

Obraz w wyobraźni. Obraz ejdetyczny w twórczości Williama Blake'a

Przed rozpoczęciem własnego procesu twórczego, w krócej lub dłużej trwającej fazie inspiracji, człowiek owładnięty jest dojrzewającymi w nim amorficznymi odczuciami i obrazami, nie panując jeszcze nad nimi. Faza ta charakteryzuje się obniżonym udziałem świadomości, przewagą inspirujących impulsów, pragnień i fantazji. Pod nieruchomą maską napiętego milczenia przygotowuje się nagła eksplozja pomysłów i idei preparowana przez inspirujące przeżycia gdzieś w głębi psychiki. Proces nadawania im konkretnego kształtu poprzedzony jest napięciem emocjonalnym. Bodźce zewnętrzne stają się tu jedynie mechanizmami uwalniającymi wewnętrzne napięcia. Kształt kontaktu ze światem jest uwarunkowany "dojrzewaniem" doświadczeń wewnętrznych. W centrum uwagi pojawiają się zdarzenia, zarysy osób i kontury przedmiotów, sylwetki, które zostały wypełnione treścią zgodnie z oczekiwaniem podmiotu.

Istnieje wiele koncepcji nakreślających strukturę procesu kreowania wyobraźni. Stworzyli je m.in.: **David Stuart; J. Ruskin; Theodor Ribot; Sergiusz Rubinsztein** oraz **Józef Pastuszka**.

Pierwszy z nich **David Stuart** wyróżnił cztery rodzaje działań, jakie dokonuje wyobraźnia w momencie kreacji obrazu umysłowego. Działania pierwsze to tworzenie idei lub tylko prostej percepcji, dzięki której jednostka przywołuje wyobrażenia przedmiotów już kiedyś oglądanych i poznawanych. Z tych wyobrażeń wybiera pewne elementy przechodząc do drugiego działania jakim jest wyabstrahowanie wybranego materiału z właściwości i warunków, jakim podlegał on w naturze. Etap trzeci to ocena przedmiotów według upodobania podmiotu, oraz wybranych elementów. Czwarty, ostatni to kojarzenie różnych nie będących dotychczas w związkach przyczynowo -skutkowych, elementów rzeczywistości.

J. Ruskin twierdzi jednak, iż skoro upodobanie kieruje procesem kombinowania, to cel tego procesu, tkwi poza wyobraźnią. Autor ten nie odwołuje się do bliżej nie określonych sił psychicznych, a tylko do samej wyobraźni.

... Sądzi on, że dyspozycja ta dokonuje równocześnie trzech działań: zgłębiania, kojarzenia i kompletowania materiału dostarczonego w zmysłach.[1] Wyobraźnia bierze udział w procesie percepcji przedmiotów. Jest pewnym sposobem ujmowania materiału spostrzeżeniowego, który także selekcionuje. Współdziałając z intuicją, wnika on jakby do jądra poznawanego przedmiotu. Kojarzenie polega na poszukiwaniu wzajemnych korelacji różnych, często nie pozostawiających do tej pory w jakimkolwiek związku elementów i tworzenie z nich nowych kompozycji. Kompletowanie natomiast oznacza tryb funkcjonowania wyobraźni. Niejasność wyobrażeń przyczynia się do swoistego ujmowania przez nie rzeczy. Wyobraźnia wyłuskuje przedmioty z ich

materialnego kształtu i ujmuje jedynie aspekty służące stworzeniu nowego obrazu, stapiając je w jedną całość.

Dokonyuje ona egzystencji, czyli deformacji przedmiotów a szczególnie pewnych ich atrybutów, jak wymiary, kształty, struktura, stosunki zależności z innymi przedmiotami.[2]

Theodor Ribot opisuje powstający nowy obraz wyróżniając trzy czynniki. Pierwszy z nich nazywa intelektualnym, gdyż w kreowaniu wyobrażeń działa on od momentu poznania rzeczywistości. Tu występuje proces dysocjacji - rozkładanie, dzielenie, rozrywanie stanów świadomości, co czyni je podatnymi na nowe kombinacje. W procesie asocjacji - następuje kojarzenie się wyobrażeń według przyległości i podobieństwa. Drugi to czynnik uczuciowy, gdzie pierwiastki emocjonalne w wyobraźni stają się źródłem twórczości artysty i powoduje wzruszenie u odbiorcy. Trzeci to czynnik nieświadomy wyrażający się w natchnieniu, nie zależy od woli rozumu, zjawiający się nagle i bezosobowo.

Czwarty z przedstawionych tu autorów **Sergiusz Rubinsztejn** wyróżnił cztery rodzaje poszukiwań - przekształceń dokonywanych przez wyobraźnię. Kolejno są to: proces kombinacji, gdy wyobraźnia kombinuje materiałem pamięciowym dobierając różnorodne cechy do idei powstającego obrazu, a punktem wyjścia jest tu doświadczenie. Następnie: analiza - czyli rozkładanie i akcentowanie, tylko niektórych stron odzwierciedlanego zjawiska. Typizacją będąca uogólnieniem zapamiętywanych obrazów i ich wzajemne powiązanie. Ostatecznie symbolizacja obrazów, czyli nadawanie im znaczeń.

Nowym elementem, w stosunku do omawianych wcześniej koncepcji jest tu etap symbolizacji obrazu umysłowego. Rubinsztejn wyraził pogląd, iż wyobraźnia dokonuje już pewnej oceny własnego wytworu, musi mieć on dla niej jakieś znaczenie.[3]

Józef Pastuszka, wyróżnił trzy stadia w procesie kreowania wyobrażeń. Pierwsze to: kojarzenie, polegające na wykrywaniu w zgromadzonym na drodze poznawczej materiału. Drugie nazywa dysocjacją - rozkładanie zjawisk psychicznych, inne zestawienie elementów, wykrywanie faktów i szczegółów. Ostatnie to: synteza gdzie powstaje całość z elementów zwanych, lecz pozostających w nowym układzie.

