie było ciśnienie, gdy byliśmy w szkole, dokładnie w szkole średniej, ze strony rodziców także. No bo mówili: „Jak skończysz studia, to będzie dobra praca”.

Zajęcia techniczne wspominate są jako przestrzeń, w której przekazywano realne, praktyczne umiejętności: uczniowie uczyli się posługiwać narzędziami i materiałami, konstruowali przedmioty codziennego użytku, szyli, montowali mechanizmy, a przy tym rozwijali wyobraźnię, precyzję i samodzielność. Roman zauważa, że to właśnie na lekcjach techniki zaszczerpiono w nim pasję do majsterkowania (19_IDI, poz. 10):

Tak jak mówiłem, chyba lubię o sobie myśleć, że jednak miałem wrodzoną chęć do majsterkowania. Drugi temat to jest właśnie moja rodzina. No a trzecia sprawa: ja byłem wychowywany czy chodziłem do szkoły, gdzie mieliśmy lekcje techniki i poza językiem polskim, matematyką i wszystkimi innymi biologiami mieliśmy też technikę, która bardzo mi się podobała, a na której wykonywaliśmy różnego rodzaju elementy z kołami zębatymi

³⁰ Odpowiedzią systemu była m.in. reforma z 1999 roku, która (choć próbowała ratować technikę i licea profilowane) nie odwróciła w pełni tendencji do eliminowania manualności z edukacji.

czy – jak dobrze pamiętam – jakiś portfel ześmy wykonywali po prostu na lekcjach techniki, więc to był kolejny element. A ostatnia rzecz to już modelarstwo – gdy byłem dzieckiem, dostałem właśnie jeden z egzemplarzy „Małego Modelarza” od mojego wujka...

Proste czynności, takie jak wycinanie, klejenie, konstruowanie czy szycie, są nie tylko ćwiczeniem sprawności rąk, ale też fundamentem logicznego myślenia, planowania i odpowiedzialności. Dają poczucie sprawczości i uczą zaufania do własnych możliwości. Jeden z badanych obrazowo ujął to w słowach: „Ręka dziecka to narzędzie, dzięki któremu uczy się ono rozumieć świat – dlatego nie można tej ręki unieruchomić ekranem” (5_IDI). Widać tu odwołania do szwedzkiej idei *slojd*, czyli „nauki zręczności”, która po dziś dzień pozostaje ważnym elementem programu szkolnego w krajach skandynawskich. *Slojd* jest nie tylko nauką techniki, ale też praktyką pedagogiczną łączącą rozwój intelektualny, emocjonalny i manualny³¹. Tak rozumiana edukacja manualna powinna wrócić również do polskiej szkoły – nie jako nostalgiczny powrót do przeszłości, ale jako odpowiedź na wyzwania teraźniejszości³². Z fragmentów wywiadów wyraźnie wynika, że zajęcia techniczne w szkole były ważnym elementem edukacji, który obecnie jest w dużej mierze niedostępny.

Osoby zajmujące się majsterkowaniem próbują – na własną rękę – wypełnić tę lukę. W odpowiedzi na braki edukacyjne majsterkowicze i pasjonatki rzemiosła przejmują częściowo funkcję, jaką dawniej pełniła szkoła (14_IDI, poz. 121–127):

Ale w zeszłym roku szkolnym miałem tę przyjemność prowadzenia przez rok, bo jednak byłem w systemie, lekcji techniki w szkole, właśnie w podstawówce prywatnej, gdzie dyrektorka kupiła narzędzia z jakiejś dotacji na otwarcie tej szkoły i zaprosiła mnie do prowadzenia zajęć technicznych. Więc fajnie: były stanowiska, były piły, były materiały, były podstawowe

³¹ Koncepcja wywodząca się z dziewiętnastowiecznej Szwecji, stworzona przez Otto Salomona i rozpowszechniona w całym regionie, wychodzi z założenia, że ręce są nie tylko narzędziem, ale też sposobem myślenia i komunikacji. Praca z materiałem – drewnem, tkaniną, metalem – rozwija koncentrację, wytrwałość, precyzję, ale też poczucie sprawczości i estetyki.

³² Postulat edukacji manualnej pojawia się także w polskiej pedagogice (Mika 2022).

narzędzia. I to jest fajne, że takie prywatne szkoły się tym zajmują i robią to, chociaż powinno być tego typu działań zdecydowanie więcej.

Majsterkowicze i majsterkowiczki sami odczuwają potrzebę organizowania warsztatów, kursów i otwartych spotkań, podczas których będą mogli podzielić się swoją wiedzą oraz umiejętnościami manualnymi. Są to inicjatywy oddolne, dostępne zarówno dla dzieci, jak i dorosłych – niezależnie od wieku czy wcześniejszego doświadczenia (13_IDI, poz. 38):

Z taką szkołą to też właśnie tak zaczęliśmy... Jedna klasa się zgłosiła. Stwierdziłam, że zamiast oni jechać do mnie, to ja ruszę do nich tam, bo mam mobilny warsztat. Mam takie skrzynie modułowe, gdzie wszystko trzymam. Po prostu wyjeżdżam nimi na kółkach i pakuję na samochód, więc mi łatwiej jest przejechać, niż nauczycielom organizować transport, bo to przy szkolnych wycieczkach jest największy problem. Więc wynajęłam po prostu przestrzeń w R. Oni do mnie z buta przeszli, było super i teraz mam taką falę, że jak jedni byli, to pojawili się następni, prawie co tydzień, ale ogólnie jeżdżę tam, gdzie mnie zaproszą, bo nawet na Mazurach byłam parę miesięcy temu.

To osoby majsterkujące, świadomie lub intuicyjnie, próbują ocalić ginące kompetencje manualne i przekazać je kolejnym pokoleniom. Ich działalność nie tylko jest odpowiedzią na brak systemowego wsparcia dla rozwoju umiejętności praktycznych, ale także świadczy o rosnącej roli inicjatyw oddolnych – tworzonych przez osoby, które dostrzegają potrzebę powrotu do materialnego działania jako fundamentu edukacji, samodzielności i świadomości technicznej.

3.3 Między pracą a czasem wolnym

Przesunięcie twórczości z pola pracy zawodowej do sfery zostało opisane przez Davida Graebera *Pracy bez sensu* (2018: 7):

Zamiast [...] dopuścić do znacznej redukcji godzin pracy, by pozwolić ludności świata zająć się własnymi projektami, przyjemnościami, wizjami i ideami, zafundowano nam rozdęcie nie tyle sektora „usług”, ile sektora administracyjnego, aż do tworzenia całych nowych branż.

Jeszcze dosadniej ilustruje ten proces „gest przeniesienia” opisany przez Stevena Gelbera na przykładzie majsterkującego robotnika czy chirurga (1999: 18). Hobby można rozpatrywać nie w kategoriach anomalii czy eskapizmu, ale jako próbę odzyskania utraconej integralności życia codziennego. Takiej integralności, która pozwoliłaby na łączenie pracy z twórczością, odpoczynku z wysiłkiem i jednostki ze wspólnotą.

Roger Coleman (1988) proponuje historyczną korektę naszej współczesnej percepcji czasu wolnego. Analizując społeczeństwa przedindustrialne, wskazuje, że wartość nadwyżkowa nie była w nich wyrażana poprzez dobra materialne, lecz poprzez czas, i to czas strukturalnie zrytualizowany. Rytuały, choć z punktu widzenia ekonomii nieproduktywne, pełniły funkcję integracyjną i symboliczną, będąc formą pracy i jednocześnie odpoczynku. Wraz z industrializacją i rosnącym podziałem pracy ten model zaczął się rozpadać, a nadwyżka została „przejęta” przez kapitał i zainwestowana w maszyny, które to maszyny dehumanizowały zawody i rzemiosła³³. Coleman, odwołując się do dziedzictwa przywoływanego wcześniej Williama Morrisa, współtwórcy Arts & Crafts, zauważa, że czas i zasoby są równie ważne, potrzeba więc mechanizmów redystrybucji bogactwa w postaci czasu wolnego i dostępu do zasobów. Przemysłana ponowna ocena stopnia, w jakim praca jest rzeczywiście wysiłkiem koniecznym, a nie tylko bezużytecznym, może utorować drogę do redystrybucji pracy i bogactwa (Coleman 1988: 140–149).

³³ Choć ruch Arts & Crafts jest często interpretowany jako reakcyjny, antyindustrialny i niemal w duchu romantycznym odrzucający nowoczesną technologię, uważniejsza lektura pokazuje, że jego stosunek do maszyn i techniki był znacznie bardziej zniuansowany. Jak zauważa Tom Crook (2009), czołowi przedstawiciele ruchu, tacy jak Thomas Cobden-Sanderson czy William Leithaby, nie postrzegali maszyny jako wroga rzemiosła, lecz jako potencjalnego sojusznika, o ile pozostawała ona narzędziem podporządkowanym procesowi twórczemu. Przekonanie o antytechnologicznym charakterze Arts & Crafts jest więc uproszczeniem: ruch nie odrzucał technologii jako takiej, lecz sprzeciwiał się jej dominacji nad ludzką pracą i estetyką. W rezultacie ujawniał złożoną relację między tradycją, innowacją i technologią: rzemiosło nie jest tu antynowoczesne ani atehnologiczne, lecz świadomie adaptacyjne, dynamiczne i wielowymiarowe (por. Crook 2009).

Tę linię argumentacji rozwija John Roberts (2012), który odwołując się do późniejszych pism Karola Marksa, zwłaszcza do trzeciego tomu *Kapitału*, podkreśla, że emancypacja pracy nie polega na odzyskaniu „niezalienowanej” pracy średniowiecznego rzemieślnika, lecz na uzyskaniu kontroli nad samym procesem pracy i reorganizacji produkcji w taki sposób, aby maksymalizować autonomiczną aktywność i poszerzać zakres czasu wolnego. Roberts zaznacza, że Marks uznawał, że „królestwo wolności zaczyna się w rzeczywistości dopiero tam, gdzie ustaje praca określona koniecznością i względami doczesnymi” (Roberts 2012: 144), co oznacza, że pewna sfera pracy koniecznej zawsze będzie istnieć i nie wszystkie jej formy mogą zostać „uestetyzowane”. Tak więc gdy romantyczni antykapaliści i zwolennicy pracy niematerialnej fetyszyzują umiejętności rzemieślnicze, tracą z oczu kluczową kwestię kontroli nad czasem. W tym sensie emancypacja pracy powinna być rozumiana nie w kategoriach utopijnej restytucji rzemiosła, ale jako fundamentalna zmiana w sposobie kontrolowania czasu produkcji. To właśnie czas, a nie umiejętności czy estetyzacja pracy, staje się kluczową kategorią refleksji nad przyszłością pracy i wolności. Zarówno Rogerowi Colemanowi, jak i Johnowi Robertsonowi nie chodzi o samo przywrócenie rzemiosła, lecz o redystrybucję czasu i zasobów. Celem ich teorii jest takie połączenie pracy koniecznej z czasem wolnym, które umożliwia zarówno reprodukcję społeczeństwa, jak i zachowanie jednostkowej autonomii. Stara teoria Morrisa, że nie ma nic przyjemniejszego niż harmonijne łączenie różnych form aktywności: pracy produkcyjnej, opiekuńczej i twórczej, okazuje się w tym kontekście nadal aktualna, a może wręcz bardziej paląca w obliczu późnokapitalistycznej presji na intensyfikację i utowarowienie każdej sfery życia.

W tym sensie zgodzić się można z przywoływanym wcześniej Robertsonem, że decyzje podejmowane w sferze czasu wolnego jedynie pozornie mają charakter marginalny. To właśnie ta względna „odrębność” sprawia jednak, że czas wolny staje się przestrzenią autoteliczną, pozwalającą na poszukiwanie nowych form ekspresji czy nawet na podejmowanie ryzyka, którego nie odważyliśmy się podjąć w pracy zawodowej. W epoce „płynnej nowoczesności”, gdy tradycyjne formy tożsamości i przynależności ulegają erozji, praktyki takie jak majsterkowanie mogą więc nabierać szczególnego znaczenia jako przestrzenie

samorealizacji, ekspresji i społecznego zakorzenienia – stawać się tym, co Robert Stebbins (2007) określa mianem „poważnego wypoczynku” (*serious leisure*).

Na wstępnym etapie formułowania koncepcji „poważnego wypoczynku” dominowało podejście dychotomiczne, w którym to, co „poważne”, przeciwstawiano aktywnościom „lekkim”, okazjonalnym i dorywczym. Ujęcie to, choć intuicyjnie przekonujące, okazało się jednak zbyt uproszczone, by oddać złożoność faktycznych praktyk i postaw wobec czasu wolnego. Jak pokazują prowadzone przez nas badania, uczestnicy i uczestniczki sytuują się raczej wzdłuż kontinuum, którego biegunami są pełne zaangażowanie i całkowita doraźność. Warto tu ponownie przywołać uwagi Robertsona: pozorna marginalność i „nieznaczący” charakter czasu wolnego nie oznaczają braku konsekwencji – przeciwnie, właśnie w tej sferze jednostki podejmują działania sprzyjające dobrostanowi, kształtowaniu tożsamości i tworzeniu więzi społecznych. W ten sposób praktyki takie jak majsterkowanie odsłaniają swoje potencjalnie kluczowe znaczenie: choć są odrębne od sfery pracy czy rodziny, stanowią przestrzeń, w której jednostki uczą się nowych kompetencji, eksperymentują z rolami i stylem życia, a czasem stopniowo przesuwają się ku pro-amatorstwu. Dopiero takie podejście, oparte na kategorii ciągłości, pozwala uchwycić specyfikę „poważnego wypoczynku”, wykraczającą poza prostą opozycję „poważny–swobodny” i ukazującą go jako dynamiczny proces osadzony w szerszych kontekstach społecznych i kulturowych.

Można wskazać na trzy ważne cechy charakterystyczne „poważnego wypoczynku”. Podstawowym jego wyróżnikiem pozostaje wytrwałość. O ile sam akt realizacji hobby bywa źródłem satysfakcji, o tyle codzienność często okazuje się naznaczona trudem i przewyciężaniem przeszkód przez każdego zaangażowanego hobbystę lub hobbystkę. W wielu relacjach amatorów przywoływanych przez Stebbinsa pojawiają się wspomnienia tremy, fizycznego zmęczenia czy ryzyka porażki. Astronomowie amatorzy znoszą chłód nocy spędzanych na obserwacjach, sportowcy amatorzy konfrontują się z granicami własnej kondycji, wolontariusze stykają się z trudnymi doświadczeniami innych ludzi. Paradoks polega na tym, że to właśnie w tych momentach, gdy przyjemność ustępuje miejsca znużeniu, lękowi czy niepewności, ujawnia się specyficzna jakość „poważnego wypoczynku”: to satysfakcja

wynikająca nie z samej aktywności, ale raczej z poczucia, że udało się sprostać wymaganiom, przezwyciężyć trudność i pozostać wiernym własnemu wyborowi³⁴. Podobną logikę odnajdujemy u Richarda Sennetta (2008), który podkreśla, że kategorią kluczową dla rzemiosła nie jest talent, lecz motywacja. W duchu myślicieli oświecenia przyjmuje on, że „prawie każdy może stać się dobrym rzemieślnikiem”. Jest to możliwe pod warunkiem wytrwałości i gotowości do długotrwałego wysiłku (Sennett 2008: 3). Źródła tej motywacji badacz odnajduje już w dziecięcej zabawie, która rozwija umiejętności społeczne, dyscyplinę oraz zdolność do eksperymentowania. W ten sposób zarówno w rekreacji, jak i w rzemiośle to nie wyjątkowe zdolności, lecz codzienna praktyka, cierpliwość i determinacja nadają sens pracy, niezależnie od tego, czy wykonuje ją amator, czy profesjonalny rzemieślnik.

Drugim wymiarem, który czyni „poważne” praktyki odmiennymi od innych, jest możliwość budowania w ich ramach swoistej kariery, do czego wrócę w kolejnej części rozdziału, gdy pokażę trajektorie doświadczeń badanych przez nas majsterkowiczów i majsterkowiczek. Nie chodzi tu o karierę zawodową, lecz o rozumienie aktywności jako drogi o możliwych do wyodrębnienia etapach, punktach zwrotnych i formach postępu: wszyscy amatorzy i amatorki kształtują własne narracje biograficzne, które nadają sens ich zaangażowaniu i odróżniają je od krótkotrwałych przygód czy jednorazowych wydarzeń. Kariera w czasie „poważnego wypoczynku” staje się tym samym opowieścią o trwaniu i rozwoju, a więc o wartościach, których zwykle brakuje w formach czysto okazjonalnych.

Trzecia cecha „poważnego wypoczynku” to konieczność inwestowania znacznego wysiłku i rozwijania kompetencji. „Poważne” zaangażowanie nie ogranicza się do biernej konsumpcji czasu wolnego, ale wymaga praktykowania i uczenia się. Niezależnie od tego, czy chodzi o zdolności artystyczne, sprawność sportową czy majsterkowanie, uczestnicy i uczestniczki muszą zdobywać i pielęgnować określone kompetencje, często poprzez samokształcenie i wymianę doświadczeń z innymi. Wysiłek ten niejednokrotnie wykracza poza ramy formalnej edukacji i staje się świadectwem autonomicznej, samodzielnej pracy

³⁴ W tym sensie właśnie traktuję amatorskie wytwarzanie także jako wytwarzanie tożsamości amatora czy amatorki.

nad sobą. O ile zabawa i gratyfikacja są dominującymi kategoriami w odniesieniu do czasu wolnego okazjonalnego, o tyle w przypadku „poważnych” form wypoczynku stają się jedynie jednym z elementów szerszego spektrum, w którym centralne miejsce zajmują trwałe i biograficznie zakorzenione doświadczenia.

O ile więc pojęcie „poważnego wypoczynku” w ujęciu Stebbinsa pozwala uchwycić wymiar ciągłości, zaangażowania i biograficznego sensu, o tyle sama jego semantyka odsłania również pewien dwuznaczny charakter. Wskazując na wysiłek, rozwój kompetencji, a nawet „karierę” w ramach aktywności hobbystycznej, koncepcja ta zdaje się przenosić logikę świata pracy w obszar rekreacji. Formy aktywności majsterkowania można opisywać równie dobrze w kategoriach przynależnych pracy zawodowej i zarobkowej, takich jak „wysiłek” czy „kompetencje”. Uczestnicy i uczestniczki tych praktyk funkcjonują więc na granicy dwóch światów: świata pracy i świata rozrywki. Czerpiąc z wartości obu, a zarazem wytwarzają przestrzeń pośrednią.

Perspektywę krytyczną wobec takiego stanowiska przedstawia Steven Gelber (1999). Interpretuje on rekreację hobbystyczną jako przestrzeń, w której kapitalistyczna etyka pracy zostaje symbolicznie i praktycznie podtrzymana. Gelber wprowadza pojęcie „ukrytego potwierdzenia”, wskazując, że produktywny wypoczynek nie jest po prostu alternatywą wobec pracy, lecz jej przetworzonym i przyswajalnym przedłużeniem: wartości takie jak dyscyplina, efektywność czy samodoskonalenie przenikają sferę domowej rekreacji, nadając jej pozór autonomii, a zarazem cementują logikę kapitalizmu (Gelber 1999: 296):

Jeśli kapitalizm jest hegemoniczny w sensie kulturowym, to produktywny wypoczynek jest z pewnością jednym z narzędzi jego trwałej dominacji. Jednak dobrowolny charakter tej działalności daje hobbystom poczucie wolności, rozpraszające atmosferę ucisku, która w przeciwnym razie sprawiłaby, że zajęcia hobbystyczne nie różniłyby się niczym od samej pracy.

Z perspektywy Gelbera majsterkowanie jako forma pracy rekreacyjnej nie tylko naśladuje rytmy zawodowe, ale też wzmacnia porządek społeczny oparty na pracy jako głównej wartości obywatelskiej³⁵. Ta

³⁵ Podobnie widzi to Richard Sennett (2008: 76): „Nawet w czasie wolnym człowiek współczesny nie przestaje być pracownikiem. Nadal wykonuje czynności,

nieostrość granic między pracą a wypoczynkiem prowadzi do pytań o ich historyczne uwarunkowania. To za sprawą hobby w XIX wieku „ideologia pracy przeniknęła do domu” pod postacią „produktywnego wypoczynku” (*productive leisure*) (Gelber 1999: 2). Choć to ostatnie pojęcie na pierwszy rzut oka wydaje się oksymoronem, to jednak „produktywny wypoczynek” jest konstruktem, który należy rozpatrywać jednocześnie w kategoriach i psychologicznych, i socjologicznych. Gelber definiuje go jako działanie dostarczające przyjemności (kategoria psychologiczna), podejmowane dobrowolnie (motywacja definiowana w kategoriach psychospołecznych) w czasie wolnym od pracy (kategoria definiowana społecznie). W efekcie tak skonstruowanego wypoczynku ludzie wykonują w czasie wolnym rzeczy, które odpowiadają lub są wręcz identyczne z tymi, które inni wytwarzają, po prostu zarabiając na życie³⁶.

Gelber pokazuje, że właściwie to dopiero w XIX wieku hobby przestało być traktowane jako fanaberia czy wręcz jako szaleństwo, a zaczęto je promować jako „bezpiecznik”, tzn. formę aktywności zaspokajającą nadwyżkę wolnego czasu, której nie sposób już było kontrolować tradycyjnymi metodami. W obliczu rosnącej komercjalizacji rozrywki hobby stało się bezpieczniejszą i właściwszą z punktu widzenia „etyki protestanckiej i ducha kapitalizmu” (Weber 1994) formą zagospodarowania czasu wolnego. Badacz pisze, że w okresie wielkiego kryzysu lat 30. XX wieku hobby w USA prezentowane było wręcz jako jedyna „praca, której nie możesz stracić” (Gelber 1999: 41).

Daniel Miller (2008) wskazał, że osoby, które wchodzą w aktywną relację z otaczającymi je przedmiotami – naprawiając, przekształcając, personalizując je – częściej doświadczają satysfakcji eudajmonicznej, a nie jedynie hedonistycznej. Ich szczęście nie polega na natychmiastowej przyjemności, ale na poczuciu sprawczości i trwałości. Korzyści z majsterkowania, rozumianego w kategoriach „poważnego wypoczynku”, nie sprowadzają się do chwili zabawy czy ulotnej przyjemności. Badania identyfikują wiele trwałych wartości: samorealizację, rozwój

które służą doskonaleniu lub wytwarzaniu, a nie po prostu byciu”.

³⁶ Najbardziej niezwykłym przypadkiem, o którym czytałem w kontekście takiego hobby, są górnicy amatorzy, którzy w ramach realizacji hobby zajmują się wydobywaniem węgla kamiennego.

osobisty, możliwość ekspresji, odnowę psychiczną, poczucie osiągnięcia, wzrost samooceny, budowanie więzi społecznych czy tworzenie materialnych rezultatów własnej aktywności. O ile zabawa i gratyfikacja są dominującymi kategoriami w odniesieniu do okazjonalnego czasu wolnego, o tyle tutaj stają się jedynie jednym z elementów szerszego spektrum, w którym centralne miejsce zajmują trwałe i biograficznie zakorzenione doświadczenia (Stebbins 1992: 3–15). Majsterkowanie (podobnie jak działania każdego profesjonalnego amatora i każdej profesjonalnej amatorki, czy to sportowca, czy chórzystki) podejmowane w czasie wolnym wymaga od danej osoby zaangażowania: nie tylko rozróżnienia między czasem „poważnego wypoczynku a „zwykłym” czasem wolnym, ale także między aktywną organizacją czasu wolnego a pasywnym, mniej angażującym sposobem jego spędzania. Oddawanie się praktykom profesjonalno-amatorskim wymaga więc sporej dozy samozaparcia, ale jednocześnie, dzięki temu właśnie, pozwala na intensywniejsze doświadczenia: kreatywności, autoekspresji czy też przepływu (*flow*), które też odnotowaliśmy w naszych badaniach. Samorozwój nie zawsze jest priorytetem, ale jedną z głównych motywacji pozostają satysfakcja ze zdobywania doświadczenia, poszerzania wiedzy i umiejętności oraz możliwość ich zastosowania, testowania i rozwijania w praktyce.

3.4 Profesjonalni amatorzy i amatorki – o karierze w majsterkowaniu

Jak zaznaczyłem, pisząc o kategorii amatorskiego rzemiosła, refleksja nad praktykami amatorskimi, mimo ich powszechności i znaczenia kulturowego, pozostaje w literaturze przedmiotu stosunkowo uboga i fragmentaryczna. Do rzadkości należą próby wypracowania modelu analitycznego, który byłby zdolny uchwycić złożoność i wielowarstwowość tych praktyk. Większość dotychczasowych ujęć wywodzi się z tradycji socjologicznej. W jej ramach amatorstwo zwykle sytuowane jest na marginesie pola profesjonalnego. Oznacza to, że definiuje się je poprzez brak, niedostatki lub niepełność w porównaniu do zinstytucjonalizowanej wiedzy i kompetencji. Pojęcie „amatorskiego wytwarzania” samo w sobie okazało się ciekawe i ważne dla społeczności osób wytwórczych. Potoczne rozumienie sugeruje, że w przypadku amatora

lub amatorki mamy do czynienia z osobą o niskich umiejętnościach i ograniczonej wiedzy. Amatorstwo zdaje się synonimem pracy gorszej jakości³⁷. Pojęcie ekspertów amatorów wprowadzono nie po to, by – jak zaznaczali Silia Kuznetsov i Eric Paulos (2010) – odzwierciedlać poziom umiejętności hobbystów, ale przede wszystkim dla podkreślenia niekomercyjnego charakteru tych działań. Formułując definicję majsterkowania, zwróciłem uwagę, że chociaż osoby majsterkujące mogą sprzedawać wytwory swojej pracy, to jednak wynagrodzenie nie jest główną motywacją ich działania.

Jak zauważył Robert Stebbins (1992), ludzie działają amatorsko głównie z miłości do samej aktywności, ale ich faktycznym celem jest doskonalenie i ustanowienie profesjonalnego standardu jej wykonywania. Podobnie Charles Leadbeater i Paul Miller, autorzy znacznie nowszego raportu *The Pro-Am Revolution* z 2004 roku, zwracają uwagę na stopniową profesjonalizację, która współcześnie zachodzi w wielu różnorodnych obszarach amatorskiego tworzenia. Na przestrzeni ostatnich dekad działania amatorskie stopniowo stawały się coraz bardziej zorganizowane, a towarzysząca im wiedza i procedury – coraz silniej skodyfikowane i uregulowane.

Analiza praktyk majsterkowania i szerszych działań z obszaru DIY powinna uchwycić procesy kształtowania się tożsamości i etosu samych twórców i twórczyń oraz ich pozycji w ramach określonych wspólnot. Ta tożsamość ujawnia się w sposobach pracy z materiałem, podejmowania decyzji projektowych czy wrażliwości estetycznej, którą uczestnicy i uczestniczki nabywają w toku praktyki. Etos z kolei nadaje tym działaniom wymiar normatywny: wskazuje na wartości i zasady, jakie obowiązują w danej społeczności, od przekonania o potrzebie samodzielności, po dumę z umiejętności „zrobienia czegoś własnymi rękoma” (Campbell 2005). Twórcy często wskazują, że satysfakcję daje

³⁷ W odpowiedzi na te opinie w literaturze pojawiły się nawet nowe określenia, zmieniające znaczenie tak rozumianego amatorstwa. Możemy zatem natrafić na takie terminy, jak „ekspert amator” czy wspomniany wcześniej „profesjonalny amator”. W tym znaczeniu „amatorstwo” oznacza ni mniej, ni więcej, tylko odejście od czysto pasywnego podejścia, w ramach którego nabywamy gotowe obiekty. Badacze środowiska wytwórców i wytwórczyń zauważają, że unika się w nim słowa „amatorski”, za to preferuje się pojęcia „lokalny” oraz „społeczny” (Nicholson 2015).

im sam proces tworzenia, możliwość rozwijania kompetencji oraz materializowania własnych pomysłów. Wcześniej wspomniałem, że majsterkowanie jest wytwarzaniem nie tylko obiektów, ale i swojej tożsamości jako osoby majsterkującej. To, jak ten proces wygląda, można zrekonstruować na bazie wprowadzonej już kategorii „poważnego wypoczynku” i związanej z nim koncepcji „profesjonalnego amatorstwa”.

W kontekście tej drugiej szczególne znaczenie zyskała książka Roberta Stebbinsa *Amateurs, Professionals and Serious Leisure* (1992). Powstała ona na bazie wywiadów przeprowadzonych w latach 70. i 80. XX wieku z przedstawicielami różnych środowisk – zarówno amatorskich, jak i zawodowych. Autor, posługując się materiałem empirycznym, podjął próbę przełamania marginalizacji amatorstwa w analizach społecznych. W tym celu zaproponował wprowadzenie kategorii tzw. poważnych amatorów (*serious amateurs*). Są to aktorzy społeczni, którzy wykazują się wysokim poziomem determinacji oraz znacznym nakładem czasu i energii. Kompetencje nabywają w procesie samokształcenia lub formalnego treningu. Niekiedy potrafią również generować ze swojej działalności wartość ekonomiczną. Opisuując ich, Stebbins wytworzył typologię, która nie sprowadza amatorstwa wyłącznie do roli nieszkodliwego hobby czy efemerycznej praktyki rekreacyjnej, ale lokuje je w obrębie poważnej, a nawet quasiprofesjonalnej aktywności.

To przesunięcie akcentu, istotne i przełomowe w swoim czasie, opiera się na wprowadzeniu modelu gradacyjnego, w którym amatorzy zostają uporządkowani według skali „powagi” podejmowanych przedsięwzięć oraz swojego „zaangażowania” w hobby. Podobną logiką posłużył się dekady później Paul Atkinson w artykule poświęconym praktykom „zrób to sam” opublikowanym w „Journal of Design History” (2006). Zarówno w przypadku Stebbinsa, jak i Atkinsona mamy do czynienia z wysiłkiem kategorialnym: próbą ujarzmienia zjawiska, które z istoty jest nieuchwytne, heterogeniczne, oscyluje pomiędzy rozmaitymi biegunami. Amatorstwo bowiem, rozpatrywane z perspektywy antropologicznej, nie stanowi statycznej formy aktywności, lecz procesualny, płynny spłot praktyk i tożsamości, w którym granice pomiędzy „amatorskim” a „profesjonalnym” są negocjowane wciąż na nowo, w zależności od kontekstu społecznego,

uwarunkowań instytucjonalnych czy indywidualnych aspiracji. Ów stan zawieszenia, czyli balansowanie pomiędzy domenami, które refleksja akademicka próbuje rozdzielać i porządkować, czyni amatorstwo zjawiskiem nieustannie prześlizgującym się przez siatkę kategorii analitycznych.

Koncepcja pro-amatora (Stebbins 1992, 2007) opisuje te osoby, które angażują się w działalność amatorską z pasji i zamiłowania, ale jednocześnie dążą do osiągnięcia poziomu kompetencji porównywalnego z profesjonalistami. W przeciwieństwie do amatorów w sensie potocznym pro-amatorzy inwestują w swoją praktykę znaczny czas, zasoby i energię, przy czym często rozwijają specjalistyczną wiedzę techniczną, posługują się profesjonalnym sprzętem i przestrzegają standardów jakości właściwych zawodowcom. Jak zauważa Stebbins (1992: 5): „Amator staje się pro-amatorem, gdy jego zaangażowanie, umiejętności i wiedza w określonej dziedzinie osiągają poziom wymagający poważnego traktowania przez profesjonalistów, mimo że jego motywacje pozostają głównie pozazawodowe”.

Badacz dokonuje też opisu typowej „kariery amatora”, która podobnie jak kariera profesjonalisty, układa się w pewną sekwencję etapów nadających jej ciągłość i sens, choć ich przebieg nie zawsze jest linearny i przewidywalny. Stebbins wyróżnia pięć zasadniczych faz: początek, rozwój, stabilizacja, utrzymanie i spadek. Dwa pierwsze mają charakter ściśle amatorski, a więc związany z pierwszymi próbami, poszukiwaniem stylu, akumulacją podstawowych kompetencji i stopniowym pogłębianiem zaangażowania. Kolejne – stabilizacja, utrzymanie oraz spadek – są już wspólne zarówno dla amatorów, którzy trwają w swojej praktyce, jak i dla profesjonalistów, którzy uczynili z praktyki podstawę życia zawodowego. Jak zauważa autor, „niektórzy czyści amatorzy decydują się kontynuować swoje poważne hobby na wysokim poziomie zaangażowania aż do przejścia na emeryturę lub upadku”, i to właśnie w tej grupie odnajdujemy elitarnych sportowców amatorów, malarzy czy naukowców hobbystów (Stebbins 1992: 70–71).

Warto dodać, że kolejne etapy kariery nie mają charakteru liniowych i wyraźnie rozgraniczonych faz. Tworzą raczej kontinuum, w którego obrębie procesy rozwoju, stabilizacji i schyłku mogą zachodzić równolegle. Oznacza to, że osoba praktykująca może jednocześnie

rozwijać określone kompetencje i formy zaangażowania i podtrzymywać inne, a inne jeszcze ograniczać lub tracić.

Co więcej, na każdym z etapów kariera amatorska ulega wpływowi czynników, które wymykają się kontroli danej osoby. Stebbins określa je mianem „zdarzeń nieprzewidzianych”, takich jak sytuacje losowe, wypadki, zmiany osobiste lub środowiskowe, które modyfikują przebieg kariery: kontuzja, przypadkowe spotkanie mentora, odkrycie nowej technologii albo utrata dostępu do przestrzeni praktyk. Zdarzenia te mogą mieć charakter czysto losowy, jak w przypadku kontuzji sportowca czy odkrycia komety przez astronoma amatora, albo wynikać z decyzji, np. wyboru specjalizacji czy wygranej w konkursie. W obu przypadkach to sposób interpretacji danego wydarzenia decyduje o jego znaczeniu dla dalszego biegu kariery. W tym sensie kariera nie jest jedynie obiektywną historią zdarzeń, ale także – a może przede wszystkim – subiektywną narracją, w której jednostka nadaje sens własnym postępom, momentem zatrzymania czy wręcz krokom wstecz (Stebbins 1992: 69–70).

Propozycje Stebbinsa i Atkinsona, choć niewątpliwie wzbogaciły dyskurs naukowy, jednocześnie ukazują trudności związane z próbą budowania typologii. Wyzwania te pojawiają się zwłaszcza wtedy, gdy próbuje się osadzić zjawiska procesualne, efemeryczne i hybrydyczne w ramach sztywnych, jednoznacznych kategorii. W perspektywie humanistyczno-antropologicznej amatorstwo jawi się raczej jako pole liminalne, gdzie podziały na „profesjonalne” i „nieprofesjonalne”, „poważne” i „błahe” ulegają nieustannej dekonstrukcji, a praktykujący aktorzy i aktorki lokują się w przestrzeni negocjacji i przechodniości. Dodatkowo kategoria pro-amatora współcześnie zdaje się jeszcze bardziej komplikować, a jednocześnie zyskiwać na znaczeniu. Jak zauważają wspomniani Leadbeater i Miller (2024: 20):

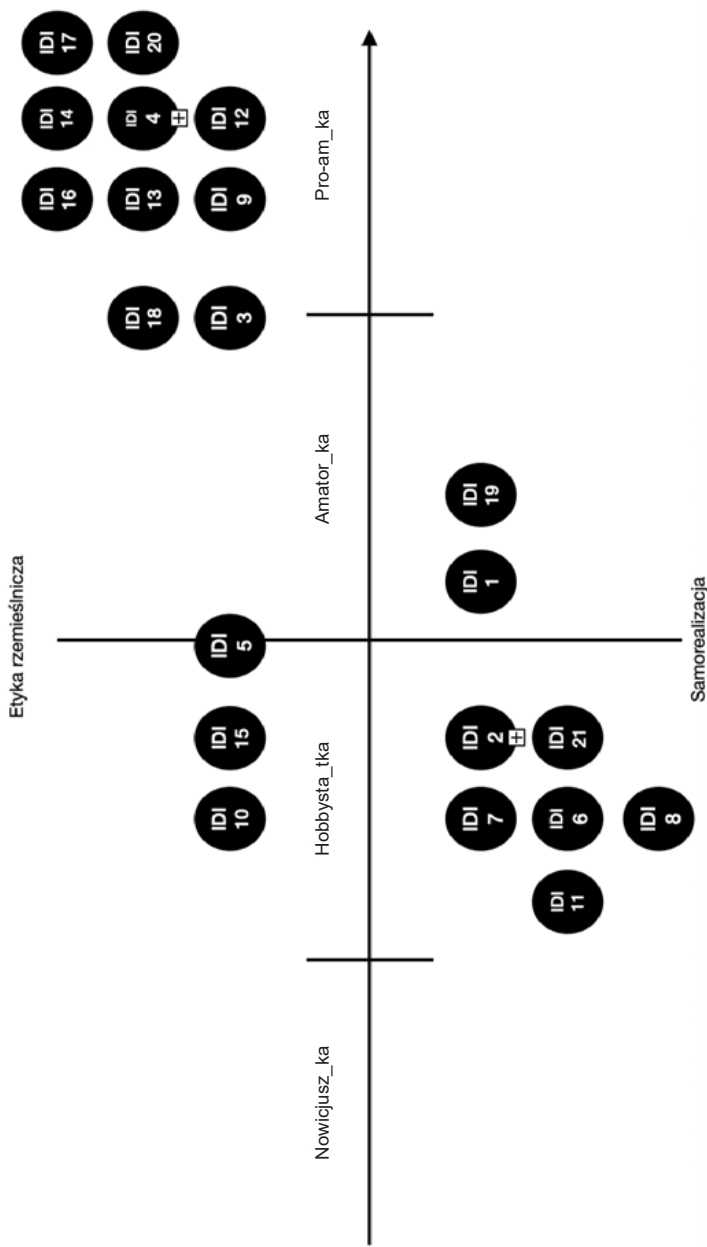
Pro-am [profesjonalny amator – JG] uprawia daną aktywność jako amator, głównie z zamiłowania, ale wyznacza profesjonalne standardy. Pro-amowie rzadko zarabiają więcej niż niewielką część swoich dochodów na swoim hobby, ale zajmują się nim z oddaniem i zaangażowaniem godnym profesjonalisty. Dla pro-amów czas wolny nie sprowadza się do biernego konsumowania, ale aktywnego uczestnictwa; wiąże się z wykorzystaniem publicznie uznanej wiedzy i umiejętności, często zdobytych przez długą

kariere, która wymagała poświęceń i frustracji. Pro-amowie wymagają od nas ponownego przemyślenia wielu kategorii, według których dzielimy nasze życie. **Pro-am to nowa hybryda społeczna** [podkreślenie – JG]. Ich działalność nie jest odpowiednio ujęta w tradycyjnych definicjach pracy i wypoczynku, profesjonalizmu i amatorstwa, konsumpcji i produkcji. Używamy różnych terminów – wielu z nich pejoratywnych, żadnego zadowalającego – aby opisać to, co robią w czasie „poważnego wypoczynku” ludzie: nerdzi, maniacy, entuzjaści, hakerzy, mężczyźni w swoich szopach. Nasze badania sugerują, że najlepszym sposobem na objęcie wszystkich działań opisanych tymi terminami jest nazwanie osób zaangażowanych w nie pro-amami.

