Instytut Psychologii
Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych
Uniwersytet Wrocławski

przegląd biblioterapeutyczny MONOGRAFIA nr 1

Wrocław **2012**

Wiktor Czernianin, Halina Czernianin

Literatura i terapia

smak słowa

Monografia 1
„Przeglądu Biblioterapeutycznego”
Tytuł: Literatura i terapia

Redaktorzy naukowi serii:
Wita Szulc
Wiktor Czernianin

Recenzja wydawnicza: prof. dr hab. Anna Aleksiewicz

ADRES REDAKCJI:
„Przegląd Biblioterapeutyczny”
Instytut Psychologii
Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych
Uniwersytet Wrocławski
50–527 Wrocław, ul. Dawida 1
e-mail: w.czernianin@psychologia.uni.wroc.pl
lub: k.chatzipentidis@psychologia.uni.wroc.pl
tel.71 367-20-01 wew. 134, fax 71 367-41-10

Wszelkie prawa zastrzeżone. Skanowanie i kopiowanie zabronione.

Wydane staraniem Instytutu Psychologii Wydziału Nauk Historycznych I Pedagogicznych
Uniwersytetu Wrocławskiego

Redakcja polonistyczna: Anna Mackiewicz
Korekta: Anna Świtajska
Opracowanie graficzne: Piotr Geisler
Okładka: Agnieszka Karmolińska

Nakład 30 egz., arkuszy wydawniczych 9,0
ISBN 978-83-62122-44-8

Wydawnictwo Smak Słowa
ul. Sobieskiego 26/4, 81–781 Sopot
tel./fax 58 551-01-98
www.smakslowa.pl

Spis treści

Przedmowa ... 5

Rozdział 1.
Wiktor Czernianin, Halina Czernianin
Psychologia literatury w świetle biblioterapii ... 7

I. Psychologiczne studium pisarza ... 9
I. 1. Istota „pisarskiego daru" ... 9
I. 2. Pisarz jako typ psychologiczny i jednostka ... 11
II. Badanie procesu twórczego ... 20
II. 1. Stosunek podświadomości do świadomości w procesie twórczym ... 21
II. 2. Rola warsztatu pisarskiego w procesie twórczym ... 22
III. Psychologia w utworach literackich ... 24
III. 1. Psychologizm w literaturze ... 24
III. 2. Psychologizm w badaniach literackich ... 25
III. 2. 1. Krytyka psychoanalityczna ... 26
III. 2. 2. Krytyka tematyczna ... 31
III. 2. 3. Psychokrytyka ... 33
III. 2. 4. Krytyka archetypowa ... 35
IV. Problematyka oddziaływania literatury na czytelnika (psychologia publiczności literackiej) ... 36
IV. 1. Psychologia odbioru dzieła literackiego ... 37
IV. 2. Odbiorca dzieła literackiego ... 39
V. Podsumowanie ... 40

Rozdział 2.
Wiktor Czernianin, Halina Czernianin
Poezjoterapia jako jedna z metod biblioterapii ... 45

I. Wprowadzenie ... 45
I. 1. Jak poezja powstaje ... 45
I. 2. Jak poezja leczy – katharsis ... 47
II. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na efekt terapeutyczny ... 48
II. 1. Katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na efekt terapeutyczny ... 48
II. 2. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na efekt terapeutyczny ... 51
II. 2. 1. Poezja i jej piękno ... 53
II. 2. 2. Siła terapeutyczna tkwiąca w poezji ... 56
II. 2. 3. Przeżycie estetyczne ... 62
II. 2. 4. Autopsychoterapia ... 64
III. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na „oczyszczenie" moralne ... 65
III. 1. Katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na „oczyszczenie" moralne ... 65
III. 2. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na „oczyszczenie" moralne ... 67
IV. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na doświadczenie mistyczne ... 70
IV. 1. Katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na doświadczenie mistyczne ... 70
IV. 2. Katharsis w lekturach nastawionych na doświadczenie mistyczne ... 72
V. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na przeżycie o charakterze czysto estetycznym ... 79
V. 1. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na przeżycie o charakterze czysto estetycznym ... 79

VI. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na hedonistyczne zadowolenie ... 84
VI. 1. Katharsis w twórczości poetyckiej nastawionej na hedonistyczne zadowolenie ... 84
VI. 2. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na hedonistyczne zadowolenie ... 88
VII. Zakończenie ... 89

Rozdział 3.
Wiktor Czernianin
O pojmowaniu wychowawczej roli sztuki w biblioterapii – na przykładzie rozważań estetycznych Fryderyka Schillera i Herberta Spencera oraz książki „Poezja w wychowaniu" Piotra Chmielowskiego ... 95

I. Schillerowski postulat wychowawczej roli sztuki poprzez zabawę ... 95
II. Schillera teoria człowieka estetycznego ... 98
III. Inspiracje poglądami Schillera i Spencera w rozważaniach Piotra Chmielowskiego ... 101
IV. Poglądy Herberta Spencera ... 102
V. Myśli Piotra Chmielowskiego o wychowawczej roli sztuki ... 104
VI. Piotra Chmielowskiego koncepcja poezjoterapii ... 108
VII. Piotr Chmielowski jako prekursor biblioterapii ... 109

Rozdział 4.
Wiktor Czernianin
Literatura piękna jako środek oddziaływania terapeutycznego w biblioterapii – na przykładzie mitów i baśni ... 115

I. Dzieło literackie w świetle biblioterapii ... 116
II. Mit w literaturze ... 117
III. Terapeutyczne oddziaływanie mitu i baśni ... 118
IV. Kulturowo-psychologiczne podstawy mitu ... 119
V. Mit w kulturze literackiej współczesnego człowieka ... 120
VI. Poetyka baśni jako środka oddziaływania terapeutycznego ... 122
VII. Podsumowanie ... 124

Rozdział 5.
Wiktor Czernianin
Każdemu odpowiednia literatura, czyli o aspekcie poradoznawczym w biblioterapii ... 127

I. Poradoznawstwo w biblioterapii ... 127
II. Kulturowo-psychologiczne podstawy doboru odpowiedniej literatury ... 128
II. 1. Zapotrzebowanie na mity wśród uczestników biblioterapii ... 129
II. 2. Psychologiczne warunki radzenia sobie w życiu ... 131
II. 3. Psychologiczna problematyka pomagania wzajemnego ... 132
III. Rola własnej twórczości uczestników biblioterapii ... 134
IV. Zakończenie ... 135

Rozdział 6.
Wiktor Czernianin
Uczestnicy biblioterapii – ogólna charakterystyka ... 137

I. Uczestnicy biblioterapii z zaburzeniami emocjonalnymi ... 137
II. Uczestnicy biblioterapii nieprzystosowani społecznie ... 139
III. Uczestnicy biblioterapii z poczuciem mniejszej wartości ... 140
IV. Uczestnicy biblioterapii dotknięci deprywacją czynnościową ... 141
V. Uczestnicy biblioterapii z upośledzeniem umysłowym w stopniu lekkim ... 142
VI. Zakończenie ... 143

Nota bibliograficzna ... 145

Przedmowa

Duże zainteresowanie czytelników książką *Teoretyczne podstawy biblioterapii*[1] sprawiło, że podjąłem się przygotowania jej drugiego wydania. Pomyślałem jednak o zawężeniu problematyki do *stricte* literackiej. Dlatego też wybrałem odpowiednie rozdziały i dopełniłem je nowymi tak, aby całość była ciekawa przede wszystkim dla studentów polonistyki. Stąd również zmiana tytułu. Wszystko po to, aby przekonać filologów do konieczności wprowadzenia do programu studiów polonistycznych choćby kilkunastogodzinnych cyklów wykładów z przedmiotu pod nazwą „biblioterapia" lub najlepiej „literaturoterapia", ewentualnie „literatura i terapia". Pomogłoby to w lepszym przygotowaniu absolwentów polonistyki do wykonywania zawodu nauczyciela, między innymi poszerzając znacznie ich kompetencje pedagogiczne (chodzi przede wszystkim o zajęcia pozalekcyjne). Brak takiego przygotowania nauczyciele poloniści muszą nadrabiać (co potwierdza praktyka), podejmując studia podyplomowe bądź kursy w zakresie biblioterapii.

W Polsce biblioterapia wyraźnie wyrasta na naukę interdyscyplinarną, odwołującą się głównie do literaturoznawstwa, psychologii, pedagogiki specjalnej i bibliotekoznawstwa. Zagadnienia literaturoznawcze w badaniach biblioterapeutycznych obejmują przede wszystkim problematykę odbioru dzieła literackiego jako środka oddziaływania terapeutycznego. Jest to więc literaturoznawstwo, które zajmuje się nie tylko samymi dziełami, lecz także intensywnością i zakresem procesu rozgrywającego się między tekstem, ściśle: autorem tekstu, a odbiorcą-uczestnikiem biblioterapii. Chodzi tu o głębszy wpływ psychologiczny słowa i tekstu, wpływ trwalszy, o kierunkach i skutkach przynajmniej częściowo zamierzonych.

Wymienione powyżej cztery dyscypliny wiedzy dają podstawy naukowe współczesnej biblioterapii, stając się w pewnym zakresie jej częściami składowymi. Wiedza ta obejmuje głównie aparaturę pojęciową i terminologiczną czterech tworzących ją dyscyplin (a także medycyny). Wykładana jest zwykle na studiach bibliotekoznawczych oraz pedagogicznych, i miejmy nadzieję, wkrótce również polonistycznych.

Wiktor Czernianin

---

[1] W. Czernianin, *Teoretyczne podstawy biblioterapii,* Wyd. Atut, Wrocław 2008, s. 143.

Wiktor Czernianin
Halina Czernianin

Psychologia literatury w świetle biblioterapii

René Wellek i Austin Warren jako jedni z nielicznych autorów próbowali wyjaśnić, czym jest „psychologia literatury". Według nich termin ten „oznacza [1] psychologiczne studium pisarza jako istoty typowej czy też jednostki [2] albo badanie procesu twórczego, [3] albo analizę typów i praw psychologicznych, które spotykamy w utworach literackich, [4] lub wreszcie problematykę oddziaływania literatury na czytelników (psychologię publiczności literackiej)"[1]. Zastrzegli się przy tym, że jedynie trzecia definicja należy do nauki o literaturze w najściślejszym znaczeniu słowa. Dwie pierwsze stanowią działy psychologii sztuki i zdaniem Wellека oraz Warrena oddają niekiedy usługi przy nawiązywaniu kontaktu z literaturą, czwarta definicja należy do socjologii literatury[2]. Z takim ujęciem psychologii literatury koresponduje poniekąd wypowiedź Zenona Waldemara Dudka: „psychologia literatury, korzystając z odkryć psychoanalizy czy psychologii Junga, uzyskała możliwość wglądu w proces twórczy, pokazała wielowymiarowy charakter zagadnień związanych z dziełem literackim. Interesuje ją znaczenie twórczości literackiej dla konkretnego człowieka i całego organizmu kultury oraz prawa rządzące przeżyciem twórczym"[3].

W biblioterapii dzieło literackie interpretowane jest jako środek oddziaływania terapeutycznego. Etymologia wyrazu „biblioterapia" (gr.

---

[1] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego, PWN, Warszawa 1970, rozdz. VIII, *Literatura i psychologia*, s. 99. Trudno znaleźć zadowalającą słownikową definicję „psychologii literatury", najczęściej hasła tego po prostu nie ma. Zob. opr. np.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1976, oraz późniejsze wydania.

[2] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 99.

[3] Z. W. Dudek, *Słowo wstępne*, w: *Psychologia literatury. Zaproszenie do interpretacji*, red. serii: Cz. Dziekanowski, Wyd. Eneteia, Warszawa 1999, s. 9.

biblion – książka, *therapeo* – leczę) wskazuje na jego funkcję i treść, to jest zastosowanie lektury książek jako środka leczniczego. Udział powyższych zagadnień w badaniach biblioterapeutycznych obejmuje więc przede wszystkim problematykę psychologii publiczności literackiej. Jest to zatem literaturoznawstwo, które zajmuje się nie tylko samymi dziełami, lecz także intensywnością i zakresem procesu rozgrywającego się między tekstem (jego autorem) a odbiorcą-pacjentem, gdyż w pojęciu biblioterapii – SŁOWO zdolne jest leczyć duszę i pomóc w leczeniu ciała[4]. Chodzi tu o głębszy wpływ psychologiczny słowa i tekstu, wpływ trwalszy, o kierunkach i skutkach przynajmniej częściowo zamierzonych. „Słowo – jak pisze Z. W. Dudek – i kreowany przez nie obraz są czymś więcej niż tylko ekspresją wyobraźni, imaginacją czy alegorią. Słowo i obraz przynależą do głębszych warstw kultury, są częścią zbiorowego mitu. […] Literatura ma stałe miejsce w kulturze i oddziałuje na człowieka w wielkim trójkącie, który tworzą trzy wymiary podstawowej aktywności ludzkiej: umysł, uczucia i wyobraźnia. Słowo, obraz i mit zagospodarowują wiedzę i intelekt, wyobraźnię i intuicję, uczucia i indywidualne przeżywanie. Czytanie powieści, spotkanie ze sztuką i literaturą zdają się być doświadczeniem niezastąpionym, gdyż afirmują one irracjonalny wymiar istnienia, wobec którego racjonalna wiedza przyjmuje z zasady postawę krytyczną. Psychologia literatury wskazuje, że możliwa jest droga poznania alternatywna wobec jednostronnej metody obiektywnej. Nastrajając się na odbiór i poddając się refleksji, czytelnik i interpretator doświadczają przemiany zainspirowanej obrazami powieści, wzbogacają swoją osobowość”[5].

Zatem psychologiczne podejście do sztuki literackiej nie potrzebuje w biblioterapii żadnych dodatkowych uzasadnień. Psychologia wraz z literaturoznawstwem współtworzy interdyscyplinarne podstawy teoretyczne biblioterapii. W gruncie rzeczy stanowi jej istotę, gdyż obejmuje niezwykle ważną problematykę oddziaływania terapeutycznego sztuki literackiej, a analiza psychologiczna dzieła literackiego stanowi w niej jeden z głównych elementów interpretacji wchodzący w przedstawione przez R. Welleka i A. Warrena zakresy psychologii literatury. „Dostarcza ona – jak pisze Z. W. Dudek – różnych perspektyw widzenia powieści, literatury i całej kultury. Interpretacje literatury stanowią pomost między światem wiedzy i świadomości, który reprezentuje na przykład psychoanaliza, a światem irracjonalności, snu i wyobraźni, który pielęgnuje literatura”[6]. Rodzi się pytanie o zastosowanie psychologii literatury w biblioterapii, gdyż „psychologia literatury może spełnić rolę mediatora między światem wiedzy i racjonalizmu, reprezentowanym przez psychologię i psychoanalizę, a światem literatury, zakorzenionym w doświadczeniu świata irracjonalnego”[7]. Aby na to pytanie odpowiedzieć, należy najpierw przypomnieć, w skrócie i z perspektywy biblioterapii, główne – według R. Welleka i A. Warrena – zagadnienia psychologii literatury.

---

[4] J. Trzynadlowski, *Biblioterapia – złudzenia i nadzieje*, „Arteterapia II”. Zeszyty Naukowe Nr 52 Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 1990, s. 53.
[5] Z. W. Dudek, op. cit., s. 9–10.
[6] Ibidem, s. 10.
[7] Ibidem.

I. Psychologiczne studium pisarza

I. 1. Istota „pisarskiego daru"

Już starożytni Grecy kojarzyli go z „szaleństwem", w którym widzieli coś pośredniego między stanem neurotycznym a obłąkaniem. „Poeta jest «opętany», całkiem inny niż reszta ludzi, nie dorównywa im i zarazem góruje nad nimi, przemawia w transie, który należy do sfery jednocześnie wyższej i niższej niż myśl rozumna"[8]. Według innej, także antycznej tradycji, dar poetycki jest rekompensatą. Oczywiście upośledzenie i kompensacja nie zawsze odpowiadają sobie w sposób tak prosty, niemniej jest to ciekawe z perspektywy biblioterapii. R. Wellek i A. Warren podają przykłady takiej kompensacji w tradycji literackiej: „w *Odysei* Muza odebrała Demodokosowi wzrok, ale udzieliła mu pięknego daru słowa, podobnie jak ślepy Tyrezjasz został wynagrodzony jasnowidzeniem. Pope był garbaty i mały jak karzeł, Byron miał jedną nogę krótszą, Proust był neurotykiem pod wpływem astmy i swojego półżydowskiego pochodzenia, Keats odznaczał się wzrostem niższym niż przeciętny, Thomas Wolfe nienormalnie wysokim"[9]. Lecz, konkludują autorzy, „teoria ta jest zbyt łatwa, żeby nie nastręczała trudności. Po fakcie dla każdego sukcesu można znaleźć motywację kompensującą, ponieważ każdy człowiek ma jakieś dolegliwości, które mogą służyć jako bodźce"[10]. Jednakże teoria ta wymaga zastanowienia się nad stosunkiem fantazji do rzeczywistości. To zagadnienie zaś szczegółowo opisał Zygmunt Freud w swoim szkicu *Pisarz i fantazjowanie*. Freud sądził, że pisarz czyni to samo, co dziecko, które się bawi: „stwarza on świat fantazji, który traktuje z całą powagą, czyli wyposaża go w wielkie potencjały afektów, jaskrawo odróżniając go od rzeczywistości"[11]. Pisarz właściwie odwraca się od rzeczywistości, więcej: jest neurotykiem, ponieważ nie może przyjąć postawionego mu wymagania, zgodnie z którym powinien zrezygnować z realizacji swoich instynktów. Dlatego właściwie w sferze wyobraźni rozwija pełnię swoich dążeń erotycznych i ambicjonalnych. Ale znajduje także drogę powrotu z tego fantastycznego świata do rzeczywistości. Pisarz jest więc fantastą śniącym na jawie, ale społecznie uprawomocnionym. Zamiast zmienić charakter, utrwala i publikuje swoje urojenia[12]. Jak pisze Zofia Rosińska:

---

[8] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 99.

[9] Ibidem, s. 99–100. Według legendy Homer był ślepcem. W *Odysei* niewidomy bard Demodokos opiewał bohaterskie czyny. Terezjasz był wróżbitą. Niektórzy badacze podają, że w wielu regionach w rytualny sposób bardów pozbawiano wzroku, co miało stymulować ich pamięć. Alexander Pope (1688–1744), angielski pisarz, najwybitniejszy twórca i teoretyk klasycyzmu w Wielkiej Brytanii. George Gordon Noel Byron (1788–1824), jeden z największych angielskich poetów i dramaturgów. Marcel Proust (1871–1922), francuski pisarz, autor powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*. John Keats (1795–1821), angielski poeta, jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu. Thomas Clayton Wolfe (1900–1938), powieściopisarz amerykański.

[10] Ibidem, s. 100.

[11] Z. Freud, *Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Pisarz i fantazjowanie (1908 [1907])*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.

[12] Ibidem, s. 146–149. Zob. także: R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 101.

„wczesne przypuszczenia Freuda dotyczące tożsamości mechanizmów twórczych i nerwicogennych najczęściej były wyrażane w listach do jego przyjaciela W. Fliessa, w końcu XIX i na przełomie XX stulecia. Współgrały z celebrowanym w tym czasie obrazem artysty jako **innego**. […]; np. w liście z 1897 roku pisał Freud, że «mechanizm pisania twórczego jest taki sam jak mechanizm fantazji histerycznych»"[13]. Powody inności artysty upatrywał więc w patogennych czynnikach psychicznych, w chorobie.

„Nie sposób pominąć – podkreśla Freud w innym miejscu – kwestii stosunku fantazji do marzenia sennego. Także nasze nocne rojenia to nic innego, jak takie właśnie fantazje – możemy tego dowieść w sposób niewątpliwy objaśniając marzenia senne"[14]. Artysta dzięki szczególnym uzdolnieniom nadaje jednak swoim urojeniom postać rzeczywistości nowego rodzaju i ludzie uznają je za pełnowartościowe odbicie autentycznego życia. W pewnym sensie faktycznie staje się on tym bohaterem, którym chciał być, królem, twórcą, obiektem uwielbienia, nie wchodząc na krętą drogę, jaką jest powodowanie rzeczywistych zmian w zewnętrznym świecie[15]. Skoro artysta może stać się tym bohaterem, to również może nim być – w świetle biblioterapii – czytelnik, który bardzo często pragnie rzeczywistych zmian zarówno w swoim świecie wewnętrznym, jak i w świecie zewnętrznym. Także sama twórczość, pisanie – w ujęciu biblioterapeutycznym – jest pewnym sposobem działania w zewnętrznym świecie, bo gdy oddającemu się marzeniom fantaście wystarcza marzenie o zapisywaniu swoich marzeń, to człowiek, który rzeczywiście pisze, jest pochłonięty czynnością uzewnętrzniania się i przystosowywania do społeczeństwa[16].

Freud rozróżniał dwie kategorie poetów: jedną stanowią ci, „którzy – jak dawni epicy i tragicy – przejmują gotową materię od tych [druga kategoria], którzy, jak się wydaje, woleliby czerpać tworzywo z własnej fantazji"[17]. Na pewno pisarz nie jest typem jednolitym. Upraszczając sprawę, R. Wellek i A. Warren podali typologiczną odrębność dwóch kategorii: „poety «opętanego», tzn. charakteryzującego się automatyzmem, obsesją lub wizjonerstwem, i «twórcy», czyli pisarza, którego podstawową cechą jest wyuczona sprawność, odpowiedzialne rzemiosło. Ten podział zdaje się mieć pewne uzasadnienie historyczne: poeta «opętany» to wieszcz prymitywny, szaman, a później romantyk, ekspresjonista, nadrealista […]; poeci renesansowi oraz klasyczni to przykłady «twórców». W tych dwóch typach trzeba oczywiście widzieć nie przeciwstawne możliwości, które się wykluczają, lecz bieguny; wielcy pisarze […] powinni być rozumiani jako «twórcy» i jednocześnie artyści nawiedzeni przez «opętanie», łączący obsesyjnie doznawaną wizję życia i świadomą, precyzyjną staranność w ukazywaniu tej wizji"[18]. Potwierdzają to oczywiście także współcześni pisarze, na przykład Czesław Dziekanowski: „Jest cudownie znać siebie, ale również dobrze jest nie znać siebie, jeśli się tworzy, bo wtedy nie wiadomo, dokąd się dotrze. Wolę żywić przekonanie, że

[13] Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985, s. 89–90. Wilhelm Fliess (1858–1928), lekarz, twórca ogłoszonej w 1897 roku teorii biorytmów.
[14] Z. Freud, op. cit., s. 148–149.
[15] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 101.
[16] Ibidem.
[17] Z. Freud, op. cit., s. 149.
[18] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 105.

jestem tajemnicą dla samego siebie, ponieważ wówczas łatwiej jest mi eksperymentować z językiem, postaciami, fabułą, po prostu zdawać się na intuicję, która jest intensywnym wyrazem spontaniczności. Zajmując się literaturą zawsze wierzyłem w powiązania ognia z wodą, dyscypliny ze spontanicznością. Dla mnie mistrzostwo polega na przenikaniu się tych dwóch sprzeczności"[19].

Trzeba dodać, że najbardziej może wpływowe spośród sformułowań tej biegunowości okazało się to, które Fryderyk Nietzsche zawarł w *Narodzinach tragedii* (1872). Przeciwstawił tam Appolina i Dionizosa, greckich patronów sztuki, oraz reprezentowane przez nich postawy twórcze: psychiczny stan marzenia i ekstatycznego upojenia. Odpowiada to mniej więcej rozróżnieniu klasycznego „twórcy" i romantycznego poety „opętanego" albo wieszcza[20].

I. 2. Pisarz jako typ psychologiczny i jednostka

Carl Gustaw Jung opracował szczegółową **typologię psychologiczną**, w której wymiary „ekstrawersji" oraz „introwersji" wyznaczają podział w ramach czterech typów określonych przewagą myśli, czucia, intuicji albo zmysłowej wrażliwości[21]. Rozróżnił więc osiem typologicznych grup: dwie postawy osobowościowe oraz cztery wspomniane funkcje, z których każda może działać w sposób introwertyczny lub ekstrawertyczny. Jung pisał, że „w ogólności specyfika ekstrawertyka polega na dążności do nieustannej autoprezentacji i rozszerzania sfery swych wpływów na wszystkich i wszystko, natomiast introwertyka charakteryzuje tendencja do obrony przed roszczeniami świata zewnętrznego, do możliwie jak największego powstrzymywania się od jakiegokolwiek wydatkowania energii na rzecz przedmiotu, rekompensowaną przez pragnienie zapewnienia sobie możliwie bezpiecznej i silnej pozycji"[22]. Innymi słowy, introwersja i ekstrawersja to psychiczne sposoby adaptacji. Czynnikiem rozstrzygającym w określeniu, czy jakiś człowiek jest introwertykiem czy ekstrawertykiem, w przeciwieństwie do określenia, jaką postawę aktualnie przejawia, nie jest to, co robi, lecz raczej motywacja, która nim kieruje – kierunek, w którym jego energia zazwyczaj płynie w sposób naturalny[23]. „Introwersja normalnie charakteryzuje się naturą wahającą się, refleksyjną, nie narzucającą się, która zadowala się sobą, unika przedmiotów, zawsze przyjmuje postawę trochę obronną i woli kryć się za badawczą nieufnością. Ekstrawersja normalnie charakteryzuje się naturą wychodzącą naprzeciw, otwartą i zgodliwą, która łatwo przystosowuje się do danej sytuacji, szybko się przywiązuje i, usuwając na bok wszelkie możliwe obawy, często angażuje się beztrosko i ufnie w nieznane sytuacje. W pierwszym przypadku najważniejszą rzeczą jest, oczywiście, podmiot, w drugim

[19] Cz. Dziekanowski, *Rozmowy o świadomości literackiej*, Eneteia. Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2006, s. 11.
[20] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 105–106.
[21] Ibidem, s. 104. Zob. C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wyd. Wrota KR, Warszawa 1997, rozdz. X, *Ogólny opis typów*, s. 369–453.
[22] C. G. Jung, op. cit., s. 371.
[23] D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wyd. Wrocławskie, Wrocław 1998, s. 162.

zaś przedmiot”[24]. To, czy jakiś człowiek jest przede wszystkim introwertykiem czy ekstrawertykiem, staje się oczywiste dopiero w związku z jedną z czterech funkcji, z których każda reprezentuje szczególną dziedzinę: myślenie odnosi się do procesu poznawczego, percepcja jest spostrzeganiem za pośrednictwem fizycznych organów zmysłowych, uczucie jest funkcją subiektywnego sądu, czyli oceny, a intuicja odnosi się do spostrzegania za pośrednictwem nieświadomości. W skrócie: funkcja percepcyjna ustala, że coś istnieje; myślenie mówi nam, co to znaczy; uczucie informuje nas, co to jest warte; a dzięki intuicji mamy poczucie jego możliwości[25].

Jak zauważyli R. Wellek i A. Warren: „wbrew temu, czego się można spodziewać, Jung nie uznaje wszystkich pisarzy za intuicyjnych introwertyków, ani nawet ogólnie – za introwertyków. Stwierdza także – co stanowi dodatkowe ostrzeżenie przed upraszczaniem problemu – że różni pisarze realizują w twórczości swój typ psychologiczny, ale są i tacy, którzy wypowiadają się za pośrednictwem typu przeciwnego, będącego dopełnieniem ich typu. Trzeba przyznać, że *homo scriptor* nie jest typem jednolitym. Jeżeli sobie wyobrazimy romantyczną sylwetkę, która byłaby stopem takich pisarzy, jak Coleridge, Shelley, Baudelaire i Poe, musimy natychmiast uprzytomnić sobie, że istnieją również Racine, Milton i Goethe albo Jane Austin i Trollope. Można zacząć od rozróżnienia liryków i poetów dramatycznych z jednej strony, przeciwstawiając im dramaturgów oraz – jako mających wiele wspólnego ze sobą – poetów epickich i powieściopisarzy”[26].

Jung uważał, że każda **jednostka** twórcza „jest dwójnią, czy też syntezą paradoksalnych właściwości. Z jednej strony jest on człowiekiem i osobą, z drugiej jednak bezosobowym ludzkim procesem. Jako człowiek może on być zdrowy lub chory i dlatego jego osobistą psychologię można i trzeba wyjaśniać w aspekcie osobowym. Natomiast jako artysta jest zrozumiały jedynie na podstawie swego twórczego czynu”[27]. W konsekwencji twierdził, że „istota dzieła sztuki nie leży w tym, że jest ono obarczone szczególnymi właściwościami autora – im więcej takich właściwości wykazuje, tym mniej jest dziełem sztuki – lecz w tym, że wznosi się wysoko ponad motywy osobiste

[24] Ibidem.

[25] Ibidem, s. 163.

[26] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 104–105. Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), angielski poeta, wraz z Williamem Wordsworthem uznawany za prekursora romantyzmu w literaturze brytyjskiej. Percy Bysshe Shelley (1792–1822), angielski poeta i dramaturg; przedstawiciel angielskiego romantyzmu. Charles Pierre Baudelaire (1821–1867), francuski poeta i krytyk, parnasista zaliczany do grona tak zwanych poetów przeklętych. Znany także z przekładów, między innymi utworów Edgara Allana Poego. Prekursor symbolizmu i dekadentyzmu. Edgar Allan Poe (1809–1849), poeta i powieściopisarz amerykański. Przedstawiciel romantyzmu w literaturze amerykańskiej. Jean-Baptiste Racine (1639–1699), francuski dramaturg, główny przedstawiciel późnobarokowego klasycyzmu. John Milton (1608–1674), angielski poeta i pisarz, autor *Raju utraconego*. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), najwybitniejszy niemiecki poeta okresu romantyzmu i jeden z najbardziej znaczących w skali światowej, dramaturg, prozaik, uczony, polityk. Jane Austen (1775–1817), angielska pisarka. Anthony Trollope (1815–1882), jeden z najważniejszych pisarzy angielskich ery wiktoriańskiej. Także obecnie należy do najpopularniejszych pisarzy angielskich.

[27] C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981, rozdz. *Psychologia i literatura*, s. 421.

i przemawia z ducha i serca twórcy do ducha i serca ludzkości. Motywy osobiste są ograniczeniem, ba, wręcz grzechem sztuki. «Sztuka», która wyłącznie lub w przeważającej mierze ma charakter osobisty, zasługuje na to, by traktować ją jak nerwicę. Jeśli szkoła freudowska głosi, że każdy artysta reprezentuje osobowość infantylno-autoerotyczną, to sąd ten może być słuszny w odniesieniu do niego jako osoby, nie jest jednak słuszny w odniesieniu do żyjącego w nim twórcy. Twórca bowiem nie jest ani autoerotyczny, ani heteroerotyczny, ani w ogóle erotyczny, tylko w najwyższym stopniu rzeczowy, bezosobowy, a nawet nieludzki czy ponadludzki, ponieważ jako artysta jest swym dziełem, a nie człowiekiem”[28].

Z drugiej strony istnieje biografizm, metoda w badaniach literackich, polegająca na wyjaśnianiu dzieł poprzez takie czy inne elementy biografii ich autorów. Według tej koncepcji twórczość jest zdeterminowana przez bieg życia pisarza i jego właściwości psychologiczne, a utwór stanowi ich pochodną. Biografizm nie docenia zazwyczaj takich elementów, jak konwencja literacka czy styl epoki, często zaś traktuje dzieło jako źródło wiedzy o pisarzu[29]. Niekiedy przeciwnicy biografizmu, jakby podzielając poglądy Junga, pytali poirytowani: „Co to właściwie obchodzi nas, historyków literatury, że autor *Hymnów* był w swym życiu trzykrotnie żonaty? Czy nie powinno nam być wszystko jedno, gdzie Kasprowicz przyszedł na świat: w chłopskiej chałupie w Szymborzu na Kujawach czy w szlacheckim dworku nieopodal Nowogródka? Przedmiotem naszego zainteresowania jest przecież literatura, a więc pewne teksty, takie mianowicie, które wiążą się z funkcją czy też funkcjami estetycznymi – w żadnym zaś razie nie żony poety”[30].

Wyłoniły się dwa nurty badań psychologii jednostki twórczej. W pierwszym z nich punktem wyjścia są właśnie teorie psychologiczne Junga, przede wszystkim zaś jego teoria archetypu, dlatego też badania te występują w odmianie współczesnej krytyki o charakterze psychologiczno-genetycznym pod nazwą krytyki archetypowej lub mitograficznej. Zajmuje się ona tym, jak w literaturze trwają prastare wyobrażenia, ujęcia, obrazy oraz związane z nimi emocje i przeświadczenia, nacisk pada jednak także na przeobrażenia, jakim one w literaturze ulegają. Na dzieło literackie w tym ujęciu składają się archaiczne wzorce istniejące w psychice, jego zasadniczym punktem odniesienia są tradycyjne symbole i mity[31]. Podstawą drugiego nurtu są teorie psychologiczne Freuda, zwłaszcza psychoanaliza, dlatego też badania te występują w odmianie współczesnej krytyki o charakterze psychologiczno-genetycznym pod nazwą krytyki psychoanalitycznej. Posługując się narzędziami wypracowanymi przez Freuda

[28] Ibidem.

[29] Hasło „Biografizm” w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 51.

[30] J. J. Lipski, *Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I, *Młoda Polska,* red. tomu J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1965, s. 180. Zob. też: A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

[31] Hasło „Archetypowa krytyka”, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 32.

(między innymi w analizie snów), bada ona dzieło jako świadectwo sposobów przeżywania właściwych pisarzowi, jego kompleksów, nieświadomości, utajonych dążeń i tym podobnych[32]. Oba nurty zreferujemy, odwołując się do ustaleń Zofii Mitosek[33].

Zasługą psychoanalizy, pisze Zofia Mitosek, było odkrycie utajonych motywacji zachowań człowieka, które mają źródło w jego fizjologicznej strukturze[34]. Freud przeciwstawił humanistyce – która w świadomym działaniu widziała swoistość człowieka – wizję indywiduum rozdartego przez sprzeczności: egoistyczny, pobudzany przez naturę popęd i sferę organizacji społecznej, chroniącej zbiorowość przed destrukcyjnymi instynktami jednostki, przy czym potraktował człowieka jako osobowość, a nie jako egzemplarz gatunku. Strukturę psychiczną określił jako współdziałanie sfery popędów (Id), sfery kontrolowanych zachowań (Ego[35]) oraz pola zinterioryzowanych norm i zakazów społecznych (Superego)[36]. Sprzeciwił się twierdzeniu, że zachowania są zdominowane przez świadomość; nie zrezygnował jednak z tego pojęcia, któremu przeciwstawił dwie opozycyjne kategorie: nieświadomość i podświadomość. Ta pierwsza jest dziedziną wrodzonych popędów; obok nich jednak znajdują się w tej sferze pragnienia wyparte, aczkolwiek niezniesione, które szukają powrotu do świadomości i ujścia w działaniu. Podświadomość z kolei oznacza sferę treści akceptowanych przez świadomość, pozostających jednak poza jej kontrolą, takich jak wspomnienia czy asocjacje[37]. Równowaga, rozwiązanie konfliktów następuje za sprawą Ego, które dysponując cenzurą, pozwala na realizację pewnych pragnień, a także zmusza podmiot do wyparcia się innych. Proces wyparcia, niezwykle istotny w całej ekonomii popędów, polega na zniesieniu albo na przeniesieniu do sfery nieświadomości określonych myśli, dążeń, obrazów, wspomnień. Inną konsekwencją stłumienia pragnień jest powstawanie fantazmatów, które stanowią formacje zastępcze, rodzaje scenariuszy skupionych wokół tematu spełnienia. Sfera fantazmatów znajduje się na ogół w świadomości: składają się na nią marzenia, wyobrażenia, fikcje. Fantazmaty nieświadome realizują się w snach. Psychoanaliza głosi, że każdy sen okazuje się spełnieniem jakiegoś pragnienia, choć rzadko kiedy spełnienie to w obrazie sennym następuje w sposób jasny i czytelny. Sama symbolika nie jest wynikiem pracy snu: według Freuda marzenie senne posługuje się symbolami, które są już gotowe w myśli nieświadomej. Stworzył nawet na użytek interpretacji snów własną teorię symbolu. Widział w nim jednostkę znaczeniową o charakterze obrazowym, której sens daje się odszyfrować przez odniesienie do mechanizmów nieświadomości, głównie do popędów erotycznych. Praca artystyczna ma podobne źródła jak praca snu. W ujęciu Freuda twórcze zachowania człowieka są wariantami czy maskami zawsze tej samej struktury onirycznej; osoba pogrążona w marzeniach jednocześnie zmuszona jest kierować się

[32] Ibidem, hasło „Psychoanalityczna krytyka", s. 356.
[33] Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. 3, PWN, Warszawa 1995.
[34] Ibidem, s. 158.
[35] Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975, s. 96 i n.
[36] Ibidem, s. 159.
[37] Ibidem.

zasadą rzeczywistości [38]. Freud pisał: „śniący na jawie starannie ukrywa swoje fantazje przed innymi, ponieważ wyczuwa powody, by się ich wstydzić. […] W technice przezwyciężania tej odrazy, która na pewno ma coś wspólnego z barierami wznoszącymi się między każdym poszczególnym Ego a innymi, tkwi właściwa *ars poetica*"[39].

Jedną z możliwości zaspokojenia popędu jest jego sublimacja: popęd zostaje oderwany od pierwotnych bodźców seksualnych i skierowany na cele czy obiekty społecznie uznane. W tym miejscu wyłania się niezwykle istotny problem zależności między aktywnością ludzką a sferą kultury. Działania człowieka, także te, które nie mają nic wspólnego z życiem erotycznym, znajdują przyczynę w dynamice popędów. Cechą gatunkową człowieka jest zdolność do realizacji pragnień w sposób zamaskowany, symboliczny, w formie stereotypowej. Dzięki mechanizmowi sublimacji istnieje twórczość artystyczna. Jest ona kompromisem między wymaganiami Id a normami kultury. Przy czym w koncepcji Freuda kultura nie jest sprzymierzeńcem popędów[40]. Przeciwnie, jako system norm moralnych i religijnych, jako zbiór reguł zachowania wypracowanych przez społeczeństwo przeciwstawia się ona psychice indywidualnej w jej egoistycznych pragnieniach. W tym aspekcie wszystkie kultury są podobne; ich zadaniem jest okiełznanie biologicznych instynktów. Czynią to za pomocą otwartych represji (potępienie, odrzucenie) bądź też posługując się normami uwewnętrznionymi w Superego[41].

Literatura odkrywa to, co rządzi życiem ludzkim, a co jest ukryte przed samymi ludźmi: sferę nieświadomości. Dzieło literackie stanowi syntezę, w której centrum znajduje się postać jako całość zachowań motywowanych na różnych poziomach motywacji. Jest to również tekstem odsyłającym do pewnej (skomplikowanej) rzeczywistości pozaliterackiej – do biografii autora. Stanowi ekspresję jego psychiki. Dzieło literackie stwarza tym samym możliwości analizy psychiki autora w jej najgłębszych, nieuświadomionych przez samego pisarza, pokładach, w aktach wyparcia się, substytucji, sublimacji. Wiedza pisarska według Freuda płynie nie tyle z obserwacji świata, ile z osobistego doświadczenia lub intuicji, której źródła kryją się w nieświadomości podmiotu twórczego. Odkrywczość literatury polega na tym, że artysta dzięki szczególnemu talentowi jest w stanie opisać fenomeny nieświadomości, dążenia i popędy. Wynika to przede wszystkim z subiektywnego charakteru twórczości, albowiem „powieściopisarz – pisze Freud – koncentruje uwagę na swojej własnej duszy, wsłuchuje się uważnie w jej wszystkie możliwości i zamiast wyprzeć się jej w świadomej krytyce, wyraża ją artystycznymi środkami"[42]. W literaturze dokonuje się to za pomocą operacji symbolizacyjnych, zbliżonych do pracy snu i przebiegających na dwóch poziomach. Jeden z nich to poziom pisania, wyboru słów, układu fabuły. Jest to etap świadomej działalności, produkcji artystycznej. Według Freuda zajmuje on niewiele miejsca w całym akcie twórczym, którego podstawą stają się nieuświadomione skojarzenia, czyli

[38] Ibidem, s. 160–161.
[39] Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, op. cit., s. 152.
[40] Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: idem, *Człowiek, religia, kultura,* wybór i przekład J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
[41] Z. Mitosek, op. cit., s. 160-161.
[42] Z. Freud, *Traumdeutung*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. II, rozdz. *Traumarbeit*, Leipzig 1925. Cyt. za: Z. Mitosek, op. cit., s. 162.

to, co przemawia przez dzieło pisarza wbrew jego woli, tak jak w lapsusach językowych wbrew woli mówiącego przejawiają się jego nieuświadomione pragnienia. Utwór stanowi reprezentację innego, nieartystycznego porządku; funkcją podmiotu twórczego nie jest kreacja, ale wyrażenie pokładów psychiki niejasnych dla tegoż podmiotu[43].

Na przykład pierwsza praca Freuda o literaturze, to jest *Obłęd i sny w „Gradivie" Wilhelma Jensena* (1907)[44], zdaje się odbiegać od stałych zainteresowań psychoanalitycznych. Opowiadanie Jensena[45] przykuwa uwagę Freuda nie tyle jako formacja sublimacyjna, ile jako przekaz pewnej wiedzy o rzeczywistości. Freud w swoim studium nie może się nadziwić, że duński artysta opisał w dziele, w historii bohatera, objawy neurozy, które on sam jako lekarz odkrył kilka lat później na podstawie badań eksperymentalnych. Nowelka opowiada o młodym archeologu, który urzeczony został pięknem młodej Greczynki, przedstawionej na płaskorzeźbie. W marzeniach i snach widział ją jako przysypaną przez gruzy ofiarę trzęsienia ziemi w Pompei. Niebawem pojechał tam i znalazł dziewczynę, która stanowiła ucieleśnienie jego wyśnionego ideału. W miarę jak ją poznawał, okazało się, że była jego towarzyszką zabaw w dzieciństwie, o której zupełnie zapomniał. W analizie Freud gruzy Pompei przyrównywał do represji, która „pokrywa warstwą nieświadomości, lecz nie zaciera zupełnie śladów dawnych przeżyć". Proces zaś „odpoznawania" własnej, wspólnej przeszłości bohatera nowelki i jego pięknej ukochanej przyrównywał do seansu psychoanalitycznego. Sprawdziło się przypuszczenie Freuda, że opowieść Jensena osnuta była na jego własnych doświadczeniach. Otóż pisarz ten odpowiedział na pytanie Freuda, że faktycznie przyjaźnił się w dzieciństwie z dziewczynką, która następnie zmarła na gruźlicę. Wiele lat później poznał młodą kobietę przypominającą mu jego przyjaciółkę z lat dziecinnych[46].

Analiza dzieł Sofoklesa, Szekspira, Goethego, wreszcie samego Jensena prowadzi Freuda do wniosku, że „poeci i pisarze poznają, w sposób intuicyjny, zjawiska, do których nasza szkolna mądrość nie odważyła się jeszcze dotrzeć. W wiedzy o duszy ludzkiej są oni dla nas, ludzi pospolitych, mistrzami, ponieważ czerpią ze źródeł, które nam wydają się jeszcze niemożliwe do przyjęcia w nauce"[47]. Zatem i uczony, i artysta dokonują operacji z zakresu poznania. Dzieło literackie jest przekaźnikiem pewnej rzeczywistości, która bynajmniej nie jest oczywista dla samego podmiotu twórczego – to nieświadomość. Psychoanaliza jako wiedza o popędach, snach i fantazmatach ma przywrócić racjonalny sens tej rzeczywistości, ma obnażyć jej mechanizmy przed istotami, którymi owe mechanizmy kierują. Podobną funkcję racjonalizująco-poznawczą miałaby spełniać literatura[48].

---

[43] Z. Mitosek, op. cit., s. 164.

[44] Zob. Z. Freud, *Dzieła,* t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Obłęd i sny w „Gradivie" Wilhelma Jensena (1907) [1906]*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 6 i n.

[45] Johannes Vilhelm Jensen (1873–1950) – duński prozaik i poeta, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1944.