Wyobraźnia więc aktywizuje wszystkie procesy poznawcze, w tym także percepcję, pozwalając człowiekowi jakby wyłączyć się z aktywności w życiu społecznym. Tworzy wyobrażenia, w których przedmiot dany jest w świadomości tak, jakby istniał fizycznie. Takie wyobrażenie nazywa się **obrazem ejdetycznym**. Słowniki psychologiczne przedstawiają np. Takie definicje tego zjawiska - ejdetyzm - z greckiego eidos = postać, kształt, istota, termin E.R. Jaenscha na oznaczenie najpierw przez niego zbadanych zjawisk, leżących na pograniczu spostrzeżeń -

powidoków i przypomnień. Zjawisko polega na odtwarzaniu przez osobę (przeważnie dzieci), obdarzoną tą zdolnością, rzeczy krótko przedtem oglądanych lub słyszanych z dokładnością daleko przekraczającą zwyczajne przypomnienie sobie, i w sposób, który każe domyślać się obecności jakiegoś specjalnego uzdolnienia.[4]

ejdetyczny obraz - spostrzeżeniowe odbicie przedmiotu, obrazu lub rysunku utrzymujące się przez dłuższy czas i niezależne od kontroli człowieka; zjawisko przypominające - powidok, bardziej jak żywe, zawierające szczegółowe składniki i niekiedy przeszkadzające w widzeniu innych treści przedmiotowych, występuje czasem w wieku młodzieńczym, może występować w sferze słuchu i dotyku.[5]

ejdetyzm - cecha występująca przeważnie u dzieci, polegająca na wyjątkowo plastycznym przeżywaniu odtwórczych wyobrażeń wzrokowych, które nie ustępują w swej wyrazistości spostrzeżeniom. Właściwość ta, często spotykana, mija przeważnie z wiekiem. Występuje także w pewnych zaburzeniach psychicznych.[6]

wyobraźnia ejdetyczna - niektóre osoby posiadają wyobraźnię, która odznacza się prawie taką wyrazistością i dokładnością, jak rzeczywista percepcja. Ludzie z wyobraźnią ejdetyczną potrafią często dokładnie określić położenie jakiegoś wzoru na zadrukowanej stronie podręcznika. Potrafią oni nawet spojrzawszy przez ułamek sekundy na pewien przedmiot, np. Grzebień, przywołać następnie tak żywe jego wyobrażenie, że mogą podać jego kompletny opis, z liczbą zębów włącznie(...) W rzeczywistości wyobraźnia ejdetyczna jest bardzo wątpliwym błogosławieństwem i często zamiast być pomocną - przeszkadza w myśleniu. Materiały przechowywane ejdetycznie niełatwo jest rozłożyć i złożyć ponownie w nowe układy. Jednostki posiadające wyobraźnię ejdetyczną potrafią, odtworzyć to, co widziały, lecz sprawia im trudność zastosowanie tej informacji w nowy sposób.[7]

Przytoczone definicja mają z całą pewnością wspólną cechę, określają zjawisko ejdetyczne, jako wyobrażenie odznaczające się prawie taką wyrazistością i dokładnością, jak rzeczywista percepcja. Jest ono jednak czymś innym niż obraz pamięciowy i powidokowy, a z obrazem halucynacyjnym ma tylko wspólną cechę ostrości; od wizji sennej różni się swoim bezpośrednim związkiem z percepcją wzrokową.[8]

Nauka o obrazach wyobraźni wzrokowej - ejdetyka, od chwili powstania i pierwszego sformułowania jej przed dwudziestu laty przez szkołę marburską została uznana za dział psychologii.[9]

Profesor Jaensch, autor pojęcia, określa obrazy ejdetyczne w sposób następujący:

„Optyczne obrazy percepcyjne (lub ejdetyczne) są zjawiskami, które zajmują miejsce pośrednie pomiędzy wrażeniami i wyobrażeniami. Są one zawsze, podobnie jak zwykle fizjologiczne powidoki, dosłownie w sposób porównywalnie widziane. W każdych warunkach jest to ich nieodzowna cecha, którą dzielą z wrażeniami. Pod innym względem mogą one wykazywać także cechy wyobrażeń, (Vorstellungen). W wypadkach, gdy wpływ wyobrażeń jest niewielki, stają się one tylko zmodyfikowanymi nieco odbiegającymi od normy powidokami; jeżeli wpływ ten jest bliski zera lub nie ma go wcale, wtedy możemy je uważać za nieco ostrzejsze powidoki.[10]

Ejdetykami są przeważnie artyści plastycy, np. Malarze, a także poeci i kompozytorzy. Wśród nich są: malarze, William Blake (którego twórczość została omówiona w rozdziale siódmym) i W. Northcote; Hogarth, pisarze: Charlotta Bronte, Karol Dickens, Alfons Daudet, Shelley i Coleridge, oraz kompozytor: Elgar.

Na przykład Medwin opowiada w swym utworze „Life of Percy Bysshe Shelley”, że poeta, „gdy znajdował się w ciemnym pokoju, z zasłoniętymi oczyma, mógł odtworzyć wyraźniej i doskonalej wszystkie szczególne pewnej sceny niż wtedy, gdy widział ją po raz pierwszy.”[11]

Dokładne odtworzenie jakiejś sceny lub jakiegoś przedmiotu może oczywiście być także osiągnięte dzięki starannemu, precyzyjnemu kopiowaniu natury. Lecz niektóre osoby nie potrzebują takiego wysiłku: zachowują doskonale wyraźny obraz sceny lub przedmiotu w pamięci i korzystają z pomocy modelu rzadko - w wypadkach wyjątkowych jeden raz. Stąd możemy wnioskować, że są to ludzie posiadający nadzwyczaj rozwiniętą siłę wyobraźni wizualnej.

