

Małgorzata PIASECKA

Krystyna CIERPISZ

Twórcza wizualizacja jako technika stymulowania mechanizmów wyobraźni

Wyobrażenia – próba interpretacji pojęcia

W podjętych tu rozważaniach dotyczących wyobraźni odwołano się, śladem M. Janion (1991), do fenomenu fantazmatu. Początkowo pojęcie to oznaczało objaw chorobowy u ludzi, którzy widzieli przedmioty, które realnie nie istniały. Fantazmat, przedstawiany przez pewien czas jako fałsz i iluzja, zaczął być widziany zupełnie inaczej. Obecnie nazwa fantazmat „nadawana jest najczęściej przedstawieniom wyobraźniowym, a zwłaszcza halucynacjom wzrokowym: podpadać po nią może wszelka twórczość wyobraźniowa, wszystko to, co związane z imaginacją oraz fantazją i fantazjowaniem” (Janion, 1991, s. 7). W upowszechnieniu w kulturze tego pojęcia wielką rolę odegrał romantyzm, który stworzył nowe teorie wyobraźni. Jedną z nich wywodzącą się głównie z myśli Paracelsusa, traktowała wyobraźnię jako „stwarzającą, kosmiczną siłę duchową” (ibidem, s. 7). To właśnie stąd pochodzi subtelne rozróżnienie między imaginacją a ocenianą niżej fantazją, jakoby nie zakorzenioną w kosmosie. Romantyzm jako pierwszy w kulturze nowożytnej wyzwolił sny, marzenia, fantazmaty warunkujące równowagę ludzkiego istnienia. Był on „Pierwszym Wyzwoleniem Wyobraźni” (ibidem, s. 8). Romantycznej rewolucji wyobraźni towarzyszyły różne okoliczności.

Po pierwsze – trzeba podkreślić, iż romantyzm podważył klasycystyczny dogmatyzm, który krępował wyobraźnię. Zmyślonemu mitowi przeciwstawił – mit prawdziwy przenikniony symbolami różnych kultur. Wyobrażenia przestała być obrazoburczą, wyklętą panią błędów i fałszu (Durand, 1986, ss. 33–51), a stała się „władzą tworzenia”, „pośredniczką między myślą a bytem” (Janion, 1991, s. 8).

Po drugie – romantyzm „ujawnił całą nową realność wewnętrzną, połączoną nieprzyczynowymi związkami sympatii i odpowiedniości z kosmiczną realnością zewnętrzną, którą również uwewnętrznił” (ibidem, ss. 8–9). Pobudzał on także połączone z kosmosem zdolności imaginacyjne człowieka, przede wszystkim artysty, przez co ujawniał jego wewnętrzną rzeczywistość marzeń, snów, wizji. Dokonał przez to odkrycia „człowieka podświadomego”, który obnażał swój fantazmatyczny świat wewnętrzny.

Po trzecie – romantyzm posiłkując się wykładnią „imaginatio” Junga, która oznacza mistyczną siłę działania właściwą człowiekowi wewnętrznemu, zakładał istnienie innej,

wyższej rzeczywistości i poszukiwał odmiennych stanów świadomości. Fascynował się w związku z tym wszelkimi pograniczami istnienia (ibidem, s. 10).

Po czwarte – romantyzm ustalił związek między „fantasmagorią” a „fantazmatem”. Fantazmatyczność można potraktować jako pracę nieświadomości, fantasmagoryczność zaś jako świadomą organizację artystyczną. To co fantasmagoryczne, byłoby sposobem dopuszczenia do głosu fantazmatu, przekształconego w przedmiot zachwytu, fascynacji i przyjemności estetycznej (ibidem, s. 11).

Po piąte – romantyzm wprowadzając bohatera uosabiającego męstwo w walce ze złem, oryginalność, piękno, tajemniczość itp. dostarczał impulsów do marzeń.

Po szóste – wskazał, iż naturalnym podłożem fantazmatu jest właśnie marzenie. Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Romantyczny marzący „jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”. Fantazmaty wynikają z takiej postawy i żywią się nią (ibidem, ss. 11–12).

Fantazmat oznacza więc wyobraźnię, imaginację, ale nie jako czynną zdolność wyobrażeniową, lecz jako wytworzony świat wyobraźniowy i jego treści. J. Bergeret, odróżniając „czynności” od „obrazów”, wskazuje na pojęcie „rzeczywistości psychicznej” u Freuda, która miałaby łączyć wewnętrzny i zewnętrzny aspekt każdego działania fantazmatycznego. Freud określał słowem *phantasie* zarówno fantazmaty nieświadome, jak i świadome tzw. sny na jawie (za: Janion, 1991, s. 14).

Słownik psychoanalizy określa fantazmat jako scenariusz wyobraźniowy, w którym podmiot przedstawia pragnienia nieświadomego (za: Janion, s. 14). Na istnienie fantazmatów świadomych wskazał J. Singer (1980) w pracy o marzeniach dziennych, które jawią się jako zdrowe fundamentalne urojenia. Z. Freud dowodził, że fantazmaty są niezbędnym bytem człowieka – „krajem wolną od przymusu zewnętrznego”. Odnaczają się one strukturą dramatyczną, literacką, fabularną. Mają charakter scenariusza odgrywanego w wyobraźni połączonego z pragnieniem, pożądaniem, są rodzajem osobliwego „teatru duszy”. Pierwotne fantazmaty są przeżywane jako odczucia, później natomiast przybierają formę obrazów plastycznych i przedstawień dramatycznych (Janion, 1991, ss. 16–17). Fantazmat ma charakter literacki. Freud poszukując u dziecka załóżków twórczości literackiej, wskazał na zabawę, która jest tworzeniem własnego świata, nowego porządku, odmiennej rzeczywistości. „Istota zabawy dziecięcej tkwi w odwołaniu się do jakiegoś świata, równie rzeczywistego i poważnego, jak ten istniejący naprawdę, lecz zarazem nie dającego się z nim utożsamić” (ibidem, s. 17). Dorosły zaś, nie wyzbywa się potrzeby innej rzeczywistości, snuje fantazje, które stają się zastępstwem zabawy dziecięcej. „Produkcja fantazmatów to organiczna część każdego ludzkiego istnienia” (ibidem, s. 24). Obcowanie z fantazmatami w literaturze, sztuce dostarcza wielu estetycznych przyjemności.

Pedagogika kreacyjna, która jest jak sztuka, powinna korzystać z antropologii fantazmatu, gdyż „edukacja polega także na wychowywaniu ku umiejętności egzystencji w obydwu rzeczywistościach, które są nam dane: rzeczywistości życia codziennego i rzeczywistości wyobraźni” (ibidem, s. 26).

Wybrane mechanizmy wyobraźni

Symbolizacja

Wskazując w poniższych rozważaniach na symbolizację jako jeden z tropów, którym podąża wyobraźnia, założono duchowe rozumienie obrazu-symbolu.