Adaptuję oryginalną propozycję opisu „kariery” hobbysty opisaną przez Stebbinsa, żeby wyznaczyć cztery typy działalności amatorów i amateerek uprawiających rzemiosło czy majsterkujących. Są to odpowiednio:

- 1) nowicjusz_ka – działa intuicyjnie, często na zasadzie prób i błędów, korzystając z podstawowych narzędzi i prostych materiałów;
- 2) hobbysta_tka – świadomie poszerza swoje kompetencje, poszukuje wiedzy i inspiracji, zaczyna odwzorowywać bardziej złożone projekty;
- 3) amator_ka – podejmuje się realizacji własnych pomysłów, eksperymentuje z technikami, osiąga spójny styl pracy;
- 4) pro-am_ka – dysponuje warsztatem technicznym i wiedzą specjalistyczną, działa zgodnie z wysokimi standardami jakości, jest uznawany lub uznawana przez środowisko za osobę kompetentną, choć jego lub jej aktywność pozostaje poza sferą pełnoetatowej pracy zawodowej.

Raz jeszcze zaznaczam, że przedstawione typy nie opisują sztywnych kategorii. Są to raczej dynamiczne punkty orientacyjne, które odzwierciedlają proces rozwoju praktyki amatorskiej. Proces ten może zaczynać się od intuicyjnych, często eksperymentalnych prób, wykonywanych przy użyciu najprostszych narzędzi. Z czasem prowadzi do poziomu, na którym praktykujący lub praktykująca dysponuje specjalistycznym warsztatem, wypracowanym stylem oraz uznaniem ze strony innych. Mimo to jego lub jej aktywność nadal pozostaje poza sferą profesjonalnej pracy zarobkowej. Na rysunku 2 przedstawiam wszystkich uczestników i uczestniczki badania usytuowanych



Rys. 2. Kariera osób majsterkujących od poziomu nowicjusza_szkł do poziomu pro-ama_mki. Rozkład osób badanych
Źródło: opracowanie własne.

wzdłuż tej skali³⁸. Szkic pozwala zobaczyć nie tylko zróżnicowanie poziomu kompetencji i doświadczenia, lecz także kierunki i dynamikę możliwego przechodzenia między kolejnymi etapami. Co istotne, nie ograniczam się jedynie do wymiaru kompetencyjnego, ale również wskazuję na napięcie między zabawą a etyką rzemieślniczą. Na jednym biegunie mamy lekkość, eksperyment i przyjemność z czynności podejmowanej „dla siebie”, na drugim – dyscyplinę, dążenie do jakości i poczucie odpowiedzialności za dziedzictwo rzemieślnicze. Umieszczenie poszczególnych osób w tym polu wskazuje, że praktyki majsterkowania stanowią przestrzeń zarówno autotelicznej zabawy, jak i reprodukcji rzemieślniczych ideałów pracy, co czyni je bogatym laboratorium do analizy przemian współczesnych form zaangażowania w czas wolny.

Początki majsterkowania

Patrząc z perspektywy indywidualnych biografii, majsterkowanie powraca w dorosłym życiu jako świadoma forma działania. Analiza doświadczeń osób, które na różne sposoby weszły na ścieżkę tej praktyki, pokazuje, że początki tej drogi bywają proste, a czasami wręcz przypadkowe. Jednak to właśnie w nich rodzą się pasja i determinacja, które z czasem prowadzą do coraz bardziej zaawansowanych projektów. Po latach przerwy, często spowodowanej nauką czy pracą, zainteresowanie majsterkowaniem się odradza. Impulsem może być otrzymanie narzędzi, chęć stworzenia czegoś samodzielnie lub po prostu potrzeba oderwania się od codzienności. Beata wspomina (IDI_11, poz. 12):

A powrót, powrót... Już kminię, co to było. Chyba po prostu dostałam szlifierkę. No tak, dostałam w prezencie szlifierkę na jakieś święta. No i taka potrzeba tworzenia po prostu: że nie wiem nawet, co z tego wyjdzie, ale chcę spróbować, już mam to narzędzie, więc nie mam już wymówki. Mogę robić coś w domu.

³⁸ Klasyfikacji badanych dokonałem na podstawie IDI. W aneksie prezentuję m.in. szczegóły dotyczące stopnia zaawansowania, rodzaju majsterkowania oraz kariery oraz miejsca lub miejsc, w których tworzą. Warto zobaczyć też tabelę 1 w sekcji „Kolejne projekty” na końcu tego rozdziału, syntetyzującej doświadczenia osób majsterkujących objętych badaniem.

Wiele osób zaczyna swoją „karierę” od działań użytkowych, wynikających z potrzeby chwili, bez planu tworzenia czegokolwiek ambitnego. Może być to dostęp do drukarki 3D przyniesionej do domu przez partnera, która pozwala na stworzenie codziennych przedmiotów. Mogą to być przeróbki ubrań i mebli, które stopniowo rozszerzają się na kolejne działania. Janusz wspomina swoje pierwsze, nieudane próby majsterkowania w dzieciństwie i powrót, ściśle związany z dorosłością (3_IDI, poz. 6):

To znaczy tak: jako dziecko to były różne próby, które zawsze zwykle były porażkami. Później siedziałem w komputerach, bawiłem się głównie oprogramowaniem, mniej praktycznymi rzeczami, czyli raczej mało praktycznymi zajęciami. Później przyszła dorosłość i czasem trzeba było coś zrobić w domu, w ogrodzie, gdzieś coś naprawić czy wymienić baterie w kuchni i inne drobiazgi... Zbierały mi się narzędzia, zbierały mi się doświadczenia i nagle się okazało, że jestem w stanie coś zdziałać i coś z tego mi z tego wychodzi. Jak zaczęło coś wychodzić, to pojawiło się więcej zapału, więc... częściej zaczynałem się w takie rzeczy bawić, już nie tylko ze strony praktycznej, ale też dla samego tworzenia.

Ten moment, kiedy „coś zaczyna wychodzić”, często staje się punktem zwrotnym. Niektórzy, jak Artur, przechodzili długą drogę od naprawy pierwszej używanej motorynki do budowy własnych maszyn (16_IDI, poz. 14):

Kolejna rzecz, która na pewno wpłynęła na to, gdzie teraz jestem, [to] fakt, że lubiłem motoryzację. Moja przygoda motoryzacyjna zaczęła się od tego, że wymieniałem Commodore 64 na motorynkę. Ona była już wtedy był w dość kiepskim stanie i mocno wyeksploatowana, co oznaczało, że była niezdolna do jazdy. To był tydzień siedzenia i grzebania, żeby naprawić, i oczywiście nie miałem na początku zielonego pojęcia, o co w tym wszystkim chodzi, ale z czasem potrafiłem silnik od motorynki rozmontować i zmontować z powrotem w niecałe czterdzieści minut. Niemalże [z] zamkniętymi oczami... Więc takie były początki: jeżeli coś się chciało się mieć albo coś posiadać, to jedyną drogą było kupienie czegoś mocno używanego... W ten sposób miałem najpierw motorynkę, a później Trabanta...

Z czasem majsterkowanie przestaje być tylko kluczem do rozwiązywania problemów, a staje się sposobem na życie. Dla Mikołaja takim momentem było własnoręczne stworzenie paska do aparatu: z potrzeby i z niezgody na słabą jakość produktów dostępnych na rynku. Jak mówi (4_IDI, poz. 11):

Zaczynałem od prostych obudów komputerowych, [po czym] przyszedł czas bardziej zaawansowanych projektów, takich jak stworzenie własnego paska do aparatu fotograficznego... A jak zacząłem się bawić w skórę? To [było] właśnie wtedy, kiedy jako fotograf potrzebowałem paska do aparatu... Chciałem sobie kupić taki z czerwonej skóry, a te, które były na rynku, były albo drogie, albo bardzo złej jakości. Więc stwierdziłem, że czemu sobie po prostu takiego nie zrobić. No i zajęło mi chyba rok, a nawet dłużej, zanim ten pasek powstał na tyle dobry, żeby, żebym ja go mógł nosić i żeby nie było mi za niego wstyd. No i ten pasek był najważniejszy w całej mojej karierze, bo ja teraz mam firmę, która produkuje te paski i sprzedaje je na cały świat.

Nie mniej ważne były wydarzenia, które otwierały nowy rozdział – np. kurs czy zmiany życiowe, takie jak zakup mieszkania lub nieoczekiwany sukces. Monika, już jako dorosła osoba, zapisała się na kurs stolarstwa, by spełnić dawne marzenie (15_IDI, poz. 54):

Byłam bardzo dojrzała, ale nie wiązałam oczywiście żadnej przyszłości zawodowej z tym [majsterkowaniem – JG]. Praca w drewnie tak mi się jednak podobała, że bardzo zamarzyło mi się... i dostałam się na stolarstwo. To była szkoła i taki [podyplomowy – JG] kurs kwalifikacyjny.

Doświadczenia związane z pierwszymi projektami majsterkowania pokazują, że wiele osób badanych rozpoczynało od prostych, użytkowych prac domowych. Z czasem jednak rozwinęły one swoje umiejętności i zaczęły podejmować coraz bardziej ambitne wyzwania. Kluczową rolę odgrywały wsparcie i inspiracja ze strony bliskich, a także przełomowe momenty i projekty, które motywowały do dalszego rozwoju. Zebrane relacje pokazują, że droga do majsterkowania nie zawsze jest prosta. Czasami stanowi powrót do zapomnianej pasji, czasem wynika z konieczności. Jednak wspólnym mianownikiem pozostaje doświadczenie sukcesu, nawet małego, które daje impuls do

dalszego działania. W ten sposób majsterkowanie zyskuje wymiar nie tylko praktyczny, ale także tożsamościowy i emocjonalny.

Kolejne projekty

W sztuce, nauce, sporcie czy działalności społecznej idea „kariery” organizuje doświadczenie zarówno amatorów, jak i profesjonalistów. O ile w przypadku profesjonalistów ciągłość kariery realizowana jest poprzez przechodzenie między instytucjami, organizacjami czy projektami – np. poprzez przeniesienie się do lepszej orkiestry klasycznej albo drużyny sportowej – o tyle w przypadku amatorów wymiar „kariery” jest przede wszystkim biograficzny. Polega on na stopniowym rozbudowywaniu własnego doświadczenia, reputacji i relacji w ramach środowiska amatorskiego (Stebbins 1992). Ta ciągłość przejawia się w długoterminowym inwestowaniu w rozwój umiejętności i kompetencji. Podczas regularnych spotkań i realizacji kolejnych projektów uczestnicy nabywają wiedzę empiryczną związaną z narzędziami, technikami i materiałami, a każde nowe przedsięwzięcie staje się elementem szerszej, coraz bardziej złożonej serii osiągnięć.

Przypadek Roberta stanowi dobrą ilustrację tej amatorskiej kariery w praktyce. Robert podejmuje działania jako ciąg projektów: zarówno całościowych, długofalowych, jak i mniejszych, wyspecjalizowanych. Na przykład pracę na działce traktuje jako jeden duży projekt, z którego wyodrębnia jednak konkretne zadania, a do tych podchodzi z dużym zaangażowaniem. Szczególnie dumny jest z ocalenia starej drewnianej altany – przedsięwzięcia, które wymagało zarówno wiedzy technicznej, jak i cierpliwości oraz staranności. Równocześnie respondent wspomina o projektach tymczasowo porzuconych, jak renowacja starej gitary elektrycznej. Choć projekty te nie zostały ukończone, wciąż pozostają żywe w jego pamięci i stanowią element długofalowej orientacji projektowej.

Ten rozwój biograficzny odbywa się jednak w ścisłym napięciu między robieniem a posiadaniem. Jak zauważają Elizabeth Shove i in. (2007: 29–34), „szopy, garaże i szafki kuchenne są pełne przedmiotów nabytych przez osoby, które zamierzały zostać miłośnikami kempingu, rowerzystami lub piekarzami domowymi, ale nie zdążyły zrealizować tych ambicji”. Dostęp do narzędzi czy materiałów nie gwarantuje

jeszcze praktyki – dopiero akt robienia nadaje im sens i wpisuje je w biograficzną ciągłość „kariery”. W tym ujęciu twórczość amatorska polega na nieustannym balansowaniu: z jednej strony projekty wymagają materialnego zaplecza, z drugiej – to praktyka je ożywia, reorganizując je i nadając im znaczenie. Dlatego, jak podkreślają Shove i in., kluczowe jest utrzymywanie „równowagi między posiadaniem a działaniem”, która staje się fundamentem długoterminowej ciągłości amatorskich karier. Moment zawieszenia nie jest traktowany jako porażka, lecz jako element rytmu działania, który zależy od dostępnego czasu, środków finansowych i innych zobowiązań życiowych. Poniżej przedstawiam pewną uproszczoną trajektorię „kariery” badanych przez nas osób, wraz ze wskazaniem konkretnych projektów czy przełomowych momentów.

Należy zaznaczyć, że samo pojęcie „projektu”, którym posługują się osoby badane, nie jest tu przypadkowe. Termin ten pojawiał się zarówno w naszych rozmowach prowadzonych w zespole badawczym, jak i spontanicznie w narracjach badanych, dlatego został świadomie włączony do scenariusza IDI jako jedna z kategorii organizujących opowieści o majsterkowaniu. Analiza materiału empirycznego, zwłaszcza nagrań z sesji majsterkowania, pokazuje, że funkcjonuje on często jako kalka językowa zaczerpnięta z anglojęzycznych tutoriali, forów internetowych i samouczków DIY, w których „projekt” oznacza kolejne realizacje podejmowane przez amatorskie osoby twórcze. Jednocześnie obecność tego pojęcia wskazuje na szersze przenikanie „projektowej” organizacji działania do sfery czasu wolnego i praktyk amatorskich, podobnie zresztą jak samo sformułowanie „kariera”. W odróżnieniu od profesjonalnej pracy projektowej, podporządkowanej logice zamykania kolejnych etapów i przechodzenia „od projektu do projektu”, w praktykach DIY równie ważne miejsce zajmują jednak „projekty niedokończone”, odłożone, pozostające w sferze wyobrażenia lub ciągłego dopracowywania. „Projekt” nie zawsze oznacza więc zamknięte przedsięwzięcie prowadzące do jasno określonego rezultatu, ale często stanowi otwarty proces organizujący relację z materiałem, narzędziami i własną wyobraźnią.

Budowa i realizacja bardziej złożonych projektów wymagają systematycznego planowania oraz przygotowania. Twórcy stosują przy tym różne techniki: od szkicowania i rysowania, przez tworzenie modeli,

Tab. 2. Etapy kariery osób majsterkujących. Ujęcie syntetyczne. Opracowanie własne

Kategorie/ Etapy	Początkujący_ca	Amator_ka/Hobbysta_tka	Pro-am_ka
	Impuls i eksperymentowanie	Rozwijanie umiejętności i infrastruktury	Profesjonalizacja i dzielenie się pasją
Charakterystyka	Początki wynikające z impulsu, potrzeby lub inspiracji	Świadome rozwijanie kompetencji i zaplecza technicznego	Majsterkowanie jako potencjalne źródło dochodu
	Eksperymentowanie z materiałami i technikami	Projekty bardziej złożone i wymagające specjalistycznej wiedzy	Dzielenie się wiedzą poprzez warsztaty lub treści online
	Proste projekty służące nabyciu podstawowych umiejętności i narzędzi	Wymiana doświadczeń z innymi jako istotny element praktyki	Projekty realizowane na zamówienie lub sprzedawane
	Naprawy i przeróbki ubrań, mebli, motorynek	Remonty mieszkań, chatki na działce, zaawansowane meble i przedmioty: biurko, żyrandol, ławka, modyfikacje samochodu i maszyn CNC.	Tworzenie unikatowych produktów na sprzedaż: noży, pasków do aparatów, mebli
Projekt	Tworzenie prostych przedmiotów: stolika, paska do aparatu, doniczki, składanie modeli		Prowadzenie warsztatów i szkoleń
Inwestycje rozwój	Podstawowe narzędzia używane lub odziedziczone	Zakup specjalistycznych narzędzi i maszyn	Rozwój marki osobistej
	Nauka metodą prób i błędów, tutoriale online	Kursy i warsztaty	Budowa profesjonalnego warsztatu
	Pomoc rodziny i znajomych	Prenumeraty czasopism branżowych	Zakup zaawansowanego sprzętu
		Budowa własnego warsztatu	Formalizacja działalności gospodarczej
Przełomowe momenty	Odkrycie satysfakcji z tworzenia	Ukończenie wymagającego projektu	Założenie własnej firmy
	Pokonanie trudności	Uzyskanie uznania w społeczności	Uzyskanie stabilnego dochodu
	Pozytywna reakcja innych	Możliwość dzielenia się wiedzą	Stworzenie rozpoznawalnej marki
Emocje/ Satysfakcja	Fascynacja odkrywaniem możliwości materiałów i narzędzi	Satysfakcja z rozwoju umiejętności i większych projektów	Poczucie sprawczości i niezależności
	Satysfakcja z ukończenia prostych projektów	Motywacja płynąca ze współpracy i uznania społeczności	Radość z dzielenia się pasją
			Satysfakcja z komercjalizacji umiejętności

aż po wykorzystywanie programów komputerowych wspomagających projektowanie. Jak podkreślają Matthew Watson i Elizabeth Shove (2008: 81), projekty spełniają funkcję „sił koordynujących”, skupiających różnorodne zasoby i energię wokół wyznaczonych celów.

Czas trwania projektów może być bardzo zróżnicowany: od kilku miesięcy do kilku lat. Długofalowość tych działań umożliwia tworzenie indywidualnych rutyn i schematów pracy, które nadają strukturę czasowi wolnemu i pozwalają prowadzić równoległe życie „projektowe” obok codziennych obowiązków. Projekty pozostają możliwe do wznowienia, nawet po przerwach trwających tygodnie czy miesiące, co pozwala twórcom i twórczyniom utrzymać ciągłość kariery amatorskiej. Równoległe uczestnicy i uczestniczki inwestują w zdobywanie specjalistycznych umiejętności, wiedzy i doświadczenia, a także w utrzymanie niezbędnej infrastruktury materialnej: narzędzi, maszyn, przestrzeni pracy. Ta złożona struktura, obejmująca zarówno zasoby osobiste, jak i materialne, determinuje rodzaje działalności, które przynoszą satysfakcję i przyjemność. Chociaż wymaga to nakładu czasu i środków, wysiłki te są równoważone przez korzyści płynące z samego procesu twórczego, poczucia sprawczości i długoterminowego rozwoju kompetencji. W ten sposób kolejne projekty stają się dla majsterkujących spójnym wątkiem biograficznym. Każde działanie (niezależnie od tego, czy zostało ukończone, czy przerwane) odgrywa rolę w kształtowaniu ich kariery amatorskiej. Projekty te przyczyniają się do rozwoju umiejętności, wzmacniają poczucie własnej wartości i pozwalają integrować różnorodne doświadczenia. W efekcie tworzą złożoną, wieloletnią narrację działania twórczego.

Status profesjonalnego amatora

W przywoływanym już raporcie Leadbeater i Miller zwracają uwagę, że wyniki osiągnięte przez amatorów są często równie dobre, jeśli nie lepsze niż te osiągnięte przez profesjonalistów pracujących w tej samej dziedzinie. Wiele pro-amów i pro-amek zidentyfikowanych w raporcie *The Pro-Am Revolution* wyraża ambicję, by w przyszłości uczynić ze swojej pasji ścieżkę zawodową. Dla części z nich momentem przełomowym może być wejście w nowy etap życia, który pozwoli na większe zaangażowanie. W przypadku półprofesjonalnych sportowców

i muzyków szansą na zawodowe zajęcie się swoją działalnością bywa możliwość uzyskania przerwy od codziennej pracy, która pozwala na pełniejsze poświęcenie się twórczości. Dla większości ta przerwa nigdy nie nadchodzi, a osoby te nadal kontynuują swoją działalność jako pro-amowie i pro-amki, często przeznaczający dużą część swoich dochodów zawodowych na działalność amatorską. Podobnie jest w przypadku karier badanych przez nas majsterkowiczów i majsterkowiczek, których można zakwalifikować jako profesjonalnych amatorów i amatorki. Jak mówi Zbyszek (16_IDI, poz. 160):

Nie, to jest nadal hobby, bo ja się śmieję, że jakbym zaczął z tego żyć, to by przestało mi przynosić radość, satysfakcję [...]. To przynosi jakieś tam pieniądze, tym bardziej że sobie w pewnym momencie postanowiłem, że nie będę wydawał na hobby pieniędzy, które mamy w budżecie domowym. To się na razie sprawdza [...], mam czyste sumienie, że kupię maszynę za cztery tysiące złotych, ale nie wydam na to pieniędzy z budżetu domowego.

Wypowiedź ta znakomicie oddaje istotę zaangażowania w majsterkowanie i osiągnięcie statusu profesjonalnego amatora. Pokazuje nie tylko pragmatyczne podejście do finansowania własnej pasji, ale także jasno wyrażony lęk przed utratą jej sensu i autentyczności w momencie, gdy aktywność przekształca się w czysty obowiązek zawodowy. Co interesujące, cytat pochodzi od osoby, u której granice między hobby a pracą są szczególnie płynne. Z tego względu samo ustalenie statusu majsterkowania w jej przypadku zajęło istotną część wywiadu. Jednocześnie niektórzy majsterkowicze, jak Paweł, mniej zaawansowani w rozwoju swojej pasji, całkiem poważnie rozważają możliwość jej komercjalizacji. Jednak nawet w tych przypadkach decyzja nie jest łatwa, a wewnętrzne rozterki pozostają wyraźnie obecne (20_IDI, poz. 158):

Wiesz co, przez pewien czas tak, szczególnie ostatnio tak się nawet prze-winięło przez myśl, żeby, a może kurczę, przejść na działalność swoją i skupić się tylko na tym, bo zdarzają się już takie okresy, że myślę, że byłbym w stanie się utrzymać się z tego na poziomie podobnym do tego, jaki osiągam, pracując w japońskim korpo. Tak że nie ma tragedii, nie jest źle, ale nie wiem... chyba jeszcze nie na sto procent. Jeszcze mam trochę takich ambicji, że tak powiem, związanych z jakimś awansem takim zawodowym, ale myślę, że nadejdzie ten czas, że powoli, tak.

W wypowiedzi Pawła dostrzec można napięcie pomiędzy chęcią samorealizacji przez pasję a stabilnością i strukturą potencjalnej pracy etatowej. Potencjał ekonomiczny majsterkowania jest zauważalny i niekiedy kalkulowany, jednak pozostaje raczej możliwością obliczoną na odległą przyszłość niż realnym planem na najbliższy czas. Z perspektywy uczestników badania komercjalizacja wymagałaby nie tylko reorganizacji codziennego życia, ale i pewnego rodzaju „przemiany tożsamościowej”: z hobbysty w profesjonalnego przedsiębiorcę.

U Roberta obserwujemy wyraźne napięcie między jego pracą zawodową a pasjonującym go stolarstwem. Hobby to stało się dla niego bardzo absorbujące i zaczęło pochłaniać większość wolnego czasu i zasobów, a jednocześnie profesjonalizacja badanego (mimo wyraźnych inwestycji i podjętych działań o charakterze biznesowym, takich jak wynajem własnej przestrzeni warsztatowej czy rozwiązania formalne związane z rejestracją tego typu aktywności w ramach własnej działalności gospodarczej) zdaje się nadal dalekosiężnym i odległym planem na bliżej nieokreśloną przyszłość. Jak mówi Robert (9_IDI, poz. 163):

– Myślał pan kiedyś o tym, żeby zrobić to swoim takim zawodowym narzędziem, w sensie, żeby to była praca zawodowa?

– Oczywiście, że tak, i nawet to ja generalnie mam działalność gospodarczą, tylko ja pracuję faktycznie w IT, więc jakby to jest moja główna aktywność zawodowa. Natomiast te kwestie stolarskie też sobie w PKD [Polska Klasyfikacja Działalności – JG] wpisałem i taki miałem plan na to [...], bo po prostu nie mam czasu robić takich rzeczy zawodowo, ale cały wolny czas zajmuje mi robienie tego dla siebie, ale już byliśmy [z partnerką – JG] naprawdę bardzo blisko, żeby już rozpocząć tę produkcję stołów wycinanych CNC. Myślę, że prędzej czy później, jak troszkę zmniejszy się ta ilość zajęć na działce, to z tym wystartujemy. Czy całkowicie, czy w stu procentach będzie to moja aktywność zawodowa? Tego nie wiem. Nawet nie wiem, czy bym tego chciał, bo ta działalność też mnie mocno kręci jeszcze...

Współczesne realia ekonomiczne oraz dostęp do wiedzy sprawiają, że także w przypadku majsterkowania próg osiągnięcia profesjonalnego poziomu jest coraz niższy. Niedrogi i łatwo dostępny sprzęt

amatorski jest obecnie równie zaawansowany co jego profesjonalne odpowiedniki. Na przykład stopień rozwoju i relatywnie niski koszt elektronarzędzi oznaczają, że amatorzy i amatorki mają obecnie do dyspozycji techniki i procesy, które dwadzieścia lat temu były w zasięgu wyłącznie bardzo zamożnych hobbystów lub profesjonalistów inwestujących w celach zawodowych.

4 WARSZTATY – WIĘCEJ NIŻ LOKALIZACJE

Badania nad tworzeniem, czy to w sztuce, czy w tradycyjnym rzemiośle, wymagają odejścia od perspektyw koncentrujących się wyłącznie na podmiotowości twórcy i zwrócenia uwagi na konteksty społeczno-materialne, w których faktycznie dokonują się praktyki kreatywne. Amatorskie majsterkowanie nie odbiega od tego obrazu: nie ma w nim miejsca na autonomiczny akt jednostki, lecz na współdziałanie człowieka, materiałów, narzędzi i przestrzeni. Co więcej, zarówno narzędzia, jak i materiały podlegają zmianom, które umożliwiają nowe działania i przesuwają sprawstwo w kierunku tego, co Bruno Latour (1992, 2010) określa mianem „delegowania” kompetencji.

Z tej perspektywy majsterkowanie jawi się nie jako opozycyjne wobec technologii, ale jako praktyka, w której człowiek i rzeczy współdzielą sprawstwo, a granice między nimi są stale negocjowane. Środowisko twórcze majsterkowiczów i majsterkowiczek powinniśmy więc starać się rozumieć jako dynamiczną orkiestrację relacji, w której nieludscy aktorzy odgrywają role równie istotne, co sami wykonawcy i wykonawczynie. Zgadzam się ze Stephenem Knottem, który pisze (2015: 47):

Przestrzeń amatorska musi być badana z taką samą wrażliwością jak życie codzienne. Nie możemy po prostu opisać przestrzeni amatorskiej i oczekiwać, że ujawni się jej pełne bogactwo; celem jest opracowanie wrażliwej teorii, która ujęłaby jej istotę. Przestrzeń życia codziennego, podobnie jak przestrzeń amatorska, jest jak stary, wyschnięty papier, który grozi rozpadem, gdy tylko się go dotknie.

Warsztat, podobnie jak inne miejsca praktyk twórczych, nie powinien być więc postrzegany wyłącznie jako statyczny „kontener”;

w którym po prostu lokują się działania³⁹. W duchu propozycji Tima Ingolda (2009, 2018) można go raczej rozumieć jako fragment „strefy splątania” (*meshwork*) – przestrzeni powstającej w wyniku ruchów ludzi, rzeczy i materiałów, przecinających się trajektorii i relacji. Miejsca, jak pisze Ingold, nie istnieją same w sobie, lecz „wydarzają się” wzdłuż ścieżek życia aktorów, a więc także w codziennych czynnościach majsterkowiczów i majsterkowiczek. Warsztat jest zatem wydarzeniem: chwilowym skrzyżowaniem narzędzi, ciał, afektów i materii, splecionych z globalnymi przepływami wiedzy, technologii i dóbr. Takie ujęcie pozwala wyjść poza opozycję „przestrzeni” i „miejsca”. Warsztat jawi się jako dynamiczna sieć, w której praktyki cielesne, zmysłowe i społeczne spotykają się z konfiguracjami władzy i materialności. Jest on zawsze lokalny – bo ucieleśniony i doświadczany – a zarazem nierozzerwalnie związany z szerszymi procesami społecznymi i ekonomicznymi. W tym sensie badanie warsztatu oznacza badanie splątań, które nie tylko umożliwiają tworzenie przedmiotów, ale także współtworzą tożsamości i relacje społeczne (por. Pink 2009: 14–15).

Przyjmując wizję miejsca jako splątania, decyduję się oprzeć mój wywód przede wszystkim na przywoływanej już wcześniej teorii praktyk Andreasa Reckwitz. Jego podejście pozwala bowiem najpełniej uchwycić zarówno afektywną gęstość działań, jak i materialno-przestrzenną strukturę praktyk. Nie sprowadza on wszystkiego ani do czysto osobistych przeżyć, ani do koncepcji przestrzeni rozumianej jedynie jako pusta, neutralna dla działań. Teoria praktyk w moim ujęciu działa więc jako narzędzie uchwycenia tego, co dzieje się w warsztacie majsterkowicza lub majsterkowiczki: przestrzeni, która nie jest tylko „pomieszczeniem z narzędziami”, lecz także dynamicznym układem, w którym ciała, afekty i artefakty współtworzą praktyki. Każdy ruch dłoni, każde sięgnięcie po śrubokręt czy ułożenie przedmiotów na półkach staje się elementem przestrzenności generowanej przez praktykę, a nie zastanej czy narzuconej z zewnątrz. Analizując w trakcie

³⁹ Knott, odwołując się do Gastona Bachelarda, Michela de Certeau, Sigmunda Freuda czy Henriego Lefebvre’a, przywołuje bliskich mi autorów. Ich wspólną wrażliwość można dostrzec w przekonaniu, że przestrzeń nie jest jedynie racjonalnym konstruktem, ale raczej polem, w którym nakładają się na siebie różne rejestry życia codziennego: zmysłowe, poetyckie, psychologiczne czy irracjonalne.

wywiadów miejsca majsterkowania, mogliśmy stwierdzić, że tworzą one całe spektrum przestrzeni, rozpościerające się pomiędzy prywatnym kątem majsterkowicza lub majsterkowiczki a instytucjonalną pracownią współdzieloną z innymi.

Na jednym biegunie mamy więc domowe warsztaty i kąciaki majsterkowania, które często powstają w najbardziej zaskakujących miejscach: od piwnicy traktowanej jako „bunkier z prądem i światłem”, przez pokój, w którym szafa modelarska i biurko zastawione farbami stają się centrum twórczości, po kuchnię zamienioną w miejsce spawania lub druku 3D, a nawet parapet wykorzystywany do szlifowania kamieni. Tego rodzaju przestrzenie charakteryzują się wysokim stopniem personalizacji i intymności. Są całkowicie podporządkowane rytmowi życia domowników. To one zapewniają majsterkującym wygodę i dostępność, bo pozwalają na spontaniczną pracę o dowolnej porze dnia i nocy. Zarazem jednak ich ograniczenia są ewidentne: powodują brak miejsca, wywołują konflikty z rodziną, generują hałas czy pył. Warsztat w domu jest jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem, stanowi przestrzeń wolności i kreatywności, ale też miejsce permanentnych kompromisów.

Na drugim biegunie tego spektrum znajdują się współdzielone przestrzenie warsztatowe: Fab Laby, miejskie warsztaty czy Męskie Szopy⁴⁰. To miejsca, które od początku projektowane są jako pracownie, wyposażone w specjalistyczne urządzenia, od frezarek CNC po drukarki 3D, i pomyślane jako centra spotkań, wymiany wiedzy i wzajemnego uczenia się. Dają dostęp do narzędzi, a także otwierają możliwość współpracy z innymi. Ich przewaga jest oczywista: pozwalają poszerzać horyzonty i obniżają koszty hobby. Jednak wiążą się

⁴⁰ Fab Laby (*Fabrication Laboratories*) to ogólnodostępne pracownie wyposażone w narzędzia cyfrowej i tradycyjnej produkcji, takie jak drukarki 3D, plotery laserowe czy frezarki CNC, umożliwiające samodzielne projektowanie i wytwarzanie przedmiotów. Miejskie warsztaty to lokalne przestrzenie wspólnej pracy i nauki rzemiosła, oferujące dostęp do narzędzi, wiedzy oraz społeczności użytkowników. Męskie Szopy (ang. *Men's Sheds*) są oddolnymi inicjatywami społecznymi wywodzącymi się z Australii, skupiającymi głównie mężczyzn wokół wspólnych prac technicznych, rzemieślniczych i naprawczych, a jednocześnie pełniącymi funkcje integracyjne, edukacyjne i prozdrowotne. Opisuje je szczegółowo w (Gądecki i Piziak 2022).

także z pewnymi ograniczeniami: koniecznością dojazdów, wpisania się w grafiki dyżurów, pogodzenia się z brakiem prywatności. Współdzielone warsztaty są przestrzeniami uspołecznionymi, ale jednocześnie wymagają od uczestników i uczestniczek większej dyscypliny i akceptacji reguł wspólnoty.

Między tymi dwiema skrajnościami rozciąga się jeszcze trzeci model: przestrzenie hybrydowe, które łączą cechy domowego kąta pracy z dostępem do warsztatów instytucjonalnych. To rozwiązanie szczególnie atrakcyjne dla osób, które potrzebują zarówno intymnej przestrzeni codziennej praktyki, jak i okazjonalnego dostępu do specjalistycznych narzędzi. Taka strategia łączenia przestrzeni pozwala na dużą elastyczność i swobodę wyboru, lecz wymaga dodatkowej logistyki, a więc przewożenia materiałów, organizacji czasu, godzenia dwóch różnych rytmów pracy. Przykładem jest Teresa, która część działań wykonuje w swoim domu, a część w Męskiej Szopie (10_IDI, poz. 20):

Głównie szopa [Męska Szopa – JG] i czasami też w domu. Bo podzieliłam to tak, że to, co da się zrobić w domu, staram się robić w domu. Ale większości tych prac nie uda się po prostu wykonać w domu, więc robię je w szopie ze względu na brak albo narzędzi, albo po prostu miejsca, no bo na przykład ze szlifierką pracować w domu nie mogę.

W efekcie możemy mówić nie o jednolitej kategorii „warsztatu”, ale o dynamicznym kontinuum, w którym przestrzeń prywatna przeplata się z publiczną, a intymność z uspołecznieniem. Warsztat, zorganizowany w kuchni czy użyczany w Fab Labie, nigdy nie jest wyłącznie tłem; jest współtwórcą doświadczenia majsterkowania, które kształtuje się zawsze pomiędzy dostępnością a ograniczeniem, samotnością a wspólnotą, prowizorycznością a profesjonalizacją.

W ramach projektu poprosiliśmy uczestników i uczestniczki o nagranie i oprowadzenie nas po swoich przestrzeniach warsztatowych. Były to bardzo różnorodne konfiguracje, od tymczasowych, jak parapet czy fragment kuchennego stołu, przez bardziej ustabilizowane miejsca w domu czy garażu, aż po profesjonalnie wyposażone przestrzenie typu makerspace. Opisy warsztatów, dokonywane samodzielnie przez osoby badane i dodatkowo wsparte użyciem kamery, pokazują, że warsztat

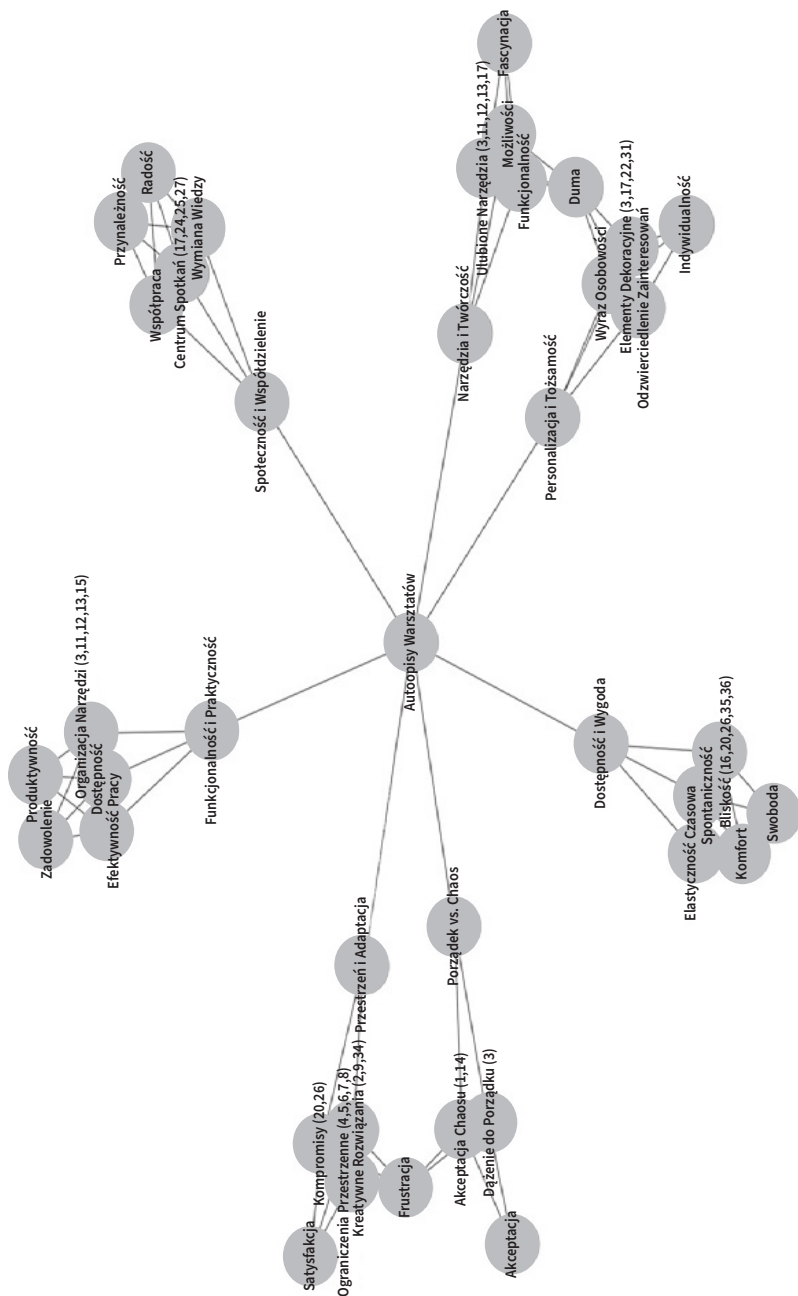
to nie tylko miejsce fizyczne, ale też złożona sieć relacji: między przestrzenią a osobą twórczą, między narzędziami a pomysłami, między jednostką a wspólnotą. Przestrzeń wyznacza ramy doświadczeń, które osoby badane łączą z majsterkowaniem.

