

METODA AKTYWNEJ IMAGINACJI C. G. JUNGA *

W psychoterapii wypracowanej w ramach psychologii analitycznej C. G. Junga¹ do stosowanych metod należy z jednej strony analiza marzeń sennych², z drugiej zaś zespół technik ekspresyjnych, przybierających zarówno formy fizyczne (malowanie, modelowanie w glinie, mokrym piasku czy plastelinie, pisanie wierszy, pisanie listów, prowadzenie dziennika), jak i wyobrażeniowe (hipnoterapia, aktywna imaginacja, imaginacja kierowana, taniec, dialog między analitykiem a analizowanym, terapia grupowa, psychodrama).

Interesującą nas tu technikę aktywnej imaginacji Jung zaczął odkrywać w pracy nad samym sobą około 1916 r.³, a po raz pierwszy opisał ją w swym *Wstępie* do przełożonego i opracowanego przez Richarda Willhelma starochińskiego traktatu alchemicznego *Das Geheimnis der goldenen Blüte* z 1929 r. i w swych *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten* z 1928 r.⁴

Na temat odkrycia metody aktywnej imaginacji Jung tak pisał w jednej ze swych późniejszych prac:

„Jakiś obraz ze snu pacjenta czy jakiś jego pomysł (Einfall) skłonił mnie, by dać mu zadanie rozbudowania czy rozwinięcia tego wstępnego szkicu za pomocą swobodnej fantazji. Mogło się to dokonać w zależności od indywidualnych skłonności i talentu w formie dramatycznej, dialektycznej, wizualnej, akustycznej, tanecznej, malarskiej, rysunkowej lub plastycznej. Rezultatem tej techniki była niezliczona ilość skomplikowanych form, w których bogactwie przez wiele lat nie mogłem się rozeznaczyć, dopóki nie pojąłem, że w metodzie tej chodziło o spontaniczną manifestację procesu nieświadomego, jedynie wspomaganego techniczną umiejętnością pacjenta, procesu, który później nazwałem „procesem indywidualności...”⁵.

„Dzięki tym doświadczeniom i rozważaniom stwierdziłem, że istnieją pewne kolektywne, nieświadome warunki, które działają jako regulatory i stymulatory fantazji twórczej i produkują odpowiednie wytwory, podporządkowując swym celom istniejący materiał danych świadomości. Działają one dokładnie tak, jak motory marzeń sennych, dlatego też aktywna imaginacja — jak nazwałem tę metodę — w pewnym stopniu zastępuje również marzenia senna. Istnienie tych nieświadomych regulatorów, które ze względu na ich sposób funkcjonowania określałem niekiedy jako dominanty, wydawało mi się czymś tak ważnym, że oparłem na nich moją hipotezę tzw. bezosobowej, zbiorowej nieświadomości.”⁶ Innymi słowy: „Dzięki aktywnej imaginacji jesteśmy w stanie odkryć archetyp”⁷.

Aktywną imaginację można najlepiej opisać jako technikę posługiwania się wyobraźnią w sposób kontrolowany, który z jednej strony zachowuje maksimum odpowiedzialności, z drugiej zaś pozwala obrazom sennym na maksymalnie swobodny rozwój, tj. umożliwia syntezę świadomości i nieświadomości.

James A. Hall słusznie zwraca uwagę na to, że aktywną imaginację posługiwaliśmy się wszyscy jako dzieci, zapominając o tym jako dorośli. Jeśli mogę sobie przypomnieć, że jako dziecko wymyślałem fantastyczny świat, o którym byłem przekonany, iż jest realny, to potrafię odtworzyć sobie rodzaj przeżycia, które stanowi podstawę aktywnej imaginacji.

W aktywnej imaginacji ego musi traktować wyobrażony epizod jak gdyby był epizodem realnym. Toteż nie wolno mówić sobie, że jest on tylko wyobrażeniem, i zlekceważyć moralne wybory, przed którymi trzeba by stanąć, gdyby wyobrażenia były osobami i przedmiotami ze świata zewnętrznego. Ta reguła ma wciągnąć ego w wymaginowaną sytuację w stopniu

optymalnym. Na tym polega odpowiedzialność ego w aktywnej imaginacji.

W aktywnej imaginacji nie związane z ego aspekty wyobraźni powinny funkcjonować z maksymalną autonomią. Jeśli w aktywnej imaginacji jesteśmy atakowani przez smoka, to wykroczyliśmy przeciwko regułom, mówiąc sobie, że smok ten jest „jedynie tworem naszej wyobraźni”, i zmieniając go w psa. „Widzieć”, że imaginowany smok jest „naprawdę” pomocną treścią psychiczną, oznacza pozbawić obiekt autonomii, wyrzec się wyobrażeniowego, a cały proces aktywnej imaginacji zmienić w czystą fantazję. Jeśli w aktywnej imaginacji jawi się nam smok, to musimy stawić mu czoła tak, „jak gdyby” był smokiem rzeczywistym. Na tym polega respekt dla obiektu w aktywnej imaginacji.

Skąd wiemy, że określona aktywna imaginacja jest autentyczna i że nie jest jedynie fantazją czy marzeniem na jawie? O jej autentyczności świadczy fakt, że podobnie jak marzenie senna, przynosi nam ona niespodzianki. Fantazja ma charakter bardziej kontrolowany, ponieważ kieruje nią ego zgodnie ze swymi pragnieniami. Marzenie na jawie jest kierowane w mniejszym stopniu, ale łączy się z nie mniejszą odpowiedzialnością ego. Natomiast przeprowadzona właściwie aktywna imaginacja transcenduje poczucie „ja to robię” i pokazuje, że imaginowane osoby i przedmioty zaczynają działać ze zdumiewającą autonomią

Hochheimer zwraca uwagę na to, że aktywna imaginacja może znaleźć punkt zaczepienia w dowolnym status praesens. Jung pisał na ten temat:

„Zastosowanie (aktywnej imaginacji) wskazane jest wtedy, kiedy „rozkład” (analiza) przeciwieństw psychicznych osiągnął już taki stopień, że ich połączenie, czyli synteza osobowości, stała się nicodzowną koniecznością... Jak powiedzieliśmy, proces ten może pojawić się spontanicznie lub też zostać wywołany w sposób metodyczny... w ostatnim wypadku w sposób celowy wybieramy jakieś marzenie senna lub inny twór fantazji i koncentrujemy się na nim, po prostu utrzymując go w świadomości i oglądając w wyobraźni. Za punkt wyjścia możemy wziąć również jakiś nastrój uczuciowy. W tym wypadku zaleca się wykrzyć, jaki twór fantazji wylania się z tego nastroju względnie jaki obraz daje mu wyraz. Następnie zatrzymujemy ten obraz w świadomości, koncentrując na nim naszą uwagę. Wtedy z reguły zaczyna się on zmieniać, ożywiając się przez sam fakt, że jest przedmiotem obserwacji...”⁸

Aktywna imaginacja — w przeciwieństwie do snu, który stanowi czysty produkt nieświadomości — daje wyraz temu czynnikowi psychicznemu, który Jung nazwał „funkcją transcendentną”⁹, tj. funkcji, która doprowadza do syntezy osobowości świadomej i nieświadomej. Dlatego aktywna imaginacja przyczynia się do intensywniejszego i — w porównaniu z samą analizą marzeń sennych — przyspieszonego dojrzewania osobowości.