Odwołano się w tym względzie do orientacji psychoanalitycznych, które poświęciły wiele uwagi obrazom umysłowym uznając, iż są one wyobrażeniami o silnym ładunku afektywnym. Ich źródłem jest oczywiście teoria Z. Freuda, który uważał, że mentalne obrazy wyłaniające się z nieświadomości w czasie relaksacji i medytacji są środkiem do uaktywnienia wyobraźni twórczej, zawierając marzenia, wolne skojarzenia i fantazje jednostki (za: Limont, 1996, s. 22).

Ale to właśnie C.G. Jung odchodząc od klasycznej psychoanalizy freudowskiej przywrócił obrazom i symbolom znaczenie duchowe. Uważał on, że proces twórczy składa się z ożywionych archetypów, które rozwijają się i przybierają różne formy obrazów-symboli dzięki pracy nieświadomego umysłu. Określał mity – siedzibę archetypów jako zbiorowe sny, a sny jako indywidualne mity objawione w symbolach. Jeśli przywołać w tym miejscu sentencję J.J. Rousseau, iż „dzieciństwo to sen rozumu” (za: Dudek, 1997), to wyobraźnia, o której tutaj mówimy przepełniona jest symbolami wyłaniającymi się z głębi nieświadomości. Procesem odpowiedzialnym za transformowanie wyobrażeń jest, zdaniem Junga, właśnie aktywna wyobraźnia, którą określał inaczej jako aktywną imaginację. Obrazy, które pojawiają się pod jej wpływem, żyją własnym życiem, własną wewnętrzną logiką. Są to obrazy mające charakter żywych wyobrażeń łączących się ze sobą, zmieniających się w czasie, ujawniających coraz większą liczbę szczegółów, ulegających transformacjom (Jung, 1995). Jest wyobraźnia dla Junga swoistym medium w dążeniu do połączenia z energią uniwersum. Tajemniczość tego procesu ujawnia się w ekspresji w postaci pierwotnych obrazów – archetypów. Proces tworzenia symboli był, według Junga, przedmiotem badań średniowiecznych filozofów. Zauważył on, że proces indywiduacji człowieka ujawnia się w postaci mentalnych obrazów, które przybierają potem formę wizualnych znaków wykonanych przez konkretną osobę. Owe znaki uosabiające jedność, całość, harmonię, bardzo przypominają wizualną symbolikę średniowiecznych alchemików. Penetracje alchemików i ekspresja wizualna u osób, u których C.G. Jung zauważył proces indywiduacji, są oparte na tej samej aktywnej wyobraźni, która w przypadku alchemików prowadziła ich do odkrywania prawdy, a w przypadku osób będących w procesie przemian – do coraz głębszego poznawania samego siebie na drodze do własnej Jaźni. Wyobraźnia dla Junga to moc tworzenia obrazów umysłowych, które nie są przypadkowym zestawieniem wyobrażeń, lecz naturalną próbą wewnętrznej ekspresji najgłębszych pokładów duszy. Ekspresja ta ma na celu umożliwienie powstania symboli i spowodowanie ich twórczego i uzdrawiającego działania (Jacobi, 1993).

Mądrość ludowa wielokrotnie zwracała uwagę na znaczenie wyobraźni dla samego zdrowia człowieka, a także dla równowagi i bogactwa jego życia wewnętrznego. W niektórych nowożytnych językach po dzisiejszy dzień przetrwały określenia wyrażające współczucie dla osobnika „bez wyobraźni” jako dla kogoś ograniczonego, przeciętnego, smutnego, nieszczęśliwego, jakby odciętego od głębi swego życia i własnej duszy.

M. Eliade (1998), wskazując na zależność symbolizmu i psychoanalizy, podkreśla, że myślenie symboliczne „nie jest wyłącznie domeną dziecka, poety czy osoby nie zrównoważonej psychicznie: jest ono nieodłącznie związane z ludzkim istnieniem, poprzedza mowę i myśl dyskursywną” (ss. 14–15). Symbol odsłania najgłębsze aspekty rzeczywistości, które wymykają się wszelkim innym sposobom poznania. Autor ten twierdzi dalej, że „obrazy, symbole, mity nie są przypadkowymi wytworami psychiki; odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają określoną funkcję, polegającą na obnażeniu najskrytszych form istnienia” (ibidem, s. 15). Badanie tych zjawisk pozwala lepiej poznać istotę natury człowieka, który nie wszedł jeszcze w układy z warunkami historycznymi. Jak twierdzi, każdy z nas nosi w sobie dużą część człowieczeństwa sprzed Historii. W tej ahistorycznej części niczym w zwierciadle odbijają się wspomnienia istnienia bogatszego, pełniejszego, niemalże błogosławionego świata. Dlatego ważne jest, aby człowiek często doświadczał tego kojącego wpływu najgłębszych prążyć, gdyż wówczas powraca do rajskiego stadium praczłowieka. Powroty te przenoszą go w bogaty świat duchowy, pełen wieloznacznych symboli. Siłami, które mogą to uczynić są sny, marzenia, obrazy tęsknot, pragnień, zachwyty, a także wyobrażenia.

Przedstawiciele surrealizmu uważają, że każdy może zostać poetą, artystą pod warunkiem, że potrafi oddać się tzw. *écriture automatique* (ibidem, s.19). Ta metoda poetycka wprost odwołuje się do nieświadomości. Warto jeszcze raz podkreślić, że jest nieświadomość bardziej poetycka, filozoficzna, mityczna niż życie świadome. Jest siedliskiem bogów, bogiń, bohaterów, wróżek, które ujawniają się w świadomości w postaci symboli. W surrealistycznym malarstwie S. Dalego symbole przemawiają na nieskończoną ilość sposobów, podobnie w symbolizmie. Symbolizm w literaturze i sztuce, który powstał na przełomie XIX i XX wieku odwoływał się do intuicji, przeżyć emocjonalnych i stanów mistycznych jako nowych źródeł poznania. Owe stany mistyczne można porównać z intuicyjnym doświadczeniem Jaźni. Istnieje zależność między określonymi dyspozycjami psychicznymi. Wyobrażenia twórcza wspomaga więc intuicyjne doświadczenie Jaźni, która ujawnia się w postaci mentalnych obrazów, nazwanych przez Junga – symbolami Jaźni (Pascal, 1998, ss. 92–94). Należy za M. Eliade mocno podkreślić, że „ponadczasowa, ahistoryczna część istoty ludzkiej zwana wyobrażnią, skąpana jest w symbolizmie, wciąż karmiąc się mitami i archaicznymi teologiami” (Eliade, 1998, s. 22). Zatem badanie przez psychologów obrazów i symboli powstałych w wyniku działania wyobraźni jest w gruncie rzeczy obcowaniem z odległymi wariantami archetypów, które odnaleźć można w historii religii.

Zanim zostanie scharakteryzowany kolejny trop wyobraźni twórczej, a mianowicie metaforyzacja, należy przywołać w tym miejscu stanowisko francuskich badaczy o orientacji psychoanalitycznej E. Benveniste’a i J. Lacan’a, którzy zwrócili uwagę na podobieństwo między mechanizmami powstawania metafory a mechanizmami symbolizacji, która pojawia się w marzeniach sennych. Badacze ci, dokonując wielu analiz, stwierdzili, że takie strukturalne podobieństwo faktycznie istnieje.