[46] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, wyb. tekstów i tłum. B. Kocowska, A. Czownicka, M. Albiński, L. Jekels, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 56–57.

[47] Z. Freud, *Dzieła,* Tom X, *Sztuki plastyczne i literatura,* rozdz. *Obłęd i sny w „Gradivie" Wilhelma Jansena (1907 [1906]*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, op. cit., s. 8.

[48] Z. Mitosek, op. cit., s. 163.

Poznawcze możliwości literatury zapłodniły wyobraźnię naukową Freuda. Istotna część terminologii analitycznej pochodzi z sytuacji literackich: najsławniejsza kategoria to „kompleks Edypa" na przykład w postaci Hamleta. Literatura zapewniła niejako punkt wyjścia i hipotezy badań medycznych. Konsekwencją tego było zwrócenie pilniejszej uwagi na samą kreację literacką, traktowaną jako przedmiot, a nie tylko środek studiów[49]. Dlatego też w pierwszej fazie rozwoju psychoanaliza literacka interesowała się przede wszystkim analizą dzieła jako dokumentu psychologicznego, pozwalającego na ujawnienie istotnych właściwości świata psychicznego pisarza. Na przykład Maria Bonaparte, uczennica Freuda, kontynuowała psychoanalizę pisarza i postaci literackich, posługując się aparaturą pojęciową medycyny (w Polsce najbardziej znane jest jej studium o E. A. Poem)[50]. W kontekście psychoanalizy również polscy badacze, szczególnie przedwojenni (Bychowski, Szuman), analizowali dorobek literacki twórców na przykład romantycznych, a szczególnie dzieła i osobowość Słowackiego, Żeromskiego czy Gombrowicza[51].

Nieświadomość stała się też przedmiotem badań Carla Gustawa Junga. Propozycje jego stanowią polemikę, zarazem przedłużenie koncepcji Freuda. Obu uczonych wiąże hipoteza o istnieniu nieświadomości. Dzieło literackie jako projekcja fantazmatu (Freud uważał, że między autorem a jego dziełem pośredniczy nie tyle język, poetyka, rzeczywistość obiektywna, historia, społeczeństwo, ile raczej fantazmat[52]) jest dla Junga jednocześnie pewną wizją o charakterze ogólnym. O istnieniu nieświadomości zbiorowej możemy się dowiedzieć tylko na podstawie jej rezultatów. „Nie ma żadnych wrodzonych wyobrażeń – pisał Jung – istnieją natomiast wrodzone ich możliwości, które nawet najśmielszej fantazji wyznaczają określone granice […]. Praobraz, czyli archetyp, jest postacią demona, człowieka lub procesu – która powraca w toku dziejów tam, gdzie swobodnie przejawia się twórcza fantazja"[53]. Archetypy przekazywane są z pokolenia na pokolenie, tak jak umiejętność życia i przystosowania się w naturze przekazywane są w genach zwierzęcych. Jung podtrzymuje tezę o biologicznych źródłach zachowania. Teza ta ma jednak w teorii archetypów sens mocniejszy. I tak według Freuda sfera kultury była efektem społecznego współżycia ludzi i przeciwstawiała się temu, co biologiczne w człowieku. W ujęciu Junga natomiast kultura jest przedłużeniem albo obiektywizacją biologii. W koncepcji Freuda kultura istniała jako system norm, zakazów i nakazów, a nie jako zespół treści. U Junga to semantyka kultury – czyli właśnie ów zespół treści – była tematem jego rozważań[54].

---

[49] Ibidem, s. 162.

[50] Zob. M. Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice" Edgara Allana Poe*, przeł. T. Rybowski, w: *Sztuka interpretacji*, t. I, wybór i oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław, s. 505 i n.

[51] Zob. np. M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Wyd. Eneteia, Warszawa 2008.

[52] Z. Mitosek, op. cit., s. 164.

[53] C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, w: idem, *Archetypy i symbole*, op. cit. Cyt. za: Z. Mitosek, op. cit., s. 167.

[54] Z. Mitosek, op. cit., s. 167–168.

Teoria nieświadomości zbiorowej rzutuje na koncepcję sztuki. I Freud, i Jung traktują sztukę jako dar czy konsekwencję sił niezależnych od artystów; sam twórca jest przekaźnikiem tych bodźców, indywidualnych czy zbiorowych. Jung uważał, że „tajemnica twórczości, podobnie jak wolność woli, jest problemem transcendentnym, którego psychologia nie może rozwiązać, może go tylko opisać. Podobnie sam twórca jest zagadką, której rozwiązania wprawdzie szukamy na wiele sposobów, ale zawsze nadaremnie”[55]. Z jednej strony Jung pisze o twórczości „psychologicznej”, czyli takiej, w której autor świadomie, posługując się odpowiednimi narzędziami artystycznymi, analizuje uczucia i przeżycia postaci. Z drugiej przeciwstawia tej sztuce twórczość „wizjonerską”, która wyraża przeżycia znajdujące się poza indywidualną psychiką, w sferze nieświadomości zbiorowej: „specyficzna psychologia artysty jest sprawą kolektywną, a nie osobistą. Albowiem sztuka jest mu wrodzona jak popęd, który go opanowuje i czyni swym narzędziem. Tym, co ostatecznie przejawia w nim swą wolę, nie jest on sam jako osoba, lecz dzieło sztuki. Jako osoba może on mieć swe nastroje, chęci i własne cele, natomiast jako artysta jest «człowiekiem» w wyższym znaczeniu – jest człowiekiem kolektywnym, który przenosi i kształtuje działającą nieświadomie duszę ludzkości. To jest jego urząd, którego ciężar bywa często tak przemożny, iż ludzkie szczęście i wszystko, co nadaje wartość życiu zwykłego człowieka, za zrządzeniem losu pada jego ofiarą”[56]. U Junga zatem, w przeciwieństwie do „pracy snu” Freuda, wszelka licząca się twórczość jest opętana przez nieświadome „wyższe” siły ludzkości. Z tego powodu życie artysty, zwłaszcza genialnego, bywa czasami pełne konfliktów, „gdyż walczą w nim dwie moce: z jednej strony zwykły człowiek ze swoim usprawiedliwionym dążeniem do szczęścia, zadowolenia i poczucia bezpieczeństwa, z drugiej zaś bezwzględna, twórcza pasja, która niekiedy potrafi zniszczyć wszelkie osobiste pragnienia. To jest powodem, dla którego osobiste życie tylu artystów jest tak bardzo niezadowalające, a nawet tragiczne: nie wskutek tajemnego zrządzenia, lecz wskutek niższości lub niedostatecznej zdolności przystosowania się ich ludzkiej osobowości. Rzadko można spotkać człowieka twórczego, który nie musiałby drogo zapłacić za boską iskrę swych wielkich zdolności. […] Jest jasne, że artystę trzeba tłumaczyć biorąc za punkt wyjścia jego sztukę, a nie niedostatki jego natury i jego osobiste konflikty, które są jedynie żałosnym rezultatem faktu, iż jest on artystą, tj. człowiekiem, na którego nałożono większy ciężar niż na zwykłych śmiertelników”[57].

Archetyp jest to wrodzona część psyche, strukturyzujące wzorce psychologicznego zachowania powiązane z instynktem, hipotetyczna całość niemożliwa do przedstawienia w swej istocie, a oczywista tylko poprzez swoje przejawianie się[58]. To kluczowe pojęcie psychologiczne wprowadzone przez Junga oznacza prastary wzorzec wchodzący w obręb zbiorowej nieświadomości, istniejący odwiecznie w umysłowości ludzkiej, określający wyobrażenia o świecie, przeżycia religijne, zachowania, będący reprezentacją koniecznej psychologicznej reakcji na pewne typowe sytuacje. Świadomość nie

[55] C. G. Jung, *Psychologia i literatura*, w: idem, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 419–420.
[56] Ibidem, s. 422.
[57] Ibidem, s. 422–423.
[58] D. Sharp, op. cit., s. 41–42.

może nigdy dotrzeć do samego archetypu, dostępne są jej tylko obiektywizacje i konkretyzacje. Archetypy utrwalone głęboko w psychice ludzkiej ujawniają się w różnych dziedzinach wiedzy i działalności. Sam archetyp jest niezmienny, nie podlega przemianom historycznym, jego aktualizacjami są symbole i obrazy archetypowe, kształtujące się w różnych dziedzinach działalności ludzkiej, także w sztuce[59]. „Archetyp sam w sobie nie jest ani dobry, ani zły – podkreślał Jung – dopiero w zetknięciu ze świadomością staje się albo dobry, albo zły lub przybiera postać dwójni przeciwieństw. O tym opowiedzeniu się za dobrem lub złem decyduje, świadomie lub nieświadomie, ludzka postawa. Istnieje wiele takich praobrazów, wszystkie one jednak tak długo nie pojawiają się w snach jednostki ani w dziełach sztuki, dopóki nie zostaną pobudzone do tego przez świadomość schodzącą z właściwej drogi"[60].

Przemyślenia Junga podtrzymuje i rozwija – jak już wspomniano – wersja krytyki literackiej, która określa się jako „archetypiczna" czy „mitograficzna". Zgodnie z nią interpretacją dzieła jest ujawnienie obecnych w nim obrazów archetypowych. Pojęcie archetypu ulega zwykle na tym terenie przekształceniom i na przykład w pracach Northropa Frye'a, czołowego amerykańskiego przedstawiciela tego nurtu, równa się trwale obecnym w literaturze motywom wywodzącym się z mitu i rytuału. Archetypy zostały tu odłączone od problematyki nieświadomości zbiorowej, nacisk położono na ich przekształcenia zależne od przemian samej literatury. „Poszukiwanie archetypów – pisze N. Frye – jest swego rodzaju antropologią literacką, badającą, w jaki sposób kategorie przedliterackie, takie jak mit i podanie ludowe, stają się źródłem natchnienia dla literatury"[61]. Jest to więc postawa, która dość eklektycznie łączy teorię archetypów z filozofią mitu oraz osiągnięciami etnografii. Z kolei Angielka Maud Bodkin zastosowała Jungowską teorię archetypów w pracy z 1934 roku, zatytułowanej *Archetypal Patterns in Poetry*[62]. W Polsce inspiracje Jungowskie obecne są na przykład w badaniach literatury dla dzieci i młodzieży, choćby w książce Alicji Baluch *Archetypy literatury dziecięcej*[63].

Teorie Freuda i Junga dotyczące psychologii pisarza były i są przedmiotem uzasadnionej ciekawości badawczej. Można bowiem pisarza zaklasyfikować według kategorii psychologicznych i fizjologicznych, opisać chorobliwe rysy jego umysłowości. Źródłem informacji dla psychologa literatury mogą być zarówno dokumenty pozaliterackie, jak i utwory badanego pisarza. W tym drugim wypadku trzeba – dla kontroli – sięgać po fakty zewnętrzne i dokładnie interpretować teksty. Również proces twórczy pisarza może być wartościowym uzupełnieniem badań jego psychologii.

---

[59] Hasło „Archetyp", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 32.

[60] C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, op. cit., s. 425.

[61] N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976, s. 311.

[62] Zob. M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Wyd. Literackie, Kraków 1974.

[63] A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1992. Zob. także: W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wyd. Tart, Wrocław 2000.

II. Badanie procesu twórczego

Przez „proces twórczy" należy rozumieć cały jego przebieg: od podświadomych narodzin dzieła do końcowych poprawek, będących u niektórych pisarzy najbardziej twórczą fazą ich pracy[64]. W każdym wypadku – wyjaśnia Janusz Sławiński – celem jest przedstawienie stopniowego narastania dzieła od najbardziej pierwotnych stadiów zamiaru artystycznego, poprzez krystalizację pomysłu, działania wykonawcze, do ostatecznego kształtu, w którym gotowe dzieło odrywa się od swego sprawcy. W badaniach takich główny akcent może padać bądź na psychologiczny aspekt procesu twórczego, bądź na jego aspekt operacyjny[65]. W pierwszej sytuacji chodzi o wykrycie przeżyć wewnętrznych, utajonych kompleksów, zainteresowań, dążeń, intencji czy poglądów pisarza, stanowiących podłoże jego pracy nad utworem i określających przebieg tej pracy; proces twórczy jest tu rozumiany jako szczególnie doniosły element „biografii wewnętrznej" twórcy. W drugiej z wymienionych sytuacji celem jest odtworzenie ciągu działań, w wyniku których utwór formował się z określonego materiału językowego, tematycznego i ideologicznego zgodnie z pewnymi regułami wyboru i konstrukcji, precyzującymi – a zarazem ograniczającymi – intencję autorską[66].

U artysty twórczość nie jest gromadzeniem bezpostaciowego doświadczenia, lecz niezależnie od tego, jakimi posługuje się środkami wyrazu, jest nim każde jego przeżycie kształtowane przez sztukę. Zdaniem Wilhelma Diltheya „źródłem twórczości poety jest zawsze intensywność przeżycia. […] Dlatego pierwotną funkcją poezji jest przede wszystkim zachowywać w nas, wzmacniać i pobudzać tę intensywność. […] Podstawą wszelkiej prawdziwej poezji jest zatem przeżycie, żywe doświadczenie, elementy duchowe różnego rodzaju, które się z nim łączą w ogląd wysublimowany i nasycony uczuciem, wzmożony świadomością życia wypromieniowującego w jasny obraz: oto treściowa, istotna cecha wszelkiej poezji. […] Cała technika poezji zaś sprowadza się do przetworzenia naturalnych, zachodzących w rzeczywistości procesów w produkt w swym oddziaływaniu konieczny, jednolity i skoncentrowany"[67]. A Lascelles Abercrombie dodaje, że „skoro poezja jest zawsze pewną harmonią przeżycia, wielkość jej będzie zależała tak od zasięgu, jak od rozmaitości tego przeżycia oraz od kompletności i intensywności jego harmonii"[68]. Charakterystycznym początkiem twórczości artysty czy poety jest natchnienie, jak się tradycyjnie nazywa podświadomy czynnik aktu twórczego. Klasycyzm natchnienie oddał pod opiekę Muz, córek pamięci, myśl chrześcijańska kojarzy je z Duchem Świętym, a w społeczeństwach pierwotnych

---

[64] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 107.

[65] Hasło „Proces twórczy", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 341–342.

[66] Ibidem.

[67] W. Dilthey, *Próba analizy świadomości moralnej*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, op. cit. s. 77 i n.

[68] L. Abercrombie, *Czym jest wielka poezja*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, op. cit.

wywoływał je szaman jako trans w umyśle albo też bez udziału swojej woli bywał „opętany" przez ducha przodków czy totema. W nowszych czasach jako istotny czynnik natchnienia odczuwa się jego nagłość (przypominającą nawrócenie) i bezosobowość: dzieło wydaje się napisane tylko za pośrednictwem pisarza[69]. Nie bez znaczenia jest też odwaga twórcza[70].

II. 1. Stosunek podświadomości do świadomości w procesie twórczym

Wszelkie nowoczesne badanie procesu twórczego musi zająć się przede wszystkim stosunkiem podświadomości do myśli świadomej. „Jest rzeczą oczywistą – pisał Jung – że psychologię, jako naukę o procesach duchowych, można ujmować w relacji z literaturoznawstwem; powinna zatem ukazać i objaśnić z jednej strony psychologiczną strukturę dzieła, a z drugiej psychologiczne uwarunkowania twórczego umysłu"[71]. Autorzy najchętniej dyskutujący problematykę swojej sztuki wolą naturalnie – jak zauważyli R. Wellek i A. Warren – omawiać to, co w niej jest świadome i dotyczy techniki, niż ujawniać doświadczenie „dane" im niezależnie od nich i będące dla nich materiałem, zwierciadłem albo pryzmatem[72]. „Nietrudno zrozumieć, dlaczego refleksyjnie usposobieni artyści mówią, jak gdyby ich sztuka była bezosobowa, jak gdyby o wyborze tematu decydowało u nich zamówienie wydawcy albo bezinteresowna problematyka estetyczna. Najsławniejszy dokument z tego zakresu, *Filozofia kompozycji* Poego, podaje, że ma na celu wytłumaczenie, jaka strategia metodologiczna i jakie aksjomaty estetyczne leżące u jej podłoża działały przy powstawaniu *Kruka.* Broniąc się przed zarzutem, że niesamowite opowiadania, które publikuje, są naśladownictwami, Poe oświadczył, że źródło tej niesamowitości nie jest niemieckie, lecz duchowe. Nie chcąc jednak ujawniać, że tym źródłem jest jego własna dusza, przedstawił się jako inżynier literatury, umiejący manipulować duszami czytelników. Stąd u niego zdumiewająco dogłębny rozdział podświadomości, która dostarcza obsesyjnej tematyki delirium, tortury i śmierci, od świadomości, która to wszystko rozwija na płaszczyźnie literackiej"[73].

Zdaniem Junga istnieją dwa rodzaje dzieł: psychologiczny i wizjonerski[74]. Pierwszy ma za tworzywo taką treść, która obraca się w obrębie ludzkiej świadomości; jest nim więc na przykład pewne doświadczenie życiowe, wstrząs, przeżycie namiętności, los ludzki w ogóle, powszechnej świadomości znany lub przynajmniej dostępny w odczuciu. Kiedy mamy do czynienia z tworzywem twórczości psychologicznej, nie musimy sobie nigdy zadawać pytania, czym ono właściwie jest lub co ma znaczyć. Znajdują się tu niezliczone produkty literackie, powieści miłosne, obyczajowe, środowiskowe,

[69] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 107. Zob. także: E. Fiała, *Koncepcja procesu twórczego wobec mechanizmów świadomych i nieświadomych psychiki*, w: idem, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1991, s. 37 i n.

[70] Zob. R. May, *Odwaga tworzenia*, przeł. E. i T. Hornowscy, Dom Wydaw. Rebis, Poznań 1994.

[71] C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, op. cit., s. 563 i n.

[72] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 110.

[73] Ibidem, s. 110–111.

[74] C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, op. cit.

kryminalne i społeczne, poematy dydaktyczne, większość wierszy lirycznych, tragedie i komedie[75]. W rodzaju wizjonerskim wszystko jest odwrócone: tworzywo lub przeżycie stanowiące treść procesu twórczego jest nieznane, ma obcą naturę, pochodzi z dalekich sfer, jakby z głębi przedludzkich czasów lub ponadludzkich światów światła czy ciemności, jest praprzeżyciem. Przy przeżyciu wizjonerskim pytanie: czym ono właściwie jest lub co ma znaczyć, narzuca się wprost. Tu odbiorca domaga się komentarzy i wyjaśnień, jest zaskoczony, zdziwiony, skonsternowany, nieufny i, co gorsza, czuje odrazę. Nic tu nie przypomina obszaru ludzkiego dnia, nabierają zaś życia marzenia senne, nocne lęki i mroczne przeczucia ciemności duszy (na przykład w *Boskiej komedii* Dantego, w *Fauście* J. W. Goethego). Zadziwiające jest to, że w przeciwieństwie do tworzywa psychologicznego, nad źródłem tworzywa wizjonerskiego rozciąga się głęboka ciemność[76]. Co zaś się tyczy dzieła sztuki (którego nigdy nie należy utożsamiać z osobą pisarza) – pisze dalej Jung – nie ulega wątpliwości, że wbrew temu, co myślą na ten temat wielbiciele zdrowego rozsądku, wizja stanowi autentyczne przeżycie. Jest ona bowiem zjawiskiem psychicznym, mającym podobny walor realności, co zjawisko fizyczne. Przeżycie ludzkiej namiętności mieści się w granicach świadomości, przedmiot wizji natomiast pozostaje poza nią[77].

II. 2. Rola warsztatu pisarskiego w procesie twórczym

Trudno o kryteria pozwalające określić talent pisarski. R. Wellek i A. Warren zaproponowali dwa: jedno, dotyczące poetów w nowoczesnym znaczeniu słowa, obejmowałoby problematykę słów oraz ich kombinowania, zagadnienia obrazu i metafory, powiązań semantycznych i fonetycznych (to znaczy rymu, asonansu, aliteracji); drugie, dla twórców uprawiających prozę narracyjną (powieściopisarzy i dramaturgów), dotyczyłoby charakteryzowania postaci i struktur narracyjnych[78].

Narzędziem jest tu słowo. Dla poety słowo, na przykład jako symbol, może być wartościowe zarówno samo w sobie, jak i w swojej funkcji znaczącej; może ono być nawet „przedmiotem" albo „rzeczą", która urzeka dźwiękiem lub wyglądem. Często już w dzieciństwie kolekcjonował on słowa tak, jak dzieci kolekcjonują lalki czy znaczki pocztowe. Z kolei pisarz jest specjalistą w zakresie kojarzenia („dowcip", „koncept") i nowych kombinacji (które dają nowe całości z elementów będących rezultatem osobnych doznań)[79]. Tradycyjny termin „kojarzenie idei" nie jest dokładny. Niezależnie od skojarzeniowego łączenia słów ze sobą, działa kojarzenie przedmiotów, do których odnoszą się „idee" żyjące w naszym umyśle. Główne kategorie takiego kojarzenia to przyległość w czasie i miejscu oraz podobieństwo lub niepodobieństwo. Można powiedzieć, że powieściopisarz używa pierwszej kategorii, a poeta drugiej (dającej się utożsamić z metaforą)[80].

[75] Ibidem.
[76] Ibidem.
[77] Ibidem.
[78] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 111.
[79] Ibidem.
[80] Ibidem, s. 112.

W związku z tym interesujące jest zagadnienie, jak pisarz tworzy postaci. Wydaje się, że na ogół typy ludzkie i techniki narracji są tradycyjne, przejęte z profesjonalnego i zarazem instytucjonalnego zasobu literatury. Można sobie wyobrazić, że tworzenie postaci jest stapianiem, w różnych proporcjach, odziedziczonych typów literackich, ludzi zaobserwowanych w rzeczywistości oraz samego autora. Realista jest więc pisarzem, który głównie obserwuje zachowanie ludzkie i „wczuwa się", podczas gdy romantyk tworzy na zasadzie projekcji; trudno jednak uwierzyć, żeby postaci pełne autentycznego życia mogły być rezultatem samej obserwacji, ale jest też wątpliwe, czy sama obserwacja wystarcza, gdy pisarz chce osiągnąć całkowitą wierność w stosunku do rzeczywistości[81].

Jaki zatem związek mają te „żywe postaci" z rzeczywistą osobowością autora? Otóż wszystkie potencjalne osobowości pisarza – nie wyłączając tych, które się ocenia jako złe – to postaci jego utworów w stanie potencjalnym. „Nastrój jednego człowieka jest charakterem innego". Istnieje pogląd, że na przykład Faust, Mefistofeles, Werter i Wilhelm Meister są bez wyjątku projekcjami na płaszczyźnie literackiej fikcji własnej natury Goethego w jej różnych postaciach. A wszyscy czterej bracia Karamazow są aspektami Dostojewskiego[82]. Nie należy przy tym sądzić, że pisarz musi ograniczać się do obserwacji, kiedy przedstawia kobiety. „Pani Bovary to ja" – oświadczył Flaubert[83].

Tak więc jedynie te osobowości autora, które on sam uznaje za potencjalne, mogą stać się „żywymi postaciami", nie „jednowymiarowymi", lecz obdarzonymi plastycznością „wielowymiarową". Wydaje się, że im liczniejsze i bardziej od siebie różne są postaci w dorobku jakiegoś pisarza, tym mniej wyrazista jest „indywidualność" ich twórcy. Charakter poety, według słów Keatsa, polega na braku indywidualności: „jest to wszystko i nic […]. Poeta jest najmniej poetyczną istotą pod słońcem, gdyż brak mu tożsamości – bez przerwy jest zajęty kształtowaniem i wypełnianiem jakiegoś innego ciała"[84].

Z kolei śledzenie zmian, poprawek, wersji odrzuconych dzieła i tym podobnych jest dla psychologii literatury bardziej pożyteczne, gdyż stosując właściwe rezultaty takich dociekań tekstologicznych, łatwiej można dostrzec w danym utworze istotne pęknięcia, niekonsekwencje, punkty zwrotne kompozycji, deformacje. Niemniej wszakże, gdy tak przeglądamy owe szkice, warianty, skreślenia i skróty, wcale nie nabieramy przekonania, że bez tego wszystkiego nie moglibyśmy zrozumieć i ocenić ukończonego dzieła. Takie dokumenty mają tę samą wartość co wszelkie alternatywy, to znaczy mogą uwydatnić zalety tekstu definitywnego. Przyjęto sądzić, że studium wariantów pozwala po prostu zajrzeć do warsztatu pisarza[85]. Ustalenia dotyczące procesu twórczego mają, jak wszelka rekonstrukcja, charakter w znacznej mierze hipotetyczny; wiedzy

[81] Ibidem, s. 113.
[82] Ibidem.
[83] A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1935, s. 93. Cyt. za: R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 113, przypis 19.
[84] *The Letters of John Keats*, oprac. M. B. Forman, wyd. 4, New York 1935, s. 227. Cyt. za: R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 113, przypis 20.
[85] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 114–115.

stosunkowo pewnej dostarczają dociekania tekstologiczne, na drugim biegunie znajdowałyby się mniej lub bardziej udokumentowane (niekiedy całkiem dowolne) interpretacje psychologiczne[86].

III. Psychologia w utworach literackich

III. 1. Psychologizm w literaturze

Psychologia, jako uświadomiona i systematyczna wiedza o umyśle i jego funkcjonowaniu, nie jest konieczna dla sztuki i sama nie ma wartości artystycznej. Niewątpliwie jednak w niektórych wypadkach psychologia wychodzi na dobre artyzmowi: potęguje istotne wartości artystyczne, złożoność i spoistość[87]. U niektórych artystów o usposobieniu refleksyjnym psychologia może pogłębiać odczuwanie rzeczywistości, zaostrzać umiejętność obserwacji albo podsuwać jakieś konstrukcje dotąd nieznane. Nawet gdy się zgodzimy – stwierdzają R. Wellek i A. Warren – że dany autor potrafi kierować swoimi postaciami tak, by w ich działaniu była widoczna „prawda psychologiczna", to jeszcze nie wiadomo, czy ta „prawda" ma wartość artystyczną. Dzieła wielkiej sztuki bardzo często ignorują zasady psychologii, współczesnej im albo późniejszej, posługując się nieprawdopodobnymi fikcjami, fantastyką[88]. Prawda w dziele literackim jest więc w dużym stopniu pochodną ogólnego charakteru danego utworu i tradycji, do jakich on należy; nie ma charakteru logicznego, poza szczególnymi wypadkami nie podlega weryfikacji, z tego powodu zdania występujące w utworze są z logicznego punktu widzenia *quasi*-sądami[89] – jak je określił Roman Ingarden. Twierdził on, że „sztuka w ogóle, a sztuka literacka w szczególności ma inne zadania w życiu człowieka niż pouczanie go przy pomocy sądów, jakim jest otaczający go świat rzeczywisty, i innymi w spełnianiu swych zadań środkami rozporządza niż sądy *sensu stricto*. Funkcją jej naczelną jest pokazywać pewne możliwe i konieczne związki między jakościowym uposażeniem przedmiotów (w szczególności ludzi) a wartościami, i poprzez działanie na życie wzruszeniowe człowieka umożliwić mu obcowanie bezpośrednie z wartościami. Przy tym wartości te mogą być różnorodne, w zależności od zawartości dzieła sztuki"[90]. Bo też na ogół powieści, w których pojawiają się postaci „psychologicznie" prawdziwe (np. Julian Sorel w powieści Stendhala *Czerwone i czarne* czy Raskolnikow w *Zbrodni i karze* Dostojewskiego), to nie są głównie studia psychologiczne ani wykład jakichś teorii, lecz dramaty lub melodramaty, w których uderzające sytuacje mają większe znaczenie niż realistyczna motywacja psychologiczna. Przyglądając się

[86] Hasło „Proces twórczy", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 34.
[87] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 117.
[88] Ibidem.
[89] Hasło „Prawda w dziele literackim", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 335–336.
[90] R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie" w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. 438–439.

powieściom operującym techniką monologu wewnętrznego, prędko stwierdzamy, że nie istnieje w nich „rzeczywisty" obraz procesów, które faktycznie dzieją się w umyśle ludzkim, i że monolog wewnętrzny to raczej metoda dramatyzowania myśli, pokazywania nam konkretnie, jakim człowiekiem jest bohater literacki[91]. Można oczywiście zapytać, czy pisarzom rzeczywiście udaje się wypełnić psychologią swoje postaci oraz zachodzące między nimi stosunki. I tak na przykład o wspomnianym Stendhalu można powiedzieć, że niewątpliwie klasyfikuje różne odmiany przeżyć erotycznych Juliana Sorela zgodnie ze swoją książką, zatytułowaną *O miłości.* Z kolei motywy postępowania Raskolnikowa i obraz jego uczuć zdają się wskazywać na pewną wiedzę autora z zakresu psychologii klinicznej. Proust niewątpliwie zna całą teorię pamięci, odgrywającą istotną rolę nawet w kompozycji jego dzieła. I to właśnie Marcel Proust, którego cykl powieściowy *W poszukiwaniu straconego czasu* wywarł decydujący wpływ na doświadczenie powieści XX wieku, uznawany jest za prawodawcę nowoczesnego psychologizmu w literaturze. W Polsce psychologizm ten objawił się między innymi w twórczości Zofii Nałkowskiej (*Niedobra miłość*), Marii Kuncewiczowej (*Cudzoziemka*), Michała Choromańskiego (*Zazdrość i medycyna*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Brzezina*), czy Heleny Boguszewskiej (*Całe życie Sabiny*).

Psychologizm w literaturze jest to nurt w prozie narracyjnej i dramaturgii XX wieku, charakteryzujący się wzmożonym zainteresowaniem procesami życia wewnętrznego, tendencją do ujmowania postaci literackiej wyłącznie w kategoriach psychologicznych. Nie stanowił nigdy wykrystalizowanej poetyki, właściwe mu tendencje znajdowały wyraz w bardzo różnorodnych technikach narracyjnych i dramaturgicznych – od naturalizmu po ekspresjonizm[92]. Reprezentują go utwory, w których na pierwszy plan wysuwa się szczegółowa analiza psychicznych determinacji działań postaci (motywacja psychologiczna) przy jednoczesnym wydatnym ograniczeniu roli determinacji społeczno-obyczajowych. Znamienne jest zwłaszcza zainteresowanie ukrytymi kompleksami psychicznymi, trudnościami w porozumieniu między ludźmi, obsesyjnymi namiętnościami, procesami wyobcowania jednostki ze środowiska i konfliktami, jakie się z tym wiążą, mechanizmami pamięci, wspominania, wyobraźni, marzenia sennego, a także zjawiskami z zakresu psychopatologii. Na kształtowanie się psychologizmu w literaturze wpłynęły znacząco rozmaite doktryny psychologii dwudziestowiecznej, w szczególności zaś Freudowska psychoanaliza[93].

III. 2. Psychologizm w badaniach literackich

Oprócz „psychologizmu w literaturze" (określanego niekiedy jako psychologizm I) istnieje nurt „psychologizmu w badaniach literackich" (psychologizm II; a w nim: krytyka psychoanalityczna, krytyka tematyczna, psychokrytyka, krytyka archetypowa), będący orientacją ukształtowaną na przełomie XIX i XX wieku pod wpływem doświadczeń

[91] R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 117.
[92] Hasło „Psychologizm", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 357–358.
[93] Ibidem.

psychologii głębi (Z. Freud, C. G. Jung). Reprezentanci tego nurtu w krytyce traktowali dzieło literackie jako wyraz życia psychicznego twórcy; utwór stanowił dla nich źródło wiedzy o psychice autora: o jego uczuciach, postawie, cechach charakterologicznych i osobowościowych; był ujmowany jako rodzaj dokumentu, dający się interpretować bądź w kategoriach indywidualnej biografii pisarza, bądź w kategoriach typowych postaw duchowych twórców. Dla wszystkich odmian psychologizmu znamienne są koncepcje redukcjonistyczne: interpretacja dzieła literackiego polegała więc na sprowadzeniu go do określonej genezy psychicznej, zespołu przeżyć, nastawień czy kompleksów pisarza[94].

III. 2. 1. Krytyka psychoanalityczna

Zasadniczą dyskusję metodologiczną z założeniami psychologizmu w badaniach literackich przeprowadzili z różnych punktów widzenia przedstawiciele różnych szkół badawczych. Zarzuty wobec psychoanalizy jako metody badań literatury, były następujące (według E. Sarnowskiej-Temeriusz)[95]: 1) zbytnie zainteresowanie artystą i zaniedbanie dzieła; 2) ahistoryczna koncepcja twórczej psychiki; 3) jawny determinizm i traktowanie utworu w kategoriach „skutku" procesów nieświadomych; 4) monotonia wykrywanych czynników warunkujących. Sprzeciwiano się także utożsamianiu utworu z treściami psychicznymi, choćby nawet swoiście przekształconymi[96]. Przeciwnikiem psychologizmu w badaniach literackich był między innymi Roman Ingarden, który uważał, że w tych badaniach kończą się uprawnienia psychologii, gdyż przekracza ona własną dziedzinę badań: „dopiero tam, gdzie badania psychologiczne zaczynają przekraczać własną dziedzinę badania psychologii […], kończy się granica uprawnień psychologii. Mamy wówczas do czynienia z «psychologizmem» w tym znaczeniu, w jakim termin ten został historycznie wprowadzony przez Husserla. «Psychologizm» jest pewnym poglądem filozoficznym, którego istota polega na tym, że się pewnym przedmiotom niepsychicznym przypisuje cechę psychiczności. […]. Jak wszędzie indziej, tak i na terenie wiedzy o literaturze, psychologizm jest fałszowaniem swoistej natury przedmiotu badania, a w szczególności dzieła literackiego, przez utożsamienie go z pewną mnogością przeżyć autora lub czytelników"[97]. Ingarden i wielu innych, którzy tak zdecydowanie poskramiali roszczenia metody psychoanalitycznej, nie znaleźli wielkiego poparcia. Metoda się przyjęła. „Związki psychoanalizy z literaturą są wielorakie – wyjaśnia Paweł Dybel – trudne do ujęcia za pomocą jednej formuły. Przy tym często cechuje je głęboka ambiwalencja, co wiąże się z roszczeniami niektórych analityków do nadania psychoanalizie statusu «prawdziwej nauki». W świetle podobnych postulatów związki te jawią się jako przeszkoda w uzyskaniu przez psychoanalizę wiarygodnych poznań, w najlepszym wypadku traktowane są jako rodzaj ornamentu. Natomiast

[94] Ibidem.
[95] E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań tematologicznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Wyd. Literackie, Kraków 1976, s. 145 i n.
[96] Ibidem.
[97] R. Ingarden, *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze*, w: *Szkice z filozofii literatury*, t. I, Spół. Wyd. „Polonista", Łódź 1947, s. 188.

przedstawiciele innych szkół analitycznych, przeciwnie, upatrują w bliskości psychoanalizy z literaturą jej istotnej części składowej, wskazując na przykład [co ma duże znaczenie w biblioterapii – dop. W. C., H. C.] na niebagatelną rolę fantazji pacjenta dotyczących wydarzeń z przeszłości w postępowaniu terapeutycznym. Niektórzy psychoanalitycy idą jeszcze dalej i twierdzą, że pobudzenie kreatywności pacjenta na polu sztuki – zazwyczaj w takich dziedzinach, jak literatura, malarstwo, rzeźba – może mieć przełomowe znaczenie w procesie terapii. Przeobrażając się w artystę, pacjent na swój sposób obiektywizuje «problem» i zyskuje w stosunku do niego symboliczny dystans. Pomaga mu to wówczas w odpowiednim «przepracowaniu» własnych urazów i kompleksów. Ten dwoisty stosunek psychoanalizy do literatury można zaobserwować już w pracach ojca nurtu, Sigmunda Freuda"[98].

Nurt ten, pod nazwą krytyki psychoanalitycznej, w pierwszej fazie rozwoju – jak już wspomniano – interesował się analizą dzieła jako dokumentu psychologicznego, pozwalającego na ujawnienie istotnych właściwości świata psychicznego autora. Zobaczmy to na przykładzie przywoływanej tu już pracy Marii Bonaparte o E. A. Poem[99]. *Berenice* to ponura opowieść z cyklu opowiadań fantastycznych amerykańskiego poety. Jak pisze M. Bonaparte[100], Egeus, bohater opowiadania, dziedzic starożytnego zamku swych przodków i potomek feudalnego rodu wizjonerów, łączy w swej osobie pomieszane symptomy różnych zaburzeń umysłowych, między innymi skłonności schizoidalne i obsesyjne rozmyślania. Egeus dzieli niewątpliwie ze swoim twórcą wiele psychoneurotycznych rysów charakteru, a nawet nawyk palenia opium. Przypomina Poego, także i tym, że ma młodą kuzynkę Berenice. Na początku opowiadania dziewczyna jest zupełnie zdrowa, podobnie jak Wirginia – prawdziwa kuzynka Poego, a później jego żona, w okresie pisania *Berenice.* Jednakże inny wcześniejszy obraz, obraz matki, tym goręcej kochanej, im bardziej opuszczały ją siły, sprawiał, że żadna z bohaterek opowiadań Poego nie cieszyła się długo dobrym zdrowiem. W ten sposób młodociana kuzynka, Wirginia czy Berenice, stopniowo zatraca swą osobowość i stapia się z ukochaną matką poety, która podobnie jak i one zapadła na jakąś nieokreśloną i niepojętą dla małego Edgara chorobę. Nadejście takiej zmiany było dla Poego czymś nieuchronnym. Miłość równała się dla niego Piękności dotkniętej przez Śmierć.

Pewnego łagodnego zimowego popołudnia, w okresie narzeczeństwa, spotykamy Egeusa w bibliotece zamkowej. Jak nam już sam to powiedział: „Wspomnienia mojego najwcześniejszego dzieciństwa kojarzą mi się z biblioteką […]. Zakończyła w niej życie moja matka. W niej się urodziłem". W pokoju tym, podobnie jak i w myślach Egeusa-Edgara, unosi się „pamięć, której wykorzenić niepodobna […], jak cień". Tak z poetycką intuicją informuje nas Poe o istnieniu nieświadomej „pamięci". Nic więc dziwnego, że gdy Egeus, obecnie narzeczony Berenice, siedzi pewnego dnia pogrążony w rozpamiętywaniach w tej pełnej zjaw bibliotece, w której zmarła jego matka, cień ów przybiera taką formę, w jakiej miał się wcielić w kuzynkę Edgara Wirginię. Wstąpił w nią jako

[98] P. Dybel, *Psychoanaliza i literaturoznawstwo*, w: *Psychoanaliza i literatura,* wybór, red. i oprac. P. Dybel, M. Głowiński, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 5.
[99] M. Bonaparte, op. cit., s. 505 i n.
[100] Ibidem; w dalszej części omawiamy ustalenia francuskiej badaczki.

owa straszna choroba rodzinna, której wszyscy oni byli ofiarami, ta sama choroba (gruźlica) zabrała jego brata Henryka.

Cud, którego Egeus się obawia i pragnie zarazem, następuje. Nagle, gdy wydaje mu się, że jest sam wśród swych książek, Berenice staje przed nim. Egeus przygląda się długo wynędzniałej postaci jej zjawy, po czym jego „płonący wzrok" pada na jej twarz: „Rozchyliły się [usta] jakimś osobliwym uśmiechem i z wolna ukazały się mi zęby odmienionej Berenice". Portret ten zawiera rysy dwóch różnych postaci, to jest Wirginii (kuzynki Poego) oraz Elizabeth Arnold (matki Poego). W opisie zjawy wyłaniają się trzy kwestie: po pierwsze oczy – są to oczy trupa, wzorowane niewątpliwie na nieruchomych i szklistych oczach, które Poe mógł oglądać u swej matki (Poe stracił matkę w wieku 3 lat). Po drugie zęby – ta właśnie obsesja Poego, która obecnie rozwinęła się w Egeusie, zrodziła się u łoża śmierci matki poety. Wyschłe i ściągnięte wargi kobiety chorej na gruźlicę mogły odsłaniać jej zęby (te zęby, które tak często spotykamy w tak wielu opowiadaniach Poego), a opis, który nastąpi, opis Berenice w trumnie, wydaje się tę opinię potwierdzać. Po trzecie kolor włosów – ich zmiana z czarnych na żółte w wyniku choroby (zjawisko nieznane medycynie) jest trochę trudniejsza do wytłumaczenia. Przez pewien czas M. Bonaparte zastanawiała się nad tą zagadką, aż wreszcie pewnego dnia, w trakcie lektury *Wiersza o Sędziwym Marynarzu* Coleridge'a, uderzyła ją postać Życia w Śmierci, fantastycznego pasażera, który siedzi obok Śmierci na widmowym okręcie, bo włosy tego pasażera mają ten sam żółty odcień. Nasuwa się nieodparty wniosek, że u Poego pod wpływem Coleridge'a żółte włosy stały się symbolem Życia w Śmierci (będącego cechą właściwą wszystkim bohaterkom poety, a w głębi jego nieświadomości przede wszystkim jego matce). Fakt, że Poe zmienił kolejność wydarzeń w ostatniej wersji opowiadania, zamieniając „złote" włosy Berenice w okresie jej zdrowia na „żółte", gdy leży już na łożu śmierci, pokazuje, jak potężny symbol Życia w Śmierci Coleridge'a dominował w nieświadomości Poego.

Inna jeszcze forma choroby umysłowej ogarnia teraz naszego bohatera: atak epileptyczny, po którym następuje, jak zwykle w takich wypadkach bywa, zanik pamięci. Nie ulega wątpliwości, że ta nieprawdopodobna, powodująca amnezję (niepamięć) przemiana obsesyjnego schizofrenika w epileptyka jest w pewnym stopniu symbolem dziecięcej amnezji, która przesłoniła wszystkie podświadome źródła strasznej opowieści Poego. Tak czy inaczej, bohater pod wpływem nagłego impulsu odwiedza grób narzeczonej, ekshumuje jej ciało i za pomocą narzędzi należących do lekarza rodziny wyrywa jej wszystkie trzydzieści dwa zęby. Berenice jednak nie jest martwa, lecz „żyje w śmierci", znajduje się w stanie katalepsji (to specyficzne zesztywnienie mięśni, połączone z zastyganiem postawy ciała) i podczas tej brutalnej operacji wraca do życia, przeraźliwie krzycząc. Przychodzi pomoc, lecz za późno. Egeus po powrocie do feralnej biblioteki zostaje odnaleziony przez służącego, zabłocony i w pokrwawionych szatach. Jego straszliwy czyn zostaje odkryty, gdy zęby Berenice wypadają ze szkatułki i rozsypują się po podłodze. Na tym kończy się opowiadanie[101].

Psychoanalityczny komentarz Marii Bonaparte jest taki: „Może się wydać niektórym czytelnikom, że niezależnie od tego, co może nam powiedzieć psychoanaliza,

[101] Ibidem.

czynnik seksualny nie odgrywa żadnej roli w powieści. To prawda, powie czytelnik, że te opowieści są czasem przerażające, ale w tym leży szczególny talent narratora. Taka uproszczona interpretacja jednakże nie wyjaśnia predylekcji Poego do takich właśnie opowiadań. Uczynić to można tylko uwzględniając czynnik seksualny. Jeśli Poe tak często i z taką satysfakcją przedstawiał chorobę, śmierć i pogrzeb (zwykle przedwczesny) swej matki, to dlatego, że rodzące się czynniki erotyczne skupiły się w sposób nieodwracalny wokół jej postaci, w chwili gdy – że użyjemy tego określenia – «przybrana» była tymi właśnie atrybutami choroby i śmierci; nawet jeśli była to śmierć, która – jak to się dzieje w dzieciństwie i nieświadomości – wydaje się czymś, co nie istnieje, jakimś rodzajem rozstania, po którym nastąpi powrót. Przy takim analitycznym punkcie widzenia *Berenice* tłumaczy nam jeszcze więcej.