Ludzie, którzy nie uprawiają aktywnej imaginacji, łatwo mylą ją z tzw. imaginacją bierną, z owym „wewnętrznym filmem”, któremu wielu z nas pozwala się rozwijać przed swym wewnętrznym

* Wykład w Laboratorium Samorealizacji „Studium o Wychowaniu” w Warszawskim Centrum Studenckiego Ruchu Naukowego, zamieszczony w pracy zbiorowej pod red. J. Prokopiuka, *Medytacja — historia i zastosowanie, Studium o wychowaniu*, zeszyt 4 (do użytku wewnętrznego), Warszawa 1981

nym wzrokiem, np. przed zaśnięciem. Z aktywną imaginacją nie wolno również mylić wewnętrznych soliloquiów z jakimś własnym kompleksem, afektem czy wyobrażoną sytuacją, jakie często prowadzimy. Albowiem w obu tych formach imaginowania zainteresowany przez cały czas „wie”, że wszystko, co sobie wyobraża, jest „tylko” fantazją. Aktywna imaginacja, którą Jung cum grano salis określił także jako „antycypowaną psychozę”¹⁰, różni się od tamtych form fantazjowania tym, że człowiek bierze w niej udział zarówno jako cały człowiek, jak i jako człowiek świadomy.

Wielu początkujących mniema również, że jeśli w procesie fantazjowania przebiega coś niezgodnie z ich życzeniem, to „wewnętrzny film” można niejako cofnąć i odegrać raz jeszcze, tym razem inaczej. Mylą się oni, albowiem w aktywnej imaginacji, podobnie jak w życiu, to, co staje się faktycznie, jest nieodwracalne.

Inny częsty błąd polega na tym, że uprawiający aktywną imaginację wchodzi w wewnętrzny tok wyobrażeń nie jako on sam, lecz jako osobowość fikcyjna¹¹, przez co tok ten pozbawia charakteru prawdziwego dialogu między świadomością a nieświadomością.

Duża łatwość, z jaką przychodzi komuś imaginowanie, bywa często podejrzana, ponieważ prawdziwa aktywna imaginacja stanowi zdecydowane osiągnięcie, zrazu bowiem rzadko kiedy trwa dłużej niż 10—15 minut i jest odczuwana jako męcząca. Na początku również pojawiają się trudności, wśród których do najbardziej znanych należy rodzaj „skurezu świadomości”, który powoduje, że nie nie przychodzi nam na myśl.

Inne typowe trudności przejawiają się już to w lenistwie i nieprzepracowanej niechęci, już to w tym, że negatywny głos wewnętrzny powtarza nam ciągle, iż wszystko to jest nieprawdziwe, że jest tylko tworem naszej wyobraźni. „W zgodzie na działanie — powiada Jung — w „działaniu—w—niedziałaniu”, w „zgodzie na wszystko” mistrza Eckharta znalazłem klucz, za pomocą którego udało mi się otworzyć drzwi prowadzące na właściwą drogę: trzeba umieć pogodzić się z autonomią naszych procesów psychicznych. Jest to dla nas prawdziwa sztuka... ponieważ świadomość nieustannie wtrąca się do procesów psychicznych, pomagając im, korygując je i negując...¹² Podczas gdy obie pierwsze trudności można przezwyciężyć jedynie cierpliwością, względnie odważnym pogodzeniem się z obiektywną rzeczywistością, to „sceptykowi w nas” należy po prostu odpowiedzieć: „Być może to wszystko jest nieprawdziwe, ale narazie będę kontynuować mój wysiłek”. Najczęściej staje się wtedy coś, co przekonywuje nas o niesamowicie żywej autonomii i realności partnera naszego wewnętrznego dialogu, tak iż zdobywamy pewność, że nie jest on wytworem naszej świadomości.

To, czy aktywna imaginacja jest prawdziwa, poznajemy najlepiej po jej skutkach, albowiem są one zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie ogromne i bezpośrednio odczuwalne. Dlatego aktywna imaginacja jest instrumentem tak bardzo niebezpiecznym i nie powinna być uprawiana bez doświadczonego instruktora. Może ona, jak podkreśla Jung, doprowadzić do wybuchu latentnych psychoz¹³. Innym niebezpieczeństwem, jakie się z nią łączy, może być wystąpienie symptomów somatycznych.

Najważniejsze jednak jest to, że aktywna imaginacja w ogóle umożliwia samodzielność analizowanych. Przystwojenie sobie i praktykowanie tej formy medytacji (za jaką M. L. von Franz słusznie uważa aktywną imaginację) Jung uznał za kryterium dojrzałości analizowanego, jego odpowiedzialności za siebie i niezależnienia się od analityka.

Wyzwalające działanie aktywnej imaginacji przejawia się również w tym, że umożliwia ona bezpośrednio opracowanie efektu, które wyprowadza człowieka ze ślepej uliczki stłumienia lub odreagowania, z których pierwsze jest niezdrowe, a drugie zewnętrznie często niemożliwe.