„Rodzaj treści ujawnia wszystkie odmiany metafory, gdyż właśnie metaforyczna konwersja tłumaczy sens i zarazem niejasność symbolów podświadomości” (za: Limont, 1996, s. 50). Podobieństwo między metaforą a symbolem to argument, wedle którego oba te mechanizmy można by odnieść do orientacji afektywnych. Metafory afektywne zaś to takie (w odróżnieniu do obiektywnych i synestetycznych), które powstają w wyniku emocjonalnego i polisensorycznego postrzegania świata. J. Lacan przypisuje ogromną rolę

nieświadomego jako dyskursu Innego w procesach twórczych, kwestionując za Husserlem świadomość w ogóle (Stępniewska-Gębik, 2000, ss. 108–111).

Symbolizacja w takim rozumieniu jak została tutaj zaprezentowana jawi się więc jako istotny mechanizm wyobraźni twórczej.

Metaforyzacja

Myślenie metaforyczne i wykorzystywanie metafory jako środka twórczej aktywności człowieka jest uznane przez wielu badaczy za jeden z najważniejszych procesów twórczych. Istnieje ogromny zakres badań nad metaforą, a podjęta tu nieśmiała próba zmierzenia się z tym ogromnym dorobkiem teoretycznym jest tylko rysem wystarczającym w ramach podjętej tu polemiki. Wiele z wspomnianych badań dotyczy tradycyjnej roli metafory, która sprowadza się do odbioru tekstów kultury (literackich i dzieł sztuki), inne zaś odnoszą się do funkcji w procesach metapoznawczych. Jej związek z procesami myślenia, z funkcjonowaniem poznawczym człowieka szeroko uzasadniali w swych badaniach G. Lakoff i M. Johnson (1988). Połączenie rozumu i wyobraźni, jak twierdzą wymienieni autorzy, ujawniające się w myśleniu metaforycznym, znacznie rozszerza granice ludzkiego rozumienia i poznania.

Sam termin „metafora” od greckiego *metaphora* oznacza przeniesienie. Został on wprowadzony przez retorów greckich i pojawił się w *Retoryce i Poetyce* Arystotelesa (1988). W starożytnym Rzymie używano go wymiennie z łacińskim zwrotem *translatio*, a w języku polskim używa się także określenia przenośnia (Limont, 1996, s. 49).

Klasyczna definicja pojęcia metafory związana jest z tekstami Arystotelesa, który uważał, że „metafora jest przeniesieniem nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii (za: Limont, 1996, s. 49). Metafora opiera się na podobieństwie cech wspólnych i różnych, przy czym podobieństwo jest większe, im więcej jest cech wspólnych. Jednak nie oznacza ono identyczności cech, ale związane jest z podobieństwem relacji o charakterze asymetrycznym.

W wyrażeniu metaforycznym chodzi więc o to, aby „ujrzyć rzecz jakąś w niecodziennym przebraniu”, a więc wyobrazić ją sobie, pojąć jej znaczenie ukryte pod maską (Muszyńska, 1999, s. 17).

Wszystkie współczesne teorie uwypuklają dwoistość metafory, a ową dualność oddają takie terminy, jak przykładowo: tenor i wehikuł (temat i nośnik), forma wewnętrzna i zewnętrzna, ognisko i rama, thema i phora, komparat i komparans (ibidem, s. 17).

M. Black w swej teorii substytucyjnej wyraża pogląd, że zdania metaforyczne są równoważne do zdań porównawczych stwierdzających podobieństwo między obiektami. Podobieństwo to zaś, gdyby przywołać z kolei koncepcję S. Ullmanna, może być: 1/ bezpośrednio trojakiego rodzaju – substancjalne, synestetyczne i afektywne; 2/ analogowe czyli dotyczące podobieństwa relacji (za: Muszyńska, 1999, ss. 19–20).

Metafora będąca sposobem komunikowania się nie wprost, może doprowadzić do interpretacji nonsensownych. Próbę odróżnienia metafor od wypowiedzi nonsensownych w postaci typologii metafor w zależności od tzw. stopnia odchylenia od normy syntagmatycznej, poczynił T. Cohen. Metaforom genetycznym przyznał stopień 0 odchylenia od normy, konwencjonalnym – 1, oryginalnym, opartym na dużym w skali stopniu po-

dobieństwa – 2 i oryginalnym zestawiającym idee odległe – 3 (za: Dobrzyńska, 1984, ss. 14–15). Taka hierarchizacja może stanowić skalę oryginalności tworzonych metafor.

Wielu badaczy uważa, że metafora stanowi częściej związek relacyjny, niż atrybucyjny (Limont, 1996, s. 51).

Problem podobieństwa został więc na nowo sformułowany w teorii semantycznej określanej jako interakcyjna koncepcja metafory. Przyjmuje się w niej, że w jednym słowie lub zdaniu występują dwie myśli o różnych rzeczach, działające razem i powodujące, że sens tego wyrażenia związany jest ze wzajemnym aktywnym oddziaływaniem. Nośnikiem znaczenia metaforycznego nie jest słowo, lecz zdanie jako całość. Proces interakcji nie polega wyłącznie na zastąpieniu jednego słowa przez inne czy też jednej nazwy inną nazwą, ale na wzajemnym oddziaływaniu między podmiotem logicznym i orzeczeniem. Teorie interakcyjne uwzględniają istotny dla zrozumienia metafory wpływ kontekstu, który wynika bądź z tekstu pisarza, bądź jest tworzony przez odbiorcę. Każdy akt komunikowania się jest określony kontekstem i w tym kontekście odczytywany (Muszyńska, 1999).

P. Ricoeur dokonał analizy procesu metaforycznego z punktu widzenia semantycznej teorii metafory i psychologii wyobraźni. Stwierdził, że tworzenie trafnych metafor związane jest z wyobrażeniami rozumianymi jako wizualne przedstawianie relacji podobieństwa między porównywanymi obiektami. Plastyczność udanych metafor, jak mówi, „zależy od ich zdolności stawiania przed oczami sensu” (Ricoeur, 1984, s. 270). Odczytywanie sensów zawartych w wypowiedziach metaforycznych jest kwestią interpretacji. P. Ricoeur, uznając metaforę za znak, wskazał na to, iż otwiera ona dzieło na wiele możliwych znaczeń. Rozumienie świata znaków jest, według niego, rozumieniem samego siebie (za: Muszyńska, 1999, s. 62). W interpretacji tzw. metafor strukturalnych wskazuje się na zbieżność perspektywy hermeneutycznej i semiotycznej. Dlatego warto teraz poświęcić nieco uwagi koncepcji znaku Ch.S. Peirce’a i skojarzyć ją z fenomenologiczną koncepcją M. Merleau-Ponty’ego (por. Migasiński, 1995, Maciejczak, 1995).