Jak już wiemy, impotencja seksualna Poego była rezultatem jego ogromnej miłości do matki, i to do matki umierającej, a później do jej trupa: wywołało to w Poem obrzydzenie moralne do wszystkiego, co miało jakikolwiek związek z płcią, ponieważ miłość seksualna mogła dlań tylko oznaczać sadystyczną destrukcję i nekrofilię. A niebezpieczeństwo ulegania pokusom ciała i kara, która dosięgnie wszystkich, co im ulegają, wyrażone zostało w *Berenice* obsesją Egeusa – zębami Berenice. W rzeczywistości w psychoanalizie wiele przypadków impotencji wynika chociaż zagrzebane to jest głęboko w nieświadomości (i dziwne to się może wydawać wielu czytelnikom) – z pojęciem pochwy kobiecej jako organu wyposażonego w zęby, mogącego być źródłem zagrożenia, organu, który może gryźć i kastrować. To, że obraz taki mógł istnieć w nieświadomości Poego, potwierdza nam lektura wielu jego opowiadań. Usta i pochwa są w naszej nieświadomości jedną i tą samą rzeczą i kiedy Egeus poddaje się straszliwemu impulsowi wyrwania zębów Berenice, ulega on zarówno pragnieniu kontaktu z tym organem macierzyńskim, jak i chęci wywarcia na nim zemsty, ponieważ niebezpieczeństwa z nim związane sprawiają, że unika on wszystkich kobiet, jako zbyt dla siebie groźnych. Jego czyn jest zatem rodzajem mściwej kastracji, dokonanym na matce, którą kocha i nienawidzi zarazem, dlatego że miłość do niej w dzieciństwie uniemożliwiła mu później miłość do innych kobiet”[102].

Elżbieta Sarnowska-Temeriusz zwróciła uwagę na to, że psychoanaliza freudowska, przekształcona z teorii klinicznego leczenia w doniosłą koncepcję filozoficzno-kulturową, opierała się (w początkowej ortodoksyjnej fazie) na tezie głoszącej, iż działalność intelektualna jest sublimacją aktywności erotycznej[103]. Zgodnie z tym twierdzeniem dzieła sztuki objaśniane były jako symboliczne dokumentacje kompleksów seksualnych pisarzy. Dość szybko wszakże koncepcje tego typu wyparte zostały przez teorię sztuki jako zastępczego zaspokojenia popędów nie tylko erotycznych, jako kompensacji nierealnych pragnień i zmarnowanych możliwości. Przyjęto, zgodnie zresztą z sugestiami samego Freuda, że proces artystycznego tworzenia warunkowany jest frustracją, a efekty tego procesu konstytuują zastępczą rzeczywistość, domenę symboli, „przemieszczeń” (względem stłumionych instynktów) i „kondensacji”[104].

[102] Ibidem.
[103] E. Sarnowska-Temeriusz, op. cit.
[104] Ibidem.

W drugiej fazie rozwoju krytyka psychoanalityczna kładła większy nacisk na analizę tekstu literackiego, nie traktując go już tylko jako dokumentu świadczącego o osobliwościach psychicznych pisarza; przede wszystkim jednak główny przedmiot jej zainteresowania stanowiła wyobraźnia poetycka (dla freudystów wyobraźnia ujawniała się w analogii wypowiedzi poetyckiej do snu), której pojmowanie przedstawił Gaston Bachelard[105] (1884–1962), prekursor tak zwanej krytyki tematycznej[106]. Bachelardowskie studia nad wyobraźnią rozwijały się w kręgu oddziaływań psychoanalizy, rozpatrywał wyobraźnię poetycką (marzenie) jako strefę, w której działają „kompleksy kulturowe", strefę pośrednią między świadomością a głębszymi pokładami nieświadomości. Rozróżniając w wyobraźni aspekt materialny, dynamiczny i formalny, zajmował się głównie pierwszym i drugim; w szczególności uzasadniał, że wyobrażenia tradycyjnych czterech żywiołów (ogień, woda, ziemia i powietrze), mające podkład archetypowy, stanowią dominanty różnych typów wyobraźni poetyckiej i mogą być podstawą ich systematyki[107]. W pracach późniejszych Bachelard skupiał się głównie na problemach fenomenologii wyobraźni, rozumiejąc przez to „badanie zjawiska obrazu poetyckiego w chwili, gdy wyłania się on w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, istnienia człowieka, ujmowany w swej aktualizacji"[108]. Prace Bachelarda wywarły silny wpływ na francuską i nie tylko francuską krytykę literacką, wywołały ożywione zainteresowanie estetyką twórczej wyobraźni i spowodowały rozwój badań nad morfologią wyobraźniowego świata poetów.

Zasady psychoanalizy oddziałały także na badania stylistyczne, zajmował się nimi między innymi Leo Spitzer w swoich wczesnych pracach, tworząc wraz z Karlem Vosslerem kierunek w językoznawstwie zwany neoidealizmem. Jego zwolennicy twierdzili, że język jest swoistym tworem artystycznym (odbija się w nim kultura duchowa narodu i jednostek), a dopiero na dalszym planie środkiem społecznej komunikacji. Pisali: „otóż skoro najlepszym dokumentem duszy narodu jest jego literatura i skoro ta ostatnia nie jest niczym innym niż językiem w tej postaci, w której jest on zapisany przez najlepszych użytkowników, to czy nie moglibyśmy zrozumieć ducha narodu poprzez język najwybitniejszych dzieł jego literatury? Czy można zrozumieć duszę określonego pisarza poprzez jego indywidualny język? […]. Wystarczy wymienić nazwiska dynamicznych pisarzy dawnych czasów, gdziekolwiek myślało się i czuło mocno, tam pojawiały się innowacje w języku; twórczość umysłowa natychmiast wpisuje siebie w język i staje się lingwistyczną twórczością; to, co ustalone i spetryfikowane w języku, nie wystarcza nigdy dla potrzeb ekspresji, które odczuwa silna indywidualność"[109].

---

[105] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1975.

[106] Hasło „Psychologizm", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 357–358.

[107] G. Bachelard, *Wstęp do „poetyki przestrzeni"*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976, s. 342 i n.

[108] E. Sarnowska-Temeriusz, op. cit., s. 162 i n.

[109] K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, tłum., wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, rozdz. *Językoznawstwo a historia literatury*.

Twórcy neoidealizmu opisali pojęcie „koła filologicznego" (lub „koła hermeneutycznego"), jak je nazwał Dilthey, jako podstawowego chwytu interpretacyjnego w badaniach humanistycznych. Polegał on na przechodzeniu od analizy szczegółowych właściwości tekstu do jego całościowego ujęcia, a następnie na wyjaśnianiu dalszych szczegółowych właściwości za pomocą uchwyconej przedtem całości, albowiem w filologii poznanie można osiągnąć nie tylko poprzez stopniowe posuwanie się od jednego szczegółu do drugiego, lecz także przez antycypację lub dywinację całości – ponieważ „szczegół może być rozumiany tylko poprzez całość i każde wyjaśnienie szczegółu zakłada rozumienie całości"[110]. Nasza podróż tam i z powrotem od pewnych zewnętrznych szczegółów do wewnętrznego jądra i znów do innych serii szczegółów jest tylko zastosowaniem zasady „koła filologicznego"[111].

III. 2. 2. Krytyka tematyczna

Jej podstawowym pojęciem jest „temat", odnoszący się jednak nie do każdego wątku obrazowego, ale do pewnych grup obrazowych (na przykład czterech żywiołów), traktowanych jako ośrodkowy element wyobraźni danego pisarza, który powtarza się w jego twórczości. Krytyka tematyczna bada, jak się on wyraża w całokształcie prac pisarza, tak więc zajmuje się dziełem literackim jako – głównie – tworem indywidualnego doświadczenia[112]. Ażeby odczytać właściwie sens dzieła literackiego, krytyk tematyczny mieć musi odpowiedni zasób wiadomości na temat, pod którego panowaniem znajdował się dany autor. Z tego punktu widzenia krytyka tematyczna okazuje się wiedzą o tematach, a więc swoistą psychologią twórczości[113].

Podstawowe koncepcje krytyki tematycznej łączą się przede wszystkim z nazwiskiem Jeana-Paula Webera. Odciął się on zarówno od Freudowskiej psychoanalizy, jak i od koncepcji Junga, opartej na istnieniu nieświadomości zbiorowej. Webera interesuje nieświadomość czy też podświadomość indywidualna i „zdrowa", nieskażona żadnymi kompleksami. Ta głębinowa warstwa psychiki odznacza się dwoistością: jest sferą przeżyć, odczuć i wspomnień, a zarazem sferą form. Złączenie formy psychicznej z nieświadomą treścią psychiczną, którą w opinii Webera stanowią przede wszystkim przeżycia z okresu dzieciństwa, prowadzi do ukonstytuowania się tematu. Temat jest wykrystalizowanym, można by rzec „upostaciowanym" wspomnieniem. „Przez temat rozumiemy – wyjaśnia Weber – ślad, jaki wspomnienie z dzieciństwa zostawiło w pamięci pisarza"[114]. Temat ujawnia się w dziele poprzez wyrażenia często powracające, powtarzające się obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu, że powracają i stają się obsesją, dają się poznać. Dane ujęcie może być w dziele tematem wtedy tylko, gdy powtarza się w identycznych bądź zmienionych wersjach, nie podlega ono jednak badaniom typu statystycznego. Do wspomnień dzieciństwa pisarza dociera się czasami dzięki świadectwom źródłowym, bezpośrednim

110 Ibidem.
111 Ibidem.
112 Hasło „Tematyczna krytyka", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 458.
113 E. Sarnowska-Temeriusz, op. cit., s. 145 i n.
114 Ibidem.

i pośrednim wypowiedziom ujawniającym to, co ukryte w sferze psychiki. Trzeba tu wszak zauważyć, że dzieło rozumie się tutaj bardzo szeroko, w jego obręb wchodzą nie tylko utwory literackie, ale to wszystko, co pisarz pozostawił, a co wiąże się z jego przeżywaniem i doświadczeniem[115]. Krytyka tematyczna z wielką konsekwencją podchodzi do tematu fenomenologicznie, a nie genetycznie. Ważny jest on jako element doświadczenia i przekazu, nieistotne zaś jest jego pochodzenie.

Nie ma ustalonego repertuaru tematów, w istocie tematem stać się może wszystko, zależy to od samych dzieł, które nie znają w tej materii ograniczeń i każdy element podnieść mogą do jego rangi. Nasuwa się pytanie – rozważa Michał Głowiński[116] – czy określenie tematu nie zależy po prostu od decyzji badaczy, albowiem temat przybiera różne postacie u rozmaitych krytyków, na przykład: 1) w książkach Gastona Bachelarda jego rolę odgrywają żywioły (ogień, woda, ziemia, powietrze); 2) w esejach Georgess'a Pouleta (najwybitniejszego przedstawiciela krytyki tematycznej) – przede wszystkim kategorie czasu i przestrzeni; 3) w psychologistycznych studiach Jeana-Paula Webera – „ślady, jakie wspomnienie dzieciństwa, zostawiło w pamięci pisarza"; 4) w pracach Jeana Starobinskiego – czynność patrzenia[117].

Jednym z podstawowych założeń krytyki tematycznej jest utożsamienie krytyka z analizowanym dziełem, czyli zasada postępowania hermeneutycznego. Krytyk ma rozwijać w swoim języku to, co stanowi istotę dzieła, dotrzeć do jego ukrytych znaczeń, które ujawnić się mogą tylko wtedy, gdy przyjmuje się punkt widzenia jego twórcy[118]. To Georges Poulet doprowadził do pewnych skrajności zasadę postępowania hermeneutycznego, obowiązującą w całej krytyce tematycznej (wywodzi się ona z tej koncepcji humanistyki, którą sformułował Dilthey): zadaniem krytyka nie jest wyjaśnianie dzieła literackiego, musi on je zrozumieć, od nowa przeżyć, patrzeć na nie tak, jak mógłby to czynić sam twórca[119]. Zjawiskiem najistotniejszym staje się zacieranie granic między krytyką a mową pisarza, krytyk bowiem usiłuje dostosować i w jakiejś przynajmniej mierze upodobnić swoją wypowiedź do dzieła, o którym mówi. W konsekwencji powstaje dyskurs w mowie pozornie zależnej (znoszący ścisłe rozgraniczenia pomiędzy tekstem opowiadania a przytoczeniem): krytyk wprowadza weń to, co uważa za najbardziej znaczące dla problematyki podejmowanej przez danego pisarza, wprowadza także jego ujęcia słowne odnoszące się do tej problematyki. W pewnych wypadkach formuły pisarza zastępują terminologię krytyczną. Jest to konsekwencja przyjętych założeń – krytycy starają się posługiwać językiem pisarza, który jest przedmiotem ich refleksji. Stąd wielka rola cytatów i kryptocytatów[120]. Doskonałym przykładem jest krytyka literacka okresu Młodej Polski[121].

---

115 M. Głowiński, *Wprowadzenie* (w dziale: *Przekłady. Francuska krytyka tematyczna*), „Pamiętnik Literacki", 1971, LXII, z. 2, s. 175–187.

116 Ibidem.

117 Ibidem.

118 Hasło „Tematyczna krytyka", w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit.

119 M. Głowiński, op. cit.

120 Ibidem.

121 Zob. np. W. Czernianin, *Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, Wydawnictwo Antykwa, Wrocław 2004; oraz *Materiały źródłowe do recepcji twórczości*

III. 2. 3. Psychokrytyka

Bliski omówionym nurtom jest kierunek badań zainicjowany przez Charles'a Maurona, zwany psychokrytyką. Psychokrytyka rozróżnia nieświadomość pisarza, jego „świadome" Ja oraz jego środowisko. Konstruuje „Ja" twórcy na podstawie wszystkich pozostawionych przez niego przekazów (także nieliterackich). Bada sieci obrazów i asocjacji występujących w twórczości danego pisarza, mających charakter w dużej części nieświadomy; analizuje wyobraźnię i osobowość twórcy, traktując je jednak nie jako właściwości autora zewnętrzne wobec tekstu, ale jako elementy wypowiedzi[122]. Psychokrytyka zakłada, że twórczość uzależniona jest od trzech czynników: 1) nieświadomej fantazji 2) treści świadomości 3) języka. Mauron uważał psychokrytykę za uzupełnienie innych sposobów badania literatury. Uważał, że wydobywa ona z twórczości pisarza kolejno: obsesyjne, nieuświadomione ciągi skojarzeń słownych i obrazowych, figury i relacje dramatyczne, persewerujące (uporczywie utrzymujące się) tematy, by na tej podstawie ujawnić „mit osobisty" pisarza, będący ekspresją jego osobowości nieświadomej, a powiązany z jakimś znaczącym wydarzeniem w jego życiu.[123] Psychokrytyka – podkreśla Mauron – ma na celu zwiększenie naszego zrozumienia dzieł literackich, poprzez odkrywanie w nich faktów i związków dotychczas niezauważonych lub dostrzeganych niedostatecznie, których źródłem jest nieświadoma osobowość pisarza[124]. Zatem cel badań psychokrytyki ogranicza się do tej nieświadomej osobowości pisarza. Zdaniem Maurona są trzy zasadnicze odmiany krytyki współczesnej: klasyczna, lekarska i tematyczna, przy czym podział dotyczy roli osobowości nieświadomej w twórczości literackiej. W krytyce klasycznej osobowość nieświadoma nie ma żadnego znaczenia, krytyka nie zauważa lub wyrzeka się badań nad nieświadomością; tradycyjnie analizuje, co myślał, czuł i czego pragnął autor (obszar to spory i daje nieograniczoną możliwość popisu subtelności). W drugiej odmianie krytyki psychoanaliza lekarska co prawda uważa osobowość nieświadomą za zasadniczą, ale interpretuje dzieła po prostu jako wyraz nieświadomości, często patologicznej. Z kolei trzecia odmiana, czyli krytyka tematyczna, zajmuje się bardziej snami, tematami i mitami aniżeli faktami i myślami świadomymi. W twórczości każdego pisarza pragnie ona uchwycić wyraz najgłębszej osobowości. Psychokrytyka natomiast jest reakcją na dokonania psychologii naukowej, w której bezspornie wielkim wydarzeniem początku poprzedniego wieku były stopniowe odkrycia osobowości nieświadomej i jej dynamiki[125].

Rozróżnienie psychokrytyki i psychoanalizy – omawiamy dalej poglądy Maurona – jest w praktyce łatwe. Psychokrytyk nie jest lekarzem. Celem jego nie jest leczenie, nie stawia diagnozy ani rokowania. Lekarza interesuje pacjent i jego przypadek. Psychokrytyk zaś ma na uwadze teksty. Postawił sobie za cel głębsze ich zrozumienie i cel ten osiągnie tylko wtedy, gdy jego wysiłki spotkają się z wysiłkami innych dyscyplin

Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wydawnictwo „Spółka Autorska Z. K. Garbaczewscy", Wrocław 2006.

122 Hasło „Psychokrytyka", op. cit.

123 Ch. Mauron, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, op. cit., s. 366 i n.

124 Ibidem.

125 Ibidem.

krytycznych. Wyodrębnia on w danym dziele przypuszczalne ekspresje procesów nieświadomych, studiuje ich formy i rozwój oraz stara się połączyć je z wynikami uzyskanymi gdzie indziej. Wymaga to znajomości ogólnych procesów nieświadomych. Należy o tym pamiętać, inaczej bowiem łatwo o pomyłki[126]. Czy zdziwi kogoś, że psycholog literatury zajmuje się także samą psychologią? Zadaniem psychokrytyka jest połączenie nauki ze sztuką. Może go jednak spotkać niepowodzenie, jeśli utraci kontakt z jedną lub drugą. Dąży jednak w kierunku sztuki. Pod zamierzonymi strukturami tekstu bada skojarzenia mimowolne; aby je ukazać, technika ta musi (chwilowo) unieważnić zamierzone struktury. Psychoanaliza rozwiązała już zbliżone zagadnienie dzięki metodzie wolnych skojarzeń, w psychokrytyce zastępuje ją nakładanie tekstów, którego nie wolno mieszać z ich porównywaniem. Porównanie tekstów dotyczy treści świadomych i zamierzonych: należy do zakresu krytyki klasycznej. Natomiast nakładanie tekstów zamąca świadome treści każdego z nich; osłabia je, by ukazać nie tyle obsesyjne powtórzenia (problem ten lepiej rozwiązuje statystyka), ile raczej związki niedostrzegane i mniej lub bardziej nieuświadomione. Zatem operacje, jakie składają się na metodę psychokrytyczną, są następujące: 1) nakładając teksty tego samego autora, wykrywa się sieci skojarzeń lub grupy obrazów obsesyjne i zapewne mimowolne; 2) w twórczości jednego pisarza należy zbadać, jak powtarzają się i zmieniają sieci, grupy, struktury, ujawnione przez pierwsze operacje; druga operacja łączy analizę rozmaitych tematów z analizą marzeń i ich przeobrażeń, prowadząc zazwyczaj do obrazu jakiegoś mitu osobistego; 3) mit osobisty i jego przeobrażenia interpretowane są jako wyraz nieświadomej osobowości i jej rozwoju; 4) wyniki, jakie otrzymamy, badając dzieło, sprawdzane są przez konfrontacje z życiem pisarza.

Mauron pisze, że psychokrytyka za krytyką tematyczną przyjmuje to, iż u pisarzy najciekawsze sprawy rozgrywają się na granicy procesów świadomych i nieświadomych. Uważa jednak, że aby to zrozumieć należy zbadać pewną głębokość nieświadomego zaplecza. Z chwilą kiedy przyjmiemy, że każda osobowość zawiera w sobie nieświadomość – nieświadomość pisarza należy uznać za najbardziej prawdopodobne „źródło" jego twórczości. Źródło w pewnym sensie zewnętrzne – gdyż dla świadomego ja, które dziełu literackiemu nadaje jego formę słowną, wyraźnie nocna nieświadomość jest „kimś innym". Ale jednocześnie źródłem wewnętrznym, tajemnie powiązanym ze świadomością nieustannym przypływem i odpływem wymieniających się treści[127].

Ogólnie – przed Freudem – nieświadomość jako idea inspirująca nie sprawiała kłopotów krytyce literackiej, która zresztą na swój sposób posługiwała się tym pojęciem o niesprawdzalnej treści. Niekiedy nawet czyniła to chętnie, aby utrzymać we właściwych granicach rozum, realizm czy erudycję, których wymagania mogły przygnieść swobodę twórczą. Wszystko jednak uległo zmianie, gdy w końcu XIX wieku pewne prace naukowe, zwłaszcza Bernheima, Janeta[128], Freuda, Junga, nadały pojęciu nieświadomości treść już nie tajemniczą, ale określoną, nie nadprzyrodzoną, lecz naturalną,

[126] Ibidem.
[127] Ibidem.
[128] Pierre Marie Félix Janet (1859–1947) – francuski neurolog i psycholog, pionier w dziedzinie badania pamięci pourazowej.

a czasem wręcz patologiczną[129]. Kryzys stał się nieunikniony, gdyż krytyka literacka tylko pozornie mogła nie interesować się rozwojem tej nauki. Praca *Traumdeutung* Freuda ukazała się w roku 1900, a już do drugiego wydania dodano rozprawę Otto Ranka *O poezji i marzeniu sennym*[130]. W ciągu następnych dwudziestu lat psychoanaliza zbadała nie tylko dziedzinę snów, ale także folklor, legendy i różne mitologie. Stworzono psychoanalizę literacką. Ale na przykład we Francji, gdzie powstały omawiane główne kierunki krytyki literackiej, paradoksalnie – jak pisze zdumiony Mauron – freudyzm przyjęli najpierw poeci, aby wykorzystać go w dziwny sposób[131]. Tam gdzie Freud przeczuwał analogię między sztuką a snem, surrealiści orzekli tożsamość i przyznali wartość poetycką jedynie tworom nieświadomości, na przykład André Breton chciał zastosować do produkcji poetyckiej to, co uważał za psychoanalizę: swobodne skojarzenia, pismo automatyczne, opowiadanie i interpretowanie snów. Przy sposobności należy stwierdzić, że dzięki temu zajął ponownie główną pozycję w kulturze europejskiej[132].

III. 2. 4. Krytyka archetypowa

Punktem wyjścia tej odmiany krytyki są – przypomnijmy – teorie Junga, szczególnie ta dotycząca archetypu. Uformowana przez Maud Bodkin, została rozwinięta przez Northropa Frye'a, którego koncepcja eliminuje sądy wartościujące z zakresu krytyki naukowej; za główne jej zadanie uważa zbudowanie teorii naukowej, która ujmowałaby literaturę jako jednolity, osadzany w kontekście społecznym, lecz rozwijający się według autonomicznych praw system symboli. Albowiem zdaniem Frye'a literatura jest „przemieszczoną" (przystosowaną do wymogów wiarygodności i moralności) mitologią; cała jej różnorodność da się zinterpretować jako kompilacja i przekształcenie niewielkiej liczby archetypów występujących już w postaci opowiadań mitycznych i rytuałów w kulturach prymitywnych (koncepcję nieświadomości zbiorowej Frye odrzuca). Oparta na dialektyce rygoru i swobody, tworzy literatura osobny świat, nadający pełnię ludzkiej egzystencji[133].

Dla psychologii literatury ważnym pytaniem – które sformułowała Danuta Danek – jest pytanie o to, jak się miały, mają lub mieć mogą badania literackie do psychoanalizy, z tego natomiast wynika pytanie bardziej ogólne o relacje między nauką o literaturze a psychologią jako nauką[134]. Pojęcie „psychoanalizy" stało się kluczowym terminem teorii Freuda. „Swym zasięgiem – na co zwraca uwagę Edward Fiała – objęło ono nie tylko szybko zajmujący nowe tereny przedmiot refleksji Freuda, ale przede wszystkim specjalny jej aspekt. Był to aspekt nowy, który wyłonił się z wnikliwej penetracji psychologicznych procesów motywacyjnych. W efekcie tej penetracji powstała niesłychanie ważna i płodna teza o istnieniu nieświadomości. Wprowadziła ona zupełnie

129 Ch. Mauron, op. cit.
130 Otto Rank, właśc. Otto Rosenfeld (1884–1939), austriacki psychoanalityk, uczeń Freuda.
131 Ch. Mauron, op. cit.
132 Ch. Mauron, op. cit.
133 N. Frye, op. cit., s. 304.
134 D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Wyd. IBL, Warszawa 1997, s. 20.

odmienną perspektywę rozumienia człowieka i kultury. […] Zakres badań obejmuje więc dwa nurty zjawisk czy też dwa procesy ewolucyjne – jeden to przemiany myśli psychoanalitycznej *sensu stricto*, a drugi rozwijający się na gruncie badań literackich, czyli tzw. krytyka psychoanalityczna"[135]. Fiała przedstawia możliwe typy relacji między psychoanalizą a literaturą: „ogólnie trzeba stwierdzić, że psychoanaliza może wystąpić w trzech zasadniczych funkcjach wobec literatury. Po pierwsze, jako temat dzieła, a więc przedmiot refleksji w ramach jego świata przedstawionego (np. w dyskusjach między bohaterami) lub przedmiot refleksji samego autora (narratora) w bardziej «gnomicznych» partiach utworów. Może stać się zwykłym słowem – hasłem na oznaczenie określonego nurtu myślenia czy metody postępowania. Jest to więc supozycja raczej zewnętrzna wobec literatury. Po wtóre, psychoanaliza może być zasadą konstrukcji dzieła. W tym sensie można np. mówić o psychoanalitycznej koncepcji postaci w danym utworze. Autor może zbudować świadomie lub nieświadomie wewnętrzny świat utworu na podstawie tej właśnie wizji człowieka. Mamy tu do czynienia z głębszym wejściem psychoanalizy w literaturę – zostaje ona jakby już zasymilowana, a jej reguły wyrażają i wyjaśniają dziwne czasem czy nawet niezrozumiałe postępowanie bohaterów. Jest zatem kluczem do zrozumienia całości dzieła. I wreszcie możliwość trzecia, która wykorzystuje psychoanalizę jako metodę badania dzieła. […] Wchodzi on czasami w ścisły związek z supozycją drugą, zwłaszcza w problematyce analizy przedstawionych postaci. Jest to w każdym razie poziom metarefleksji, w którym psychoanalityczną metodę ujmowania dzieła, a mówiąc dokładniej: metodę freudowską, traktuje się jako jedną z wielu metod interpretacyjnych tekstu"[136].

IV. Problematyka oddziaływania literatury na czytelników i na psychologię publiczności literackiej.

René Wellek i Austin Warren słusznie stwierdzają, że pisarz nie tylko ulega wpływowi społeczeństwa, ale i sam taki wpływ na nie wywiera. Sztuka nie tylko odtwarza rzeczywistość, ale także ją kształtuje. Ludzie upodabniają swoje życie do życia fikcyjnych bohaterów i bohaterek[137]. Możemy przypuszczać z dużym prawdopodobieństwem – piszą wspomniani autorzy – że wpływ lektury na młodzież jest bardziej bezpośredni i silniejszy niż na starszych, że czytelnicy niedoświadczeni przyjmują literaturę bardziej naiwnie, widząc w niej kopię raczej niż interpretację życia[138]. Powstaje więc pytanie: jak literatura wpływa na czytelników? Pytanie niezwykle istotne także z punktu widzenia biblioterapii, która przyznaje przecież zagadnieniu odbiorcy centralną pozycję w swoich badaniach[139].

---

135 E. Fiała, op. cit., s. 9–10.
136 Ibidem, s. 11.
137 R. Wellek, A. Warren, op. cit., s. 128.
138 Ibidem, s. 129.
139 Zob. W. Czernianin, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wyd. Atut, Wrocław 2008.

IV. 1. Psychologia odbioru dzieła literackiego

W Polsce – pisze Michał Głowiński – tytuł pioniera w badaniach dotyczących odbioru dzieła literackiego trzeba przyznać Romanowi Ingardenowi jako twórcy teorii konkretyzacji[140]. Ta czytelnicza interpretacja dzieła towarzysząca jego lekturze stanowi aktywną odpowiedź odbiorcy na inicjatywę komunikacyjną pisarza (będąc zjawiskiem jednostkowym, jest jednak społecznie uwarunkowana przez pewne stereotypy odbioru dzieła literackiego): jest więc procesem rozumienia, porządkowania, scalania i dookreślania utworu rozgrywającego się w świadomości czytelnika, uwarunkowanym każdorazowo jego osobistymi predyspozycjami i doświadczeniem zarówno życiowym, jak i literackim[141]. „Konkretyzacja dzieła literackiego – wyjaśnia Ingarden – jest wypływem spotkania się dwu różnych czynników: samego dzieła i czytelnika, w szczególności jego twórczych i odtwórczych czynności, które spełnia podczas lektury"[142]. Przebiega na czterech dopełniających się wzajemnie płaszczyznach. Polega na: 1) rekonstruowaniu przez czytelnika określonego układu elementów utworu zarówno w planie językowym, jak i treści; 2) odniesieniu elementów dzieła i ich układów do doświadczeń zdobytych przez czytelnika w obcowaniu z innymi dziełami; 3) konfrontacji świata przedstawionego dzieła z rzeczywistością znaną czytelnikowi; w wyniku tego zjawiska, przedmioty i osoby ukazane w dziele w sposób mniej lub bardziej schematyczny nabierają cech konkretnych i zindywidualizowanych; 4) dopełnieniu dzieła przez przeżycia, refleksje i opinie, jakie zdołało ono wzbudzić w czytelniku[143]. „Dzieło sztuki literackiej – pisze Ingarden – nie jest dokładnie tym, co stanowi konkretny (lub prawie że konkretny) przedmiot percepcji estetycznej: ono samo stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wielu względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetycznej. […] Tę to całość, w której dzieło występuje w uzupełnieniach i przekształceniach poczynionych przez czytelnika podczas czytania, nazywam konkretyzacją dzieła literackiego. Wychodzi ona w wielu szczegółach poza to, co znajduje się w samym dziele, a co istotnie stanowi oś czy szkielet konkretyzacji. Przez to konkretyzacja może dostarczyć czytelnikowi takich danych i wywołać w nim takie wzruszenia i inne reakcje psychiczne, jakich by mu samo dzieło – gdyby jako nagi szkielet mogło mu być dostępne – nigdy nie mogło dać"[144]. Innymi słowy, odbiorca dzieła literackiego przede wszystkim rekonstruuje porządek w obrębie składników utworu, tych językowych, ale też w świecie przedstawionym

[140] M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Wyd. Literackie, Kraków 1976, s. 403, przypis 1.

[141] Hasło „Konkretyzacja dzieła literackiego", op. cit., s. 200–201.

[142] R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, w: *Szkice z filozofii literatury*, op. cit., s. 67.

[143] Hasło „Konkretyzacja dzieła literackiego", op. cit.

[144] R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, op. cit., s. 66–67.

i w sferze zawartości ideowej dzieła. Wszystko to, w ten sposób ukształtowane, zostaje potem uchwycone samo dla siebie przez podmiot przeżywający, który nie pozostaje obojętny na to, co uchwycił, lecz niejako odpowiada na to rozmaitymi emocjami. Dochodzi tym samym do emocjonalnego obcowania podmiotu przeżywającego z obiektami przedstawionymi w przedmiocie estetycznym (szczególnie z osobami przedstawionymi w ich losach)[145]. Oczywiście nie należy przez to rozumieć, że czytelnik traktuje obraz prezentowany w dziele jako coś równorzędnego względem rzeczywistości. Ale mając nawet wyostrzoną świadomość fikcyjności tego obrazu, odbiorca nie jest po prostu w stanie wyobrazić go sobie inaczej, niż tylko przyrównując do określonych elementów świata realnego. Zatem elementy dzieła i ich układy zostają tu odniesione do zjawisk rzeczywistych.

Koresponduje to z formowaniem się pojawiających się jakości w „strukturze polifonicznego zestroju jakościowego", następujące wtedy, gdy podmiotowi przeżywającemu estetycznie ujawnia się nie jedna prosta jakość, lecz wiele różnych jakości, nie występują one zazwyczaj luźno obok siebie, ale organizują się w wewnętrznie spoistą całość[146]. To znaczy: przy tej samej liczbie jakości struktura przedmiotu estetycznego może się inaczej ukształtować, zależnie od przebiegu procesu formowania estetycznego. Ilustruje to końcowa faza procesu konkretyzacji dzieła literackiego, w której odbywa się „uzupełnianie" dzieła przez czytelnika o te wszystkie dodatkowe jakości estetyczne, jak przeżycia, wzruszenia i osądy, wywołane lekturą utworu. Wszystkie one mają charakter złożony, to znaczy na przykład wzruszenia estetyczne mogą się łączyć ze wzruszeniami innego rodzaju: religijnymi, patriotycznymi, erotycznymi. Czytelnik nie tylko poddaje się sugestiom czytanego dzieła, ale niejako dopełnia je w lekturze własnymi treściami uczuciowymi, nasyca je pobudzonymi przez lekturę doznaniami, wprowadza jak gdyby w obręb dzieła świat własnych przeżyć. Dzieło traci w ten sposób swój schematyzm. Dany obraz przedstawiony jest jedynie w najogólniejszych zarysach, w trakcie konkretyzacji czytelnik uzupełnia obraz elementami, które w tworzonym przez dzieło obrazie przedmiotu nie zostały bezpośrednio ukazane. Wskutek tego – podsumujmy ten fragment – konkretyzacja odznacza się charakterystyczną dynamiką, aktywnym poszukiwaniem i odnajdywaniem całości jakościowych. „Czynności te – zacytujmy jeszcze raz Ingardena – odpowiednio do złożonej budowy dzieła sztuki literackiej, są bardzo różnorodne i przebiegają w bardzo rozmaity sposób w zależności od samego dzieła i jego własności, od struktury psychicznej czytelnika, jego sprawności w lekturze, od jego upodobań itd., wreszcie od warunków zarówno subiektywnych, jak obiektywnych, w jakich odbywa się czytanie dzieła. Że zaś przebieg czynności czytania i różnych reakcji, jakie dzieło wywołuje w czytelniku, odbija się na strukturze i szczegółowych własnościach konkretyzacji, więc nawet przy wielkim wysiłku czytelnika, żeby dzieło czytane odtworzyć jak najwierniej w wytwarzanej właśnie konkretyzacji, poszczególne konkretyzacje różnią się pomiędzy sobą, a także mniej lub więcej od samego dzieła"[147].

---

145 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 14–15.
146 Ibidem.
147 R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, op. cit., s. 67.

IV. 2. Odbiorca dzieła literackiego

Może to być zarówno konkretny czytelnik utworu literackiego, reprezentujący określoną społecznie i historycznie publiczność literacką, jak i wprost przeciwnie: nie konkretna osoba, która czyta dany tekst, lecz wirtualny adresat, będący integralnym elementem utworu, założonym partnerem podmiotu literackiego, czyli będącym zespołem ról, wyznaczonym przez ów tekst, ról, które wymagają od czytelnika pewnego typu lektury, narzucają mu określone metody interpretacji materiału znaczeniowego, ukierunkowując proces konkretyzacji. Na to, jak dzieło kształtuje role odbiorcy, oddziaływują obiegowe w danym czasie przekonania i style, przede wszystkim zaś konwencje, których elementy dzieło realizuje[148]. Zdaniem Michała Głowińskiego uwzględnienie roli odbiorcy w strukturze dzieła literackiego, czy – ogólnie – jego nakierowania ku czytelnikowi, wymaga analizy swoistości literackich sytuacji komunikacyjnych. Dzieło literackie ma wszelkie dane, by trwać w takich sytuacjach komunikacyjnych, w których kod nadawcy nie równa się kodowi odbiorcy.[149] Właściwością dzieła literackiego jest więc to, że jeden z elementów jego sytuacji komunikacyjnej jest wciąż zmienny. Nie tracąc w zasadzie swej identyczności, wchodzi ono w różnorakie konteksty (jako najbliższego otoczenia innych bliskich typologicznie dzieł, określających jego znaczenie oraz sposób funkcjonowania) i to one właśnie wyznaczają charakter odbioru. Także owa „identyczność" nie jest w historii literatury zjawiskiem bezwzględnym, ulega niekiedy zanegowaniu, a mianowicie wówczas, gdy pewien typ dzieł odbiera się w danym czasie bez uwzględnienia ich kodów (i kontekstów) macierzystych, wprowadza się je zaś w obręb kodów odczuwanych jako współczesne i jedynie możliwe[150]. Zarysować się może również postawa odwrotna: w takim wypadku dąży się do przytłumienia reguł wynikających z kodu odbioru, celem zaś jest pełne, w miarę możliwości oczywiście, respektowanie kodu macierzystego wypowiedzi; dążność taka sprawia, że recepcja zbliża się do tego, co Ingarden określał jako rekonstrukcję, przeciwstawioną konkretyzacji i traktowaną jako właściwość naukowego poznawania dzieła[151]. Zarówno pełne uwspółcześnienie, jak pełna rekonstrukcja są możliwościami skrajnymi, druga z nich ma zresztą charakter jedynie teoretyczny, trudno nawet wyobrazić sobie taki odbiór, w którym nie dochodziłyby do głosu sposoby czytania wynikające z właściwości kulturalnych epoki, w jakiej dany odbiór przebiega. Otóż ten właśnie kod, w którego obrębie realizuje się odbiór, nazywać można stylem odbioru. Dzieło literackie przez samą sytuację komunikacyjną, jaką projektuje i w jakiej uczestniczy, predestynowane jest do wchodzenia w kontakt z różnymi kontekstami i z różnymi stylami odbioru niepokrywającymi się z jego kontekstem i jego kodem macierzystym. Styl odbioru jest zawsze interpretacją, jest nią nawet wtedy, gdy czytający nie

[148] Hasło „Odbiorca dzieła literackiego", op. cit., s. 274–275.
[149] M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, op. cit., s. 386 i n. W dalszym fragmencie referujemy poglądy tego autora.
[150] Ibidem, s. 389.
[151] R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, w: *Studia z estetyki*, t. I, s. 164. Cyt. za: M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, op. cit., s. 389.

zdają sobie z tego sprawy, mamy z tym zresztą do czynienia w większości wypadków. Odbiorem, w którym czynności interpretacyjne są zwykle w wysokim stopniu uświadomione, jest przede wszystkim odbiór krytyczny[152].

Dzieła czytane w obrębie danej kultury nie są tylko biernym przedmiotem odbioru, także – w większej lub mniejszej mierze – wpływają na charakter stylu odbioru. Czynnikiem zasadniczym są tu oczywiście immanentne właściwości kultury literackiej, ale do ich kształtowania przyczynia się wszystko, co w jej ramach funkcjonuje, a więc także utwory, które zachowały cechę czytelności, wszystkie, nie tylko powstające współcześnie. Kształtuje się więc tutaj relacja dość skomplikowana: repertuar dzieł czytanych nie jest z punktu widzenia formowania się stylu odbioru zjawiskiem obojętnym[153].

System oczekiwań, dążenia do odnalezienia w odbieranych dziełach powiązań i rozwiązań, które by je zaspokajały, są standardowe w obrębie kultury literackiej (i jej poszczególnych poziomów), co nie znaczy bynajmniej, że określają wszelki odbiór, jaki dokonuje się w jej granicach. Nie czynią tego, i to nie tylko wówczas, gdy ma się na uwadze odbiór indywidualny, który może stanowić przypadek odosobniony, a więc odbiegać od obowiązujących norm. Nie czynią tego także wówczas, gdy rzecz rozpatruje się na poziomie stylu, a więc w kategoriach z natury rzeczy ogólnych[154].

W zakończeniu trzeba stwierdzić, że dzieło literackie za sprawą swej struktury zakłada odbiór także poza kontekstem i kodem macierzystym i już przez to samo współtworzy specyficzną sytuację komunikacyjną. Odbierane w innych sytuacjach niż ta, w której powstało, zachowuje zdolność wywoływania konotacji, czyli skojarzeń wspólnych pewnej grupie osób w ramach danej kultury. Każda kultura literacka wytwarza tendencje do odbierania i współtworzenia konotacji pewnego typu, podlegają one normom lektury. Owe normy legły u podstaw stylów odbioru, właściwych poszczególnym kulturom literackim. Pomiędzy stylem dzieła a stylem odbioru istnieć mogą napięcia, ujawniające się pod różnymi postaciami. W obrębie stylu lektury właściwego danej kulturze literackiej dokonuje się swoistej kategorializacji dzieł literackich, podporządkowuje się je szerszym ujęciom, oddziałującym na sposoby czytania[155].

V. Podsumowanie

Biblioterapia coraz częściej anektuje najważniejsze zagadnienia psychologii literatury i włącza je do własnych badań, podnosząc w ten sposób swoją wartość naukową. I słusznie, albowiem przyznanie problemom psychologii literatury centralnej pozycji w badaniach teoretycznych biblioterapii może pomóc w spojrzeniu na nie z nowej perspektywy, w przekształceniu ich tradycyjnych, dobrze zadomowionych ujęć, a nawet we wzmocnieniu podstaw naukowych poprzez właśnie zaadaptowanie najważniejszych

[152] M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, op. cit., s. 389 i 399.
[153] Ibidem, s. 389.
[154] Ibidem, s. 400–401.
[155] Ibidem, s. 402.

ustaleń psychologicznych. Wydaje się, że badania problemów psychologii literatury przydatnych w biblioterapii (czasami intuicyjne) znajdują się wciąż jeszcze na etapie początkowym, etapie ich zarysowania i formułowania wstępnych zagadnień podstawowych[156]. Już teraz jednak ich autorom towarzyszyć musi świadomość, że należą one do czynników, które spowodują istotną przebudowę teoretycznych zagadnień biblioterapii, znacząco skorygują ich perspektywę. Jak się wydaje, uwzględnienie niektórych problemów psychologii literatury stanowić musi świadome zaproponowanie nowej problematyki w biblioterapii. Przebudowa ta oznacza nawiązanie do tematyki na przykład psychologii odbioru i odbiorcy, refleksji o strukturze dzieła literackiego, psychologii pisarza czy procesu twórczego. Skrzętnie gromadzone w wielu artykułach i książkach biblioterapeutycznych materiały faktograficzne i informacyjne okażą się zapewne wysoce przydatnym i wdzięcznym przedmiotem psychologiczno-literackich interpretacji, ponieważ takiej interpretacji zwykle nie mają. Tak rozumiana psychologia literatury w świetle biblioterapii okaże się pojęciem szczególnie atrakcyjnym w refleksji dotyczącej literatury biblioterapeutycznej.

Literatura (według kolejności cytowań):

R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego, PWN, Warszawa 1970.

M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1976.

Z. W. Dudek, *Słowo wstępne*, w: *Psychologia literatury. Zaproszenie do interpretacji,* red. serii: Cz. Dziekanowski, Eneteia, Warszawa 1999.

J. Trzynadlowski, *Biblioterapia – złudzenia i nadzieje*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 1990, Nr 52.

Z. Freud, *Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Pisarz i fantazjowanie (1908 [1907])*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.

Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985.

Cz. Dziekanowski, *Rozmowy o świadomości literackiej*, Eneteia. Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2006.

C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wyd. Wrota – KR, Warszawa 1997.

D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wyd. Wrocławskie, Wrocław 1998.

C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.

J. J. Lipski, *Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I, *Młoda Polska*, red. tomu J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1965.

A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. 3, PWN, Warszawa 1995.

Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975.

Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: Z. Freud, *Człowiek, religia, kultura*, wybór i przekład J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.

[156] Zob. m. in. W. Czernianin, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, op. cit.

Z. Freud, *Gesammelte Schriften*, t. II, Leipzig 1925.
Z. Freud, *Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Obłęd i sny w „Gradivie" Wilhelma Jansena (1907) [1906]*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, wyb. tekstów i tłum. B. Kocowska, A. Czownicka, M. Albiński, L. Jekels, Ossolineum, Wrocław 1991.
Z. Freud, *Délire et rêves dans la „Gradiva" de Jansen (1903*), w: *Trad. De l'allemande M. Bonaparte*, Paris 1949.
M. Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice" Edgara Allana Poe*, przeł. T. Rybowski, w: *Sztuka interpretacji*, t. I, wybór i oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1971.
M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Wyd. Eneteia, Warszawa 2008.
N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.
M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Wyd. Literackie, Kraków 1974.
A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1992.
W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny*. *Problemy poetyki*, Wyd. Tart, Wrocław 2000.
W. Dilthey, *Próba analizy świadomości moralnej*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, Wyd. Literackie, Kraków 1974.
L. Abercrombie, *Czym jest wielka poezja*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, Wyd. Literackie, Kraków 1974.
E. Fiała, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1991.
R. May, *Odwaga tworzenia*, przeł. E. i T. Hornowscy, Dom Wydaw. Rebis, Poznań 1994.
C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Wyd. Literackie, Kraków 1974.
A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1935.
The Letters of John Keats, oprac. M. B. Forman, wyd. 4, New York 1935.
R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie" w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957.
E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań tematologicznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Wyd. Literackie, Kraków 1976.
R. Ingarden, *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze*, w: *Szkice z filozofii literatury*, t. I, Spół. Wyd. „Polonista", Łódź 1947.
P. Dybel, *Psychoanaliza i literaturoznawstwo*, w: *Psychoanaliza i literatura*, wybór, red. i oprac. P. Dybel, M. Głowiński, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1975.
G. Bachelard, *Wstęp do „poetyki przestrzeni"*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.
K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, tłum., wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972.