Analiza narracji o warsztatach pokazuje, że twórcy i twórczynie nie tylko opisują swoje miejsca pracy, ale także odsłaniają emocje i kompromisy związane z codziennym majsterkowaniem. W opowieściach o warsztatach powraca siedem wyraźnych motywów: 1) adaptacja, 2) funkcjonalność, 3) personalizacja, 4) dostępność, 5) porządek i chaos, 6) wspólnotowość oraz 7) narzędzia.

W opisach najczęściej powraca motyw 1) adaptacji do ograniczeń przestrzennych, gdy warsztaty powstają w kuchniach, na parapetach czy w częściach pokoi. Z jednej strony wywołuje to frustrację i poczucie ciasnoty, z drugiej – satysfakcję z pokonywania przeszkód i kreatywnego wykorzystania dostępnych warunków. Ważna okazuje się też 2) funkcjonalność: dobra organizacja narzędzi i efektywność pracy przynoszą zadowolenie i poczucie produktywności. Równocześnie warsztaty stają się przestrzeniami osobistymi, w których twórcy i twórczynie wyrażają swoją tożsamość: 3) personalizacja przejawia się w dekoracjach, wystawkach i drobnych elementach budzących dumę i podkreślających indywidualność. W opowieściach silnie obecny jest także motyw 4) dostępności i wygody: bliskość warsztatu, możliwość spontanicznej pracy i swoboda czasowa wzmacniają komfort twórców i twórczyń. W tle stale pojawia się napięcie między 5) porządkiem a chaosem: część badanych dąży do organizacji, inni akceptują bałagan jako naturalny efekt pracy. Niektóre przestrzenie nabierają charakteru 6) wspólnotowego: współdzielenie i wspólnota pozwalają na wymianę wiedzy i wspólne majsterkowanie, co rodzi radość i poczucie przynależności. Przez wszystkie relacje przewija się także motyw 7) narzędzi i twórczości: opowieści o ulubionych sprzętach ujawniają fascynację techniką i dumę z możliwości, jakie dają. Warsztat staje się nie tylko miejscem pracy, ale i żywym świadectwem pasji, relacji i tożsamości.

Własny warsztat w kluczowy sposób wpływa na możliwości realizacji poważnego hobby, jakim jest majsterkowanie. Umożliwia realizację projektów, które bez niego nigdy nie byłyby niemożliwe. Pozwala na gromadzenie narzędzi i części, co z kolei stanowi punkt wyjścia do bardziej skomplikowanych i czasochłonnych projektów. Wpływ ten

Matryca Kodów: Autoopisy Warsztatów (MAXMaps)



Rys. 3. Matryca kodów. Motywy w prezentacjach warsztatów
Źródło: opracowanie własne na podstawie MAQXDA.

dostrzegają szczególnie osoby majsterkujące w mieszkaniach, które zmagają się z niedostatkiem miejsca do pracy i przechowywania narzędzi.

Współdzielone przestrzenie kreatywno-warsztatowe, takie jak makerspace'y czy hackerspace'y, dodają jeszcze jeden wymiar przestrzeni: stają się medium relacji społecznych. Z poziomu mikrospołecznego przenoszą nas w obszary wspólnot praktyk czy „trzecich miejsc”, o których potencjale wspominałem we wcześniejszych badaniach (Gądecki i Piziak 2022). Przestrzenie kreatywno-warsztatowe nie tylko zapewniają dostęp do maszyn, ale też generują interakcje, wymianę wiedzy, poczucie bezpieczeństwa i wzajemną inspirację. Jednocześnie ujawniają ambiwalencję, o której wspominałem już we wstępie do książki: między potrzebą autonomii a wartością współpracy. Niektórzy majsterkowicze i majsterkowiczki wolą samotność, inni poszukują korekty i wsparcia.

Można więc powiedzieć, że osoba majsterkująca nie tyle „używa” artefaktów, ile współtworzy z nimi swoistą sieć działania. Warsztat można więc rozumieć jako przykład przestrzeni „uprzestrzennienia” (Löw 2018), w której każdy element, od układu stołu roboczego po sposób zawieszania narzędzi, pełni funkcję nie tylko użytkową, ale i organizującą praktykę. To właśnie dzięki artefaktom i ich rozmieszczeniu możliwe staje się doświadczenie danej przestrzeni jako bezpiecznej, swojskiej i sprzyjającej skupieniu. Warsztat majsterkowicza ilustruje fundamentalną tezę Andreasa Reckwitz (2012: 251–252): praktyki społeczne nie mogą być analizowane w oderwaniu od artefaktów i przestrzeni, gdyż to one współkonstruuja samą możliwość ich zaistnienia i nadawania im sensu. W tym rozumieniu wybór teorii praktyk stanowi pomost do dalszej części pracy.

4.1 Materialne i afektywne struktury praktyk społecznych

Przechodząc do analiz praktyk majsterkowania, chciałbym zarysować pewne różnice w perspektywach Andreasa Reckwitz (2012) i Theodora Schatzkiego (1996, 2002), które także wpływają na optykę przyjętą w projekcie i opis praktyk, który proponuję w książce. O ile ten pierwszy mógłby uchwycić perspektywę majsterkowania jako tańca

ciała, narzędzi i wiedzy – rytmicznego i zakorzenionego w codziennej rutynie – o tyle w perspektywie drugiego majsterkowanie jawiłoby się raczej jako część większej sieci relacji. Myślę tu o przestrzeni, technologii i ludziach, którzy razem tworzą dynamiczny krajobraz społeczny. W warsztacie oznacza to, że tę samą czynność: przykręcenie śruby, cięcie drewna czy odkładanie narzędzi na swoje miejsce, można traktować jako zarówno element rytmu praktyki (Reckwitz 2012), jak i węzeł w szerszej sieci relacji, łączącej majsterkowicza lub majsterkowiczkę z materiałami, technologiami i społecznością (Schatzki 1996, 2002). Obaj badacze jednak zgadzają się co do jednego: praktyki stanowią puls życia społecznego, a jednocześnie cienkie, ale silne nici splatające świat w całość. To właśnie w analizie tych dwóch autorów możemy znaleźć nowe sposoby patrzenia na to, czym jest majsterkowanie, zarówno w codzienności, jak i w szerszym, społecznym kontekście.

Mam wrażenie, że choć Reckwitz i Schatzki podążają tą samą ścieżką teorii, widzą świat praktyk w nieco inny sposób i koncentrują się na innych elementach krajobrazu. Reckwitz opisuje praktyki jako złożone materie życia społecznego – utkane z ruchów ciała, myśli, wiedzy, emocji i obiektów. W jego obrazie każda z nich współtworzy jedność, w której wszystkie elementy ze sobą współgrają. W tym sensie jego perspektywa, silnie skoncentrowana na jednostce i emocjach, wpisuje się w istotę podejmowanej przeze mnie problematyki badawczej. Odnosi się do codziennych i „zwykłych” aktów majsterkowania. W tej zwyczajności widać gesty dłoni i pracę narzędzia nad materiałem, ale także uwalnianie wiedzy i emocji, które przenikają każdą, nawet najprostszą czynność, jak np. szlifowanie powierzchni.

Zarazem to Schatzkiemu zawdzięczamy perspektywę obejmującą szersze spektrum czy kontinuum przestrzenne, w której toczą się praktyki. W jego spojrzeniu splatają się one z materialnymi układami, narzędziami, technologiami, tworząc większe porządki społeczne. Miejsce majsterkowania, tymczasowe, improwizowane, czy też własny warsztat albo współdzielona przestrzeń kreatywno-warsztatowa, byłoby dla Schatzkiego przestrzenią, gdzie materialność i praktyki wzajemnie się kształtują. Praktyki w jego rozumieniu współtworzą szerszy krajobraz życia społecznego. Dla niego społeczność to coś więcej niż jednostkowe gesty – to przestrzeń warsztatu, organizacja narzędzi, rytm dnia pracy, które same narzucają pewne możliwości

i ograniczenia. Obraz społeczności przypomina bardziej mapę, na której każdy punkt (praktyka) jest połączony z innymi i tworzy złożony układ zależności. Ta perspektywa, ze względu na swój przestrzenny i usieciowiony charakter, była mi początkowo bliższa: punktem wyjścia do badań nad praktykami osób majsterkujących były bowiem przestrzenie kreatywno-warsztatowe, które analizowaliśmy wcześniej. Interesowały nas one jako miejsca kokreacji, o potencjale „trzeciego miejsca”. W ramach nowego projektu zależało mi na uchwyceniu szerszego, bardziej zniuansowanego obrazu praktyk majsterkowiczowskich. Faktycznie, w trakcie kolejnych wywiadów pogłębionych czy obserwacji sesji indywidualnego majsterkowania aktywności podejmowane przez osoby badane, choć niewątpliwie społeczne, często przybierały jednak dosyć intymny charakter i wiązały się z działaniami *stricte* prywatnymi czy wręcz „osobnymi”.

Tę „osobność” można by odczytywać nie tylko w sensie dosłownym, ale i metaforycznym: czas i miejsce majsterkowania jawiły się jako rodzaj odskoczni czy azylu od prozy życia, a jednocześnie pozostawały silnie osadzone w codzienności. Z czasem, w toku badań, perspektywa Reckwita, odnosząca się do praktyk jako zakorzenionych w społecznie stabilnych, powtarzalnych schematach – rutynach dnia codziennego, dających poczucie porządku i ciągłości – zaczęła coraz bardziej przystawać do relacji samych badanych. Zdawała się ona lepiej i pełniej oddawać specyfikę działań amatorsko-hobbystycznych w ich codziennie-niecodziennym charakterze – tego, jak ludzie trzymają narzędzia, jak przekształcają swoje mieszkania, by choć przez chwilę pomajsterkować. Wydaje się, że społeczny wymiar praktyki, który stanowił punkt wyjścia do badań, wychodzących od analiz *maker-space’ów*, nie musi oznaczać bezpośredniej interakcji między ludźmi. Może on być obecny w relacjach między człowiekiem a przedmiotem; w sposobie, w jaki majsterkowicz lub majsterkowiczka współpracuje z heblem czy polerką lub dostępnym materiałem.

W podejściu prakseologicznym, które proponuje Reckwitz (2012) do analizy społeczeństwa, istotną rolę odgrywa właśnie perspektywa materialistyczna, która umożliwia przekroczenie ograniczeń metodologicznego indywidualizmu i holizmu. Badacz podkreśla przy tym, że chce zachować pewną asymetrię wobec postulatów symetrycznej antropologii Latoura. Zarazem jednak jego podejście przynosi bardziej

zniuanowane i ucieleśnione ujęcie rzeczywistości społecznej, szczególnie w odniesieniu do elementów ważnych z perspektywy naszego projektu – emocji oraz przestrzeni. Proponowana przez niego prakseologia podkreśla, że praktyki społeczne są przesycone afektywnym napięciem i strukturyzowane przez przestrzeń, w której się odbywają. Ciała nie funkcjonują tutaj jako abstrakcyjne podmioty, ale jako podmioty uwarunkowane kulturowo, zdolne do działania poprzez ucieleśnioną wiedzę i zmysłowe schematy reagowania. Stanowią one – ciała – integralną część afektywno-percepcyjnych konfiguracji praktyk społecznych; współkształtują ich sens, rytm i dynamikę. Artefakty z kolei nie tylko wspomagają praktyki, ale też w pełni uczestniczą w ich tworzeniu jako nośniki znaczeń i emocji. Przestrzeń i emocje należy więc traktować nie jako tło, lecz jako równie istotne i ważne elementy praktyk społecznych. Reckwitz formułuje trzy główne tezy (2012: 251–252):

Każda praktyka społeczna wiąże się ze strukturą afektywno-percepcyjną wartą analizy.

Każda praktyka społeczna wiąże się ze strukturyzacją artefaktów i przestrzeni, którą warto poddać analizie.

Afekty są często skierowane na artefakty/przedmioty i są strukturyzowane przez przestrzeń tworzone przez te artefakty/przedmioty.

Analizując warsztat osoby majsterkującej w perspektywie prakseologicznej, warto odwołać się do tez drugiej i trzeciej, wedle których każda praktyka społeczna wiąże się ze strukturyzacją przestrzeni artefaktów. Warsztat nie jest zatem neutralnym kontenerem, w którym przypadkowo lokują się działania, lecz stanowi rezultat i zarazem warunek określonej konfiguracji praktyk. Przestrzeń ta jest wytwarzana poprzez uporządkowanie narzędzi, maszyn, materiałów i ciał, które razem tworzą dynamiczny układ. Innymi słowy, warsztat jako punkt odniesienia istnieje nie tylko w kategoriach materialnej lokalizacji, ale jako przestrzenność konstytuowana, choćby tymczasowo, przez powtarzające się praktyki. Można ją traktować jako równoprawnego uczestnika procesu twórczego, aktora, który współkształtuje rytm pracy, dynamikę zaangażowania i kierunek rozwoju projektu.

4.2 Warsztat jako aktor i katalizator twórczości

Przestrzeń warsztatu (domowa, improwizowana, wspólna) jawi się nie jako pasywny kontener dla działań, lecz jako współtwórca procesu majsterkowania. Tym samym to ostatnie odsłania się jako złożona sieć relacji, w której ludzkie gesty i intencje są nierozzerwalnie splecione z materialnymi, przestrzennymi i technologicznymi współuczestnikami działania. Warsztat nie jest jedynie tłem dla działań technicznych, ale raczej dynamicznym elementem całego procesu twórczego. To właśnie on, w ujęciu badanych, okazuje się czynnikiem sprawczym – inspiruje, motywuje, organizuje pracę, ale także ogranicza czy wymusza zmianę sposobu działania. W tym sensie to partner w majsterkowaniu, który poprzez swoje cechy, organizację i dostępność staje się nierozzerwalnie związany z praktyką tworzenia.

Jednym z kluczowych aspektów warsztatu jest jego funkcja inspiracyjna. Respondenci i respondentki wielokrotnie podkreślali, że odpowiednio uporządkowana przestrzeń sprzyja twórczości, uruchamia potrzebę działania i generuje pomysły na kolejne projekty. Warsztat można uznać, za Markiem Krajewskim (2013: 135–137), za miejsce szczególnie istotne dla realizowania reżimów podtrzymujących, z którym osoba majsterkująca silnie się utożsamia, za które jest szczególnie odpowiedzialna i nad którym sprawuje istotną kontrolę. Pozwala to wskazać na znaczenie nie tylko samych narzędzi, ale i organizacji otoczenia, które – jak w przypadku Sebastiana – może wzmacniać bądź osłabiać chęć podejmowania działań (17_IDI, poz. 40–42):

– Na pewnym etapie pojawia się druga rzecz, teraz sobie tak pomyślałem, [...] to jest przestrzeń. W pewnym momencie zaczęło mi brakować przestrzeni koło domu na moje projekty. Przestrzeni w garażu, bo już zacząłem mieć coraz więcej narzędzi i teraz robić większe projekty. To też był problem, więc przestrzeń, czas i przestrzeń są problemem.

– Spróbujmy chwilę porozmawiać o tym twoim warsztacie. To znaczy czym jest dla ciebie ten twój warsztat?

– To znaczy **to takie moje miejsce, gdzie mam wszystko** [podkr. – JG]. Nie lubię też, **jak ktoś tam ingeruje, więc to jest takie moje miejsce** [podkr. – JG], gdzie mam wszystko poukładane, rzeczy poukładane na miejscu.

Nie bez znaczenia jest także to, że rozwój warsztatu pociąga za sobą rozwój kompetencji. Wprowadzanie nowych narzędzi czy maszyn oznacza konieczność uczenia się ich obsługi, poszerzania wiedzy technicznej i dostosowywania praktyk do zmieniających się warunków. W tym sensie warsztat działa jako impuls do rozwoju, wymusza aktualizację wiedzy i doskonalenie umiejętności, stając się nie tylko miejscem pracy, ale także przestrzenią edukacyjną.

Ponadto warsztat wpływa na rozwój możliwości. Jest nie tylko źródłem inspiracji, ale i realnym narzędziem pozwalającym na podjęcie projektów o większej skali i stopniu złożoności. Dzięki temu, że pozwala on na gromadzenie odpowiednich materiałów, części i maszyn, możliwe stają się przedsięwzięcia, które wykraczają poza doraźne, kilkugodzinne działania.

Widać to na przykładzie Zbyszka, który zbudował swój warsztat od podstaw i wskazuje, że dostęp do przestrzeni warsztatowej był momentem przełomowym w jego rozwoju majsterkowicza. Wspominając początki, naprawę motorynki czy późniejsze próby reanimacji kolejnych samochodów, respondent podkreśla, że wówczas warunki pracy wymuszały ograniczenia. Opisuje, jak pracował pod blokiem, gdy musiał zdemontować, naprawić i złożyć pojazd „tego samego dnia, tak żeby nie stała rozmontowana, gdzieś na klatce schodowej”, ponieważ brakowało miejsca i groziły mu konflikty z sąsiadami. W rezultacie projekty miały charakter doraźny i krótkoterminowy, zdeterminowany przez okoliczności przestrzenne (16_IDI, poz. 103):

Nie tylko to, że mam warsztat, spowodowało, że jakieś różne rzeczy, które siłą rzeczy, trzymałem w mieszkaniu, wyjechały z tego mieszkania, że już nie ma tak, że mam szafkę, szufladę, coś tam pod łóżkiem, że się jakieś rzeczy wysypują, jakieś narzędzia i że po prostu je rozkładam i nagle w sobotę na stole, zamiast obiadu, odbywa się po prostu lutowanie czy budowanie jakiejś maszyny, bo takie momenty też były... Moja żona, zanim jeszcze byliśmy małżeństwem [akceptowała to – JG], że ja spawałem w kuchni. Proszę sobie wyobrazić, miałem spawarkę schowaną w pawlaczku i gdy potrzebowałem coś zespawać, to po prostu otwierałem okno w kuchni i spawałem. Na przykład tłumik do samochodu, tego typu rzeczy... Po prostu wiedziałem wtedy, że ta kobieta będzie moją żoną, bo ona po prostu to rozumiała, że trzeba to zrobić i [że] skoro ja to robię, to po prostu tak musi być.

Dopiero własny warsztat, nawet w formie dwóch połączonych garaży, umożliwił zmianę skali działań. Wraz z nim pojawiła się możliwość, by „rozłożyć jakieś rzeczy i by nie trzeba było tego zmontować i z powrotem schować tego samego dnia”. Badany dodaje, że warsztat pozwalał także na gromadzenie części i narzędzi, co w praktyce otwierało perspektywę długotrwałych, wieloetapowych projektów: „[T]o pozwalało robić projekty, które nie trwały 12 godzin, [...] tylko powodowały, że projekt, który trwał dwa lata, był możliwy”.



Fot. 2. Warsztat jako aktor i katalizator twórczości

Źródło: fotografia z archiwum badań.

Tego rodzaju infrastruktura wzmacnia opisywaną karierę majsterkowiczkowską. Nie tylko rozszerza zakres możliwych działań, lecz także kształtuje postawy i kompetencje, w tym konstytutywną dla poważnego wypoczynku wytrwałość, o której wspomniałem w poprzednim rozdziale. Zbyszek zauważa, że przy długich remontach, jak w przypadku Trabanta rozłożonego do „ostatniej śrubki”, warsztat stwarzał warunki do nauki cierpliwości, planowania i systematyczności: „[N]awet jeżeli poświęcimy czemuś choćby dziesięć minut dziennie, to nas to zbliża do

efektu”. Dalszym etapem było wyposażenie warsztatu w coraz bardziej zaawansowane sprzęty czy maszyny (IDI_16 poz. 47):

Można sobie świetnie poradzić, no ale jak już się ma tokarkę, no to się nagle okazuje, że można robić mnóstwo ciekawych rzeczy na tej tokarce, których wcześniej w ogóle nie było można zrobić. Więc posiadanie tych maszyn otwiera w głowie różne klapki.

Posiadanie warsztatu można więc traktować jako punkt zwrotny w biografii każdego majsterkowicza czy majsterkowiczki. To, co wcześniej wymagało szybkich i prowizorycznych rozwiązań, dzięki własnej przestrzeni staje się możliwe w formie złożonych, wieloletnich projektów. Warsztat otwiera nowe horyzonty, zarówno w sensie technicznym, jak i osobistym. Nie tylko daje dostęp do bardziej zaawansowanych praktyk, ale też kształtuje cechy charakterystyczne dla profesjonalnego amatora: cierpliwość i wytrwałość, wspiera długofalowe planowanie projektów, pomaga zachować konsekwencję w działaniu.

4.3 Warsztat jako przestrzeń emocjonalna

Rola warsztatu nie ogranicza się do wymiaru technicznego. Warsztat ma także wymiar emocjonalny. Dla wielu badanych jest to przede wszystkim miejsce odpoczynku, ucieczki od codziennych obowiązków i przestrzeń regeneracji. „Generalnie ja, sobie robiąc jakikolwiek projekt, mimo że fizycznie pracuję, to odpoczywam umysłowo” – zauważa Sebastian. To, co jednym może wydawać się pracą wymagającą wysiłku, innym jawi się jako forma relaksu, medytacji czy przełamania rutyny.

Posiadanie własnej przestrzeni, w której można działać niezależnie, budzi poczucie kontroli i stabilności. Jak mówi w nagraniu z prezentacji warsztatu jedna z osób majsterkujących: „To jest moje miejsce, gdzie mam wszystko” (17_IDI, poz. 67). Warsztat staje się więc nie tylko przestrzenią materialną, ale także mentalną: miejscem, w którym twórca lub twórczyni może skoncentrować się na własnych pasjach i doświadczać poczucia autonomii. Na przykład jak w wypowiedzi Pawła (20_IDI, poz. 141–144):

Wiesz co, mam to mam to szczęście, że, że praktycznie tak jak z tyłu mam ścianę, to za tą ścianą mam garaż i mam wejście bezpośrednio z domu do tego garażu, więc tak naprawdę w kapciach mogę sobie pójść do garażu i nawet czasami o takiej porze jak teraz, wiesz, blisko dwudziestej drugiej, jeszcze mogę sobie pójść na godzinę, na pół godziny, żeby sobie coś doszlifować, coś przyciąć, coś, coś zrobić. Jeżeli chodzi o czas, to różnie. Są takie dni, że nie chce mi się, wracam z pracy po jakichś tam ciężkich negocjacjach, więc wolę sobie, nie wiem, na basen pójść, się ogarnąć, albo znowu z drugiej strony idę wtedy do garażu, żeby się wyciszyć, ale, ale czasami spędzamy, nawet, nie wiem, trzy godziny, cztery godziny po pracy, tym bardziej jeżeli jesteśmy wszyscy w domu i nie wiem, żona do mnie przyjdzie czy dzieciaki do mnie do garażu przyjdą, to wtedy jeszcze bardziej, że tak powiem, to można, bo nie masz tego, tych wyrzutów sumienia, że poświęcasz czas.

Podobnie opisuje swoje doświadczenie Olek. Proces tworzenia nie jest całkowicie zamknięty wewnątrz, ale także stymulowany przez otoczenie. Niektóre osoby wspominają o roli otoczenia i atmosfery, np. o tym, jak odpowiednia muzyka pomaga im „wejść w klimat” pracy i „pobudza wyobraźnię”. Znaczenie mają zatem nie tylko wewnętrzne predyspozycje, ale także aranżacja przestrzeni i obecność elementów rytmizujących lub wzmacniających koncentrację (21_IDI, poz. 104):

Tak, no tak, na przykład, na przykład jak teraz właśnie maluję tych rycerzy z zakonu szpitalnego, to lubię sobie puszczać na przykład jakąś muzykę, powiedzmy, średniowieczną czy jakieś takie pieśni rycerskie, które sobie gdzieś tam w tle lecą. Te pieśni rycerskie to są albo takie stricte fantasy, albo czasem całkowite *fiction*, bo to też pomaga mi się wczuć właśnie w te klimaty zamku, klimat jakiejs forticy. To pomaga mi w tym, jak ten rycerz ma wyglądać czy jakiego stopnia, jakiej rangi ma być, czy to ma być jakiś dowódca, czy zwykły rycerz... Więc to mi tak pomaga.

Utrata samoświadomości nie jest więc jedynie prostym zaniknięciem „ja”, ale złożonym procesem, w którym działanie twórcze pozwala przeformułować relację ze sobą, z czasem i z otaczającą rzeczywistością. Kiedy analizowałem te wypowiedzi, miałem wrażenie, że moi rozmówcy i rozmówczynie odnajdują w majsterkowaniu coś, co Katherine Civitico określiła jako „azyl psychologiczny” (*psychological sanctuary*) (za: Wilson 2017: 90) – schronienie dla umysłu, możliwość przekierowania niepokoju w konstruktywną formę zaangażowania.

Zarazem inni podkreślają, że warsztat jest po prostu narzędziem do realizacji celów. Niektórzy badani dystansują się od ujęcia warsztatu jako przestrzeni kontemplacji, wskazując, że jest to przede wszystkim praktyczne środowisko pracy. Andrzej, majsterkujący w swojej piwnicy, stwierdza jeszcze dosadniej (1_IDI, poz. 26):

Nie, to jest tylko utilitarne z mojej strony spojrzenie [na przestrzeń majsterkowania – JG], to jest jedyne miejsce, gdzie mam kontakt z prądem i kawałek światła. I taki kawałek przestrzeni, gdzie mogę nakruszyć, nabrudzić, nahałasować bez ingerencji innych ludzi, czyli [ingerowania – JG] w ich spokój, w ich ciszę ich, jakby mir domowy, czyli mógłbym to robić w mieszkaniu, ale K. [partnerka – JG] by mi je wyrzuciła. Po pierwszym dniu i tak mamy już pół kuchni zavalone jakimś mniejszymi rzeczami, więc tu chodzi o to, że to jest **po prostu miejsce strictly użytkowe** [podkr. – JG], potrzebne mi po prostu jako miejsce pracy. Gdybym mógł porównać, to chociażby właśnie może [do] waszej przestrzeni, [...] [to bym] zapytał, czy dla was Microsoft Word, albo w ogóle Office, jest miejscem kontemplacji? Znalezienia formy wyrażenia siebie? Nie, to jest po prostu narzędzie. Pewnie w pewien sposób dla was to jest miejsce pracy, narzędzie, środowisko. I dla mnie w tej piwnicy tak właśnie jest.

Wydaje mi się jednak, że ten zracjonalizowany obraz nie oddaje istoty sprawy, a wpisuje się, podobnie jak „produktywność”, o której pisałem w kontekście wypoczynku, w szerszy projekt modernizacyjny⁴¹. Badacze majsterkowania, jak wspomniani już Gelber (1999) czy Knott (2015), poświęcają wiele uwagi literaturze poradnikowej dotyczącej warsztatów domowych. W tekstach publikowanych od końca XIX wieku szczególnie mocno akcentowano kwestie wydajności oraz organizacji pracy. Narzędzia miały być rozmieszczone tak, by uniknąć irytującego błędzenia po przestrzeni, a warsztat, podobnie jak kuchnia, funkcjonować miał niczym doskonale zaplanowana maszyna.

Tutaj ujawnia się paralela z modernistyczną kuchnią frankfurcką, która w latach 20. XX wieku stanowiła laboratorium zastosowania zasad taylorizmu do przestrzeni domowej. Przestrzenie kuchenne

⁴¹ Jak przypomina Andreas Reckwitz (2012: 7), klasyczne teorie nowoczesności opierały się na przekonaniu, że w nowoczesnych sferach działania społecznego emocje ulegają neutralizacji, a afekty zostają oddzielone od społeczeństwa i są lokowane raczej w sferze biologii i jednostkowych doświadczeń.

były projektowane jako zminiaturyzowane linie produkcyjne: każdy ruch gospodyni miał być skalkulowany, dystanse skrócone, a elementy wyposażenia znormalizowane i prefabrykowane (Jerram 2006). Tym samym zarówno warsztat, jak i kuchnia, choć zlokalizowane w odmiennych rejestrach codzienności, wpisują się w nowoczesny projekt racjonalizacji przestrzeni. Przestają być domeną emocjonalnego czy rytualnego przeżywania, a stają się obszarami, w których dominuje logika wydajności i kontroli. Jednocześnie jednak właśnie w tych przestrzeniach często rodzą się także intensywne, afektywne doświadczenia: satysfakcja z pracy, poczucie sprawczości, przywiązanie do narzędzi czy duma z własnych wytworów. W ten sposób warsztat i kuchnia nie tylko potwierdzają diagnozę racjonalizacyjnego „odczarowania”, lecz także odsłaniają jej granice, wskazując, że afektu nie da się całkowicie wypchnąć poza ramy nowoczesności.

Warsztat amatorski pozornie znajduje się na drugim biegunie. Funkcjonuje poza rynkiem, w sferze hobby i wolnego czasu, podlega jednak podobnym mechanizmom racjonalizacji. Skoro mówimy o produktywnym hobby, to i przestrzeń majsterkowania może ulegać produktywności, optymalizacji. Organizacja narzędzi, projektowanie tablic, szuflad czy półek, a nawet metafora kuchni jako wzoru wydajności wskazują, że również tutaj „efektywność” staje się centralną kategorią. Podobnie jak w kuchni frankfurckiej, w warsztacie organizacja przestrzeni ma zredukować frustrację i oszczędzać czas. Tak jak program racjonalizacji przestrzeni kuchennych definiował kobiety w kategoriach ekonomicznych, jako „pracownice domowe” czy „konsumentki”, tak amatorzy i amatorki, choć organizują swoje przestrzenie dla siebie, podlegają też wymogom produktywności. Choć genealogie racjonalizacji kuchni i warsztatu wyrastają z odmiennych źródeł, obie przestrzenie stają się polem, na którym modernistyczna logika wydajności i standaryzacji wkracza w codzienność. Kuchnia i warsztat okazują się nie tylko miejscami praktyki, lecz także laboratoriami dyscyplinowania ciała i materialności. Kuchnia dyscyplinuje przez standaryzację ruchów gospodyni, a warsztat – przez organizację relacji między amatorskim rzemieślnikiem czy rzemieślniczką a ich narzędziami.

Praktyka w warsztacie, podobnie jak praca w kuchni frankfurckiej, podporządkowana jest racjonalnym zasadom organizacji, optymalizacji ruchów i eliminacji nieefektywności: Zarówno IDI, jak i nagrania

sesji oraz wizyty w warsztatach ukazują, że afekty nie pojawiają się jako prywatne stany psychiczne, lecz jako nieodłączny element praktyki. Jak pisze Burkitt (1999: 38): „Emocje nie są ani czysto wewnętrznymi stanami jednostki, ani wyłącznie zewnętrznymi gestami ekspresyjnymi; są one praktykami cielesnymi, które powstają w ramach społecznie osadzonych interakcji i schematów interpretacyjnych”. W tym sensie właśnie można interpretować radość z „rozwalenia się ze sprzętem” widoczną w komentarzu Olka z filmu prezentującego jego miejsce majsterkowania (IDI_21):

W moim miejscu pracy podoba mi się to, **że jest to miejsce moje** [podkr. – JG], gdzie po prostu czuję, że **mogę się rozwalić z całym moim sprzętem i nikomu to nie będzie zawadzało** [podkr. – JG]. Nikt nie będzie mnie ponaglał, żebym to potem musiał wszystko posprzątać nagle czy coś. Podoba mi się też, że jest blisko komputera, więc mogę sobie zawsze puścić jakąś muzykę, film czy serial. Podoba mi się, że jest blisko moich szaf, w których też są czy to moje galerie, czy inne przybory modelarskie, których potrzebuję, więc jest bardzo to kompaktowe wszystko. **Podoba mi się, że wszystko jest tutaj na miejscu i to jest taka moja mała, ale moja strefa** [podkr. – JG].

Inny przykładem jest duma Witka z własnoręcznie skonstruowanej szafki w domowej przestrzeni majsterkowania (12_IDI, poz. 1–4):

To jeszcze krótka kontynuacja [nagrania – JG] na temat miejsca pracy. Tutaj na przykład mam w biurze kącik roboczy, w którym stoi router, no i jest też miejsce na drukarkę, moja ulubiona drukarka, jest ulubiona, bo jest cichutka w pracy, w przeciwieństwie do większości drukarek 3D, i faktycznie bezproblemowo drukuję, czyli nie mam dużo ilości odpadów ani wielu prób. Tak że tak sobie wygląda kącik roboczy między segregatorami, na ruchomej szafeczce, że sam zrobiłem szafeczkę, więc się mogę pochwalić, szafeczka na kółkach, zamówiłem płyty i sobie poskręcałem taką szafeczkę na kółkach. Kącik roboczy w biurze.

Afekty w warsztacie nie istnieją w izolacji; są osadzone w praktykach, które obejmują zarówno rutynowe manipulacje narzędziami, jak i bardziej złożone działania: od składania elementów, poprzez obserwowanie rezultatów własnej pracy, po doświadczenie estetycznej satysfakcji. Warsztat i kuchnia stają się zatem przestrzeniami, w których

racjonalność i afekt splatają się w praktyczne doświadczenie, tworząc wzorce społecznej „kultury emocjonalnej” (Reckwitz 2012: 13). Ten wątek, odnoszący się do „kultury emocjonalnej”, porusza Sebastian (17_IDI, poz. 40–42):

Najbardziej lubię, jak mam właśnie posprzątane tam wszystko i mam ochotę sobie wejść i po prostu sobie majsterkować, i to jest super. Najgorzej jest, jak mam dłuższą przerwę od majsterkowania i ja zaczynam tam odkładać jakieś rzeczy, i wtedy to jest takie „nic mi się nie chce”, to jest też demotywator [podkr. – JG]. Jak to miejsce jest takie współdzielone, gdzie jeżeli chwilę dłużej się nic nie dzieje, to tam się zaczyna robić po prostu graciarnię, ale jak sobie wysprzątam, to potem mam taką inspirację. Wchodzę, dobra – mówię sobie – to dzisiaj sobie zrobię jakiś projekcik mały. Coś sobie wymyślę, bo to tak jakby samo motywuje. Jakieś natchnienie samo przychodzi. Leży jakiś kawałek, nie wiem, czegoś, to dokończę ten projekt, który zacząłem pół roku temu. **A właśnie to jest wspaniałe, że mam właśnie wydzielony taki warsztat, w którym sobie marzę, gdzie jak będę miał potrzebę zrobienia jakiegoś projektu na szybko, to wchodzę i robię ten projekt na szybko** [podkr. – JG]. Wtedy też sobie odpoczywam. Generalnie ja, sobie robiąc jakikolwiek projekt, mimo że fizycznie pracuję, to odpoczywam umysłowo. Ja się zmęczę fizycznie i to też jest fajne, bo po takim całym dniu siedzenia za komputerem to idę sobie i nie wiem, szlifuję sobie jakieś deski i głupie szlifowanie mi sprawia przyjemność, bo sobie odpoczywam. Puszczę sobie jakąś muzykę na słuchawkach i po prostu nie słyszę zgiełku domu, dzieci krzyczących. **No więc w pewnym stopniu to dla mnie to jest też odpoczynek, wypoczynek** [podkr. – JG].

Warsztat organizowany zgodnie z zasadami „wydajności” i „komfortu” odsyła nas do przestrzeni naukowej i technicznej, ale wcale jej nie wyczerpuje. Respondenci jasno wskazują, że to właśnie w codziennym użytkowaniu przestrzeni ujawnia się jej prawdziwe znaczenie. Jest ono obecne nie tyle w abstrakcyjnych planach optymalizacji, ile w prostych gestach: używaniu młotka, odłożeniu narzędzia na półkę czy znalezieniu „kawałka światła” w piwnicy, o którym wspominał badany. W ten sposób przestrzeń warsztatowa pozostaje jednocześnie odczarowana i praktyczna, a zarazem osadzona w szerszej sieci znaczeń, pomiędzy indywidualnym komfortem a szerszymi dyskursami racjonalizacji. Z perspektywy badanych warsztat nie jest więc neutralnym

pomieszczeniem, lecz istotnym aktorem w procesie twórczym. Jako przestrzeń inspiruje, umożliwia i motywuje, ale także ogranicza i wymusza adaptację. Jednocześnie wpływa na samopoczucie i tożsamość majsterkowicza, stając się miejscem odpoczynku, bezpieczeństwa i wyrażania siebie. Można powiedzieć, że stanowi punkt, w którym pasja spotyka się z praktyką, a przestrzeń materialna przeplata się z przestrzenią emocjonalną. To, co z jednej strony jest realnym miejscem pracy, z drugiej jest sceną, na której rozgrywa się codzienna dramaturgia twórczego działania.

4.4 Warsztat jako układ artefaktów

W narracjach badanych, a także w języku polskim, warsztat często utożsamiany jest z narzędziami. Widać to np. w analizie archiwalnych numerów pisma dla majsterkowiczów „Zrób To Sam” z lat 80. i 90. XX wieku. W stałej rubryce *Warsztat majsterkowicza* znajdziemy opisy narzędzi, zarówno tych do samodzielnego wykonania, jak i dostępnych na rynku. Dowodzi to, że narzędzia nie są jedynie wyposażeniem, lecz także stanowią rdzeń wyobrażenia o tym, czym jest warsztat: garaż staje się pracownią dopiero wtedy, gdy zgromadzi się w nim odpowiednie wyposażenie, a brak szlifierki czy polerki uświadamia, że przestrzeń nie może być w pełni aktywowana bez odpowiedniego zestawu przedmiotów.