Na długo przed wysunięciem hipotezy o obrazach ejdetycznych Francis Galton prowadził swoje słynne badania, dotyczące funkcji psychicznego świata obrazów.[12] Jakkolwiek psychologowie ostro krytykowali jego wnioski końcowe, to jednak stanowią one podstawę wszystkich późniejszych dyskusji o ludzkim świecie obrazów. I tak np. Autor twierdził, iż zdolność dowolnego przywołania obrazów rozwinięta jest u ludzi w bardzo różnym stopniu, najslabiej zresztą u „naukowców”. Kobiety posiadają tę zdolność rozwiniętą w wyższym stopniu niż mężczyźni, a młodzież w wieku licealnym posiada ją w nieco wyższym stopniu niż dorośli. Jest ona bardzo rozwinięta u niektórych dzieci, które często przez całe lata mają trudności w odróżnieniu świata subiektywnego i obiektywnego. Autor twierdził również, iż zdolność do myślenia obrazowego jest darem wrodzonym, który jak wszystkie uzdolnienia wrodzone ma własność dziedzicznego przechodzenia na potomstwo. Umiejętność ta, to swoista zdolność pierwotna, która stopniowo, lecz stale ulega osłabieniu.

Profesor Fox stojąc w opozycji do powyższych stwierdzeń Gastona stwierdza kategorycznie:

„Istnieje zasadnicza różnica między początkowym i wtórnym przedstawieniem, która jest skutkiem procesu introspekcji, ale większość psychologów nie uświadamia sobie tej różnicy(...) Jeżeli doświadczeniu nie towarzyszy poczucie braku przedmiotu autentycznego i istnieje świadomość przedmiotu wtórnego, nie można mówić o wystąpieniu obrazu pamięciowego”.[13]

Według Colvina[14] obraz pamięciowy jest „funkcją świadomości, w której przedmiot wrażenia nie jest aktualnie i bezpośrednio doznawany przez zmysły”.

Wydaje się, że psychologia nie może definitywnie rozstrzygnąć - czym jest obraz ejdetyczny. Skrajnie „genetyczna” teoria Jaenscha podkreśla, że nie wszystkie dzieci znają obrazy ejdetyczne, jednocześnie odróżniając jawne i utajone.

Według tej teorii zarówno obrazy percypowane jak i zwykłe obrazy pamięciowe zawierają w sobie zawsze „komponenty ejdetyczne”. Dalej mówi on, iż „Rozwój percepcji ma kilka faz. W każdej fazie świat percypowany jest wciąż jeszcze niekompletny i ma się do formy końcowej tak, jak początkowy szkic do bogatego, kompletnego rysunku. W każdej fazie poprzedzającej końcowe uzupełnienie, treści percepcji kształtują pewne szkice i zarysy, które mogą zaktywizować słabą nawet dyspozycję ejdetyczną. Dyspozycja ta wypełnia detale swoimi wytworami, niezależnie od dystansu, który by je dzielił od manifestowanych zjawisk ejdetycznych. Szczegółowe badania eksperymentalne wykazały, że wszystkie składniki ejdetyczne łatwo pasują do świata zewnętrznego z punktu widzenia obserwatora stają się jego częścią, jeżeli znajdują „punkty styczności”. W omówionym znaczeniu (gdy np.dane percepcji w pewnym zakresie już zawierają treści zjawisk ejdetycznych, tak że nie powstają one z niczego, lecz wypełniają pewne ramy, podobnie jak obraz powstaje z początkowego szkicu. Pod względem cech fizjologicznych przypomina powidok, to znaczy, jest on przedmiotem wrażenia wzrokowego; z drugiej strony może, podobnie jak obraz pamięciowy, być znów odtworzony w polu świadomości dzięki obrazom peryferyjnym lub skojarzeniowym. Często, jakkolwiek nie w każdym wypadku, obraz ejdetyczny jest intensyfikacją lub wyklarowaniem już istniejącego w świadomości obrazu pamięciowego”[15]

„Najmądrzejsi ze starożytnych uznawali [w sztuce] to, co jest zbyt dosadnie wyłożone (...) Człowiek jest takim, jak widzi. Bóg stworzył nie tylko ciało, ale i wyobraźnię na swoje podobieństwo, toteż „wszystko istnieje w wyobraźni człowieka”

Takimi oto słowami William Blake 23.08.1799r. obronił sztukę wizualną i rolę wyobraźni w jej tworzeniu, podkreślając iż celem tej sztuki jest wciąganie w jej odbiór wyobraźni oglądającego. Wyobraźnia i wizja są dla Blake’a środkiem umożliwiającym człowiekowi przejście od stanu w którym się znajduje (Generation) do „krajiny życia” (Beulah), a dalej do „ogrodu Boga” (Edenu).

Jeśli przyjmiemy psychologiczną definicję wyobraźni, jako dyspozycję do wytwarzania wyobrażeń, czyli obrazów umysłowych to musimy dojść do wniosku, iż wszelka twórczość ma swój początek w tej dyspozycji psychicznej. Wyobraźnia staje na początku drogi zwanej procesem twórczym, którego końcem jest konkretny wytwór.

...Wyobraźnia jako źródło wszelkich ludzkich transgresji pobudza inne dyspozycje i mechanizmy psychiczne do aktywności. Sama w sobie generuje ledwie zarys pomysłu, praobraz, praideę, zaś inne mechanizmy ową praideę i praobraz ukonkretniają i oblekają w jakąś uświadomioną już formę bytu psychicznego. Te zaś wracają do miejsca ich powstania i otrzymują już jakiś konkretny kształt, wyobraźnia zatem najpierw generuje praideę, która zostaje jakby, „poddana obróbce” przez inne mechanizmy psychiczne, a następnie już ową „obrobioną” praideę przedstawia jako ideę, czy obraz”

W podręcznikach psychologii wyobraźnię ujmuję się najczęściej, jako zdolność do tworzenia wyobrażeń, czyli obrazów umysłowych.

Psychologowie wyróżniają wyobrażenia odtwórcze, powstające na bazie śladów pamięciowych, oraz wyobrażenia twórcze, charakteryzujące się oryginalnością powiązań pomiędzy różnymi elementami zapamiętanej rzeczywistości.