W teorii Ch.S. Peirce’a cały proces semiozy związany jest z ideą triadyczności znaku. Obejmuje ona następujące znaki: ikon, indeks (wskaźnik) i symbol. Znak ikoniczny jest znakiem, który odnosi się do przedmiotu w ten sposób, że denotuje go dzięki własnym cechom, takim samym jak cechy przedmiotu, niezależnie od tego, czy taki przedmiot w ogóle istnieje, czy nie. Dopóki nie ma realnie takiego przedmiotu, dopóty znak ikoniczny nie funkcjonuje jako znak, lecz nie ma to nic wspólnego z cechami samego znaku (Muszyńska, 1999; Buczyńska-Garewicz, 1994). Znak wskaźnikowy (indeksalny) jest natomiast jednostkowym, faktycznym związkiem dwóch rzeczy, z których jedna odsyła do drugiej właśnie na podstawie ich faktycznego powiązania. Jednym z najstarszych przykładów takiego przedmiotowego odniesienia znaku jest dym i ogień (Muszyńska, 1999, s. 31).

Symbol jest znakiem, który odnosi się do denotowanego przedmiotu na zasadzie prawa, jest to zazwyczaj związek idei ogólnych, który powoduje, że symbol jest interpretowany jako odnoszący się do danego przedmiotu. Jest on więc typem ogólnym lub prawem. Jako znak ogólny, lecz także przedmiot, do którego się odnosi, ma ogólny charakter.

Wyróżnione znaki nie są rozłączną klasyfikacją, gdyż symbol zawiera w sobie zarówno elementy ikoniczne, jak i wskaźnikowe, lecz się do nich nie redukuje. Symbol jest znakiem w pełnym tego słowa znaczeniu, czyli interpretującą myślą (ibidem, s. 31).

Fenomenologiczna koncepcja M. Merleau-Ponty'ego także dotyczy konstruowania i czytania znaków. Czynności te można wiązać z kategorią ruchu abstrakcyjnego oraz percepcją danych zmysłowych. Znaki nazwane przez semiotykę i ujawnione w postaci danych zmysłowych angażują percepcję człowieka, który jest nastawiony na pochwytywanie pojawiających się w świecie, ruchu czy dźwięku. Znaki powstające „według ciała” (za: Muszyńska, 1999, s. 32) objawiają sens, którego zrozumienie zależy od aktu skoncentrowanej percepcji. Konstruujący, a zatem ten, który nadaje znak, nosi w sobie jego wewnętrzny sens. To, co niewidzialne i wewnętrzne, zostaje skonstruowane dzięki wyobraźni i przekazane do percepcji innym. Uruchomienie wyobraźni to warunek komunikacji za pomocą znaków. Jest to prezentacja wyobrażonej formy własnej ekspresji, czyli tego, co było już widziane oczyma wyobraźni, czy też za pomocą „trzeciego oka”, czyli jakoby było wewnętrzną percepcją. Tkwiący wewnątrz sens dzięki wyobraźni właśnie otrzymuje widzialny kształt (Muszyńska, 1999, s. 33). Objawione gestem, czyli za pośrednictwem ciała „bycie w świecie” jest prawdziwą egzystencją, a ekspresja to przecież także „pojaw” bytu. Ciało nie jest jednak traktowane przedmiotowo, gdyż „dysponuje podwojonymi wrażeniami (jedna ręka dotyka drugiej ręki, dotykający staje się dotykającym), zarysowującymi „wertikalną” strukturę odczuwania, coś na kształt cielesnej „refleksji”, „samozwrotności”, „kolistości” najbardziej źródłowej struktury percepcyjnej” (ibidem, s. 35).

Podstawowa funkcja ciała tzw. „łuk intencjonalny” jest warunkiem możliwości normalnego życia percepcyjnego i intelektualnego – twierdzi M. Merleau-Ponty. Łuk ten jest ruchem abstrakcyjnym odbywającym się w przestrzeni otwartej dzięki projekcji. Ona to bowiem pozwala człowiekowi organizować obecny świat według swych aktualnych projektów.

Może zatem „instalować przed sobą wolną przestrzeń działania i przeżywania, wyznaczać w danym świecie kierunki, linie sił, perspektywy – jednym słowem może konstruować w swoim otoczeniu środowisko zachowania – system znaczeń – który na zewnątrz wyraża wewnętrzną aktywność podmiotu” (za Muszyńska, 1999, ss. 35–36).

Kategoria łuku intencjonalnego może być inspirująca dla działań edukacyjnych, gdyż pozwala na swobodne i twórcze kształtowanie świata. Intencjonalność bowiem wiąże się ze świadomym życiem percepcyjnym, poznawczym i emocjonalnym bez roszczeń do jego pojęciowego ujmowania. Dzięki tej przedintelektualnej postaci wszelkie obiekty poznania, istnieją jeszcze przed aktem poznania sensu stricto i mają wirtualne znaczenia, a także są jednością we wszystkich swoich aspektach (ibidem, s. 37). A zatem metafora jako znak związana jest z uruchomieniem wyobraźni. To dzięki niej właśnie możemy organizować świat według własnych twórczych projektów.

Twórcza wizualizacja – charakterystyka

Twórcza wizualizacja jest techniką wykorzystywania wyobraźni w celu kształtowania rzeczywistości zgodnie z naszymi pragnieniami (Gawain, 1996, s. 11). Wizualizacja jest aktem twórczym dlatego, gdyż jest oryginalnym przeżywaniem świata. Zawiera w sobie te wszystkie antynomie, które J. Bruner wyróżnia jako okoliczności towarzyszące działalności twórczej (Bruner, 1971). Każdy kto wizualizuje jest więc zaangażowany, ale jednocześnie niezależny w tym zaangażowaniu, wizualizacja pomaga ujawnić jego

niezależny, wewnętrzny świat wyobraźni, świat duchowej substancji. Wizualizacja to paradoksalna wolność podporządkowania się wizji – wizji możliwych i/lub pożądanых, to jednocześnie namietność tworzenia wizji i dbałość o jej formę. Wizualizacja pozwala skomunikować się z umysłem – przeżytymi doświadczeniami, wyobrażeniami, uczuciami, myślami, symbolami. K. Wilber zalicza umysł do tzw. wewnętrznych aspektów Lewej Ręki, w odróżnieniu od zewnętrznych aspektów Prawej Ręki, do których zalicza mózg. Uważa on, że do „wymiarów wewnętrznych, można dotrzeć poprzez komunikację i interpretację, poprzez dialog i postawy dialogiczne, które nie patrzą na powierzchnię, lecz dzielą wspólne wnętrza. Nie obiektywne, lecz intersubiektywne. Nie powierzchnie, lecz głębie” (Wilber, 1997, s. 111). Twórcza wizualizacja umożliwia taką komunikację w celu wykorzystania wyobraźni do budowania jak to wyraził S. Covey tzw. wizji końca (Covey, 1998). Budowanie wizji końca oparte jest na założeniu, że wszystko tworzy się dwa razy, najpierw w umyśle, a potem fizycznie. Twórcza wizualizacja zatem, wspiera proces tworzenia w umyśle pożądanej wizji końca, która aktualizuje się potem w działaniu w postaci pojawiających się fenomenów kultury.