Warsztat jest więc organizowany wokół narzędzi: ich zgromadzenie, często rozciągnięte na lata, daje poczucie samowystarczalności. Tu transkrypcja opisu warsztatu jednego z naszych badanych, zaawansowanego pro-ama, który stworzył przestrzeń dla siebie, ale także wykorzystuje ją do warsztatów organizowanych dla dzieci (IDI__task-36114-zanim-rozpoczniesz-miej_VIDEO-792630, poz. 1–31):

Więc moje miejsce pracy dzieli się na dwa pomieszczenia.

To jest tak zwane pomieszczenie „brudne”, gdzie jest głównie drewno. Akurat teraz jest w trakcie intensywnej pracy. W każdym razie tutaj są stoły robocze, gdzie prowadzę warsztaty. A też są w tym momencie porozkładane narzędzia. Narzędzia ręczne do drewna, głównie ręczne. Elektryczne narzędzia, w tym momencie niektóre w użytku, więc tutaj wszystkiego

akurat nie ma. Ale jakieś wiertła, inne rzeczy, to wszystko, bity, to też tutaj. Tam jakieś tarcze z pił, skrzynka z farbami, lakierami.

Tutaj wystawka, taka mała wystawka rzeźby, bo rzeźba w drewnie to też jest coś, czym się zajmuję. Narzędzie, które bardzo lubię i bardzo cenię, daje niesamowite możliwości, czyli Shaper CNC. Świetna maszyna, której akurat do obecnego projektu dużo używam.

Kolejne dwie szafeczki z wszelkimi dodatkami. Co nie ma gdzie indziej dać, to łąduje tutaj.

Ale tu najczęściej są materiały eksploatacyjne, papiery ściernie, śrubki, taśmy, gorący klej, inne tego typu rzeczy.

To jest ta część tak zwana brudna, w której jeszcze pod ścianą jest magazyn drewna i materiałów, akurat jakaś płyta sklejkowa. Tu też są skrzynie, gdzie są jeszcze materiały, z których najczęściej dzieciaki korzystają na warsztatach.

Wieszak z fartuchami.

Biblioteczka, oczywiście Adam Słodowy i nie tylko, ale to tutaj, kwiatki. Audio, wiadomo, musi być. Szafa na papiery kolorowe, z tych kolorowych papierów są wycinane na laserze mandale.

Duży stół roboczy przed laserem i laser o polu roboczym 125 x 125 centymetrów, zrobiony razem z przyjacielem, z J. Tam jest cała „kabloza” i Arduino⁴², który tym zarządza. Kompresor jest też pod spodem, który robi nadmuch na wiązkę wypalającą. To jest laser diodowy, tu ma jeszcze zamontowany czujnik wysokości, więc zawsze utrzymuje tą samą odległość od materiału, bo jest sterowany jeszcze jednym Arduino i tym silniczkiem reguluję na bieżąco zawsze nad materiałem wysokość lasera, żeby ogniskowa była w odpowiednim miejscu.

Więc to jest bardzo ważna część tego warsztatu.

Akurat tutaj są jeszcze jakieś wycinanki, jedna mandala, która leży, druga, która jest [z] MDF-u w trakcie wycinania. Tu jest próbka wypalania tekstu, kącik kawowo-herbaciany i toaleta i w toalecie drzwi, na których można się podpisywać na legalu.

To jest moje miejsce pracy.

⁴² Arduino to niewielka, prosta w obsłudze płytka elektroniczna, która działa jak mały komputer sterujący. Można do niej podłączyć różne elementy (czujniki, diody, silniczki czy wyświetlacze) i zaprogramować ją tak, aby wykonywała określone zadania. Dzięki temu Arduino pozwala osobom majsterkującym tworzyć własne interaktywne urządzenia: od automatycznie włączającego się światła, przez samodzielnie zbudowaną stację pogodową, aż po bardziej skomplikowane projekty, jak drukarki 3D czy roboty.

W tym sensie opis warsztatu nigdy nie dotyczy samej przestrzeni, lecz zestawu narzędzi, które konstytuują jego istnienie. To one czynią możliwym proces twórczy, wyznaczają jego granice, a zarazem wprowadzają rytm pracy, bezpieczeństwo i komfort działania. Komfort ten z jednej strony wynika z niezawodności, ale z drugiej wymaga dyscypliny. Dopiero wtedy daje poczucie bycia u siebie (Krajewski 2013: 138).



Fot. 3. Warsztat jako układ artefaktów

Źródło: fotografia z archiwum badań.

Całość tworzy kompleksowo wyposażony warsztat, który mimo pewnego bałaganu umożliwia realizację różnorodnych projektów i jest stale rozbudowywany o nowe narzędzia. Jak widać, to właśnie one wyznaczają granice sprawczości: tam, gdzie są narzędzia, możliwy jest warsztat; tam, gdzie ich brakuje – pozostaje tylko przestrzeń potencjalna. Jednak redukcja warsztatu wyłącznie do narzędzi zaciemnia bardziej złożoną sieć relacji, która organizuje praktyki majsterkowania.

Jak widzimy w przytoczonym opisie, mamy do czynienia nie tylko z narzędziami, ale także z materiałami i z aktorami nieludzkimi. Stephen Knott określa ich – sterowniki, poradniki i instrukcje – mianem arbitrow (2015: 12). Aby uchwycić tę złożoność, posłużę się typologią Knotta, który w badaniach nad malarzami amatorami wyróżnił trzy kategorie nieludzkich mediatorów twórczości: materiały⁴³, nośniki i arbitrow. W przypadku praktyk majsterkowania narzędzia zajmują centralne miejsce, ale pełnią funkcję nośników-mediatorów, które przekładają intencję ludzką na działanie wobec materii. Lutownica wymusza precyzję, młotek narzuca rytm, drukarka 3D wprowadza logikę kodu i algorytmu.

Narzędzia

Narzędzia można traktować, za Knottem, jako technicznych mediatorów przemiany. W przypadku osób majsterkujących to narzędzia i zestawy, które umożliwiają przemianę materiałów. Od prostych przyborów ręcznych po skomplikowane urządzenia cyfrowe, wszystkie one pełnią tę funkcję: przekładają ludzką intencję na działanie wobec materii. Ich charakter jest jednak daleki od neutralności. Jak zauważa Bruno Latour (2010), technologia „pisze” określone scenariusze działania, a narzędzia organizują ruchy ciała i rytmy pracy. Nośniki to aktorzy transformacyjni: materializują możliwość przemiany i równocześnie konstytuują sposób jej dokonania.

Opowieść o narzędziach w rękach majsterkujących to odniesienie wprost do klasycznych Heideggerowskich analiz „podręczności” (*Zuhandenheit*) z *Bycia i czasu* (1994). Majsterkowicze i majsterkowiczki, podobnie jak filozof, rozróżniają dwa sposoby obcowania z przedmiotami. Pierwszy, „czysto teoretyczny”, związany z patrzeniem na narzędzie jako na obiekt, nie odsłania tego, co w młotku najistotniejsze. Drugi, *Umsicht*, rodzaj „praktycznej rozważy” czy „oglądu

⁴³ W przypadku majsterkowania zamiast „podłoża” (*surface*), którego Knott używał w kontekście malarzy amatorów, lepiej mówić o szerszej kategorii, czyli o materiałach. Te, w przeciwieństwie do naturalnego płótna czy kartki szkieletownika, wprowadzają także własną sprawczość czy opór, co czyni proces majsterkowania zmaganiem się z materią.

sytuacyjnego”, uruchamia się dopiero w trakcie użycia. Przywoływany przez Martina Heideggera młotek jako klasyczny nośnik nie tylko umożliwia transformację materiału, lecz także kształtuje sam proces działania: nadaje rytm, porządkuje ruchy ciała, definiuje relację użytkownika z drewnem, gwoździem czy powierzchnią roboczą.

W analizie autoopisów widać wyraźnie, że narzędzia nie są prostymi rekwizytami, lecz dynamicznymi aktorami, których rola wykracza poza ujęcia instrumentalne. Osoby badane traktują narzędzia jako podstawę działania i niezbędny fundament warsztatu – posiadanie „uniwersalnej, dużej walizki z narzędziami” czy poczucie, że ma się „wszystko, co potrzebne, aby zrealizować każdy projekt”, to nie tylko dowód na znaczenie użytkowe tych narzędzi, lecz także wyraz głębokiego przekonania, że bez odpowiedniego instrumentarium nie ma w ogóle mowy o twórczości.

W tym sensie narzędzia wpisują się w długą tradycję, w której materialne zaplecze wyznacza ramy możliwego działania. Równocześnie kształtują jakość i rytm pracy, organizując codzienne doświadczenie majsterkowania. Badani i badane podkreślają, że „byłe jakie” przyrządy potrafią skutecznie zniechęcić, zwłaszcza osoby początkujące, podczas gdy praca z narzędziami wysokiej jakości daje poczucie profesjonalizmu i kontroli nad procesem. To, co w literaturze poradnikowej uchodziło za neutralne narzędzie racjonalizacji, tutaj przyjmuje formę afektywnego punktu odniesienia: złe narzędzia budzą frustrację, dobre – radość i satysfakcję. Narzędzia stają się tym samym mediatorem między aspiracją a praktyką, materialnym filtrem, który decyduje o jakości całej praktyki majsterkowania.

Dla wielu respondentów i respondentek narzędzia są także obiektami pożądania i marzeń, a ich katalog przypomina listę prezentów. Obejmuje konkretne marki – np. profesjonalny amator pracujący ze skórą marzy o przyrządach Sinabroks⁴⁴, a Monika, która pracuje w drewnie – zidentyfikowana jako hobbystka – o narzędziach

⁴⁴ Sinabroks to marka produkująca precyzyjne przyrządy do pracy ze skórą, m.in. specjalne dłuta z zestawami zębów do tworzenia regularnych otworów na szycie. Narzędzia te wykonane są z solidnego mosiądzu i stali nierdzewnej, z dbałością o jakość wykonania. Średnia wartość takiego dłutka to czterdzieści pięć dolarów amerykańskich.

Festool. W tej roli narzędzia funkcjonują podobnie jak dobra konsumpcyjne: są nośnikami aspiracji i projektowania przyszłości. Jednak w przeciwieństwie do czysto konsumpcyjnego pożądanego tu marzenie o narzędziu wiąże się z wyobrażeniem nowych możliwości twórczych, z horyzontem jeszcze niewykorzystanych potencjałów. Monika, pytana przeze mnie o narzędziowe marzenia, mówi: „Tak, marzyłam tak, jakbym miała chociaż szlifierkę Festoola⁴⁵, to byłabym taka szczęśliwa”. Podkreśla, że narzędzia tej marki to „naprawdę Porsche wśród sprzętu” – wyjątkowo precyzyjne, ergonomiczne i wysokiej jakości. Dzięki nim mogłaby pracować „bezinwazyjnie, bezwysiłkowo”, co dla niej oznacza komfort, dokładność i profesjonalne efekty. W tym przypadku marzenie o konkretnym narzędziu, jakim jest szlifierka Festool, nie wynika jedynie z chęci posiadania, ale wiąże się z wizją bardziej komfortowej i efektywniejszej pracy (15_IDI, poz. 95–100):

No tak. Cudownie precyzyjne sprzęty, naprawdę. No wspaniałe! **Ja powiem szczerze: o matko, ja jestem straszną gadźeciarą, jeśli chodzi o sprzęt, takie inne rzeczy w ogóle mnie nie interesują, jak na przykład ciuchy. Sprzęty domowe w ogóle mnie nie interesują zupełnie, ale jak widzę szlifierkę albo jakiś fajny sprzęt, po prostu ubóstwiam chodzić na spacer do Castoramy i oglądać te sprzęty** [podkr. – JG]. No więc jeśli chodzi o sprzęt, no to mam podstawowy sprzęt i powiem szczerze, że zdarzały, **zdarzały mi się takie zlecenia, na przykład takie zamówienia gdzieś tam od znajomych, nie jakieś wielkie, ważne, których się nie podejmowałam ze względu na brak sprzętu. I nawet jeśli chodzi o tą moją szlifierkę i o szlifowanie w ogóle, to, to naprawdę staram się ograniczać** [podkr. – JG], bo ja nie mam profesjonalnego odkurzacza, tylko podłączam się do takiego starego, zwykłego odkurzacza. Czyli wszystko jest powklejane najlepszą taśmą, żeby się trzymało i w ogóle, więc to jest w ogóle naprawdę. No, no, taki, no, no, naprawdę. Straszna amatorszczyzna. No wiem... Profesjonalne szlifierki podłączone do profesjonalnych odkurzaczy warsztatowych – one nie dają prawie praktycznie żadnego pyłu i to jest naprawdę praca w świetnych, komfortowych warunkach.

⁴⁵ Koszt szlifierki tej marki połączonej z odkurzaczem to obecnie około sześciu tysięcy złotych.

Można zresztą wskazać, że współczesne społeczeństwo konsumpcyjne zaadaptowało maszyny do tradycji rzemieślniczej: roboty kuchenne wspierają kucharzy amatorów, kosiarki ułatwiają pracę ogrodnikom, a narzędzia elektryczne stały się nieodzownym wyposażeniem warsztatów majsterkowiczów i majsterkowiczek. Nie oznacza to jednak, że technologia odbiera twórcom autonomię. Przeciwnie, stanowi narzędzie ekspresji, a jej potencjał rozwojowy i kreatywny pozostaje niedoceniany. Jak pokazują badania zespołu Elizabeth Shove i in. (2007), w procesach takich jak malowanie część kompetencji zostaje przeniesiona na farbę i narzędzia, które przejmują zdolności wcześniej ucieleśnione przez profesjonalnego rzemieślnika lub rzemieślniczki. Rozdzielenie umiejętności między człowieka i technologię powoduje, że efekt końcowy w mniejszym stopniu staje się świadectwem sprawności wykonawcy, a w coraz większej mierze jest udziałem nowych technologii i materiałów. Jednocześnie badania nad renowacją gospodarstw domowych dowodzą, że współcześnie malowanie nie wymaga przez to mniej umiejętności – wymaga innych.

Ważnym wymiarem ujawnionym w badaniach jest wartość sentymentalna narzędzi, ich osadzenie w kontekstach biograficznych. Przechowywanie sprzętu w „miedzianym naczyniu otrzymanym od rodziców” czy wspomnienia utraconych narzędzi wskazują, że wszystkie one funkcjonują jako swoiste nośniki pamięci i materialne ślady relacji rodzinnych. W przypadku hobbystów i hobbystek proste narzędzia i elektronarzędzia zyskują znaczenie symboliczne ze względu na status daru: stają się często wygodnymi dla bliskich prezentami z okazji urodzin czy świąt, bo zawsze zyskują uznanie w oczach obdarowanych. W ten sposób odsyłają one nie tylko do praktyki majsterkowania, ale też do szerszego uniwersum afektywnego, w którym działanie splecione jest z genealogią przedmiotów i ich wagą symboliczną.

Osobną kategorię stanowią narzędzia mające własną biografię – obiekty, które zyskują dodatkową wartość dzięki swojej historii. Są one szczególnie cenione przez wielu stolarzy i kolekcjonerki, którzy określają je jako „fajne, działające narzędzia *vintage*”. Paweł, zapytany o swoje ulubione narzędzie, opowiada historię, która może przyprawić każdego amatora stolarstwa o drżenie (IDI_20, poz. 124–130):

- [...] czym najlepiej, najbardziej lubisz pracować?
- Z ręcznych narzędzi mam takiego Stanleya „czwórkę”, już takiego naprawdę wiekowego, wiesz, właśnie, Sweethearta⁴⁶, ale takiego z lat 40. [XX wieku – JG] i naprawdę fajnie działa... W ogóle lubię ręczne narzędzia, lubię nimi pracować. Miałem trochę szczęścia, bo w tamtym roku... Mam kumpla, który zajmuje się sprowadzaniem samochodów z Ameryki i skupia się generalnie na klasykach. I właśnie w tamtym roku ściągnął pickupa Forda, na którego pace leżała cała skrzynka narzędziowa i w niej chyba siedem strugów. No i on stwierdził, że nie wie, co z tym zrobić, i mówi: „Masz, zabieraj, no, bo ty się bawisz w drewnie”, więc taki fajny prezent dostałem. Czasami też chodzę po targach staroci i sobie szukam narzędzi.

Niektórzy badani traktują narzędzia jako środek ekspresji i znacznik tożsamości. Ręcznie robione noże do skóry czy samodzielnie wykonane rękojeści stają się znakami odrębności, pozwalającymi odróżnić „mnie” od anonimowego majsterkowicza. Personalizowanie i estetyzowanie instrumentów wskazują, że narzędzia nie są wyłącznie podporządkowane funkcji, a pełnią również funkcję performatywną: budują symboliczną scenę, na której osoba majsterkująca może zmanifestować swoją odmiennność i styl. Faktycznie, jak proponuję w tabeli 2, możemy stopniować te role od tych najbardziej oczywistych (niezbędne wyposażenie i wyznacznik warsztatu), aż po statusowe i tożsamościowe, związane z marką czy biografią danego przedmiotu.

By oddać tę wielość ról, pozwałam sobie zacytować transkrybowany przez nas opis podstawowego zestawu narzędzi Mikołaja, który używa go w swoich praktykach kaletniczych. Warto przywołać opis w całości, by dostrzec, jak wiele znaczeń kryją w sobie narzędzia, zwłaszcza że część z nich (noże) respondent wykonał samodzielnie. W cytacie widać, że narzędzia wyznaczają granice jakości i możliwości pracy. Obok tradycyjnych przyrządów, które pozwalają zachować ciągłość dawnych technik, pojawiają się nowoczesne maszyny, gwarantujące precyzję i powtarzalność efektu (4_IDI_-59180_task-36114-zanim-rozpoczniesz-miej_VIDEO-783159):

⁴⁶ Stanley Sweetheart to seria solidnych, ręcznych strugów stolarskich produkowanych głównie w latach 20–40. XX w. Cenione są za wygodę, trwałość i łatwość użycia, świetne do pracy ręcznej, ale stanowią także obiekty kolekcjonerskie.

OK, więc same narzędzia.

Tutaj są dwie takie grupy narzędzi, których używam bardzo często. Tutaj są typowe narzędzia kaletnicze w tej skrzynce. Skrzynka bardzo pomocna, bardzo wygodna. Na dole mamy tak zwane krisery do robienia kresek ozdobnych na krawędziach skóry. Tutaj mamy bevelery do fazowania krawędzi skóry. Tutaj mamy różne narzędzia, ale przede wszystkim ścierniaki, french skivery do zmniejszenia grubości skóry. Tutaj mamy szydła. To jest najnowsze szydło, bardzo fajne, bardzo ostre. Dlatego jest schowany w korku, żeby było bezpiecznie. Nożyczki do obcinania nici.

W drugiej szufladce mamy noże. W kaletnictwie używa się ogromnej ilości noży, bardzo różnorodnych, więc tak wygląda moja szuflada z nożami. Bardzo wygodny nóż do szybkiego rozkroju skóry. Tutaj mam ręcznie robiony nóż do ściniania skóry. Z jednej strony jest płaski, z drugiej jest szlif. Oczywiście ręcznie robione pochewki.

Kolejny nóż, który jest dopiero zaczęty, więc będę go kończył. Oprawię go w drewnianą rączkę, kiedyś. Kolejny ręcznie robiony nóż, też do ściniania skóry, tylko taki bardziej zaawansowany. Też z jednej strony płaski. Ten jest dla praworęcznych. Noże dla leworęcznych mają skos w drugą stronę. Teraz ciekawy nóż: służy do grawerowania i to jest nóż, który ma tutaj stopkę na palca i w ten sposób się obraca. On ma tutaj łożysko i można nim rysować, nacinając powierzchnię skóry.

Co tu jeszcze jest ciekawego?

Nóż do robienia pasków cienkich, czyli można sobie w różnej szerokości takie sznurówki robić z tego, rzemienie. To standardowy „tapeciak”, tylko tyle, że w wersji metalowej. Różne końcówki do skalpeli. Różne uchwyty do tych noży. Na dole mam też taki pokrowiec na skalpele, ręcznie uszyty oczywiście. W środku skalpele. A tutaj długopisy i jakieś takie mniej istotne narzędzia. Na przykład kostka introligatorska czy strasznie badziewna plastikowa suwmiarka.

I tutaj mamy wybijaki do skóry. Służą do robienia dziurek, przez które później się szyje. Są w różnych rozmiarach; trzy milimetry, tutaj powinien być zestaw cztery milimetry, pięć milimetrów, sześć milimetrów. Różne wersje... Tutaj robi dziurki okrągłe, tutaj robi dziurki tak zwane francuskie. A te robią tak zwane dziurki japońskie albo diamentowe. I tutaj niektóre są oprawione w uchwyty, żeby były wygodniejsze. Ale tak naprawdę i tak najczęściej korzystam z tych.

I to jest mój podstawowy zestaw narzędzi [...].

Tab. 3. Rola narzędzi w praktykach majsterkowania. Opracowanie własne

Rola narzędzi	Przykłady z wypowiedzi badanych	Emocje/Znaczenia
Podstawa pracy i niezbędne wyposażenie	„Uniwersalna, duża walizka z narzędziami” [1]; „Mam wszystko, co potrzebne, aby zrealizować każdy projekt” [2]	Bezpieczeństwo, poczucie kontroli, sprawność
Wyznaczniki miejsca pracy	Garaż jako pracownia dzięki zgromadzonym narzędziom [10, 11]; brak szlifierki [13]; brak pasty polerskiej [3]	Granice sprawności, poczucie niedostatku, potencjał działania
Wpływ na jakość i efektywność pracy	„Byłe jakie narzędzia mogą zniechęcić” [4]; „Kniplexy wysokiej jakości” [9]	Frustracja (złe narzędzia), satysfakcja (dobre narzędzia), profesjonalizm
Obiekty pożądania i marzeń	„Chciałbym wymienić wybijaki na droższe” [2]; „Marzę o narzędziach firmy X” [2]	Aspiracje, wyobrażenie przyszłych możliwości
Przedmioty sentymentalne i z historią	Narzędzia w „miedzianym naczyniu od rodziców” [8]; „Taka maszynaria do nabijania oczek” [1]	Nostalgia, więź rodzinna, ciągłość biograficzna
Wyraz tożsamości i ekspresji	Ręcznie robione noże do skóry [9]; [9]	Nostalgia, więź rodzinna, ciągłość biograficzna
Element relacji i interakcji społecznych	„Chcę chwalić się nowymi narzędziami” [2]; wieszaki na tarcice od ojca [11]	Duma, wspólnota, więź

Źródło: opracowanie własne.

Zestawiając te obserwacje, możemy stwierdzić, że narzędzia w doświadczeniu badanych pełnią funkcję aktorów wielowymiarowych: konstytuują przestrzeń, organizują pracę, wyznaczają granice możliwości, ale też przenoszą pamięć, wyrażają tożsamość i budują relacje społeczne. Amatorzy i amatorki nigdy nie funkcjonują w próżni – ich działanie rozgrywa się w sieci materialnych i symbolicznych odniesień, w której narzędzia zajmują pozycję centralną. W tym sensie analiza ich ról ukazuje majsterkowanie jako praktykę, w której materialność i afektywność są nierozzerwalnie splecione, a to, co techniczne, nieustannie przechodzi w to, co społeczne i emocjonalne.

Materiały

Obok narzędzi istotną rolę odgrywają również materiały, które stanowią zarówno punkt wyjścia, jak i (co mam nadzieję, pokażę w opisie praktyk w kolejnym rozdziale) nieprzewidywalnego współtwórcę procesu twórczego. Drewno, metal, tkanina czy fragmenty odzyskanych przedmiotów stanowią to, co Tim Ingold (2011) nazwałby „strumieniem materii” (*flux of materials*), w który wplata się praktyka. Materiały często inicjują kierunki działania, wymuszają korekty, podpowiadają rozwiązania. Praktyka majsterkowania wpisuje się więc w relację dialogiczną: człowiek nie tyle „kształtuje” materię, ile prowadzi z nią negocjacje. Materiał z kolei stawia opór lub poddaje się sile uderzenia. Ograniczenia techniczne, takie jak niska jakość materiałów, sprawiają, że osiągnięcie kompetencji twórczej często polega na naśladownictwie i podporządkowaniu się istniejącym konwencjom. Inaczej wygląda sytuacja w przypadku osób bardziej doświadczonych lub świadomych. Dla nich materiały stają się partnerami dialogu czy zachęają do eksperymentu. Można przywołać tutaj Sophie Woodward (2016: 5), która zauważa, że: „Materiały i rzeczy nie są pasywne – przeciwnie, niosą w sobie pewien rodzaj żywotności. Ta żywotność nie wynika wyłącznie z ich fizycznych właściwości, ale również z historii użytkowania i zmieniających się znaczeń, jakie im nadajemy”.

W tego rodzaju relacjach trudno mówić o czysto instrumentalnym stosunku do rzeczy. Jak zauważa Ingold (2013: 21), rzemieślnik nie tyle narzuca formę biernemu materiałowi, ile „podąża za nim, współpracując z jego właściwościami i odpowiadając na jego dynamikę”. Forma nie

została nałożona z zewnątrz, lecz wyłania się z interakcji sił obecnych zarówno w ciele majsterkowicza, jak i w samej materii. Wspomniana przez naszego rozmówcę „ucieczka naprężeń” ze środka deski jest tego dobrym przykładem: drewno ma własną „pamięć”, historię i napięcia, które mogą ujawnić się dopiero podczas obróbki. Ciało uczące się tej reaktywności materiału rozwija nie tylko umiejętność techniczną, ale i szczególną wrażliwość, stając się sensorycznym medium współtworzenia. Podobnie patrzy na nie Latour – ten podkreśla (2004: 206), że „ciało wytycza dynamiczną ścieżkę, dzięki której uczymy się dostrzegać i wrażliwie reagować na to, z czego składa się świat”. Oznacza to, że poznanie nie dokonuje się tylko przez głowę, lecz także przez ręce, skórę i uważność na zachowanie materiału: na to, jak odpowiada na dotyk, nacisk, cięcie. Z tego punktu widzenia praktyka twórcza nie jest jednostronnym działaniem na materię, lecz ucieleśnionym i afektywnym procesem „dawania się przez nią kształtować”, nie mniej niż odwrotnie⁴⁷.

Dopiero kiedy zrozumiemy uwarunkowanie materiałów przez dynamiczne praktyki i konteksty użytkowania, będziemy mogli realizować lub tłumić właściwości materii w zależności od sytuacji (por. Keane 2005: 191). Przypadek Macieja dobrze ilustruje, jak zróżnicowane mogą być relacje osoby majsterkującej z materiałami i jak dalece kształtują one jej sposób pracy. W wywiadzie zestawia on dwa swoje ulubione materiały: drewno i stal, reprezentujące dla niego odmienne reżimy tworzenia. Stal, zwłaszcza w kontekście ręcznego wyrobu noży, jawi mu się jako materiał bardziej przewidywalny i podatny na obróbkę. Jak podkreśla respondent, przy odpowiednim przygotowaniu projektu i starannie przeprowadzonym hartowaniu „raczej nie ma miejsc”, w których mogłoby dojść do „niespodzianek”. Problemy, takie jak wygięcia podczas hartowania, traktuje on jako wyjątki wynikające z technicznych potknięć, a nie z samej natury stali. W tym sensie jego podejście do metalu ma charakter kontrolujący i techniczny. Opiera się na precyzji, planie i opanowaniu procesu. Zupełnie inaczej

⁴⁷ W tym sensie ciało nie działa jako narzędzie, lecz jako pole aktywnych, dynamicznych sił, które pozostają w relacji do oporu i responsywności materii. Ben Highmore (2010: 118) opisuje ciało jako „węzeł precyzyjnie splecionych pól siłowych”, a Bruno Latour (2004: 206) dodaje, że ciało nie jest czymś, co mamy: „to coś, czego uczymy się poprzez stawianie się wrażliwymi na świat”.

respondent mówi o drewnie. W rozdziale poświęconym praktykom cytowałem szerzej jego wypowiedź o tym, jak praca z drewnem „nauczyła go pokory wobec materiału”. Drewno wymaga więc nie tylko umiejętności technicznych, ale i szczególnej wrażliwości, to znaczy zdolności dostrojenia się do jego kapryśności. W przeciwieństwie do pracy ze stałą, przy której twórca czuje, że to on nadaje jej formę, w relacji z drewnem forma wyłania się ze współdziałania sił obecnych w materiale i w ciele rzemieślnika.

Szacunek Macieja do drewna przejawia się w kilku nakładających się wymiarach. Po pierwsze, w uznaniu swoistej „woli” materiału, przywoływanym przeze mnie wcześniej. Po drugie, w krytycznej ocenie jakości materiału dostępnego na rynku. Sporą część naszej rozmowy Maciej poświęcił rozczarowaniu przemysłowym procesem suszenia i obróbki, który degraduje właściwości drewna. To wskazuje, że twórcy nie chodzi jedynie o techniczne możliwości obróbki, ale także o odpowiedzialność wobec samego materiału, o wagę jego właściwego przygotowania i traktowania (18_IDI, poz. 210–212):

Proces suszenia, proces pozyskiwania i usłuszenia drewna jest w Polsce [...] typowo przemysłowy, tak samo jak pod „budowlankę”. Wiele tartaków nawet nie sprzedaje drewna „na stolarkę”, szczególnie tutaj, w centralnej Polsce, nie specjalizuje się w tarcicy stolarskiej, tylko biorą wyłącznie tarcicę budowlaną i często próbują sprzedać tarcicę budowlaną jako stolarską. Jak byłem na warsztatach stolarskich, które prowadził chłopak z doświadczeniem stolarskim zarówno z Japonii, jak i w Stanach Zjednoczonych. Był na wielu kursach, między innymi na kursie u X. To jest firma amerykańska, no i specjaliści z tej firmy od obróbki drewna przyjechali do Polski zrobić takie warsztaty dla takich właśnie rzemieślników we Wrocławiu. No i jak Polacy dali tarcicę dębową naszą, kupioną, taką najlepszego polskiego gatunku, to on zapytał: „Co to jest za śmieć?”, bo w Stanach Zjednoczonych taki gatunek, który u nas uchodzi za najlepszy, to u nich to jest po prostu odpad.

Badany, opisując sytuacje, w których drewno „puszcza naprężenia” i zmienia kształt mimo jego planów, potwierdza intuicję Latoura (2004), że ciało rzemieślnika jest „zdolnością do bycia dotkniętym przez świat”. Wrażliwość na reakcje drewna nie wiąże się zatem z abstrakcyjnym poznaniem, ale ze zmysłową uważnością, to znaczy

umiejętnością słuchania, obserwowania i odpowiadania na dynamikę materiału. To właśnie w takich sytuacjach wyraża się „szacunek do drewna”: traktowanie go nie jako biernej masy, lecz jako partnera, który współokreśla proces. W tym sensie doświadczenie odpowiada też koncepcji „witalności materiałów” (Woodward 2016). Drewno ujawnia swoje właściwości nie w abstrakcyjnych testach, lecz w praktyce, m.in. w śladach użytkowania, w historii suszenia, w niespodziewanych reakcjach na cięcie. To, co dla przemysłu jest defektem, dla majsterkowicza staje się częścią materialnej „wibracji”: elementem, który można twórczo włączyć w projekt, np. poprzez estetyczne wykorzystanie sęków. Maciej, negocjując z drewnem jego „charakter” i „wolę”, ucieleśnia ideę, że poznanie materiałów to proces relacyjny, w którym zarówno człowiek, jak i materia uczą się od siebie nawzajem.

Trzecią kategorią obiektów są tzw. arbitrzy, czyli te elementy, które regulują przebieg procesu twórczego. Obok klasycznych form materialnych, takich jak miarki, poziomice czy szablony, o których wspominał badany majsterkowicz kaletnik, równie ważne stają się poradniki, tutoriale wideo i fora internetowe. W przypadku badanych przez nas majsterkowiczów i majsterkowiczek to właśnie Internet: od YouTube’a, przez grupy na Facebooku, po specjalistyczne fora, pełni dziś funkcję najbardziej istotnego arbitra. Można więc powiedzieć, że myśląc o przestrzeniach majsterkowania, nie możemy pomijać przestrzeni wirtualnej jako rozległego archiwum wiedzy, które umożliwia osobom majsterkującym uczenie się od innych, inspirowanie się ich praktykami i prezentowanie własnych projektów. Tak arbitrów swojego amatorskiego stolarstwa opisuje Paweł (20_IDI, poz. 62–64):

Wiesz, co teraz, w tym momencie, już chyba mniej ten start [początek majsterkowania – JG] był taki mocno „youtube’owy”. Mocno poszukiwałem wiedzy z YouTube’a, później [...] trafiłem na jakieś takie wartościowsze profile na YouTube [tu wymienia profile – JG]. No to potem pojawiła się literatura. Pojawiły się książki, szczególnie dużo, dużo literatury angielskiej, bo tam u nich to jest dużo bardziej powszechne i też ja zawsze twierdziłem, że amerykańskie książki na przykład są pisane, przepraszam, że użyję takiego słowa, ale „dla debila”. Bo polskie książki z reguły są pisane przez inżynierów, ludzi technicznych, którzy piszą technicznym językiem dla ludzi, którzy posługują się tym językiem, i często są zniechęcające

w pierwszym kontakcie. Natomiast Amerykanie piszą tak, żeby każdy przeciętny ten ich pan Smith zrozumiał i podłapał. Więc na początku jak najbardziej YouTube, nadal jest kilku youtuberów, których śledzę, dwóch Japończyków na przykład: [...] oni fajne rzeczy robią, to tak bardziej inspiracyjnie, ale zaczęło się też właśnie wyszukiwanie ludzi na żywo.

W tym sensie arbitrzy nie tylko wprowadzają wymiar normatywny, określając, co uznaje się za poprawne czy estetyczne, lecz także działają jako mediatorzy kreatywności. Dostępna majsterkującym instrukcja może zostać twórczo zinterpretowana, a internetowy tutorial wykorzystany w sposób odmienny od zamierzonego. Przestrzeń wirtualna z jednej strony zapewnia niemal nieograniczony dostęp do wiedzy, buduje społeczność i sprzyja promocji własnych działań, a z drugiej niesie trudności i brak fizycznej obecności, która jest tak istotna w warsztacie i przekazywaniu wiedzy ukrytej, trudnej do zwerbalizowania. Jednak niezależnie od tych ograniczeń rola tej wiedzy jest kluczowa: pokazuje, że majsterkowanie nigdy nie odbywa się w próżni, lecz zawsze wpisane jest w szersze tradycje, standardy techniczne i estetyczne. Współcześni majsterkowicze i majsterkowiczki działają w sieci materialnych i symbolicznych odniesień, a ta sieć coraz częściej ma postać cyfrową. W ten sposób materialne i cyfrowe autorytety się dopełniają: jedne narzucają rygor i wymuszają dyscyplinę gestu, drugie otwierają przestrzeń innowacji i reinterpretacji. Oba jednak zakorzeniają majsterkowanie w sieci normatywności, co dowodzi, że praktyka amatorska nigdy nie opiera się na czystym indywidualizmie. Jak starałem się pokazać w książce, nawet najbardziej samotni majsterkowicze i majsterkowiczki działają przeciwieństwo w dialogu z arbitrami, którzy nadają ich pracy sens, strukturę i kierunek.

Podsumowując, można powiedzieć, że środowisko majsterkowiczy i majsterkowiczek zawsze jest wynikiem układu trzech aktorów nieludzkich, ale charakter tego układu jest zależny od doświadczenia i strategii użytkownika czy użytkowniczki. Dla jednych będzie to układ stabilny i hierarchiczny, reprodukujący istniejące konwencje. Dla innych będzie stanowił sieć otwartą i eksperymentalną, w której materiały, nośniki i arbitrzy pozostają w nieustannej grze napięć, inspiracji i negocjacji. Choć wyróżnienie materiałów, nośników i arbitrow pozwala uporządkować analizę środowiska twórczego, to oczywiście

kategorie te nie działają niezależnie. W praktyce majsterkowania tworzą one gęstą sieć powiązań, w której każda interwencja jest wynikiem współdziałania i wzajemnych napięć między nimi. Analiza środowiska pozwala dostrzec, że proces amatorskiego majsterkowania nie jest prostym przełożeniem ludzkiej intencji na przedmiot. Jest raczej wynikiem orkiestracji heterogenicznych aktorów, w której człowiek pełni funkcję koordynatora, ale nie jedynej siły sprawczej. Warsztat zaś pozostaje przestrzenią działania tylko potencjalnie, dopóki nie zostanie uruchomiony przez praktykę. To właśnie w codziennych czynnościach: cięciu, szlifowaniu, lutowaniu, projektowaniu czy improwizowaniu, ujawnia się pełny charakter relacji między człowiekiem, narzędziem i materiałem. Dlatego w kolejnym rozdziale przesuwam uwagę z przestrzeni warsztatu na same praktyki majsterkowania: ich rytm, temporalność, afektywny wymiar oraz doświadczenie działania.

5 PRAKTYKI MAJSTERKOWANIA

Jeśli warsztat stanowi materialne i afektywne środowisko majsterkowania, to praktyki uruchamiają go w działaniu. Jak wspomniałem we wstępie do książki, w tych praktykach nie interesuje mnie ich gotowy wytwór, ale sam proces tworzenia: rytm pracy, negocjowanie z materiałem, momenty frustracji, skupienia i satysfakcji. To właśnie w nim najwyraźniej ujawnia się relacyjny charakter majsterkowania. Pisząc o jego fenomenie, często wracałem myślami do sposobu, w jaki Richard Sennett opisywał figurę rzemieślnika: jako kogoś, kto nie wykonuje jedynie zadań ręcznie, ale jako osobę myślącą poprzez działanie (2008: 152–153). Rzemiosło, zwłaszcza w wersji amatorskiej, którą tu prezentuję, nie sprowadza się wyłącznie do zestawu technicznych umiejętności. Majsterkowanie jest praktyką osadzoną w rytmie łączącym głowę i rękę, myśl i gest, problem napotkany tu i teraz i jego optymalne rozwiązanie. Sennett określa ten rytm mianem „eksperymentalnego rytmu rozwiązywania i stawiania problemów” (2008: 26). To właśnie w jego powtarzalności, a zarazem nieprzewidywalności można odnaleźć istotę doświadczenia majsterkowania.