M. Głowiński, *Wprowadzenie* (w dziale: *Przekłady. Francuska krytyka tematyczna*), „Pamiętnik Literacki" 1971, LXII, z. 2, s. 175–187.
W. Czernianin, *Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, Wydawnictwo Antykwa, Wrocław 2004.
Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wydawnictwo „Spółka Autorska Z. K. Garbaczewscy", Wrocław 2006.
Ch. Mauron, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.
D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Wyd. IBL, Warszawa 1997.
W. Czernianin, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wyd. Atut, Wrocław 2008.

Wiktor Czernianin
Halina Czernianin

Poezjoterapia jako jedna z metod biblioterapii

I. Wprowadzenie

I.1. Jak poezja powstaje

W sensie psychologicznym wiersz powstaje w nieświadomości. Odkrył ją poeta – jak przyznał to Freud[1]. Natomiast rodzi go dusza (psyche), która – według Junga – obcuje właśnie z nieświadomością[2]. Wytwarza zaś umysł, ponieważ poezja to język – treść w postaci sformułowanych słów, które często wyrażają cierpienie umysłu i duszy, poruszając serce, a więc emocje. Forma to bezpieczne wyobrażenie treści (obraz, dźwięk) i odpowiednie zorganizowanie słów (rytm, metafora, styl). Treść to na przykład silne przeżycia wyrażone w odpowiedniej i bezpiecznej formie, które po tym akcie ekspresji zazwyczaj opadają, a u autora pojawia się zwykle uczucie ulgi i zadowolenia, niekiedy także poczucie wspólnoty w twórczym doświadczeniu[3]. Tak poezja powstaje. Termin „poezjoterapia" zawiera w sobie dwa wyrazy: „poezja" – oznacza wiersz, czyli mowę w szczególny

---

[1] P. J. Longo, *Poezja jako terapia*, tłum. M. Bojarun, „Biblioterapeuta. Kwartalnik Polskiego Towarzystwa Biblioterapeutycznego", Wrocław 2002, nr 2, s. 1. Oczywiście w sensie naukowym odkrywcą między innymi nieświadomości był Zygmunt Freud. Zob. np. *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. J. Prokopiuk, Wyd. PWN, Warszawa 1994. O twórczości poetyckiej pisze Freud w słynnym szkicu *Pisarz i fantazjowanie*, zob. Z. Freud, *Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Pisarz i fantazjowanie*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 145 i n.

[2] C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wyd. WROTA.KR, Warszawa 1997, s. 188. Jung napisał, że „dzieło twórcze wyrasta z nieświadomych głębi". Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane,* wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1981, rozdz. *Psychologia i literatura*, s. 424.

[3] P. J. Longo, op. cit., s. 3.

sposób zorganizowaną[4], natomiast wyraz „terapia" pochodzi, jak wiadomo, z języka greckiego, gdzie *therapeia* oznacza leczenie przez sztuki ekspresyjne, czyli poprzez wiersz, śpiew, taniec. W mitologii greckiej Asklepios, bóg sztuki lekarskiej, był synem Apollona – boga poezji, medycyny i sztuki, co wskazuje na ich więź[5].

W sensie historycznoliterackim poezja powstała najpierw w antycznej Grecji. Twórczość artystyczną Grecy zaczęli właściwie od dwóch sztuk: jednej, wspomnianej, ekspresyjnej, drugiej konstrukcyjnej. Każda z nich miała wiele składników. Na pierwszą składał się, tworząc jedną całość, zespół poezji, muzyki i tańca, na drugą zaś – zespół architektury, rzeźby i malarstwa[6].

Osnową sztuki ekspresyjnej był zatem taniec, któremu wtórowały słowa i dźwięki muzyki – stanowiły one jedną sztukę. Sztuka ta polegała na wypowiadaniu uczuć i popędów człowieka zarówno poprzez dźwięki, jak i ruchy; dalej: poprzez słowa, melodię i rytm[7]. W tej wczesnej sztuce ludzie wyładowywali swe uczucia, oczekując, że przyniesie im to ulgę. Służyła ona więc – mówiąc mową ówczesną – do oczyszczania dusz, które Grecy nazywali *katharsis*. Termin ten pojawił się w związku z ich sztuką i utrzymał na stałe[8]. Tak poezja zaczęła leczyć, tak zaczęła się *therapeia*, ponieważ Grecy widzieli w niej dzieło nie umiejętności, lecz natchnienia udzielonego poecie przez boskie moce. Dzięki boskiej interwencji poezja daje wiedzę najwyższego rodzaju: kieruje duszami, wychowuje ludzi, czyni, a przynajmniej może czynić ich lepszymi[9]. Antyczni poeci widzieli źródło poezji w boskim natchnieniu, a jej zadanie – we wzbudzaniu radości, w roztaczaniu czaru, ale też w gloryfikowaniu przeszłości. Temat jej dostrzegali w losach bogów i ludzi; byli przekonani o jej wartości. Twierdzili, że poezji nie można się nauczyć, dlatego poetę umieszczali w gronie wieszczów. Ich stanowisko było pod pewnymi względami zbliżone do tego, które później nazywano romantycznym. Było dalekie od jakiegokolwiek formalizmu[10].

Ta wczesna poezja była zatem czymś więcej niż sztuką. Związana z kultem i obrzędami, zwłaszcza dionizyjskimi, łączyła się z procesjami, ofiarami, obrzędami, raczej wyrażała uczucia, niż kształtowała rzeczy, była akcją, nie kontemplacją. Wielką poezję epicką prędko otoczyła legenda, albowiem w utworach Homera widzieli Grecy księgi objawione, ponieważ stworzyły one olimpijską religię, pełną mitów, a jej bohaterami byli bogowie tak samo jak ludzie[11]. Oprócz tego Grecy mieli lirykę Safony, Anakreonta, Pindara i innych, która w swym rodzaju była równie doskonała, jak epika Homera.

Grecja wydała też jednego po drugim kilku genialnych tragików: Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, jakich później nie było przez stulecia. Prawie od początku tragedia

---

[4] Hasło *Wiersz*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1976, s. 488.

[5] P. J. Longo, op. cit., s. 1.

[6] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, *Estetyka starożytna*, Wyd. Ossolineum, Wrocław 1962, s. 26.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 27.

[9] Ibidem, s. 39.

[10] Ibidem, s. 45–46.

[11] Ibidem, s. 31.

sięgała – wedle zgodnej opinii następnych pokoleń – szczytów[12]. Wyrosła z obrzędów należących do kultu religijnego i była z nim związana ściślej niż epika i liryka Greków, ale wielkość dała jej myśl, treść, podjęcie zagadnień życia i losu ludzkiego. Początkowo nie miała nic wspólnego z realizmem. We swej wcześniejszej fazie rozgrywała się nie w sferze ludzkiej, lecz na pograniczu sfer ludzkiej i boskiej. Tematem tragedii były mity, ich istotą – zagadnienia stosunku człowieka i boga, wolności i konieczności; rozgrywały się w cudownej, nadludzkiej atmosferze, bez myśli o przedstawianiu i różnicowaniu charakterów, odtwarzaniu rzeczywistości, nie dopuszczały motywów, które mogłyby zamącić tę atmosferę[13]. Była sztuką dla wszystkich. Bardzo silnie oddziaływała na widzów.

I.2. Jak poezja leczy – katharsis

Określił to Arystoteles, wprowadzając pojęcie *katharsis* w swojej słynnej definicji tragedii (w dziele pod tytułem *Poetyka*, rozdział VI), przedstawiając działanie akcji tragicznej na widza jako wzbudzanie doznań litości i trwogi, a zarazem „oczyszczanie" takich doznań – oto jego słowa: „przez litość (*éleos*) i trwogę (*phóbos*) sprowadza oczyszczenie (*kátharsis*) takich afektów"[14]. To lapidarne i przez to zagadkowe sformułowanie Arystotelesa w późniejszych czasach stało się przedmiotem wielorakich interpretacji. Wydaje się, że w jego ujęciu katharsis była najprawdopodobniej rozumiana nie jako uszlachetnienie uczuć widza, lecz jako wyzwolenie go od nich – losy bohatera tragicznego, pobudzając odbiorcę do niezmiernie intensywnego przeżycia litości i trwogi, pozwalały mu się od nich uwolnić i osiągnąć spokój wewnętrzny; pojęcie katharsis nabierało tu sensu psychologicznego (zapewne nie bez inspiracji greckich teorii medycznych)[15]. Właśnie tę korzyść Arystoteles określa wyrazem katharsis, do którego objaśnienia przyczyniają się też słowa Platona o słuchaczach poezji, wypowiedziane ustami Gorgiasza, bohatera dialogu nazwanego jego imieniem: „Ogarnia ich trwoga i litość, a przez powodzenie i niepowodzenie w obcych sprawach i osobach, dusza przeżywa coś własnego. Ten wpływ poezji, w ogóle słowa (*logos*) na duszę porównał Gorgiasz z działaniem lekarstw oczyszczających ciało"[16]. Późniejsi interpretatorzy, na przykład z XIX i XX wieku, objaśniali oczyszczające działanie tragedii leczniczo-terapeutycznie, uważając katharsis za metaforę lekarską, która oznacza działanie tragedii, a nie cel (bo za cel uważał Arystoteles swoistą przyjemność estetyczną), i tak to objaśnienie formułowali: „w każdej duszy drzemią dyspozycje czy skłonności do rozmaitych afektów. Pod wpływem wrażeń scenicznych uaktywniają się one i wydobywają na wierzch, np. w formie litości i trwogi, a przez to przeżycie ich

[12] Ibidem, s. 59.
[13] Ibidem, s. 58.
[14] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wyd. Ossolineum, Wrocław 2006, s. XIX.
[15] Hasło *Katharsis*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 185.
[16] Cyt. za: T. Sinko, *Wstęp*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, s. XX.

w iluzji estetycznej przestają nas niepokoić wewnętrznie”[17]. Katharsis oznacza więc uwolnienie od czegoś, tutaj: od afektów, usunięcie ich – jak przeczyszczającym lekarstwem – z duszy, choć nie na zawsze, tylko do najbliższego zaburzenia harmonii wewnętrznej[18].

Pojęcie katharsis można jednak rozumieć na wiele rozmaitych sposobów, takich jak:

- efekt o charakterze terapeutycznym;
- „oczyszczenie” moralne;
- doświadczenie mistyczne;
- przeżycie o charakterze czysto estetycznym;
- hedonistyczne zadowolenie[19].

Właśnie według tego porządku rozpatrzymy dalej poszczególne dominujące formy poezjoterapii, a mianowicie **twórczą** i/lub **lekturową**.

II. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na efekt terapeutyczny

II.1. Katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na efekt terapeutyczny

Istotą twórczości lirycznej jest potrzeba ekspresji, a poezja stanowi jej najgłębszy wyraz[20]. Jak wiadomo, ekspresja to uzewnętrznienie w sposób artystyczny pewnej rzeczywistości wewnętrznej, świata duchowego, psychiki twórcy. Dlatego domeną tematyczną liryki są wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje i przekonania poety, przekazywane głównie za pośrednictwem wypowiedzi monologicznej, o silnym nacechowaniu subiektywnym, podporządkowanej – w omawianej poezjoterapii – przede wszystkim efektowi terapeutycznemu i funkcji ekspresywnej. Według współczesnych badaczy i myślicieli ekspresja twórcza zyskała między innymi wartość osobotwórczą, terapeutyczną i katartyczną[21]. Świadczą o tym na przykład opinie osób niepełnosprawnych o własnej twórczości poetyckiej, oto fragmenty: „[…] sięgam po pióro w momentach

[17] Ibidem, s. XXI.
[18] Ibidem.
[19] Hasło *Katharsis*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 185.
[20] A. Stupin-Rzońca, *Słowo wstępne*, w: *Przesłanie nadziei. Antologia twórczości literackiej osób niepełnosprawnych ruchowo*, część I, *Poezja*, wybór i opracowanie A. Stupin-Rzońca, wyd. Wyższa Szkoła Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 1997, s. 4–5.
[21] A. Stupin-Rzońca, *Wprowadzenie. O wartości terapeutyczno-rewalidacyjnej twórczości poetyckiej osób niepełnosprawnych*, w: *Przesłanie nadziei*, s. 7–8. Autorka wartość psychoterapeutyczną i osobotwórczą traktuje „jako jakości nierozdzielne”. Zob. przypis 2, s. 8.

wzruszeń, smutku, bólu czy żalu za czymś, co bezpowrotnie minęło. Pisanie traktuję jako swoistą ucieczkę od rzeczywistości w cudowną krainę marzeń, gdzie wszystko jest możliwe”[22]. „Te wiersze są swoistą formą autopsychoterapii oraz dzieleniem się swoim sposobem postrzegania świata i odrobiną nadziei, bez której życie stałoby się trudniejsze”[23]. „Wiersze moje powstały z potrzeby serca. Zawarłam w nich swoje tęsknoty za pięknem i ciepłem. W nich odbywam podróże. Zawierają to, czego nigdy nie mogłam mieć. Mówię o tym, co i jak czuję”[24].

Centralnym elementem utworu lirycznego nastawionego na efekt terapeutyczny najczęściej bywa podmiot liryczny („ja” liryczne), którego uczucia lub myśli – a więc sytuacja wyznania (liryczna) – stanowią dominantę kompozycyjną. Oto przykład:

ból zżera moje myśli
połyka nadzieję
jego pisklęta
wykluwają się w moim umyśle
a opiekuńcze ptaki
wylatują po nowy pokarm
w kokonie bólu
liczę fale przypływów
i odpływów
morze cierpienia przeżywa sztorm[25]

Jeżeli nawet treścią wypowiedzi poetyckiej jest wspomnienie (odsyłające w przeszłość) lub marzenie (odsyłające w przyszłość), to ważne są one o tyle, o ile tłumaczą teraźniejszą sytuację podmiotu. Nastawieniu na „ja” towarzyszy w utworze lirycznym jawna lub zamaskowana dominacja czasu teraźniejszego, na przykład:

JĄDRO OGNIA
Spojrzałem wstecz
nie było po co
Spojrzałem przed siebie
dostrzegłem NIC
zamknąłem oczy
zobaczyłem CIEMNOŚĆ
w NIEJ było wszystko
Do dziś
nie wiem co[26]

[22] Danuta Drożdż, w: *Przesłanie nadziei*, s. 41.
[23] Piotr Grzegorz Gorczyca, ibidem, s. 54.
[24] Genowefa Grabowska, ibidem, s. 62.
[25] Joanna Draźba, *„ból zżera moje myśli...”*, ibidem, s. 39.
[26] Tadeusz Gorlach, *Jądro ognia*, w: *Zbliżenie z cieniem. Annäherungen an den Schatten*, wyd. Krakowski Szpital Neuropsychiatryczny im. Józefa Bagińskiego w Krakowie, Kraków 1996, [Wiersze pisane przez chorych], s. 23.

W poezjoterapii dominantą utworów jest sfera osobistych przeżyć jednostki, które dają się sprowadzić do rzeczywistych doświadczeń wewnętrznych twórcy, czyli **tożsamości „ja" lirycznego i poety**. **Tożsamość ta ma doniosłe znaczenie, gdyż na niej głównie zasadza się efekt terapeutyczny**. Efekt ten wyzwala piszących wiersze od silnych emocji i najczęściej przykrych przeżyć. Natura i psychika człowieka są bowiem tak skomplikowane, że aby wyzwolić w nich siły, które stałyby się podstawą tego, co nazywa się autoterapią, trzeba zastosować subtelne środki[27]. Jednym z nich jest poezja. Utwory takie – szczególnie na sesjach poezjoterapii – są traktowane jako dokumenty przeżyć twórców i często podlegają ocenie według kryteriów szczerości, autentyczności czy prawdziwości. Doświadczenia utrwalone w utworze lirycznym z reguły są relatywizowane do osoby autora, w niej znajdują odniesienie i uzasadnienie. W ten sposób akcent z „poetyckości" utworu przesuwa się tak dalece na jego emocjonalność, że poezjoterapia w świadomości literackiej ogółu odbiorców stanowi swoistą praktykę językową, w której funkcja ekspresywna zdecydowanie dominuje nad estetyczną. Coś jest na rzeczy, skoro środowiska zajmujące się poezjoterapią właśnie zawartą w niej ekspresję uczyniły jej podstawowym i swoistym wyrazem estetycznym: „W wierszach tych jest coś intrygującego – pisze Andrzej Kowal z Krakowskiego Szpitala Neuropsychiatrycznego im. Józefa Bagińskiego – co zdumiewa swym wyrazem estetycznym, a co bezpowrotnie zaginęłoby z powodu «braku siły przebicia» udręczonych swą egzystencją pacjentów. Interesujący jest sposób, w jaki pacjenci próbują zmagać się ze swymi przeżyciami, ze swoją chorobą za pomocą niezwykłego narzędzia – poezji"[28]. Nie zawsze jednak widzą w niej wartość artystyczno-literacką: „Pamiętajmy – przypomina na przykład Sławomir Krzyśka – że wierszowość nie jest tożsama z poetyckością, a poetyckość nie musi zawierać się w wierszu i to samo dotyczy wartości terapeutycznej wiersza, który nie zawsze ma pełny związek z jego wartością literacką"[29]. „Nie ma pełnej zbieżności między wartością literacką a wartością terapeutyczną wierszy. Czasem zupełnie mierne wiersze mają dużą wartość dla biblioterapii – jak to zdarza się z utworami pacjentów opisującymi ich cierpienia i powrót do zdrowia"[30]. Wiersz jest zatem pojmowany przede wszystkim jako ekspresja przeżyć, idei, doświadczeń, a nie jako obiektywny wytwór: „należy odnotować pewną różnicę pomiędzy poezją wykorzystywaną w terapii a poezją jako sztuką samą w sobie. Ta pierwsza daje możliwość wyrażenia swoich odczuć oraz kształtowania własnej osobowości, podczas gdy celem drugiej jest wiersz jako taki"[31]. W ten sposób idea ekspresji stała się podstawowym założeniem określonego wzorca lirycznego poezjoterapii, który nadaje jej wartość ponadindywidualną, będąc zarazem literacką kodyfikacją.

---

[27] A. Hulek, *Przedmowa*, w: W. Krzemińska, *Literatura piękna a zdrowie psychiczne*, Wyd. PZWL, Warszawa 1973, s. 5.

[28] A. Kowal, *Przedmowa*, w: *Zbliżenie z cieniem*, s. 5.

[29] S. Krzyśka, *Lingwistyka statystyczna w terapii wierszem*, w: *Arteterapia w edukacji i rozwoju człowieka*, red. M. i T. Siemież, Wyd. Nauk. Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 13.

[30] T. Stańczak, *Metody biblioterapii*, „Szpitalnictwo Polskie" 1979, nr 23 (6), Warszawa,, s. 277–278.

[31] P. J. Longo, op. cit., s. 1.

W związku z tym, że w poezjoterapii tak wielką rangę przypisuje się ekspresji, a utwór traktuje się jako indywidualny przekaz, **najistotniejszym problemem staje się stosunek dzieła do twórcy**. W tym kontekście frapujące wydają się następujące pytania, które trafnie sformułował Andrzej Kowal: „Czy twórczość poetycka ma tę właściwość, że lęki i obsesje tracą swą moc pod wpływem jej zaklęć? W jakim stosunku pozostają: określone stany emocjonalne i przyporządkowane im określone znaki? Czy zaszyfrowane w poetycki język stany emocjonalne autorów mogą odsłonić rzeczywiste ich przeżycia? Na czym polega poetycka trafność opisu w odniesieniu do stanów emocjonalnych? Czy cudze stany psychiczne mogą być poznawane przez poetycki wyraz?”[32]

II.2. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na efekt terapeutyczny

Według ustaleń Teresy Stańczak leczenie za pośrednictwem poezji rozwinęło się w odrębną gałąź biblioterapii najpierw w Stanach Zjednoczonych. W 1959 roku w Nowym Jorku założono stowarzyszenie Poetry Therapy Association (Stowarzyszenie Poezjoterapeutyczne), które wydawało własne pismo i organizowało doroczne konferencje[33]. Z kolei Perie Longo – dyplomowana poezjoterapeutka amerykańska, która zajęcia grupowego czytania i pisania poezji w Ośrodku Psychiatrycznym w Kalifornii (Santa Barbara) prowadzi od 1991 roku – podaje, że w 1969 roku psychiatra Jacky J. Leedy (żyjący w latach 1921–2004, autor słynnego zdania: „Poezja jest królewską drogą do podświadomości”) opublikował w USA pierwszą monografię o terapii przez poezję, zatytułowaną *Poetry Therapy* (Poezjoterapia, wykorzystanie poezji w leczeniu zaburzeń emocjonalnych), zawierającą prace wielu pionierów na tym polu[34]. „W tym mniej więcej czasie – czytamy dalej u Perie Longo – coraz więcej osób związanych z instytucjami pomocy społecznej sięgało po poezję przy prowadzeniu zajęć grupowych. Należał do nich Arthur Lerner z Los Angeles, który w latach siedemdziesiątych ubiegłego

[32] A. Kowal, op. cit., s. 5.

[33] T. Stańczak, op. cit., s. 277.

[34] P. J. Longo, op. cit., s. 2. *Poetry Therapy*, ed. J. J. Leedy, Lippincott Comp. Philadelphia 1969. Pełny opis bibliograficzny przytaczamy za: T. Stańczak, op. cit., s. 278. Książka nam nieznana, podobnie jak i pozostałe publikacje. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Zygmunt Freud „królewską drogą do nieświadomości” nazwał procedurę interpretacyjną marzeń sennych – por. E. Fiała, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wyd. TN KUL, Lublin 1991, s. 49. Natomiast „podświadomość” jest terminem wprowadzonym do psychologii przez Pierre'a Janeta (1859–1947), często błędnie utożsamianym z pojęciem przedświadomości w teorii Freuda, które według niego jest określeniem granicznej sfery psychiki między świadomością a nieświadomością; obejmuje ono treści niebędące obecnie w polu świadomości (treści stłumione – w przeciwieństwie do treści wypartych, należących do sfery nieświadomości), lecz które mogą być łatwo aktywizowane, a wówczas powracają do świadomości. Z kolei „podświadomość” w psychologii ogólnej oznacza wyobrażenia, myśli, uczucia i akty woli, które znajdują się poniżej progu pobudliwości i tym samym nie są dostępne świadomości. Dawniej termin ten stosowano w psychoanalizie jako synonim „nieświadomości”, obecnie jednak wyszedł on z użycia. Słowo „podświadomość” jest jednak bardzo rozpowszechnione w polszczyźnie, zarówno w języku potocznym, jak i w literaturze fachowej – por. hasło *Podświadomość*, w: S. Fhanér, *Słownik psychoanalizy*, tłum. J. Kubitsky, Wyd. GWP, Gdańsk 1996, s. 159–160.

wieku założył na Zachodnim Wybrzeżu Instytut Poezjoterapii, a w roku 1976 napisał książkę *Poetry in the Therapeutic Experience* (Poezja w doświadczeniu terapeutycznym). W 1980 roku doszło do spotkania wszystkich aktywnych propagatorów terapii z wykorzystaniem poezji w celu opracowania wskazówek w zakresie szkolenia i norm poezjoterapii – co później przybrało formę *Przewodnika metodycznego* (1997) Krajowego Stowarzyszenia Poezjoterapii (The National Association for Poetry Therapy)"[35]. Na stronie internetowej autorki znajdziemy także między innymi informacje o działalności The National for Biblio/Poetry Therapy (Krajowej Federacji Biblio/Poezjoterapeutycznej), publikacjach, czasopismach, na przykład „Journal of Poetry Therapy", konferencjach.

W Polsce prac z zakresu poezjoterapii jest doprawdy niewiele. Są to raczej fragmenty w podręcznikach biblioterapii bądź arteterapii, rzadziej pojawiają się artykuły[36]. Czasami temat ten bywa podejmowany w przedmowach do zbiorów poetyckich osób niepełnosprawnych lub chorych. Najbardziej interesujące teksty wymieniamy w przypisach do tego artykułu.

„Poezja jest królewską drogą do podświadomości" – aż trudno uwierzyć, że właśnie w tym urzekającym prostotą zdaniu Leedy'ego **zawiera się cała istota poezjoterapii**. Ujawnia się ona spoza zasłon użytych tu metafor poetyckich, bo przecież „poezja" to metafora wszelkiej twórczości poetyckiej, szerzej: jej czytania lub pisania utworów; „królewska droga" to metafora przeżycia estetycznego umożliwiającego terapię; „do podświadomości" to skierowanie wierszy w stronę myśli, emocji, problemów człowieka, często nieuświadomionych; wreszcie słowo „jest" to metafora terapeutycznej mocy poezji, tkwiącej w jej pięknie. Słynne zdanie Leedy'ego o istocie terapii przez poezję można zatem wyjaśnić w ten sposób (tak je intuicyjnie rozumiemy i czujemy): „Twórczość poetycka przez swoje piękno, w którym tkwi siła terapeutyczna, za pośrednictwem głębokich i silnych przeżyć estetycznych związanych z jej czytaniem lub pisaniem prowadzi do zrozumienia siebie i innych, a dzięki temu do autopsychoterapii".

---

[35] Ibidem, dane z 2002 roku.

[36] Np. W. Szulc, *Poezjoterapia. Słowa między muzyką a obrazem*, w: eadem, *Arteterapia. Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*, Wyd. Difin, Warszawa 2011, rozdz. 5; eadem: *Poezjoterapia*, w: eadem, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Wyd. Uczelniane Akad. Med. im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 1994, s. 49 i n.; S. Góralczyk, *Poezjoterapia w dysfunkcjach narządów ruchu*, w: *Arteterapia. Od rozważań nad teorią do zastosowań praktycznych*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Wyd. Akad. Hum.-Ekon. w Łodzi, Łódź 2011, s. 273 i n.; K. Krasoń, *Poezjoterapia*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, t. II, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 271 i n.; J. Papuzińska, *Terapeutyczna funkcja poezji*, w: *Miejsce literatury i teatru w przestrzeniach terapeutycznych. Werbalne i niewerbalne aspekty wsparcia rozwoju*, praca zbiorowa pod red. nauk. J. Malickiego i K. Krasoń, wyd. Biblioteka Śląska, Katowice 2005, s. 89 i n.; B. Woźniczka-Paruzel, *Biblioterapia w środowisku współuzależnionych z grup rodzinnych Al-Anon (od teorii do działań praktycznych)*, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2002, s. 148 i n. Zob. też czasopisma: „Poezja i Dziecko", red. nacz. i wyd. S. Grabowski, Warszawa 2003–(2006), np. nr 2 z 2004, poświęcony *Poezji dla dzieci wobec cierpienia*; „Guliwer. Dwumiesięcznik o książce dla dziecka", red. nacz. J. Papuzińska, wyd. Fundacja „Książka dla Dziecka", Warszawa 1991. Zob. również stronę internetową z tytułami innych prac: http://www.kajros.pl/slawomir_krzyska.html.

Według tych czterech zagadnień: a) poezja i jej piękno, b) siła terapeutyczna tkwiąca w poezji, c) przeżycie estetyczne, d) autopsychoterapia, rozpatrzymy działanie katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na efekt terapeutyczny.

II.2.1. Poezja i jej piękno

Poezja, jak wiadomo, to dzieło sztuki, którego tworzywo stanowi język. Jest zatem sztuką słowa; owszem **piękną, zwłaszcza wtedy, kiedy wzbudza – piękną formą i/lub piękną treścią – przeżycie estetyczne**. „Bo piękno na to jest, by zachwycało" – pisał Norwid[37] i wiedział, co pisze, albowiem zachwyt, wzruszenie, oczarowanie to tradycyjnie wymieniane, na przykład przez Romana Ingardena, emocje wstępne składające się na pierwszy etap przeżycia estetycznego wzbudzonego przez piękno dzieła sztuki[38]. Pojęcie to jest silnie związane z teorią estetyki, prawdy i dobra. Z teorią estetyki, ponieważ piękno stanowi fundamentalną kategorię estetyczną, określającą te elementy i właściwości przedmiotów estetycznych (w tym wypadku: poezji), w których upatruje się podstawy wartości estetycznych (to jest kategorii piękna, na przykład wzniosłości, tragizmu, komizmu i tym podobnych, wywołujących u czytelników doznania harmonii, rozładowania napięć i konfliktów i tak dalej) i bodźca do przeżyć estetycznych[39]. Jako przykład niech posłuży znany wiersz Norwida o udręczeniu, który w opinii wielu jest zaskakująco nieprzygnębiający mimo wszechobecnego w nim smutku:

Aerumnarum plenus

1
Czemu mi smutno i czemu najsmutniej,
Mamże Ci śpiewać ja – czy świat i czas?...
Oh! bo mi widnym strój tej wielkiej lutni,
W którą wplątany duch każdego z nas.

2
I wiem, że każda radość tu ma drugą,
Poniżej siebie, przeciw-radą łzę,
I wiem, że każdy byt ma swego sługę,
I wiem, że nieraz błogosławiąc, klnę.

3
Czemu mi smutno? – bo nierad bym smucić
Ani przed sobą kłamstwa rzucać cień,
By skryć, jak czego nie można odrzucić,
By uczcić, czego wyciąć trudno w pień.

---

[37] C. K. Norwid, *Promethidion*, w: idem, *Pisma wierszem i prozą*, wybrał i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1973, s. 164.

[38] R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 11–12.

[39] Hasło *Piękno*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 305.

4
Więc to mi smutno – aż do kości smutno –
I to – że nie wiem, czy ten ludzi stek
Ma już tak zostać komedią-okrutną
I spać, i nucić śpiąc: „T o – t a k i w i e k!”

5
Więc to mi smutno i tak coraz gorzej,
Aż od-człowiecza się i pierś, i byt;
I nie wiem, czy już w akord się ułoży,
I nie wiem, czy już kiedy będę syt!...

6
I nie wiem – – czy już będę mógł nie wiedzieć,
Że coraz Żywot mniej uczczony tu –
Że coraz łatwiej przychodzi powiedzieć,
Ze snu się budząc: „W r ó ć m y ż znów do snu.”[40]

Piękno jest również silnie związane z teorią prawdy w dziele literackim jako zespołem twierdzeń i opinii wpisanych w to dzieło i odczuwanych w świadomości społecznej jako zgodne z rzeczywistością, przede wszystkim jednak z przyjętym poglądem na świat; nie ma ona charakteru logicznego, poza szczególnymi wypadkami nie podlega weryfikacji[41]. Chodzi głównie o prawdę psychologiczną (na przykład w obrębie fikcji literackiej), w niej bowiem tkwi siła terapeutyczna. Posłużmy się przykładem z twórczości Norwida:

Harmonia

1
I nerwów gra, i współ-zachwycenie,
I tożsamość humoru –
Łączą ludzi bez sporu.
Lecz b e z w a l k i nie łączy s u m i e n i e!

2
Trudne z łatwym w przeciwne dwie strony
Rozerwą wprzód człowieka,
Nim harmonii doczeka –
Odepchną wprzód, gdzie zmarłych miliony.

3
W gwiazd harmonię poglądać weselej
Przez wiele lat samotnych,

[40] C. K. Norwid, *Aerumnarum plenus* [Udręczeń pełen], w: idem, *Pisma wierszem i prozą*, s. 26.
[41] Hasło *Prawda w dziele literackim*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 335.

Niż w źrenicach błyskotnych
Wyczytać raz – c o? serca rozdzieli!..[42]

Istnieje też ścisły związek między pięknem a teorią dobra. Umberto Eco pisał, że „«piękny» – a wraz z nim «wdzięczny», «ładny», «wzniosły», «cudowny» i «pyszny», i tym podobne wyrażenia – to przymiotnik, którego często używamy, wskazując, że coś nam się podoba. Wydaje się, że w tym znaczeniu piękne równa się temu, co dobre […]. Jeżeli jednak wydajemy sąd, opierając się na naszym doświadczeniu codziennym, mamy skłonność definiować jako dobre nie tylko to, co nam się podoba, lecz to także, co pragnęlibyśmy posiadać […]. Dobre jest to, co budzi w nas pragnienie. Kiedy uważamy za dobry jakiś szlachetny postępek, my także chcielibyśmy go dokonać lub obiecujemy sobie zrobić coś równie wartościowego, pobudzeni pięknym przykładem tego, co oceniamy jako dobre. Nazywamy również dobrem to, co jest zgodne z zasadą idealną, lecz czego ceną jest cierpienie”[43]. Niech znów przemówi Norwid:

Wielkość

1
Wiesz, kto jest w i e l k i m? – posłuchaj mię chwilę,
Nauczę ciebie
Poznawać wielkość nie tylko w mogile,
W dziejach lub w niebie.

2
Wielkim jest człowiek, któremu wystarczy
Pochylić czoła,
Żeby bez włóczni w ręku i bez tarczy
Zwyciężył zgoła!

3
Niższym się stawszy, on Zawiść poniża,
A Zawiść w czwały
Leci i czepia mu znamiona k r z y ż a,
Wołając: „M a ł y!”

4
I kłamie sobie, jak kłamała pierwej,
Gdy on, z westchnieniem,
Przyjmuje sławę i niesławę – n e r w y,
Prawdę – sumieniem.

5
Ludzie więc chlubią się, że wielkich znali,
K’temu jedynie,

[42] C. K. Norwid, *Harmonia*, w: idem, *Pisma wierszem i prozą*, s. 56.
[43] U. Eco, *Wprowadzenie*, w: *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Wyd. Rebis, Poznań 2005, s. 8.

Iż nie poznają się na wielkim mali
Pierwej, aż zginie.

6
Podobnież niedźwiedź: pierw trupa zakopie,
By dobył z trumny.

– –

Lecz to w Syberii, nie zaś w Europie
Bywa rozumnej.[44]

Relacja piękna i dobra określona jest zatem swoistym charakterem każdego z tych dwu typów wartości. Wszelako dokonuje się w ten sposób włączenie wartości moralnych w obręb systemu wartości estetycznych. **Właśnie ten stosunek ufundowania szeroko pojętych wartości moralnych (prawdy, dobra) na wartościach estetycznych poezji (piękno) pozwala mówić nie tylko o etosie sztuki słowa, ale o tkwiącej w niej mocy terapeutycznej**.

II.2.2. Siła terapeutyczna tkwiąca w poezji

Nie przypadkiem odkrywamy, że terapeutyczna moc poezji tkwi również w rozmaitych jej składnikach: w języku, formie, rytmie, brzmieniu (czyli w brzmieniowej organizacji wypowiedzi poetyckiej), metaforze, obrazie poetyckim.

Język poetycki zdominowany jest przez funkcję estetyczną jako naczelną funkcję poezji (w ogóle sztuki), realizującą się poprzez celowe dążenie twórcy do wywołania przeżyć estetycznych u czytelników. To ukierunkowanie estetyczne stanowi uniwersalną cechę języka poetyckiego, lecz nie eliminuje z niego innych funkcji, na przykład ekspresywnej, poznawczej czy terapeutycznej. Dlatego język ten charakteryzuje się stałym napięciem między wewnętrzną (estetyczną) celowością komunikatu a jego odsyłaniem na zewnątrz – do przeżyć osoby piszącej, do zachowań odbiorców, do świata rzeczy i zjawisk.

Sztukę słowa jako szeroko pojmowany materiał terapeutyczny niewątpliwie określa psychologiczny charakter stosowanego języka. Chodzi tu o psychologiczne podstawy zachowań językowych, a ściśle – psycholingwistyczne określenie roli języka jako systemu znaków i reguł nimi rządzących, niezależnie od podmiotu używającego języka. Tym systemem znaków człowiek może się posługiwać jako narzędziem poznania i jako narzędziem komunikacji z innymi ludźmi, a także jako narzędziem terapeutycznym, ponieważ słowa mogą mieć taką moc[45]. Terapeutyczne znaczenie słowa nie ulega wątpliwości, zważywszy na szczególną rolę słowa i tekstu w większości rytów religijnych czy społecznych, i to w oderwaniu od warstwy znaczeniowej[46]. W ujęciu biblioterapeutycznym SŁOWO jest zdolne leczyć duszę i może pomóc w leczeniu

[44] C. K. Norwid, *Wielkość*, w: idem, *Pisma wierszem i prozą*, s. 66.
[45] E. Ringel, *Nerwica a samozniszczenie*, tłum. S. Lachowski, rozdział VIII, *Psychoterapia dzisiejsza*, Warszawa 1992, s. 140.
[46] S. Krzyśka, op. cit., s. 135.

ciała. Chodzi tu o głębsze i trwalsze oddziaływanie psychologiczne słowa i tekstu, i to w kierunkach i o skutkach przynajmniej częściowo zamierzonych[47]. Bardzo ważne miejsce zajmuje w tym obszarze słowo poetyckie, w ogóle słowo literackie.

„Przypomnijmy, choć zdaję sobie sprawę, że nie jest to konieczne – zastrzega się Sławomir Krzyśka – iż poezjoterapię możemy zdefiniować jako wykorzystanie poezji, w szerokim tego słowa znaczeniu, do niesienia pomocy ludziom w rozwiązywaniu ich problemów. Jest to oczywiście nawiązanie pewnej interakcji pomiędzy tymi, którzy «leczą», czyli terapeutami, a tymi, którzy pomocy potrzebują"[48]. Dyspozycja poetycka jest bowiem naturalną cechą człowieka. Zadaniem prowadzącego zajęcia z poezjoterapii jest przekazanie uczestnikom i tej prawdy, pomoc w wyartykułowaniu własnych myśli i ujęciu ich w formę, która odblokuje umysł[49]. Kto powinien prowadzić poezjoterapię? S. Krzyśka (za Witą Szulc) wskazuje, że „każdy, kto chce prowadzić poezjoterapię, musi mieć świadomość, że poezjoterapią należy zajmować się z wielką delikatnością i że nie każdy praktyk ma odpowiednie osobiste kwalifikacje"[50].

Forma jest sposobem istnienia treści, to znaczy sposobem jej przekazywania i „istotnym składnikiem terapeutycznej wartości poezji" – pisze Perie Longo[51]. Albowiem to „forma tworzy porządek z nieporządku, harmonię z dysharmonii, ład z chaosu"[52]. Silne emocje wyrażone w odpowiedniej, bezpiecznej formie zazwyczaj opadają. Jeżeli zaistnieje obawa, że dany temat może wzbudzić nadmiar emocji, spróbujmy – radzi amerykańska poezjoterapeutka – narysować na kartce prostokąt i ograniczyć liczbę słów do przestrzeni w ramce. Dzięki temu emocje nie wymkną się spod kontroli, bo chronić je będzie rama właściwa dla formy poetyckiej[53].

Wzajemne relacje treści i formy w utworze poetyckim (w ogóle literackim) są znacznie bardziej złożone niż w jakimkolwiek innym rodzaju wypowiedzi. Wynika to z dwóch powodów: po pierwsze – z działania funkcji estetycznej, wprowadzającej do wypowiedzi poetyckiej szczególne intensywne uporządkowanie materiału językowego, które samo w sobie przyciąga uwagę czytelnika; po drugie – utwór poetycki nie odtwarza jakiegoś gotowego, ukształtowanego już stanu rzeczy, przeciwnie, przedstawiane w nim zjawiska podlegają organizacji dopiero w toku jego narastania; w nim dopiero stają się treścią uformowaną we wszystkich jej elementach. Widzimy zatem, że forma wiersza odznacza się dwoistością: jest zarówno osiągniętym przez poetę kształtem

[47] J. Trzynadlowski, *Biblioterapia – złudzenia i nadzieje*, „Arteterapia" II. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, 1990, nr 52, s. 53.

[48] S. Krzyśka, op. cit., s. 135.

[49] P. J. Longo, op. cit., s. 2. Freud napisał: „W rzeczy samej, mamy niejakie perspektywy w tym względzie – przecież już sami poeci lubują się w zmniejszaniu dystansu pomiędzy specyfiką swej pracy i uniwersalną naturą ludzką, często więc zapewniają nas, że w każdym człowieku tkwi poeta i że ostatni poeta zginie dopiero wtedy, gdy umrze ostatni człowiek". Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, s. 145.

[50] S. Krzyśka, op. cit., s. 135.

[51] P. J. Longo, op. cit., s. 2.

[52] O. E. Heninger, *Poetry therapy in private practice: An odyssey into the healing power of poetry*, w: *Poetry in the Therapeutic Experience*, ed. A. Lerner, MMB Music, Inc., St. Louis 1994, s. 57. Cyt. za: P. J. Longo, op. cit., s. 3.

[53] P. J. Longo, op. cit., s. 2.

materiału językowego (relacja forma–język), jak wypracowanym przez niego kształtem tego, co przedstawione w utworze (relacja forma–treść). Pierwszy porządek określa się mianem stylu dzieła poetyckiego, drugi – jako jego kompozycję[54].

Rytm jest jedną z podstawowych przyczyn sugestywnej siły poezji[55]. Także terapeutycznej. Niektórzy badacze twierdzą, że jest on praprzyczyną, duchowym źródłem poetyckiej ekspresji[56]. Dowodzą, że „wiersz wcale nie musi się rymować, musi natomiast mieć rytm. […]. Rytm występuje w wierszu w wielu formach. Najczęściej odzwierciedla tłumione wewnątrz odczucia, budując z ich natłoku własne doświadczenie […]. To właśnie tzw. rytmiczność wiersza, wynikająca z powtarzania niektórych dźwięków bądź wyrazów, pomaga dzięki swojej hipnotycznej właściwości w wykreowaniu «tajemniczego miejsca» – pomostu do nieświadomości, gdzie powstaje wiersz"[57].

W istocie zrytmizowanie wypowiedzi powstaje wówczas, gdy powtarzają się w niej z uchwytną regularnością podobne lub jednakowe zespoły elementów brzmieniowych. Zespołami takimi mogą być na przykład układy wyrazowe o określonej, stałej liczbie sylab, o określonej liczbie i następstwie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, o określonej liczbie głównych akcentów[58]. Podstawową jednostką rytmiczną w wierszu jest wers, zazwyczaj wyodrębniony graficznie jako oddzielna linijka tekstu. Powtarzalność rytmiczna ustalona w pewnej części tekstu pozwala odbiorcy przewidywać ciąg dalszy[59]. U niektórych ludzi potrzeba rytmicznej komunikacji ujawnia się najbardziej w poezji, u innych – w śpiewie, muzyce, tańcu. Rytmiczne kołysanie się obserwuje się często u źle pielęgnowanych dzieci i u ciężko chorych psychicznie[60]. Perie Longo wspomina, że jako dziecko siedziała w szkole i często oddawała się marzeniom: „w myślach opuszczałam salę szkolną i kiedy rozpoczynałam wędrówkę, moje stopy zaczęły wybijać rytm. Im bardziej wsłuchiwałam się w ten rytm, tym bardziej stawał się skomplikowany. Moją głowę zaczynały wypełniać słowa i obrazy. Jednak zanim zdołałam przenieść je na papier, nauczyciel zwykle ściągał mnie na ziemię, a fantastyczne uniesienie momentalnie zamieniało się w zawstydzające rozkojarzenie. Dopiero po latach zrozumiałam, że wchodząc w świat rytmu, odkrywałam świat poezji, świat dostępny tylko dla jednostki, dla kreatywnego «ja». Z upływem czasu, pisząc poezje z wieloma różnymi grupami, nauczyłam się szanować to nieokreślone miejsce, gdzie powstaje utwór poetycki (lubię je nazywać Miejscem Tajemniczym), a w każdej jednostce zaś –zdolność do swobodnej i naturalnej wędrówki do owego źródła twórczości"[61].