Sprawcza moc twórczej wizualizacji polega więc na tym, że pozwala dzięki wyobraźni z pasją spełniać nasze pragnienia i marzenia.

Aby wizualizacja była prawdziwie twórcza, należy, osiągnąć taki stan świadomości umysłu, który sprzyja poszukiwaniu Prawdy, Dobra i Piękna na ścieżkach Prawej i Lewej Ręki. Jest nim stan relaksu.

Za pomocą relaksacji możemy wpływać na działalność naszej wyobraźni (Siek, 1986). Co dzieje się w naszym mózgu w czasie relaksu? Kiedy ciało i umysł są wolne od napięcia, fale mózgowe przepływają w wolniejszym tempie. Daje się to łatwo oznaczyć i zaobserwować za pomocą elektroencefalogramu. Ten charakteryzujący się mniejszą częstotliwością przebieg fal mózgowych odbywa się na głębszym poziomie świadomości, nazywanym poziomem alfa. Poziom alfa uznano za stan świadomości sprzyjający wizualizacji, gdyż częstotliwość fal alfa łączy się ze światem życia wewnętrznego, światem naszych myśli i wyobraźni (Gawain, 1996, s. 12). Jednak samo badanie mózgu, zewnętrznego, aspektu Prawej Ręki, jak mówi Wilber, nie wystarcza, żeby powiedzieć co dzieje się w umyśle, potrzebna jest komunikacja, która uruchamia wyobraźnię. Mieć wyobraźnię to cieszyć się bogactwem wewnętrznym – nieprzerwanym, spontanicznym strumieniem obrazów. Tylko od człowieka zależy, czy obudzi owe obrazy, aby je kontemplować (Eliade, 1998).

E. Nęcka (1995), pisząc o zasilaniu procesów twórczych poprzez stany świadomości, uważa, że tzw. „zwykłe”, jak je nazywa, procesy twórcze wykazują pewne szczególne zmiany w zakresie świadomości twórcy. Wymienia kolejno:

- a) poczucie czasu – rzecz polega na utracie czasowych ram działania i koncentracji na teraźniejszości. Nie liczy się ani przeszłość, ani przyszłość, ale jedynie to, co się dzieje tu i teraz. Ta koncentracja na teraźniejszości umacnia do dłuższego wysiłku ukierunkowanego na cel,
- b) poczucie realizmu – zawieszenie realizmu sprowadza się do czasowego pomieszczenia tego co możliwe, z tym co niemożliwe. Rozmywa się granica między rzeczywistością a światem fantazji i baśni. Ułatwia to i wzmacnia proces myślenia życzeniowego. Wizualizacja w stanie relaksu jest takim „marzeniem na jawie”,
- c) poczucie tożsamości – w procesie twórczym zdolność ta bywa obniżona z powodu osobistej identyfikacji twórcy z inną osobą, przedmiotem, zjawiskiem.

Można powiedzieć, że w tym stanie świadomości ujawnia się ahistoryczna część istoty ludzkiej, gdyż jak mówi M. Eliade „każdy człowiek nosi w sobie dużą część człowieczeństwa sprzed Historii” (Eliade, 1998, s. 140).

Stan świadomości podczas wizualizacji, można porównać także ze stanem opisanym po raz pierwszy przez M. Csikszentmihalya, a mianowicie z uskrzydleniem. Uskrzydlenie to stan uniesienia, odprężenia, radości, w którym zatracamy poczucie czasu i przestrzeni, a nawet samego siebie. Są różne sposoby osiągnięcia stanu uskrzydlenia. Jednym z nich jest celowe, aktywne skupianie uwagi na aktualnym zadaniu, gdyż wielka koncentracja jest istotą uskrzydlenia. Wejście w ten stan zdaje się stwarzać swoiste sprzężenie zwrotne – uspokojenie się i skupienie wystarczające do podjęcia zadania wymaga znacznego wysiłku, a zatem po to, by wykonać ten pierwszy krok potrzebna jest pewna dyscyplina. Dyscyplina ta w przypadku twórczej wizualizacji polega, według mnie, na osiągnięciu stanu relaksu, który jest tutaj warunkiem do zaistnienia twórczej wizualizacji. Kiedy już jednak skupimy na tym zadaniu całą swoją uwagę, to staje się ona samoistnie działającą siłą. Pojawia się wówczas uczucie przyjemności i przekonanie, że to co wydaje się trudne, jest w istocie łatwe, a szczytowe osiągnięcia uzyskuje się w sposób zwykły i naturalny. W takich chwilach, z fizjologicznego punktu widzenia, (czy też z punktu widzenia aspektów Prawej Ręki – wtrącenie M.P.), w mózgu powtarza się ten sam paradoks. Najtrudniejsze, najbardziej wymagające zadania wykonuje się z minimalnym wydatkiem energii (Goleman, 1997, s. 150–158).

Podczas uskrzydlenia mózg jest „zimny” (niskie częstotliwości przenoszą mniejszą energię, wyższe natomiast większą). Można zatem powiedzieć, że mózg pracuje najefektywniej w tzw. stanie alfa osiągniętym podczas relaksu (w trakcie relaksu fale mózgowe maleją, dowodzą tego liczne badania). H. Gardner, twórca teorii wielorakiej inteligencji, uważa uskrzydlenie i charakterystyczne dla niego stany pozytywne za element najzdrowszej metody uczenia się dzieci (za: Goleman, 1997, s. 155).

Cechą konstytutywną wizualizacji jest więc to, że poprzez wstępny relaks dociera do twórczych pokładów nieświadomości.

Jest to pierwszy etap w komunikacji z umysłem, następny dotyczy uruchomienia mechanizmów wyobraźni twórczej – symbolizacji i metaforyzacji poprzez specjalne ćwiczenia wizualizacyjne.

Zaprezentowane teoretyczne tło omawianej techniki stało się punktem odniesienia dla konstrukcji modelu twórczej wizualizacji na potrzeby edukacyjne.

Twórcza wizualizacja w projekcie programu edukacyjnego

Istotna i ważna z punktu widzenia konstrukcji edukacyjnego programu wykorzystującego metodę twórczej wizualizacji jest teoria podwójnego kodowania Allana Paivio. W teorii tej przyjmuje się tezę o istnieniu dwóch systemów kodowania informacji: wizualnego i werbalnego. W obrębie tych systemów informacje są nie tylko kodowane i magazynowane, ale także organizowane i odzyskiwane. Podwójne kodowanie jest możliwe dzięki powiązaniom między dwoma systemami (za: Limont, 1996). Dzięki funkcjonalnemu powiązaniu obydwu systemów, czynności wykonywane w jednym systemie mogą zainicjować czynności w drugim systemie. Paivio w swoich badaniach potwierdził istnienie tzw. selektywnej interferencji zadań. Oznacza to, że reprodukcja

materiału obrazowego zostaje silniej zakłócona przez czynność wizualną niż przez słuchanie lub wypowiadanie słów. Natomiast te ostatnie czynności bardziej utrudniają reprodukcję materiału werbalnego (Jagodzińska 1991, ss. 16–26). Wizualizacja w stanie relaksu (zamkniętymi oczami) uniemożliwia percepcję wzrokową. Z tego punktu widzenia jest to stan świadomości jak najbardziej korzystny dla ujawnienia się strumienia obrazów, a zatem wyobraźni.