Sztuka jest ważnym środkiem rozwoju wyobraźni moralnej człowieka. Symulacyjnie uczestniczy on w wydarzeniach będących treścią dzieł artystycznych (zwłaszcza filmowych, teatralnych i literackich) i przeżywa fikcyjne sytuacje. Przedstawienie przez autora konkretnej sytuacji społecznej prowadzi do zatrzymania i zastanowienia się widza nad tym, jak zachowałby się w takich samych, lub podobnych warunkach. Bywa, że jest to forma ostrzeżenia widza lub czytelnika przed popełnieniem takich błędów, jakie zdarzyły się bohaterom sztuki.

Wyobraźnia „współpracuje” także z myśleniem logicznym, wyznaczając kierunki aktywności. Dwie zatem drogi prowadzą do rozwoju wyobraźni poprzez sztukę: bezpośredni kontakt z wartościami dzieła oraz własna działalność artystyczna.

Związki sztuki i wyobraźni są niezwykle bogate. Historycy analizując rozwój forma artystycznych w dziejach kultury wskazując na wiele przykładów tych zależności. Tak więc, wyobraźnia była i jest źródłem sztuki i jednocześnie jej efektem.

Problematyka związków sztuki i wyobraźni obecna była w refleksji myślicieli już od czasów starożytności (np. koncepcja poiesis, czy podział sztuk na produkcję i wieszczenie), ale przedmiotem szczególnych analiz estetyków i artystów stała się dopiero w XVIII stuleciu.

Wówczas to sztuka złączyła w sobie praktykę artystyczną, techniczną oraz refleksję naukową uzyskując samowiedzę. Filozofowie i artyści zaczęli analizować strukturę i przebieg procesu twórczego.

Zbliżenie różnych dyscyplin artystycznych, a sztuk plastycznych z poezją (np. W twórczości Williama Blake'a) doprowadziło do analizowania jej podług nowych reguł i kategorii. Centralnym pojęciem w refleksji nad tą dziedziną kultury była odtąd wyobraźnia. Zastąpiła ona takie terminy, jak: rozum, kanon, proporcja.

Dwaj myśliciele u jednocześnie artyści spinają jakby kłamrą dzieje związków sztuki i wyobraźni obecnych w myśli estetycznej i praktyce artystycznej XVIII i XIX wieku: G. Vico i Ch. Baudelaire. Pierwszy z nich związał poezję z wyobraźnią oraz przedstawił je filozofii i rozumowi. Twierdząc, iż dzięki wyobraźni stwarza swe dzieło i wciela się w nie, a więc uprzedmiotawia swą podmiotowość. Jego wyobraźnia przywołuje wspomnienia, które dopiero później opracowuje intelekt. Natomiast Ch. Baudelaire w swej twórczości filozoficznej dokonał syntezy myśli wielu autorów o związkach sztuki i wyobraźni. Wyraźnie akcentował zależność wyobraźni i postawy moralnej twórcy, łącząc sztukę z życiem.

Główny nurt rozważań artystów i filozofów XVIII i XIX wieku dołączył ustalenia zależności pomiędzy cechami osobowości twórcy, a strukturę jego dzieła. Zagadnienia te podjął i rozwinął I. Kant i on stał się autorem koncepcji wyobraźni rozumianej jako źródło sztuki. Głosił, iż wyobraźnia jest dyspozycją niezbędną w społecznym funkcjonowaniu każdego człowieka. Jej istota sprowadza się do generowania nowych obrazów na bazie uprzednich spostrzeżeń. Bierze ona czynny udział w akcie percepcji. To on wyróżnił dwie odmiany wyobraźni: twórczą i odtwórczą. Podkreślał, iż wyobraźnia bierze udział w procesie poznawania rzeczywistości, mając ścisły związek z intelektem i spostrzeżeniami. I. Kant zapoczątkował jakby trzy kierunki myślenia o wzajemnych związkach sztuki i wyobraźni, które podjęli następnie inni autorzy. Po pierwsze, rozumiał wyobraźnię jako źródło twórczości artystycznej. Zagadnienie to rozwinęli w swoich pracach estetycznych: S. Maimon, W. Blake, S. T. Coleridge, P. B. Shelley, W. Humboldt.

Po drugie akcentował znaczenie wyobraźni w poznawaniu i rozumieniu sztuki. Myśl ta obecna była także w refleksji G. Herdera i J. Ruskina. Po trzecie, podkreślał rolę wyobraźni w przekształcaniu struktury świata. Te myśli zainspirowały filozoficzną refleksję nad sztuką J. Frohschammera i J. Kremera.

Nurt czwarty w estetyce XVIII i XIX wieku pośrednio tylko wypływa z nauk I. Kanta, mianowicie filozof ten dokonał ścisłego rozróżnienia władzy sądenia (smaku estetycznego) od innych władz

czystego rozumu praktycznego. Władza sądenia oznacza myślenie o sztuce i za pomocą jakości sztuki. Sztuka wzniosła się, mówiąc językiem F. Schillera, do krainy pozoru i wolności.

Piąty kierunek podkreśla związki wyobraźni z postawą moralną artysty. Według autorów reprezentujących to stanowisko wyobraźnia nie jest dyspozycją absolutnie wolną. Podlega ona kontroli systemu wartości moralnych człowieka. Takie poglądy głosił J. Ruskin, twierdząc, iż produkty wyobraźni są „zdrowe”, gdy podlegają woli artysty. Jego postawa moralna, niezależność myślenia warunkują ciągły dopływ idei i obrazów spostrzeżonej uprzednio rzeczywistości do wyobraźni.

Ostatni sposób ujmowania związków sztuki i wyobraźni w XVIII i XIX wieku, można nazwać pedagogicznym. J. Addison sformułował tezę, że „poezja oddziałuje wprost na wyobraźnię”.

Wartości tkwiące w dziele powodują wzrost aktywności tej dyspozycji psychicznej, wyzwalaając jej twórcze możliwości.