„Przypominam sobie przykład młodej dziewczyny” — pisze M. L. von Franz — która cierpiała z powodu bardzo wyraźnego negatywnego kompleksu matki i przejawiała lękowo-paranoidalne wyobrażenia. Ironicznym zrządzeniem losu dziewczyna ta wynajmowała studencki pokój u pewnej, znanej w całej okolicy, starej i złej paranoiczki, która natychmiast zaczęła ją szykanować przy każdej sposobności, co naturalnie źle oddziaływało na subiektywną sytuację studentki. Umowa między gospodynią a lokatorką przewidywała, że ta ostatnia ma prawo kąpać się w Renie, którego wody przepływały nieopodal domu. Jednakże pewnego dnia stara, bez wyraźnych powodów, zabroniła jej tej przyjemności. Studentka potrafiła się na tyle opanować, że przynajmniej pozornie pogodziła się z nową sytuacją, ale wpadła w taką wściekłość, iż jeszcze nawet po dwóch godzinach stłumionych wymysłów i odreagowywania nie była w stanie znów zająć się swą pracą. Jak wiadomo, takie efekty nie nam nie przynoszą, a jedynie nas wyczerpują, to zaś, że „mamy słusność”, nie zmienia faktu, iż „krew nas zalewa”. Otóż w aktywnej imaginacji studentka ujrzała rzekę, a na jej brzegu tablicę z napisem: „Pływanie wzbronione”. Rzeką płynęły wysokie fale. Natychmiast też usłyszała głos „sceptyka”: „To przecież tylko obraz twoich własnych uczuć”, ale nie pozwoliła przerwać sobie swych fantazji. Wtedy fale rzeki rozdzieliły się i wyszedł z nich przypominający żabę, czarny gnóm, mógł mieć około metra wzrostu. „Ach, oto uosobienie mojego afektu” — pomyślała studentka, ale w dalszym ciągu obserwowała rozwijającą się obiektywnie sytuację. Gnom zaś ruszył na swych żabich łapach w kierunku domu. Widząc to, dziewczyna pomyślała z przerażeniem: „O Boże, on na pewno zamorduje starą albo nagle eksploduje jak wiązka dynamitu!” Teraz zaczęła ją dręczyć problem moralny; „Czy wpuścić go do domu? Nie mogę przecież dopuścić do morderstwa! Jeśli jednak go nie wpuszczę, to jego gniew zwróci się przeciwko mnie...” Ostatecznie postanowiła wpuścić do domu gнома, który już dzwonił do drzwi, i zapytać go, czego chce. Gnom zrobił gest wskazujący, że chce wejść na górę, do starej właścicielki domu, co w studentce ponownie wzbudziło wątpliwości natury moralnej. Toteż wprawdzie zdecydowała się zaprowadzić gнома do mieszkania starej, towarzyszyć mu jednak, aby unieвозмоżliwić wyrządzenie jej krzywdy. Stara podeszła do drzwi. Wtedy studentka uzmysłowiła sobie, w jakie osłupienie wprawi starą kobietę widok jej lokatorki składającej jej wizytę w towarzystwie czarnego karla o żabich łapach, i na samą myśl o tej komicznej scenie wybuchnęła śmiechem. Stara rzeczywiście zrobiła bardzo głupią i dziwną minę na widok osobliwej pary stojącej przed jej drzwiami. Wskazując gnomowi studentka powiedziała: „Ten pan chciałby z panią porozmawiać”. Stara z wyraźnym zakłopotaniem zaprosiła gości do swego pokoju, w którym nawiasem mówiąc, studentka w rzeczywistości nigdy jeszcze nie była. (Kiedy w dłuższy czas potem znalazła się w tym pokoju, stwierdziła ku swemu wielkiemu zdziwieniu, że wyglądał on dokładnie tak samo, jak wyobraziła go sobie w aktywnej imaginacji). Kiedy już zasiedli wraz z gnomem na pluszowej sofie naprzeciw starej, karzeł zaczął opowiadać gospodyni dwuznaczne erotyczne dowcipy, które rozbawiły ją tak bardzo, że wyprosiła studentkę z pokoju, by móc pozostać sam na sam z tym „sympatycznym panem”. Z fantazji tej studentka powróciła do świadomości w nastroju zadowolenia i z poczuciem dystansu wobec całej sprawy, tak że teraz mogła spokojnie zabrać się do swej pracy. A kiedy spotkała wieczorem gospodynię na schodach, z trudem tylko powstrzymała się od śmiechu. Na koniec jeszcze jeden niespodziewany skutek całego zabiegu: również stara kobieta uległa wyraźnej przemianie — aż do śmierci nie zdarzyło się jej dokuczać młodej studentce.”¹⁴

Niesamowity fakt, że przemianie uległa także paranoidalna staruszka, zwraca naszą uwagę na jeszcze inne możliwe niebezpieczeństwo związane z praktyką aktywnej imaginacji, a mianowicie niebezpieczeństwo nadużycia jej jako *sui generis*

„czarnej magii”: dla celów egoistycznych lub w celu wywarcia wpływu na innych ludzi (np. przez przeprowadzenie aktywnej imaginalnej przeciwko komuś). Takie nadużycie imaginalnej jest szczególnie niebezpieczne; wywiera ono bardzo silny wpływ przede wszystkim na ludzi o tendencjach schizoidalnych i nie wyciąga ich z grożącego im niebezpieczeństwa psychozy, lecz przeciwnie, wpędza w nie właśnie. Do tej samej kategorii należy wykorzystywanie aktywnej imaginalnej jako „czaru miłosnego” lub w służbie własnej manii wielkości.”¹⁵ Takie praktyki nie mają nic wspólnego z właściwą aktywną imaginacją, której jednym z najistotniejszych założeń jest czystość etycznych motywów ludzi uprawiających ją.

Stosowanie aktywnej imaginalnej można zalecić w tych wypadkach, kiedy mamy do czynienia albo ze zbyt wielkim naporem treści nieświadomości, tj. kiedy występuje zbyt wiele snów i fantazji, albo też, odwrotnie, kiedy życie sensne uległo blokadzie i nie płynie normalnie.

Moment szybkiego i skutecznego uwolnienia się od natrętnych afektów i wyobrażeń czyni z aktywnej imaginalnej szczególnie cenny instrument w rękach samego psychoterapeuty. Opanowanie tej formy medytacji Jung uważał za nieodzowne dla analityka. Jak wiadomo, silne emocje są zaraźliwe, a przeciw lekarzowi trudno jest ich uniknąć albowiem potrzebuje on współzucia, by móc pomagać innym. Jego równowagę psychiczną zakłóca również konieczność kontaktu z chorobliwymi czy perwersyjnymi fantazjami i wyobrażeniami pacjentów. W takich wypadkach trudno jest oczekiwać na działający leczniczo sen czy też na interwencję własnej siły autoterapeutycznej. Szczególnie niebezpieczna jest sytuacja, kiedy lekarz, przyjmując kilku pacjentów dziennie, emocjami, jakie pozostawili mu pierwsi zaraża niejako następnych. Natomiast krótka aktywna imaginacja, trwająca nie dłużej niż 10 minut, a przeprowadzona między poszczególnymi spotkaniami, działa oczyszczająco i uwalnia terapeutę od szkodliwej emocji.

Aktywna imaginacja jest narzędziem tego, co Jung nazwał procesem indywidualizacji¹⁶, tj. całkowitego i świadomego samorzeczywistnienia indywidualnej pełni człowieka. W procesie tym ego przeżywa nadporządkowaną mu jaźń jako wyższą formę osobowości, podporządkowując się jej jako ~~świadome~~ narzędzie, bez którego zresztą nie mogłaby ona „inkarnować” się w naszej czasoprzestrzeni. W przytaczanych tu przykładach mieliśmy do czynienia tylko z małymi fragmentami indywidualnych form procesu indywidualizacji, w których archetyp jaźni w ogóle nie występował. Jeśli jednak aktywną imaginację stosuje się zarówno dłużej, jak i w odniesieniu do istotniejszych problemów życiowych, to jaźń ujawnia się w empirycznym doświadczeniu niemal zawsze. O tyle też aktywna imaginacja stanowi metodę paralelną do różnych religijnych metod medytacyjnych.