Rytm majsterkowania jest jednocześnie zaprzeczeniem mechanicznej powtarzalności – to raczej żywa, ucieleśniona forma myślenia. Taka, która pozwala w tym samym momencie czuć i rozumieć. Rytm pojawia się nie tylko w pracy rąk, ale także w sposobie, w jaki rzemieślnik lub rzemieślniczka podchodzi do zadania: z cierpliwością, otwartością i gotowością na błąd. To rytm, który rodzi się z uważności i trwałości, z bycia tu i teraz, z oddania się pracy, nie po to, by ją mieć za sobą, ale by się w niej zanurzyć. Stan pełnego zaangażowania w wykonywaną czynność nie jest zarezerwowany dla artystów, sportowców czy naukowców. W majsterkowaniu, które wiele rozmówców i rozmówczyń uprawia z pasją, ten stan pojawia się często, choć nie

zawsze bez wysiłku. Sennett pisał, że dobry rzemieślnik wykonuje swoją pracę dla niej samej. Działa nie ze względu na efekt końcowy, lecz z potrzeby bycia w relacji z materią. To nie jest praca nastawiona na zysk czy uznanie, ale praca jako forma obecności.

5.1 Majsterkowanie jako wartość sama w sobie

Aktywność człowieka, zarówno w kontekście zawodowym, jak i amatorskim, przynosi różnorodne nagrody, które pełnią kluczową funkcję w przyciąganiu i utrzymywaniu praktyków w danej dziedzinie. Robert Stebbins, badający amatorów, podkreśla konieczność odróżnienia nagród wynikających z samej działalności od emocji towarzyszących tej aktywności. Te ostatnie mają charakter ulotny i subiektywny. Badania nad amatorami i profesjonalistami pozwoliły mu wyodrębnić dziewięć podstawowych nagród motywujących jednostki do angażowania się w hobby lub pracę zawodową. W przypadku hobbystów, generalnie, większość z tych nagród ma charakter osobisty i obejmuje rozwijanie własnych umiejętności i wiedzy, wyrażanie siebie, pogłębianie samoświadomości, doświadczanie przyjemności, samodoskonalenie oraz regenerację, a w przypadku profesjonalistów także korzyści finansowe⁴⁸.

Niektóre aktywności przynoszą również nagrody społeczne, takie jak budowanie relacji z innymi czy udział w osiągnięciach grupowych, te jednak wydają się w przypadku osób majsterkujących mniej istotne. Reakcje bliskich i znajomych na majsterkowanie są złożone i zależą od wielu czynników, takich jak jego wpływ na relacje rodzinne czy postrzeganie „wartości dodanej” odnoszącej się możliwości samodzielnych napraw i udogodnień w gospodarstwie domowym. Uznanie i wsparcie ze strony otoczenia mogą działać motywująco, jednak nie przesądzają o popularności tego hobby. Dla wielu badanych majsterkowanie ma przede wszystkim charakter autoteliczny: jest działaniem podejmowanym ze względu na przyjemność i satysfakcję

⁴⁸ Amatorzy i amatorki, podobnie jak osoby profesjonalne, mierzą się z tymi samymi mechanizmami. Różni ich jedynie to, że dla pierwszych kariera pozostaje zakorzeniona w przestrzeni biografii prywatnej i ewentualnie wspólnot amatorskich, podczas gdy dla drugich staje się integralnym elementem systemu pracy i rynku.

płynącą z samego procesu, a nie ze względu na zewnętrzne nagrody czy społeczne uznanie. W przeciwieństwie do aktywności wyraźnie statusowych, takich jak sport czy podróżowanie, majsterkowanie często pozostaje praktyką pozbawioną prestiżowego wymiaru. W tym sensie dobrze ilustruje ono wspomnianie wcześniej znaczenie tego, co pozornie tylko nieistotne (Roberts 2011). To, co na pierwszy rzut oka wydaje się marginalne czy banalne, okazuje się kluczowym źródłem satysfakcji i podtrzymywania codziennego ładu. Ta niezależność od zewnętrznej waloryzacji sprawia, że nawet krytyka czy brak zrozumienia nie prowadzą do porzucenia praktyki, jej sens jest bowiem zakorzeniony w samej czynności twórczej.



Fot. 4. Majsterkowanie jako nagroda sama w sobie. Przygotowanie do renowacji mebla w mieszkaniu prywatnym

Źródło: fotografia z archiwum badań.

Osoby badane generalnie spotykają się z pozytywnym odbiorem swojego hobby wśród bliskich, choć trudno powiedzieć, że to wsparcie ma charakter absolutny i bezwarunkowy. Jak zauważa Alina (7_IDI, poz. 68): „No raczej, raczej mi kibicują. Na pewno to pochłania [czas – JG]. Jakiś czas wolny, no ale to jakby uważam, że to jest taki... nie-stracony czas wolny”. Partnerzy, partnerki i rodziny często doceniają umiejętność samodzielnego naprawiania i tworzenia różnych przedmiotów, gdyż traktują ją jako realną wartość dodaną. Mirek komentuje to w ten sposób (5_IDI, poz. 65–66):

No muszę przyznać, że gdy opowiadałam to zupełnie komuś obcemu, to jest trochę tym zainteresowany, a tak osoby z bliższego otoczenia, no to na przykład narzeczona czasami mówi, że podziwia to, że ja potrafię wiele rzeczy zrobić sam, sam naprawić. Z drugiej strony zawsze jest gdzieś kwestia czasu – to pochłania dużą część mojego czasu, potencjalnie wspólnego czasu [...], ale dominują pozytywne emocje, że coś potrafię naprawić, coś zrobić, komuś pomóc...

Mimo to wiele osób badanych pozostaje niewrażliwych na podobne opinie i traktuje majsterkowanie jako formę ekspresji osobistej i relaksu, a nagrody zewnętrzne jako przygodne. Nagrody te, jak w przypadku Pawła, są mniej znaczące od wewnętrznej satysfakcji z dobrze wykonanej pracy (20_IDI, poz. 66):

Bo zaczęło się od tego, że zacząłem sobie robić jakieś tam meble, ale ktoś ze znajomych spytał albo widział, że sobie jakiś mebel po babci odświeżyłem. To pytał: „Czy odświeżysz mi?”. No dokładnie kolega z pracy, któremu robiłem szafę po babci. Nie jestem dumny teraz z tej pracy, bo zrobiłem kilka baboli, ale, ale generalnie szafa wyszła bardzo ładnie. On był bardzo zadowolony... Zrobiłem tam trochę rzeczy niezgodnie ze sztuką, a teraz już wiem o tym, ale na szczęście to też nie był jakiś bardzo wartościowy mebel, więc nie zepsułem.

Jeśli pojawiają się nagrody społeczne, to raczej ze strony innych pasjonatów i pasjonatek: majsterkowanie może inspirować osoby trzecie do działania i dzielenia się wiedzą. Badani i badane relacjonują sytuacje, w których są proszeni o rady czy wskazówki, co odbierają jako przyjemne i budujące. Dla części osób pasja staje się też płaszczyzną wspólnych zainteresowań, prowadzącą do wymiany doświadczeń i współtworzenia projektów. Wszystkie te aspekty pokazują, że uznanie zewnętrzne może odgrywać rolę wspierającą, zwłaszcza jeśli płynie ze strony innych zaangażowanych w praktykę hobbystów i amateerek.

Można powiedzieć, że osoby badane podejmują się majsterkowania dla niego samego: to ono jest źródłem głębokiej przyjemności i satysfakcji. Działanie w obrębie praktyk wytwórczych umożliwia eksperymentowanie, odkrywanie nowych sposobów działania oraz testowanie własnych kompetencji manualnych, planistycznych i poznawczych, a także pogłębianie samoświadomości. Jednocześnie uczestnictwo

w projektach grupowych pozwala na wymianę wiedzy i budowanie relacji społecznych przez to, że wprowadza element współpracy i własnej satysfakcji. Majsterkowanie wiąże się także z doświadczeniami emocjonalnymi. Momenty odkrycia nowego rozwiązania, udane wykonanie skomplikowanego elementu czy spontaniczna interakcja z materiałem wywołują dreszczyk emocji podobny do tego, jaki obserwuje się w sztuce, sporcie czy nauce. W ten sposób proces twórczy staje się nagrodą samą w sobie, a satysfakcja płynąca z samej czynności, niezależnie od efektu końcowego, podkreśla rolę aktywności jako formy „poważnego wypoczynku”, w którym człowiek odkrywa, eksperymentuje i wyraża siebie poprzez praktykę twórczą. To właściwie czynność sama w sobie jest źródłem przyjemności. Respondenci wprost wskazują, że najważniejszy jest dla nich sam proces, a nie jego efekt końcowy. Deklarują, że lubią majsterkować „dla samego porobienia”. Jak zauważa Mirek pytany o to, co jest dla niego istotniejsze – efekt końcowy czy sam proces (5_IDI, poz. 52):

– To właśnie daje mi więcej radości, takiego spełnienia i zadowolenia. To jest właśnie sam proces tworzenia. Wtedy, kiedy się coś robi, bo jakby efekt końcowy... wiadomo, [on – JG] nie zawsze jest jakiś fascynujący, nie zawsze wszystko się uda. Są też takie projekty, które porzuci się w trakcie, których się nie dokończy czy [które] po prostu nie wyjdą. Więc dla mnie osobiście to proces samego tworzenia i pracy są istotniejsze niż efekt. Czasami lubię po prostu porobić coś dla samego porobienia, niekoniecznie, żeby coś z tego było. Ten efekt końcowy jest celem i motywacją, bo ciężko szlifować deskę dla szlifowania deski...

– Aha, ale ta przyjemność właśnie wynika ze szlifowania?

– Tak myślę, że z pracy jest narzędziem z materiałem, kiedy widać, jak coś powstaje, tego nie da się rozdzielić. Przy każdej czynności coś z tego powstaje, więc jest to fajne, jeżeli robię doniczkę, przygotowuję deski, one fajne wychodzą, są równe i są miłe w dotyku. Czuję zapach drewna, są trociny. Można sobie przy tym pobrudzić ręce, co też dla mnie jest satysfakcjonujące, bo znaczy to, że się pracuje.

Podobne są spostrzeżenia Joli, która podkreśla, że nawet jeśli coś nie wychodzi, to „i tak daje frajdę, bo zmusza do myślenia i ulepszania”. To podejście do działania, w którym przyjemność nie jest warunkowana rezultatem, lecz samym uczestnictwem, wskazuje na

silne zakorzenienie majsterkowania w motywacjach wewnętrznych. Tego typu doświadczenie doskonale wpisuje się w pojęcie przepływu i zlewania się z wykonywaną czynnością. Tak odpowiada na to pytanie Artur, który bliski jest pozycji pro-ama (14_IDI, poz. 92):

– A co jest dla ciebie ważniejsze? Sama praca i cały ten proces tworzenia czy efekt?

– Hmm, ja bardzo się przestawiłem jakiś czas temu właśnie na proces. Doszedłem do tego, że efekt jest obciążający, nie chodzi o myślenie o efekcie. Ja mogę sobie go jakoś wyobrażać, ale jeżeli dążyłbym do tego wyobrażenia i nie miał jakiejs elastyczności na to, że coś się zmieni albo coś się spieprzy po drodze, albo coś po prostu wyjdzie inaczej, niż zakładałem, to o ile siebie znam, generowałoby u mnie dużo stresu. Na przykład ta moja praca wcześniejsza – digitalowa, przy komputerze albo przy składaniu książek, przy druku i w ogóle – to właśnie było mocne skupienie na efekcie i to oznaczało dużo stresu.

Wiele osób badanych podkreśla, że to proces uczenia się, odkrywania nowych rozwiązań i eksperymentowania stanowi o sile tego doświadczenia. Maciej zaznacza, że satysfakcję czerpie nie tyle z gotowego mebla, ile z samego procesu jego tworzenia, bo to w nim „jest najwięcej do nauczenia się i przetestowania”. Co ciekawe, respondent ma dwie pasje: stolarstwo oraz tworzenie noży. Pytany o znaczenie procesu i efektu w majsterkowaniu, zauważa, że podchodzi do tych zagadnień zależnie od rodzaju materiału, z którym pracuje (IDI_18, poz. 178):

Dla mnie chyba proces jest ważniejszy niż sam finalny produkt. O ile bardzo się irytuję, kiedy końcowy produkt jest źle zrobiony, o tyle sam proces „ciągnię”. W wykonywaniu mebli sam proces jest ważny, właśnie dlatego, że tam jest dużo więcej do nauki, dużo więcej testowania rzeczy do zrobienia. Proces robienia rzeczy jest dużo bardziej satysfakcjonujący dla mnie niż sam gotowy mebel, a w nożach [wytwarzaniu noży – JG] jest chyba na odwrót. Z racji tego, że te podstawowe procesy w większości już poznałem, to tam naprawdę niewiele już pozostało. To, co jest ważne, to powtarzanie cały czas tego samego, żeby dojść właśnie do tej perfekcji.

Także Robert wskazuje na przyjemność płynącą z projektowania, mierzenia, dobierania elementów oraz „czytania i dowidywania się

nowych rzeczy w Internecie”. Dla osób majsterkujących praktyki te są nie tylko pracą manualną, ale także procesem poznawczym, otwierającym dostęp do nowych narzędzi, technik i sposobów myślenia. W relacjach respondentów i respondentek widać, że uczenie się jest zintegrowane z działaniem i odbywa się w sposób organiczny, to znaczy poprzez doświadczenie, błędy i iterację.

Istotny dla wielu osób jest także wymiar cielesny majsterkowania. To ciało, tak jak w teorii Reckwitz, leży w centrum jako podstawowe narzędzie majsterkowicza lub majsterkowiczki. To ono jest nośnikiem praktyk. Nie jest jednak tylko narzędziem, lecz także miejscem, w którym urzeczywistniają się rutyny. Respondenci wskazują, że praca manualna, cielesna, jest dla nich – jak zauważa Artur – formą odpoczynku od pracy umysłowej lub czasu spędzanego przed ekranem. Badany, zainteresowany pracą z drewnem, wskazuje wprost, że majsterkowanie odpowiada na potrzebę znalezienia „czegoś manualnego, a nie tylko umysłowego”, natomiast Mirek, pytany o ewentualne związki pracy zawodowej z majsterkowaniem jako hobby, mówi (5_IDI, poz. 8):

Myślę, że zupełnie nie [ma takiego związku – JG], bo skończyłem studia medyczne i jestem teraz lekarzem stażystą, więc jest to coś zupełnie odrębnego od pracy i myślę, że właśnie to sprawia, że tak mnie to tego ciągnie. Dlatego, że jest to właśnie coś zupełnie odrębnego. To nie wymaga tyle pracy umysłowej [...], ale jest to coś zupełnie innego, takiego fizycznego.

W tych wypowiedziach ujawnia się znaczenie pracy fizycznej jako środka odzyskiwania równowagi psychofizycznej, docierania do momentu, w którym ciało znów może stać się aktywnym podmiotem doświadczenia, a nie jedynie nośnikiem aktywności umysłowej. Ta cielesność ma również wymiar afektywny i estetyczny. Zmysłowość procesu twórczego pojawia się w wypowiedziach jako źródło przyjemności samoistnej, tak jak w cytowanej wypowiedzi Mirka, który mówi wprost o zapachu drewna, widoku trocin i możliwości ubrudzenia rąk jako źródle radości. Z kolei Beata wspomina o satysfakcji z wygładzania drewna do chwili, „aż będzie przyjemne w dotyku”, i o „fajnych, sensorycznych, fizycznych odczuciach”, jakie towarzyszą jej pracy (11_IDI, poz. 19):

To [kontakt z materiałem – JG] jest dla mnie bardzo fajne i zawsze też [tak] miałam, że jak byłam gdzieś w naturze, to lubiałam dłubać w drewnie, coś tam sobie powycinać w tych różnych patyczkach... Mnie to po prostu wciąga na maksa [właśnie to – JG] obrabianie drewna, tak jak wcześniej rozmawialiśmy o tym dotyku. Obrabianie drewna [...] to jest dla mnie po prostu takie fajne, sensoryczne, fizyczne odczucie.

W tym sensie majsterkowanie nie tylko przywraca kontakt z materią, ale również otwiera na doświadczenie zmysłowe, w innych wypadkach często zepchnięte na margines. Estetyka i dotyk stają się tu ważnymi elementami praktyki, w której myślenie odbywa się nie tylko w głowie, ale i w rękach. Wiedza praktyczna⁴⁹, ukryta i nie zawsze współdzielona z innymi, przejawia się w ruchach dłoni, w intuicji, jak wyczuć opór drewna czy wybrać odpowiednią śrubę. Materiały w tej wizji są nierozzerwalnym elementem praktyki, przez co rozumiem, że nie są pasywne, lecz współuczestniczą w jej tworzeniu. Można powiedzieć, że podobnie jak u Reckwitz, majsterkowanie to intymna relacja między ciałem a materiałem, w której człowiek i materia wspólnie wypracowują dzieło. Głęboko osobisty charakter pracy dobrze oddają zapisane przez nas sesje majsterkowania⁵⁰.

Jednym z kluczowych źródeł satysfakcji w praktykach majsterkowania są namacalność i niemal natychmiastowa widoczność efektów własnej pracy. Jak podkreśla Teresa, widać je od razu, tu i teraz (10_IDI, poz. 38):

No myślę, że lubię w ogóle odłączenie od rzeczywistości. To, że da się wyłączyć i myśleć o jakichś problemach codziennych. I chyba to poczucie ulepszania czegoś... Akurat teraz mówię tylko w odniesieniu do odnawiania mebli. Więc mam tu frajdę z tego, że widzę, jak schodzi stare pokrycie i powierzchnia staje się czysta. A później, jak to zbieram. Widzę, że to jest

⁴⁹ W kontekście „wiedzy ukrytej” i praktycznej warto odwołać się do tekstu Ulricha Lehmana (2012), który to autor, wykorzystując kanon filozofii klasycznej, używa metafory „tkania”, by podkreślić, że w historii filozofii podział między teorią a praktyką często był jedynie czysto retoryczny.

⁵⁰ Materiały, przestrzenie, technologie: wszystko to w jego wizji nie tylko wspiera, ale także kształtuje praktyki. Wprowadzenie nowej technologii, takiej jak drukarka 3D, zmienia cały układ praktyk, otwierając nowe możliwości twórcze i redefiniując to, czym jest majsterkowanie.

fajne: widzę, że to wygląda inaczej niż wcześniej. Później, kiedy już bejcuję, to widać, że zmienia się kolor i staje się taki wyraźniejszy, że to tak dobrze wygląda. To po prostu są takie małe kroki. Chyba najbardziej mam właśnie z tego frajdę [...], bo podczas pracy widzę mniejsze efekty: jak wybierzesz jakiś element i przejedziesz go szlifierką, to od razu widać efekt.

Satysfakcję daje możliwość fizycznego kontaktu z wytwarem. Moment szczególnej gratyfikacji to zdaniem Aliny ten, w którym idea lub projekt zyskują realny, materialny kształt (7_IDI, poz. 17–19):

Mnie takie prace manualne relaksują i dają taką satysfakcję wewnętrzną, nie? Finansową niekoniecznie, bo akurat przepuszczam pieniądze na takie rzeczy. No, ale to daje jakąś taką [satysfakcję – JG], że można tego dotknąć i zobaczyć to, co się zrobiło.

Wytwarzanie przedmiotów w przestrzeni domowej lub warsztatowej umożliwia obserwację przejścia od stanu „przed” do stanu „po”, co nie tylko potwierdza skuteczność podjętych działań, ale także buduje poczucie sprawczości. Widoczność postępów, nawet niewielkich, wzmacnia motywację, stając się siłą napędową dalszych działań. Jak opowiadała jedna z badanych odnośnie do renowacji mebli, proces oczyszczania powierzchni krzesła ze starej bejcy przynosi niemal natychmiastową satysfakcję: „od razu widać, co zrobiłaś”.

W przypadku majsterkowania narzędzia i materiały stają się źródłem bieżących sygnałów o jakości i postępie pracy. Szum szlifierki, gładkość obrabianej powierzchni, zmieniający się kolor drewna czy dopasowany kształt elementu – te sensoryczne wskaźniki pozwalają osobie majsterkującej korygować ruchy, dostosowywać siłę nacisku czy tempo pracy w czasie rzeczywistym. W efekcie proces wytwarzania przybiera formę dynamicznego dialogu między twórcą a materiałem, w którym każda czynność jest zarówno krokiem w stronę ukończenia dzieła, jak i równie ważną chwilą uczenia się poprzez doświadczenie zmysłowe.

5.2 Czas majsterkowania

Pisząc o praktykach majsterkowania, trudno pominąć ich wymiar czasowy. Myślę, że warto wrócić do przywołanego przeze mnie w innych badaniach Henriego Lefebvre'a, który analizując rytmy codzienności, zwracał uwagę na ich „orkiestrację”: współbrzmienie wielu temporalności, które nakładają się, przenikają i wchodzą w napięcie. Podobnie jak praca zdalna, nad którą poprzednio prowadziłem badania (por. Gądecki i in. 2017), majsterkowanie nie jest czynnością odizolowaną, lecz wpisuje się w wielogłosowy rytm życia codziennego: pracy zawodowej, obowiązków rodzinnych, presji ekonomicznej, ale i chwil odpoczynku, improwizacji czy zabawy. W tym sensie jego czas nigdy nie jest „czysty” – zawsze zawiera domieszkę kontekstu codzienności, który z jednej strony ogranicza tę praktykę, a z drugiej ją kształtuje. Jak pisałem, odwołując się do Sennetta, majsterkowanie można rozumieć jako szczególnie rytm myślenia poprzez działanie.

Osoby majsterkujące próbują wpisać swoją pasję w szerszą orkiestrację codzienności, co nie jest łatwe. Często wymaga to sztuki negocjowania własnego rytmu wobec rytmów narzuconych przez najbliższych. Nie brakuje jednak sytuacji, w których majsterkowanie bywa po prostu źródłem napięć. To, co pojawia się w powyższych wypowiedziach, czyli poczucie zawłaszczania czasu dla rodziny przez hobby, bywa też wyrażone wprost, jak w przypadku Roberta (9_IDI, poz. 40–46):

Powiem tak: o jeśli dobrze rozumiem twoje pytanie, to głównym wyzwaniem jest dla mnie czas, bo ja naprawdę poświęcam temu bardzo dużo czasu. Siłą rzeczy cierpią na tym inne sfery mojego życia. Czas po prostu nie jest z gumy. No, czuję, że mam zaległości i społeczne, i jeśli chodzi o kontakty ze znajomymi, i właściwie wiele, wiele innych [...]. Wiele takich pomniejszych kwestii, o których wiem, że powinienem się nimi zająć, a które gdzieś tam wiszą. To wszystko kwestia priorytetów, ale tak mocno priorytetyzuję te kwestie związane z działką, że, że wszystkie inne schodzą bardzo mocno na drugi plan.

Intensywne hobby potrafi pochłaniać znaczną ilość czasu, co rodzi u bliskich poczucie zaniedbania wspólnych aktywności. Pojawiają się także krytyka i brak zrozumienia – praktyka bywa uznawana za zbędną

wydatek czy stratę czasu. Wątpliwości otoczenia często koncentrują się wokół celowości działań i wartości dodanej.

Wróćmy jednak do wątku powtarzalności majsterkowania. Nie jest ona mechaniczna, ale żywa, ucieleśniona i co ważne, otwarta na błędy. Łączy gest i refleksję, uwagę i improwizację, rozwiązanie problemu i stawianie kolejnego. Rytm majsterkowania staje się więc nie tyle metodą pracy, ile sposobem obecności: zanurzeniem w czynności, które daje poczucie sensu niezależnie od efektu końcowego. W tym sensie praktyki majsterkowania nie podporządkowują się do końca linearnemu czasowi produktywności, lecz wytwarzają własny puls – czas bardziej zmysłowy, niekiedy harmonijny wobec rytmów codzienności, a niekiedy dysonujący. Ten wymiar rytmu i czasu będzie powracał także w kolejnych fragmentach rozdziału, gdy przyjrzymy się ograniczeniom związanym z przestrzenią, dostępem do zasobów czy organizacją życia domowego.

5.3 Zatrącenie się w działaniu

Jednym z dominujących wątków opowieści o majsterkowaniu respondentów i respondentek są oderwanie się od codzienności i całkowite skupienie na wykonywanym zadaniu. Osoby badane podkreślają, że majsterkowaniem, szyciem, konstruowaniem czy modelarstwem przełamują rutynowy rytm dnia. Dla niektórych, jak np. dla Piotra, jest to forma świadomego oderwania się od obowiązków i rodzaj bezpiecznej przestrzeni mentalnej, pozwalającej zapomnieć o zmartwieniach. W jednej z wypowiedzi pojawia się sugestywna metafora: praca staje się formą „wycięcia” z życia codziennego (2_IDI, poz. 39):

To jest przestrzeń w sumie, w której, w której gdzieś tam odcinam się od reszty. Skupiam się w sumie na tym, co lubię. Czasami puszczam sobie podcasty historyczne czy polityczne. Czasami włączam sobie muzykę, ale zwykle taką nierozpraszkającą, i myślę tylko o tym, co w danej chwili robię. Więc to jest moment oderwania od wszystkiego, takiego totalnego oderwania. Może nie zawsze relaksu, bo gdy składałem ostatnio model okrętu wojennego, to były naprawdę małe części, więc jeśli one mi spadały na ziemię i nie mogłem ich znaleźć, to było to trochę denerwujące. Natomiast to mnie tak wycina z tego codziennego życia.

Zanurzenie w zadaniu sprawia, że znika kontekst społeczny, a pozostaje jedynie konkretna czynność, wymagająca pełnego zaangażowania i koncentracji. Osoba majsterkująca traci z oczu siebie jako jednostkę osadzoną w sieci powinności, by skupić się wyłącznie na działaniu. Stan ten bywa również opisywany jako szczególna forma relaksu. W odróżnieniu od pracy umysłowej, która angażuje uwagę werbalną i logiczną, praca manualna pozwala, jak mówią respondenci i respondentki, „wyłączyć mózg” i „odpocząć”. Beata podkreśla, że „gdy głębiej, jej mózg odpoczywa”. Podobnie widzi to Mikołaj (4_IDI, poz. 87):

Pomimo tego, że mam już nieco lat, to jakby cały czas czuję się dzieciakiem, w głowie... Czuję się młodo i to tutaj właśnie przychodzę sobie odpocząć, zrelaksować się, by wyłączyć mózg, popracować trochę rękoma bardziej niż głową. Szczególnie, że na co dzień pracuję jako grafik, pracuję twórczo. Więc muszę zachować nieco tej równowagi i pracować nie tylko głową. Bo jednak ciężko mi po takim całym dniu siedzenia przy komputerze, kiedy głowa paruje cały czas, jeszcze sięść i wymyślić jeszcze coś mentalnego. A bardzo łatwo jest się przesiąść się właśnie z tego trybu myślenia na sto procent do trybu robienia rękami, bo wtedy głowa po prostu odpoczywa. Niby fizycznie się męczymy, ale jest to tak naprawdę relaksujące po całym dniu pracy. Myślę, że najprzyjemniejszy jest właśnie ten psychiczny relaks. Aktualnie najbardziej lubię sobie posiedzieć i pogrzebać przy rowerze. Sporo ostatnio jeżdżę na rowerze, więc cały czas coś tam się psuje, cały czas trzeba coś wymienić.

Ten kontrast pomiędzy przeciążeniem poznawczym a uspokojeniem sensoryczno-manualnym może być kluczowym motywem pozwalającym nam zrozumieć i wyjaśnić popularność majsterkowania i innych praktyk DIY jako sposobu radzenia sobie z nadmiarem bodźców. Praktyka majsterkowania okazuje się nie tylko stanem angażującym, ale również regenerującym: rodzajem aktywnego odpoczynku, który paradoksalnie nie wymaga bezczynności.

Opisywane przez badanych doświadczenie „wycięcia” z codzienności i całkowitego zanurzenia się w działaniu można interpretować również w perspektywie fenomenologicznej Alfreda Schütza (2008). Wedle jego koncepcji wielości rzeczywistości codzienne doświadczenie nie ma charakteru jednolitego, lecz składa się z różnych „subświatów” czy też ograniczonych dziedzin znaczenia, rządzących się

odmienną organizacją uwagi, czasu i zaangażowania, które nie muszą obowiązywać w innych domenach (Schütz 2008: 34–56). Wchodząc w rytm działania, osoby badane częściowo zawieszają wymogi codzienności: obowiązki zawodowe, konieczność planowania, presję produktywności czy społeczne oczekiwania. Zmienia się również sposób doświadczania czasu: przestaje on być podporządkowany harmonogramowi i zadaniom, a zaczyna organizować się wokół samego procesu działania, jego rytmu, oporu materiału, kolejnych czynności manualnych i pojawiających się problemów praktycznych.

W tym sensie majsterkowanie można rozumieć jako szczególną formę przejścia do odmiennego trybu obecności w świecie. Charakterystyczne jest przy tym, że badani i badane nie opisują tego doświadczenia jako biernego odpoczynku, lecz raczej jako stan intensywnego, choć odmiennego niż w pracy zawodowej, zaangażowania. Uwaga zostaje przesunięta z refleksyjnej kontroli, wielozadaniowości i przeciążenia poznawczego ku cielesnemu, sensorycznemu i sytuacyjnemu zaangażowaniu. „Wyłączenie mózgu”, o którym mówią majsterkujący, nie oznacza więc braku aktywności poznawczej, lecz zawieszenie trybu ciągłej refleksyjności i zadaniowości, charakterystycznej zwłaszcza dla pracy umysłowej i wykonywanej w środowisku cyfrowym. W tym kontekście manualne praktyki DIY stają się sposobem odzyskiwania równowagi pomiędzy aktywnością umysłową a działaniem angażującym ciało, zmysły i materialne otoczenie.

Wyraźnie obecny jest tutaj zwłaszcza motyw „przesiadki” z pracy wykonywanej w środowisku cyfrowym na działania manualne. Dla części badanych majsterkowanie stanowi formę odzyskiwania kontaktu z materialnością i własnym ciałem po wielu godzinach spędzonych przed ekranem komputera. Praca oparta na projektowaniu, komunikacji i nieustannym przetwarzaniu informacji opisywana jest przez nich jako poznawczo wyczerpująca i trudna do symbolicznego domknięcia. Na tym tle praktyki manualne przynoszą doświadczenie bardziej bezpośredniego kontaktu z efektami własnego działania, oporu materiału i fizycznej obecności rzeczy.

Doświadczenie to nie polega jednak wyłącznie na ucieczce od codzienności. Jak pokazują wypowiedzi badanych, majsterkowanie uruchamia również szczególną formę samoobecności. Nie tyle zawiesza samoświadomość, ile przekształca jej formę z narracyjnej,

kontrolującej i podporządkowanej produktywności w cichą, nieinwazyjną obecność z samym/samą sobą i z najbliższym otoczeniem. To właśnie na tym tle lepiej zrozumiały stają się pojawiający się w wielu wypowiedziach wątek medytacyjnego charakteru działania. Rytmiczne, powtarzalne czynności manualne tworzą przestrzeń pozwalającą uporządkować myśli bez konieczności ich nieustannego werbalizowania czy analizowania lub po prostu pobyc w samotności. W tym sensie majsterkowanie nie tyle oznacza ucieczkę od rzeczywistości, ile czasowe wejście w inną organizację doświadczenia: bardziej rytmiczną, ucieleśnioną i materialnie zakotwiczoną. Chodzi o stworzenie przestrzeni do refleksji, jednak nie tej wymuszonej i świadomie intencjonalnej, lecz wynikającej z osadzenia w rytmie działania. Bogna opisuje to jako bycie „samemu ze swoimi myślami” i „przetrawianie spraw” (6_IDI, poz. 84):

Czasami też odkrywam to, że sam proces [majsterkowania – JG], jakkolwiek bywa męczący, ma też wymiar trochę medytacyjny. Nie, to znaczy jesteś sam ze swoimi myślami i masz czas też, żeby o czymś pomyśleć, coś przetrawić. Przy czym nie radzę się wkurzać na cały świat w trakcie, bo wtedy coś może nie wyjść, bo się wtedy wyżywamy na jakimś materiale, a nie na tym, co mamy. [...] [T]o jest tak samo jak to, co się dzieje w naszych głowach przy sprzątanii, więc można powiedzieć, że to jest [...] przede wszystkim właśnie bardzo fajna odskocznia, tak w sytuacji, kiedy, kiedy na przykład, no, ja pracuję zdalnie i pracuję przy komputerze cały czas.

W tej perspektywie majsterkowanie nie tyle zawiesza samoświadomość, ile ją zmienia. Jak pisałem w kontekście autoteliczności tych praktyk, w majsterkowaniu nie chodzi jedynie o efekt w produkcie, ale o doświadczenie własnej skuteczności, zdolności do rozwiązywania problemów i pokonywania przeszkód. Z tym wiąże się też silne poczucie sprawczości i kreatywnej mocy. Niektóre osoby badane mówią wprost o „tworzeniu czegoś z niczego”, doświadczeniu niemal magicznym, przypominającym akt kreacji *ex nihilo*. Robert określa je jako „wręcz boskie” (9_IDI, poz. 110):

Jestem osobą dość impulsywną i często się denerwowałem, a tutaj to jest wspaniałe, że jak robię sobie drzwi, to sobie mogę na każdą stronę je przerzucić i nie ma najmniejszego problemu. Nie wiem, nie umiem tego

zdefiniować ani nazwać, ale to proces kreacji sam w sobie jest... powiedziałbym wręcz boski. Tak że po prostu sama ta czynność, że coś tworzy... Wręcz nawet momentami miałem takie myśli, że każdy ma swój cel. Dla mnie takim ostatecznym jest właśnie to, żeby coś tworzyć... W innym wypadku po prostu jesteśmy rozkładaczami materii. Nic więcej, tylko tyle, rozkładamy materię na energię [...]. Nakręca mnie, [że] jestem kreatorem. Nie wiem, mam czasami takie myśli, że to jest coś właśnie, naprawdę taki fascynujący obszar.

Pojawia się tu wątek nie tylko satysfakcji, ale także głębokiej afirmacji własnych możliwości twórczych, które w kontekście pracy zawodowej często pozostają uśpione lub marginalizowane. Kreacja, nawet jeśli dotyczy drobnych przedmiotów codziennego użytku, staje się źródłem sensu i potwierdzeniem wyjątkowości ludzkiego działania.

Jednocześnie, jak pokazują wypowiedzi niektórych badanych, doświadczenie to może mieć wymiar prawdziwie kompensacyjny. W sytuacji nadmiaru obowiązków, przeciążenia pracą, odpowiedzialności i presji planowania charakterystycznej dla pracy zarobkowej spontaniczne zanurzenie się w działaniu twórczym staje się formą ucieczki. „Im bardziej zawałony grafik, tym większa potrzeba ucieczki” – mówi Bogna (6_IDI, poz. 23):

Zazwyczaj, powiem tak, ja zawsze mówiłam, że nie, że po prostu jest to, co mi trochę uprzykrza życie. To znaczy im bardziej mam zawałony grafik, tym bardziej mam potrzebę zrobienia czegoś innego i właśnie wtedy często rzucam wszystko, siadam do maszyny i po prostu naprawiam to, co mam. To nie jest nigdy zaplanowane. To nie jest tak, że jest to poniedziałek, dziewiętnasta, idę, siadam do maszyny czy siadam, by zrobić biżuterię. To jest bardziej taki zryw. To nie jest też tak, że już siadam od razu i to robię. Ja to odkładałam na sterę i w momencie, w którym najdzie mnie, zaczynam to robić. Wtedy zazwyczaj staram się robić wszystko naraz, więc to nie jest coś takiego zaplanowanego, tylko raczej poddaję się impulsowi.

Istotne, że decyzja o podjęciu działania nie zawsze jest racjonalna czy zaplanowana – często bywa impulsywna, wręcz irracjonalna, ale właśnie dlatego skuteczna. Pozwala choćby na chwilę odzyskać kontrolę, której brakuje w innych aspektach życia.

5.4 Majsterkowanie jako rozwiązywanie problemów

Andreas Reckwitz widzi zmiany w praktykach jako wynik zakłóceń: momentów, gdy rutyna zostaje przerywana, a człowiek musi na nowo zinterpretować swoje działanie. To w takich kryzysach, gdy narzędzie się zepsuje, materiał okaże się nieodpowiedni, a ręka zadrży, rodzi się nowość. Dla Reckwitza zmiana to coś, co wyłania się z potrzeby, z konieczności dostosowania się do nowych warunków. Theodore Schatzki z kolei postrzega zmianę w bardziej systemowy sposób: jako efekt przekształceń w układach materialnych i przestrzennych. W jego wizji zmiana w praktyce może być zainicjowana przez wprowadzenie nowego narzędzia, rekonfigurację przestrzeni warsztatu czy nawet reorganizację rynków, na których te praktyki znajdują swoje zastosowanie. To bardziej sieciowe, makroskalowe spojrzenie na dynamikę praktyk.

Rytm, o którym pisze Sennett, nie jest też rytmem linearnym. To raczej coś, co wraca i zatacza kręgi: zbliża się, oddala, urywa się i powraca z nową siłą (Sennett 2008: 279) Wiele z moich rozmówców i rozmówczyń doświadczało tego stanu właśnie wtedy, gdy działanie stawiało przed nimi wyzwania, ani zbyt duże, by zniechęcić, ani zbyt małe, by znudzić. Początkowy chaos, gdy dłonie nie chcą jeszcze współpracować, gdy narzędzia wypadają z rąk, gdy materia stawia opór – to część tego rytuału.

Dopiero po jakimś czasie przychodzi moment płynności: „czas znikła”, jak mówiła jedna z rozmówczyń. Wtedy majsterkowanie przestaje być tylko działaniem, a staje się stanem bycia. Innymi słowy, osiąga się rytm, który nie tylko reguluje ruchy, ale też porządkuje myśli. Zanim ciało przypomni sobie ten rytm, czasem trzeba powtarzać ten sam gest dziesiątki razy. Jednak gdy już go odnajdziemy, trudno go opuścić.