Brzmieniowa organizacja wypowiedzi poetyckiej nie narzuca się bezpośrednio naszej uwadze, czasami jest niedostrzegalna w tym sensie, że przy czytaniu wzrokowym

[54] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, PZWS, Warszawa 1967, s. 76.
[55] T. Stańczak, op. cit., s. 277.
[56] P. J. Longo, op. cit., s. 2.
[57] Ibidem.
[58] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 156.
[59] Hasło *Rytm*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 392.
[60] T. Stańczak, op. cit., s. 277.
[61] P. J. Longo, op. cit., s. 1.

może się w ogóle nie zaktualizować w naszej świadomości, i fakt ten dla zrozumienia i oceny wartości terapeutycznej wiersza może nie mieć żadnego znaczenia. Szczególnie wysoką rangę terapeutyczną brzmieniowa strona utworu poetyckiego może osiągnąć podczas jego głośnego czytania na zajęciach z poezjoterapii, ponieważ głośne czytanie poezji umożliwia lepszy odbiór rytmu i treści wierszy, a i samo słuchanie ma również działanie lecznicze. Z tego względu warto czasami wykorzystywać nagrania utworów poetyckich w wykonaniu dobrych aktorów[62].

Bywa, że właśnie brzmieniowa strona języka, dźwięk słów samych w sobie, inspiruje do pisania wierszy. Przy nastawieniach krańcowych utwór poetycki może być oceniany przede wszystkim pod względem walorów jego melodii językowej, a oddziaływanie muzyką słów może stać się głównym przeznaczeniem i wartością poezji, także terapeutyczną. „W tym tkwi, być może – pisze Perie Longo – największa terapeutyczna wartość poezji: słowa nie giną, bo są falami dźwięku. Dokądkolwiek pójdziemy, słowa nie opuszczą nas w drodze: z miejsca do miejsca, z nieświadomości do świadomości, od sprzeciwu do zrozumienia, od cierpienia ku radości oraz – miejmy nadzieję – ku zdrowiu”[63].

Metafora jest zespołem słów, w którym znaczenie jednych zostaje przeniesione na znaczenie pozostałych. Uczestniczące w metaforze wyrazy zespalają się z sobą w nową całość, wykraczającą semantycznie poza zakresy znaczeniowe właściwe im wtedy, gdy występują poza zestawieniami metaforycznymi. Metafora jest więc nową wartością semantyczną w odniesieniu do pierwotnych znaczeń słów. Zależna od kontekstu semantyczna plastyczność słowa jest ogólną właściwością języka, gwarantującą możliwość jego zastosowania w nieskończonej liczbie rozmaitych i zmieniających się sytuacji. Dlatego też metafora występuje w wielu rodzajach mowy, choć uważana jest za szczególne znamię języka poetyckiego[64].

Metafora to jeden z zasadniczych środków wyrazu poezji terapeutycznej. Jej siła terapeutyczna zawiera się we właściwościach, które polegają na zdolności metafory przede wszystkim do tworzenia i wydobywania ze słów nowych wartości emocjonalno-obrazowych, umożliwiających wyrażenie i rozładowanie silnych przeżyć.

Przyjrzyjmy się terapeutycznej funkcji metafory na przykładzie wiersza autorstwa osoby niepełnosprawnej:

Życie to scena

Życie jak robak toczy człowieka
przedstawienia bez prób
garnitur szyty na miarę
myśl wyrwana z kontekstu
na scenie świata grana rola błazna

[62] T. Stańczak, op. cit., s. 278.
[63] P. J. Longo, op. cit., s. 4.
[64] Hasło *Metafora*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 232.

nie znam jej: wiem tylko
że muszę dotrwać do końca.[65]

Ten smutny liryk składa się z kilku zespołów metafor: „życie to scena", życie to: „przedstawienia bez prób", „garnitur szyty na miarę", „myśl wyrwana z kontekstu", „na scenie świata grana rola błazna". Zasadnicze ukształtowanie metaforyczne w tym wierszu polega na swoistym zrównaniu życia ze sceną teatralną. „Życie" pozostaje jednak pojęciem abstrakcyjnym, natomiast wszystko to, co się do niego odnosi w metaforycznych sformułowaniach, odznacza się konkretnością, określa sytuacje i przedmioty znane z bezpośredniej praktyki przedstawień teatralnych. Poprzez związek z nimi „życie" w wierszu zatraca swą abstrakcyjność, przechodzi do sfery działań teatralnych, które je określają. Właśnie ten specyficzny zespół metafor narzuca czytelnikowi pewną wizję życia. Wyraża on także określony stosunek emocjonalny do życia. I tu znajdujemy wymiar terapeutyczny metafor. Otóż sformułowanie metaforyczne „życie jak robak toczy człowieka" niesie w sobie określoną wartość emocjonalną, mianowicie obumieranie, przemijanie człowieka, której dopełnieniem jest puenta o nieuniknioności śmierci: „wiem tylko, że muszę dotrwać do końca". Wszystko inne jest grą, rolą do odegrania w teatrze życia. Słowo „scena" ulega tu modulacji, ponieważ jest ono obarczone największym ładunkiem emocjonalnym. Autor wiersza przeniósł „scenę" i jej konotacje w inną sferę zjawisk. Słowo to nie oznacza już części wnętrza teatru, ale pewną właściwość życia – określa jego sztuczność, smutek. Wartość emocjonalno-obrazowa tej metafory stanowi o sile terapeutycznej przytoczonego wiersza.

Obraz poetycki – już sama nazwa narzuca skojarzenie plastyczne – wyznaczany jest przez to, że realizuje się w słowie. Można o nim mówić jako o przedstawieniu określonego wycinka rzeczywistości zewnętrznej w jego zależności od podmiotu mówiącego albo jako przedstawieniu świata wewnętrznego tegoż podmiotu, jeśli ujawnia się on nie w formie bezpośredniego wyznania, w którym przeżycia są po prostu nazywane, ale poprzez warstwę mniej lub bardziej zobiektywizowaną. Pełni on w utworze lirycznym bardzo istotne funkcje estetyczne i strukturalne[66].

Kształtowanie obrazu poetyckiego (obrazowanie) jest też jednym z podstawowych środków wyrazu w poezji terapeutycznej. Przyjrzyjmy się teraz jej przykładom – w niektórych obraz poetycki jest traktowany jako niemal lustrzane odbicie świata empirycznego, na przykład:

U lekarza

– Jak się pani czuje?
– Źle.

[65] Tadeusz Zdechlik, w: *Przesłanie nadziei*, s. 196. Warto tu przytoczyć inspirującą metaforę Szekspira, wziętą ze sztuki *Jak wam się podoba*: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, / Którzy kolejno wchodzą i znikają". Cyt. za: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H., P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981, s. 5.

[66] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 298.

– Co pani dolega?
– Życie.
– Bardzo poważna choroba…
– Współczuję.
– Receptę wypisać trzeba…
– Zaaplikuję
ambicji wzmocniony zastrzyk
– Polecam
dawkę pracowitości
i może będą w aptece
specjalne tabletki radości
po których inaczej się patrzy.
– Przeciwwskazania:
Kategorycznie zabraniam
zgnębienia
szarej codzienności
siedzenia
w więzieniu monotonności.
Poza tym dużo się śmiać
płosząc myśli gorzkie…
– Tak, banalnie proste,
Lecz jak to zastosować…[67]

Poetka dąży w wierszu do konstruowania obrazu poetyckiego jako pewnego spójnego, samodzielnego systemu przedstawieniowego, w którym wszystkie wchodzące w jego obręb elementy wzajemnie się warunkują. Konsekwentnie rozwija jeden obraz (wizyty u lekarza) jako jednolicie zbudowany świat przedstawiony. Dopiero w końcowych partiach utworu wykorzystuje elementy tego świata („recepty" lekarza) do sformułowania bezpośredniego wyznania lirycznego, właśnie terapeutycznego („lecz jak to zastosować"). Bohaterka liryczna nie określa bezpośrednio tego, jaką wartość emocjonalną ma dla niej konstruowany obraz – wartość owa (terapeutyczna) ujawnia się w związkach zachodzących pomiędzy nią a przedstawionym poprzez obraz światem.

W innych utworach kładzie się nacisk nie na odtworzenie realności w obrazowaniu, lecz na jej artystyczną transformację, na przykład:

Poniedziałek

I znowu dzień…
Noc cała – szarpanie
W pościeli z kolców…
I znowu dzień…

[67] Krystyna Leple, w: *Przesłanie nadziei*, s. 71.

Bez słońca
W ciele znękanym
Dusza boląca…
I znowu dzień…
Chory czekaniem
Nadziei jałmużna,
Że kiedyś minie
Ta jałowizna…
I znajdę szkatułkę z pocieszeniem.[68]

Poetycki świat przedstawiony jest tutaj mniej samodzielny, przylega bezpośrednio do podmiotu. Już w sam obraz poetycki wchodzą elementy bezpośredniej oceny emocjonalnej („I znowu dzień… / Noc cała – szarpanie / W pościeli z kolców…"). Niezmiennie obraz jest kontrastowo zestawiany z odmiennymi w tonacji uczuciowej nastrojami smutku i cierpienia, którym daje wyraz podmiot („I znowu dzień… / Bez słońca / W ciele znękanym / Dusza boląca…"). Bardzo widoczne jest tutaj zastosowanie kompozycji pierścieniowej: eksponowany przez powtarzanie element („I znowu dzień…") potęguje monotonię „jałowizny" egzystencji chorego. Walor terapeutyczny (niezależnie od wyrażenia emocji) w postaci nadziei na jakieś „pocieszenie" zawiera dopiero puenta.

Choć wiersz ten wyraża depresję, może jednak okazać się pomocny, gdyż w jego zakończeniu pobrzmiewa nuta nadziei, optymizmu. To dobra zasada terapeutyczna, ponieważ uświadamia czytającym, że nie są jedynymi osobami, które cierpią, i że jest ktoś, kto je rozumie, bo sam to przeżył i opisał. Nasuwa się w związku z tym pytanie: kiedy należy stosować poezjoterapię? Wita Szulc wskazuje następujące okoliczności: „dla poprawy obrazu własnej osoby, lepszego zrozumienia ludzkich zachowań i motywacji, zwiększenia szacunku dla siebie, rozbudzania szerszych zainteresowań wykraczających poza własną osobę, ulżenia presji emocjonalnej lub intelektualnej, pokazania, że nie jest się pierwszą ani jedyną osobą, która zetknęła się z danym problemem, wskazania, że istnieje więcej niż jedno rozwiązanie problemu, pomóc przedyskutować dany problem w swobodniejszy sposób, pomóc ułożyć indywidualny plan kierunku działań prowadzących do rozwiązania problemu"[69].

II.2.3. Przeżycie estetyczne

Każdy z nas niejednokrotnie zetknął się z estetycznymi wartościami literatury pięknej, na przykład po lekturze opowiadania, które wzruszyło do łez; wiersza, po którego przeczytaniu przyszły refleksje. Zauważamy, że w tak realizowanej roli czytelnika występuje pewne **przeżycie** związane z lekturą i że składają się na nie (uporządkowane przez Rolanda Barthes'a) przyjemności pojawiające się w kontakcie z książką, szerzej – sztuką słowa. Są to między innymi: przyjemność słuchania lub

[68] Krystyna Leple, ibidem, s. 70.
[69] W. Szulc, *Biblioterapia z Internetu*, „Poradnik Bibliotekarza" 2000, nr 11, cyt. za: S. Krzyśka, op. cit., s. 135.

czytania (kod narracyjny), przyjemność przeżywania emocji (kod semantyczny), przyjemność poznawania (kod kulturowy), przyjemność marzenia (kod symboliczny). One właśnie stanowią wspomniane **przeżycie estetyczne**, które jest potężnym motywem sięgania po lekturę, albowiem ludzie czytają dlatego, że chcą wzruszać się i lękać, rozpaczać i współczuć, oburzać i triumfować, zdumiewać i cieszyć[70]. Taki punkt wyjścia, na przykład od emocji czytelnika, apeluje do sfery nieświadomej: poprzez obrazy, metafory, nastrój, a także archetypy wspólne dla całej ludzkiej kultury. Językiem archetypów są często symbole i mity – konkretyzują one to, co niewyrażalne i niejasne, świadczą o istnieniu dialogu pomiędzy nieświadomością a świadomością. Symbole mają moc przyciągania uwagi, emocjonalnego poruszania i angażowania całego człowieka. Mity z kolei zawierają w sobie głęboką treść, nasyconą energią wewnętrzną, która emanuje na zewnątrz, inspiruje, a także przechowuje pewne tajemnice. Do takich tajemnic mogą należeć urazy i kompleksy wczesnego dzieciństwa, ukryte w obrazach baśniowych. Dzieci chłoną je w sposób podświadomy wraz z przeżyciem estetycznym podczas odbioru – słuchania lub czytania baśni[71].

Taki proces terapii przebiega przez trzy określone etapy, głęboko tkwiące w naukach psychologicznych, opartych na teorii dynamiki przeżyć estetycznych Caroline Shrodes. Pierwszy etap, przypomnijmy, to **identyfikacja** – daje uczestnikowi terapii przeżycie zastępcze, pozwala mówić o własnych uczuciach z zachowaniem pozorów mówienia o bohaterze. W fazie identyfikacji z postaciami literackimi powinny wystąpić kolejno: ekspresja afektu do bohatera, wyrażenie zgody bądź niezgody z jego opiniami, obawa o jego los, ekspresja homoniczności (współjedności), przyjemność płynąca z własnego podobieństwa do bohatera. Drugi etap to **katharsis** – odreagowanie napięcia, doznanie oczyszczającej ulgi, kiedy w słowach występują emocje w stosunku do bohatera lub autora. Trzeci etap to **wgląd** – odkrywanie i pogłębianie wewnętrznego świata czytelnika w kontakcie z dziełem literackim[72]. Oryginalność koncepcji Caroline Shrodes polega na stwierdzeniu, że istnieją liczne powiązania między przeżyciem estetycznym a psychoterapią. Obydwie dziedziny poszukują drogi powrotu od marzeń do rzeczywistości. Identyfikacja z postaciami literackimi może doskonalić proces terapeutyczny.

Przeżycie estetyczne jest podstawowym pojęciem w poezjoterapii. Jego literacka odmiana wyróżnia się swoistymi cechami. Zaangażowanie wyobraźni i uczuć jest tu ważniejsze niż w innych rodzajach przeżyć estetycznych. Obcując z dziełem poetyckim (literackim), czytelnik obcuje ze światem za pośrednictwem słowa, a w trakcie odbioru wspiera się własną wyobraźnią i myśleniem pojęciowym. Przeżycie to ma zdecydowanie charakter osobisty, działa urokiem skojarzeń i przypomnień. Rozwija się w czasie, część po części, i dopiero w momencie zakończenia recepcji dzieła nabiera

[70] A. Baluch, *Propozycje metodologiczne w badaniach literatury dla dzieci i młodzieży*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty*, praca zbiorowa pod red. naukową D. Świerczyńskiej-Jelonek, G. Leszczyńskiego i M. Zająca, Wyd. SBP, Warszawa 2008, s. 11.

[71] A. Baluch, op. cit.

[72] *Wybrane zagadnienia z pedagogiki specjalnej*, pod red. E. Tomasik, Warszawa 1997, s. 84.

charakteru całościowego[73], ponieważ jego przedmiotem nie jest realny obiekt (na przykład rzeźba, film), lecz przedmiot estetyczny (wiersz), będący wytworem konkretyzacji w świadomości odbiorcy[74]. Odbiorca uzupełnia przeczytany wiersz o wszystkie przeżycia, wzruszenia i sądy, jakie ten utwór w nim wywołuje. Poddaje się sugestiom czytanego dzieła i wzbogaca je własnymi treściami uczuciowymi, a zarazem wprowadza je w świat własnych przeżyć. **Na tym oczywiście zasadza się moc terapeutyczna zawarta w literackim (poetyckim) przeżyciu estetycznym.**

II.2.4. Autopsychoterapia

Posługując się ustaleniami Stanisława Sieka, możemy określić autopsychoterapię jako „świadome i celowe stosowanie określonych środków psychicznych wobec samego siebie w celu wywołania we własnej osobowości określonych pozytywnych zmian”[75]. Autor ten zwrócił uwagę na dokonania filozofów w dziedzinie praktyki autopsychoterapii. Literatura filozoficzna zawiera bowiem rozważania, sentencje, rady, jak kierować na przykład swoimi emocjami, jak walczyć z lękiem i niepokojem, jak utrzymywać spokój wewnętrzny, jak ustosunkować się do doznawanych niepowodzeń i przeciwieństw losu, jak kształtować optymistyczne nastawienie do życia i ludzi, jak odnaleźć sens życia[76].

Wiele tych problemów obecnych jest w poezji, zwłaszcza refleksyjno-filozoficznej, toteż jej czytanie może działać autopsychoterapeutycznie – przede wszystkim dlatego, że znajdujemy tam refleksje dotyczące tych samych problemów, które sami przeżywamy[77]. Problemy te przenikają do liryki filozoficznej w sposób szczególny. Poeci na ogół nie tworzą systemów filozoficznych, ale czynią przedmiotem swoich przeżyć problemy filozoficzne w sposób bezpośredni bądź też wyrażają swój stosunek do podstawowych problemów ludzkiej egzystencji na podstawie zespołu określonych przekonań filozoficznych[78]. Oto przykład refleksyjnego sonetu Adama Asnyka, wyrażającego postawę filozoficzną wobec przemijania, nieubłaganego upływu czasu:

Nad głębiami, XII

Wzniosłe dążenia, szlachetne pobudki,
Rozpaczne walki, zgliszcza i cmentarze,
Róże miłości, uczuć niezabudki
I ukochanych jasne przedtem twarze

[73] J. Plisiecki, *Przeżycie estetyczne dzieła literackiego*, w: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, pod red. B. Myrdzik, M. Karwatowskiej, Wyd. UMCS, Lublin 2005, s. 385–386.

[74] Zob. W. Czernianin, *Przeżycie estetyczne jako kluczowe pojęcie biblioterapii – na przykładzie poglądów Romana Ingardena*, w: idem, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wyd. ATUT, Wrocław 2008.

[75] S. Siek, *Autopsychoterapia*, Wyd. ATK, Warszawa 1985, s. 8.

[76] Z. Skorny, *Emocje a korekcyjna funkcja biblioterapii*, „Małe Formy Metodyczne. Bibliotekoznawstwo”, 1988, nr 1, Wyd. DODN, Wrocław 1988, s. 20.

[77] S. Siek, op. cit., s. 320.

[78] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, op. cit., s. 309.

We mgłach przeszłości nikną, jak sen krótki…
A czas powoli w pamięci zamaże
Najdroższe rysy i najcięższe smutki
I echa wspomnień zgłuszy w dziennym gwarze.

Na próżno serce chce zatrzymać w głębi,
Gdy szron jesienny kurczy je i ziębi,
Wdzięczne obrazy błogości dziecięcej;

Próżno chce wskrzeszać bieg minionej chwili
I tych, co z nami wspólnym życiem żyli:
To, co już przeszło, nie powraca więcej![79]

Czytając te teksty, widzimy, że podobne trudności i kłopoty, jakie my przeżywamy, przeżywali także inni ludzie i w innych czasach. Taka lektura stwarza terapeutyczny **dystans** do siebie oraz do świata i jego spraw. **Właśnie ów dystans, jego zachowanie, działa tak bardzo autopsychoterapeutycznie**.

Działanie katharsis w lekturach poetyckich nastawionych na efekt terapeutyczny polega oczywiście na oddziaływaniu na psychikę, a za jej pośrednictwem – na samopoczucie i stan zdrowia człowieka. Potwierdzają to przedstawione wcześniej określenia funkcji terapeutycznych związanych z poszczególnymi elementami dzieła poetyckiego (literackiego) i z jego recepcją.

III. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na „oczyszczenie" moralne

III.1. Katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na „oczyszczenie" moralne

Przez moralność rozumie się ten i tylko ten system norm, ocen i wzorów postępowania, który uznaje się za słuszny. Zgodnie z takim ujęciem nie każdy system norm i ocen jest moralnością, ponieważ cechą konstytutywną moralności jest jej słuszność lub – jak się czasem określa nieprecyzyjnie – „prawdziwość". Przyjmujemy, że pojęcie moralności pełni tu funkcję określenia wartościującego ludzkie postawy, intencje i czyny jako dobre lub złe[80]. Moralność rozumiemy zatem bardzo ogólnie jako zbiór zasad (norm), które określają, co jest dobre (prawidłowe, nieszkodliwe), a co złe (nieprawidłowe, szkodliwe). W związku z tym **„oczyszczenie" moralne** interpretujemy jako postępowanie polegające na uświadomieniu sobie własnych win; jako transgresję, czyli przekraczanie sfer, jako ruch od czegoś, co jest złem, ku czemuś, co jest dobrem.

[79] Ibidem.
[80] Hasło *Moralność*, w: J. Dębowski, A. Drabarek, L. Gawor, S. Jedynak, E. Klimowicz, K. Kosior, L. Dybel, *Mały słownik etyczny*, pod red. nauk. S. Jedynaka, Oficyna Wydawnicza „BRANTA", Bydgoszcz 1994, s. 142–143.

Ten tajemniczy związek zła i dobra, grzechu i świętości jest czymś ważnym w poezji terapeutycznej, pozwala bowiem rozważać naturę człowieka. „Grzech i świętość, zło i dobro jawią się – pisze Stefan Sawicki – i w perspektywie początku, i w egzystencjalnym doświadczeniu – jako dialektycznie związane ze sobą przeciwieństwa w ramach pewnej złożonej, ważnej całości. Ksiądz Jan Twardowski, poeta, mówi: «Dla mnie największym dramatem jest […] dramat wyboru pomiędzy dobrem a złem. Dramat moralności. Jakie to przerażające, że […] człowiek może krzywdzić, wywołać wojnę. Ale przecież i w świecie upadającego człowieka można dostrzec tyle poświęcenia, miłości, dobroci, żalu. […]. Dramat może być oczyszczeniem, trudną drogą do dobra»"[81]. Dlatego też z niezwykłym wysiłkiem trzeba przechodzić z pejoratywnie nacechowanego (nieczystego) świata *profanum* do idealnego (czystego) świata *sacrum*. Sfery te są tak diametralnie odmienne, że znalezienie się w jednej z nich wymaga wyzbycia się właściwości drugiej. Przeciwieństwem *sacrum* jako sfery świętej jest więc *profanum* – sfera świeckości, w której odbywają się wszystkie codzienne wydarzenia z życia człowieka. Rozdzieleniu tych światów w planie pojęciowym odpowiadają w poezjoterapii twórcze i/lub lekturowe „rytuały oczyszczające".

Pole tematyczne, na którym pojawiają się w poezjoterapii wspomniane „rytuały oczyszczające", stanowią motywy, wątki, tematy sakralne, czy wręcz modlitwy poetyckie – stale obecne w tej twórczości. Oczywiście wskazanie problematyki „sakralnej" poprzez opozycję grzechu i świętości nie wyczerpuje zagadnienia katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na „oczyszczenie" moralne – tylko je przybliża, jest ono bowiem znacznie szersze. Wydaje się, że religijność poezji można rozumieć w dwojaki sposób: odnajdujemy w niej przede wszystkim to, co można by nazwać sakralnym widzeniem człowieka i kontemplację obecności Boga; poezja religijna może być doświadczeniem Boga, często w formie modlitwy poetyckiej jako kolokwium człowieczo-Boskiego, to znaczy – według Andrzeja Jastrzębskiego i Antoniego Podsiada – modlitwy religijnej zaświadczonej w poezji, rozumianej jako poetycka wypowiedź religijna odniesiona bezpośrednio do Boga (lub też do Jego pośredników: Matki Boskiej, aniołów i świętych)[82]. Oto przykład prośby o „oczyszczenie" moralne w modlitwie poetyckiej:

Prośba o spokojną noc

W tej spokojnej godzinie wieczornej,
Kiedy kładę się spać,
Pozwól, o Panie, mój Stwórco i Boże,
Stanąć przed Tobą jako płótno.
Pozwól, by dusza ma, która,
Jak mówisz Ty sam, jest nieśmiertelna,
Mogła spocząć w pokoju tej nocy.

[81] S. Sawicki, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, PWN, Warszawa 1981, s. 181.
[82] A. Jastrzębski, A. Podsiad, *Wstęp*, w: *Z głębokości… Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, Wyd. PAX, Warszawa 1966, s. XXVII.

Wybacz mi wszystko to,
Co wydało Ci się grzeszne.
Wybacz słowa, którymi może
Krzywdziłam bliźniego swego.

Racz spojrzeć na mnie, biedną istotę,
Chcącą Ci, Jezu, w tym wieczornym mroku
Powiedzieć wszystko,
Co gnębi i boli.
Niechaj się stanie,
Tak jak Ty chcesz, Panie.
Dopomóż mi jednak,
Proszę Cię, usłysz me wołanie.[83]

Siła terapeutyczna modlitwy (także poetyckiej) wypływa ze skupienia się na niej, wręcz utożsamienia woli człowieka i Boga[84]. Organicznym elementem modlitwy, miarą jej wartości moralnej jest szczera wewnętrznie postawa człowieka wierzącego. Pozostając bowiem w kręgu prawdy, autentyczności, szczerości, obracamy się tym samym w sferze tych wartości życia ludzkiego, bez których niemożliwy byłby prawidłowy rozwój osobowości człowieka, a które stanowią niezbędny warunek każdej rzetelnej modlitwy. Modlitwa prawdziwa, szczera jest możliwa jedynie na gruncie wiary rozumnej, nie tej ślepej, irracjonalnej. Jeżeli zatem na jednym krańcu mamy do czynienia z modlitwą szczerą, prawdziwą, to na drugim może się pojawić zakłamanie, faryzeizm, obłuda. Potwierdzają to historia religii i religioznawstwo, etyka i psychologia, także socjologia, a nawet psychiatria, która ujmuje modlitwę jako właśnie czynnik terapeutyczny[85].

III.2. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na „oczyszczenie" moralne

Zalecanie lektury ksiąg religijnych było jednym ze sposobów leczenia „chorych dusz" już przed wiekami. Rzecz raczej znana w biblioterapii, odkąd ona istnieje. „Oczyszczające" moralnie czytanie poezji religijnej jako modlitwy jest tu nieuniknione, choć nie każda zapisana w języku poetyckim modlitwa, zachowująca wartość religijną, ma zdolność wywołania w nas swoistej reakcji natury estetycznej. Również nie każda modlitwa odpowiadająca kryteriom poetyckim jest zadowalająca w sensie religijnym, gdyż religijność bez wątpienia jest pojęciem wieloznacznym[86]. W naszych rozważaniach szczególną wagę ma jej aspekt psychologiczny. Już pobieżna obserwacja wskazuje, że nie każdy poeta, w którego dorobku można znaleźć utwory religijne, tym samym sta-

[83] Małgorzata Porada, w: *Przesłanie nadziei*, s. 127.
[84] Zob. W. Czernianin, *O terapeutycznym wymiarze wiary religijnej*, w: idem, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, s. 82.
[85] Ibidem, s. 79.
[86] A. Jastrzębski, A. Podsiad, op. cit., s. XXVII.

je się poetą religijnym, co oznacza, że twórczość poetycka, której nieobca jest tematyka religijna, nie musi przejawiać religijności jako konstytutywnego motywu[87]. Na przykład religijność takiego kontrowersyjnego dziewiętnastowiecznego poety francuskiego, jak Charles Baudelaire, którą odkrywamy w jego przejmujących modlitwach poetyckich („Ach, Panie, wlej mi tyle siły i odwagi, / Bym bez wstrętu mógł patrzeć na swe serce i ciało!"), znamionował skrajny indywidualizm i egocentryzm. Dla twórcy *Kwiatów zła* modlitwa miała sens niemal wyłącznie autoutylitarny, nie transcendentny, była dokładnie tym, co sam poeta nazwał „higieną duszy"[88].

Z kolei jeden z największych polskich poetów religijnych, Cyprian Kamil Norwid, patrzył i rozumiał poprzez *sacrum*. Wszystko widział w sakralnej perspektywie[89]. W takiej uświęconej przestrzeni obecny jest w poezji Norwida człowiek, którego godność, godność osoby, „osoby świętej", ceni poeta szczególnie wysoko. Widzi go stale w dwóch perspektywach: doczesnej i wiecznej, jako „Pył marny i rzecz-Bożą". Z jednej strony uwikłanie w zło i grzech, z drugiej udział w życiu Bożym. Tajemnica skażenia złem i odkupienia leży u podstaw Norwidowej koncepcji człowieka. A w każdym człowieku widzi Norwid przede wszystkim pielgrzyma i kapłana[90], jak w wierszu *Pielgrzym*:

1
Nad stanami jest i s t a n ó w – s t a n,
Jako wieża nad płaskie domy
Stercząca, w chmury…

2
Wy myślicie, że i ja nie Pan
Dlatego, że dom mój ruchomy
Z wielbłądziej skóry…

3
Przecież ja – aż w nieba łonie trwam,
Gdy ono duszę mą porywa,
Jak piramidę!

4
Przecież i ja – z i e m i t y l e m a m,
I l e j e j s t o p a m a p o k r y w a,
D o p o k ą d i d ę!...[91]

Pielgrzym jest zawsze w drodze. Bez domu, bez własnej ziemi. Ironią dźwięczą słowa o posiadaniu w ostatniej strofie. Cel wędrówki symbolizuje wieża „stercząca

[87] Ibidem, s. XXVIII.
[88] Ibidem, s. XXXI.
[89] S. Sawicki, op. cit., s. 186.
[90] Ibidem, s. 187.
[91] C. K. Norwid, *Pielgrzym*, w: idem, *Pisma wierszem i prozą*, s. 64–65.

w chmury", piramida porywana przez niebo, biblijne łono niebios. Wiersz *Pielgrzym* jest utworem o pielgrzymim przeznaczeniu człowieka[92].

Lektura tego rodzaju poezji, z ciągłą pamięcią o sakralnym horyzoncie odniesienia, to formuła, w której przeżywamy „oczyszczenie" moralne. Wyznacza ona tym samym przestrzeń poezjoterapii, określoną ową rozpiętością między *profanum* a *sacrum*, jako miarą postaw moralnych. Na przykład w jednym z „wierszy szpitalnych" księdza Ludwika Szczepaniaka odnajdujemy wyobrażenie Boga Miłości pod postacią prostego człowieka, który opuszcza tereny oficjalnego *sacrum*, aby przebywać przy umierających dzieciach; wyobrażenie to ma charakter i postulatu, i uogólnienia wartości głęboko chrześcijańskich, a zarazem humanistycznych:

Gdzie jest Bóg?

Spotkałem Boga i nie poznałem:
Był prostym człowiekiem.

Nie chciał ode mnie prawie nic,
Tylko czasu i współczucia dla chorych.

Uznałem Go za głupca,
Pobiegłem szukać w zakrystii i kościele.
Tam mi powiedzieli, że Bóg przed chwilą wyszedł.
Zdenerwowany spytałem – dokąd?!

Kościelny bezradnie rozłożył ręce,
Ściszonym głosem, jakby wstydził się, wykrztusił:
Panie, nie wiem, ale mówią,
Że On odwiedza umierające dzieci.[93]

Zdaniem Aliny Aleksandrowicz ten doskonały liryk, małe arcydzieło poezji, poprzez zabiegi antropomorfizacji przybliża odbiorcom oraz otacza nimbem majestatu zwykłe, ale przecież podniosłe i serdeczne zachowania[94]. Szeroko rozpięta perspektywa humanizmu chrześcijańskiego, nakazującego czcić Boga poprzez czyn ujawniający się w postawie wobec drugiego człowieka, czyn „bezzyskowny", wynikający z podporządkowania siebie ludziom słabszym, cierpiącym, bezbronnym, spaja w jedną całość wszystkie „cierniowe" wiersze księdza Lucjana Szczepaniaka SCJ. „Cierniowe", bo mówiące o niezawinionym i udostojnionym cierpieniu, najczęściej nieuleczalnie chorych dzieci. Te wiersze sięgają wnikliwie istoty wartości chrześcijańskich, poszukują wskaźników autentyczności wiary, odrzucają natomiast wartości pozorne, zafałszowane, obliczone na pokaz. Rangi imperatywu moralnego nabiera wskazanie,

[92] S. Sawicki, op. cit., s. 187.
[93] Ks. L. Szczepaniak SCJ, *Bo byłem chory… (Mt 25,36). Poezje szpitalne*, wstęp, wybór, opracowanie A. Aleksandrowicz, Wyd. DEHON, Kraków 2005, s. 5.
[94] Ibidem, s. 5–6.

że Opus Dei powinno być realizowane w trudzie dnia codziennego, cicho i bez rozgłosu. Bóg uobecnia się bowiem w innych ludziach, często biednych, cierpiących, opuszczonych[95].

IV. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na doświadczenie mistyczne

IV.1. Katharsis w formach twórczości lirycznej nastawionej na doświadczenie mistyczne

Doświadczenie mistyczne jako ekstatyczne przeżycie wewnętrznej bezpośredniej łączności z rzeczywistością uważaną za Boga lub Absolut siłą rzeczy najlepiej wyraża się w poezji, jeśli ma choćby w niewielkim stopniu przekazać ogrom i głębię mistycznych doznań i przeżyć, owych „słów wewnętrznych", których nie może udźwignąć język dyskursywny[96]. „Gdyż – pisał szesnastowieczny mistyk hiszpański święty Jan od Krzyża – są to rzeczy tak głębokie i duchowe, że na ich wyrażenie brakuje słów. Rzeczy duchowe bowiem przewyższają wszelki zmysł"[97]. Zapisy doświadczenia mistycznego niejednokrotnie cechują się znaczną wartością literacką. Przybierają wtedy często postać poetycką – poezji mistycznej. Obszerne komentarze, na przykład właśnie świętego Jana od Krzyża, niewątpliwie rozjaśniają jego mistyczną poezję, w której zaskakują metafory miłosnego zjednoczenia, szokujące śmiałością, zadziwiające oczyszczeniem i ostatecznym spotęgowaniem swej semantycznej przenikliwości i siły, splatające się z metaforyką ognia i światła, przebijające się wspólnym wysiłkiem przez ograniczoność konwencjonalnych znaków[98]. Wczytajmy się w tekst pod tytułem *Śpiew duszy pogrążonej w głębokim zjednoczeniu z Bogiem*:

I
O żywy płomieniu miłości,
Jak czule rani siła żaru twego
Środka mej duszy najgłębsze istnienie!
Bo nie masz w sobie już bólu żadnego!

[95] Ibidem. Warto wiedzieć, że dwumiesięcznik dla chorych zatytułowany „Wstań", wydawany przez księży sercanów, w osobnym dziale *Słowa oczekiwane* publikuje wiersze czytelników, nierzadko pacjentów szpitalnych. Utwory tego typu nieczęsto trafiają do druku. Są odbiciem przeżyć skrywanych, rejestrem cierpienia, bezradności, często niezawinionego osamotnienia. Jak zauważa A. Aleksandrowicz (s. 6), wiersze szpitalne przejmują rolę pamiętnika lub dziennika, sporządzanego dorywczo, z autentycznej potrzeby uczuć, i mają jednego tylko adresata – siebie samego lub najbliższe osoby. Trzeba dodać, że są formą poezjoterapii.

[96] S. Sawicki, op. cit., s. 190–191. Zob. także antologię poezji księży poetów: Z. Łączkowski, *Wolność nie zniewolona, czyli spacerkiem przez sacrum i profanum*, red. K. Kasprzak, S. Lenart, M. Stępkowska, Wyd. Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 1997.

[97] Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła, *Żywy płomień miłości*, z hiszpańskiego przełożył B. Smyrak OCD, Wyd. Karmelitów Bosych, Kraków 2003, *Prolog*, s. 18.

[98] S. Sawicki, op. cit., s. 191.

Skończ już! – jeśli to zgodne z twoim pragnieniem!
Zerwij zasłonę tym słodkim zderzeniem!

II
O słodkie żaru upalenie!
O rano pełna uczucia błogiego!
O ręko miła, o czułe dotknienie,
Co dajesz przedsmak życia wieczystego
I spłacasz hojnie wszystkie zaległości!
Przez śmierć wprowadzasz do życia pełności!

III
Pochodnie ognia płonącego,
W waszych odblaskach jasnych i promiennych,
Otchłanie głębin zmysłu duchowego,
Który był ślepy, pełen mroków ciemnych,
Teraz z dziwnymi doskonałościami
Niosą Miłemu żar swój wraz z blaskami!

IV
O jak łagodnie i miłośnie
Budzisz się, Miły, w głębi łona mego,
Gdzie sam ukryty przebywasz rozkosznie!
A słodkim tchnieniem oddechu Twojego
Pełnego skarbów wieczystych i chwały,
Jak słodkie wzniecasz miłości zapały![99]

Moc terapeutyczna zawarta jest w ekstazie, to właśnie ona była najwyższym wtajemniczeniem i właściwym celem nauki Plotyna, greckiego filozofa żyjącego w III wieku naszej ery, czołowego przedstawiciela neoplatonizmu i filozofii mistycznej. „Plotyn, mówiąc o ekstazie, używa mistycznych wyrażeń i porównań. Piękno zmysłowego świata zbudziło jaźń z cielesnego uśpienia i sprawiło, że pokochała duszę, umysł i Absolut coraz wznioślejszą miłością, by stać się duszą, umysłem i Absolutem […]. Do umysłu, czyli do świata idei, dochodzi się przez odrzucenie zmysłowych wyobrażeń, a do Absolutu przez odrzucenie idei: w miarę postępu zanika świadomość intelektualna i intuicyjna, aż w końcu, w chwili właściwej ekstazy, pozostaje już tylko uczucie bezbrzeżnej miłości i bezbrzeżnego szczęścia w błogiej powodzi światła”[100]. Takie przeżycie ekstatyczne ilustruje wiersz *I miałem chwile takiego zachwytu…* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, oto jego fragment:

[99] Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła, op. cit., s. 21–22.
[100] A. Krokiewicz, *Wstęp*, w: Plotyn, *Enneady,* przeł. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, PWN, Warszawa 1959, t. I, s. LXIX i LXXI.

I miałem chwile takiego zachwytu,
jakbym już nie był więcej częścią bytu…
[…]

I nic nie czułem, co człowiek czuć może,
zdało się, szaty Twej dotykam, Boże,
i złudnie ludzkiej odjęty pamięci,
przez chwilę byłem, jak są wniebowzięci…[101]

Wiele takich zapisów poetyckich nie ma jednak wartości literackiej i należy do twórczości religijnej rozumianej raczej jako dział literatury dydaktycznej. **W poezjoterapii między wartością poetycką zapisu doświadczenia mistycznego a wartością duchową tego doświadczenia musi zachodzić ścisły związek, albowiem tylko w nim przeżycie poetyckie może stać się analogiczne do przeżycia mistycznego, jako jego dalekie podobieństwo**.

IV.2. Katharsis w lekturach nastawionych na doświadczenie mistyczne

Niemiecki mistyk z przełomu XIII i XIV wieku, Mistrz Eckhart, stwierdził, że „w każdym z nas istnieje dwóch ludzi. Jeden zwie się «człowiekiem zewnętrznym» – jest to życie zmysłowe. Temu człowiekowi służy pięć zmysłów, działa on jednak mocą pochodzącą od duszy. Drugi nazywa się «człowiekiem wewnętrznym» – jest to jego życie duchowe"[102].

Rzeczywistość duchowa może być różnie przedstawiana. Zobaczmy to na przykładzie opisu – dokonanego przez Ericha Auerbacha[103] – swoistości stylu homeryckiego, któremu autor przeciwstawia styl tekstu starotestamentowego, a więc również epickiego i również starożytnego, lecz wywodzącego się z całkowicie odmiennego świata – świata biblijnego. Jak już wspomniano, wielką poezję epicką prędko otoczyła legenda, ponieważ w utworach Homera Grecy widzieli księgi objawione, zawierały one bowiem mity religijne, a ich bohaterami byli zarówno bogowie, jak ludzie. Oczywiście pojmowanie bóstwa przez Greków było zupełnie inne niż pojmowanie bóstwa przez Żydów, trudno zatem wyobrazić sobie większe kontrasty stylu niż te, które istnieją między tymi dwoma tekstami. Tym bardziej interesująco przedstawia się ukazana w nich problematyka duchowa. Do szczegółowej analizy stylistycznej Auerbach wybrał historię Odysa, Penelopy i Euryklei, którą Homer przedstawił w *Odysei*, oraz biblijną przypowieść o Abrahamie i Izaaku ze Starego Testamentu.

---

[101] Cyt. za: A. Jastrzębski, A. Podsiad, op. cit., s. XLI–XLII.

[102] Mistrz Eckhart, *Traktaty. Pouczenie duchowe – Księga Boskich pocieszeń – O człowieku szlachetnym – O odosobnieniu*, tłum. i oprac. W. Szymona OP, Wyd. W DRODZE, Poznań 1987, s. 160. Cyt. za: *Duchowy rozwój człowieka, fazy życia – osobowość – wiara – religijność. Stadialne koncepcje rozwoju w ciągu życia*, pod red. P. Sochy, Wyd. UJ, Kraków 2000, s. 11.

[103] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i przedmową opatrzył Z. Żabicki, przedmowa do drugiego wydania M. P. Markowski, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, rozdział 1. *Blizna Odysa*, s. 29–48.

W pierwszym wypadku chodzi o wzruszającą scenę z pieśni XIX, w której stara szafarka Eurykleja, niegdyś mamka Odyseusza, rozpoznaje go, teraz powracającego, po bliźnie na udzie:

[…], a starka miednik wraz przyniosła śliczny
Do nóg mycia, i wlała w niego zdrój kryniczny,
Przymieszawszy coś wrzątku. Odys przy ognisku
Usiadł, lecz się odwrócił w ciemności od połysku,
Bowiem pomyślał sobie, że przy tym nóg myciu
Blizna, jaką ma, łatwo podpadnie odkryciu.
Starka zaś, przystąpiwszy, poczęła myć pana,
I zaraz ją poznała. Blizna ta zadana
Niegdyś białym kłem dzika, jeszcze w owym czasie,
Gdy bywał w odwiedzinach na górskim Parnasie
U Autolyka, ojca matki swej rodzonej.[104]

W tej właśnie chwili, w której szafarka rozpoznaje bliznę, pojawia się w tekście obszerna dygresja. Czytelnik zostaje wyczerpująco poinformowany o osobie Autolikosa, narodzinach Odyseusza, młodości, okolicznościach wizyty Odyseusza, jego zranieniu, ozdrowieniu, zatroskaniu rodziców – opis ten niczego nie pozostawia w cieniu i dokładnie kreśli poszczególne przedmioty i łączące je związki. Oto fragment początkowy tej dygresji:

Właśnie się ów Autolyk w Itace znachodził,
Kiedy córka mu zległa i wnuk się narodził.
Eurykleja złożyła na kolanach dziada
Dziecię pod koniec uczty i tak doń powiada:
„Autolyku, ot wnuk twój – daj mu jakie imię.
Wnukaś pragnął, od ciebie niech więc miano przyjmie".
I Autolyk tak mówił do córy i zięcia:
„Drodzy moi, wynajdę imię dla dziecięcia;
A ponieważ z niewiasty i mężmi skłócony
Sierdząc się na ród ludzki w waszem przybył strony –
Więc zwijmy go Odysem: sierdzistym zwę wnuka".[105]

I dopiero po siedemdziesięciu wersach takiej dygresji narrator powraca do izby Penelopy; wówczas Eurykleja, która bliznę rozpoznała jeszcze przed dygresją, w trwodze wypuszcza z rąk do miednicy nogę Odyseusza:

[104] Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, wstępem poprzedziła Z. Abramowiczówna, opracował i objaśnieniami opatrzył J. Łanowski, Wyd. Ossolineum, BN, seria II, nr 21, Wrocław 2003, s. 379–381.
[105] Ibidem, s. 381.