Myśl o związkach sztuki i wyobraźni w estetyce XVIII i XIX wieku wiodła od traktowania wyobraźni jako źródła sztuki, do odwrócenia powyższej relacji i uznania sztuki za nauczycielkę wyobraźni.

Sztuka XX wieku charakteryzuje się natomiast dwoistością toru rozwoju - ciągłością i zmiennością. Dlatego też, niektórzy estetycy określają ją mianem prymitywnej awangardy.

Rozwój sztuki XX wieku określić można również jako niespotykaną w dziejach kultury erupcję wyobraźni. Sztuka jakby przekroczyła próg ludzkich wyobrażeń o jej strukturze i funkcjach.

Krytykę tej sztuki prowadził E. Kahler, głosząc iż sztuka awangardowa operuje formami wyczerpanymi ze wszelkich wartości humanistycznych. Przyczynia się do niespójnej i nieadekwatnej percepcji rzeczywistości, będącej przecież treścią świadomości ludzkiej.

Sztuka XX wieku koncentruje uwagę na ontologicznej problematyce sztuki; czym jest, jakie są jej granice rozwoju, dokąd zmierza.

Związki sztuki i wyobraźni można analizować dwutorowo. Po pierwsze według występujących kierunków i mód artystycznych, po wtóre podług poszczególnych dziedzin kreacji artystycznej. I tak futuryści głosili, iż sztuka ma się stać nowoczesną w formie oraz w prezentowaniu określonych. Treści, kreśląc również wizje przyszłości. Surrealiści głosili, iż wyobraźnia nie jest darem, lecz przedmiotem podboju. Wyobraźnia przekracza ramy rzeczywistości danej w zmysłach, antycypuje przyszłość. Dzieło sztuki będące jej wytworem zawiera elementy świata zastanego, ale ewokuje nową rzeczywistość.

Sztuka surrealizmu wywarła znaczny wpływ na twórczość artystyczną po roku 1945. Większość kierunków „Nowej Awangardy” doszukuje się korzeni własnej działalności właśnie w surrealizmie,

w sztuce afirmującej rzeczywistość na pograniczu snu, jawy, wytworów życia codziennego i tragiczności ludzkiej egzystencji.

Związki sztuki i wyobraźni w kulturze współczesnej są zatem wielorakie. Z jednej strony kultura masowa jest wytworem wyobraźni najbardziej twórczych jednostek w społeczeństwie, z drugiej dostarcza „pokarmu” dla wyobraźni zwykłych ludzi. To rewolucyjne zmiany w rozumieniu sztuki, począwszy od określenia tym mianem przedmiotów dotąd nie uznawanych za artystyczne, do zupełnej redukcji wizualizacji w sztukach plastycznych, odebrania muzyce jej charakteru dźwiękowego, a literaturze szaty słownej,

„...Wyobraźnia jest i - jak się wydaje - pozostanie zawsze psychologicznym źródłem sztuki, zaś sztuka będzie nadal podstawowym środkiem jej kształtowania. Wyobraźnia artysty uprzedmiotowiając się w dziele przez niego stworzonym odwołuje się wprost do wyobraźni odbiorcy. Pośrednikiem w dialogu różnych jednostkowych wyobraźni jest najczęściej sztuka. Zjawisko to występuje od zarania naszej ludzkiej cywilizacji i chyba zawsze będzie towarzyszyło człowiekowi w jego rozwoju społeczno-kulturowym”.

William Blake był zarówno wybitnym malarzem, jak i znakomitym poetą. Obdarzony rzadkim darem przedstawienia w prosty sposób tego, co tajemnicze i fantastyczne, tworzył wyrafinowane wizje malarskie i poetyckie. Większość życia spędził w nędzy, sporadycznie znajdując wsparcie u nielicznych mecenasów. Nie osłabiło to jednak determinacji Blake’a i jego poświęcenia pracy. Świat tego twórcy istniał bowiem przede wszystkim w jego wyobraźni i duszy, niewiele mając wspólnego z otaczającą go rzeczywistością zewnętrzną.

Kiedy 28 listopada 1757r. w rodzinie drobnego, dobrze prosperującego kupca tekstyliów, Jamesa Blake’a, urodził się drugi syn, William, Anglia podobnie jak reszta Europy drugiej połowy XVIII wieku, wchodziła w stan „przesilenia kulturowego” oraz zmierzchu starego porządku społecznego. Spod kategorii moralnych, estetycznych filozofii racjonalistycznej zaczęła wymykać się najwcześniej poezja liryczna, sentymentalna, kierowana do uczuć odbiorcy i tak też odbierana. Chwaląca nie wytwory człowieka, lecz to co naturalne „będące dziełem Boga”.

Do twórców tych należał poeta, malarz grafik William Blake - mistyk, u którego niezłomna wiara stanowiła cechę intelektualno - psychiczną. Znane nam „okrucy” z jego dzieciństwa sprawiają wrażenie bajecznych, przemawiają za wczesnymi skłonnościami artysty do wizjonerstwa.

Małemu chłopcu ukazywali się: Bóg, aniołowie, prorok Ezechiel. To obcowanie z istotami boskimi nie było w owych czasach „niebezpieczne”. Rodzice chłopca byli ludźmi religijnymi, a jeśli poza dziecięcą egzaltacją, dorzucić do tego zainteresowanie słowem i światem Biblii, nasilające się w

Anglii w drugiej ćwierci XVIII wieku, a po połowie stulecia rozwijające się w potężny nurt ruchu ewangelicznego, to okaże się, że mistyczna i wizjonerska osobowość chłopca nie stanowiła niczego szczególnego.

Oprócz religijnej predyspozycji artysty oraz wzrostu zainteresowania Biblią, jako źródłem prawdy Bożej i księgach o początkach ludzkości, nowych impulsów dostarczyła myśl teistycznej Blake'a lektura mistycznych pism niemieckiego teozofa Jacoba Boehme (1575-1624). To właśnie w nich Blake odnajdywał myśl o religijności spirytualistycznej i mistycznej, niezależnej od wszelkich zorganizowanych form życia religijnego. W liście do Flaxmana pisał: „Ukazali mi się Paracelsus i Boehme”.