Spośród trzech form medytacji — orientalnej (joga taoistyczna, indyjska i buddyjska), chrześcijańsko-ortodoksyjnej (mistyka prawosławna, katolicka i protestancka) i gnostycznej (np. alchemia) najbliższą technice aktywnej medytacji jest ta ostatnia.¹⁷ W metodach wschodnich rolę wiodącą odgrywa nauczyciel; również określone teksty mają pomóc uczniowi w realizacji jaźni. W praktykach chrześcijańskich miejsce nauczyciela zajmuje Chrystus zarówno jako przewodnik, jak i cel, do którego uczeń zmierza w swej mistycznej drodze; i tu także zaleca się uczniowi lekturę stosownych tekstów. W porównaniu z tymi metodami Jungowska technika aktywnej imaginalnej jest o wiele bardziej spontaniczna i bezprogramowa. Nie ma ona żadnego celu, do którego się zmierza i który powinno się

osiągnąć, żadnego modelu, żadnego obrazu czy tekstu jako tematów medytacyjnych, nie przepisuje się tu żadnych postaw cielesnych ani żadnej kontroli oddechu, jak również nie dopuszcza się do współfantazjowania analityka. Jeśli pojawia się jakiś czynnik zakłócający, to medytującemu pozostawia się całkowitą swobodę decyzji co do tego, czy uznać go za taki, jak i co do tego, jak na niego zareagować. Tym samym każdy krok staje się tu niepowtarzalną, odpowiedzialną indywidualną decyzją, a zatem także jedyną w swym rodzaju syntezą tendencji świadomych i nieświadomych. Przeprowadzający aktywną imaginację sam musi stwierdzić, co mu się jawi i sam decydować, co ma z tym robić — dokładnie tak, jak to ma się dziać w życiu zewnętrznym każdego człowieka. Ten wymóg pozostawienia człowiekowi absolutnej wolności odróżnia Jungowską metodę aktywnej imaginalnej od innych form medytacji i najbardziej upodabnia do „imaginatio vera” alchemików. Alchemicy bowiem eksperymentowali z całkowicie im nieznaną istotą rzeczywistości materialnej i z jej aspektem psychicznym, nie mając przy tym żadnego programu, lecz jedynie po omacku szukając autentycznego, własnego i niepowtarzalnego doświadczenia: nie wiedzieli lub mieli tylko niejasną intuicję, o co chodzi w tym procesie, i nie kierowali się w nim żadnymi przyjętymi z zewnątrz zasadami postępowania, lecz jedynie własnym głosem wewnętrznym. Szukali oni „boskiej rzeczywistości” w hie et nunc egzystencji materialnej i dlatego ich postępowanie oraz rodzaj symbolicznych przeżyć jest tak bliskie postępowaniu i przeżyciom człowieka naszych czasów.

W światowym parlamencie psychoterapii Jung broni sprawy wolności jednostki w sposób najbardziej stanowczy. W treningu autogennym J. H. Schultza np. wprowadza się jeszcze fizyczne ćwiczenia relaksacyjne. Carl Happich zaleca takie tematy medytacyjne, jak „Jaka z czasów dzieciństwa”, „góra” czy „kaplica” a terapeuta prowadzi pacjenta w świat określonej fantazji. Tak też postępuje Roberto Assagioli w swej terapii psychosyntetycznej. Podobnie w metodzie Roberta Desoille’a, zwanej „reve eveille”, której twórca zresztą wiele zapożyczył z idei Junga, terapeuta dodaje swe reakcje do wewnętrznych symbolicznych przeżyć pacjenta; np. mówi pacjentowi, co ten może lub powinien zrobić w ramach określonej sytuacji symbolicznej, jak również żąda od niego przeżywania archetypowych treści nieświadomości zbiorowej oraz ich opanowania. W ten sposób autorytarne prowadzenie pacjenta czyni uszczerbek w jego duchowej i moralnej samodzielności.¹⁸ Natomiast jeśli chodzi o Jungowską metodę aktywnej imaginalnej, to terapeuta wypowiada się jedynie w kwestii autentyczności lub nieautentyczności fantazji. Poza tym interweniuje tylko wtedy, kiedy w rezultacie aktywnej imaginalnej psychika nieświadoma reaguje symptomami lub snami, a mianowicie przeprowadza ich interpretację. Dodać trzeba, że tego rodzaju spontaniczne reakcje nieświadomości są zjawiskiem dość częstym. A właśnie dzięki nim pacjent odkrywa źródło swej wolności; „mistrza”, który żyje w jego własnej duszy. Medytacje orientalna i chrześcijańska opierają się na prastarej tradycji i mają tę zaletę, iż dają wskazówki i techniki wypróbowane już przez wielu, jednakże przez to właśnie zagrażają odpowiedzialności jednostki. Człowiek nowoczesny jak to Jung wielokrotnie podkreślał, jest przygnieciony kolektywnymi sugestiami wszelkiego rodzaju w takim stopniu, że szczególnie silnie odczuwa (jeśli jeszcze — lub już — ją odczuwa) potrzebę realizowania swej własnej istoty bez przymusu i w pełni odpowiedzialności. Możliwość realizacji tej potrzeby stwarza mu, w ramach Jungowskiej psychoterapii, metoda aktywnej imaginalnej. I taka moralna funkcja jest funkcją ostatnią.

¹ Na temat psychologii analitycznej C. G. Junga ukazały się w Polsce następujące książki: C. G. Jung, *Psychologia a religia*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1970; tenże, *Archetypy i symbole*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1976; Jolande Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, przeł. Stanisław Ławicki, Warszawa 1968; Antonio Moreno, *Jung, bogowie i człowiek współczesny*, przeł. Stanisław Ławicki, Warszawa 1973 oraz Jolande Jacobi, *Zamaskowanie*, przeł. Czesław Tarnogórski, Warszawa 1979

Na temat psychologii Jungowskiej, por. Wolfgang Hochheimer, *Die Psychotherapie von C. G. Jung*, Bern und Stuttgart 1966

² Por. James A. Hall, *Clinical Uses of Dreams. Jungian Interpretations and Enactments*, New York 1977

³ Już w 1916 r. Jung napisał rozprawę pt. *Die transzendente Funktion*, ale opublikował ją dopiero po wielu latach (w: *Geist und Werk. Festschrift zu Dr D. Brody 75. Geburtstag*, Zürich 1958)

⁴ *Das Geheimnis der goldenen Blüte. Aus dem Chinesischen übersetzt von Richard Wilhelm*, Europäischer Kommentar von C. G. Jung, München 1929 oraz C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Darmstadt 1928

⁵ C. G. Jung, *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich 1954, s. 560—562