Właśnie starka tę bliznę pod dłonią spotyka,
A poznawszy, jak miała nogę jego w ręku,
Tak puściła – ta w miednik upadła i brzęku
Narobiwszy, naczynie z wodą przechybnęła.
Ona trwogą zadrżała, radością spłonęła,
Głos jej zastygł, a łzy się cisną; […].[106]

Eurykleja chciała wybuchnąć radością, lecz Odyseusz powstrzymał ją cichym pochlebstwem i groźbą; piastunka odzyskała panowanie nad sobą i powściągnęła swój gest. Penelopa, której uwaga za sprawą Ateny odwrócona została od tych wydarzeń, nie spostrzegła jeszcze niczego[107].

Wydaje się, że dygresja ma intensyfikować napięcie, lecz jej elementy nie są pisane w taki sposób, aby zapierały dech czytelnikom, bądź też słuchaczom. Charakterystyczne dla Homerowej dygresji jest również to, że wypełnia ona cały pierwszy plan; zresztą styl jego zna wyłącznie plan pierwszy, zna wyłącznie teraźniejszość równomiernie oświetloną i równomiernie zobiektywizowaną; Homer nie zna jakiegokolwiek „dalszego planu". To, co opowiada, jest za każdym razem jedyną teraźniejszością, wypełnia całkowicie świadomość i scenę wydarzeń. Homer przedstawia nam „tylko spokojny byt i działanie przedmiotów zgodnie z ich naturą" – jak zauważył Fryderyk Schiller[108]. Podstawowy impuls homeryckiego stylu polega na tym, że unaocznia się dokładnie wszystkie zjawiska, czyni się je dotykalnymi i widzialnymi we wszystkich częściach i określa je dokładnie we wszystkich związkach przestrzennych i czasowych. Podobnie dzieje się z wydarzeniami rozgrywającymi się w świadomości bohaterów; również tutaj nie może być żadnych ukryć i niedomówień. Ludzie Homera odsłaniają się bez reszty, także w chwili afektu; czego nie powiedzą innym, powiedzą to sobie w duchu, tak aby czytelnik się o tym dowiedział. Wiele rzeczy strasznych dzieje się w poematach homeryckich, ale nigdy w milczeniu[109].

Swoistość stylu homeryckiego ujawni się jeszcze wyraźniej, kiedy przeciwstawi mu się tekst starotestamentowy *Moria*, z epizodem ofiary Izaaka:

„A po tych wydarzeniach Bóg wystawił Abrahama na próbę. Rzekł do niego: «Abrahamie!» A gdy on odpowiedział: «Oto jestem» – powiedział: «Weź twego syna jedynego, którego miłujesz, Izaaka, idź do kraju Moria i tam złóż go w ofierze na jednym z pagórków, jakie ci wskażę». Nazajutrz rano Abraham osiodłał swego osła, zabrał z sobą dwóch swych ludzi i syna Izaaka, narąbał drzewa do spalenia ofiary i ruszył w drogę do miejscowości, o której mu Bóg powiedział. Na trzeci dzień Abraham, spojrzawszy, dostrzegł z daleka ową miejscowość. I wtedy rzekł do swych sług: «Zostańcie tu z osłem, ja zaś i chłopiec pójdziemy tam, aby oddać pokłon Bogu, a potem wrócimy do was».

[106] Ibidem, s. 383.
[107] E. Auerbach, op. cit., s. 29–30.
[108] Ibidem, s. 31.
[109] Ibidem, s. 32.

Abraham, zabrawszy drwa do spalenia ofiary, włożył je na syna swego Izaaka, wziął do ręki ogień i nóż, po czym obaj się oddalili.

Izaak odezwał się do swego ojca Abrahama: «Ojcze mój!» A gdy ten rzekł: «Oto jestem, mój synu» – zapytał: «Oto ogień i drwa, a gdzież jest jagnię na całopalenie?» Abraham odpowiedział: «Bóg upatrzy sobie jagnię na całopalenie, synu mój». I szli obydwaj dalej. A gdy przyszli na to miejsce, które Bóg wskazał, Abraham zbudował tam ołtarz, ułożył na nim drwa i związawszy syna swego Izaaka położył go na tych drwach na ołtarzu. Potem Abraham sięgnął ręką po nóż, aby zabić swego syna. Ale wtedy Anioł Pański zawołał na niego z nieba i rzekł: «Abrahamie, Abrahamie!» A on rzekł: «Oto jestem». [Anioł] powiedział mu: «Nie podnoś ręki na chłopca i nie czyń mu nic złego! Teraz poznałem, że boisz się Boga, bo nie odmówiłeś Mi nawet twego jedynego syna». Abraham, obejrzawszy się poza siebie, spostrzegł barana uwikłanego rogami w zaroślach. Poszedł więc, wziął barana i złożył w ofierze całopalnej zamiast swego syna. I dał Abraham miejscu temu nazwę «Pan widzi». Stąd to mówi się dzisiaj: «Na wzgórzu Pan się ukazuje».

Po czym Anioł Pański przemówił głośno z nieba do Abrahama po raz drugi: «Przysięgam na siebie, wyrocznia Pana, że ponieważ uczyniłeś to, a nie oszczędziłeś syna twego jedynego, będę ci błogosławił i dam ci potomstwo tak liczne jak gwiazdy na niebie i jak ziarnka piasku na wybrzeżu morza; potomkowie twoi zdobędą warownie swych nieprzyjaciół. Wszystkie ludy ziemi będą sobie życzyć szczęścia [takiego, jakie jest udziałem] twego potomstwa, dlatego że usłuchałeś mego rozkazu».

Abraham wrócił do swych sług i wyruszywszy razem z nimi w drogę, poszedł do Beer-Szeby.

I mieszkał Abraham nadal w Beer-Szebie”[110].

Już początek wprawia nas w zadziwienie, gdy porównujemy go ze stylem Homera. Przede wszystkim zadajemy pytanie: gdzie znajdują się obaj rozmówcy? Nie zostało to bowiem powiedziane. Zdajemy sobie sprawę, że nie mogą się oni w każdej chwili znajdować w tym samym miejscu na ziemi, że wobec tego jeden z nich – Bóg – musiał skądś przybyć, że musiał z jakichś wyżyn czy głębin wedrzeć się w sferę ziemską, aby przemówić do Abrahama. Skąd? O tym też nie ma tu wzmianki. Nie przybył przecież, tak jak Zeus czy Posejdon, od Etiopów, u których weselił się przy uczcie ofiarnej. Nie dowiadujemy się również niczego o przyczynie, która skłoniła go, by tak straszliwie doświadczyć Abrahama. Nie omówił jej przecież – jak uczyniłby to Zeus – wraz z innymi bogami w uporządkowanej przemowie wygłoszonej podczas narady; nie poinformowano nas także, co rozważał we własnym sercu; niespodziewanie i zagadkowo pojawia się na scenie z nieznanych wyżyn i głębin i woła: Abrahamie![111] Po tym

[110] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wydanie czwarte, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1989, Księga Rodzaju, Rozdział 22.

[111] E. Auerbach, op. cit., s. 33–34.

początku Bóg wydaje rozkaz i teraz rozpoczyna się sama opowieść; rozwija się ona bez jakichkolwiek dygresji, w niewielu zdaniach głównych. Rzeczą nie do pomyślenia byłyby tu opisy (a więc obecność przymiotników, epitetów) sprzętów, krajobrazu, osłów czy pachołków, którzy towarzyszą wyprawie Abrahama – wszystko służy wyłącznie celowi nakazanemu przez Boga.

Na tym kontrprzykładzie widać więc, jakie znaczenie mają opisowe przymiotniki i dygresje w poematach Homera: przede wszystkim zapobiegają one jednostronnemu skoncentrowaniu się czytelnika na przedstawianym momencie kryzysu; nawet przy najstraszliwszym wydarzeniu stają na przeszkodzie narastaniu uciążliwego napięcia. W epizodzie ofiary Abrahama zaś napięcie to jest obecne[112]. W poematach Homera zjawiska odtwarzane są w pełnym ukształtowaniu, równomiernie oświetlone, określone czasowo i przestrzennie, powiązane między sobą bez niedopowiedzeń i pojawiające się na pierwszym planie; myśli i uczucia – wypowiedziane, wydarzenia rozwijające się w sposób swobodny i ubogie w napięcia. Z kolei w Biblii spośród zjawisk charakteryzuje się tylko to, co ważne jest dla celu akcji, reszta pozostaje w cieniu; myśli i uczucia nie są wyrażane, sugerują je tylko milczenie i fragmentaryczne wypowiedzi. Całość w najwyższym i nieprzerwanym napięciu skierowana jest ku jednemu celowi, a przez to staje się o wiele bardziej jednolita, pozostaje przy tym zagadkowa i na dalszym planie. Okazuje się bowiem, że poszczególna postać może być przedstawiona na dalekim planie – taką postacią jest Bóg w całej Biblii, ponieważ nigdy nie można ogarnąć go w jego obecności tak, jak można było ogarnąć Zeusa; zawsze pojawia się tylko jakiś element wiążący się z jego istotą, on sam zaś ukryty jest w głębi[113].

Nawet ludzie są w opowieściach biblijnych o wiele bardziej „wyposażeni w głębszy plan" niż ludzie Homerowi; odczuwamy w nich o wiele większą głębię czasową, o wiele większą głębię losu i głębię świadomości, mimo że prawie zawsze są całkowicie zamknięci w zaprzątającym ich wydarzeniu, nigdy nie oddają mu się bez reszty, na tyle, aby utracić trwałą świadomość tego, co działo się z nimi kiedy indziej i gdzie indziej; ich odczucia i myśli są bardziej wielowarstwowe i bardziej powikłane. Abraham przypomina sobie – i jest tego stale świadomy – co Bóg mu obiecał i co już spełnił; toteż jego umysł jest głęboko rozdarty między pełnym rozpaczy oburzeniem a pełnym nadziei oczekiwaniem, jego milczące posłuszeństwo jest o wiele bardziej złożone i pełne głębi niż zachowanie postaci homeryckich. W tego rodzaju problematycznej sytuacji duchowej nie mogliby się w ogóle znaleźć bohaterowie Homera, których los określony jest w sposób jednoznaczny.

Poematy Homera, których kultura plastyczna, językowa i przede wszystkim syntaktyczna wydaje się lepiej uformowana, są jednak stosunkowo proste pod względem kreowanego przez nie obrazu; są również proste w szerszym sensie – w odniesieniu do rzeczywistości życiowej, jaką odtwarzają. Radość, którą budzi egzystencja zmysłowa, jest dla nich wszystkim; a uprzytomnienie sobie tej radości jest ich najwyższym dążeniem. Dlatego właśnie obserwujemy bohaterów w ich życiu pełnym uroku, ukazanym w sposób plastyczny na tle obyczaju, krajobrazu i zajęć codziennych. Tak podbijają nas

[112] Ibidem, s. 37.
[113] Ibidem.

oni swym urokiem, zabiegają o nasze względy, aż wreszcie sami zaczynamy żyć rzeczywistością ich egzystencji – i właśnie dlatego, dopóki czytamy owe utwory lub ich słuchamy, staje się nam całkowicie obojętna świadomość, że to wszystko jest tylko legendą, że to wszystko jest zmyślone. Poematy Homera niczego nie ukrywają, nie wynikają z nich żadne nauki i nie jest w nich utajony żaden podwójny sens[114].

Wszystko to zupełnie inaczej przedstawia się w opowieściach biblijnych. Ich celem nie jest ewokacja uroków zmysłowych, a jeśli mimo to pierwiastek sensualny okazuje się w nich bardzo żywotny, to dlatego, że w zmysłowym tworzywie życia konkretyzują one procesy etyczne, religijne i duchowe, które są jedynym ich celem. Ów zamysł religijny pociąga za sobą jednak bezwzględne roszczenie do prawdy historycznej. Przypowieść o Abrahamie i Izaaku bynajmniej nie została lepiej poświadczona przez historię niż anegdota o Penelopie, Euryklei i Odyseuszu – i tu, i tam mamy do czynienia z legendą. Wszelako narrator biblijny musiał wierzyć w prawdziwość zarówno tej, jak i innych opowieści o ofierze Abrahama – trwałość uświęconego porządku życia opierała się bowiem na prawdziwości tego rodzaju historii[115]. Poematy Homera tworzą określony, ograniczony czasowo i przestrzennie związek pomiędzy faktami; obok tego związku, ponad nim i poza nim można sobie wyobrazić – łatwo i bezkonfliktowo – całkiem inne powiązania między wydarzeniami. W przeciwieństwie do poematów Homera, Stary Testament zawiera jednak historię świata; zaczyna się u początku wszechrzeczy, w chwili stworzenia świata, i pragnąłby się zakończyć w Dniu Ostatnim, w chwili spełnienia obietnicy, która oznacza koniec świata.

Zresztą świat dziejowy, który tworzy Pismo Święte, nie rości sobie praw tylko do tego, aby być rzeczywistością prawdziwą historycznie; świat ów głosi, że jest światem jedynie prawdziwym, powołanym wyłącznie do panowania. Stwierdzeniu temu nie można zarzucić, że jest zbyt daleko idące, że pretensje do panowania zgłasza tu nie historia, lecz po prostu doktryna religijna, ponieważ opowieści biblijne nie są, jak opowieści homeryckie, opowiedzianą „rzeczywistością". W opowieści biblijne wciela się nauka i obietnica, są one z nimi stopione nierozłącznie; właśnie dlatego opowieści te są tak mroczne i pełne głębi, zawierają drugi, ukryty sens. Płynące z nich nauki nadają tekstowi tak wielki ciężar, tak bardzo napełniają go treścią, tyle w nich zawiera się wskazówek co do istoty bóstwa i postawy człowieka pobożnego, że wierny musi wciąż na nowo się w nich zatapiać, wciąż na nowo we wszystkich ich szczegółach szukać światła, które mogło tam zostać ukryte[116].

Im bardziej opowieści biblijne w zestawieniu z opowieściami *Iliady* czy *Odysei* wydają się odrębne i niepowiązane ze sobą na płaszczyźnie poziomej (perspektywa prawdy historycznej), tym silniejszy jest łączący je związek pionowy (perspektywa religijna), który zbiera je wszystkie pod jednym znakiem (Bóg), a którego zupełnie brakuje Homerowi. W każdej z wielkich postaci Starego Testamentu, od Adama aż po proroków, ucieleśniony jest w sposób celowy jakiś element owego pionowego związku: oto Bóg wybrał i ukształtował te postaci, aby wcielić w nie swoją istotę i wolę;

[114] Ibidem, s. 39.
[115] Ibidem.
[116] Ibidem, s. 40.

jednakże wybór i stopień ukształtowania nie są tu jednorodne, albowiem owo kształtowanie następuje stopniowo, w sposób historyczny i w trakcie ziemskiej egzystencji tych, którzy zostali wybrani. Jak dokonuje się ten proces kształtowania, z jakimi przerażającymi łączy się doświadczeniami, widać to na przykładzie omówionej tu historii ofiary Abrahama[117]. Wszystkie inne miejsca akcji, przebieg i porządek wydarzeń nie mają prawa występować w Piśmie Świętym niezależnie od związku pionowego (perspektywy religijnej); wszystkie sprawy przedstawione na płaszczyźnie poziomej (perspektywa prawdy historycznej) – i w ogóle cała historia ludzkości – są podporządkowane owemu związkowi pionowemu i mieszczą się w jego ramach.

Według Abrahama Maslowa[118] – czołowego amerykańskiego przedstawiciela psychologii humanistycznej – doświadczenia mistyczne, określane przez niego jako doświadczenia szczytowe:

- mogą mieć i mają pewne terapeutyczne następstwa, polegające w ścisłym znaczeniu na usuwaniu objawów, na przykład neurotycznych;
- jako przejmujące doświadczenie tożsamości mogą zmienić pogląd danej osoby na siebie samą i to w zdrowym kierunku;
- mogą zmieniać jej pogląd na innych ludzi i stosunek do nich na różne sposoby;
- mogą mniej lub bardziej trwale zmieniać jej pogląd na świat bądź na jego aspekty lub części;
- mogą w niej wyzwalać większą moc twórczą, spontaniczność, ekspresję, indywidualność;
- dana osoba pamięta te przeżycia jako wydarzenia bardzo ważne, pożądane i warte powtórzenia;
- jest również bardziej skłonna odczuwać, iż życie w ogóle jest coś warte, nawet jeśli zazwyczaj bywa monotonne, przyziemne, trudne lub nieprzynoszące zadowolenia, ponieważ przekonała się, że istnieje piękno, zaangażowanie, uczciwość, zabawa, dobroć, prawda i sens. Życie wówczas samo się uzasadnia, a samobójstwo i pragnienie śmierci stają się mniej uzasadnione[119].

„Można by przedstawić wiele innych następstw *ad hoc* i indywidualnych – pisze dalej Maslow – zależnych od poszczególnej osoby i jej konkretnych problemów, które ona uważa za rozwiązane lub które widzi w innym świetle na skutek swego doświadczenia. Sądzę, że te **wszystkie** następstwa dałyby się uogólnić i wyrazić w sposób zrozumiały, gdyby doświadczenie szczytowe można było porównać do wizyty w czymś, co dana osoba określa jako Niebo, z którego następnie wraca na ziemię. Dodatnie dalsze skutki takiego doświadczenia, niektóre charakteru powszechnego, inne – indywidualnego, okażą się wtedy nader prawdopodobne”[120]. Wyraził to angielski poeta romantyczny

[117] Ibidem, s. 42.
[118] A. Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, tłum. I. Wyrzykowska, Wyd. PAX, Warszawa 1986, s. 105.
[119] Ibidem.
[120] Ibidem, s. 106.

S. T. Coleridge: „Gdyby człowiek mógł przejść we śnie przez Raj i otrzymać w podarunku kwiat na dowód, że jego dusza rzeczywiście tam była, i gdyby znalazł ten kwiat w ręku po przebudzeniu… – ach! I co wtedy?”[121]

V. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na przeżycie o charakterze czysto estetycznym

V.1. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na przeżycie o charakterze czysto estetycznym

Abraham Maslow uważał, że doświadczenia mistyczne, czyli szczytowe, mogą dotyczyć różnych dziedzin aktywności: mogą to być doznania nie tylko religijne, ale też seksualne, mogą wystąpić w trakcie pracy twórczej, a także w kontakcie z naturą, mogą również towarzyszyć wrażeniom estetycznym, głębokiej przyjaźni czy rodzicielstwu. Następstwa takich doświadczeń estetycznych, twórczych, mistycznych miłości oraz innych doświadczeń szczytowych są podświadomie brane za coś naturalnego i są powszechnie oczekiwane przez artystów i nauczycieli sztuki, twórczych dydaktyków, teoretyków religii i filozofii, przez ludzi kochających, rodziców terapeutów i wielu innych[122]. Zajmiemy się teraz jedynie przeżyciami związanymi z doznaniami estetycznymi w lekturach poetyckich.

W tej perspektywie najsilniejsze przeżycia, także katharsis, na przykład wśród młodych ludzi, wyzwalają słuchane teksty poetyckie i teksty piosenek do muzyki lansowanej i wykonywanej przez zespoły młodzieżowe oraz ich wokalistów. Zrodzona przez względy tożsamościowe potrzeba wspólnoty estetycznej – w ujęciu Zygmunta Baumana[123] – to ulubiony rewir przemysłu rozrywkowego: ogromny popyt walnie przyczynia się do wyjaśnienia zdumiewającego i ustawicznego sukcesu tego przemysłu. Dzięki ogromnym możliwościom techniki elektronicznej można tworzyć widowiska, które nieskończenie licznym, fizycznie odległym widzom dają szansę uczestnictwa i skupienia uwagi na wspólnym przedmiocie. Podobnie jak wszystkie przedmioty doświadczenia estetycznego, wskazówki podsuwane przez przemysł rozrywkowy działają przez swoją moc uwodzenia. Przewodnictwo realizuje się raczej przez estetykę niż przez etykę. Jego głównym nośnikiem jest zwykle przykład „znanych osób na widoku”, na przykład idoli[124]. Idol musi błyszczeć dość jaskrawo, żeby olśnić widzów, i robić wystarczająco silne wrażenie, tak by adoratorzy trwali w oczarowaniu choć przez moment. Idole dokonują niewielkiego cudu: sprawiają, że wydarza się to, co niewyobrażalne; wyczarowują „doświadczenie wspólnoty” bez realnej wspólnoty, radość przynależności bez niewygody bycia spętanym[125].

---

[121] Ibidem, przypis 2, cyt. za: *Samuel Taylor Coleridge: Selected Poetry and Prose*, ed. E. Schneider, Rinehart, 1951, s. 477. (Fragm. w tłumaczeniu I. Wyrzykowskiej).

[122] Ibidem, s. 106.

[123] Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie,* tłum. J. Margański, Wyd. Literackie, Kraków 2008, s. 89.

[124] Ibidem, s. 91.

[125] Ibidem, s. 94.

Dwa pojęcia są tu najważniejsze: tożsamość i wspólnota estetyczna. Strategia życiowa młodych ludzi, związana z walką o tożsamość opiera się na autokreacji i samostanowieniu; wolność wyboru zaś jest w owej walce jednocześnie orężem i najbardziej upragnioną z nagród[126]. Ich tożsamość pozostaje więc elastyczna i stale otwarta na dalsze eksperymenty i zmianę. Łatwość pozbycia się tożsamości w chwili, gdy przestaje zadowalać, albo konkurencja, jaką stanowią inne, bardziej atrakcyjne tożsamości, pozbawia ją powabu, jest zdecydowanie ważniejsza od „realności" tożsamości aktualnie poszukiwanej lub chwilowo przyswojonej i wykorzystywanej. Te same cechy musi mieć wspólnota estetyczna. Taka wspólnota powinna dawać się równie łatwo rozłożyć, jak dała się złożyć. Musi być i pozostać elastyczna, nie trwać dłużej niż do odwołania i dopóki „przynosi satysfakcję"[127]. Obiektywność wspólnoty estetycznej – rozważanej przez Immanuela Kanta[128] – jest utkana z kruchych nici subiektywnych sądów, jednakże fakt, że są one ze sobą splecione, zabarwia te sądy pozorem obiektywności. Tożsamość wydaje się mieć taki sam status egzystencjalny jak piękno: tak jak piękno, spoczywa ona na fundamencie powszechnego, jawnego bądź milczącego porozumienia, wyrażanego w zgodnej akceptacji sądu lub w takim samym zachowaniu wobec jego przedmiotów. Tak jak piękno mieści się w artystycznym doświadczeniu, tak omawiana tu wspólnota estetyczna rodzi się i jest konsumowana w kręgu „młodzieżowej aprobaty". Tworzące się wokół idoli wspólnoty są chwilowe, do skonsumowania na miejscu i do jednorazowego użytku. Wspólnota estetyczna nie wytwarza między swoimi członkami sieci obowiązków etycznych, a więc zobowiązań długotrwałych. Więzi tworzące się w krótkim jak eksplozja życiu wspólnoty estetycznej, jakiekolwiek są, tak naprawdę nie wiążą – są dosłownie „więziami bez konsekwencji"; oczywiście mają być „przeżywane", ale przeżywane „na miejscu"[129].

Zgoła odmiennie od wcześniej opisanych zachowań przedstawia się sprawa przeżyć estetycznych związanych z indywidualną percepcją tekstów piosenek i muzyki młodzieżowej. Percepcja taka przynosi subiektywne zawężenie perspektywy obrazu postaw estetycznych, jakkolwiek tu także działa katharsis – w intymnym kontakcie z pięknem muzyki i poezji. Helen L. Bonny, muzykoterapeutka, uważa, że to, co jest terapeutyczne albo lecznicze w naszych kontaktach z muzyką, łatwiej opisać w sferze świadomości, a trudniej zaobserwować w konkretnym bezpośrednim zachowaniu[130]. Przyjrzyjmy się temu na przykładzie oddziaływania twórczości artystycznej Czesława Niemena (właśc. Czesława Juliusza Wydrzyckiego), żyjącego w latach 1939–2004, będącego polskim idolem młodzieżowym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Oddziaływania tylko w niewielkiej części udokumentowanego („opisanego

[126] Ibidem, s. 87–88.
[127] Ibidem, s. 88.
[128] Z. Bauman zwraca uwagę na następujące dzieło: I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. oraz przedm. i przypisy J. Gałecki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, PWN, Warszawa 1964.
[129] Z. Bauman, op. cit., s. 97.
[130] H. L. Bonny, *Music and consciousness,* „Journal of Music Therapy" 1975, 12 (3), s. 121––135. cyt. za: W. Szulc, *Muzykoterapia jako przedmiot badań i edukacji*, Wyd. UMCS, Lublin 2005, s. 32.

w sferze świadomości") w listach jego fanów, napisanych po śmierci wokalisty, a załączonych do płyty CD *Nasz Niemen*[131].

„Piosenki wiążą się z naszym życiem" – napisał słynny dziennikarz radiowy Marek Niedźwiecki i trudno się z nim nie zgodzić[132]. Wzruszenie i oczarowanie są pierwszymi emocjami, jakie piosenki zwykle wywołują w słuchaczach – to emocje wstępne przeżycia estetycznego[133]. Takie też pojawiają się w listach: „Miałem 13 lat, kiedy zaśpiewał Pan na Festiwalu Piosenki w Opolu *Dziwny jest ten świat*. Nie wszystko zrozumiałem, ale byłem pewien, że w tym momencie dzieje się jakaś ważna historia. Także historia mojego życia"[134]. O oczarowaniu tym przebojem podobnie pisali inni: „Nie spodziewałem się, że piosenki *Dziwny jest ten świat* można słuchać i słuchać. Dzień, w którym pierwszy raz ją usłyszałam, był przełomowy"[135]. I dalej: „Dziękuję Ci, Mistrzu! Twoje słowa o ludziach dobrej woli i o tym, że złe słowo może zabić, były pierwszym sygnałem, że w moim życiu właśnie wydarzyło się coś ważnego"[136]. Przypomnijmy sobie zatem te słowa:

Dziwny jest ten świat

Dziwny jest ten świat,
gdzie jeszcze wciąż
mieści się wiele zła.
I dziwne jest to,
że od tylu lat
człowiekiem gardzi człowiek.

Dziwny ten świat,
świat ludzkich spraw,
czasem aż wstyd przyznać się.
A jednak często jest,
że ktoś słowem złym
zabija tak, jak nożem.

Lecz ludzi dobrej woli jest więcej
i mocno wierzę w to,
że ten świat
nie zginie nigdy dzięki nim.
Nie! Nie! Nie!
Przyszedł już czas,

[131] *List do Czesława Niemena*, w: *Nasz Niemen* [Książka + CD (2)], wyd. firma fonograficzna AGORA, 2009. Na temat oddziaływania twórczości Czesława Niemena zob. m.in.: D. Michalski, *Czesław Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz?*, Wyd. MG, Warszawa 2009.
[132] *List do Czesława Niemena*, s. 6.
[133] Zob. W. Czernianin, *Przeżycie estetyczne jako kluczowe pojęcie biblioterapii…*, s. 62.
[134] Marek Niedźwiecki, w: *List do Czesława Niemena*, s. 6.
[135] Aleksandra Kołtko, ibidem, s. 9.
[136] Ryszard, ibidem.

najwyższy czas,
nienawiść zniszczyć w sobie.

Lecz ludzi dobrej woli jest więcej
i mocno wierzę w to,
że ten świat
nie zginie nigdy dzięki nim.
Nie! Nie! Nie!
Przyszedł już czas,
najwyższy czas,
nienawiść zniszczyć w sobie.

(muzyka i słowa: Czesław Niemen, 1966)[137]

Fani odnajdywali w tym utworze silną podnietę, energię, wiarę w dobro: „piosenka *Dziwny jest ten świat* działa na mnie jak ładowarka, dodaje mi energii"[138]. „Jestem 13-latkiem. Słucham w radiu Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Wśród rytmicznych piosenek nagle słyszę pieśń wyjątkową, która elektryzuje: jakiś nieznany mi piosenkarz śpiewa o tym, że świat jest jakiś dziwny, krzyczy do mnie, że złe słowo zabija jak nóż. Ale, że dobrych ludzi jest więcej niż złych: że dzięki nim świat będzie lepszy i nie zginie! Boże, przecież ten artysta śpiewa do mnie! Jezu! Skąd ON wie, że od piątego roku życia nie mam mamy i ojca, strasznie mi samotno, bieda, a piszę wiersze i nie zgadzam się, żeby z rówieśnikami pójść okradać bogate sąsiedzkie piwnice i komórki"[139]. Piosenki Niemena były więc dla słuchających terenem wyładowania doznań i uczuć, działały na nich wprost terapeutycznie: „Ja i mój mąż darzymy się wielką miłością, gdy zaszłam w ciążę, byliśmy najszczęśliwszymi ludźmi na świecie! Nasza radość nie trwała jednak długo, ponieważ utraciliśmy tę ciążę, byliśmy zrozpaczeni, zagubieni. Nasz smutek potęgował się wieczorem, gdy wracaliśmy do pustego domu. Włączaliśmy nagrania Czesława Niemena (*Bema pamięci żałobny rapsod*, *Chciałbym cofnąć czas* i wiele innych) i wraz z nim zastanawialiśmy się nad istotą życia i nad tym dziwnym światem… Można powiedzieć, że Niemen był naszym terapeutą, który pomógł nam pogodzić się ze stratą dziecka – jesteśmy mu za to bardzo wdzięczni…"[140] „Twoje utwory przynosiły mi ulgę, otwierały przestrzeń duszy, dawały wolność… Dziękuję Ci, bo bez Ciebie i Twojej muzyki świat byłby pusty, a ja nie byłabym tym, kim jestem"[141]. Nawiasem mówiąc, istnieje silna potrzeba przeprowadzenia w Polsce poważniejszych badań arteterapeutycznych nad muzyką młodzieżową; jak na razie to *terra incognita* w naszej muzykoterapii[142].

[137] *Nasz Niemen*, s. 27.
[138] Genowefa, *List do Czesław Niemena*, s. 11.
[139] Roman Maciejewski-Varga, ibidem, s. 19–20.
[140] Roksana Lenart, ibidem, s. 13.
[141] Ewa Korycińska, ibidem, s. 16.
[142] Zob. np. W. Szulc, *Muzykoterapia jako przedmiot badań i edukacji*. Co ciekawe, od początkowych słów przeboju Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat* zaczyna się w tej książce rozdział pod tytułem *Muzykoterapia wobec konfliktów współczesnego świata*, s. 77. To oczywiście powiedzenie (pokłosie popularności piosenki), a nie świadome nawiązanie do utworu artysty.

Na drugim etapie[143] przeżycie estetyczne słuchaczy utworów Niemena nadal ma charakter uczuciowy i dynamiczny, charakteryzuje ich jednak daleko bardziej postawa aktywna, która jest skupionym odbiorem jakości z początku tylko poruszającej. Jakość ta nie tylko wysuwa się teraz na pierwszy plan, lecz zaczyna zarazem odcinać i odróżniać się od pierwotnego spostrzeżenia („wybija się na przebój piosenkarski"), kształtując pewną całość. Innymi słowy, odbiorcy wspomnianych utworów przede wszystkim rekonstruują porządek w obrębie składników utworu, zarówno słownych, jak i muzycznych, również w jego sferze ideowej. Wszystko, co zostało w ten sposób ukształtowane, zostaje potem uchwycone samo w sobie przez przeżywającego odbiorcę, który nie pozostaje obojętny na to, co uchwycił, ale odpowiada na to rozmaitymi emocjami. Dochodzi zatem do emocjonalnego obcowania przeżywającego odbiorcy z pięknem składników słowno-muzyczno-wokalnych w zaprezentowanych utworach. Na tym polega ich działanie terapeutyczne. Zilustrujmy to dalszymi wypowiedziami z listów: „Dziękuję Panu, że jako jedyny potrafił Pan połączyć w jedno moje trzy wielkie namiętności [w utworze *Bema pamięci żałobny rapsod*]: 1. Patriotyzm i postać Józefa Bema, bohatera powstania; 2. Poezje C. K. Norwida; 3. Muzykę duszy, której jest Pan najlepszym reprezentantem. Jestem Pana dozgonnym dłużnikiem"[144]. „Gdy wyszła płyta z tym utworem *Bema pamięci żałobny rapsod* w 1969 r., zorganizowaliśmy w klasie wieczór poezji Norwida z nagraniem Niemena. Sala była pełna palących się świec, zupełnie jak na okładce płyty. Puszczaliśmy ten utwór kilka razy. Ciarki chodziły mi po plecach. Wojtek [kolega z klasy] pod wpływem tego utworu zwariował na punkcie poezji Norwida, zaraził tym całą naszą klasę i chyba szkołę, która już po naszej maturze w 1972 r. przyjęła imię C. K. Norwida"[145]. „To Niemen sprawił, że moje pokolenie zainteresowało się sztuką, literaturą, a przede wszystkim poezją Norwida, Leśmiana, Tuwima i wielu innych poetów. Jemu zawdzięczamy także to, że nauczyliśmy się odróżniać dobro od zła"[146]. „Tak bardzo brakuje mi tego głosu, który leczył"[147].

W przeżyciach estetycznych odbiorców twórczości artystycznej Czesława Niemena możemy wyróżnić jeszcze trzeci etap, charakteryzujący się pewnego rodzaju emocjonalnym uspokojeniem, bierną postawą, w przeciwieństwie do aktywnej z pierwszych dwóch etapów. Pojawia się na nim kontemplacyjne zadowolenie czerpane z poznania estetycznego, nadbudowanego nad przeżyciem estetycznym[148]. Pozytywna, subiektywna odpowiedź na wartość przybiera postać emocjonalnego uznania, jakim obdarzane są utwory artysty, a także on sam: „Dla mnie Niemen i jego muzyka to najpiękniejsze, co mogło mnie spotkać w młodości"[149]. „Moje wspomnienia związane z Niemenem są wciąż w ciepłych kolorach i nie tracą cudownego smaku.

[143] Zob. W. Czernianin, *Przeżycie estetyczne jako kluczowe pojęcie biblioterapii…*, s. 62.
[144] Michał, *List do Czesława Niemena*, s. 21.
[145] Wiesiek Rochalski, rocznik 1954, ibidem, s. 19.
[146] Gośka, ibidem, s. 22.
[147] Urszula, ibidem, s. 25.
[148] Zob. W. Czernianin, *Przeżycie estetyczne jako kluczowe pojęcie biblioterapii…*, s. 66.
[149] Rysiek S., *List do Czesława Niemena*, s. 23–24.

To Ktoś Niezwykły. Wielki Człowiek i Czarodziej”[150]. „To on otworzył przede mną drzwi do poezji, piękna słowa i czystości dźwięku”[151]. Pod tym podpisują się również piszący te słowa.

Niewątpliwie istnieją liczne powiązania między przeżyciem estetycznym wywołanym recepcją utworów piosenkarskich a terapią. Problem ten wiąże się ściśle z zagadnieniem jakości piosenek zarówno pod względem muzycznym, jak i poetyckim, a także wokalnym wykonawcy. Wartość artystyczna twórczości Czesława Niemena była oceniana bardzo wysoko i dostarczała silnych przeżyć estetycznych jego młodym słuchaczom, wywierając ogromny wpływ (niekiedy terapeutyczny) na całe ich życie: „Szanowny Panie Czesławie… Pan jest wielki, tkwi Pan w naszych sercach i umysłach”[152]. Widać jasno, że głównym nośnikiem jego popularności była nie tylko estetyka utworów, ale też etyka (w sferze ideowej), która uczyniła go autorytetem.

VI. Katharsis w poezjoterapii nastawionej na hedonistyczne zadowolenie

VI.1. Katharsis w twórczości poetyckiej nastawionej na hedonistyczne zadowolenie

Naturalistyczne źródło hedonizmu wydaje się oczywiste, jak bowiem pisał Zygmunt Freud: „z jednej strony ludzie dążą do braku cierpienia i przykrości, z drugiej zaś pragną przeżywania silnych uczuć przyjemnych. […]. Tym, co określa cel życia, jest po prostu zasada rozkoszy”[153]. Warto zaznaczyć, że hedonizm filozoficzny określa przyjemność jako najwyższe albo jedyne dobro, które nadto stanowi kryterium moralnej oceny postępowania[154]. Hedonistycznej odmianie poezji erotycznej szczególnie bliskie są poglądy hedonizmu skrajnego, reprezentowanego przez Arystypa z Cyreny (współczesnego Platonowi), podkreślającego pierwszorzędną wartość przyjemności zmysłowych. Narzucają się tu podobieństwa z psychoanalizą Freuda i filozofią Epikura, dlatego jest to takie ważne[155]. Arystyp z Cyreny jest właśnie twórcą doktryny etycznej zwanej hedonizmem, który od jego czasów stał się jednym z ważniejszych kierunków etyki. Termin „hedonizm” pochodzi od greckiego słowa *hedone* oznaczającego przyjemność[156].

---

[150] Ewa Strzałkowska, ibidem, s. 24.
[151] Daria Gris, ibidem, s. 17.
[152] Gabriela Skowronek, ibidem, s. 7.
[153] Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: idem, *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 248–249.
[154] Hasło *Hedonizm*, w: *Słownik pojęć filozoficznych*, pod red. W. Krajewskiego przy współpracy R. Banajskiego, Wyd. „Scholar”, Warszawa 1996, s. 77.
[155] Zob. Ł. Nysler, *Etyka Epikura a psychoanaliza Zygmunta Freuda*, „Dykcja. Pismo Literacko-Artystyczne” 1996, nr 3–4, s. 134.
[156] A. Krokiewicz, *Etyka Demokryta i hedonizm Arystypa*, PWN, Warszawa 1960, s. 110 i n.

Arystyp utrzymywał, że istnieją dwa stany naturalnych doznań: przyjemności i przykrości. Uważał, że wszystkie istoty żyjące pragną przyjemności, a unikają przykrości. Dowodzi tego fakt, iż każdy od dziecka instynktownie szuka przyjemności, a ucieka przed przykrością; odczuwając przyjemność zaś, nie chce niczego innego. Przyjemności cielesne są przy tym o wiele cenniejsze od duchowych, a cierpienia fizyczne – dotkliwsze od moralnych. Najwyższy cel życiowy stanowi – mająca charakter psychofizyczny – przyjemność cielesna, w swej istocie chwilowa i pojedyncza, trwająca tak długo, jak długo działa bodziec; szczęście zaś jest tylko zespołem takich pojedynczych przyjemności, godnych pożądania samych przez się. Przyjemności różnią się między sobą jedynie intensywnością, natomiast nie różnią się jakością i nie przestają być dobrem, choćby ich źródłem były niedobre czyny. Należy chwytać przyjemność, jaka się nadarza. Niesłuszną rzeczą jest wyrzekanie się obecnej przyjemności dla przyszłego szczęścia[157].

Brak przykrości nie jest jeszcze przyjemnością (jak u Epikura) i odwrotnie – brak przyjemności nie jest przykrością; albowiem przyjemność i przykrość opierają się na ruchu jako czynniku fizycznym, odpowiednio łagodnym lub gwałtownym, a stan nieodczuwania przyjemności czy przykrości nie jest stanem ruchu (to stan pośredni, jak sen). Psychicznymi czynnikami odczuwania przyjemności są przede wszystkim: świadome rozkoszowanie się doraźną przyjemnością oraz płynące stąd błogie poczucie wolności. To poczucie wolności pozostaje w najściślejszym związku z regułą Arystypa, ażeby nie przywiązywać się do nikogo (do kobiet) i do niczego (do pieniędzy). Taki wybór dyktował proste rozumienie celów i zasad, jakimi należy się kierować w życiu, gdyż faktycznie zawsze zabiegamy o przyjemności, a unikamy przykrości. Przyjemność jest więc jedynym dobrem, a przykrość – jedynym złem. Tym samym Arystyp twierdził o dobru coś zupełnie przeciwnego niż Sokrates, którego był uczniem. Choć podobnie jak on łączył dobro i przyjemność, czynił to w odwrotnym kierunku. Wbrew Sokratesowi bowiem uważał, że nie jedynie dobro – tylko moralne (prawdziwym dobrem jest cnota) – daje przyjemność, ale przeciwnie, to przyjemność jest jedynym dobrem i ona też stanowi kryterium moralnej oceny postępowania; czyli po prostu egoistycznie: dobrem jest moja przyjemność. Na tym polegała nowość tej doktryny. Sensacyjność zaś – na uznaniu przyjemności cielesnej (w tym seksualnej) jako naczelnego dobra i celu życia. Z kolei atrakcyjność – na tym, że hedonizm usprawiedliwiał egoistyczne postępowanie[158].

Doktryna Arystypa znalazła licznych zwolenników. Jej powodzenie tłumaczą dwa ważne powody: Arystyp nawiązywał w niej do życiowego doświadczenia i był konsekwentny. Nawiązaniem do życiowego doświadczenia było przekonanie Arystypa o powszechności hedonistycznych pragnień w postępowaniu człowieka. Z tego punktu widzenia przyjemność jest jedynym motywem działań ludzkich i ta rzekomo oczywista prawda miała świadczyć o słuszności jego doktryny. Z kolei konsekwencja filozoficzna Arystypa przejawiła się w jego wziętej z Protagorasa sensualistycznej teorii poznania, która głosiła, że prawdę poznajemy tylko za pomocą zmysłów[159].

[157] Ibidem.
[158] Ibidem.
[159] Ibidem.

Hasło Arystypa, że przyjemność cielesna jest najwyższym dobrem człowieka, straciło swój pierwotny urok już pod koniec IV wieku przed naszą erą. Wszystko wskazuje na to, że główną przyczyną upadku był wewnętrzny fałsz doktryny. Ten fałsz polegał na tym, że Arystyp uznał, iż doznania cielesne są ważniejsze dla szczęścia czy nieszczęścia człowieka niż czyny i że przyznawał przyjemności pierwszeństwo przed rozumem, co oznaczało, że rozum nie panuje nad uczuciami i wolą, lecz im służy. Skrajny hedonizm Arystypa szybko uległ przeobrażeniom. Przyczyniły się one do ewolucji doktryny, która stworzyła podłoże dla nowej hedonistycznej szkoły Epikura sto lat później[160].

Uświadomienie sobie siły popędu płciowego bez wątpienia potęgowało przeświadczenie hedonizmu historycznego, że najgłębszym pragnieniem uczuciowości i woli ludzkiej jest doznawanie przyjemności. Przyjemność związana z seksualnością – wiedzieli o tym już starożytni – jest mocno zakorzeniona w duszy ludzkiej. W erotykach autorów niepełnosprawnych owa przyjemność pod postacią rozkoszy podniesiona została do rangi wartości terapeutycznej, gdyż rzeczywistość zawsze była czymś gorszym:

Powróćmy do chwil miłości,
Zaczarujmy szarą rzeczywistość.
Miłością życie zmieńmy w baśń.
Znajdźmy czarodziejski ląd,
gdzie szczęście w opiece ma dzień i noc.
Zamknij oczy, podaj dłoń.
Chodźmy stąd donikąd.[161]

Strategia ta określa aktywność seksualną wyrażającą się w gloryfikacji miłości zmysłowej poprzez dość odważne opisy – wymarzonych lub rzeczywistych – pożądań, pocałunków, pieszczot, stosunków płciowych, seksualnych ekstaz. Stan *hedone* kojarzy się w tej poezji najczęściej ze stanem upojenia chwilą rozkoszy w ekstazie seksualnej:

Różowoszara noc
spływam cała w dół
i jestem tylko wysuniętym języczkiem
rozedrganym pieszczotą języka
Pulsuję konwulsyjnie rozchylona
w kokonie rozżarzonego czekania
na tę sekundę
która zawiera w sobie całą wieczność
Jego dotyk przeszywa na wylot
Przedłużyć przedłużyć to pragnienie
ten głód którym teraz jestem
Przedłużyć wydłużyć przeciągnąć

[160] A. Krokiewicz, *Hedonizm Epikura*, PWN, Warszawa 1961.
[161] Jolanta Ucherr-Walencik, w: *Przesłanie nadziei*, s. 188.

odczekać tę tysięczną część sekundy
aby poczuć całym istnieniem
to pierwsze i ostatnie wejście
wypełnione do granic posiadaniem i oddaniem
Zamykam go w sobie najszczelniej
znieruchomiała spełnieniem
Cisza
i ledwie dostrzegalny ruch
Dotrzeć w to najczulsze miejsce
Jeszcze jedno przesunięcie
I wygięta jak napięta cięciwa
z uwagą aby się nie ześliznąć
w takt pulsowania zaczynam ten taniec
półkul wracających w to samo miejsce
Unoszące opadaniem nagłego pchnięcia
Ruchy w pozornej grze zatrzymań
głodne tego jednego do przodu
Zasłuchana poddaję się cała
aż do rozchodzącego się echem
nagłego zatrzymania w krzyku
w pełnym zjednoczeniu przejść
jednego w drugie[162]

Poetycki wizerunek miłości zmysłowej, jaki zawiera ta liryka erotyczna, to często manifestacja buntu zrodzonego ze sprzeciwu wobec niepełnosprawności, ze wszystkimi jej duchowymi i cielesnymi przykrościami. Rzeczywistość biologicznych nieuchronności otrzymuje w ten sposób wymiar witalistyczny. Świadomość tej opozycji, zdrowie–choroba, życie–śmierć, programowe opowiedzenie się po stronie hedonistycznego bieguna jednostkowej egzystencji było już obecne w twórczości chorej na serce i zmarłej przedwcześnie poetki Haliny Poświatowskiej (1935–1967). Zjawiska te wyznaczają pierwszą płaszczyznę jej liryki i decydują o jej zmysłowym charakterze. Miłość przedstawiana jest u niej często jako namiętna pochwała instynktu biologicznego:

przyszłość świata jest w naszych ramionach
ach ona jest w naszych gorących ramionach
w naszych udach pragnących bezwstydnych
w naszych żyznych piersiach
ze czcią wymawiajmy imiona
Tais Fryne i Judyty ulicznicy żydowskiej[163]

[162] Barbara Sawczak, ibidem, s. 157.
[163] H. Poświatowska, *Poezje wybrane*, wstęp S. Stabro, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 15.