W roku 1788 podjął eksperymenty z techniką „druku iluminowanego”, tworząc jednolite kompozycję ze słów i obrazów rytych na miedzianych płytkach. Swjej nowej technice nadał Blake wymiar „boski”, jej szczegóły, jak twierdził, wyjawiał mu we śnie duch zmarłego brata Roberta. Pierwszymi pracami wykonanymi w technice trawienia reliefowego były zapewne dwa małe utwory poetyckie „O jedności wszystkich religii”, oraz „Nie ma żadnej naturalnej religii”, traktując o naturze ludzkiej percepcji i wyobraźni, która stworzyła wszystkie systemy religijne świata. W technice tej stworzył „Pieśni niewinności” (1789r.), „Pieśni doświadczenia” (1794r.), a także „Księga Thel” (1789), ilustrowany poemat „Tiriel” (1789), inspirowany dramatem antycznym Sofoklesa i Ajschylosa, legendami tebańskimi i nastrojowością w stylu „Pieśni Osjana” Macphersona.

Wybuch rewolucji francuskiej (1789) przyniósł ze sobą zmianę w umysłowości i twórczości Blake'a. Miejsce radosnego, lirycznego nastroju zajęła refleksja filozoficzna nad światem. Artysta w swym wyobrażonym świecie odszedł od rzeczywistości, a postacie jego wizji artystycznych, mitologii, to personifikacje cnót, pojęć, zasad moralnych. Duch rewolucyjny tkwi w akcie twórczym. Sympatie i idee rewolucyjne inspirowały powstanie „Rewolucji francuskiej” (1791) i „Zaślubin Nieba i Piekła” (1793), utworu wyłamującego się treściowo i formalnie spod wszelkich współczesnych reguł literackich, stanowi „jakby pierwszy zarys całego i tyle dziedzin obejmującego naraz „Systemu Blake'a”. Był parodią filozofii Emanuela Swedenborga (1688-1772) i jego „Nowej Jerozolimy” - „nowej ortodoksji”, czyli „błędów przyczyny”, odwracał tradycyjne wartości i osłaniał diabelski sens Biblii. Dekoracyjne „Drolieria” na marginesach stron i między wierszami, inspirowane średniowiecznymi manuskryptami stanowią rodzaj symbolicznego klucza do zrozumienia treści utworu, współtworzą jego nastrój i klimat. W bajecznych postaciach, a przede wszystkim w wici roślinnej, występującej już we wczesnych utworach Blake'a, tkwią ukryte znaczenia zaczerpnięte z symboliki roślin Swedenborga. Nawiązują one do jego koncepcji ogrodu,

jako symbolu pojętności i mądrości niebios, drzew odpowiadającym rodzajom postrzegania i wiedzy, owoców jako symbolów pracy.

Około roku 1793 w dziele Blake'a zaszły wyraźne zmiany stylowe - wynik załamania się ideałów rewolucyjnych, a także niepowodzeń artystycznych.

Tematy zawarte w „Zaślubinach Nieba i Piekła” artysta kontynuował w utworach „Wizje cór Albiona” (1793) i „Dziociom Bramy Niebios” (1793).

Symbolika Blake'a zapowiadana w „emblematach” rozwinie się dopiero w księdze - poemacie, pierwsza z serii małych ksiąg profetycznych Blake'a, w której podtytuł artysta złożył hołd biblijnym prorokom.

Utrzymane w konwencji biblijnej prace ukazują dzieje ludzkości od stworzenia świata i upadku człowieka („Księga Urizena”, 1794), niewolnictwa („Pieśni Losa” i „Księga Losa”, 1795 - powstałe w miejsce planowanych „Afryka. Proroctwo.” i „Azja. Proroctwo.”), po czasy amerykańskiej wojny niepodległościowej („Ameryka. Proroctwo.”) i rewolucji francuskiej („Europa. Proroctwo.”).

Po tym niezwykle płodnym ilościowo i jakościowo okresie, od 1795 r., przez 14-15 lat, artysta zaniechał wydawania „ksiąg iluminowanych”. Wynikiem przełomu twórczego w 1795 r. był cykl obrazów, w których wypracował nową, oryginalną technikę barwnych „monotypów”. To obrazy pesymistyczne, ilustrujące upadłość ludzkiego istnienia (sześć obrazów na temat zaczerpnięty z „Pisma Św.”).

Wyjątkowe musiały być jednak głębia przeżyć duchowych i dosadność wizji, daleka od pospolitych przewidywań religijnych. [16]

Wrażliwość psychiczna, a także, jak można przypuszczać, zainteresowania artystyczne przesądziły o skierowaniu go do szkoły rysunkowej (w 1767 roku) Henry Parsa. Po wstępnej nauce Blake mógł wstąpić do szkoły rysunkowej Towarzystwa Sztuk Pięknych, lecz ostatecznie zdecydował się zostać rytownikiem. Gdy skończył lat czternaście, zaczął terminować u Jamesa Basire'a, u którego zgłębił tajniki rytownictwa, tutaj też zrodziła się w nim dozgonna fascynacja gotykiem. Wydaje się, że niepośrednio rolę odegrało jeszcze wówczas jego intuicyjne poczucie posłannictwa i służebności jako artysty. Ofiarował swoje „ja” światu ducha, którego postanowił być poddanym, wyzbywszy się woli sukcesów. To poczucie misji duchowej tkwiło w psychice Blake'a przez całą jego twórczość. W pracowni Jamesa Basire'a tworzył prace nad ilustracjami do książek, tak o tematyce antycznej jak i średniowiecznej. Odrysowywanie grobowców królów i królowych angielskich w Opactwie Westminsterskim miało dla osobowości i doświadczenia Blake'a ogromne znaczenie. W pracowni tej poznał także, dzięki rycinom Marcantonio Raimondiego, Giorgia Ghisiego, Julia Bonasoniego -