⁶ Tamże, s. 563

⁷ Tamże, s. 573

⁸ C. G. Jung, *Mysterium coniunctions*, II, Zürich 1957, s. 267—268

⁹ O „funkcji transcendentnej” Jung pisał (*Psychologische Typen*, Zürich 1950, s. 651): „... przez „funkcję” rozumiem tutaj nie funkcję podstawową, ale funkcję złożoną, składających się z innych funkcji, a przez „transcendentną” nie rozumiem jakiejś cechy metafizycznej, lecz fakt, że dzięki tej funkcji możliwe jest przejście od jednej postawy do drugiej”. Funkcja transcendentna

prowadzi do zjednoczenia różnych par przeciwieństw psychiki w udanej syntezie; jej narzędziem są wszystkie symbole i postacie archetypowe procesu indywidualizacji. Synteza ta jako coincidentio oppositorum znajduje wyraz w tzw. symbolu jednoczącym, który reprezentuje częściowe systemy psychiki zjednoczone w jaźni. Symbol jednoczący jako wyraz archeotypu jaźni przybiera często postać mandali.

¹⁰ C. G. Jung, *Mysterium coniunctions*, op. cit., s. 309

¹¹ Tamże, s. 307

¹² Cytat w: M. L. von Franz, *Die aktive Imagination in der Psychologie C. G. Jung's*, (w:) Wilhelm Bitter, *Herausgegeben, Meditation in Religion und Psychotherapie*, München b.d., s. 136

¹³ C. G. Jung, *Mysterium coniunctions*, op. cit., s. 308

¹⁴ M. L. von Franz, op. cit., s. 128—129

¹⁵ Tamże, s. 130

¹⁶ Na ten temat por. Jerzy Prokopiuk, *Posłowie* (w: C. G. Jung, *Psychologia a religia*, op. cit.), s. 420—424 i tenże, C. G. Jung, *czyli gnoza XX wieku* (wstęp do: C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit.), s. 13—29 oraz tamże, s. 59—119. Por. również: Jolande Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, op. cit., s. 138—182 oraz Antonio Moreno, op. cit., s. 40—110

¹⁷ Por. C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944, w szczególności jednak tenże, *Mysterium coniunctions*, op. cit., s. 306 i nast.

¹⁸ Na ten temat por. artykuł Wolfganga Kretzschmera *Die meditativen Verfahren in der Psychotherapie* [w:] *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie*, 1951

Syn wielkiego psychologa, omawiając w swej pracy różne metody medytacyjne stosowane w psychoterapii współczesnej, pominął, niestety, milczeniem pionierską rolę Junga w tej dziedzinie. (Na gruncie psychoterapii Jungowskiej metodę analogiczną do metody Desoille'a — zwaną imaginacją kierowaną — wprowadził E. C. Whitmont, a rozwinął Ruth T. Fry z C. G. Jung Education Center, Houston, Texas, USA).

Obok marzenia sennego Jung wymienia fantazje i wizje jako przejawy nieświadomości. Są one pokrewne marzeniu sennemu i występują wówczas, gdy człowiek przejawia zmniejszoną świadomość. Mają one zarówno jawne, jak i ukryte znaczenie i pochodzą z nieświadomości indywidualnej lub zbiorowej, wskutek czego dla interpretacji psychologicznej stanowią taki sam materiał, jak marzenia senne.

Jolande Jacob

(...) elementy obrazowe, które nie odpowiadają światu zewnętrznemu, muszą wylaniać się z „wnętrza” człowieka. Ponieważ „wnętrze” to jest niewidzialne i niewyobrażalne, a mimo to potrafi wywierać niezwykle trwałe wpływy na świadomość, przeto tych moich pacjentów, którym owo oddziaływanie najdotkliwiej daje się we znaki, namawiam, aby przedstawili je obrazowo, najlepiej jak potrafią. Celem tej „metody ekspresyjnej” jest uchwycenie treści nieświadomych i tym samym ułatwienie ich zrozumienia. Terapeutycznie osiąga się przy tym to, że nie dopuszcza się do niebezpiecznego oderwania procesów nieświadomych od świadomości. Wszystkie obrazowo przedstawione procesy i oddziaływania, mające źródło w zapleczu psychiki, noszą — w przeciwieństwie do przedstawienia przedmiotowego, czyli „świadomego”, — charakter symboliczny, tj. w przybliżeniu i na tyle, na ile to jest osiągalne, wskazuje na pewien sens, który zrazu jest nieznany.

Carl Gustaw Jung

INSPIRACJE FANTASTYCZNE WOJCIECHA GIZY¹

Są ludzie obdarzeni szczególnym typem wyobraźni, którą można by nazwać fantastyczną. Stwarzają sobie oni drugą rzeczywistość, egzotycznie odległą od codzienności. Ten imaginacyjny świat rodzi się z lęków, z marzeń i poznania tego, co tajemnicze i z przeżyć emocjonalnych, zabarwionych niekiedy mistycyzmem. Ponad rozsądkiem biorą górę trudne do kontrolowania i autoanalizy uczucia i popędy. Nielatwo dla nich znaleźć właściwą nazwę i kształt w języku rzeczywistości. Dlatego ci fantaści, tworzący poprzez bariery wieków i kultur jakby związek wtajemniczonych w arkana pozarealnego świata, korzystają z magiczno-ezoterycznych przekazów i symboli, czerpanych ze starych tradycji Wschodu. Nie gardzą również nowoczesnymi mitami rzekomo naukowej, modnej obecnie psychotroniki.

Ich język jest wieloznaczny, ciemny, jak język majaków sennyh. Powstawał on w obszarach nocy mistyków, samotności eremitów i zuchwałych poetyckich marzeń magów o demiurgicznej potędze wiedzy tajemnej. Te związki poezji i magii dostarczał Novalis, mówiąc, że czarownik jest poetą, artystą obłądu. Tak jak mag i człowiek zabobonny wypełniał pustkę nierealnego świata wyobraźni demonami i monstrami, fantasta kreuje wizje nie skrepowane rygorami rozsądku.

Goya na odwrócie sztychu z cyklu *Caprichos*, zatytułowanego *El sueño de la razón produce monstruos* (Sen rozsądku stwarza potwory) umieścił uwagę: „Wyobraźnia opuszczona przez rozum stwarza potwory, lecz skojarzona z nim staje się matką sztuki i tworzy cudowne dzieła.”²

Nie ma jednoznacznego klucza dla przetłumaczenia na język racjonalny tego tajemnego szyfru fantazji, lubującej się w manierycznej mroczności i nieokreśloności. Nawet zatem interpretacje szkoły freudowskiej i jungowskiej są umotywowane raczej artystycznie niż naukowo.