Majsterkowanie to jednak nie tylko stan koncentracji, ale także rytuał cierpliwości. Jak przyznał Maciej, to walka z wieloma ograniczeniami (18_IDI):

[Raz to – JG] [c]zas, a dwa to jest przestrzeń. W pewnym momencie zaczęło mi brakować przestrzeni koło domu na moje projekty. Przestrzeni w garażu, bo już zacząłem mieć coraz więcej narzędzi i robić większe projekty. To też był problem, więc przestrzeń, czas i przestrzeń są problemem.

A jednak mimo tych przeszkód rozmówcy wracali do swoich działań tak, jak gdyby potrzebowali tego rytmu, jakby to on ich trzymał w równowadze.

Nieodłącznym elementem doświadczenia majsterkowania okazuje się także zmaganie się z trudnościami. Badani i badane przyznają, że przyjemność sprawia im właśnie rozwiązywanie problemów napotkanych w trakcie pracy; mówią o satysfakcji z „ogarnięcia sytuacji, gdy coś idzie nie tak”. W ich relacjach trudności nie są postrzegane jako przeszkody, lecz integralna część procesu: wyzwania, które mobilizują do myślenia, adaptacji i twórczego podejścia. Przekonanie, że problemy nie przeszkadzają, lecz wzbogacają, wskazuje na wysoki poziom sprawczości rozwijanej w codziennej praktyce działania. Majsterkowanie, zwłaszcza w kontekście opisywanego tu doświadczenia, zakłada optymalny stopień trudności, który możliwy jest do pokonania. Na praktyki naprawcze i wytwórcze można spojrzeć jako na jedną z form codziennego rozwiązywania problemów – podobnie jak na planowanie posiłków czy wybór trasy do pracy. Jak piszą Maarten van Someren i in. (1994: 14):

Rozwiązywanie problemów nie ogranicza się wyłącznie do działań zawodowych lub edukacyjnych. W życiu codziennym musimy rozwiązywać wiele problemów. Co zjemy dzisiaj na kolację, ile kosztuje kilogram jabłek, biorąc pod uwagę cenę funta, jaka jest najskuteczniejsza trasa do biura, jak omówić problemy małżeńskie z mężem lub żoną? Czasami jesteśmy świadomi tego, że próbujemy rozwiązać problem, na przykład gdy zastanawiamy się, ile coś kosztuje w obcej walucie. Świadomie próbujemy przypomnieć sobie kurs wymiany walut i wykonujemy niezbędne obliczenia matematyczne. Czasami rozwiązywanie problemów odbywa się nieświadomie, na przykład gdy decydujemy, jakie kwiaty kupić. Możesz nie postrzegać swojego procesu umysłowego jako rozwiązywania problemu. Jednak nadal rozwiązujesz problem znalezienia kwiatów, które harmonizują z kolorem twoich mebli, odpowiadają gustom twojego partnera, nie są zbyt drogie i długo będą cieszyć oko.

Można powiedzieć, że „sztuka rozwiązywania problemów” tkwi w samym sercu praktyki majsterkowania, choć (na poziomie refleksyjnym) czasami nawet same osoby majsterkujące nie postrzegają swoich działań w tych kategoriach.

W praktyce zarówno w trakcie planowania, jak i realizacji działań majsterkujący podejmują ważne decyzje, analizują konsekwencje swoich działań lub na bieżąco modyfikują strategię w odpowiedzi na pojawiające się trudności⁵¹. Konieczność naprawy, modyfikacji bądź stworzenia nowego obiektu, a czasem własnego narzędzia wymaga indywidualnego, często niestandardowego podejścia do konkretnego wyzwania. Osoby angażujące się w tego rodzaju działania zazwyczaj dążą do samodzielnego wykonania zadań. Takie rozwiązania bywają nie tylko tańsze, ale również szybsze w realizacji niż korzystanie z usług zewnętrznych. Proces ten opiera się zarówno na nabywaniu i stosowaniu umiejętności technicznych, jak i na kreatywnym podejściu do napotykaných trudności. Umiejętności, nawet jeśli nie są specjalnie zaawansowane, zdaniem Mirka ułatwiają życie (5_IDI, poz. 75):

Myślę, że powinniśmy w sumie dbać też ogólnie o popularyzowanie takiej idei, dlatego że ja osobiście wychodzę z założenia, no, że mieć dwie lewe ręce w życiu to jest cięższe, że jednak każdy powinien chociaż jakieś podstawowe umiejętności techniczne po prostu mieć. No, niemal każdy ma jakieś mieszkanie, samochód, rower, więc uważam, że jest to bardzo fajne, jeżeli potrafi się przy tym zrobić coś samemu, a wiele z tych rzeczy nie wymaga ani specjalistycznych narzędzi, ani kosmicznych umiejętności. [Wymaga – JG] tylko czystych chęci, a jednocześnie bardzo ułatwia życie.

Kluczowym aspektem tego procesu są uczenie się na błędach oraz nieustanne doskonalenie własnych kompetencji – to te elementy stanowią integralną część praktyki rozwiązywania problemów. W rezultacie majsterkowanie z aktywności czysto manualnej staje się formą praktycznego zastosowania wiedzy i umiejętności. Każde niepowodzenie zaczyna stanowić okazję do poszerzenia doświadczenia i rozwinięcia kompetencji¹⁴⁷. Istotę swoich działań właśnie jako trwanie w cyklu

⁵¹ Zgodnie z ujęciem kognitywistycznym *problem solving* nie jest jednorazowym aktem osiągnięcia rozwiązania, lecz procesem rozciągniętym w czasie, obejmującym wiele etapów pośredniego rozumowania: niektóre z nich mogą z perspektywy końcowego efektu wydawać się nietrafione lub zbędne. Takie podejście doskonale pasuje do obserwowanych praktyk majsterkowania, w których działania często przebiegają metodą prób i błędów, iteracji oraz twórczej adaptacji dostępnych materiałów i narzędzi.

porażek i sukcesów określił Zbyszek, odnosząc się do wyzwań i trudności w majsterkowaniu (12_IDI, poz. 16):

- Było coś, co było dla pana dużym wyzwaniem?
- Non stop coś nie wychodzi. To jest wielka fala porażek, ale z nich wyłaniają się sukcesy.

Z kolei Artur w rozwiązywaniu problemów upatruje wręcz sens swojej działalności (14_IDI, poz. 45–46):

- A co lubisz najbardziej w tym doświadczeniu majsterkowania?
- Wiesz co? Rozwiązywanie problemów jest fajne. No, powiedzmy, że pojawia się jakiś temat, który trzeba po prostu rozkminić, rozwiązać. Albo coś wyjdzie inaczej, niż to sobie planowałem, i trzeba znaleźć sposób, jak to, jak to ogarnąć. To jest fajne! No, to też jest ten element zaradności jakiejś wtedy, no nie?

W przypadku praktyk majsterkowania problemów do rozwiązania jest jednak znacznie więcej, a każdy z nich ma swoją wagę i wymaga innych zasobów. Na poziomie motorycznym twórca musi opanować odpowiednią postawę ciała, nauczyć się pewnego chwytu narzędzi i przedmiotów, koordynacji obu rąk, a także płynnych i jednocześnie oszczędnych ruchów (por. Marchand 2016). Na poziomie projektowym i organizacyjnym z kolei majsterkowanie wymaga zdolności do planowania w granicach wyznaczonych budżetem i harmonogramem, a także przedkładania potrzeb i oczekiwań (własnych lub cudzych) na konkretne materiały narzędzia i obiekty.

Majsterkowanie, w takim ujęciu, staje się mikrokosmosem problemów do rozwiązania: od czysto fizycznych i technicznych, przez organizacyjne i estetyczne, po społeczne i etyczne. Właśnie ta różnorodność czyni z niego idealne pole do obserwowania ludzkiej kreatywności w działaniu. Jak zauważa badacz rzemiosła przyjmujący perspektywę rozwiązywania problemów, wspomniany już Trevor Marchand⁵², w kontekście profesjonalnych rzemieślników (2016: 15):

⁵² Sam Trevor Marchand jest w tym kontekście ciekawą postacią: to nie tylko emerytowany profesor antropologii społecznej, ale też stolarz. Prowadził liczne badania etnograficzne nad rzemiosłem i ucieleśnionym uczeniem się, m.in.

W rzemiośle problemy pojawiają się wraz z identyfikacją błędów lub rejestrowaniem braków, a także podczas nauki techniki, w trakcie eksperymentowania, improwizacji i wprowadzania innowacji. Działania te są nieodłączną częścią rzemiosła, podobnie jak towarzyszące im problemy i wyzwania. Problemy nie są zatem wyjątkowymi zdarzeniami. Pojawiają się one uporczywie, w różnym nasileniu, z różnymi skutkami i konsekwencjami, a ich naprawienie, rozwiązanie lub zaspokojenie wymaga różnych zasobów i nakładu pracy. Ponadto odkrywanie problemów, podobnie jak ich rozwiązywanie, może wymagać wspólnego wysiłku [...]. Wady mogą stać się rażąco widoczne dla twórcy w obecności osoby trzeciej, która ocenia jego pracę. Krytyczne oko innej osoby może zmusić twórców do cofnięcia się o krok i spojrzenia na swoje dzieła z większą świadomością krytyczną.

Wydaje mi się, że ten opis oddaje, przynajmniej częściowo, także naturę problemów w rzemiośle amatorskim. W majsterkowaniu błędy nie mają aż takiej wagi, jak w profesjonalnym rzemiośle. Tu panuje większa swoboda; co oczywiste, nie ma w przypadku amatorów i amatorów presji natychmiastowej perfekcji ani co ważniejsze, bezpośredniej odpowiedzialności wobec wymagającego klienta. O ile w przypadku zawodowych wytwórców, jednoosobowych przedsiębiorczyń lub niezależnych twórców potknięcia bywają szybko wychwytywane i komentowane przez mentorów, koleżanki z branży lub właśnie klientów, o tyle osoby majsterkujące amatorsko mogą traktować pomyłki jako naturalny element procesu, a nawet jako źródło nowych pomysłów i rozwiązań⁵³.

Mam świadomość, że nie wystarczy zapytać po tym, jak osoba zakończy dane zadanie, czy wykonanie go niosło za sobą trudności, czy

nad budową minaretów w Jemenie, szkoleniem murarzy w Mali czy stolarzy w Wielkiej Brytanii.

⁵³ Jak zauważają Stephen Graham i Nigel Thrift (2007), zamiast postrzegać awarie i usterki jako wyjątki czy porażki, które należy eliminować, powinniśmy widzieć je raczej jako normalne i nieuniknione zjawiska, dodatkowo napędzające uczenie się, adaptację i innowacje w społeczeństwach. To właśnie usterki i procesy naprawcze prowadzą do odkrywania nowych rozwiązań, dostosowań i ulepszeń. Naprawa może oznaczać ulepszenie, przekształcenie lub całkowitą odbudowę. Drobne fuszerki, przeróbki czy recykling to nie działania czysto techniczne, ale też ważna praktyka społeczna i kulturowa.

odbyło się bez problemu. Dzięki zastosowaniu aplikacji wspomnianej w rozdziale metodologicznym mogliśmy korzystać z dwóch podstawowych formatów raportów werbalnych: równoczesnych, opartych na procesie „protokołów głośnego myślenia”, oraz retrospektywnych, w formie wywiadów, odwołujących się do pamięci długotrwałej. Zaproszenie osoby majsterkującej do wykonania konkretnego zadania w ramach nagrywanej sesji pozwalało uchwycić np. to, jakie są priorytety projektowe majsterkujących (np. stabilność vs. estetyka), jak rozpoznaje ona ograniczenia swoje czy materiału (np. „ta deska jest za krótka”), oraz to, jak twórczo rozwiązuje problemy („można połączyć to w inny sposób”). Taki zapis pozwala dostrzec majsterkowanie nie tylko jako formę działania, w której kluczową rolę odgrywają diagnoza, improwizacja, kreatywność i czerpanie z doświadczenia, ale także jako coś więcej niż manualne wykonanie zadania.

Podobnie jak w badaniu Ronalda Hamela (za: van Someren i in. 1994) nad profesjonalnymi architektami, tak i w pracy amatorów i amatorów można również spróbować wyodrębnić cykle działań poznawczych, złożone z elementów przedstawionych na rysunku 4.

**analiza problemu → propozycja rozwiązania → wdrożenie →
→ ocena → korekta itd.**

Rys. 4. Cykl poznawczy w rozpoznawaniu problemów. Opracowanie na podstawie van Someren i in. (1994)

Jednocześnie, co warto podkreślić, problemy napotymane przez osoby majsterkujące mogą być zarówno dobrze zdefiniowane, np. w kategoriach projektów lub zadań, jak i mieć charakter mniej ustrukturyzowany, jak w przypadku tworzenia nowego przedmiotu z odzyskanych materiałów, gdzie tyleż cel, co droga dojścia pozostają otwarte i zmienne.

W takich sytuacjach współpraca z narzędziem czy materiałem często nie przebiega w sposób płynny i pozbawiony zakłóceń, a rozwiązanie składa się z wielu mniejszych, wzajemnie powiązanych decyzji. Te dotyczą m.in. tego, jakie materiały wybrać, jak połączyć elementy, jak dostosować konstrukcję do ograniczeń przestrzennych lub estetycznych. Oto wierna transkrypcja głośnego myślenia Moniki, która

w domu pod miastem buduje kwietnik z europalet (15_IDI_59293_task-36115-w-trakcie-pracy-glosne_VIDEO-796476, poz. 1–17):

Tak, no i wyszedł pierwszy problem, bo odczepiłam dwie listewki... i jak to często bywa właśnie u mnie, kiedy sobie wcześniej nie rozrysuję projektu, nie zwymiaruję i tak dalej, tylko trochę improwizuję, to zawsze wychodzą jakieś kwiatki po drodze
no i teraz sobie właśnie pomyślałam, że kompletnie bez sensu odczepiałam te deseczki,
ponieważ gdybym tak naprawdę ucięła w tym miejscu i w tym miejscu tą deseczkę,
to miałabym o tyle głębszą tą doniczkę,
i teraz sobie pomyślałam, że chyba po prostu będę musiała uzupełnić tutaj o grubość tej listewki właśnie tą część,



Fot. 5. Efekt prac Moniki, których dotyczył protokół głośnego myślenia
Źródło: fotografia z archiwum badań.

a gwoździe jak są, tak są, bo nie mogę ich wyciągnąć,
więc po prostu postanowiłam je ściąć.
No i tak też zrobię teraz, że najpierw zetnę gwoździe.
A teraz obetnę tą deseczkę, a później dosztukuję te brakujące elementy
do tych wszystkich czterech klocków.
Mam już tutaj narysowaną linię,
już, postaram się.
I... o to mi właśnie chodziło,
teraz muszę odmierzyć i przybić do tych klocków też taki element.

Ciekawie brzmi też retrospektywna ocena, wyrażona w nagraniu podsumowującym tę sesję majsterkowania, w którym prosimy o ocenę efektów pracy i wykonanie zdjęcia (por. fot. 5). Monika, patrząc na kwietnik, komentuje (15_IDI_task-36116-po-pracy-ocen-efekty_VI-DEO-801133, poz. 1–36):

Co czuję, gdy patrzę na projekt?

Na pewno radość ze skończenia, mimo niesprzyjających warunków
[podkr. tu i dalej – JG]

i tego, że musiałam kończyć szlifować w pracowni,
co zawsze mnie naprawdę stresuje.

Później mam bardzo dużo sprzątania.

Patrzę i widzę niedociągnięcia.

I te niedociągnięcia mnie trochę deprymują,

ale wiem, że z większości z nich wybrnę po prostu przy wykończeniu.

Że naprawdę jeszcze wymaga tutaj bardzo dużo szlifowania.

Może nawet gdzieś przycięcia jeszcze jakichś fragmentów.

No i pomalowania, więc nawet się zastanawiam,

tak teraz, jak na to patrzę, czy nie pomalować...

**Na początku myślałam, że pomaluję wszystko na jednolity kolor,
ale teraz zastanawiam się, czy nie zachować pewnych elementów
naturalnie,**

żeby podkreślić ten tył, chodzi mi o ten tył.

Żeby podkreślić jakby to, że to jest jednak paleta,

a nie zaprojektowany kwietnik.

Jak oceniam pracę i czy były niespodzianki?

Zawsze są niespodzianki.

I ja właśnie chyba tego najbardziej w ogóle nie lubię w pracy majsterkowicza, tych niespodzianek jednak.

Tego, że wydaje mi się, że nawet mam takie wrażenie, że nawet jeśli się jest naprawdę bardzo wprawnym majsterkowiczem, doświadczonym, to wydaje mi się, że są takie rzeczy, których się po prostu nie da przewidzieć i nie da uniknąć.

Może tak jest po prostu tylko w moim przypadku, nie wiem.

Ale za każdym razem, nawet jeśli mam superprzemyślany projekt, to zawsze w trakcie coś wynika, o czym właśnie nie pomyślałam.

Tutaj o tyle było fajnie, że ten projekt był trochę spontaniczny.

On nie był nigdzie rozrysowany.

Nigdzie nie był zaprojektowany, wymierzony.

To była taka improwizacja na bieżąco.

I dlatego tym bardziej się cieszę, że się udało.

Wygląda to fajnie naprawdę.

Oczami wyobraźni widzę, że będzie wyglądało jeszcze lepiej po pomalowaniu i wykończeniu, więc jestem zadowolona.

Jak widać proces, nie ogranicza się do abstrakcyjnego myślenia o problemie oddzielonego od fizycznych działań związanych z jego rozwiązaniem. W majsterkowaniu proces poznawczy opiera się na doświadczeniu percepcyjnym w konkretnej sytuacji, aktywności fizycznej oraz zaangażowaniu emocjonalnym. Z kolei skuteczność prób, kontekst działania i charakter zadania wywołują kolejne reakcje emocjonalne. Postrzeganie, działanie i odczuwanie są tu elementami jednej, nierozdzielnej matrycy poznawczej, która obejmuje również: tworzenie wewnętrznego dialogu i narracji wokół procedur, eksperymentów i efektów, myślenie liczbowe, prognozowanie i obliczenia oraz wyobraźnię.

5.5 Podążanie za materiałem

Jednym z ciekawszych aspektów majsterkowania, prócz opisanego powyżej aspektu rozwiązywania problemów, jest to, że majsterkowanie, paradoksalnie, daje jednocześnie poczucie swobodnego, niemal bezwysiłkowego działania, wynikającego z pełnego zanurzenia w wykonywanej czynności. Wynika to, jak sądzę, z tego, że osoba majsterkująca nie odczuwa konieczności świadomego kontrolowania każdego ruchu czy decyzji. Jest to sytuacja, w której odpowiednie umiejętności

spotykają się z dostosowanym do nich wyzwaniem, a działanie staje się niejako automatyczne i naturalne. Mistrzostwo, niezależnie od stopnia zaawansowania (dotyczy ono w równej mierze kategorii hobbystów i hobbystek, co pro-amów i pro-amek), osiągnięte w danej dziedzinie zostaje uwewnętrznione do tego stopnia, że wykonywana czynność odbywa się spontanicznie, bez konieczności analizowania kolejnych kroków.

Jak ujmuje to w swoim bardzo poetyckim stylu Tim Ingold (2013), tworzenie nie polega na narzucaniu formy martwej materii, ale na dialogu z żywą substancją świata, w którym rzemieślnik „podąża za materiałem” i jego wewnętrznymi liniami napięcia, kierunkiem włókien, pamięcią kształtu. W kontekście znaczenia procesu twórczego, rozumianego jako dialog między różnymi uczestnikami działania, w tym właśnie narzędziem i materiałem, opowiada o swoich doświadczeniach Artur (14_IDI, poz. 95):

No wiesz, teraz, kiedy coś robię, to wolę być w procesie i reagować na bieżąco na to, co się wydarza, i to, to jest dużo przyjemniejsze. Nie ma tu tego ciężaru perfekcjonizmu, że to musi wyjść idealnie. Dokładnie tak. Nie za bardzo lubię planować na sto procent, raczej daję, sobie jakiś zarys i idę w to po prostu, i zobaczę, co z tego wyjdzie, nie? I najczęściej wychodzi dobrze! Mam z tego dużo więcej przyjemności: nie napinam się i po prostu idę do przodu. **Tak, jak materiał na to pozwala** [podkr. – JG].

W trakcie działań majsterkowicze i majsterkowiczki nie zastanawiają się ani nie analizują specjalnie tego, co powinni zrobić. Ich umiejętności są już na tyle przyswojone, że osoby te działają bardzo instynktownie i spontanicznie, a jednocześnie z powodzeniem. W ich pracach zdarzają się sytuacje, w których czynności są płynne, niemal bezwysiłkowe i pozbawione świadomego nadzoru.

W przypadku praktyki majsterkowiczów amatorów i majsterkowiczek amatorów szczególnego znaczenia nabiera Heideggerowskie *Umsicht*. Uczenie się poprzez działanie, powtarzanie i korygowanie błędów stanowi podstawowy tryb zdobywania wiedzy. Rytm uderzeń młotka czy precyzja prowadzenia piły stają się nie tylko technicznymi czynnościami, ale także sposobem orientacji w świecie rzeczy. Powtarzalny gest nie jest mechaniczny – w każdej próbie materiał reaguje

inaczej, a użytkownik lub użytkowniczka stopniowo dostraja swoje ciało do narzędzia i oporu materii. Takie „myślenie ręką” wpisuje się w codzienną praktykę majsterkowania: teoria ustępuje miejsca doświadczeniu cielesnemu i eksperymentowi. W ten sposób majsterkowanie staje się procesem poznawczym, w którym wiedza nie jest dana wcześniej, lecz rodzi się wraz z każdym uderzeniem młotka, każdym poprawionym cięciem, każdą improwizowaną korektą⁵⁴.

Znajduje to odzwierciedlenie w wypowiedziach wielu badanych, ale najdobitniej wyraża się w relacji jednej z nich, zajmującej się stolarstwem i wytwarzaniem biżuterii. Jej wypowiedź stanowi spójny przykład zinternalizowanego mistrzostwa, to znaczy działania opartego na intuicji, zmysłach i czuciu, a nie na planowaniu czy refleksyjnej analizie. Beata opisuje, że podczas majsterkowania nadmiernie nie myśli, tylko zdaje się na intuicję i działa niejako automatycznie, z wyczuciem, bez większego planu (11_IDI, poz. 4):

Ja miałam przerwę w majsterkowaniu i dłubaniu, a potem do tego wróciłam, jakoś ze dwa lata temu chyba. Wtedy poczułam, w jakim jestem fajnym stanie, kiedy to robię, że na przykład puszczam sobie muzykę i po prostu medytuję w pewnym sensie. I po prostu mam taką wkrętkę, że słucham swojej intuicji na maksa, że nie myślę zbyt długo, tylko po prostu widzę jakiś kształt, coś wycinam i od razu wiem, że muszę tu coś jeszcze przeszlifować, gdzieś tam podłubać. Więc to, u mnie przynajmniej, nie jest takie bardzo związane z rozkminami i jakimś wielkim planowaniem.

W innym fragmencie respondentka odnosi się wprost nie tyle nawet do pojęcia intuicji, ile do „zdawania się na zmysły”. Nie postępuje racjonalnie, jak mówi, nie ma „myślawki”. To pokazuje, że działania majsterkowiczów i majsterkowiczek opierają się przede wszystkim na wiedzy ucieleśnionej i praktycznym doświadczeniu, a nie na świadomym rozumieniu czy dążeniu do pełnej kontroli nad procesem. Ten sposób pracy jest możliwy dzięki oswojeniu z materiałem i narzędziami, co pozwala Beacie działać jednocześnie i spontanicznie, i skutecznie (11_IDI, poz. 54):

⁵⁴ *Umsicht* można więc rozumieć jako szczególną formę uważności praktycznej: to nie refleksja „nad” narzędziem, lecz czujność w działaniu, wrażliwość na drobne przesunięcia i napięcia między ciałem, narzędziem i materiałem.

To właśnie jest też ciekawe, bo chodzi o to, żeby się zdać na ten zmysł dotyku, a nie na myślawkę. Nie na rozkminianie, tylko po prostu dotykam i... pierwsze, co mi przychodzi do głowy, to: to jest to! To już jest dobre.

Relacja ta ilustruje ważny intuicyjny, spontaniczny wymiar działania, kiedy działasz i nawet nie wiesz, dlaczego odnosisz sukces. W miarę jak kompetencje się internalizują, kontrola nad działaniem przenosi się z poziomu świadomego rozumowania do nieświadomej sfery przepływu. Osoba czuje, że kontroluje sytuację, mimo że nie koncentruje się świadomie na kontrolowaniu samego działania – to tzw. paradoks kontroli (Csikszentmihalyi 1999).

W rozumieniu Mihalya Csikszentmihalyiego kontrola nie wynika wyłącznie z kompetencji i rzeczywistych zdolności do opanowania danej aktywności, ale z niemal automatycznego działania, w którym nie analizuje się przesadnie każdego kolejnego kroku. To napięcie pomiędzy sprawczością a brakiem świadomego wysiłku autor koncepcji próbował wyjaśnić w taki sposób (Csikszentmihalyi 1990, s. 59–60):

Doświadczenie przepływu jest zatem zazwyczaj opisywane jako uczucie kontroli – a dokładniej jako brak obawy o utratę kontroli, która jest typowa dla wielu sytuacji w normalnym życiu. Oto jak tancerz opisuje ten wymiar doświadczenia przepływu: „Ogarnia mnie silne odprężenie i spokój. Nie martwię się porażką. [...]”. A szachista mówi: „Mam ogólne dobre samopoczucie i mam przekonanie, że całkowicie kontroluję swój świat”. Respondenci opisują raczej możliwość kontroli, **a nie jej rzeczywiste istnienie** [podkreślenie – JG]. Baletnica może upaść, złamać nogę i nigdy nie wykonać idealnego obrotu, a szachista może przegrać i nigdy nie zostać mistrzem. Ale, przynajmniej w teorii, w świecie przepływu doskonałość jest osiągalna.

Kontrola nie polega na absolutnym panowaniu nad każdym elementem działania, lecz na przekonaniu, że jest się w stanie poradzić sobie z wyzwaniem, nawet jeśli ono wydaje wymagające, a rezultat nie jest gwarantowany. To właśnie to poczucie możliwości, a nie doskonałości, stanowi istotę uczuć doświadczanych w sytuacji majsterkowania: spokoju i pewności. W kontekście praktyki majsterkowania poczucie kontroli nie wynika z absolutnej dominacji nad sytuacją ani gwarancji sukcesu. Przeciwnie, istotą tego stanu jest głęboko zakorzenione

przeświadczenie, że nawet w obliczu wyzwania jednostka potrafi sobie poradzić. To właśnie poczucie możliwości, a nie perfekcji, staje się fundamentem spokoju i pewności w działaniu, charakterystycznych dla przepływu wewnętrznego.

Jak widać, paradoks kontroli jest rezultatem szczególnej relacji między człowiekiem a materiałem, między umiejętnościami a wyzwaniem, między ciałem a otoczeniem. Rozmówcy i rozmówczynie opowiadali o chwilach pełnego skupienia, w których świat zewnętrzny „znikał”, a oni byli „na maksa w tu i teraz”. Opisywali to jako stan nie tylko przyjemny, ale też wręcz terapeutyczny. Stanowił on sposób na odreagowanie codziennego stresu, na odzyskanie kontroli, na uporządkowanie myśli. Co ciekawe, nie pojawiał się automatycznie, a był efektem splotu różnych czynników.

Wypowiedzi badanych świadczą o przekonaniu, że są oni w stanie poradzić sobie z wyzwaniami, nawet jeśli działanie wiąże się z ryzykiem błędu, niepewnością efektu czy pracą z nowym materiałem. Kluczowe jest tu realistyczne podejście do własnych ograniczeń. Andrzej opisuje ten stan następująco (IDI_1, poz. 16):

No właśnie nawet ta żywica epoksydowa to też był ciężki kawałek pracy, natomiast mówiłem sobie: „OK, no robię to na tyle, na ile jestem w stanie to zrobić”, no i tak zrobiłem i wyszło, więc od początku, z założenia jestem świadomy, jakie mam ograniczenia umiejętności, ale też to, że robię to wszystko po raz pierwszy, więc nie załamuję się tym, że będzie jakiś fuckup. To dlatego, że pierwszy raz w ogóle działał z takim sprzętem, z takim materiałem, z takim komponentem...

Podobne przekonanie wyraża Mirek, który wraz z bratem potrafi rozwiązać lub przynajmniej zdiagnozować większość technicznych trudności, jednak pod warunkiem że nie wymagają one specjalistycznego sprzętu. To podejście ilustruje wiarę w praktyczne kompetencje i pewność, że niezależnie od sytuacji zawsze „coś się da zrobić”. Mówi wprost o „świadomości, że jest sobie w stanie poradzić” z wyzwaniami (5_IDI, poz. 57–58):

Myślę, że pewnie właśnie zasady, które mi przyświecają, to taka idea, że z jednej strony jeśli coś się da wykorzystać, to trzeba to wykorzystać do zbudowania czegoś albo naprawienia... Ale też taka, nie wiem, jak to

nazwać, taka idea czy świadomość, że z różnymi sytuacjami, kiedy nie wiem, co trzeba zrobić manualnie, naprawić czy zbudować, jestem sobie w stanie poradzić...

Ta deklaracja bezpośrednio odzwierciedla wewnętrzne przekonanie o zdolności do działania, nawet bez dokładnego planu majsterkowania czy gwarantowanego efektu końcowego. Trudno interpretować ją jako „pewność sukcesu” – to raczej wiara w umiejętność reagowania na napotkane trudności, która pozwala mu utrzymać spokój i zaangażowanie. Uczestnicy badania podkreślają również, że poczucie kompetencji i samodzielności buduje się u nich od wczesnych lat. Na przykład Sebastian wspomina oglądanie serialu *MacGyver* (jego główny bohater znany był z kreatywnego i skutecznego rozwiązywania problemów za pomocą materiałów dostępnych pod ręką) i fascynację improwizacją, które znacząco wpłynęły na jego własne przekonanie, że „zawsze da się coś wymyślić” (17_IDI, poz. 80):

O... i zawsze podchodziłem do tego [majsterkowania – JG] z ciekawością, jak to wygląda. No to gdzieś się chodziło po tych domostwach. Każdy gdzieś tam musiał rzeźbić i improwizować i mi się to bardzo podobało. Też zacząłem swoje małe projekty improwizowane robić [...]. Ktoś, gdzieś coś ciekawego pokazał, nie pamiętam, czy były jakieś programy telewizyjne na ten temat w tamtym czasie, ale być może coś gdzieś podpatrzyłem. No, na pewno *MacGyver* to była duża inspiracja chyba dla każdego. I *Drużyna A*. O tak, tam było dużo improwizacji i to też mnie fascynowało i bardzo dużo tego oglądałem.

Jednym z fundamentalnych wymiarów praktyk majsterkowania jest też „podążanie za materiałem”, sposób działania, który wykracza poza mechaniczne przetwarzanie surowca i staje się formą uważnej, cielesnej współpracy z jego właściwościami. W ujęciu prakseologicznym, jak zauważa Reckwitz (2015), praktyki nie są jedynie ciągami czynności wykonywanymi przez abstrakcyjne podmioty, lecz angażują ciała zanurzone w kulturze i w materii, kierujące się zmysłowymi schematami, afektem.

Ciała uczą się w praktyce: poprzez dotyk, opór, opowieści i błędy. Obrazuje to zapis Beaty jednej z sesji majsterkowania. Gdy respondentka szlifuje muszlę, przypadkowy otwór w jej powierzchni sprawia,

że Beata ostatecznie decyduje się na zrobienie z niej kolczyka (11_IDI_task-36417-sesja-2-w-trakcie-pracy_VIDEO-797291, poz. 249-271):

Dobra, to myślę, że to tak zostawię to jak jest. Nie wiem, czy to jest idealne kółeczko.

No, no... Jeszcze by je można trochę zjechać. Ale kurczę, nie, jakoś nie mam ciśnienia, nie musi to być super idealne.

Dla mnie jest OK. Jeszcze bym tylko przewierciła. Przewiercanie zostawiam na koniec, bo wtedy muszę zmieniać końcówkę i to jest troszkę upierdliwe.

Zastanawiam się, czy mam taką końcówkę osobną. Wydawało mi się, że dobrałam, ale lepiej jak tak, nie? Jest. Dobra, to może zrobmy tak, że ja ją teraz zmienię, bo jeszcze nie nagrywałam, jak to wiercę.

Tak, dobra, to jest ta końcówka.

Widziałam, że dremel ma takie świetne końcówki, że nie trzeba odkręcać, tylko tam się klika. Zmieniam teraz na taki frezik mały, coś końcówką.

Teraz wyrabiamy dziurkę.

Ciekawe, nie wiem, czy widzieliście, pewnie tak. Frez przeszedł przez muszlę, wczepił się w stół.

Muszla zaczęła wariować, zrobiła się taka dziurka od klucza. **Myślę, że po prostu pójdę za tym i trochę ją powiększę** [podkr. – JG].

O, więc taka wyszła dziura. Trochę jej wygładzę krawędzie, żeby, jeśli będzie jakiś sznurek, to żeby on się nie przecierał.

Jeszcze...

No dobra, bardzo jestem usatysfakcjonowana.

Fajnie to wygląda. Na fotce pewnie będzie lepiej widać. No to lecimy z kolejnym.

Może kolczyk zrobić z tego? [podkr. – JG]. Hmm. Albo trochę mniejsze kółeczko.

No dobra, chyba teraz wejdę we freestyle po prostu, tylko zmienię tarczę.

Czy to jest tarcza, czy to jest tarcza?

O, wow.

Dobra.

Tutaj myślę nad takim kształtem, bo muszla jest wygięta i jak widzicie tutaj, też ma różne takie... Ma ciekawą strukturę po prostu.

Więc myślę, że może wyciąć taki kształt trochę liścia i zobaczę po prostu, co z tego wyjdzie.

Może jako kolczyk to się uda. Nie wiem, teraz zobaczę po prostu.

No, totalny freestyle.



Fot. 6. Efekt prac Beaty, których dotyczył protokół głośnego myślenia
Źródło: fotografia z archiwum badań.

Transkrypcje sesji majsterkowania pokazują, jak silnie materiał wpływa na osoby majsterkujące. Nie jest on biernym obiektem pracy, ale wręcz partnerem we współdziałaniu, który „mówi” do majsterkowicza lub majsterkowiczki, stawia opór, ale i nagradza. Poniżej zamieszczam transkrypcję jeszcze jednej sesji, tym razem kaletniczej, podczas której Joanna traktuje skazy bydlęcej skóry jako walor i je wykorzystuje (13_IDI_task-36115-w-trakcie-pracy-glosne_VIDEO-797171, poz. 5–26):

Zrobię to z takiej ciemniejszej skóry, takiej czekoladowej, skóra bydlęca, 1,5 mm, taka w miarę wiotka, ale jest fajnie wykończona i ma taki piękny matowy finisz.

Każde zadrapanie będzie widać, co będzie super efektem [podkr. tu i dalej – JG]. Mam do tego taką sztancę. To sobie drukuję. Mam plik po prostu i jak tylko kartonik mi się zniszczy, bo to bardzo często ulega uszkodzeniu.

To sobie drukuję i robię nowe. Tu widać tą dziurkę w tym projekcie, a ja nie będę robić tej dziurki, bo jest brzydka i w sumie słabe jest zastoso-
sowanie tej dziurki.

To zrobimy tak, żeby było widać skazy.

Zawsze jak się odwija taką rolkę skóry, to trzeba sobie znaleźć dobre miej-
sce na ten swój projekt, bo czasami **na skórze zdarzają się takie skazy.**

**Jak by nie było, to było zwierzę, które też miało swoją historię, i cza-
sami zdarzają się blizny albo bliżej boków [...].**

Ja zawsze wykorzystuję takie elementy, ale trzeba zawsze sprawdzać,
do czego się przykłada tą swoją sztancę.

I teraz sobie to odwijam. Będę sobie znaczyć tą linię, obrysować to za
pomocą nie rysika, tylko takiego szpilorka [...].



Fot. 7. Efekt prac Joanny, których dotyczył protokół głośnego myślenia

Źródło: fotografia z archiwum badań.

Tak jak skóra, tak i drewno ma swoją historię. Staje się ono nie
tyle tworzywem, ile nauczycielem i partnerem, z którym – jak mówi
Maciej – należy wejść w relację, by odczytywać wewnętrzne potrzeby
i ograniczenia materiału. To, co pozornie wygląda jak błąd technicz-
ny, okazuje się efektem zignorowania wewnętrznych napięć i historii
(18_IDI, poz. 206):

Początek mojej przygody z drewnem był taki, że „deska to deska”, nieważne, jak, co się z nim robi, to będzie działało. No ale tak nie jest... Każda deska inaczej się zachowuje w zależności od gatunku drewna, od ułożenia sło i od naprężeń, od tego, jak drewno było przechowywane, jak osuszone, od tego, jak i czy damy tym naprężeniom, [które są] gdzieś tam w środku zgromadzone, czy damy im upust. Czy je uwolnimy, bo nie raz miałem taką sytuację, że miałem super piękną deskę: ładnie wyszlifowaną z dwóch stron, po czym musiałem ją przeciąć na pół i nagle mi się zrobiły dwie deski w kształcie litery C.

W innej opowieści Robert przyznaje, że czerpie dużą przyjemność z samego procesu obróbki drewna: gdy obserwuje, jak surowy, często stary i nierówny kawałek drewna z odzysku przechodzi przez strugarkę i zamienia się w idealnie gładką deskę, gotową do nowego zastosowania. Mówi, że ten moment przemiany w „coś z niczego” jest dla niego niemal emocjonalnie podniecający. Chodzi o fascynację samym aktem tworzenia, w którym to akcie z niepozornego odpadu powstaje coś estetycznie wartościowego i funkcjonalnego (9_IDI, poz. 82):

Kolejna kwestia to jest też chyba kwestia fetyszu, ale ja naprawdę lubię patrzeć na obrabiane drewna. Lubię patrzeć, jak drewno przechodzi przez grubościówkę⁵⁵. Ze starej, nierównej deski robi się idealna, równa powierzchnia. To mnie naprawdę cieszy.

Opisywana satysfakcja z efektu jest tu nie tylko estetycznym doświadczeniem, ale także cielesnym współuczestnictwem w transformacji materiału przepuszczanego przez strug: nadawanie odpowiedniej grubości staje się źródłem przyjemności i poczucia sprawczości. Moment, w którym zniszczony lub niepozorny materiał odsłania swoje piękno dzięki ludzkiej interwencji: szlifowi, cięciu, obróbce, nie jest jedynie rezultatem technicznej operacji, lecz wydarzeniem afektywnym.