dzieła m.in. Michała Anioła, Rafaela, Giulia Romano, Francesca Salvatiiego, Maertena van Heemskercka, Albrechta Durera. Z 1773 r., a więc z początków pobytu u Basire'a pochodzi jedna z pierwszych znanych rycin artysty: „Józef z Arymatei wśród skał Albionu”, w której znajdujemy bezpośrednie wzory zaczerpnięte ze znanego artyście z rycin fresku „Ukrzyżowanie Św. Piotra” Michała Anioła z Watykańskiej Capella Paolina. Po opuszczeniu pracowni Basire'a artysta na krótko wstąpił do Akademii, gdzie ćwiczył się w rysowaniu rzeźb, a być może nawet próbował rysunku z natury. Jednak zarażony panującymi tam zasadami sztuki „leniwych kreatur”, wzorcami z twórczości Petera Paula Rubensa i Charlesa Le Bruna, poglądami na malarstwo głoszonymi przez Joshuę Reynoldsa i Thomasa Gainsborougha, opuścił Akademię i rozpoczął samodzielną działalność, jako rytownik.

Wzorów dla siebie szukał we wzniosłym malarstwie Johana Hamiltona Mortimera, Jamesa Barry'ego, Henry Fuselego. Inne impulsy artystyczne oddziaływały na Blake'a ze strony przyjaciół i kolegów z Akademii i Johana Flaxmana - rzeźbiarza i wspaniałego rysownika oraz Thomasa Stotharda podobnie jak on zainteresowanego kostiumem historycznym i tanecznością ruchu i pozy postaci. W roku 1782 dwudziestopięcioletni Blake poślubił Catherine Boucher, niepiśmienną córkę londyńskiego ogrodnika. Związek ten nie znalazł aprobaty u ojca artysty, wbrew temu jednak, Blake i jego wybranka stworzyli trwałe, szczęśliwe małżeństwo. W dwa lata po ich ślubie zmarł ojciec, wobec czego nowożeńcy przenieśli się do domu rodzinnego Blake'a. Wkrótce dołączył do nich Robert, młodszy brat Williama. Cała trójka zgodnie żyła i pracowała przez dwa lata, do chwili gdy Robert ciężko zachorował i zmarł.

Pielęgnujący go troskliwie w czasie choroby William był załamany. W momencie śmierci brata ujrzał, jak twierdził: „uwolnioną duszę wzlatającą ku niebu, klaszczącą przy tym z radości w dłonie”. Blake utrzymywał potem, iż wielokrotnie rozmawiał z duchem swego brata, a także innymi aniołami i postaciami biblijnymi, czynił tak ponoć aż po kres swego życia. [17]

Lata osiemdziesiąte to szczególnie eksperymentalna dekada twórczości Blake'a. W cyklu wczesnych prac - rycin i akwarel, z których wiele figuruje w tzw. „Blake's Notebook” - ilustrujących wybrane epizody z dziejów Anglii odnajdujemy tematy: ingerencji boskiej w ludzkie poczynania i boskiej kary („Śmierć księcia Godwina”), potęgi miłosierdzia („Klucze do Calais”), heroicznego poświęcenia dla dobra innych („Edward i Eleonora”), hipokryzji zniewalającej ludzką godność i przyjętej moralności w sferze obyczajowości seksualnej („Pokuta Jane Shore”, „Próba królowej Emmy”). To początki twórczości ilustratorskiej już o charakterze komentarza, pretekstu do wypowiedzenia własnych przemyśleń. Wśród wczesnych obrazowych adaptacji

Blake'a znalazły się tematy zaczerpnięte z dzieł Szekspira („Lear i Kordelia w więzieniu”, „Oberon i Titania i Puk tańczący z Duszkami”), czy Johana Milтона („Sen Adama i Ewy”).

Środkiem, którym posługiwał się w swej twórczości, była wyraźna i jednoznaczna w odczytaniu linia konturu oraz dokładny rysunek detali. Kontur uświęcony funkcją, jaką pełnił w malarstwie profetycznym, nabrał wartości etycznej „Gdzie nie ma zarysu, nie ma właściwości [18]. Cechuje on wyobraźnię, brak natomiast w naturze; kolor dopełnia symboliczną, a więc duchową wymowę obrazu. Poszukiwania kolorystyczne, gra barw i światłocienie są występne, kłamliwe i niemoralne, zacierają i niszczą zarys form”.

U schyłku lat dziewięćdziesiątych Blake otrzymał od swego przyjaciela i mecenasa Thomasa Buttsa, zlecenie namalowania „pięćdziesięciu małych obrazków po gwinei każdy” o tematyce biblijnej. W 1800 r. Butts zamawia ponadto u artysty 100 kolejnych akwarel, także ilustrujących Biblię.

Tempery dla Buttsa zamykają okres poszukiwań: prób nowych technik artystycznych, które zostały opracowane i nazwane techniką temperową - w której w miejsce spoiwa jajecznego artysta użył kleju stolarskiego.

Lata 1800-1803, to nowe odczytanie i zrozumienie przez Blake'a ewangelii, misji Chrystusa. W tym samym czasie mija jego entuzjazm do antyku. Powrót do Londynu rozpoczyna schyłkowy okres życia. Wykonał na zamówienie ilustracje do popularnego w tym czasie zbioru poezji „Grave” Roberta Blaira.

W maju 1809 r., otworzył wystawę swych prac oraz wydał rodzaj ich komentarza. Niestety wystawa została niezauważona, co spowodowało blisko dziesięcioletni okres całkowitego odseparowania artysty i jego zapomnienie. W tym czasie stworzył cykle ilustracji do utworów Milтона, oraz główne dzieło swej poezji i sztuki „Jeruzalem”.

W 1818 r. Wraz z poznaniem grupy młodych artystów - Johana Linnella, Samuela Palmyra i Edwarda Calverta - zmieniło się życie Blake'a. Linnel wkrótce został mecenasem artysty. W wyniku tej współpracy powstały dwa najpiękniejsze i najbardziej monumentalne dzieła późnego okresu twórczości: „Księga Hioba” i ilustracje do „Boskiej Komedii” Dantego.