Dlatego też metoda twórczej wizualizacji wykorzystuje opowiadanie w czasie relaksu (słuchanie mowy) jako komunikowanie się z umysłem – aspektem Lewej Ręki opartym na interpretacji.

Każde opowiadanie charakteryzuje się dwoma elementami:

- po pierwsze – fabułą, na którą składa się łańcuch zdarzeń (działania i wydarzenia) i to, co można określić terminem istoty (postacie i tło) to jest przedmioty i osoby biorące udział w tych wydarzeniach, pozostające pod ich wpływem lub stanowiące ich tło,
- po drugie – dyskursem tzn. wyrażeniem, środkiem, za pomocą którego zostaje przekazana treść, zespół rzeczywistych oznajmień narracyjnych (Chatman, 1984).

To co ściśle łączy się z wyobraźnią to obrazy i symbole. Symbole nigdy nie tracą psychicznej aktualności i dlatego mogą być wykorzystane w opowiadaniu niezależnie od tzw. czasu historycznego. Obraz (który jest przywoływany jako wyobrażenie symbolu), pomimo swej wieloznaczności jest zawsze prawdziwy, „tłumaczenie go na język konkretny, sprowadzające go do jedynej płaszczyzny interpretacji, to coś znacznie gorszego niż zniekształcenie – to unicestwienie go, odrzucenie jako narzędzia poznania” (Eliade, 1998, s. 18).

W związku z tym należy jako dyskurs opowiadania wykorzystać symbole (Kopaliński, 1990; Eliade, 1970) oraz metafory rozumiane jako obrazowe formy języka.

Metafora bowiem przewyższa ograniczenia pojęciowe kodu, służy wyrażaniu niewyraźnego (Dobrzyńska, 1994). Metafora jest sugestywna i sensualnie wyrazista. W przeciwieństwie do mowy wykorzystującej pojęcia abstrakcyjne, wypowiedzi metaforyczne są obrazowe w nieograniczonym tego słowa znaczeniu; przywołują wyobrażenia wzrokowe, słuchowe, dotykowe, smakowe i węchowe.

P. Ricoeur pisząc o tzw. semantycznej roli wyobraźni używa na określenie metafory wyrażenia „figura retoryczna”. Wyrażenie to implikuje, że w metaforze wypowiedź nabiera cielesności, objawiając formy i cechy. Przydając przekazowi pewien rodzaj figuralności, metafory sprawiają, że wypowiedź staje się widoczna w formie obrazu. Plastyczność udanych metafor zależy od zdolności „stawiania przed oczami sensu” (Ricoeur, 1984, s. 275). Pojawia się strumień obrazów ukazanych za pomocą sensu, znaczenia słów rodzą obrazy, które odtwarzają i odświeżają ślady przeżycia zmysłowego. Ricoeur podkreśla istotną rolę tzw. epoche (zawieszenia), która jest dziełem wyobraźni, posiada zdolność do projekcji nowych możliwości, do tworzenia wizji. To właśnie dzięki figuralności wyrażenia metaforycznych działamy na wyobraźnię, która jest zdolna do tworzenia obrazów, „tworzenia nie ponad różnicami, jak w pojęciu, lecz pomimo różnic i poprzez nie” (ibidem, s. 281).

Jeśli twórcza wizualizacja wspomaga realizację tzw. wizji końca, to pozostaje problem aktualizacji powstałych obrazów mentalnych, na planie fizycznym. W proponowanym modelu rolę tę powierzono ekspresji plastycznej i ekspresji werbalnej. Wizualizacja

jako twórcza technika pracy z umysłem mieści się jak najbardziej w nowym paradygmacie edukacji zwanym edukacją z wyobraźnią.

W związku z powyższym zaproponowano następujący model programu wykorzystującego twórczą wizualizację, który został skonstruowany w oparciu o klasyczną triadę metody projektowania okazji edukacyjnych (w koncepcji edukacji z wyobraźnią) R.M. Łukaszewicza (1989, 1994, 2001).

Twórcza wizualizacja w stanie alfa jako specyficzne warunki wyjściowe w metodzie projektowania okazji edukacyjnych → zadanie otwarte lub/i zamknięte → możliwość wyboru realizacji zadania aktualizowanego w czasie ekspresji plastycznej i ekspresji werbalnej.

Metoda w praktyce – przykład realizacji zajęcia

Ustalone ramy modelu edukacyjnego wykorzystującego twórczą wizualizację stały się podstawą do opracowania autorskiego programu realizacyjnego (Piasecka, 2001).

Skorzystano także w tym względzie (dzięki zgodzie prof. R.M. Łukaszewicza) z Systemu Treściowej Organizacji Procesu Edukacji Szkolnej, czyli tzw. STOPES-u wypracowanego we Wrocławskiej Szkole Przyszłości (Łukaszewicz, 1994; Leksicka 1997), który jest rozgałęzioną strukturą idei organizujących, uporządkowanych hierarchicznie wedle szczebli, poziomów, sekwencji podstawowych i pochodnych. Wzorując się na organizacji STOPES-u wypełniono go własną treścią, a tę z kolei zrealizowano w oparciu o omawianą technikę twórczej wizualizacji. Uporządkowanie to obejmowało zatem:

Szczebel: Edukacja wczesnoszkolna

Poziom: Dom człowieka

Sekwencję podstawową: „Dom pośród czterech żywiołów” (Piasecka, 2001)

Sekwencje pochodne: Ziemia, Powietrze, Woda, Ogień, Harmonia

Projektowane okazje edukacyjne: w sumie 30 zajęć, a mianowicie:

Ziemia: Ogród klejnotów, Róg obfitości, Piramida Słońca i Księżycy, Jesteś jak skała, Chabry polne czyli baśń o Chabrookiej, Pustynny szlak, Baśń o ogrodniku o zielonych palcach, Malarka jesiennych bukietów warzyw.

Powietrze: Wiatr w kapeluszu, Harfa eolska przyjaciółka Róży wiatrów, Na skrzydłach wiatru, Wiatrodzień, Rzeźbiarz powietrza.

Woda: Delfiny, Światelko we mgle, Bajanie o bujanie w obłokach, Margarita perłowa syrenka, Krople diamentowej rosy.

Ogień: Feniks – ognisty ptak, Rydwan ognia, Świetliki, Promyki wewnętrznego słońca, Słoneczniki w złotych koronach, Kwiat lotosu, Miód natchnienia.

Harmonia wszystkich Żywiołów: Drabiną do tęczy, Wszystko płynie, Obrazy miłości, Szczęśliwa gwiazda przewodniczka na górę o trzech szczytach, Melodyjny język natury.