Zaprezentowane doświadczenia majsterkowiczów, np. „fetyszyzacja” przez Roberta oglądania idealnie wyrównanej deski, która chwilę wcześniej była odpadem budowlanym, pokazują, jak silne może być

⁵⁵ „Grubociówka” to strugarka grubociowa, która służy do nadawania obrabianemu drewnu odpowiedniej grubości i gładkości. Jest to maszyna, która obrabia materiał z dwóch stron jednocześnie, wyrównując go i nadając mu pożądaną grubość.

emocjonalne sprzężenie ciała, zmysłów i materii. Są to elementy tak głęboko ze sobą powiązane, że trudno byłoby je rozdzielić w analizie praktyki. Jednak zamiast rozumieć ową „fetyszyzację” wyłącznie jako osobliwość, warto potraktować ją jako dowód na siłę afektywnego zaangażowania w świat materialny. To, co wyłania się z tych opowieści, to radykalnie zmysłowy wymiar majsterkowania, w którym emocje, materia i ciało nie są oddzielnymi sferami, ale splecionymi aspektami praktyki. Jak zauważa Reckwitz (2002), emocje nie są wyłącznie wewnętrznymi stanami podmiotu, ale częścią afektywno-percepcyjnych konfiguracji praktyk, które kształtują ich rytm, sens i jakość. Podobnie materia, jak pisze Jane Bennett (2010), ma swoją witalność i sprawczość: nie tylko wspiera ludzkie działania, ale też współtworzy ich trajektorie. W tym ujęciu praktyka majsterkowania w drewnie jest czymś znacznie więcej niż tylko przekształcaniem surowca. To relacja, proces wzajemnego dostrajania i uczenia się siebie nawzajem. Umiejętność „czytania” materiału, uważnego reagowania na jego potrzeby, napięcia i możliwości, stanowi rdzeń rzemieślniczej sprawczości, ale też źródło satysfakcji i poczucia sensu.

5.6 Zamiast podsumowania: majsterkowanie jako doświadczenie *flow*

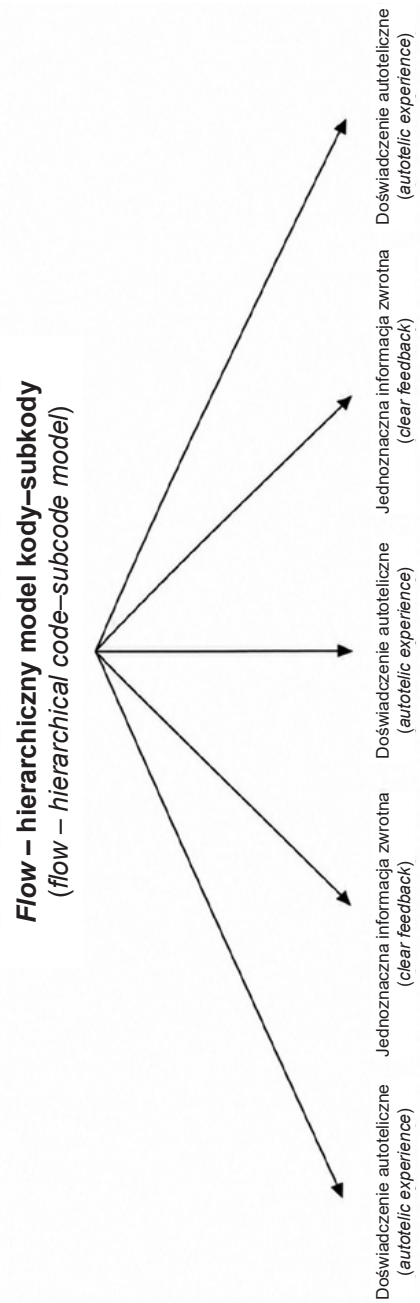
Rytm pracy rąk i rytm myśli, kiedy się nakładają, tworzą coś, co Richard Sennett nazwał stanem zaangażowania, a Mihaly Csikszentmihalyi optymalnym doświadczeniem. Wydaje się, że przywoływana już kategoria *flow* świetnie oddaje warunki, w jakich funkcjonują osoby oddające się majsterkowaniu. Wątki, do których odnosiłem się do tej pory, analizując praktyki majsterkowania, odpowiadają tym zidentyfikowanym jako kluczowe dla zjawiska przepływu. Doświadczenie to zachodzi gdzieś pomiędzy niepokojem a nudą. Jest esencją doświadczanej kreatywności, zachodzi w warunkach głębokiej koncentracji, która zaburza poczucie czasu i jest nagrodą samą w sobie⁵⁶.

⁵⁶ Csikszentmihalyi dla zilustrowania tego doświadczenia użył bardzo obrazowego przykładu żeglowania na silnym wietrze, pisząc, że *flow* (1990: 3) „[t]o właśnie to, co odczuwa żeglarz trzymający się kursu, gdy wiatr targa jego włosami, gdy łódź mknie przez fale – żagle, kadłub, wiatr i morze nucą harmonię, która wibruje w jego żyłach”.

Podstawową rolę w doświadczeniu przepływu odgrywa motywacja wewnętrzna. Nasi rozmówcy nie majsterkowali z przymusu. Znacznie częściej kierowała nimi pasja, chęć wyrażenia siebie, potrzeba stworzenia czegoś unikalnego. Jeden z badanych ujął to w taki sposób: „Największym motywatorem dla mnie jest stworzenie czegoś [...], potrzeba zrobienia czegoś unikatowego”. Tego rodzaju wypowiedzi powtarzały się w wielu wywiadach. Majsterkowanie stało się nie tyle obowiązkiem, ile formą samorealizacji, przestrzenią doświadczania radości i spełnienia.

Drugim kluczowym czynnikiem dla zjawiska przepływu była równowaga między wyzwaniem a umiejętnościami. *Flow* nie pojawia się ani w stanie znudzenia, ani w sytuacji przytłoczenia. Przepływ wymaga zadania, które jest na granicy naszych możliwości, ale wciąż jest osiągalne. „To jest cały czas rozwój jakichś umiejętności”, jak powiedział jeden z rozmówców, podkreślając, że każdy projekt wnosi coś nowego, zmusza do nauki, adaptacji, pokonywania trudności. Ta równowaga sprawiała, że majsterkowanie było dynamiczne i angażujące, a więc stale podtrzymywało motywację i ciekawość. Nie bez znaczenia był także potencjał rozwojowy tego doświadczenia. Stan przepływu w majsterkowaniu często prowadził do pogłębiania wiedzy, rozwijania umiejętności, eksperymentowania.

Kolejnym warunkiem pojawienia się tego specyficznego stanu pozostawało skupienie. Jak pokazywałem wcześniej, majsterkowanie dawało azyl i odskocznię – przestrzeń do ciszy, koncentracji, bycia tu i teraz. Wiele rozmówców i rozmówczyń wskazywało na fizyczny, zmysłowy aspekt tej aktywności: dźwięk narzędzi, zapach drewna, kontakt z materiałem, jako elementy, które pogłębiają zaangażowanie i pozwalają na zanurzenie się w pracy. Doświadczenie *flow* miało również wymiar terapeutyczny. Dla wielu osób majsterkowanie stanowiło formę aktywnego odpoczynku, sposób na zredukowanie stresu, odreagowanie emocji, oderwanie się od codziennych problemów. „Robiąc jakikolwiek projekt, mimo że fizycznie pracuję, to odpoczywam umysłowo” – mówił jeden z moich rozmówców. W tej fizycznej, namacalnej pracy wiele osób odnajdywało spokój i sens, których nie znajdowały w bardziej abstrakcyjnych sferach życia zawodowego.



Rys. 5. Doświadczenie przepływu w narracjach badanych, wyodrębnione przejawy
Źródło: opracowanie własne na podstawie kodów.

Doświadczenie *flow* udało się wyodrębnić retrospektywnie w wywiadach IDI z osobami majsterkującymi (por. rys. 2 powyżej). Zależało nam także na jego zidentyfikowaniu w trakcie zarejestrowanych sesji jako namacalnego doświadczenia chwili. By zweryfikować i uchwycić ten stan, zdecydowaliśmy się na przygotowanie własnej skali pomiaru, opartej na dziewięciu zasadniczych obszarach doświadczenia. Przyjeliśmy, że doświadczenie przepływu, jak pisałem wyżej, opiera się na 1) **odczuwaniu równowagi między wyzwaniem a umiejętnościami** – zadanie jest wymagające, ale możliwe do wykonania dzięki wysokim kompetencjom. Wtedy dochodzi do 2) **połączenia działania i świadomości**, gdy aktywność staje się spontaniczna, płynna i niemal automatyczna. Towarzyszą temu 3) **jasność celów** oraz 4) **jednoznaczna informacja zwrotna**, które nadają kierunek działaniu i pozwalają natychmiast korygować własne ruchy. W stanie *flow* pojawiają się pełna 5) **koncentracja na zadaniu** oraz 6) **poczucie kontroli**, które nie wymagają świadomego wysiłku, lecz przejawiają się w poczuciu, że wszystko jest możliwe. Jednocześnie następuje 7) **utrata samoświadomości**: uwaga nie jest skierowana na własne „ja”, lecz na sam proces, co uwalnia naturalną ekspresję i pewność w działaniu. Charakterystyczna bywa także 8) **transformacja czasu**: jego przyspieszenie, spowolnienie lub całkowita utrata znaczenia. Całość wieńczy 9) **doświadczenie autoteliczne**, czyli satysfakcja płynąca wyłącznie z samego wykonywania czynności, niezależnie od zewnętrznych nagród. Na bazie istniejących skal pomiarowych skonstruowaliśmy więc własną skalę pomiaru i w ramach szybkiego kwestionariusza kończącego każdą sesję, oprócz prośby o komentarz dotyczący podsumowania sesji (co się udało, jak się pracowało) i dokumentacji zdjęciowej, prosiliśmy o ocenę sesji w ramach zestawu trzydziestu sześciu pytań odnoszących się do doświadczenia przepływu (por. aneks 3).

Podsumowując, majsterkowanie jawi się jako wielowymiarowe doświadczenie, w którym splatają się przyjemność działania, proces uczenia się, kontakt z materią, regeneracja psychiczna, estetyka zmysłowa i satysfakcja z pokonywania trudności. Jest to praktyka autoteliczna, w której działanie samo w sobie staje się nagrodą. Dzieje się tak nie dlatego, że jest ono łatwe czy bezwysiłkowe, lecz dlatego, że jest znaczące, absorbujące i osadzone w realnym świecie. Jak zauważa Matthew Crawford, filozof i mechanik motocyklowy, autor kultowych

książek *Shop Class as Soulcraft* (2009) oraz *The World Beyond Your Head* (2015), praktyki wymagające skupienia uczą szczególnego rodzaju uważności wobec świata. Dzięki swoim cechom majsterkowanie może być więc postrzegane jako forma twórczej kontemplacji, doświadczenia *flow* oraz codziennej filozofii życia, w której poprzez kontakt z narzędziem i materiałem człowiek odnajduje siebie w działaniu, zmysłowości i uważności.

Analizowane praktyki pokazują, że majsterkowanie nie sprowadza się do produkowania rzeczy. Jest raczej procesem relacyjnym i ucieleśnionym, w którym znaczenie powstaje w toku działania: w rytmie pracy, w kontakcie z materiałem, przy rozwiązywaniu problemów i w chwilach głębokiego zaangażowania. To właśnie dlatego jego doświadczenie majsterkowania tak trudno oddzielić od doświadczenia *flow*: oba opierają się na intensywnym splocie ciała, uwagi, materii i sprawczości. W tym sensie majsterkowanie jawi się nie tylko jako sposób wytwarzania przedmiotów, ale także jako praktyka odzyskiwania kontaktu z materialnością świata oraz z własnym doświadczeniem działania.

ZAKOŃCZENIE

W książce podjąłem się próby odpowiedzi na trzy postawione we wstępie pytania: kim są współcześni majsterkowicze i majsterkowiczki, na czym polegają ich praktyki oraz czym jest dla nich środowisko twórcze, w którym praktyki te się ucieleśniają. Sformułowanie tych pytań miało charakter ramowy, lecz w toku badań okazało się, że każde z nich otwiera wiele wątków: teoretycznych, empirycznych i metodologicznych, które na pewno wymagają dalszej refleksji.

Zgromadzony w projekcie materiał potwierdził, że nie istnieje jedna, uniwersalna figura majsterkowicza czy majsterkowiczki. Tożsamość twórców amatorów i twórczyń amateerek sytuuje się w polu napięć: między hobbystyczną rekreacją, w której zasadniczą rolę odgrywa radość z tworzenia, a quasizawodowym zaangażowaniem; między konsumpcją a produkcją rzeczy; między indywidualizmem a wspólnotowością. Kończąc tę pracę, raz jeszcze odwołam się Richarda Sennetta (2008), dla którego rzemiosło jest nie tyle kategorią zawodową, ile postawą wobec świata: pragnieniem dobrej roboty. Osoby badane, majsterkowicze i majsterkowiczki, potwierdzają tę intuicję: traktują własne działania jako źródło sensu i sprawczości, niezależnie od rynkowej czy społecznej wartości pracy. Jednocześnie, czerpiąc satysfakcję z samej praktyki, stopniowo się profesjonalizują, a w skrajnych wypadkach funkcjonują już na granicy między pracą i pasją. Należy więc ponownie przemyśleć relacje między kategoriami profesjonalizmu i amatorstwa oraz stanowi zachętę do powtórzenia badań czy przeprowadzenia badań podłużnych.

Jednym z zasadniczych motywów książki miało być odczarowanie majsterkowania jako praktyki krytycznej czy kontrkulturowej czy też polemika z wizją rzemiosła i jego antytechnologicznym rysem. Mam wrażenie, że rozdziały skoncentrowane na praktykach pokazały, że

satysfakcja z majsterkowania nie jest bezwarunkowa i że nie przychodzi bez przeszkód. Jak zauważył przecież Stephen Knott (2015: XII), „amatorzy nękaní są ograniczeniami, czy to związanymi z nieodpowiednimi materiałami czy narzędziami, czy też brakiem miejsca i czasu, i często polegają na fragmentach i skrawkach współczesnej kultury: komercyjnie dostępnych narzędziach, materiałach, zewnętrznych poradach i gotowych produktach, które przeszły już przez różne sieci wymiany”. Te obserwacje znajdują pełne potwierdzenie w prezentowanych tutaj analizach. W wielu relacjach powracały wątki związane z ograniczeniami czasu, przestrzeni i zasobów. Pojawiały się też wewnętrzne napięcia między hobby a życiem rodzinnym – to ostatnie zwykle cierpi na realizacji pasji. Doświadczenie *flow* wymaga nie tylko odpowiednich warunków psychicznych, ale także wsparcia ze strony otoczenia, zarówno ludzkiego, jak i materialnego. Badani i badane działają w strukturach życia codziennego definiowanych m.in. przez podział pracy, presję produktywności oraz poczucie winy. Jednocześnie są w stanie wytwarzać przestrzenie, w których mogą przekraczać te narzucone granice.

Mam nadzieję, że przedstawiona w książce analiza praktyk pokazała, że majsterkowanie nie jest prostą aktywnością produkcyjną, lecz procesem silnie relacyjnym. Twórczość amatorska to nie tyle nadawanie formy pasywnej materii, ile „podążanie za materiałem”: wsłuchiwanie się w jego możliwości i ograniczenia. Osoby majsterkujące często opisywały swoje działania jako negocjowanie z tworzywem i odkrywanie nieoczekiwanych rozwiązań w trakcie pracy. W tym znaczeniu majsterkowanie staje się praktyką procesualną, której istotą jest doświadczenie działania, a nie wyłącznie jego rezultat. Praktyki te obejmują zarówno strategie rozwiązywania problemów, jak i momenty głębokiego zaangażowania czy wręcz zatracenia się w działaniu.

Ważną kategorią analityczną okazał się dla mnie warsztat, ten fizyczny i ten symboliczny. U podstaw pracy leżało przekonanie, że rzeczy nie są biernymi elementami świata społecznego, lecz współuczestnikami relacji. W tym duchu chciałem pokazać, że warsztat powinniśmy rozumieć nie tylko jako przestrzeń (kontener na materiały i narzędzia), ale także jako aktora, organizującego rytmy działania i współtworzącego doświadczenie majsterkowania. Jak sądzę,

zastosowane podejście prakseologiczne pokazało, że praktyki konstytuują się w splocie ciała, rzeczy i afektów. Właśnie ta perspektywa pozwala uchwycić nie tylko materialny, ale i emocjonalny wymiar warsztatu: poczucie bezpieczeństwa, intymności, ale i napięcie wynikające z nieprzewidywalności materiału. Środowisko twórcze jawi się więc jako dynamiczna konfiguracja ludzi, narzędzi i przedmiotów, w której codzienność podlega nieustannym przekształceniom.

Zadaniem książki było podsumowanie badań etnograficznych nad majsterkowaniem. Etnografia, z jej naciskiem na doświadczenie, proces i relacje, dopiero zaczyna eksplorować to pole. Mam nadzieję, że publikacja ta udowadnia, że można i warto badać praktyki majsterkowania od środka: śledząc gesty, improwizacje i akty przełamywania oporu materii, a nie tylko gotowe wytwory. Zastosowanie dosyć nowatorskich metod i narzędzi, takich jak protokoły głośnego myślenia czy aplikacja mobilna do dokumentowania działań, pozwoliło uchwycić wymiar procesualny i ucieleśniony tych praktyk. Wymiar ten byłby trudny do zrekonstruowania retrospektywnie, w klasycznych wywiadach pogłębionych. W tym sensie metoda sama staje się formą majsterkowania: jako autor i badacz, członek zespołu, improwizowałem, testowałem narzędzia, reagowałem na opór materiału, podobnie jak majsterkowicze i majsterkowiczki.

Proponuję więc traktować majsterkowanie nie tylko jako przedmiot badań, ale także inspirację metodologiczną. Etnografia rozumiana jako majsterkowanie nie dąży do uchwycenia wyłącznie „rezultatów”, lecz śledzi trajektorie, afekty i negocjacje, które konstytuują codzienność. Ostatecznie majsterkowanie ukazuje się jako praktyka wielowymiarowa: jednocześnie codzienna i wyjątkowa, prywatna i wspólnotowa, krytyczna i eudejmonistyczna. W tym sensie potwierdza ono intuicję Dana Millera, że relacje z rzeczami są nierozzerwalnie związane z relacjami społecznymi: im bliżej jesteśmy przedmiotów, tym bliżej jesteśmy ludzi (Miller 2021: 3–24). Podobnie jak w procesie majsterkowania, tak i w badaniach nad nim trudno o ostateczne „zakończenie” – zawsze możliwe są udoskonalenia, poprawki czy ulepszenia. Badania te są konstrukcją otwartą, dlatego niniejsza książka nie stanowi zakończenia, lecz raczej zaproszenie do kolejnych studiów nad relacją ludzi i rzeczy: w duchu twórczej, improwizacyjnej i krytycznej pracy, jaką pozostaje majsterkowanie.

Sądzę, że analizy wskazują na kilka obszarów, które wymagają pogłębienia. Warto podkreślić tu znaczenie perspektywy genderowej. Przywoływane przeze mnie prace Carol Tulloch (1999) oraz Rachel Maines (2009) pokazują, że manualne działania kobiet: szycie, szydełkowanie, były i są kluczowe dla tożsamości oraz dla wspólnotowości, lecz pozostają niedoceniane. Nie chciałbym, by ktokolwiek z Czytelników i Czytelniczek miał takie wrażenie po lekturze tej książki. Starałem się oddać głos zarówno majsterkującym mężczyznom, jak i kobietom. Jeśli wątek ten nie został wystarczająco pogłębiony, to raczej dlatego, że właśnie na tej perspektywie koncentruje się w swoich badaniach doktorskich, będących częścią naszego projektu „Wytwarzanie to łączenie”, Katarzyna Hetmańczyk. Wątki te zostaną wkrótce zostaną rozwinięte dzięki jej pracy na temat kobiet majsterkujących w tradycyjnie „męskich” obszarach, takich jak stolarstwo czy kaletnictwo.

Drugim wątkiem, który pojawił się w trakcie projektu, była kwestia technologii addytywnych: rozwój druku 3D, Fab Labów czy opensource’owych narzędzi (von Hippel 2005) zmienia logikę majsterkowania, czyniąc je praktyką hybrydyczną, łączącą analogowe i cyfrowe: jedna z naszych badanych majsterkowała wyłącznie z drukarką cyfrową, co stawia (tylko sygnalizowane w pracy) pytania dotyczące sprawstwa i delegowania. To pole wymaga dalszych studiów nad współczesnymi formami kreatywności. Warto podjąć nad nimi badania z perspektywy bliskich mi studiów nad społeczeństwem i technologią.

Podsumowując książkę, chciałbym podkreślić, że praktyki majsterkowania zyskują dziś na znaczeniu, co – jak starałem się pokazać w tej książce – wiąże się nie tylko z nostalgią za „światem rzeczy” ani prostą ucieczką od technologii. Wydaje mi się, że w świecie zdominowanym przez pracę niematerialną, nieustanną łączność i przyspieszenie codzienności przynoszą one również doświadczenie odmiennego rytmu działania: wolniejszego, bardziej materialnego i ucieleśnionego. Jak pokazują doświadczenia badanych, majsterkowanie jest raczej próbą odzyskania bezpośredniej relacji z własnym działaniem, z materiałem, z otoczeniem, a czasem także z samym lub samą sobą. W tym sensie praktyki DIY można rozumieć jako szczególny sposób organizowania czy wręcz orkiestrowania codzienności, oparty nie tyle na efektywności, ile na zaangażowaniu, rytmie i doświadczeniu sprawczości.

Mam wrażenie, że majsterkowanie, mimo wszystkich wysiłków podjętych na kartach tej książki, nadal trudno jednoznacznie i ostatecznie zdefiniować. Jest ono jednocześnie pracą i odpoczynkiem, konsumpcją i eksperymentowaniem, indywidualnym skupieniem i formą budowania relacji. Podobnie jak warsztat majsterkowania, pozostaje praktyką niedomkniętą, w której zawsze coś można poprawić, przerebić lub zacząć od nowa. Także badania nad majsterkowaniem powinny, jak sądzę, zachować ten otwarty i procesualny charakter: podążać za ludźmi, rzeczami i materiałami, zamiast próbować ostatecznie je uporządkować!

BIBLIOGRAFIA

- Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft*. Oxford: Berg.
- Aitken, L.M. i Mardegan, K. (2000). Concurrent and Retrospective Verbal Reports: Methods for Investigating Clinical Decision Making. *Journal of Advanced Nursing*, 32(6), 1544–1551.
- Anderson, C. (2012). *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business.
- Atkinson, P. (2006). Do It Yourself: Democracy and Design. *Journal of Design History*, 19(1), 1–10.
- Bates, E. (2024). Gear Culture Methods: Materialising Intra-Actions and Fetish Relations. *Science & Technology Studies*, 37(1), 1–24.
- Bauman, Z. (2008). *Życie na sprzedaż*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bondyra, K. (2010). Rzemieślnik a artysta, czyli o społecznym postrzeganiu rzemiosła. W: M. Krajewski (red.), *Hand-made. Praca rąk w postnindustrialnej rzeczywistości* (s. 99–109). Warszawa: Bęc Zmiana.
- Budaj, S. (2010). Styl życia handmade jako forma samorealizacji. Od majsterkowania do wzorniczego podziemia. W: M. Krajewski (red.), *Hand-made. Praca rąk w postnindustrialnej rzeczywistości* (s. 162–166). Warszawa: Bęc Zmiana.
- Burkitt, I. (1999). *Bodies of Thought: Embodiment, Identity and Modernity*. London: Sage Publications.
- Burman B. (red.) (1999). *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*. Oxford, UK: Berg.
- Campbell, C. (2005). The Craft Consumer: Culture, Craft and Consumption in a Postmodern Society. *Journal of Consumer Culture*, 5(1), 23–42.
- Carr, C. i Gibson, C. (2016). Geographies of Making: Rethinking Materials and Skills for Volatile Futures. *Progress in Human Geography*, 40(3), 297–315.
- Chapman, J. (2005). *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy*. London: Earthscan.
- Coleman, R. (1988). *The Art of Work: An Epitaph to Skill*. London: Pluto Press.
- Crawford, M.B. (2009). *Shop Class as Soulcraft: An Inquiry into the Value of Work*. New York, NY: Penguin Press.

- Crawford, M.B. (2015). *The World Beyond Your Head: On Becoming an Individual in an Age of Distraction*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Creswell, J.W. (2013). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. London: Sage Publications.
- Crook, T. (2009). Craft and the Dialogics of Modernity: The Arts and Crafts Movement in Late-Victorian and Edwardian England. *The Journal of Modern Craft*, 2(1), 17–32.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Collins.
- Csikszentmihalyi, M. (1999). If We Are So Rich, Why Aren't We Happy. *American Psychologist*, 54(10), 821–827.
- Dant, T. (2007). *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej: wartości, działania, style życia*. Przeł. J. Barański i in. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Davies, S.R. (2017a). *Hackerspaces: Making the Maker Movement*. Cambridge: Polity Press.
- Davies, S.R. (2017b). *Hackerspaces*. London: Palgrave Macmillan.
- Davies, S.R. (2018). Characterizing Hacking: Mundane Engagement in US Hacker and Makerspaces. *Science, Technology, & Human Values*, 43(2), 171–197.
- Dawkins, N. (2011). Do-It-Yourself: The Precarious Work and Postfeminist Politics of Handmaking (in) Detroit. *Utopian Studies*, 22(2), 261–284.
- Demant, J. i Ravn, S. (2020). Actor-network Theory and Qualitative Interviews. W: J. Aspers, U. Corte (red.), *Qualitative Analysis: Eight Approaches for the Social Sciences* (s. 343–366). New York, NY: Routledge.
- Dougherty, D. (2012). The Maker Movement. *Innovations: Technology, Governance, Globalization*, 7(3), 11–14.
- Drenda, O. (2018). *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*. Kraków: Karakter.
- Drozdowski, R. (2010). *Kultura handmade jako kultura nie-alternatywna*. W: M. Krajewski (red.), *Hand-made. Praca rąk w postnindustrialnej rzeczywistości* (s. 221–227). Warszawa: Bęc Zmiana.
- Dziadowiec-Greganić, J. (2021). Ku nowej teorii dziedzictwa rzemieślniczego i rękodzielniczego – pomiędzy materialnością i niematerialnością w tworzeniu. *Łódzkie Studia Etnograficzne*, (60), 329–348.
- Edensor T. i in. (red.) (2009). *Spaces of Vernacular Creativity: Rethinking the Cultural Economy*. London – New York: Routledge.
- Ericsson, K.A. i Simon, H.A. (1980). Verbal Reports as Data. *Psychological Review*, 87(3), 215–251.
- Foege, A. (2013). *The Tinkers: The Amateurs, DIYers, and Inventors Who Make America Great*. New York, NY: Basic Books.
- Friedman, J. (1994) *Cultural Identity and Global Process*. London: Sage.
- Gauntlett, D. (2011). *Making Is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge, UK: Polity Press.

- Gądecki, J., Jewdokimow, M. i Żadkowska, M. (2017). *Tu się pracuje! Socjologiczne studium pracy zawodowej prowadzonej w domu na zasadach telepracy*. Kraków: Libron – Filip Lohner.
- Gądecki, J. i Piziak, B. (2022). *Przestrzenie kreatywno-warsztatowe. Maker-space'y, fab laby i warsztaty w przestrzeniach polskich miast*. Kraków: Wydawnictwo IRMiR.
- Gelber, S. (1999). *Hobbies: Leisure and the Culture of Work in America*. New York, NY: Columbia University Press.
- Graeber, D. (2018). *Praca bez sensu. Teoria*. Przeł. M. Denderski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Graham, S., i Thrift, N.J. (2007). Out of Order: Understanding Repair and Maintenance. *Theory, Culture & Society*, 24(3), 1–25.
- Groth, C., Mäkelä, M. i Seitamaa-Hakkarainen, P. (2015). Tactile Augmentation: A Multimethod for Capturing Experiential Knowledge. *Craft Research*, 6(1), 57–81.
- Harrod, T. (1995). *Primavera: Pioneering Craft and Design 1945–1995*. Sunderland: Tyne and Wear Museums.
- Hatch, M. (2013). *The Maker Movement Manifesto: Rules for Innovation in the New World of Crafters, Hackers, and Tinkerers*. New York: McGraw Hill Publishing.
- Heidegger, M. (1994). *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Highmore, B. (2010). *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*. London, UK: Routledge.
- Hippel von, E. (2005). *Democratizing Innovation*. Cambridge: MIT Press.
- Hough, G. (1978). *The Last Romantics*. London: Gerald Duckworth & Co.
- Ingold, T. (2009). Against Space: Place, Movement, Knowledge. W: P. Wynn Kirby (red.), *Boundless Worlds: An Anthropological Approach to Movement* (s. 29–43). New York–Oxford: Berghahn Books.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2018). *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*. Wybór i oprac. E. Klekot. Przeł. E. Klekot i D. Wąsik. Kraków: Instytut Architektury.
- Jeffrey, B. i Troman, G. (2004). Time for Ethnography. *British Educational Research Journal*, 30(4), 535–548.
- Jerram, L. (2006). Kitchen Sink Dramas: Women, Modernity and Space in Weimar Germany. *Cultural Geographies*, 13(4), 538–556.
- Journal Editors (2008). Editorial Introduction. *The Journal of Modern Craft*, 1(1), 1–5.

- Justesen, L. (2020). Actor-network Theory as Analytical Approach. W: J. Aspers i U. Corte (red.), *Qualitative Analysis: Eight Approaches for the Social Sciences* (s. 325–342). New York, NY: Routledge.
- Keane, W. (2005). Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. W: D. Miller (red.), *Materiality* (s. 182–205). Durham: Duke University Press.
- Klekot, E. (2017). Sprawczość w fabryce porcelany. *Kultura Popularna*, (2), 92–107.
- Klekot, E. (2020). The Craft of Factory Labor Available to Purchase. *Journal of American Folklore*, 133(528), 205–227.
- Knott, S. (2015). *Amateur Craft: History and Theory*. London: Bloomsbury Publishing.
- Kotarbiński, T. (2019) *Traktat o dobrej robocie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Korn, P. (2015). *Why We Make Things and Why It Matters: The Education of a Craftsman*. Boston, MA: David R. Godine Publisher.
- Krajewski, M. (red.) (2010). *Handmade. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*. Warszawa: Bęc Zmiana.
- Krajewski, M. (2013). *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Bęc Zmiana.
- Kuznetsov, S. i Paulos, E. (2010). Rise of the Expert Amateur: DIY Projects, Communities, and Cultures. W: NordiCHI '10: *Proceedings of the 6th Nordic Conference on Human-Computer Interaction. Extending Boundaries* (s. 295–304). New York: Association for Computing Machinery.
- Latour, B. (1992). Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. W: W.E. Bijker, J. Law (red.), *Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change* (s. 225–258). Cambridge, MA: MIT Press.
- Latour, B. (2004). How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, 10(2–3), 205–229.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Przeł. A. Derra i K. Abriszewski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Latour, B. i Woolgar, S. (2020). *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*. Przeł. K. Abriszewski i M. Wróblewski. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. London: Routledge.
- Leadbeater, C. i Miller, P. (2004). *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*. London: Demos.
- Lehmann, U. (2012). Making as Knowing: Epistemology and Technique in Craft. *The Journal of Modern Craft*, 5(2), 149–164.

- Lévi-Strauss, C. (1969). *Mysł nieoswojona*. Przeł. A. Zajączkowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lindtner, S., Hertz, G. i Dourish, P. (2014). Emerging Sites of HCI Innovation: Hackerspaces, Hardware Startups & Incubators. W: *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (s. 439–448). New York, NY: Association for Computing Machinery.
- Löw, M. (2018). *Socjologia przestrzeni*. Przeł. I. Drozdowska-Broering. Warszawa: Oficyna Naukowa
- Luckman, S. (2015). *Craft and the Creative Economy*. London: Palgrave Macmillan.
- Maines, R. (2009). *Hedonizing Technologies: Paths to Pleasure in Hobbies and Leisure*. Baltimore: JH University Press.
- Mann, S. (2014). Maktivism: Authentic Making for Technology in the Service of Humanity. W: M. Ratto, M. Boler (red.), *DIY Citizenship. Critical Making and Social Media* (s. 29–52). Cambridge: MIT Press.
- Marchand, T.H.J. (2010). Embodied Cognition and Communication: Studies with British Fine Woodworkers. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(1), S100–S120.
- Marchand, T.H.J. (2016). *Craftwork as Problem Solving: Ethnographic Studies of Design and Making*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing.
- Marchand, T.H.J. (2022). *The Pursuit of Pleasurable Work: Craftwork in Twenty-first Century England*. New York, NY: Berghahn Books.
- Mason, J. (2006). Mixing Methods in a Qualitatively Driven Way. *Qualitative Research*, 6(1), 9–25.
- Mateus, S. i Sarkar, S. (2024). Bricolage – A Systematic Review, Conceptualization, and Research Agenda. *Entrepreneurship & Regional Development*, 36(7–8), 833–854.
- Marks, K. (1962). Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r. W: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 1 (s. 547–684). Warszawa: Książka i Wiedza.
- Maxigas, P. (2012). Hacklabs and Hackerspaces: Tracing Two Genealogies. *Journal of Peer Production*, (2), 1–10.
- Merrin, W. (2014). The Rise of the Gadget and Hyperludic Media. *Cultural Politics*, 10(1), 1–20.
- Mika, P. (2022). Wykorzystanie prac ręcznych w rozwoju umiejętności życiowych. *Szkola – Zawód – Praca*, 27(2), 109–120.
- Miller, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Miller, D. (2008). *The Comfort of Things*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Cambridge: Polity Press.
- Nascimento, S. i Pólvora, A. (2018). Maker Cultures and the Prospects for Technological Action. *Science and Engineering Ethics*, 24(3), 927–946.
- Navaro-Yashin, Y. (2009). Affective Spaces, Melancholic Objects: Ruination and the Production of Anthropological Knowledge. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15(1), 1–18.

- Nicholson, H. (2015). Absent Amateurs. *Research in Drama Education*, 20(3), 263–266.
- Oldenburg, R. (1996). Our Vanishing “Third places”. *Planning Commissioners Journal*, (25), 6–10.
- Orszulak-Dudkowska, K. (2016). Zrób to sam/Do it yourself. Nowe oblicza rzemiosła i rękodzieła w kulturze współczesnej. *Zeszyty Wiejskie*, (22), 99–107.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*, London: Sage.
- Ratto, M. i Boler, M. (red.) (2014). *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*. Cambridge: MIT Press.
- Reckwitz, A. (2002). Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), 243–263.
- Reckwitz, A. (2012). Affective Spaces: A Praxeological Outlook. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 16(2), 241–258.
- Roberts, K. (2011). Leisure: The Importance of Being Inconsequential. *Leisure Studies*, 30(1), 5–20.
- Roberts, J. (2012). Labor, Emancipation, and the Critique of Craft-skill. *The Journal of Modern Craft*, 5(2), 137–148.
- Rosner, D. i Bean, J. (2009). Learning from IKEA Hacking: I’m Not One to Decoupage a Tabletop and Call It a Day. W: *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (s. 419–422). New York: Association for Computing Machinery.
- Rosner, D.K. i Fox, S.E. (2016). Legacies of Craft and the Centrality of Failure in a Mother-operated Hackerspace. *New Media & Society*, 18(4), 558–580.
- Rowsell, J. (2011). Carrying My Family with Me: Artefacts as Emic Perspectives. *Qualitative Research* 11(3), 331–346.
- Schatzki, T. (1996). *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schatzki, T. (2002). *The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Schütz, A. (2008). O wielości rzeczywistości. W: tegoż, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej* (s. 17–56). Przeł. B. Jabłońska. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Sennett, R. (2006). *Korozja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*. Przeł. J. Dzierzgowski. Warszawa: Muza.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. London: Penguin Books.
- Seta, G. de (2020). Three Lies of Digital Ethnography. *Journal of Digital Social Research*, 2(1), 77–97.
- Shove, E., M. Watson, J. Ingram i in. (2007). *The Design of Everyday Life*. Oxford, UK – New York, NY: Berg.

- Someren, M. van, Barnard, Y.F i Sandberg, J.A.C. (1994). *The Think Aloud Method: A Practical Approach to Modelling Cognitive Processes*. London: Academic Press.
- Stebbins, R. (1992). *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*. Montreal – Kingston – Buffalo – London: McGill-Queen's University Press.
- Stebbins, R. (2007). *A Serious Leisure: A Perspective for Our Time*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Stebbins, R. (2008). Leisure Abandonment: Quitting Free Time Activity that We Love. *Leisure Studies Association Newsletter*, 81(November), 14–19.
- Sudjic, D. (2013). *Język rzeczy*. Przeł. A. Puchejda. Kraków: Karakter.
- Śnieciński, J. (1981). Porozmawiajmy o naszych sprawach. *Zrób to Sam*, 1(5), 3.
- Tanenbaum, J.G., Williams, A.M., Desjardins, A, i Tanenbaum, K. (2013). Democratizing Technology: Pleasure, Utility and Expressiveness in DIY and Maker Practice. *CHI '13: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 2603–2612.
- Tellmann, U. (2015). Austerity and Scarcity: About the Limits and Meanings of Liberal Economy. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 15(1), 21–40.
- Timmermans, S. i Tavory, I. (2012). Theory Construction in Qualitative Research: From Grounded Theory to Abductive Analysis. *Sociological Theory*, 30(3), 167–186.
- Toombs, A., Bardzell, S. i Bardzell, J. (2014). Becoming Makers: Hackerspace Member Habits, Values, and Identities. *Journal of Peer Production*, (5), 1-8.
- Thompson, J. (2022). A Guide to Abductive Thematic Analysis. *The Qualitative Report*, 27(5), 1410–1421.
- Tulloch, C. (1999). There's No Place Like Home: Home Dressmaking and Creativity in the Jamaican Community of the 1940s to the 1960s. W: B. Burman (red.), *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking* (s. 111–128). Oxford, UK: Berg.
- Warde, A. (2005). Consumption and Theories of Practice. *Journal of Consumer Culture*, 5(2), 131–153.
- Watson, M. i Shove, E. (2008). Product, Competence, Project and Practice DIY and the Dynamics of Craft Consumption. *Journal of Consumer Culture*, 8(1), 69–89.
- Weber, M. (1994). *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Przeł. J. Miziński. Lublin: Wydawnictwo Test.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge University Press.
- Williams, C.C. (2004). A Lifestyle Choice? Evaluating the Motives of Do-It-Yourself (DIY) Consumers. *International Journal of Retail & Distribution Management*, 32(5), 270–278.