Urokiem demonów zrodzonych z wyobraźni twórcy Apokalipsy uległ Wojciech Giza. W 1971 — wówczas student AGH — zafascynowany niesamowitą poetyką tego dzieła, postanowił je zilustrować swą własną wizją malarską, mimo że uprzednio nie okazywał żadnych zainteresowań tą dziedziną sztuki i nie znał jej warsztatu. Wkrótce pasja malarska opanowała go tak całkowicie, że podjął ryzykowną decyzję porzucenia studiów, by pracując jako metrolog (mierniczy detali maszyn) w myślnickim PEMODzie, mieć czas na tworzenie obrazów przedstawiających według jego słów „wielki program stworzenia świata przyrody, minionych i przyszłych kultur, ich mitów i religii.” Ten „program” jawi mu się jako cykl apokaliptycznych katastrof starych i rodzenia się nowych epok aż do osiągnięcia przez świat „bytu doskonałego”.

W koncepcjach Gizy mieszają się wątki filozoficzne, dawne fantazje mitologiczne, z modnymi dzisiaj marzeniami o interwencji na ziemi cywilizacji pozaziemskich. I nie tak istotne są może te próby synkretycznego pogodzenia heterogennych treści, ile oryginalny wyraz, jaki im twórca nadaje.

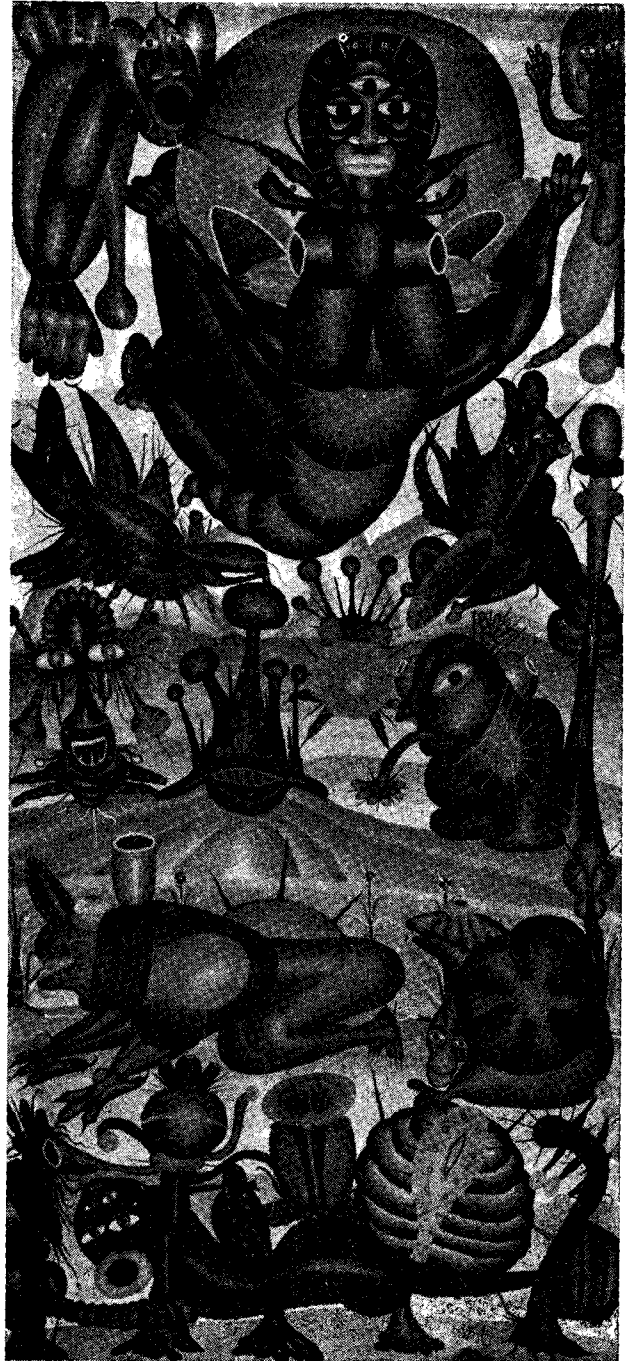
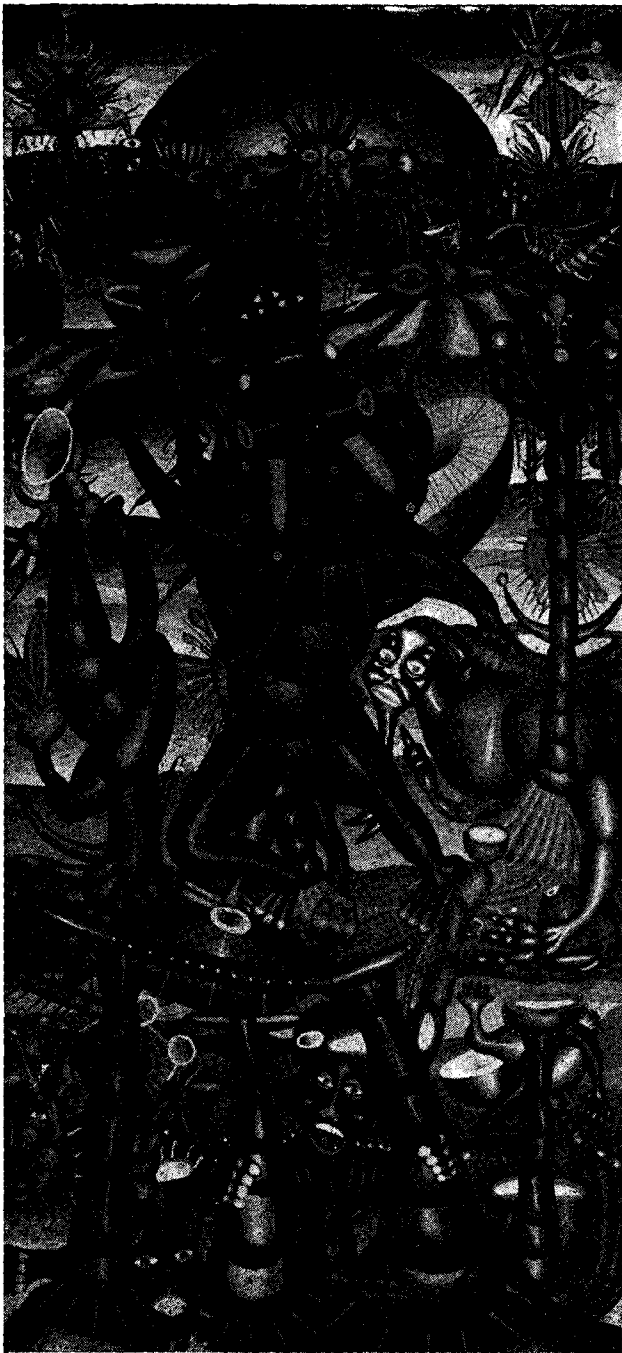
Najwidoczniej zafrapowany sztuką orientalną, stwarza pogodny kolorystycznie, bardziej bajeczny, niż apokaliptyczny świat „własnej symboliki i uzupełnień mitów ornamentem własnej wizji”; powiada dalej, że jego „improwizacje mają tworzyć jakby symbol w symbolu; tym samym trudną do interpretacji Apokalipsę podnoszę do jeszcze większej trudności, gdyż nie chodzi mi o prawdziwy odczyt symbolu, lecz stworzenie każdemu wolności interpretacji i możliwości osobistego odczytania obrazu”. Obrazy Gizy mają być „małym wycinkiem



wielkiego życia człowieka na Ziemi i sprawiać wrażenia wycięcia z dużego obrazu, być kadrem z filmu wszechrzeczy”.