Z kolei opisu wszystkich projektowanych okazji edukacyjnych dokonano według stale powtarzającego się schematu, a mianowicie: warunki wyjściowe, gra z zadaniem i komentarz „jak było”. Opis dotyczący warunków wyjściowych składa się z dwóch części: części pierwszej wprowadzającej dzieci w klimat określonego tematu zajęcia i części drugiej (zaznaczonej wytłuszczonym drukiem) prezentującej opowiadanie (wszystkie opowiadania są autorstwa M. Piaseckiej) służące do przeprowadzenia wizu-

alizacji. Zaznaczone w tym tekście znaki w postaci gwiazdek (jednej, dwóch, trzech) oznaczają długość pauzy w prezentacji opowiadania, odpowiednio jedna gwiazdka oznacza krótką, natomiast trzy najdłuższą przerwę.

Opis dotyczący zadania jest wypowiedzią bezpośrednio skierowaną do dzieci. Składa się on z dwóch części: pierwsza dotyczy zadania plastycznego, druga natomiast zadania werbalnego.

Komentarz przedstawia krótko przebieg zajęcia akcentując kwestie najbardziej charakterystyczne i istotne.

Jako przykład do zaprezentowania wybrano projektowaną okazję pt. „Melodyjny język Natury”.

Melodyjny język natury

Warunki wyjściowe

Natura to cały świat przyrody, który nas otacza. Dostarcza nam wielu wspaniałych, wzniosłych przeżyć. Cieszy nasze oczy i raduje nasze serca. Napawają nas zachwytem wszelkie odgłosy natury, ale coraz częściej trzeba mocno się w nią wsłuchać, gdyż zagłusza ją nasza cywilizacja. Człowiek musi strzec bogactwa Natury, gdyż powroty na jej łono zawsze wprawiają go w niemal błogosławiony stan. Natura gra, a my musimy znaleźć wspólne z nią brzmienie. Natura wyznacza nam rytm dnia i nocy, pór roku, wschody, zachody słońca i księżyca, przyływy i odpływy oceanów. Ona, gdyby się dobrze wsłuchać, nadbudowuje na ten rytm także linię melodyczną. Wystarczy posłuchać na przykład ptaków nocnych i dziennych, rannych i wieczornych wrózb szeptanych przez liście drzew, szumu wiatrów z różnych stron świata, kropli i stróżek deszczu, kołysania łanów zbóż i niezliczonych innych.

Melodyjne zajęcia są okazją do zgromadzenia zestawu instrumentów muzycznych, takich jak: mandolina, gitara, skrzypce, trąbka, instrumenty perkusyjne. Towarzyszy im także symboliczna harfa wykonana przez dzieci na zajęciach o harfie eolskiej, oraz kilka starych analogowych płyt wraz z okładkami. Do działań plastycznych wykorzystamy przeróżny materiał przyrodniczy: piasek, żwir, ziarna zbóż, suche trawy, siano i liście, ziarna grochu, kaszy, a także sznurek lniany, klej, zszywacze i przygotowane formy do wykonania okładek płytowych. Jest też kojąca muzyka *Czterech pór roku* Vivaldiego i opowiadanie pt. *Melodyjny język natury*, w którym użyte nazwy muzycznych tonacji symbolizują odpowiednio: A – wiosna, świt; C – lato, dzień; G – jesień, zmierzch; D – zima, noc.

Wyobraź sobie, że jesteś dyrygentem i dowodzisz wielką orkiestrą.*** Twoja orkiestra nie jest świąteczną orkiestrą. Gra zawsze o każdej porze dnia i nocy we wszystkich czterech porach roku.** Ty i orkiestra współpracujecie ze sobą. Ufasz jej, a ona Tobie. Ta orkiestra nazywa się Natura.* Właśnie teraz podajesz wesołą tonację A-dur, a ona dostraja się do niej. Jest świt wiosną.*** Twoja batuta jest jak czarodziejska różdżka, za dotknięciem której zaczyna płynąć cudowna muzyka. Za jej pomocą zaczynasz rozmawiać z Naturą, a ona z Tobą.* To bardzo melodyjny język. Razem tworzycie harmonijne współbrzmienie.** Słyszysz radosny świergot budzących się skowronków i słowików, które grają na dzwonkach. i piszczalkach.

Wtórują im klekoczące na kołatkach bociany i grające na fletach motyle.* Słyszysz jak wiatr dotyka strun harfy wydając delikatne, wiosenne dźwięki. Słyszysz jak rosną kwiaty i rozwijają się listki w takt tej melodii, a spadające krople porannej rosy utrzymują jej rytm.* Wsłuchaj się w to wiosenne współbrzmienie. Wyobraź sobie ten symfoniczny poranek.*** Ty także odczuwasz radość, ona powoduje, że sam rośniesz w siłę.* Teraz zmieniasz tonację na C-dur, a wraz z nią pojawia się gama wesółych, letnich, słonecznych dźwięków.*

Słyszysz akordy szumiących morskich fal. Do akordeonu dołączają skrzypce-ki i kastaniety, na których grają świerszcze.* Widzisz kołyszące się ciężkie kłosy, które potrząsają rytmicznie grzechotkami. Muzyka staje się coraz głośniejsza, włączają się talerze, gongi i bębny zwiastujące nadchodzącą letnią burzę.*

Uspakajasz muzykę, strumienie deszczu dzwonią miarowo o szyby, teraz już w jesiennej, smutnej G-mollowej tonacji.* Wiatr dmie w dudy. Widzisz na niebie klucz odlatujących dzikich gęsi, które na pożegnanie grają na gęślich basach. O zmierzchu iskierki ogniska grają do snu na bałajajce.* Wsłuchaj się w ten jesienny koncert.** Powoli natura zapada w zimową d-mollową tonację. Słyszysz spokojne dźwięki wiolonczeli, altówki, mandoliny i gitary, na których gra muzykująca rodzina śnieżnych płatków.* Jesteś spokojny i wsłuchujesz się w tę kojącą muzykę. **

Przywołaj w wyobraźni jeszcze raz harmonię dźwięków tego wspaniałego koncertu pór roku i pór dnia i nocy. Ujrzyj swoimi wewnętrznymi oczami gamy kolorów, które towarzyszyły kolejnym muzycznym gamom. *** Zobacz tę muzyczną zabawę kolorów.

Teraz jesteś już w naszej sali, słyszysz odgłosy z zewnątrz. Za chwilę, kiedy otworzysz oczy twój umysł będzie jasny, odprężony i gotowy, aby sprostać zadaniom, które Cię dzisiaj czekają.** Otwórz oczy.

Gra z zadaniem

Orkiestra Natury jest ogromna i wszechobecna. Rozbrzmiewa niepoliczalną ilością naturalnych dźwięków. One są tak piękne i urokliwe, że działają na nas jak kojący balsam. Natura wykonuje więc swoją muzykę nieustannie, a wy dziś wykonacie okładkę do płyty z jej muzyką. Wykorzystacie do tego wszelkie dostępne materiały przyrodnicze i ozdobicie nimi przygotowane formy. Potem nadacie tytuł tej niezwyklej płycie.