Ta ostatnia nie ukończona praca, o wybitnych walorach artystycznych stanowi rodzaj krytyki, dyskusji i komentarza do poematu Dantego. Blake odnajdywał w nim analogie do swej koncepcji świata: Edenu, Beulah, Generation i Ulro.

W styczniu 1827 r. Artysta ciężko zachorował, jednak nie przestał rysować. Leżąc już na łożu śmierci, Blake pracował nad ilustracjami do „Boskiej Komedii” Dantego, do których udało mu się ukończyć tylko 7 miedziorytów.

William Blake umiera 12 sierpnia 1827 roku.

Wybrałam tego artystę, aby wyraźniej podkreślić, iż wyobraźnia wizualna ma wielką moc twórczą. Jego obrazy ejdetyczne były bliskie halucynacjom psychiki. Ówczesne relacje pozwalają zorientować się, że Blake swoje obrazy, jakiegokolwiek by one nie były mógł wywołać przeważnie dowolnie. Gilchrist opowiada, iż „swoje wizjonerskie uzdolnienia opanował do tego stopnia, że na życzenie przyjaciela mógł przywołać przed swoim wytężonym spojrzeniem każdą z zamawianych, znanych mu form i twarzy. Odbywało się to w sprzyjającym czasie odpowiednich godzin nocnych, od dziewiątej lub dziesiątej wieczorem do pierwszej lub drugiej, niekiedy również trzeciej lub czwartej nad ranem; Varley siedział przy tym, „czasem drzemiąc, a niekiedy czuwając”. Miewał zwyczaj zamawiać: „Narysuj mi Mojżesza”, albo życzył sobie portretu Dawida czy Juliusza Cezara... lub jakiejś innej wielkiej postaci historycznej. Blake odpowiadał na to: „Oto on”, i gdy papier i ołówek były pod ręką, zaczynał szybko i pewnie rysować, jak gdyby miał przed sobą prawdziwego modela...Niekiedy jednak Blake musiał czekać na pojawienie się wizji, czasami nie zjawiała się wcale. Niekiedy znowu miewał zwyczaj przerywania pracy w zaawansowanym już stadium portretowania i odzywał się całkiem zwykłym głosem w sposób tak naturalny, jak inni, gdy mówią „pada deszcz”: „Nie mogę dalej pracować - odeszło. Muszę czekać, aż powróci”, albo: „Poruszyło się. Usta zniknęły”, albo: „Marszczy czoło; mój portret nie podoba mu się”. [19]

To nie jedyne opisy wskazujące na wizjonerskie przedstawienie, którym towarzyszyło również podniecenie psychiczne. „Przyjaciół Jamesa Portera, który pewnego dnia odwiedził Blake’a, zastał go w chwili, gdy ten oddawał się kontemplacji swego szkicu przedstawiającego Williama Wallace’a i króla Edwarda I. Blake, który znajdował się w stanie głębokiej ekstazy, powiedział: „Siedziałem tutaj i jak zwykle rozmyślałem nad wspaniałymi czynami...bohaterów szkockich, gdy nagle jak błyskawica stanęła przede mną szlachetna postać, którą natychmiast rozpoznałem jako sira Williama Wallace’a. Wiedząc, że mam przed sobą zjawisko duchowe, które mogło zniknąć równie szybko, jak przybyło, prosiłem je, by pozostało kilka minut. Bohater uśmiechnął się, a ja szkicowałem go. Nagle zjawa znikła, a jej miejsce zajął Edward I, który pozostawał również dostatecznie długo, abym mógł go naszkicować”. [20]

Najwyraźniejszym jednak dowodem ejdetycznej natury obrazów Blake’a jest następująca obserwacja Varleya, związana ze słynnym rysunkiem „The Ghost of a Fla”, który powstał w obecności Varleya. Czytamy z jego relacji: „Obserwując sposób jego pracy, miałem wrażenie, iż miał przed sobą obraz rzeczywisty, w pewnej chwili bowiem przerwał pracę i w innym miejscu kartki zaczął rysować pyszczek pchły, tak jakby zjawa otworzyła pyszczek i artysta mógł

kontynuować pracę nad pierwszym szkicem dopiero wtedy, gdy zjawia znowu zamknięta pyszczek”.

[21]

Zdolność Blake’a do tworzenia obrazów ejdetycznych nie była całkiem wrodzona ani właściwa tylko jemu, wiadomo np., że uczył on swoją żonę, jak można miewać wizje. Obrazy te powstały dzięki procesowi koncentracji i były subiektywne. Przechodziły z głębi podświadomości, niejako rzutowane i widziane rzeczywiście i dlatego można je uważać za ejdetyczne w ścisłym znaczeniu tego słowa.

Przypisy:

1. Józef Górniewicz, Wstęp do pedagogicznej analizy problematyki wyobraźni, Toruń 1994, s.24.
2. tamże, s.28.
3. tamże, s.31.
4. Józef Pieter, Słownik psychologiczny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963, s.67.
5. Włodzimierz Szewczuk, Słownik psychologiczny, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
6. Eva Syrist’ova, Świat urojony, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1982, s.211.
7. Philip G. Zimbardo, Floyd I. Ruch, Psychologia i życie, PWN Warszawa, 1988, s.196/197.
8. H. Read, Wychowanie przez sztukę, Ossolineum 1976, s.5.
9. tamże, s.50.
10. za, tamże, s. 50/51.
11. za, tamże, s. 51.
12. za, tamże, s. 56.
13. tamże, s. 57.
14. tamże, s. 57.
15. tamże, s. 58/59.
16. Adam Konopacki, William Blake, wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987, s.3.
17. Świat wiedzy, Marshal Cavendish Polska Sp. z o.o., nr 35, s.88.
18. Adam Konopacki, William Blake, wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987, s.4.
19. H. Read, Wychowanie przez sztukę, Ossolineum 1876, s.54.
20. tamże, s.55.
21. tamże, s.55.