Artystę pociąga eschatologiczna potęga granicznych sytuacji końca i początku następujących po sobie bytów, lecz rozdźwięk pomiędzy katastroficznym tematem i dziecięcooptymistyczną jego własną interpretacją uzasadnia tym, że traktuje Apokalipsę jako: „rzeczą pogodną, konieczną, jako nasze wyzwolenie oraz ucieczkę przed materią i czasem”.

Po cyklu apokaliptycznym Gizę zafrapowało bogactwo i dziwaczność form natury, co dało impuls do stworzenia serii



obrazów zatytułowanych *Paradoksy natury*. W 1973 ilustruje mity greckie w równie swoisty dla siebie sposób, jak uczynił to z Apokalipsą. W następnym roku tworzy następne dwa dalsze cykle: *Marzenia indyjskie* i *Atlantydę*. Ich symbolika — podobnie jak w poprzednich latach — odbiega od interpretacji konwencjonalnie przyjętej w naszej kulturze. W pojęciu Gیزی monstrualne kształty kryją w sobie pierwotną szlachetność duszy i dlatego kojarzą mu się z formami prehistorycznych gadów.

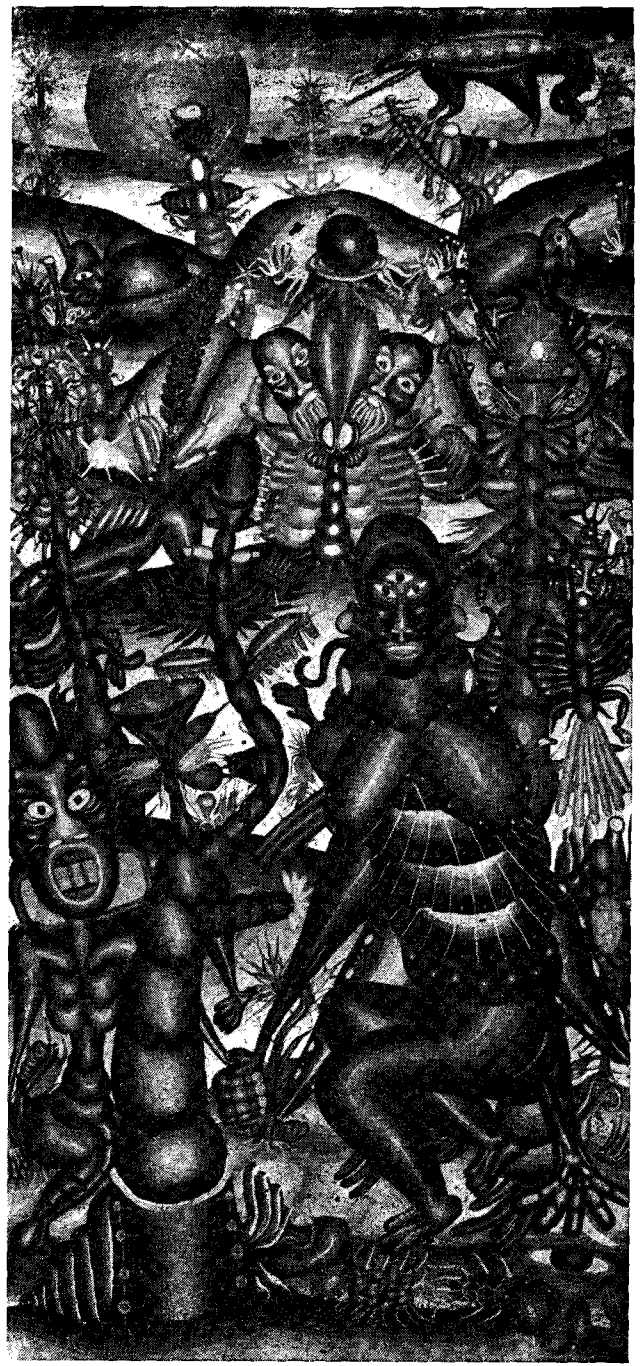
Twórczość Gیزی należy do kręgu sztuki nieprofesjonalnej. Pochodzi on z rodziny robotniczej z Nowej Soli w województwie zielonogórskim. W swoim środowisku miał niewielkie możliwości zetknięcia się ze sztuką. Twórczość ta, jak często bywa u artystów nieprofesjonalnych, ujawniła się spontanicznie. Była

wyrazem przełomu duchowego dzięki fascynacji światem fantastyki. Niezależnie od nie pozbawionej wdzięku naiwności obrazy Gیزی wyróżniają się swą samorodną oryginalnością form i kolorów, może nieco stereotypową, lecz wyraźnie doskonałą się technicznie i kompozycyjnie, co można prześledzić w kolejnych cyklach, poświadczających rozwój talentu artysty.

PRZYPISY

¹ Fragment książki *Inny Świat*, przygotowywanej do druku. Publikowany za „Przekrojem”, nr 1555, 26.01.1975

² Cyt. z książki C. Roya, *Goya*, Paris 1952, s. 41



Wojciech Giza

ŻYCIORYS WŁASNY

Pochodzę z rodziny robotniczej. Urodziłem się w 1952 r. w Nowej Soli. Po skończeniu szkoły podstawowej poszedłem do Technikum Odlewniczego na wydział metrologii warsztatowej. Pod koniec nauki, miałem wtedy 16 lat, zacząłem odczuwać nieodpartą chęć rysowania, co skuteczniałem w każdej chwili na wszystkich dostępnych materiałach. Rysunek powstawał metodą improwizacyjną i samego mnie zadziwiał kształtem i manierą. Kilka z nich nawet wypełniłem barwą (farbą plakatową na papierze) i przedstawiłem je na studniówce. Zainteresował się nimi dyrektor szkoły i gorąco mnie namawiał do kontynuowania tego zainteresowania.