Trzeba dodać, że ta odważna zmysłowość, wynikająca ze świadomości silnej opozycji życie–śmierć, manifestuje się w liryce miłosnej Poświatowskiej na rozmaite sposoby.

Jedną z płaszczyzn, na których realizuje się nadrzędność hedonistycznej interpretacji ludzkiej seksualności, jest w poezji osób niepełnosprawnych sfera dramatu ich marginalizacji, poświadczona szukaniem doświadczenia normalności w tak przedstawianej miłości. Zderzenie wyobraźni doznającego podmiotu z rzeczywistością społeczną i dramat z tego wynikający, który polega na sprzeczności między potocznym osądem niepełnosprawnych, opartym na pozorach zewnętrznych, a prawdą wewnętrznego doświadczenia jednostki poddanej owemu osądowi, znajduje szczególny wyraz w poezji, także erotycznej, w której ukazane hedonistyczne zadowolenie staje się terapią.

VI.2. Katharsis w poetyckich lekturach nastawionych na hedonistyczne zadowolenie

Michał Głowiński zauważył, że „dzieło projektuje zachowanie swoich czytelników, stanowiąc skierowany do nich apel”[164]. Projektowanie to w hedonistycznej poezji erotycznej koresponduje ze sposobami wyrażania miłości i oddziaływania na czytelników. Przyjrzyjmy się więc sposobowi wyrażania miłości, czyli składnikom układu komunikacyjnego: autor–czytelnik, na przykładzie młodopolskiej poezji erotycznej[165]. Postulaty znaczeniowe jakby przewidywały w niej współdziałanie czytelnika w aktualizacji erotyków, między innymi przez wybór określonego języka miłosnego, głównie jego leksyki i tradycji stylistycznej. Zresztą autorzy erotyków już przez konstrukcję bohaterów i bohaterek erotycznych znacznie zacieśnili – i to w sposób wyraźny – obraz swojego Czytelnika Modelowego[166]. Sygnały zawężające audytorium to sformułowania w rodzaju „dziewczyno”, „młodzieńcze”. Ponadto teksty te dość jasno, choć pośrednio określają swojego Czytelnika Modelowego, podejmując tematykę seksualną z wystarczającym marginesem jednoznaczności, dotyczy ona bowiem młodych osób płci obojga (inicjacje seksualne, opisy pierwszych zachwytów rozkoszami zmysłowymi, aktów miłosnych i tym podobne).

…Teraz żądza zaciska ci ząbki
Oczy ślepi i obraca w słup,
W szmatki targasz muślinowe rąbki,
Dreszcz cię wstrząsa od głowy do stóp.

[164] M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PIW, Warszawa 1973, s. 216.
[165] W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wyd. TART, Wrocław 2000, s. 206.
[166] Termin ten i myśli z nim związane są wzięte od Umberta Eco z jego książki *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 72 i n.

Piękna jesteś z tą chucią na twarzy,
Z tym szaleństwem rozpętanej krwi,
Gdy twe ciało drga i ogniem parzy
I wraz z moim, jak w obręczy tkwi.

Z tym oddechem, co z ust twoich bucha
I płomieniem całuje mą twarz,
Z tą swobodą rozkutego ducha

I w tym świecie, który taki nasz;
Tu nie dojrzy nas nikt, nie podsłucha –
Kochaj – ściskaj – szalej – potem marz!...[167]

Tym samym owe teksty postulują niejako własnego adresata jako niezbędny warunek swojej potencjalności znaczeniowej. Tak więc autorzy erotyków z jednej strony zakładają, z drugiej zaś ustanawiają kompetencje swojego Czytelnika Modelowego. W istocie tekst poetycki staje się dla innego czytelnika (na przykład starszego pokolenia) lekturą inną lub nieczytelną. Takie wrażenie potęgują często stosowane środki gramatyczne: zaimki osobowe „ja", „ty" oraz rzeczownikowe określenia płci (domyślne i wypowiedziane), zdolne wyrażać zarówno nadawcę, jak i odbiorcę tych tekstów poetyckich, gdyż rozlokowane na osi „ja"–„ty" mogły być odbierane jako **role** jego uczestników. W takich wypadkach zaimki osobowe oznaczające faktycznie postaci miłosne lub podmioty wypowiedzi stanowiły sposób na **wprowadzenie** do akcji miłosnej Czytelnika Modelowego w **roli wirtualnego uczestnika**. Bierna przyjemność płynąca z takich lektur poetyckich nastawionych na hedonistyczne zadowolenie może oddziaływać terapeutycznie w zależności od nastawienia czytelnika.

VII. Zakończenie

Poezja stanowi bodziec stymulujący duchowy rozwój człowieka. Terminem duchowości można objąć takie stany umysłu i działań, jak tożsamość indywidualna i społeczna, procesy wartościowania i podłoże zachowań moralnych, wiara i religijność, rozmaite aspekty rozwoju świadomości i osobowości[168]. Podsumowując to, co mówiliśmy o poezji w związku z terapią, można stwierdzić, że autorzy (szczególnie niepełnosprawni) poprzez tworzone przez siebie wiersze uzyskują katharsis. Utwory ich mają charakter konfesyjny, ukazują świat wewnętrzny, wyznania przedstawiane są najczęściej w liryce bezpośredniej. Bez wątpienia tym, co łączy owe liryki, jest podkreślana rola i znaczenie ekspresji; ważny jest aspekt osobotwórczy. Agnieszka Stupin-Rzońca, pisząc

[167] Bogusław Butrymowicz (1872–1965), *Z dziejów miłości*, w: *Studia o Bogusławie Butrymowiczu*, wstęp, wybór i opracowanie Z. Andres, W. Czernianin, Wyd. Antykwa, Wrocław 2006, s. 72–73.
[168] *Duchowy rozwój człowieka…*, s. 11.

o wartości terapeutyczno-rewalidacyjnej twórczości poetyckiej osób niepełnosprawnych, podkreśla, że „dzięki twórczości mogą się realizować podstawowe potrzeby psychiczne, m.in. wyrażanie siebie i ekspresji, poczucia własnej wartości i znaczenia, samorealizacji i przeżyć estetycznych. Rozwijają się także procesy poznawcze, emocje i uczucia, motywacja, wola działania i aktywna postawa wobec życia. Twórczość prowadzi też do ukierunkowania i rozszerzania zainteresowań poznawczych. Jest ponadto elementem komunikacji ludzkiej”[169]. Przede wszystkim zwraca uwagę na to, że uprawianie sztuki umożliwia samorealizację, jest także szansą wybicia się i nobilitacji, a przynajmniej wyłonienia się z tłumu i odniesienia sukcesu. Ponadto przyczynia się do uświadomienia sobie przez osoby niepełnosprawne ich możliwości, ujawnienia zdolności i talentów, a przez to odzyskania zaufania do siebie i podwyższenia poczucia własnej wartości[170]. W ten sposób poezjoterapia, pozostając na gruncie sztuk pięknych, zyskuje szansę włączenia własnych osiągnięć do dorobku biblioterapii czy szerzej: psychoterapii.

Literatura (według kolejności cytowań)

P. J. Longo, *Poezja jako terapia*, przekł. M. Bojarun, „Biblioterapeuta. Kwartalnik Polskiego Towarzystwa Biblioterapeutycznego”, Wrocław 2002, nr 2.

Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przekł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Z. Freud, *Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, rozdz. *Pisarz i fantazjowanie*, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo RR, Warszawa 2009.

C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, przekł. R. Reszke, Wyd. WROTA-KR, Warszawa 1997.

C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.

M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1976.

W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, *Estetyka starożytna*, Ossolineum, Wrocław 1962

Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Ossolineum, Wrocław 2006.

Przesłanie nadziei. Antologia twórczości literackiej osób niepełnosprawnych ruchowo, część I, *Poezja*, wybór i opracowanie A. Stupin-Rzońca, wyd. Wyższa Szkoła Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 1997.

A. Stupin-Rzońca, *Słowo wstępne*, w: *Przesłanie nadziei. Antologia twórczości literackiej osób niepełnosprawnych ruchowo*, *Poezja*, wybór i opracowanie A. Stupin-Rzońca, wyd. Wyższa Szkoła Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 1997.

A. Stupin-Rzońca, *Wprowadzenie. O wartości terapeutyczno-rewalidacyjnej twórczości poetyckiej osób niepełnosprawnych*, w: *Przesłanie nadziei. Antologia twórczości literackiej osób niepełnosprawnych ruchowo*, *Poezja*, wybór i opracowanie A. Stupin-Rzońca, wyd. Wyższa Szkoła Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Warszawa 1997.

[169] A. Stupin-Rzońca, *Wprowadzenie…*, s. 7, przypis 1.
[170] Ibidem, s. 8.

Zbliżenie z cieniem. Annäherungen an den Schatten, wyd. Krakowski Szpital Neuropsychiatryczny im. Józefa Bagińskiego w Krakowie, Kraków 1996.
A. Hulek, *Przedmowa*, w: W. Krzemińska, *Literatura piękna a zdrowie psychiczne*, PZWL, Warszawa 1973.
W. Krzemińska, *Literatura piękna a zdrowie psychiczne*, PZWL, Warszawa 1973.
A. Kowal, *Przedmowa*, w: *Zbliżenie z cieniem. Annäherungen an den Schatten*, wyd. Krakowski Szpital Neuropsychiatryczny im. Józefa Bagińskiego w Krakowie, Kraków 1996.
S. Krzyśka, *Lingwistyka statystyczna w terapii wierszem,* w: *Arteterapia w edukacji i rozwoju człowieka*, red. M. i T. Siemież, Wyd. Nauk. Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.
T. Stańczak, *Metody biblioterapii*, „Szpitalnictwo Polskie" 1979, nr 23 (6), s. 277–278.
Poetry Therapy, red. J. J. Leedy, Lippincott Comp., Philadelphia 1969.
W. Szulc, *Arteterapia. Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*, Difin, Warszawa 2011.
W. Szulc, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Wyd. Uczelniane Akad. Med. im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 1994.
S. Góralczyk, *Poezjoterapia w dysfunkcjach narządów ruchu*, w: *Arteterapia. Od rozważań nad teorią do zastosowań praktycznych*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Wyd. Akad. Hum.-Ekon. w Łodzi, Łódź 2011.
K. Krasoń, *Poezjoterapia*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, t. II, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 271–276.
J. Papuzińska, *Terapeutyczna funkcja poezji*, w: *Miejsce literatury i teatru w przestrzeniach terapeutycznych. Werbalne i niewerbalne aspekty wsparcia rozwoju*, praca zbiorowa pod red. nauk. J. Malickiego i K. Krasoń, Biblioteka Śląska, Katowice 2005.
B. Woźniczka-Paruzel, *Biblioterapia w środowisku współuzależnionych z grup rodzinnych Al-Anon (od teorii do działań praktycznych)*, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2002.
C. K. Norwid, *Pisma wierszem i prozą*, wybrał i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1973.
R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
U. Eco, *Wprowadzenie*, w: *Historia piękna*, red. U. Eco, przekł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005.
E. Ringel, *Nerwica a samozniszczenie*, przekł. S. Lachowski, Warszawa 1992.
J. Trzynadlowski, *Biblioterapia – złudzenia i nadzieje*, „Arteterapia" II. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, 1990, nr 52.
O. E. Heninger, *Poetry therapy in private practice: An odyssey into the healing power of poetry*, w: *Poetry in the Therapeutic Experience*, red. A. Lerner, MMB Music, Inc., St. Louis 1994.
M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, PZWS, Warszawa 1967.
E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przekł. H. i P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981.
W. Szulc, *Biblioterapia z Internetu*, „Poradnik Bibliotekarza" 2000, nr 11.
A. Baluch, *Propozycje metodologiczne w badaniach literatury dla dzieci i młodzieży*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty*, praca zbiorowa pod red. naukową D. Świerczyńskiej-Jelonek, G. Leszczyńskiego i M. Zająca, Wyd. SBP, Warszawa 2008.
Wybrane zagadnienia z pedagogiki specjalnej, pod. red. E. Tomasik, Warszawa 1997.

J. Plisiecki, *Przeżycie estetyczne dzieła literackiego*, w: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, pod red. B. Myrdzik, M. Karwatowskiej, Wyd. UMCS, Lublin 2005.
W. Czernianin, *Przeżycie estetyczne jako kluczowe pojęcie biblioterapii – na przykładzie poglądów Romana Ingardena*, w: idem, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wyd. ATUT, Wrocław 2008.
S. Siek, *Autopsychoterapia*, Wyd. ATK, Warszawa 1985.
Z. Skorny, *Emocje a korekcyjna funkcja biblioterapii*, „Małe Formy Metodyczne. Bibliotekoznawstwo" 1988, nr 1.
J. Dębowski, A. Drabarek, L. Gawor, S. Jedynak, E. Klimowicz, K. Kosior, L. Dybel, *Mały słownik etyczny*, pod red. nauk. S. Jedynaka, Oficyna Wydawnicza „BRANTA", Bydgoszcz 1994.
S. Sawicki, *Poetyka, interpretacja, sacrum,* PWN, Warszawa 1981.
A. Jastrzębski, A. Podsiad, *Wstęp*, w: *Z głębokości… Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, Wyd. PAX, Warszawa 1966.
W. Czernianin, *O terapeutycznym wymiarze wiary religijnej*, w: *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wyd. ATUT, Wrocław 2008.
Ks. L. Szczepaniak SCJ, *Bo byłem chory… (Mt 25,36). Poezje szpitalne*, wstęp, wybór, opracowanie A. Aleksandrowicz, wyd. DEHON, Kraków 2005, s. 5.
Z. Łączkowski, *Wolność nie zniewolona, czyli spacerkiem przez sacrum i profanum*, red. K. Kasprzak, S. Lenart, M. Stępkowska, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 1997.
Święty Jan od Krzyża Doktor Kościoła, *Żywy płomień miłości*, z hiszpańskiego przełożył B. Smyrak OCD, Wyd. Karmelitów Bosych, Kraków 2003.
A. Krokiewicz, *Wstęp*, w: Plotyn, *Enneady*, przeł. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, t. I, PWN, Warszawa 1959.
Mistrz Eckhart, *Traktaty. Pouczenie duchowe – Księga Boskich pocieszeń – O człowieku szlachetnym – O odosobnieniu*, przekł. i oprac. W. Szymona OP, W DRODZE, Poznań 1987.
Duchowy rozwój człowieka, fazy życia – osobowość – wiara – religijność. Stadialne koncepcje rozwoju w ciągu życia, pod red. P. Sochy, Wyd. UJ, Kraków 2000.
E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przełożył i przedmową opatrzył Z. Żabicki, przedmowa do drugiego wydania M. P. Markowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
Homer, *Odyseja*, tłum L. Siemieński, wstępem poprzedziła Z. Abramowiczówna, opracował i objaśnieniami opatrzył J. Łanowski, Ossolineum, BN, seria II, nr 21, Wrocław 2003.
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wydanie czwarte, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1989.
A. Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, przekł. I. Wyrzykowska, Wyd. PAX, Warszawa 1986.
Samuel Taylor Coleridge: Selected Poetry and Prose, red. E. Schneider, Rinehart, 1951.
Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przekł. J. Margański, Wyd. Literackie, Kraków 2008.
I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. oraz przedm. i przypisy J. Gałecki, tłumaczenie przejrzał A. Landman, PWN, Warszawa 1964.
H. L. Bonny, *Music and consciousness*, „Journal of Music Therapy" 1975, 12 (3).
W. Szulc, *Muzykoterapia jako przedmiot badań i edukacji*, Wyd. UMCS, Lublin 2005.
List do Czesława Niemena, w: *Nasz Niemen* [Książka + CD (2)], wyd. firma fonograficzna AGORA, 2009.

D. Michalski, *Czesław Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz?*, MG, Warszawa 2009.
Z. Freud, *Człowiek, religia, kultura*, przekł. J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
Słownik pojęć filozoficznych, pod red. W. Krajewskiego przy współpracy R. Banajskiego, Wyd. „Scholar", Warszawa 1996.
Ł. Nysler, *Etyka Epikura a psychoanaliza Zygmunta Freuda*, „Dykcja. Pismo Literacko-Artystyczne" 1996, nr 3–4.
A. Krokiewicz, *Etyka Demokryta i hedonizm Arystypa*, PWN, Warszawa 1960.
A. Krokiewicz, *Hedonizm Epikura*, PWN, Warszawa 1961.
H. Poświatowska, *Poezje wybrane*, wstęp S. Stabro, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.
M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PIW, Warszawa 1973.
W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wyd. TART, Wrocław 2000.
U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przekł. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994.
Studia o Bogusławie Butrymowiczu, wstęp, wybór i opracowanie Z. Andres, W. Czernianin, Wyd. Antykwa, Wrocław 2006.

Wiktor Czernianin

O pojmowaniu wychowawczej roli sztuki w biblioterapii

– na przykładzie rozważań estetycznych Fryderyka Schillera i Herberta Spencera oraz książki *Poezja w wychowaniu* Piotra Chmielowskiego

I. Schillerowski postulat wychowawczej roli sztuki poprzez zabawę

Fryderyk Schiller (1759–1805) jest autorem nie tylko terminu „wychowanie estetyczne", ale także pierwszego w historii filozofii dzieła podkreślającego bardzo mocno rolę wychowawczą sztuki, mianowicie *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka*, wydanych w 1795 roku. Warto przypomnieć, że dzieło to na język polski po raz pierwszy przełożył Fryderyk Henryk Lewestam (1817–1878). Jego tłumaczenie ukazało się w 1843 roku, pod tytułem *Fryderyka Schillera „Listy o wychowaniu estetycznym człowieka" tudzież rozprawy „O wzniosłości", „O sztuce tragicznej", „O moralnej korzyści estetycznej obyczajów"* (wyd. Redakcja „Biblioteki Warszawskiej")[1]. Pedagogiczna formuła zawarta w tytule jest myląca. Paradoksalnie, słynny niemiecki poeta i dramaturg nie zajmuje się wychowaniem (nie ma na myśli procesów edukacyjnych interesujących pedagoga), ale w sposób filozoficzny zajmuje się człowiekiem, człowiekiem epoki, w której sam żył, a zwłaszcza człowiekiem przyszłości[2]. Współczesny

[1] *Fryderyka Schillera „Listy o wychowaniu estetycznym człowieka" tudzież rozprawy „O wzniosłości", „O sztuce tragicznej", „O moralnej korzyści estetycznej obyczajów"*, [przeł. Fryderyk Henryk Lewestam], Wyd. Redakcja „Biblioteki Warszawskiej", Warszawa 1843.

[2] I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, PWN, Warszawa 1982.

Schillerowi człowiek stał się obiektem jego krytyki, ale także troski i niepokoju. Poeta swoją koncepcją estetyczną – związaną niewątpliwie z wydarzeniami Wielkiej Rewolucji Francuskiej z 1789 roku – odpowiadał na wezwanie do krytyki istniejącego ustroju feudalnego i do kształtowania form nowej przyszłości. Stosunek Schillera do Wielkiej Rewolucji był ambiwalentny: z jednej strony nie pochwalał on okrucieństwa jakobinów, ale z drugiej przemawiały do niego ideały buntowników. Dla Schillera pierwszym etapem rewolucji społecznej i politycznej miała być rewolucja estetyczna, podjęta w imię harmonijnego i wszechstronnego rozwoju człowieka rozdartego wewnętrznymi sprzecznościami. Rewolucja ta miała być oparta na programie postulującym urzeczywistnienie harmonii społecznej poprzez kształtowanie wewnętrznej harmonii człowieka, co z kolei możliwe było tylko dzięki sztuce[3]. Jako zasadnicze cele wychowania estetycznego Schiller wyznaczył: 1) ukształtowanie pełnej, zintegrowanej, harmonijnej jednostki; 2) stworzenie idealnego państwa równości i wolności politycznej[4]. Kształtowanie wewnętrznej harmonii człowieka poprzez sztukę brzmi nowocześnie i jest bliskie biblioterapii. Oczywiście funkcje terapeutyczne sztuki nie mogą być identyfikowane z funkcjami wychowawczymi, ale są im w poważnym stopniu pokrewne[5], stąd między innymi bierze się podział biblioterapii na kliniczną i wychowawczą. „Głowa musi kształtować serce" – powiada Rafael, jeden z dwu protagonistów *Teozofii Juliusza*, filozoficznego dialogu, napisanego przez Schillera – jak przypomina Jerzy Prokopiuk we *Wstępie* do *Listów* – przed 1783 rokiem; jego twórca liczy sobie wówczas dwadzieścia kilka lat. Trudno znaleźć bardziej jędrny wyraz ducha Oświecenia, epoki, w której urodził się i wychował Schiller. W zdaniu tym – pisze dalej Prokopiuk – ogniskuje się racjonalistyczna i moralistyczna postawa świadomości oświeceniowej, właściwy jej kult rozumu i kult cnoty. Na tym fundamencie Oświecenie oparło swą wiarę we własną przełomowość i wyższość nad czasami przeszłymi. We własnej ocenie epoka ta widziała siebie jako kulturę uwolnioną od przesądów i autorytetów i poddaną jedynie prawu rozumu, utożsamionemu z prawem natury. O „pełnoletniości" tych czasów – by użyć określenia Kanta – miało świadczyć osiągnięcie przez współczesnych krytycznej samowiedzy, wolności i autonomii, odsłaniających człowiekowi nieograniczone horyzonty wielkości duchowej i realizujących się wraz z postępującym opanowywaniem własnej natury i świata zewnętrznego[6]. Przyjrzyjmy się zatem bliżej poglądom autora *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka*.

Schillerowski postulat wychowawczej roli sztuki oparty jest na jej dualizmie, jako syntezie zmysłowości i duchowości oraz identyfikacji z zabawą. Koresponduje to z podkreślanym przez poetę dualizmem istoty ludzkiej: jej sprzecznymi instynktami

---

[3] I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, PWN, Warszawa 1964.

[4] S. Słowińska, *Koncepcja wychowania estetycznego Fryderyka Schillera – inspiracja dla edukacji kulturalnej dorosłych*, „Dyskursy Młodych Andragogów", Zielona Góra 2006, nr 7, s. 173–182.

[5] I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie…*, op. cit., s. 48.

[6] J. Prokopiuk, *Wstęp. Utopia i profesja, czyli dwie dusze Fryderyka Schillera*, w: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy,* przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 5.

fizycznym i moralnym oraz pędem do gry, czyli do zabawy, jako szczególnie rozpowszechnionym zjawiskiem życia. Wiążąc pochodzenie zabawy z pochodzeniem sztuki, Schiller pisał: „Przedmiot owego popędu gry, przedstawiony w jednym ogólnym zarysie, można więc nazwać żywym kształtem [żywą formą]: pojęcie to służy do oznaczenia wszelkich estetycznych właściwości zjawisk [jakości rzeczy], jednym słowem do określenia tego, co w najszerszym znaczeniu nazywamy pięknem”[7]. Przedmiotem popędu gry i zabawy jest dla niego piękno. „Pięknem człowiek powinien się tylko bawić i bawić się powinien tylko pięknem”[8]. Piękno to istota sztuki. Natomiast istotą tego, co ludzkie, jest dla Schillera instynkt zabawy: „Człowiek bawi się tylko wówczas, gdy jest pełnym człowiekiem, jest zaś pełnym człowiekiem jedynie wtedy, gdy się bawi”[9]. To znaczy, kiedy ożywia się i cieszy pięknem arcydzieł, ponieważ sztuka właśnie stanowi najwyższą, najwznioślejszą radość życia. Według Schillera zabawa jest działalnością estetyczną. Nadmiar energii, wolnej od zewnętrznych potrzeb, stanowi tylko warunek powstania estetycznej rozkoszy, jakiej, zdaniem Schillera, dostarcza zabawa. Funkcję tę Schiller nazywa trzecim popędem – komentuje Carl Gustaw Jung – popędem gry i zabawy, który nie przypomina żadnej z przeciwstawnych funkcji, a jednak zajmuje miejsce między nimi i oddaje sprawiedliwość obu, zakładając oczywiście, że doznawanie i myślenie będą wówczas **poważnymi** funkcjami[10].

Wyłączając z ludzkiego postępowania przymus, a także dowolność i przypadkowość, popęd do zabawy zdolny jest doprowadzić człowieka do osiągnięcia pełnej wolności, zarówno pod względem fizycznym, jak i moralnym[11]. Człowiek w zabawie znajduje się nie tylko w kręgu rzeczywistości, ale i w kręgu wyobraźni. Odczucie piękna uwarunkowane jest refleksją i uczuciem, a piękno staje się jednocześnie stanem i czynem. Pełnia człowieczeństwa to ideał zabawy daleki od pustych zabaw człowieka empirycznego, bliski natomiast wszechstronnego kształtowania się osobowości pod wpływem arcydzieł sztuki. One to urabiają i tworzą człowieka w miarę tego, jak przenikają do jego świadomości, obdarzają go sobą i bogacą. Wnikliwe poznawanie arcydzieł sztuki i uleganie ich oddziaływaniu uszczęśliwia człowieka i go przeobraża, rozwijając i kształtując jego obraz świata, a także osobowość. „Aby człowieka zmysłowego uczynić człowiekiem rozumnym – pisze poeta – nie ma innego sposobu, jak tylko uczynić go człowiekiem estetycznym”[12].

---

[7] F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, op. cit., s. 99.

[8] C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, część II, rozdz. 1, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 321.

[9] I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, op. cit., s. 57. Zob. też interpretację tej myśli i tego dzieła Schillera dokonaną przez Carla Gustawa Junga w książce *Archetypy i symbole.* (op. cit., s. 320 i n.). Por. też rozważania Freuda o roli zabawy w twórczości literackiej, w szkicu *Pisarz i fantazjowanie* (*Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 145 i n.).

[10] C. G. Jung, op. cit., s. 320.

[11] I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, op. cit., s. 57.

[12] F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, op. cit., s. 134.

II. Schillera teoria człowieka estetycznego

Ów człowiek estetyczny to tyle, co uszlachetniony człowiek fizyczny, zdolny do panowania nad siłą swoich uczuć, osiągający wolność działania. Jak zauważył Stefan Szuman, autor książki pt.: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*: w pełni optymistyczny jest sąd Schillera o możliwościach prostych ludzi dotarcia do wartości tej prawdziwej, wielkiej sztuki. „Od publiczności – pisze Schiller – wymaga się jedynie wrażliwości, a tę przecież ona posiada. Zajmuje miejsce przed kurtyną pełna nieokreślonych pragnień i wszechstronnych możliwości odczuwania. Przynosi ze sobą zdolność pojmowania rzeczy najwznioślejszych, cieszy ją wszystko, co mądre i słuszne, i chociaż zaczęła od zadowalania się złymi sztukami, skończy na pewno na żądaniu znakomitych, jeżeli się jej próby takich sztuk pokaże."[13] Rozróżniając „złe" i „znakomite" sztuki, Schiller miał na myśli utwory, które albo nie są, albo są wartościowymi dziełami sztuki, czyli z jednej strony twory pseudoartystyczne, a z drugiej – dzieła artystycznie doskonałe i dogłębnie oddziałujące[14].

W przekonaniu Schillera natura ludzka jest dynamiczna i zdolna nie tylko do nieustannego przekształcania się, ale przede wszystkim do nieustannego przezwyciężania własnych sprzeczności – właśnie dzięki wyzwalającemu działaniu sztuki. Jak już wspomniano, Schiller rozróżnił w człowieku i sztuce dwa zasadniczo różne pierwiastki: zmysłowość i duchowość. Pierwszy jest bierny, drugi – czynny. Pierwszy jest chaotyczny, drugi – uformowany i formujący. Pierwszy jest życiem biologicznym, drugi – formą pojęciową, mającą swe źródło w rozumie. Im większe przeciwieństwo między tymi pierwiastkami, tym trudniej człowiekowi stopić je w sobie w jedną harmonijną całość. Dlatego tak często spotykamy ludzi, w których toczy się ciągła walka między życiem zmysłowym i duchowym. Są i tacy, którzy doprowadzili w sobie do zgody te dwie sfery kosztem jednej z nich. Możliwe są tutaj dwa przypadki: jednym z nich jest człowiek zmysłowy o zagłuszonym życiu duchowym, drugim – człowiek żyjący w sferze pojęć, ale pozbawiony energii zmysłów. Każdy z nich jest odchyleniem od ideału człowieka, który ma być energią duchową zharmonizowaną z energią zmysłowości. Taki jest według Schillera „człowiek o pięknej duszy"[15].

Jung ciekawie zauważył, że Schiller właściwie zdawał sobie sprawę z tego, co to znaczy przyznawać w jakimś stopniu pierwszeństwo „popędowi gry i zabawy". Jak już widzieliśmy – pisał – usunięcie stłumienia wywołuje gwałtowny konflikt przeciwieństw i kompensację, która w sposób konieczny prowadzi do upadku wartości dotychczas najwyższych. Fakt – dalej streszczamy wypowiedź Junga – że głos zabiera barbarzyńca żyjący w Europejczyku, oznacza katastrofę kultury, tak jak my ją dziś jeszcze rozumiemy, albowiem któż zaręczy, że człowiek, kiedy zacznie się „bawić", będzie

[13] F. Schiller, *Oblubienica z Messyny*, 1803, *Przedmowa* do tragedii. Cyt. za: S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 139.

[14] S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, op. cit., s. 139.

[15] B. Nawroczyński, *Rozbiór krytyczny poglądów Fryderyka Schillera na wychowanie estetyczne człowieka*, „Kwartalnik Pedagogiczny" 1960, nr 2, s. 51.

to robił z myślą o estetycznym nastroju i rozkoszowaniu się prawdziwym pięknem? Byłoby to przewidywanie całkowicie nieusprawiedliwione. Nieunikniony spadek poziomu kultury każe się raczej spodziewać czegoś zupełnie innego. Dlatego Schiller powiada słusznie: „Estetyczny popęd gry będzie więc w swych pierwszych próbach zaledwie widoczny, ponieważ popęd zmysłowy, przez swój kapryśny upór i dzikie żądze, nieustannie staje mu na przeszkodzie. Dlatego też widzimy, że surowy smak przede wszystkim chwyta się rzeczy nowych i zadziwiających, postaci barwnych, awanturniczych i dziwacznych, istot gwałtownych i dzikich, i że niczego bardziej nie unika, jak prostoty i spoczynku". Trzeba z tego wyciągnąć wniosek, że Schiller zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa związanego z tą przemianą. Tłumaczy to również fakt, że sam nie może zadowolić się znalezionym rozwiązaniem i odczuwa potrzebę, by dać człowiekowi pewniejszy fundament jego człowieczeństwa niż postawa estetyczno-ludyczna, przeciwieństwo między funkcjami jest bowiem tak wielkie i poważne, że zabawa z trudem mogłaby zrównoważyć cały ciężar i powagę konfliktu. Potrzeba czegoś trzeciego, co przynajmniej zrównoważyłoby powagę obu sprzecznych czynników[16].

Dualizm natury ludzkiej zostaje w koncepcji Schillera uzupełniony dualizmem sztuki: dopiero piękno idealne może stać się gwarantem jedności człowieka, narzędziem przezwyciężania jego napięć. Schiller uważał, że nie jest możliwe bezpośrednie przejście od stanu fizycznego do stanu moralnego, czyli osiągnięcie człowieczeństwa w dwoistym układzie natury ludzkiej. O przejściu tym decyduje dopiero natura troista, czyli zaistnienie w człowieku także stanu estetycznego, przejściowego, jako szczebla do prawdziwego człowieczeństwa. Stan estetyczny jest dla człowieka nie tylko stanem wolności, ale jednocześnie stanem rozmyślań, wyrażającym swobodny stosunek człowieka do świata. Wynikająca stąd satysfakcja estetyczna staje się podstawą nowej jedności człowieka[17].

Przy postawie ludycznej – pisze Jung – cała powaga musi zniknąć, a tym samym pojawia się możliwość absolutnego określenia. Popęd ten kieruje się już to ku doznaniu, już to ku myśleniu, raz igra z obiektami, innym razem z myślami. W żadnym razie jednak nie będzie on igrał wyłącznie z pięknem, do tego bowiem potrzebne jest **wychowanie estetyczne** i człowiek nie byłby już barbarzyńcą, a przecież chodzi właśnie o to, jak ma się ze stanu barbarzyństwa wydobyć. Dlatego przede wszystkim trzeba wreszcie stwierdzić, gdzie znajduje się najgłębsza istota człowieka. *A priori* człowiek jest zarówno doznawaniem, jak myśleniem, jest rozdzierany sprzecznościami, dlatego też musi tkwić gdzieś pomiędzy nimi i w swym najgłębszym wnętrzu być istotą, która wprawdzie partycypuje w obu popędach, ale może być także od nich różna; musi więc znosić działanie popędów i niekiedy im ustępować, ale także może je wykorzystywać dzięki temu, że się od nich odróżnia, podobnie jak odróżnia się od sił natury, którym jest poddana, ale się z nimi nie identyfikuje. Schiller wypowiada się na ten temat następująco: „To współistnienie obu głównych popędów nie sprzeciwia się zresztą w żaden sposób absolutnej jedności ducha, jeśli tylko samego ducha odróżnimy od

[16] C. G. Jung, op. cit., s. 321–323.
[17] I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, op. cit., s. 36–37.

obu tych popędów. Wprawdzie oba te popędy w nim istnieją i działają, ale on sam nie jest ani materią, ani formą, ani zmysłowością, ani rozumem”[18].

Ideał życia wynika więc w sposób logiczny z dwoistości natury ludzkiej, jednoczonej i harmonizowanej przez trzecią siłę – pęd do zabawy, czyli kreację ludyczną. W ten sposób elementy estetyczne stanowią istotną treść natury ludzkiej. Inaczej mówiąc: do tak pomyślanego ideału może doprowadzić człowieka tylko wywodząca się z zabawy sztuka, jej sensem bowiem jest piękno, a piękno polega na możliwie doskonałym zespoleniu w jedną harmonijną całość rzeczywistości zmysłowej z formą pojęciową. Właśnie dzięki temu, że świat sztuki jest światem pięknej ułudy, panuje w nim swoboda estetyczna. Zamiast działać na serio, gramy w nim pozbawieni ograniczających więzów, wyzwoleni od wszelkiego przymusu, zarówno fizycznego, moralnego, jak i logicznego. Ten stan estetycznej wolności, według Schillera, odgrywa w życiu duchowym człowieka rolę pierwszorzędną. On to otwiera swobodny dostęp do wszystkich innych dziedzin życia. Przez stan ten człowiek musi przejść, jeśli chce się wyzwolić z życia zmysłowego i włączyć do życia duchowego.

Schiller chciałby – podsumowuje Jung – istotę zmysłową uczynić istotą rozumną, czyniąc z niej uprzednio istotę estetyczną. Trzeba zmienić naturę człowieka zmysłowego – mówi Schiller – życie psychiczne trzeba „poddać władzy formy”, człowiek ten musi „swoje fizyczne przeznaczenie wypełniać według zasad piękna”, „na obojętnym polu życia fizycznego musi zacząć życie moralne”, „jeszcze przebywając w granicach zmysłów zacząć urzeczywistniać swoją rozumną wolność”, „swym skłonnościom narzucić prawo swej woli”, „nauczyć się szlachetniejszych pożądań”[19].

To „musi” u Schillera jest równoznaczne z dobrze znanym „powinien”, na które zawsze się powołujemy – konstatuje Jung – kiedy nie widzimy innej drogi. Również tu natykamy się na nieuniknione granice. Byłoby niesłuszne, gdybyśmy po jednym człowieku, choćby nawet wielkim, chcieli się spodziewać rozwiązania tego gigantycznego problemu, który rozwiązać mogą jedynie całe epoki i ludy, i to również nie świadomie, lecz za zrządzeniem losu. Wielkość myśli Schillera leży w jego obserwacji psychologicznej i w intuicyjnym zrozumieniu tego, co zaobserwował[20].

Tak więc uduchowienie człowieka rozpoczyna się od zabawy i sztuki. Harmonizując życie wewnętrzne jednostek, sztuka wywiera również wpływ wychowawczy na życie społeczne. „Tylko smak estetyczny wnosi harmonię do społeczeństwa, gdyż stwarza harmonię w jednostce ludzkiej”[21]. Właśnie to dynamiczne ujęcie sztuki i równocześnie dynamiczne ujęcie natury ludzkiej pozwoliły Schillerowi na formułowanie postulatów wychowawczych.

Schiller był przekonany, że człowiek potrafi odzyskać utraconą pełnię. Drogę wiodącą do tej regeneracji pokazał w swym programie „wychowania estetycznego”. Estetyka pełni tu funkcję prawdziwie ludzkiego modelu kultury, wspartego na harmonijnym rozwoju człowieka. W modelu tym pogodzone zostaną wszystkie dualizmy

[18] C. G. Jung, op. cit., s. 322–323.
[19] Ibidem, s. 346.
[20] Ibidem.
[21] B. Nawroczyński, op. cit., s. 52–53.

moralności, historii i polityki. Piękno jest najwyższym wzorcem tej nowej kultury, a zarazem jedyną drogą, jaka do niej wiedzie. Tylko ona umożliwia „totalizację" rozdartego człowieka, a więc także zasadniczą przebudowę całej kultury i społeczeństwa. W tej harmonizującej funkcji piękno stanowi „trzecią siłę" i wytwarza „trzeci charakter", który pośredniczy między skrajnościami wszystkich sprzeczności, a zarazem łączy je w wyższą, syntetyczną jedność[22].

Nie ma wątpliwości, że teoria Schillera ma charakter spekulatywny i że – jakkolwiek związana pośrednio z bodźcami pochodzącymi z rzeczywistości społecznej – nie zamierza zajmować się praktyką i konkretnymi wymiarami ludzkiego życia. Mimo łatwych dziś do stwierdzenia naiwności i uproszczeń w Schillerowskiej koncepcji człowieka, pozostaje słuszne i aktualne jej podstawowe założenie: postulat wychowawczej roli sztuki[23]. Sylwia Słowińska, autorka artykułu pod tytułem *Koncepcja wychowania estetycznego Fryderyka Schillera – inspiracja dla edukacji kulturalnej dorosłych*, zauważa, że wiele łączy niektóre współczesne polskie koncepcje edukacji kulturalnej z teorią Schillerowską. Odwołują się one bowiem do klasycznej tradycji i dowartościowując rolę sztuki w procesach wychowawczych, afirmują (zakorzeniony już w antyku) ideał harmonijnie ukształtowanej jednostki ludzkiej. Wątki te odnaleźć można między innymi w koncepcji wychowania estetycznego Stefana Szumana oraz w koncepcji wychowania przez sztukę i do sztuki warszawskiej szkoły Bogdana Suchodolskiego i Ireny Wojnar[24].

III. Inspiracje poglądami Schillera i Spencera w rozważaniach Piotra Chmielowskiego

Myśl Schillera o wychowawczej roli sztuki podjął już w XIX wieku Piotr Chmielowski (1848–1904), krytyk literacki i historyk literatury. Jest on autorem książki zatytułowanej *Poezya w wychowaniu* (Wilno 1881), którą można uznać za pierwszą polską pracę poświęconą w części biblioterapii wychowawczej, ściśle: poezjoterapii. Świadomie zalecanym przez autora środkiem wychowawczym jest bowiem – wskazana w tytule – poezja. To nie jedyny argument, o innych będzie mowa w dalszej części rozdziału.

Chmielowski oparł swoje rozważania na poglądach romantyka Fryderyka Schillera i pozytywisty Herberta Spencera. Kontrast był zamierzony, tak jak i próba jego przezwyciężenia. Chmielowski pisze: „w końcu przeszłego stulecia jeden z najświetniejszych poetów myślicieli – Fryderyk Schiller – pisząc «o estetycznym wychowaniu człowieka» pod wrażeniem terroryzmu rewolucji francuskiej, chciał uciec z krainy smutnej rzeczywistości, którą fantazja jego jeszcze wyolbrzymiała, i szukać schronienia w wiecznie spokojnym, w wiecznie pogodnym państwie sztuki, wypowiadając to sławne zdanie, że człowiek o tyle jest człowiekiem, o ile się bawi. Dzisiaj, jeden z najznakomitszych

[22] J. Prokopiuk, op. cit., s. 24.
[23] I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, op. cit., s. 57.
[24] Ibidem, s. 181.

filozofów europejskich, Herbert Spencer, poczytuje wprawdzie sztukę za szlachetną zabawę, ale dalekim będąc od poczytywania zabawy za najlepsze znamię społeczeństwa, przeznacza sztuce dodatkowe tylko znaczenie – pierwsze, najważniejsze miejsce **pożytecznej** nauce zapewniając. Nie jest to jeszcze kontrast najjaskrawszy, jaki by z pomiędzy mnóstwa zdań w tej kwestii wybrać można; wziąłem go jednak naumyślnie dlatego, że przez usta wielkich pisarzy wypowiedziana tu została charakterystyczna cecha, odróżniająca czasy poezji od czasów rozwagi, czy też naukowego badania”[25].

Daniel B. Elkonin w swojej monografii poświęconej psychologii zabawy zwraca uwagę na fakt, że prace nad teorią zabawy zwykle wiążą się z nazwiskami takich myślicieli XIX wieku jak właśnie Schiller, Spencer i Wundt. W procesie kształtowania swoich filozoficznych, psychologicznych i głównie estetycznych poglądów wysunęli oni kilka tez dotyczących także zabawy[26]. Zdaniem Elkonina najbliższy rozumienia genezy zabawy okazał się – niewspominany przez Chmielowskiego – Wilhelm Wundt, powszechnie uważany za pierwszego przedstawiciela psychologii eksperymentalnej. Ale myśli wyrażone przez Wundta w dziele pod tytułem *Ethik*, z 1886 roku, są fragmentaryczne. Mimo to Elkonin je zacytował. Wundt skłonny był uważać, że źródłem zabawy jest rozkosz: „Zabawa – pisał on – to dziecko pracy. Nie ma ani jednej zabawy, która nie miałaby swego prototypu w jednej z form poważnej pracy, zawsze poprzedzającej ją zarówno w czasie, jak i w samej jej istocie. Konieczność przedłużenia istnienia zmusza człowieka do pracy. W toku zaś pracy stopniowo uczy się on doceniać aktywność swoich sił jako źródło rozkoszy. Zabawa – kontynuuje Wundt – usuwa przy tym pożyteczny cel pracy, a więc czyni celem ten przyjemny rezultat, jaki towarzyszy pracy”[27]. Komentując to, Elkonin pisze, że podczas gdy Herbert Spencer, analizując zabawę, włączał także zabawę człowieka do biologicznego obszaru, Wilhelm Wundt włącza ją do obszaru socjalno-historycznego.