„Komentarz jak było”

Do sali zaprasza nas symboliczna harfa, którą wykonaliśmy na któryś z poprzednich zajęć.

Stoi majestatycznie na frontalnej ścianie, a obok znajdują się również prawdziwe instrumenty muzyczne. Mamy gitarę, oryginalną sycylijską mandolinę, trąbkę i zestaw perkusyjny, są także stare analogowe płyty, które oglądamy z zaciekawieniem. Rozpoczynamy zabawę muzyczną – wystukujemy rytm wykorzystując różne instrumenty, zapoznajemy się z ich brzmieniem. Z jednej strony to duża frajda, mamy wiele radości, z drugiej zaś okazja do kształtowania naszej wrażliwości muzycznej. Pomaga nam w tym względzie także zróżnicowana muzyka płynąca z magnetofonu – *Cztery pory*

roku i *Echo Andów*. Rozmawiamy o Naturze i o tym jak ją słyszymy. A słyszymy na wiele różnych sposobów, właściwie nie jesteśmy w stanie ich policzyć. Jesteśmy szczęśliwymi, bowiem melodia Natury daje wielkie ukojenie. Chcemy go doświadczać jak najczęściej, więc wytężamy nasze uszy i otwieramy nasze serca i umysły. W tej chwili także, gdyż udajemy się w podróż wyobraźni, aby porozmawiać z Naturą w jej melodyjnym języku. Po powrocie czeka nas zadanie. Otrzymujemy gotowe formy na okładki do płyty, podobne jak te z analogowych płyt długogrających. Na odwrocie okładki wpisujemy wymyślone nazwy kompozytora, autora tekstu i wykonawcy. Teraz już przystępujemy do ozdabiania okładek, wykorzystując różnorodne bogactwo przyrodnicze zgromadzone w naszej sali i stosując technikę collage. Do muzyki Natury bardzo pasują te naturalne materiały. Powstają niezwykle, bardzo oryginalne okładki. Odznaczają się tak wielką różnorodnością, podobnie jaką spotykamy w świecie przyrody. Na koniec jeszcze jedno zadanie, a mianowicie, wymyślamy tytuły płyt, które chcielibyśmy umieścić w tych pięknych naturalnych okładkach. Ich nazwy są naprawdę bardzo melodyjne.

Bibliografia

- Arystoteles (1988), *Retoryka, Poetyka*, przeł. H. Podbielski. Warszawa: PWN.
- Bruner, J. (1971), *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*. Warszawa: PWN.
- Buczyńska-Garewicz, H. (1994), *Semiotyka Peirce'a*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Chatman, S. (1984), O teorii opowiadania. *Pamiętnik Literacki*, LXXV, z. 4.
- Covey, S. (1998), *7 nawyków skutecznego działania*. Warszawa.
- Dobrzyńska, T. (1984), *Metafora*, Wrocław: PWN, IBL.
- Dobrzyńska, T. (1994), *Mówiąc przenośnie, studia o metaforze*. Warszawa: PWN.
- Dudek, Z.W. (1997), *Na początku była nieświadomość. Psychologia dziecka według Junga*. Warszawa: ENETEIA.
- Durand, G. (1986), *Wyobrażenia symboliczne*. Warszawa: PWN.
- Eliade, M. (1970), *Sacrum, mit, historia*. Warszawa: PIW.
- Eliade, M. (1998), *Obrazy i symbole*. Warszawa: KR.
- Gawain, S. (1996), *Twórcza wizualizacja*. Warszawa: MEDIUM.
- Goleman, D. (1997), *Inteligencja emocjonalna*. Poznań: Media Rodzina of Poznań.
- Jacobi, J. (1993), *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łapaciewicz. Warszawa: PWN.
- Jagodzińska M. (1991), *Obraz w procesach poznania i uczenia się*. Warszawa: WSiP.
- Janion, M. (1991), *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa: PWN.
- Jung, C.G. (1995), *Podstawy psychologii analitycznej*. Wykłady tavistockie, tłum. R. Reszke. Warszawa: PWN.
- Kopaliński, W. (1990), *Słownik symboli*. Warszawa: PWN.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1988), *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski. Warszawa: PIW.
- Leksicka, K. (1997), *Próba spełniania marzeń*. Wrocław: Fundacja Wolne Inicjatywy Edukacyjne.
- Limont, W. (1996), *Analiza wybranych mechanizmów wyobraźni twórczej*. Toruń: UMK.
- Łukaszewicz, R.M. (1989), *Alternatywy w edukacji człowieka*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu.

- Łukaszewicz, R.M. (1994), *Edukacja z wyobraźnią czyli jak podróżować bez map*. Wrocław: Fundacja WIE.
- Łukaszewicz, R.M. (2001), *Edukacja z wyobraźnią jako kreatywne przekraczanie od końca wizji do wizji końca*. [w:] *Forum oświatowe*. Warszawa.
- Maciejczak, M. (1995), *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego*. Toruń: Wydawnictwo COMER.
- Migasiński, J. (1995), *Merleau-Ponty*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Muszyńska, M. (1999), *Metafory w edukacji prymarnej*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Nęcka, E. (1995), *Proces twórczy*. Kraków: IMPULS.
- Pascal, E. (1998), *Psychologia Jungowska*. Poznań: Wydawnictwo ZYSK I S-KA.
- Piasecka, M. (2001), *Společne i edukacyjne sensory twórczej wizualizacji w rozwoju dzieci w wieku szkolnym*. Wrocław: niepublikowana praca doktorska.
- Ricoeur, P. (1984), *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*. *Pamiętnik Literacki*, z. 2.
- Siek, S. (1986), *Relaks i autosugestia*. Kraków: Wydawnictwo KAW.
- Singer, J.L. (1980), *Marzenia dzienne*. Warszawa: PWN.
- Stępniewska-Gębik, H. (2000), *Z inspiracji Lacanowskich*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Wilber, K. (1997), *Krótką historia wszystkiego*. Warszawa: Wydawnictwo J. Santorski.

Małgorzata PIASECKA,
Krystyna CIERPISZ

Creative visualisation as the imagination mechanisms stimulation technique

Summary

Creativity and unconventionality categories are principal axle of integration of educational activities for XXI c. Basis for such interactions is formation of competent programs for stimulation of creative imagination mechanisms. The question: „How to do it?” is a question about a method.

The article presents creative visualisation, one from amongst possible techniques stimulating imagination development. Accent is focused on two chosen imagination tracks: symbolisation and metaphor.

Attempt at imagination concept interpretation referring to the phenomenon of phantasm was shown in the first part of the article. When describing track of symbolisation it was established the symbol spiritual meaning by referring it to C.G. Junga’s conception. While characterising metaphor mechanism it was, between others, indicated interesting intentional bow category derived from the phenomenon conception of M. Merleau-Ponty. These deliberations led to the character performance of creative visualisation and to the construction of educational model which made use of discussed technique.

Finally, an example of exercise practical realisation taken from the educational program authorised by M. Piasecka was presented.