- Wilson, K. (2017). *Tinkering: Australians Reinvent DIY Culture*. Clayton, VIC: Monash University Publishing.
- Woodward, S. (2016). Object Interviews, Material Imaginings and 'Unsettling' Methods: Interdisciplinary Approaches to Understanding Materials and Material Culture. *Qualitative Research*, 16(4), 359–374.

ANEKSY

Charakterystyka badanych

Każda osoba badana oznaczona jest przypadkowym lub wybranym przez siebie imieniem, które wykorzystuję w treści, stąd imiona przy kodach zostały podane w cudzysłowie.

1_IDI – „Andrzej”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: pracownik administracji.

Majsterkowanie: Majsterkowanie zaczęło się u badanego od potrzeby stworzenia toalety w domu wakacyjnym rodziców. Następnie realizował projekty takie jak biurko do pokoju i żyrandol. W późniejszym okresie tworzył bardziej zaawansowane rzeczy, np. szafkę do łazienki. Obecnie ma dwa niedokończone projekty: podstawkę na elementy biurowe i szafkę nocną.

Warsztat: Badany aktualnie korzysta z piwnicy jako swojego warsztatu, którą traktuje jako przestrzeń warsztatową, potrzebną do pracy. Wcześniej poszukiwał różnych miejsc do majsterkowania, w tym garażu podziemnego. Przez krótki czas pracował w Fab Labie, a także korzystał z przestrzeni kreatywno-warsztatowych, gdzie dzielił się wiedzą i doświadczeniami z innymi.

Poziom zaawansowania: Pomiędzy amatorem a hobbystą. Majsterkowanie jest dla niego sposobem na realizację konkretnych potrzeb i tworzenie użytecznych przedmiotów.

2_IDI – „Piotr”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: pracownik IT.

Majsterkowanie: Zajmuje się modelarstwem, a konkretnie tworzeniem dioram. Interesuje się historią, co znajduje odzwierciedlenie w tematyce jego prac. Wykorzystuje różnorodne materiały, często pochodzące z recyklingu.

Warsztat: Ma „kącik” w pokoju, gdzie ma dwumetrowe biurko i specjalne tablice na ścianie do przechowywania narzędzi i materiałów. Planuje w przyszłości własny warsztat. Nie korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowych, ale dostrzega wartość w dzieleniu się wiedzą i umiejętnościami w takich przestrzeniach. Wie o istnieniu modelarni w mieście, w którym mieszka.

Poziom zaawansowania: Hobbysta – poświęca czas i energię na rozwijanie swoich umiejętności, eksperymentuje z różnymi technikami i materiałami. Traktuje majsterkowanie jako hobby, źródło przyjemności i sposób na oderwanie się od codzienności. Nie wyklucza w przyszłości udziału w konwentach modelarskich i prezentowania tam swoich prac.

3_IDI – „Janusz”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: programista.

Majsterkowanie: Realizuje się poprzez różnorodne projekty, m.in. remont altany, wymianę instalacji elektrycznej, budowę domków dla pszczoł czy np. tworzenie syntezy modułowego.

Warsztat: Ma własne miejsce do majsterkowania, które łączy z biurem. Dodatkowo uczęszcza do przestrzeni kreatywno-warsztatowych, gdzie korzysta z frezarki CNC i drukarki 3D.

Poziom zaawansowania: Pomiędzy amatorem a profesjonalnym amatorem. Dowodzą tego zarówno zakres realizowanych projektów, jak i chęć dzielenia się wiedzą z innymi. Badany zdobył np. uprawnienia elektryczne, co świadczy o jego profesjonalnym podejściu do majsterkowania.

4_IDI – „Mikołaj”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: grafik-projektant.

Majsterkowanie: Praca ze skórą, drukowanie 3D, praca z drewnem, naprawa rowerów. Respondent zajmuje się wytwarzaniem produktów ze skóry, realizuje indywidualne zlecenia oraz prowadzi warsztaty z pracy ze skórą.

Warsztat: Ma własną pracownię, w której wykonuje meble i realizuje zamówienia. Dodatkowo prowadzi otwartą pracownię i warsztaty dla innych osób. Wcześniej pracował w domu, potem w coworkingu rzemieślniczym. Planuje powiększenie i ulepszenie obecnego lokalu z myślą o warsztatach.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Badany ma rozległą wiedzę i umiejętności w zakresie pracy ze skórą, które nieustannie pogłębia. Majsterkowanie przerodziło się w działalność zarobkową, w tym produkcję i sprzedaż wyrobów skórzanych oraz prowadzenie warsztatów. Jednocześnie respondent podkreśla aspekt zabawy i relaksu w majsterkowaniu.

5_IDI – „Mirek”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: lekarz.

Majsterkowanie: Badany od dzieciństwa interesował się majsterkowaniem za sprawą brata. Z czasem zaczął realizować bardziej świadome projekty, rozwiązywać problemy i naprawiać różne rzeczy. Obecnie regularnie znajduje czas na majsterkowanie, które traktuje jako hobby i sposób na odprężenie. Angażuje się w projekty związane z drukiem 3D, modelowaniem i mechaniką samochodową.

Warsztat: Respondent nie ma własnego warsztatu, ale korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowej. Uważa to za szansę na rozwój, dzielenie się wiedzą i korzystanie z zasobów oraz inspiracji innych. W przyszłości chciałby mieć własne miejsce do majsterkowania;

Poziom zaawansowania: Pomiędzy hobbystą a amatorem. Badany ma szeroki zakres umiejętności i wiedzy z różnych dziedzin majsterkowania, od mechaniki samochodowej po druk. Traktuje majsterkowanie jako hobby i sposób na samorealizację, a nie jako źródło zarobku. Stale dąży do doskonalenia swoich umiejętności.

6_IDI – „Bogna”

Płeć: kobieta.

Zawód: zdalna pracownica branży szkoleniowo-edukacyjnej.

Majsterkowanie: Początki majsterkowania badanej sięgają przeróbek krawieckich, które to przeróbki z czasem przekształciły się w działania związane z odnawianiem mebli, remontami oraz naprawami domowymi. Respondentka zajmuje się także tworzeniem stylizacji i pozowaniem do zdjęć w klimatach alternatywnych. Obecnie majsterkowanie ma u niej charakter przede wszystkim użytkowy i jest odpowiedzią na bieżące potrzeby domowe.

Warsztat: Badana nie ma wydzielonego warsztatu, ale dysponuje biurkiem, przy którym rozkłada maszynę do szycia i narzędzia. Czasem tworzy przestrzeń do pracy na podłodze w dużym pokoju. Nie korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowych.

Poziom zaawansowania: Hobbystka. Badana ma szeroki zakres umiejętności oraz doświadczenie w różnych dziedzinach majsterkowania: od krawiectwa, przez renowację mebli, po drobne naprawy. Majsterkowanie traktuje jako formę rekreacji, odskocznię od pracy zawodowej i sposób na wyrażanie swojej kreatywności. Nie traktuje go jako źródła zarobku, choć okazjonalnie wykonuje drobne usługi dla znajomych.

7_IDI – „Alina”

Płeć: kobieta.

Zawód: artystka plastyczka, od dziesięciu lat poza branżą kreatywną.

Majsterkowanie: Badana zajmuje się różnymi formami majsterkowania, w tym szyciem, pisaniem ikon, drukiem 3D, obróbką żywicy epoksydowej, origami i renowacją mebli. Uczestniczy w warsztatach i eksperymentuje z różnymi technikami i materiałami.

Warsztat: Respondentka nie ma warsztatu, ale korzysta z różnych przestrzeni, takich jak przestrzenie kreatywno-warsztatowe, szkoły szycia. W domu ma drukarki 3D.

Poziom zaawansowania: Hobbystka. Badana ma szeroki zakres zainteresowań i umiejętności manualnych, zdobywanych głównie poprzez uczestnictwo w warsztatach i własne eksperymenty. Majsterkowanie jest dla niej formą rozrywki i odskocznia od codziennej monotonii, a nie źródłem zarobku. Ceni sobie zarówno proces tworzenia,

jak i efekt końcowy, a także możliwość samorealizacji i wyrażania indywidualizmu.

8_IDI – „Jola”

Płeć: kobieta.

Zawód: pracownica marketingu.

Majsterkowanie: Zajmuje się projektowaniem i drukowaniem 3D różnych przedmiotów. Wykorzystuje drukarkę 3D do tworzenia m.in. elementów dekoracyjnych do domu, akcesoriów do samochodu oraz prototypów na potrzeby pracy inżynierskiej. Dzieli się swoją wiedzą i umiejętnościami z innymi.

Warsztat: Majsterkuje głównie w domu, w kuchni, wykorzystując do tego własną drukarkę 3D. Jest świadoma istnienia przestrzeni kreatywno-warsztatowych, ale z nich nie korzysta.

Poziom zaawansowania: H o b b y s t k a. Mimo że początki jej przygody z drukiem 3D związane były z wpływem męża, obecnie traktuje to jako swoje hobby. Zdobywa wiedzę i umiejętności głównie z tutoriali na YouTube oraz od innych osób. Wykorzystuje druk 3D zarówno do własnych potrzeb, jak i do pomocy znajomym. Rozważała komercjalizację swoich umiejętności, ale zrezygnowała z tego pomysłu ze względu na dużą konkurencję i koszty. Angażowała się w pomoc w drukowaniu przyłbic dla medyków w czasie pandemii. Dzieli się swoimi projektami na Facebooku.

9_IDI – „Robert”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: pracownik IT, wcześniej project manager w korporacji.

Majsterkowanie: Głównie obróbka drewna, renowacja mebli, stolarstwo, ciesielstwo. Początkowo zajmował się naprawą rowerów, później renowacją mebli i drobnymi pracami w mieszkaniu czy pracami związanymi z działką, w tym ciesielstwem.

Warsztat: Ma wynajmowany magazyn, który służy mu jako warsztat. W przeszłości majsterkował w piwnicy. Nie korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowych.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Badany poświęca bardzo dużo czasu na majsterkowanie, które traktuje jako priorytet, co wpływa na inne sfery jego życia. Zdobywa wiedzę z różnych źródeł.

Planuje w przyszłości rozwijać działalność stolarską zawodowo. Mimo że nie uważa się za profesjonalistę, jego zaangażowanie, wiedza i umiejętności wskazują na poziom profesjonalnego amatora.

10_IDI – „Teresa”

Płeć: kobieta.

Zawód: pracownica gastronomii, z wykształcenia kulturoznawczyni.

Majsterkowanie: Zajmuje się głównie renowacją starych mebli, w szczególności krzeseł. Zainspirowana działalnością na Instagramie.

Warsztat: Nie ma własnego, w pełni wyposażonego warsztatu, ale korzysta z Męskiej Szopy (makerspace'u). Część prac wykonuje w domu, ale te wymagające specjalistycznych narzędzi i przestrzeni realizuje w szopie.

Poziom zaawansowania: Hobbystka. Badana traktuje majsterkowanie jako hobby i sposób na relaks. Ma pewne doświadczenie i umiejętności, ale traktuje majsterkowanie jako pasję. Planuje rozwijać się w tym kierunku i ewentualnie przekształcić hobby w dodatkowe źródło dochodu.

11_IDI – „Beata”

Płeć: kobieta.

Zawód: pracownica korporacji, z wykształcenia fizjoterapeutka.

Majsterkowanie: Zajmuje się majsterkowaniem jako hobby: tworzy biżuterię z muszli oraz pracuje z drewnem. Inspiruje się rdzennymi kulturami i wykorzystuje naturalne materiały. Lubi tworzyć unikatowe przedmioty i czerpie satysfakcję z dotykania i obrabiania materiałów.

Warsztat: Nie ma własnego warsztatu, ale marzy o własnej przestrzeni do majsterkowania. Korzystała z przestrzeni kreatywno-warsztatowej, ale poszukuje miejsca bliżej domu i bardziej dostępnego.

Poziom zaawansowania: Hobbystka. Badana ma doświadczenie w majsterkowaniu od dzieciństwa, samodzielnie zdobywa wiedzę i umiejętności, czerpie z tego satysfakcję. Traktuje to jako formę relaksu i wyrażania siebie. Nie traktuje majsterkowania jako źródła zarobku, ale wymienia się swoimi wyrobami i rozważa ich sprzedaż w przyszłości.

12_IDI – „Witek”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: architekt.

Majsterkowanie: Modelarstwo (samoloty, modele architektoniczne), elektronika, mechanika. Wytwarzał i sprzedawał drukarki 3D.

Warsztat: Prowadzi warsztat modelarski dla studentów. Ma drukarkę 3D w biurze architektonicznym, gdzie „majsterkuje zawodowo”; korzysta z narzędzi w przestrzeni kreatywno-warsztatowej.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Badany ma rozległe doświadczenie w modelarstwie, zdobywał nagrody w tej dziedzinie. Przez pewien czas wytwarzał i sprzedawał drukarki 3D. Obecnie wykorzystuje swoje umiejętności majsterkowania zarówno w pracy zawodowej, jak i w ramach hobby, tworząc zaawansowane projekty łączące elektronikę, mechanikę i modelarstwo.

13_IDI – „Joanna”

Płeć: kobieta.

Zawód: animatorka kultury.

Majsterkowanie: Jej wiodącym zajęciem jest kaletnictwo, ale zajmuje się również sitodrukiem, linorytem i tworzeniem. Prowadzi warsztaty z tych dziedzin, na których uczy innych swoich umiejętności.

Warsztat: Ma miejsce przeznaczone do majsterkowania, gdzie przechowuje narzędzia i prowadzi warsztaty. Dodatkowo ma mobilny warsztat w skrzyniach modułowych, który umożliwia jej prowadzenie zajęć w różnych lokalizacjach. Planuje stworzenie przestrzeni kreatywno-warsztatowej otwartej dla wszystkich.

Poziom zaawansowania: Profesjonalna amatorka. Badana łączy pasję do majsterkowania z pracą zawodową, prowadząc warsztaty i ucząc innych. Ma rozległą wiedzę i umiejętności w różnych dziedzinach rzemiosła, a także doświadczenie w przekazywaniu tej wiedzy innym. Dąży do profesjonalizacji swoich działań, poszukując starych podręczników cechowych i doskonaląc swoje umiejętności. Jednocześnie czerpie radość z samego procesu tworzenia i dzielenia się swoją pasją z innymi.

14_IDI – „Artur”

Płeć: męczyzna.

Zawód: projektant stron internetowych; porzucił etat, aby poświęcić się pracy w warsztacie.

Majsterkowanie: Zajmuje się pracą z drewnem, w tym rzeźbieniem. Wykorzystuje zarówno narzędzia elektryczne, jak i dłuta rzeźbiarskie. Tworzy mandale i wykonuje meble. Dodatkowo lubi naprawiać różne przedmioty, zamiast je wyrzucać.

Warsztat: Ma własny warsztat, o którym myśli jako o przestrzeni wspólnej, inspirowanej ideą makerspace'ów i Fab Labów.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Respondent łączy pasję do majsterkowania z zarabianiem na życie. Ma wysokie umiejętności techniczne, wynikające z doświadczenia rodzinnego i edukacji. Dąży do profesjonalizacji swoich działań, np. poprzez tworzenie sklepu internetowego. Wciąż poszukuje nowych wyzwań i eksploruje różne obszary związane z majsterkowaniem.

15_IDI – „Monika”

Płeć: kobieta.

Zawód: artystka plastyczka.

Majsterkowanie: Majsterkowanie jest dla niej formą relaksu, a także sposobem na realizację filozofii życiowej związanej z odzyskiwaniem i przetwarzaniem rzeczy. Zajmuje się różnorodnymi działaniami związanymi ze sztuką. Jej bazę finansową tworzy renowacja antyków, ale nie konserwacja. Dodatkowo maluje portrety na zamówienie.

Warsztat: Prowadzi własną pracownię na strychu w kamienicy, gdzie ma przestrzeń do pracy i przechowywania narzędzi. Nie korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowych, ponieważ woli pracę w samotności i skupieniu.

Poziom zaawansowania: Hobbystka. Ukończyła kurs stolarstwa, ale nie wiąże z tym swojej przyszłości zawodowej. Traktuje majsterkowanie jako hobby i formę relaksu, a nie jako źródło zarobku. Mimo wszechstronnych umiejętności manualnych i doświadczenia w renowacji antyków nie uważa się za profesjonalistkę.

16. IDI – „Zbyszek”

Płeć: męczyzna.

Zawód: inżynier technologii drewna.

Majsterkowanie: Respondent hobbystycznie i zawodowo poświęca się budowaniu, przerabianiu i ulepszaniu różnych rzeczy. Zajmuje się zarówno drewnem, jak i metalem oraz tworzywami sztucznymi. Tworzy prototypy, naprawia maszyny, buduje meble, zajmuje się motoryzacją i rozwiązuje problemy techniczne.

Warsztat: Ma własny dobrze wyposażony warsztat, w którym znajdują się różnorodne maszyny (tokarka, frezarka CNC i inne), narzędzia, prąd, ciepła woda, kanalizacja i wentylacja. Część maszyn została kupiona i zmodyfikowana, a część zbudowana od podstaw. Respondent nie korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowych.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Respondent łączy pasję z pracą zawodową. Ma rozległą wiedzę i umiejętności, buduje własne maszyny, tworzy innowacyjne rozwiązania i dzieli się swoją wiedzą w Internecie. Jego praca ma charakter innowacyjny i wykracza poza standardowe rozwiązania.

17_IDI – „Sebastian”

Płeć: męczyzna.

Zawód: pracownik IT.

Majsterkowanie: Zajmuje się głównie obróbką drewna, ale łączy różne techniki, w tym elektronikę i elektrykę. Tworzy projekty użytkowe, estetyczne i spersonalizowane, często łącząc stolarstwo z innymi dziedzinami rzemiosła. Prowadzi kanał na YouTube, gdzie dzieli się wiedzą na temat piwowarstwa domowego i majsterkowania.

Warsztat: Ma mały warsztat przydomowy w garażu o powierzchni 16 m². Planuje budowę większego warsztatu na zakupionej działce. Nie korzysta z przestrzeni kreatywno-warsztatowych. Woli własne, uporządkowane miejsce pracy, za które sam odpowiada.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Respondent ma rozległą wiedzę i umiejętności i ciągle dąży do doskonalenia swoich technik. Inwestuje w narzędzia i rozwija swój warsztat. Traktuje majsterkowanie jako ważną część życia, a nie tylko hobby. Dzieli się wiedzą z innymi, ale nie jest to jego źródłem dochodu.

18_IDI – „Maciej”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: pracownik uczelni.

Majsterkowanie: Zajmuje się zarówno obróbką metalu (robienie noży), jak i obróbką drewna (stolarstwo). Początkowo wykonywał noże w warunkach domowych, potem, wraz z rozwojem hobby, zaczął regularnie uczęszczać do otwartej pracowni. Z czasem podjął się prowadzenia warsztatów z robienia noży. Dodatkowo w domu rodzinnym stworzył małą stolarnię, gdzie realizuje projekty w drewnie.

Warsztat: Korzysta z przestrzeni warsztatowej, gdzie robi noże i prowadzi zajęcia. Ma również własną stolarnię w domu rodzinnym.

Poziom zaawansowania: Amator/Profesjonalny amator. Badany rozwijał swoje umiejętności poprzez kursy, własne eksperymenty i dzielenie się wiedzą z innymi. Obecnie prowadzi warsztaty i wykonuje zlecenia komercyjne, ale podkreśla, że nie dąży do pełnej komercjalizacji.

19_IDI – „Roman”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: nieznany.

Majsterkowanie: Badany zajmuje się głównie naprawami i usprawnieniami w domu, projektowaniem i wykonywaniem mebli na wymiar oraz modelarstwem. Modelarstwo, a konkretnie sklejanie modeli z „Małego Modelarza”, jest jego pasją od dzieciństwa, kontynuowaną z przerwami.

Warsztat: Badany majsterkuje głównie w domu. Ma pokój, w którym może się zamknąć i bezpiecznie majsterkować. Nie korzysta z przestrzeni warsztatowych typu makerspace.

Poziom zaawansowania: Hobbysta. Badany ma szeroki zakres umiejętności manualnych, zdobytych dzięki obserwacji i pomocy ojcu oraz dziadkowi, a także lekcjom techniki w szkole. Potrafi projektować i wykonywać meble na wymiar, naprawiać różne urządzenia oraz tworzyć skomplikowane modele. Samodzielnie zdobywa wiedzę i umiejętności, korzystając z internetowych poradników. Majsterkowanie jest dla niego przede wszystkim źródłem przyjemności i formą relaksu, a także sposobem na poprawę funkcjonalności otaczającej go przestrzeni. Respondent nie traktuje majsterkowania jako źródła zarobku ani nie dąży do profesjonalizacji w tej dziedzinie.

20_IDI – „Paweł”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: pracownik korporacji.

Majsterkowanie: Zajmuje się głównie obróbką drewna i renowacją mebli. Początkowo majsterkował przy starych motocyklach i samochodach, w tym przy starym Garbusie. Obecnie odnawia meble, tworzy skrzynki do zegarów dla żony (która jest zegarmistrzynią) oraz wykonuje meble do domu, takie jak łóżka, biurka i szafy. Ukończył studia na wydziale konserwacji drewna.

Warsztat: Ma garaż przylegający do domu, który służy mu jako warsztat. W przeszłości korzystał ze stolarni teścia, który udostępnił mu swoje maszyny. Nie korzysta z makerspace’u, ale zna osoby działające w takim miejscu.

Poziom zaawansowania: Profesjonalny amator. Respondent ma rozległą wiedzę i umiejętności w zakresie obróbki drewna i renowacji mebli, które zdobywał zarówno samodzielnie (YouTube, literatura), jak i na kursach i studiach. Wykonuje zlecenia komercyjne, ale traktuje majsterkowanie przede wszystkim jako hobby i sposób na oderwanie się od pracy zawodowej. Inwestuje w profesjonalne narzędzia i maszyny, ale podkreśla, że dobre narzędzia nie zastąpią umiejętności. Dzieli się wiedzą z innymi i angażuje się w lokalne inicjatywy związane z renowacją.

21_IDI – „Olek”

Płeć: mężczyzna.

Zawód: uczestnik studiów doktoranckich.

Majsterkowanie: Respondent zajmuje się modelarstwem, w szczególności modelami związanymi z uniwersum science fiction i fantastyką. Tworzy modele z plastiku, metalu i żywicy epoksydowej, wykorzystując różnorodne narzędzia, farby i materiały. Dzieli się swoimi pracami i wiedzą w mediach społecznościowych, gdzie wchodzi w interakcje z innymi modelarzami.

Warsztat: Respondent majsterkuje w swoim pokoju, gdzie ma szafę modelarską i biurko zajęte przez farby i narzędzia. Planuje stworzenie profesjonalnego warsztatu modelarskiego w przyszłości. Nie korzysta z makerspace’u.

Poziom zaawansowania: Hobbysta. Respondent ma rozległą wiedzę i umiejętności w zakresie modelarstwa zdobyte dzięki wieloletniemu

doświadczeniu, eksperymentowaniu i aktywnemu uczestnictwu w społeczności modelarskiej. Dzieli się swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi, a jego prace zdobywają uznanie w konkursach i mediach społecznościowych. Mimo wysokiego poziomu zaawansowania traktuje modelarstwo jako hobby i nie zajmuje się nim zawodowo.

Uproszczony scenariusz wywiadu pogłębionego z osobami majsterkującymi

Blok 1. Własna historia majsterkowania

- Jak zacząłeś/zaczęłaś zajmować się tym, czym się zajmujesz?
- Jakie projekty realizowałeś/realizowałaś do tej pory?
 - Który z nich jest najważniejszy i dlaczego?
 - Który okazał się największym wyzwaniem czy przysporzył Ci najwięcej problemów?
- Czy masz jakieś wizje dotyczące Twojego majsterkowania w przyszłości?
- Czy miałeś/miałaś wcześniejsze doświadczenie w majsterkowaniu?
- Czy można mówić o jakichś fazach, punktach zwrotnych w historii swojego hobby?
- O jakich projektach myślisz w przyszłości?
- Czy w Twoim przypadku majsterkowanie to zajęcie, które jest wciąż rozrywką/odpoczynkiem, a może już jest zadaniem absorbującym i zobowiązującym?

Blok 2. Majsterkowanie i życie codzienne

- Czas: Kiedy i gdzie najczęściej majsterkujesz? Ile czasu temu poświęcasz?
 - Co, w warunkach codziennych, motywuje Cię do majsterkowania?
 - Co najbardziej lubisz w codziennym doświadczeniu majsterkowania?
 - Czy dostrzegasz jakieś napięcia, przeszkody w codziennym doświadczeniu majsterkowania?
- Miejsce: Gdzie najczęściej majsterkujesz?
 - Czym jest dla ciebie Twój warsztat?
 - Czym są dla Ciebie Twoje narzędzia?
 - Jakie narzędzia masz, jakie chciałbyś/chciałabyś mieć?

- Z którym z nich lubisz najbardziej pracować i dlaczego?
- Czy trudno było Ci znaleźć miejsce do pracy?
- Co sądzisz o dzieleniu przestrzeni majsterkowania z innymi?
 - Czy dzielenie przestrzeni to konieczność, czy szansa?
- Co sądzisz o przestrzeniach typu makerspace?

Blok 3. Majsterkowanie a przekazywanie wiedzy i umiejętności

- Pomijając wcześniejsze doświadczenia, jak aktualnie zdobywasz nowe umiejętności i wiedzę?
- Czy sam/sama przekazujesz, dzielisz się swoją wiedzą, doświadczeniem i umiejętnościami, a jeśli tak, to z kim, w jakich okolicznościach?
- Co jest dla Ciebie ważne: sama praca (proces) czy raczej jej efekt?
- Czy w ogóle dostrzegasz konieczność zdobywania umiejętności?
- Czy majsterkowania można się nauczyć? Jak? Od kogo?
- Czy współdzielenie przestrzeni pracy warsztatowej jest ważne dla nabywania umiejętności, dzielenia się doświadczeniem, czy raczej umożliwia dzielenie narzędzi?
- Czy dostrzegasz jakąś głębszy wymiar majsterkowania? Jakież wartości, zasady, normy? W kontekście wartości i norm: czy ważne jest dla Ciebie doskonalenie się w działaniu?

Blok 4. Majsterkowanie i inni

- Czy możesz wskazać osoby, które wywarły wpływ na Twoje doświadczenie majsterkowania?
 - Kim są dla Ciebie i na jakich etapach majsterkowania i życia się pojawiły?
- Jak inni (bliscy, znajomi) oceniają Twoje majsterkowanie?

Blok 5. Praca a hobby

- Czy widzisz jakieś podobieństwa i różnice między Twoją pracą zawodową a majsterkowaniem?
- Jak postrzegasz majsterkowanie w kontekście innych swoich zajęć i czynności?
- Czy współpracujesz z innymi osobami majsterkującymi?

Blok 6. Szerszy kontekst społeczno-kulturowy (opcjonalny: jeśli wystarczy czasu)

- Czy uważasz, że majsterkowanie to styl życia?
 - Jak się ma do kultury DIY?
- Czy to, co robisz, jest popularne, czy niszowe i z czego to wynika?
- Czy sam/sama opowiadasz i namawiasz do tego typu aktywności innych?
- Prośba o dodatkowe komentarze.

Pytania budujące skalę pomiaru *flow*

1. Zadanie stanowiło dla mnie wyzwanie, ale wiedziałem/wiedziałam, że dzięki swoim umiejętnościom będę w stanie mu sprostać.
2. Wykonywałem/Wykonywałam poprawnie kolejne czynności bez zastanawiania się nad tym.
3. Wiedziałem/Wiedziałam, co chcę zrobić.
4. Byłem/Byłam przekonany/przekonana, że dobrze mi idzie.
5. Moja uwaga była całkowicie skupiona na tym, co robiłem/robiłam.
6. Miałem/Miałam całkowitą kontrolę nad tym, co robię.
7. W trakcie pracy nieważne było dla mnie, co mogliby o mnie pomyśleć inni.
8. Miałem/Miałam wrażenie, że upływ czasu w trakcie pracy się zmienia (zwalnia lub przyspiesza).
9. Naprawdę podobało mi się doświadczenie związane z wykonywanymi czynnościami.
10. Moje umiejętności były wystarczające, aby sprostać pojawiającym się wyzwaniom.
11. Wszystko zdawało się dziać w sposób automatyczny.
12. Wiedziałem/Wiedziałam dokładnie, co chcę zrobić.
13. Miałem/Miałam poczucie, że świetnie sobie radzę.
14. Nie miałem/miałam problemu ze skupieniem się nad tym, co robię.
15. Czułem/Czułam, że mam pełną kontrolę nad tym, co robię.
16. W trakcie działania nie przejmowałem/przejmowałam się tym, jaki będzie efekt mojej pracy.
17. Czas płynął inaczej niż zwykle.
18. Podobało mi się uczucie towarzyszące podejmowanym aktywnościom i chętnie bym je powtórzył/powtórzyła.
19. Miałem/Miałam poczucie, że moje kompetencje są wystarczające, aby stawić czoło stojącym przede mną wyzwaniom.

20. Działiałem/Działiałam w sposób automatyczny.
21. Wiedziałem/Wiedziałam, co chcę osiągnąć.
22. Podczas działania miałem/miałam świadomość tego, jak mi idzie.
23. Byłem/Byłam całkowicie skoncentrowany/skoncentrowana.
24. Miałem/Miałam poczucie całkowitej kontroli.
25. Nie zwracałem/zwracałam uwagi na to, jak wyglądałam w trakcie pracy.
26. Gdy pracowałem/pracowałam, miałem/miałam poczucie, że czas się zatrzymał.
27. To doświadczenie sprawiło, że czułem/czułam się świetnie.
28. Moje kompetencje były równie wysokie jak stojące przede mną wyzwanie.
29. Działiałem/Działiałam spontanicznie i automatycznie, bez konieczności zastanawiania się nad tym, co robię.
30. Moje cele były jasno określone.
31. Patrząc na swoje działania, byłem/byłam w stanie na bieżąco kontrolować to, jak sobie radzę.
32. Byłem/Byłam całkowicie skoncentrowany/skoncentrowana na zadaniu.
33. Czułem/Czułam całkowitą kontrolę nad swoim ciałem.
34. Nie martwiłem/martwiłam się o to, co inni mogą o mnie myśleć.
35. Czasami wydawało mi się, że wszystko dzieje się w zwolnionym tempie.
36. To doświadczenie było dla mnie niezwykle satysfakcjonujące.

SUMMARY

The Materiality of DIY: On the Agency of People, Tools, and Space in Contemporary Tinkering Practices addresses contemporary DIY and tinkering as a social, cultural, and material phenomenon. Although DIY is often presented in public discourse as a hobby, a way of spending free time, or a return to traditional skills, this book approaches it as a complex cultural practice in which questions of identity, affect, materiality, and the relationship between work and leisure are deeply intertwined.

The study is guided by three research questions: who contemporary DIY enthusiasts are, what their practices consist of, and what kinds of creative environments they inhabit. These questions are explored through ethnographic research combining interviews, observations, and experimental research tools, including a mobile application and think-aloud protocols. Particular attention is paid to the material and affective dimensions of making: its grounding in bodies, tools, materials, and spaces, as well as the experiences of time, satisfaction, engagement, and agency that accompany DIY activities.

The book is divided into five main chapters.

The first chapter provides a broad theoretical introduction. It examines DIY and contemporary tinkering in the context of socio-material and socio-cultural transformations, emphasising the interconnection of people, tools, materials, and environments. Situating DIY between production and consumption, tradition and digital cultures, it highlights the tensions that define contemporary tinkering, including those between work and leisure, professionalism and amateurism, and critique and lifestyle. The chapter establishes the conceptual foundations for understanding DIY as a material, relational, and affective practice.

The second chapter introduces the research “workbench”. It discusses the project’s methodological framework, including the adoption of sensory and multi-sited ethnography, the use of mobile research tools, and the implementation of think-aloud protocols to capture embodied knowledge. The chapter explains the study’s assumptions, participant recruitment and characteristics, and analytical strategy. It demonstrates how, in line with the logic of DIY itself, research requires improvisation, responsiveness, and close attention to materials, spaces, and the rhythms of practice.

The third chapter focuses on the identities and life trajectories of contemporary DIYers. It explores the diversity of these individuals, ranging from casual hobbyists and nostalgic returnees to manual work, to those seeking self-realisation and respite from digital abstraction, and finally to “professional amateurs” who approach tinkering with increasing dedication and quasi-professional aspirations. The chapter demonstrates that DIY produces not only objects but also biographies, self-understandings, and social positions, functioning as a significant field of identity work and amateur-professional career development.

The fourth chapter presents workshops as active socio-material environments that shape making practices. Rather than serving as passive backgrounds, workshops function as affective and organisational structures that influence creativity, routines, and relationships between people, tools, and materials. The chapter highlights the workshop as a catalyst for practice, an emotional space, and a configuration of artefacts that co-produces the maker’s agency.

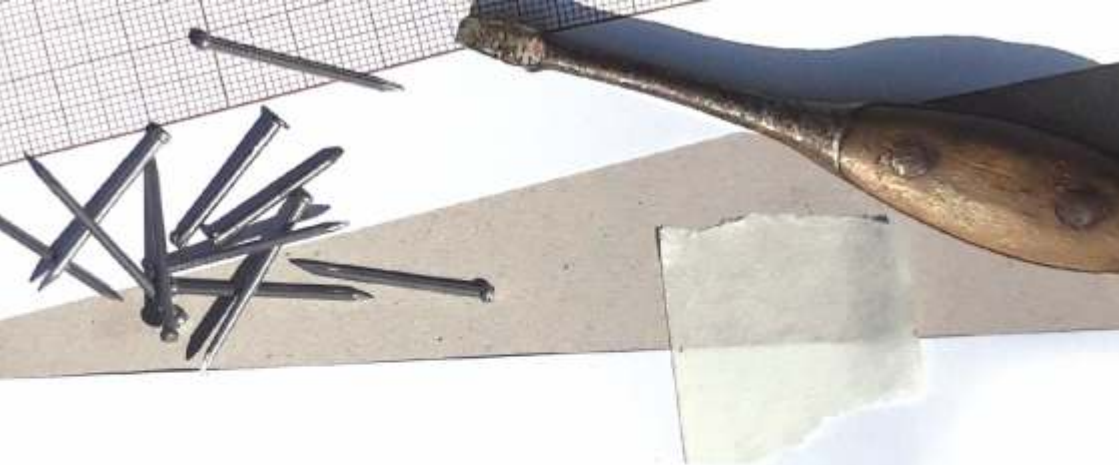
The fifth chapter enters the sphere of practice itself. It examines how DIYers experience time, materials, and action, capturing the pleasure and flow-like absorption that emerge in the making process, as well as the problem-solving, experimentation, and improvisation involved. Particular attention is given to the ways agency is experienced through engagement with materials, tools, and ongoing practical challenges.

The book makes a significant contribution to existing scholarship. Research on DIY, maker cultures, and craft practices has been conducted primarily within cultural studies, design studies, and the history of technology, while ethnographic investigations remain relatively scarce. This work helps fill that gap by offering an ethnographic

perspective on DIY “from the inside,” treating it as an embodied, affective, and material practice. Its contribution can be summarised in three dimensions:

- **Empirical** – It presents rich qualitative material demonstrating the diversity of contemporary DIY practices and the contexts in which they unfold.
- **Theoretical** – It situates DIY within broader debates on theories of practice, materiality, socio-materiality, and affect (Ingold, Sennett, Adamson, Reckwitz, Latour), demonstrating its importance for understanding contemporary ways of living, making, and relating to the material world.
- **Methodological** – It experiments with research tools designed to capture the processual and embodied dimensions of practice, proposing the ethnography of DIY as a productive inspiration for future social research.

The book presents DIY as a multidimensional practice: simultaneously critical and everyday, private and communal, material and affective. Rather than representing a nostalgic return to the past, contemporary DIY emerges as a way of negotiating the conditions of late-modern life, offering experiences of agency, engagement, and meaningful interaction with materials, tools, and everyday environments. The return to manual activities in the digital age is therefore not simply a reaction against technology, but a response to the desire for meaning, participation, and rootedness in the world of things. This research confirms that relationships with materials, tools, and making environments are key to understanding contemporary social and cultural experience.



Mamy do czynienia z publikacją, która na pierwszy rzut oka dotyczy marginalnej aktywności, jaką jest majsterkowanie, ale to właśnie ta pozorna nieistotność przedmiotu badań pozwala autorowi artykułować istotne kwestie. [...] Dzięki walorom literackim recenzowanej publikacji uzyskujemy tekst, którego istotność wyraża się też w świadomości, iż książki są pisane nie tylko po coś, ale również dla kogoś.

prof. dr hab. Marek Krajewski

Książka Jacka Gądeckiego stanowi przykład dogłębnie przemyślanej i z erudycją obudowanej teoretycznie etnografii. [...] Jest doskonale przygotowana i wewnątrznie starannie zorkiestrowana. Co więcej, czytelnik zostaje zaproszony w niej do naukowej zabawy i przyjemności wysokiej próby.

dr hab. Magdalena Łukasiuk

Jacek Gądecki — socjolog i antropolog społeczno-kulturowy z Katedry Studiów nad Społeczeństwem i Technologią, profesor AGH. Od lat bada, w jaki sposób przestrzenie, przedmioty i technologie współtworzą nasze codzienne życie. Interesuje go wszystko, co dzieje się pomiędzy miastem a domem: architektura, miejsca spotkań, warsztaty, biblioteki, makerspace'y oraz praktyki wspólnego tworzenia. Kieruje projektami badawczymi poświęconymi relacjom między przestrzenią, materialnością i technologią, a w najnowszych badaniach pokazuje, że majsterkowanie jest nie tylko sposobem wytwarzania rzeczy, lecz także budowania więzi.

ISBN 978-83-68091-96-0



www.scholar.com.pl

9 788368 091960