Matura, egzaminy wstępne na AGH tak wypełniły mój czas, że moja pierwsza przygoda z malowaniem została odsunięta w mroczną przepaść. Studia, bieganie, nauka i wreszcie spotkanie z Apokalipsą św. Jana — gigantyczne wrażenie! Jak na dłoni zobaczyłem postacie z moich rysunków. W jednym dniu przestaje interesować się nauką, postanawiam za wszelką cenę namalować 7 wizji apokaliptycznych, kupuję farby, brystole, kilka pędzli. Nie znam palety, rozrabiam farby w nakrętkach, nie dają żadnych podkładów, maluję najpierw postacie, potem tło. Maluję wszędzie gdzie możliwe, w akademiku jak nikogo nie ma, w mieszkaniu kuzynki, w mieszkaniu wynajętym przez

mojego przyjaciela... Odbierają mi stypendium i prawo mieszkania w akademiku, sprawa poważna, załatwiam urlop dziekański. Mam teraz dużo czasu do malowania, ale nie mam gdzie mieszkać i żadnych środków do życia. Na chwilę zamieszkuję u kuzynki (3 m-ce) śpię na podłodze w maleńkiej kuchni i tam maluję. Po skończeniu wizji apokaliptycznych maluję 100 obrazków pod wspólnym tytułem *Improwizacje apokaliptyczne*. W tym czasie, aby mieć środki na życie, sprzątam mieszkania, myję okna, pilnuję dzieci. Któregoś dnia pod namową kuzynki, która widocznie ma mnie już dość zwijam prace i postanawiam pokazać je prof. Karolowi Estreicherowi. Z sereem na ramieniu wchodzę do gabinetu. Profesor trochę zdziwiony i zaskoczony każe mi rozwinąć kartony na podłodze, pyta się gdzie uczono mnie malarstwa, dzwoni do Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych gdzie mnie umawia na spotkanie. Poznaje cudownych ludzi, dr Jana Mitarskiego i dr Ignacego Trybowskiego, którzy od tej pory będą wywierali ogromny wpływ na moje malarstwo. Krótki pobyt w Opolu, dwa dni, gdzie podejmowałem próbę współpracy z czasopismem studenckim „Bakalarz”. Dalej powracam do Krakowa i maluję ostatnie obrazy dotyczące Apokalipsy. Fascynacja mitami greckimi wg Roberta Gravesa. Spotkanie z Zimmererem.

I znów na chwilę spotkanie ze studiami, ale już bez przekonania, w zapatrzeniu na jedną sprawę. Zwijam majdan i wracam jako syn marnotrawny do domu. Krzywo patrzę, maluję całym dniami i nocami — mity greckie. W końcu podejmuję pracę w DZM Nowa Sól jako robotnik fizyczny — pracuję 2 tygodnie. Dowiaduję się, że jest praca dla mnie w moim zawodzie w Myślenicach, jadę, zakładam izbę pomiarów. Zakład wynajmuje mi mieszkanie w domku jednorodzinny, pokój cudownie nadaje się na pracownię. Maluję tam intensywnie przez 1,5 roku po kilkanaście godzin dziennie, dużo czytam, interesuję się mitologią i religią narodów wschodu, ulegam mitycznej historii Atlantydy, interesują mnie tajemnice przyrody i teoria Darwina, przerabiam historię filozofii, przerabiam teorię technik malarzkich. Pierwsza wystawa w „Kossakówce”. Zaczynam odkrywać tajniki tempery, eksperymentuję, przez co wiele prac zostaje zniszczonych, wzbogacam farby przez dodawanie różnych składników, uszlachetniam podkłady. Zatrzymuję się w pracowniach kilku znanych artystów krakowskich (Stanisław Walaach, Kolonka, Jerzy Panek, Łukasz Karwowski, doc. Walezewski) uczę się i podpatruję, rozmawiam o trudnościach i problemach warsztatowych, owoce to potem w przyszłości. Zmiana mieszkania. Malowanie obrazów o mitycznej Atlantydzie.

Pierwszy artykuł w gazecie, zaraz następny. Potem wystawa

w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, cudowny wernisaż, ponad 100 osób, ogromne zainteresowanie, audyca w radiu i zwalniają się z pracy. Postanawiam malować. Wizyta w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. I nagle krach... nikt się nie interesuje. Pół roku wegetacji bez środków do życia i możliwości zapłacenia za mieszkanie. Nie mogę nigdzie sprzedać obrazów, pierwszy porządny kopniak od życia i wielka nauczka. Nie zapominam do dziś. Na szczęście u kresu wyczerpania Pan Ludwig Zimmerer zobowiązuje się udzielić mi przez pewien okres prywatne stypendium w wysokości 2000 zł. miesięcznie, dla mnie to bardzo dużo. Postanawiam się ożenić i podjąć pracę. Po dwóch tygodniach już pracuję, zrażony niepowodzeniem, trudnościami mieszkaniowymi, zapominam o malowaniu. Jednak po wynajęciu następnego mieszkania w Myślenicach z jeszcze większą zapaleczywością przystępuję do malowania. Znowu krok naprzód. Zaczyna grać światło, perspektywa, postacie nabierają szczególnych gestów. Jest znowu po staremu. Wstępuję do Klubu Plastyków Amatorów w Myślenicach, wystawa w Myślenicach w dwóch miejscach, w miejskich salach Biura Wystaw Artystycznych i w Miejskim Domu Kultury. Maluję gigantycznych rozmiarów obraz, w następnym wynajętym mieszkaniu — pracowni. Żona w ciąży. Wystawa w Krakowskiej Desie. Zakup kilku obrazów. Ze względu na trudności przy ekspozowaniu obrazów postanawiam zrezygnować z malowania na kartonach i malować na deskach oraz na płótnie. Zaczynam malować akrylami, wracam do tempery, maluję na jedwabiu. Raz jeszcze wracam do akryli i już przy nich zostaję. Wystawa w MDK w Myślenicach i zaraz następna w Miejskim Domu Kultury w Krakowie. Pod koniec 1979 r. cudowna informacja o możliwościach wystawienia prac w Berlinie Zachodnim. Nauzony przykrym doświadczeniem nie rezygnuję z pracy, ale biorę urlop bezpłatny i przygotowuję prace do wystawy. W dalszym ciągu nie mam własnego mieszkania, to które wynajmuję składa się z dwóch pokoi, z których jeden przeznaczony jest na pracownię.

Od lat w swojej twórczości zajmuję się mitami stworzonymi przez zamierchle cywilizacje, gdyż są one dla mnie drogowskazami do odkrywania kosmitów-bogów. Jako jedne z pierwszych opowieści traktują o interwencji na ziemi istot z innych planet i gwiazd, są to reminiscencje pierwszych kontaktów z „panami niebios”, dlatego stanowią trzon mojej twórczości. Sceny z tych mitów, jakby zdeformowanych, hybrydalnych postaci ludzi, zwierząt i roślin, traktuję jako zaprogramowane — perforowane karty przeszłych i przyszłych dziejów ludzkości, szczególnie tych, które miały wyjątkowe znaczenie z uwagi na swoją katastroficzną i zasięg.