IV. Poglądy Herberta Spencera

W tym miejscu należy przypomnieć stanowisko Spencera na temat zabawy, sztuki i wychowania, które przedstawił w pracy pod tytułem *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym* (*Education Intellectual, Moral and Physical*, 1861)[28]. Otóż Spencer (1820–1903), czołowy reprezentant ewolucjonizmu – przedstawiał sztukę, zabawę jako rodzaj gry potrzebnej w walce o byt, bo ćwiczącej sprawność zmysłową

[25] P. Chmielowski, *Poezya w wychowaniu*, Wydawnictwo E. Orzeszkowej i S-ki, Wilno 1881, s. 6–7, (sygn. Ossolineum 77.331).

[26] D. B. Elkonin, *Psychologia zabawy*, przeł. L. Łoś, przedmowa L. Wołoszynowa, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 18.

[27] Ibidem.

[28] W Polsce pierwsze jej wydanie ukazało się w tłumaczeniu Michała Siemiradzkiego w 1879 roku, a więc było znane Chmielowskiemu. Zob. R. Wroczyński, *Wstęp* do: H. Spencer, *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, przeł. A. Peretiatkowicz, wstępem i komentarzem opatrzył R. Wroczyński, Ossolineum, Wrocław 1960, s. XXVII.

[energię][29]. Punktem wyjścia dla jego teorii zabawy, którą określa się jako teorię nadmiaru energii, stało się zagadnienie pochodzenia impulsu do zabawy. Pisał on, że zabawa jest takim samym sztucznym ćwiczeniem sił, które – wskutek braku odpowiednich dla tych sił ćwiczeń naturalnych – stają się gotowe do rozładowania w takim stopniu, że szukają dla siebie ujścia w działalności umownej zamiast rzeczywistej. Według Spencera różnica pomiędzy zabawą a działalnością estetyczną polega tylko na tym, że w pierwszej znajdują wyraz zdolności niższe, podczas gdy w drugiej – wyższe[30].

Ograniczenie to traktował jednak jako rezultat konieczności uwzględniającej realne warunki życia w świecie współzawodnictwa i wolnej konkurencji. Zdawał sobie bowiem sprawę, że ten *homo oeconomicus,* którego pragnie wychować, będzie człowiekiem ograniczonym i że pełny rozwój jego osobowości wymagać będzie również budzenia wrażliwości na przejawy piękna[31]. Podkreślał, że „nie mniej od innych przywiązujemy wagę do kultury estetycznej i do związanych z nią przyjemności. Życie straciłoby połowę uroku bez malarstwa, rzeźby, muzyki, poezji i wzruszeń wywołanych przez wszelkiego rodzaju naturalne piękno”[32]. Cytuję dalej: „Ale co innego jest uznawać kulturę estetyczną za środek sprzyjający w znacznej mierze ludzkiemu szczęściu, a co innego uważać, że jest to podstawowe wymaganie tego szczęścia. Jakkolwiek ważne może być jej [tj. kultury estetycznej] znaczenie, musi ona ustąpić pierwszeństwa tym rodzajom kultury, które wpływają bezpośrednio na codzienne obowiązki. Architektura, rzeźba, malarstwo, muzyka i poezja mogą być słusznie nazwane kwieciem życia cywilizowanego. Ale nawet zakładając, że posiadają one taką wartość wybitną, iż podporządkowują sobie życie cywilizowane, z którego wyrosły (co z trudnością można podtrzymywać), musimy jednak uznać – że wytworzenie zdrowego życia cywilizowanego musi być na pierwszym planie i że wykształcenie, które temu służy, musi zająć miejsce najwyższe. Talenty, sztuki piękne, literatura piękna i wszystkie tego rodzaju rzeczy, które, jak mówimy, tworzą rozkwit cywilizacji, powinny być całkowicie podporządkowane temu wykształceniu i wychowaniu, na których cywilizacja się opiera. Skoro wypełniają wolne chwile życia, to powinny wypełniać chwile wolne od pracy wychowawczej. Jakkolwiek to twierdzenie wydaje się nieoczekiwane, to jednak prawdą jest, że najwyższa sztuka wszelkiego rodzaju oparta jest na nauce, że bez nauki nie może ani być doskonałej twórczości, ani pełnej oceny”[33]. „Oczywiście, nie wierzymy ani na chwilę w to – pisze dalej filozof – że nauka stworzy artystę. Twierdzimy, że musi on rozumieć wytyczne prawa zjawisk, zarówno obiektywnych, jak subiektywnych, ale nie twierdzimy bynajmniej, że znajomość tych praw zastąpi wyobraźnię naturalną. Nie tylko poeta, ale każdy artysta rodzi się, a nie tworzy się. Twierdzimy jedynie, że wrodzone zdolności nie mogą zwalniać nas od pomocy wiedzy. Intuicja może wiele uczynić, ale nie może uczynić wszystkiego”[34]. „Jak stwierdziliśmy wyżej,

[29] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 1981, s. 91.
[30] D. B. Elkonin, op. cit., s. 19–20.
[31] R. Wroczyński, op. cit., s. XXV.
[32] H. Spencer, *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, op. cit., s. 39–40.
[33] Ibidem, s. 40–42.
[34] Ibidem, s. 46.

nauka jest konieczna nie tylko dla najpomyślniejszej twórczości, ale także dla pełnej oceny sztuk pięknych. Czyż większa zdolność człowieka niż dziecka do oceny piękna obrazu nie wynika właśnie z jego szerszej wiedzy o tych prawach natury lub życia, które obraz wyraża? Im więcej rzeczywistości wyraża artysta w danym zakresie dzieła, tym więcej zdolności pobudza; im liczniejsze idee sugeruje, tym więcej może dostarczyć przyjemności. Ażeby jednak dostarczyć tej przyjemności, widz, słuchacz czy czytelnik muszą znać rzeczywistość, którą artysta przedstawia; a znać tę rzeczywistość to tyle, co mieć więcej wiedzy"[35].

Wiadomo, że filozofia Spencera wywarła przemożny wpływ na kształtowanie się ideologii pozytywizmu warszawskiego. Zasady trzeźwości, utylitaryzmu, realnego przygotowania do życia stały się wówczas dominującymi kwestiami wychowawczymi[36]. Ale już na parę lat przed ukazaniem się książki Spencera w polskiej publicystyce pedagogicznej rozległy się głosy o konieczności zmiany pojęć i zasad wychowawczych. Echa te można odnaleźć właśnie we wspomnianej pracy Chmielowskiego.

V. Myśli Piotra Chmielowskiego o wychowawczej roli sztuki

Wychodzi on od Schillerowskiego dualizmu, ale przedstawia go jako opozycję rozumu i uczucia, trudną do pogodzenia, ale nie niemożliwą, to znaczy próbuje pogodzić pozytywistyczne i romantyczne zapatrywania na rolę sztuki. Pisze: „ludzie praktyczni naszych czasów lubią wyśmiewać się z uczuć, nazywając je przeszkodą w jasnym widzeniu interesów i w spokojnym prowadzeniu życia [...]. W tym popełniają taką samą omyłkę, jak ci romantycy, którzy powagę indywidualnego uczucia stawiali ponad wszelkie prawa rozumu, ponad zwyczaje nie tylko towarzyskie, ale społeczne nawet, głosząc erę wyswobodzenia namiętności z wszelkich więzów społecznych, tak jak już wyswobodzili fantazję z pęt rozumu. [...] Rozum nie wyziębia serca, [...] lecz je uszlachetnia, rozszerza jego widnokręgi, czyni je świadomym siebie, strzeże od zabłąkań na manowce. A znowuż uczucia potężne były i są zawsze jedynymi dźwigniami wielkich czynów w dziejach ludzkości, nadają rozumowi tę siłę, co zniewala wszystkich i do uznania prawdy nakłania. Prawdziwie wielkie uczucia, czy to rodzinne, czy obywatelskie, czy ogólnoludzkie, biorą swe źródło w rzeczywistości, w usposobieniu ducha naszego i nie lękają się tym samym najchłodniejszej analizy rozumu; lecz wychodzą z niej czyste i jasne, silne i potężne, a w zastosowaniu życiowym – tysiącem dobroczynnych skutków się zaznaczają. [...] Takie jest uzasadnienie znaczenia poezji – i wszelkich naturalnie sztuk pięknych – w życiu społecznym: są one wynikiem usposobień i potrzeb duchowych człowieka i źródło swe mają w najgłębszych jego warstwach: nie można więc ich usunąć ani zatamować bez naruszenia normalnych warunków życia. [...] To, co się mówi o uszlachetniającym wpływie poezji na życie, o przechowywaniu najdroższych uczuć i myśli narodowych, o arce przymierza między

[35] Ibidem.
[36] R. Wroczyński, op. cit., s. LV.

dawnymi a nowymi laty – to wszystko zawiera się już w tym zdaniu: że poezja, jako najpopularniejsza wyobrazicielka sztuk pięknych, jest objawem, a zarazem warunkiem normalnego duchowego życia narodów; że zatem na równi staje z wiedzą i ze wszystkimi formami życia społecznego. Kto chce być zupełnym człowiekiem, ten bez jej ciepła i bez jej blasków obejść się nie może. [...] Nie jest bóstwem naszego życia, ale też nie prostą, choćby szlachetną, zabawką – jest ona potrzebą i rozkoszą zarazem. Z takiego znaczenia poezji w życiu społecznym wynika i jej rola wychowawcza"[37].

Wskazywał przy tym na przykład oddziaływania poetów doby romantyzmu. Ci poeci – w opinii Chmielowskiego – chcieli gruntownie przerobić społeczeństwo, przelać, przetopić je w formy poetyczne, sądząc, że tak samo, jak obrazami i rymami, potrafią władać narodami. Potęga geniuszu dawała im niezaprzeczone pierwszeństwo nad ówczesnym otoczeniem. Poeci stawali się przewodnikami swego społeczeństwa, jego władzą najwyższą, jego wyrocznią; święcili chwile najwyższego rozwoju swej siły. I dziś nawet – pisze autor *Poezji w wychowaniu* – kiedyśmy już tak daleko odbiegli od owych poetycznych czasów, przyznać musimy, że działanie takich geniuszów, jak Goethe, Schiller, Byron, Mickiewicz, wpłynęło nadzwyczaj ożywczo na suchą, bezduszną, prozaiczną rzeczywistość. Poeci czuli i cierpieli niekiedy za miliony, dlatego też u milionów posłuch znajdowali[38].

Ale, jak stwierdza Chmielowski, był to jednostronny kierunek umysłowości, gdyż fantazja, puszczona samopas, coraz to dziwaczniejsze wytwarzała postacie, lubując się w idealizowaniu nadzwyczajnych zjawisk duchowych. Kłóciło się to ze zdrowym rozsądkiem lub moralnością, wreszcie – z rozumem. Zmieniła się epoka, nastał pozytywizm. Wraz z rozwojem przemysłu podniosły się i rozszerzyły niesłychanie badania nad zjawiskami przyrody i społeczeństwa. Ubolewał Chmielowski, że poetyczne poglądy, wypływające tylko z fantazji i uczucia, musiały ustąpić prawdom doświadczalnym. W badaniach tych rozum zajął oczywiście miejsce naczelne. Teraz nie poezja – pisał – lecz wiedza do kierownictwa sprawami umysłowymi dąży; teraz nie fantazja i uczucie, lecz rozum pragnie otrzymać władztwo, a raczej wszechwładztwo. Stąd niektórzy myśliciele zaczęli uważać poezję za zabawkę, za rodzaj godziwego wytchnienia po trudach całodziennych. Z tym stanowiskiem Chmielowski nie mógł się pogodzić, nazywając je „strasznym cynizmem"[39].

Ostatecznie próbował pogodzić fantazję z rozumem, dając swoim wywodom ciekawą podbudowę psychologiczną – dzisiaj dość oczywistą. Pisał: „spierać się o to, czy ważniejsze jest uczucie, czy umysł, wyobraźnia, czy rozum, znaczyłoby to samo, co sprzeczać się o większe lub mniejsze znaczenie prawej lub lewej komory albo też przedsionków w sercu człowieka. […] Toż samo powiedzieć należy o fantazji i rozwadze, i o wszystkich innych zdolnościach i usposobieniach, jakie psychologia zdołała zaobserwować i uporządkować. Tylko stopień ich natężenia, głębokość i subtelność w ich rozwoju, bogactwo ich rozgałęzienia, siła ich działania tudzież kierunek tej siły, jest

[37] P. Chmielowski, op. cit., s. 23–26.
[38] Ibidem, s. 9–10.
[39] Ibidem, s. 15–17.

bardzo różny, zarówno wśród jednostek pewnego narodu, jak i wpośród narodów”[40]. Starał się to udowodnić na przykładzie pojęcia i kształcenia fantazji, pisząc, że „psychologia dzisiejsza, wykazawszy jedność duchowego życia człowieka, nie mogła oczywiście fantazji artystycznej pozostawić na dawnym wyosobnionym stanowisku; ale musiała wyprowadzić jej pochodzenie z najprostszych pierwiastków, chociaż przez to nic a nic nie uszczupliła jej doniosłego znaczenia w tworzeniu arcydzieł piękna. Dopóki poczytywano fantazję twórczą za jakąś tajemniczą władzę, która jakby różdżką czarodziejską wyprowadza cały świat piękna z niczego, dopóki w jej działaniu niemiano dopatrzeć żadnej prawidłowości – dopóty naturalnie można było mówić o jej przeciwieństwie z rozumem, można było w imię natchnienia prawić niedorzeczności. Toteż za panowania romantyzmu, który taki pogląd na naturę fantazji wprowadził, za największą piękność uważano odtwarzanie najdziwaczniejszych pomysłów, a nieraz najpotworniejszych pomysłów, zrodzonych w głowach «genialnych» jednostek; unikanie zaś obrazów z rzeczywistości zdjętych, a przedstawiających uczucia i myśli ogółu, poczytywano za obowiązek poety. Ale dziś [tj. w okresie pozytywizmu], gdyśmy już doszli do przekonania, że największymi arcydziełami są te, które nam, w skróceniu wprawdzie, ale za to tym wybitniej przedstawiają życie rzeczywiste, czy to fizyczne, czy to duchowe, kiedy wartość utworu poetycznego za tym większą uważamy, im głębiej wyraża powszechne, wiecznotrwałe uczucia ludzkie – dzisiaj jest trudno już mówić o tworzeniu z niczego, trudno się zgodzić na rozbrat poezji i rzeczywistości, niepodobna przystać na zasadnicze przeciwieństwo fantazji i rozumu, a tym bardziej na stanowcze oddzielenie fantazji od wyobraźni. […] Kształcenie wyobraźni oddziaływa dobroczynnie na rozum, nadając mu świeżość i lotność”[41].

Wobec powyższego ciekawie przedstawiają się ustalenia Zygmunta Freuda na temat natury pracy poety, przedstawione w szkicu *Pisarz a fantazjowanie* z 1907 roku. Otóż Freud odróżniał poetów, „którzy – jak dawni epicy i tragicy – przejmują gotową już materię, od tych, którzy, jak się wydaje, woleliby czerpać tworzywo z własnej fantazji”[42]. Analizą objął tych ostatnich. „Nas, laików – pisał – zawsze bardzo kusiło, by się dowiedzieć, skąd ów osobliwy człowiek, pisarz, czerpie swą materię […] i jak mu się udaje stworzyć sytuację, w której postacie te nas wzruszają, wywołują u nas uczucia, o które byśmy się nawet nie podejrzewali. […] Gdybyśmy chociaż mogli znaleźć u siebie czy u nam podobnych ślady aktywności w jakiś sposób podobnej do uprawiania sztuki poetyckiej! […] Czyż nie powinniśmy szukać pierwszych śladów aktywności poetyckiej już u dziecka? Najulubieńsze, uprawiane z największą intensywnością zajęcie dziecka to przecież zabawa. Zapewne moglibyśmy tu stwierdzić: każde bawiące się dziecko zachowuje się niczym pisarz, stwarza bowiem sobie własny świat czy też – mówiąc słuszniej – przenosi rzeczy własnego Świata do nowej, bardziej podobającej się mu krainy. Niesłuszne byłoby zatem mniemanie, że dziecko nie traktuje tego świata poważnie; przeciwnie, dziecko podchodzi do zabawy z całą powagą, zużywa na zabawę wielkie potencjały energii. Przeciwieństwem zabawy nie jest powaga, lecz

[40] Ibidem, s. 19.
[41] Ibidem, s. 20–21.
[42] Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, op. cit., s. 149.

rzeczywistość. Dziecko doskonale odróżnia świat zabawy – mimo że jest on tak bardzo obsadzony afektami – od rzeczywistości, ugruntowując występujące w nim przedmioty i stosunki w widzialnych i uchwytnych rzeczach świata rzeczywistego. Nic innego, jak tylko owo ugruntowanie odróżnia dziecięcą «zabawę» od «fantazjowania». Pisarz czyni to samo, co dziecko, które się bawi: stwarza on świat fantazji, który traktuje z całą powagą, czyli wyposaża go w wielkie potencjały afektów, jaskrawo odróżniając go od rzeczywistości. Owo pokrewieństwo zabawy dziecięcej i twórczości poetyckiej przejawia się w mowie, a język określa takie aktywności poetyckie wymagające ugruntowania w uchwytnych przedmiotach zdolnych do przedstawienia mianami «gry», «komedii», «tragedii»; osobę zaś, która je przedstawia, mianem «aktora». Z nierzeczywistości świata poetyckiego wynikają jednak bardzo ważne konsekwencje dla techniki artystycznej, ponieważ wiele z tego, co w rzeczywistości nie mogłoby przysporzyć przyjemności, wiele podniet jako takich przykrych dla słuchacza i widza poety, może stać się źródłem rozkoszy w grze fantazji. […] Albowiem gdy pisarz przedstawia nam swą grę, czy też gdy opowiada nam o czymś, co skłonni bylibyśmy uznać za jego osobiste marzenie na jawie, wówczas czujemy, jak wzbiera w nas wielka rozkosz, płynąca prawdopodobnie z wielu źródeł. To, w jaki sposób pisarz umie tego dokonać, to jego najbardziej intymna tajemnica; na technice przezwyciężania owej niechęci – niechęci zaiste związanej z problematyką owych granic wytyczonych pomiędzy każdym «ja» indywidualnym i «ja» innych – polega właściwa *ars poetica.* Ale dwa zabiegi owej techniki udało się nam przeniknąć: autor łagodzi egoistyczny charakter marzenia na jawie za pomocą zmian i zatajeń, przekupując nas czysto formalnymi czyli estetycznym zyskiem rozkoszy, jaki daje nam w przedstawieniu swych fantazji. Ów zysk rozkoszy oferowany nam gwoli rozkiełznania jeszcze większej rozkoszy czerpanej z głębiej położonych źródeł psychicznych określamy mianem **rozkoszy wstępnej**. Uważam, że wszelka rozkosz estetyczna, jaką wyzwala w nas pisarz, ma charakter takiej rozkoszy wstępnej i że właściwa przyjemność czerpana z dzieła literackiego wynika z napięć wywołanych w naszej duszy. Do sukcesu tego w niemałym stopniu przyczynia się zapewne fakt, że pisarz wprawia nas w stan, w którym możemy się cieszyć własnymi fantazjami bez nijakich wyrzutów, bez żadnego wstydu”[43]. Tutaj pojawić się musi uwaga, że powyższy opis przeżycia estetycznego świetnie koresponduje z jego znaczeniem w koncepcji wychowania estetycznego i biblioterapii Chmielowskiego, o czym wkrótce będzie mowa.

Przeciwstawiając się koncepcji sztuki-zabawy (jako rozrywki), Chmielowski głosi apoteozę wartości pozytywnych, użytkowych sztuki. Mówiąc o potrzebie poezji, wskazuje na wiele faktów kulturowych świadczących nie tylko o istnieniu i żywotności tej sztuki, ale i o jej przydatności społecznej, wychowawczej. W tym akurat bliski jest postulowanej przez Augusta Comte’a (1798–1857) harmonizującej roli sztuki. Otóż ten czołowy francuski filozof (twórca pozytywizmu) uważał, że pod wpływem sztuki ludzie mogą stać się bardziej wrażliwi i szlachetni, zdolni do sprawniejszego myślenia i do lepszego organizowania życia społecznego. Przede wszystkim literatura, a w szczególności

[43] Ibidem, s. 145 –146, 152.

poezja jest, zdaniem Comte'a, pomocna w osiąganiu tych wzniosłych celów. Może bowiem stać się inspiratorką życia politycznego dzięki przedstawieniu obrazów przyszłego „odrodzenia ludzkości"[44]. Ale, kontynuuje Comte, „odrodzenie sztuki współczesnej nie ograniczy się jedynie do poezji, lecz obejmie stopniowo wszystkie inne sposoby wyidealizowanego wypowiadania się, zgodnie z porządkiem ich hierarchii. Myśl pozytywna stanie się podstawą estetycznego odrodzenia, nie mniej potrzebnego niż odrodzenie intelektualne i socjalne, z którymi jest nierozłącznie związana"[45].

Tak więc w poglądach Chmielowskiego potrzeba, czyli użyteczność poezji (myśl Comte'a i Spencera), oraz rozkosz, czyli przeżycie estetyczne (myśl Schillera), określają rolę sztuki jako czynnika wychowawczego. Zauważmy, że próbę tego rodzaju syntezy można odnaleźć we współczesnej biblioterapii. Wszak potrzeba użycia literatury pięknej jako narzędzia wychowawczego czy terapeutycznego to jej definicyjny wyróżnik. Przypomnijmy też o kluczowym znaczeniu przeżycia estetycznego w procesie biblioterapeutycznym, wyszczególnionym między innymi przez Caroline Shrodes[46].

VI. Piotra Chmielowskiego koncepcja poezjoterapii

Wróćmy do Chmielowskiego. Jego rozważania teorii estetycznych Schillera i Spencera, poszukujące istoty znaczenia sztuki w życiu ludzi, ustępują zainteresowaniom percepcją estetyczną młodzieży i wychowawczymi możliwościami poezji. Pisał on: „nie moja rzecz wskazywać szczegółowe znaczenie i wpływ różnych sztuk i nauk; powiem tylko, że obok nich jedno z ważnych miejsc zająć powinna poezja, – miejsce nie najpierwsze i nie najznakomitsze, ale bądź co bądź – istotne. A nie mam tu bynajmniej na myśli wykładów poetyki i historii literatury, które bez wątpienia mają również nader doniosłe znaczenie w wykształceniu **wiedzy** wychowanka; ale to żywe i prawdziwe przejmowanie się samymi utworami poetyckimi, dające się określić przyswojeniem sobie ich treści najgłębszej i artystycznej ich formy"[47]. Chmielowski wyraźnie uwypukla wzbogacający charakter przeżycia estetycznego, mniej zaś jego elementy intelektualne i ludyczne. Położenie nacisku na przeżycie piękna poezji łączy z postulatem rozwoju duchowego, szlachetnych uczuć, i z budowaniem wewnętrznej harmonii młodego człowieka. Z przekonaniem dowodzi, że „inaczej rzecz się ma z czytaniem istotnych arcydzieł. Tu młodzież, z natury już samej tak wrażliwa, nie może nie ulec urokowi przepysznych obrazów, które we własnej imaginacji odtwarza, wzniosłości potężnych, szlachetnych uczuć, odbijających się sympatycznie w jej sercu, nie może pozostać zimną wobec zapału, jaki mistrz prawdziwy obudzić zdoła; a nadto, przy

[44] I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, op. cit., s. 67.
[45] A. Comte, *Metoda pozytywna w 16 wykładach*, skrótu dokonał J. Emile Rigdage, przeł. W. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1961, s. 344.
[46] W. Szulc, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Wyd. Akad. Med. w Poznaniu, Poznań 1994, s. 32 i 34.
[47] P. Chmielowski, op. cit., s. 26–27.

umiejętnym kierowaniu takim czytaniem, może odczuć i świadomie pochwycić artyzm kompozycji, który tak zbawiennie wpływa na ogólną harmonię w uczuciach, a nawet na zachowanie się młodzieży”[48]. Z jednej strony więc poezja miała przyczynić się do rozszerzenia zakresu doznań i odczuć szlachetnych, kierować prawidłowym rozwojem duchowym, z drugiej zaś miała wiązać w jeden harmonijny układ działanie uczuć i myśli, a nawet zachowanie się młodych ludzi. Jest to bliskie Schillerowskiej koncepcji człowieka estetycznego, zharmonizowanego wewnętrznie dzięki oddziaływaniu sztuki, jej piękna. Jest to zresztą i dla Chmielowskiego najwyższy cel wychowania, uzupełniony jednakże przez postulat Spencera o dążeniu do samodzielności myślenia wychowanków i prymacie wiedzy. „Najwyższym zadaniem wychowania – stwierdzał Chmielowski – jest doprowadzenie wychowanka do samodzielności w myślach, uczuciach i postępkach, a samodzielność tę osiągnąć można wyłącznie przez równomierne kształcenie wszystkich usposobień i uzdolnień młodego człowieka. Wspomniałem wprawdzie poprzednio, że taka najwyższa harmonia była udziałem geniuszów jedynie, którzy zawsze rzadko się na tej ziemi zjawiają i których wychowanie samo nie potrafi wytworzyć; ale nie zapominajmy, że tam była mowa o harmonii najwyższej, do której człowiek średni żadnej pretensji mieć nie może; że obok niej są harmonie niższe, skromniejsze, polegające na tym, że usposobienia i uzdolnienia, choć niezbyt wysokiego sięgają stopnia, przecież zostają z sobą w zgodzie, w tej pięknej równowadze, która, choćby w bardzo szczupłym zawierała się zakresie, wywiera zawsze nader miłe wrażenie. Do zaprowadzenia takiej równowagi w naszym duchowym istnieniu służą – oprócz najskuteczniejszego zawsze dobrego przykładu w życiu – rozmaite umiejętności i sztuki”[49]. Z przedstawionego zadania wychowawczego jasno wynika koncepcja młodego człowieka kształtowanego przez wiele różnorodnych wpływów, wśród których największa rola przypada wiedzy i – sztuce. W zakresie rozwoju umysłowego i życia duchowego celem i ideą przewodnią ma być samodzielność, co jest równoznaczne ze zdobyciem harmonii i równowagi wewnętrznej w możliwie dostępnym stopniu. Harmonia ta promieniuje na całą postawę, na dziedzinę życia zewnętrznego, wywierając – jak to ujął Chmielowski – „zawsze nader miłe wrażenie”, jakie cechuje tak ukształtowanego wychowanka.

VII. Piotr Chmielowski jako prekursor biblioterapii

Wykonanie tego zadania wcale nie jest proste. Chmielowski zwraca uwagę na różne przeszkody, które uniemożliwiają zamierzone estetyczne oddziaływanie sztuki słowa, a przede wszystkim na nieodpowiedni dobór literatury. Przy okazji zauważmy, że odpowiedni dobór literatury jest jednym z podstawowych zadań biblioterapii. Chmielowski tłumaczy, że „jeżeli z czytania utworów poetyckich nie odnosi się pożytków, to wynikać może to z dwu względów: z niewłaściwego wyboru dzieł wziętych do czytania, a po wtóre: z przeciwieństwa, zachodzącego w uwielbieniu naszym w poezji dla

[48] Ibidem, s. 27.
[49] Ibidem, s. 26.

tego, co w rzeczywistym życiu poczytujemy za śmieszność, mrzonkę lub niedorzeczność [czyli brak uznania dla poezji]”[50].

W koncepcji estetycznej Chmielowskiego i w jego postulatach związanych z wychowawczą rolą poezji odnaleźć można wiele problemów biblioterapeutycznych, które nazwane tak zostaną dopiero w następnym stuleciu, a które do dzisiaj nie tracą nic na aktualności. Wkład Chmielowskiego do badań biblioterapeutycznych wydaje się tym cenniejszy, że określając zakres rzeczywistego wpływu literatury pięknej, głównie utworów poetyckich, implikuje on zarazem potrzebę działania wychowawczego, a więc postuluje praktykę wychowania estetycznego: poprzez umiejętne zalecanie wybranych utworów i selekcję ich wartości. Oto główne jego zalecenie: „rozumne wychowanie, kierując się względami pedagogicznymi, nie może podawać w ręce młodzieży dzieł choćby najwytworniejszych, ale harmonii duchowej pozbawionych; lecz woli zastawiać przed nią pokarm zdrowy, z życia rzeczywistego wzięty, a wzmagający uczucia dodatnie, jasne, pogodne, szlachetne, które nam samym opromieniają pobyt na ziemi i pożycie z ludźmi czynią miłym i pożądanym”[51]. Wśród takich lektur jest miejsce na poezję, która spełnia funkcje moralne i wychowawcze, ukazuje wartość ideałów i nie zasługuje na lekceważenie. Ubolewa Chmielowski, że „zawsze jeszcze tkwi wśród wielu przekonanie, że poezja – to tylko igraszka, to tylko mrzonka, to zbiór ładnych wprawdzie niedorzeczności, ale niedorzeczności jedynie. [...] Tacy ludzie z pobłażliwym uśmiechem patrzą na najbardziej wybujałe marzenia fantazji, ale za to w praktyce wyśmiewają się nawet z najistotniejszych i najwznioślejszych ideałów. Jest to fałsz i to fałsz zasługujący na stanowcze potępienie. Jeżeli przez ideał rozumiemy nie jakieś bujanie w nieoznaczonych i niepochwytnych regionach, nie marę złudzeń indywidualnych, ale stałe dążenie do najlepszości, doskonałości, to taki ideał musi być hasłem każdego miłującego postęp, bo bez niego pojęcie postępu byłoby wprost niedorzecznym”[52]. Chmielowski, przejmując Schillerowskie piękno ideału, poszukuje go także nie tylko w świecie poetyckim, ale przede wszystkim w postawie otwartości na to piękno samego człowieka i w jego możliwościach percepcyjno-rozwojowych. Przejmuje także za Schillerem przekonanie, że sztuka ma bardzo istotne znaczenie dla człowieka i że potrzebna jest zarówno w życiu jednostki, jak i w życiu społecznym.

Po rozważaniach estetycznych i refleksjach ogólnopedagogicznych ostatnią część swojej pracy Chmielowski poświęca sprawom praktycznego wychowania młodzieży przez sztukę poetycką, przedstawiając zasady doboru lektur i uprzedzając, że mówić będzie wyłącznie o poetach polskich z XIX wieku. Przy okazji przedstawił – co prawda bezwiednie, ogólnie i zdawkowo, ale jednak – główne etapy działania biblioterapeutycznego. Najpierw w miarę precyzyjnie opisał, do kogo skierowana jest zalecana lektura, następnie scharakteryzował materiał czytelniczy, określając między innymi jego wartość, wreszcie opisał sam proces biblioterapeutyczny, przedstawiając oddziaływanie poezji na czytelnika oparte na przeżyciu estetycznym. Wczytajmy się uważnie w jego słowa: „nie myślałem wcale podawać spisu wyczerpującego, ale z drugiej

[50] Ibidem, s. 27.
[51] Ibidem.
[52] Ibidem, s. 29–30.

strony miałem na uwadze dwie okoliczności: naprzód, że pisząc te wskazówki, myślałem prawie wyłącznie o wychowankach od lat 10 do 16, po wtóre, byłem mocno przekonany o prawdzie starej, ale zdrowej maksymy: lepiej czytać mało, a dobrze, niż wiele a źle. Wychowanek, który w oznaczonym powyżej wieku odbywa szkolne nauki, ma zajęć bardzo wiele, których lekceważyć nie może; na odczytywanie zatem poezji tyle tylko czasu pozostawać powinno, ażeby poznał rzeczy najlepsze i najcelniejsze. Wśród takich warunków sądzę, że spisana biblioteczka wystarczy, jeżeli na to nacisk raz jeszcze położę, że poznanie poezji wtedy jedynie prawdziwym, rzetelnym nazwać można, gdy **przyswoimy** sobie jej treść i zrozumiemy jej cudną artystyczną formę; do takiego zaś przyswojenia czytanie pobieżne i szybkie bynajmniej nie prowadzi. Przestając w towarzystwie najszlachetniejszych postaci, wśród scen z życia wziętych, a wieczną pięknością artyzmu nacechowanych, wychowanek zapragnie i sam się do urzeczywistnienia ideałów przyczynić”[53].

Oczywiście praktyczne porady w sprawie doboru lektur są skierowane do wychowawców, a jedna z pierwszych uwag na wyraźnie aksjologiczny charakter i jest aktualna do dzisiaj: „tylko arcydzieła najwyższe, najpiękniejsze, zachowują swoją wiecznotrwałą wartość – nawet w zakresie pedagogiki: stanowią owszem jedną z najpotężniejszych jej dźwigni”[54]. Chmielowski rozróżnia dzieła literackie dawniejsze, z którymi zapoznanie się powinno nastąpić w szkole na lekcjach historii piśmiennictwa, i utwory poetyckie jemu współczesne, które właśnie zaleca dzieląc je według gatunków. Pierwsze wymienił, znamienne dla biblioterapii, bajki, baśnie i powiastki. Wśród zalecanych autorów bajek znaleźli się między innymi Ignacy Krasicki, Stanisław Jachowicz, Aleksander Fredro. Co ciekawe, Chmielowski miał negatywny stosunek do polskich powiastek. Ostro krytykował poziom beletrystyki dziecięcej z tego okresu, którą według niego charakteryzowała „nudna i nużąca jednostajność, brak prawdy w przedstawianiu szczegółów życiowych, brak malowniczości w scenowaniu, chorobliwa sentymentalność i ton kaznodziejski”[55]. Cenił przede wszystkim arcydzieła, dlatego polecał utwory poetyckie romantyków, mając za kryteria doboru ich artyzm i realistyczne ujęcie tematu. „Głównym tu naszym regulatorem musi być, obok zalet czysto artystycznych, dodatni stosunek kreacji wieszczów do życia rzeczywistego, do którego wychowanie przygotowywać powinno”[56]. Oprócz dzieł wieszczów zalecał na przykład twórczość poetycką Kazimierza Brodzińskiego (1791–1835), Antoniego Malczewskiego (1793–1826), Wincentego Pola (1807–1872). Zastrzegał przy tym, że nie wszystkie utwory nadają się do „zużytkowania pedagogicznego”, na przykład sonety erotyczne Mickiewicza. Z drugiej jednak strony zalecał do czytania takie poematy miłosne choćby jak czwarta część *Dziadów* i Słowackiego *W Szwajcarii*, co tłumaczył nieuniknioną potrzebą racjonalnego uświadomienia seksualnego wchodząc w dorosłość dziewcząt i chłopców: „rozumie się, że mam tu na względzie młodzież, która z konieczności wieku marzyć zaczyna i poszukiwać ideałów na ziemi. Zazwyczaj rodzice

[53] Ibidem, s. 42.
[54] Ibidem, s. 35.
[55] Ibidem, s. 33.
[56] Ibidem, s. 35.

łudzą się niewiadomością swoich dzieci i radzi by niewiadomość tę jak najdłużej w nich utrzymać; dlatego nie dają im (szczególnie pannom) do czytania poematów, których treść stanowi miłość. Dziwna pod tym względem zauważyć się daje niekonsekwencja: ucząc śpiewu, pozwalają z całą ekspresją wygłaszać włoskie pieśni miłosne; a czwartej części *Dziadów* lub *W Szwajcarii* czytać nie dają... Zdaje mi się, że lepiej jest, ażeby młodzież, która o miłości choć trochę marzyć musi, idealnym opromieniała ją światłem, niż gdyby miała w niej upatrywać kupieckie tylko wyrachowanie albo zwierzęce jedynie zadowolenie pożądań”[57].

Z kolei czytanie utworów trzeciego wieszcza, Zygmunta Krasińskiego, doradzał odłożyć młodocianym „do epoki bliskiej już dojrzałości umysłowej”. Polecał za to twórczość drugorzędnych poetów, a nawet liryką niektórych z nich po prostu się zachwycał, przede wszystkim „przecudnymi lirykami” Bohdana Zaleskiego. Również Wincentego Pola: „pieśni jego wojenne, dziarskim, zamaszystym, a z rzeczywistości pochwyconym odznaczające się zacięciem, *Pieśń o ziemi,* zaznajamiająca z naturą i obyczajami różnych stron naszego kraju, słusznie uważam za odpowiednią karm duchową młodzieży; nie ma w nich wprawdzie wielkiej twórczej poezji, ale jest dużo serdecznego uczucia, które rozwijać należy”[58]. U Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomli) widział bogate źródło wrażeń, zarówno w lirykach, drobnych powiastkach, jak i obszerniejszych opowiadaniach (*Jan Dęboróg*, *Ułas*, *Córa Piasta*). Z Teofila Lenartowicza jego rzeczy liryczne, zdaniem Chmielowskiego, najlepiej odpowiadały wymaganiom pedagogicznym (*Jak to na Mazurach*, *Wiecznie to samo*, *Wiochna*); natomiast legendy ludowe „obrobione na sposób epicki” (*Zachwycenie*, *Błogosławiona*) uważał za „zanadto manierowane, pieszczotliwe, zanadto wreszcie fantastyczne, ażeby je czytać można było z pożytkiem bez należytych objaśnień”[59]. Podobnie ocenił twórczość Kornela Ujejskiego, zalecając niektóre tylko *Melodie biblijne.*

Chmielowski odniósł się też do tragedii i dramatów, choć trudno mu było wskazać takie, „które by, obok wykończonej formy artystycznej, podniosłą i zdrową treścią się odznaczały”. Ostatecznie uznał, że potrzebom wychowawczym mogą sprostać jedynie tłumaczenia z F. Schillera (*Wilhelm Tell*) i J. W. Goethego (*Ifigenia).*

Zalecał również komedie. Był przekonany, że „niewątpliwie są one nawet niezbędne, jeżeli marzycielska strona poezji ma znaleźć uzupełnienie w trzeźwym a wesołym naprawdę komizmie”. Wskazał tylko dwie Aleksandra Fredry (*Śluby panieńskie* oraz *Pana Geldhaba*). Oczywiście Chmielowski zastrzegał się, że nie miał zamiaru podawać „spisu wyczerpującego”[60].

Reasumując, możemy stwierdzić, że koncepcja Chmielowskiego przyniosła ciekawe, twórcze nawiązania do refleksji estetycznych Fryderyka Schillera i Herberta Spencera, a przede wszystkim udaną próbę zastosowania ich w polskiej pedagogice. Kształtowanie wrażliwości na piękno estetyczne (w duchu Schillerowskim), zwłaszcza sztuki słowa, uważał Chmielowski za bardzo istotne dla rozwoju i harmonii psychicznej

[57] Ibidem.
[58] Ibidem, s. 40.
[59] Ibidem, s. 41.
[60] Ibidem, s. 41–42.

młodego człowieka, który – zgodnie ze Spencerowskim ideałem wychowawczym – powinien mieć nadto wiedzę ogólną wyniesioną ze szkoły. Szczególnie czytanie i przeżywanie poezji miało stać się konieczną podstawą harmonijnego powiązania spontanicznych reakcji emocjonalnych i z wymaganiami moralnymi i obyczajowymi, jakie narzuca życie społeczne. Konsekwencją tak pojmowanego wychowania przez poezję było lepsze i coraz skuteczniejsze działanie młodych ludzi w dorosłym życiu. Jest to również bliskie celom współczesnej biblioterapii wychowawczej.

Literatura (według kolejności cytowań)

Fryderyka Schillera „Listy o wychowaniu estetycznym człowieka" tudzież rozprawy „O wzniosłości", „O sztuce tragicznej", „O moralnej korzyści estetycznej obyczajów", [przeł. Fryderyk Henryk Lewestam], Redakcja „Biblioteki Warszawskiej", Warszawa 1843.

I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, PWN, Warszawa 1964.

I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, PWN, Warszawa 1982.

S. Słowińska, *Koncepcja wychowania estetycznego Fryderyka Schillera – inspiracja dla edukacji kulturalnej dorosłych*, „Dyskursy Młodych Andragogów", Zielona Góra 2006, nr 7, s. 173–182.

J. Prokopiuk, *Wstęp. Utopia i profesja, czyli dwie dusze Fryderyka Schillera*, w: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.

C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, część II, rozdz. 1, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, Czytelnik, Warszawa 1976.

Z. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, w: *Dzieła*, t. X, *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.

F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.

F. Schiller, *Oblubienica z Messyny*, 1803, *Przedmowa* do tragedii. Cyt. za: S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990, s. 139.

S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

B. Nawroczyński, *Rozbiór krytyczny poglądów Fryderyka Schillera na wychowanie estetyczne człowieka*, „Kwartalnik Pedagogiczny" 1960, nr 2, s. 51–61.

P. Chmielowski, *Poezya w wychowaniu*, Wydawnictwo E. Orzeszkowej i S-ki, Wilno 1881 (sygn. Ossolineum 77.331).

D. B. Elkonin, *Psychologia zabawy*, przeł. L. Łoś, przedmowa L. Wołoszynowa, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.

R. Wroczyński, *Wstęp* do: H. Spencer, *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, przeł. A. Peretiatkowicz, wstępem i komentarzem opatrzył R. Wroczyński, Ossolineum, Wrocław 1960.

W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III, *Filozofia XIX wieku i współczesna*, PWN, Warszawa 1981.

H. Spencer, *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, przeł. Antoni Peretiatkowicz, wstępem i komentarzem opatrzył R. Wroczyński, Ossolineum, Wrocław 1960.

A. Comte, *Metoda pozytywna w 16 wykładach*, skrótu dokonał J. Emile Rigdage, przeł. W. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1961.
W. Szulc, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Wyd. Akad. Med. w Poznaniu, Poznań 1994.

Wiktor Czernianin

Literatura piękna jako środek oddziaływania terapeutycznego w biblioterapii

– na przykładzie mitów i baśni

Zagadnienia literaturoznawcze obecne w badaniach biblioterapeutycznych obejmują przede wszystkim problematykę odbioru dzieła literackiego jako środka oddziaływania terapeutycznego. Jest to więc literaturoznawstwo, które zajmuje się nie tylko samymi dziełami, lecz także intensywnością i zakresem procesu, który rozgrywa się między tekstem, ściślej autorem tekstu, a odbiorcą-pacjentem. Procesu terapeutycznego toczącego się, najogólniej rzecz ujmując, za pośrednictwem książki. W pojęciu biblioterapii SŁOWO zdolne jest leczyć duszę i pomóc w leczeniu ciała[1]. Chodzi tu o głębszy wpływ psychologiczny słowa i tekstu, wpływ trwalszy, o kierunkach i skutkach przynajmniej częściowo zamierzonych. Taki proces biblioterapii obejmuje trzy określone etapy, głęboko tkwiące w naukach psychologicznych opartych – przypomnijmy – na teorii dynamiki doświadczeń estetycznych Caroline Shrodes[2]. Pierwszy etap to **identyfikacja** – daje uczestnikowi biblioterapii przeżycie zastępcze, pozwala mówić o swoich uczuciach z zachowaniem pozorów mówienia o bohaterze. W fazie identyfikacji z postaciami literackimi powinny wystąpić kolejno: ekspresja afektu do bohatera, wyrażenie tego, czy zgadzają się, czy też nie z jego opiniami, obawa o jego los, ekspresja homoniczności (współjedności), przyjemność bycia podobnym do bohatera. Drugim etapem jest **katharsis** – odreagowanie napięcia, doznanie oczyszczającej ulgi, kiedy w słowach występują emocje w stosunku do bohatera

---

[1] J. Trzynadlowski, *Biblioterapia – złudzenia i nadzieje*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 1990, Nr 52.

[2] *Wybrane zagadnienia z pedagogiki specjalnej*, pod red. E. Tomasik, Wyd. WSPS, Warszawa 1997, s. 84.

lub autora. Trzeci etap to **wgląd**, pojmowany jako odkrywanie i pogłębianie wewnętrznego świata czytelnika w trakcie kontaktu z dziełem literackim. Następuje samopoznanie uczestnika biblioterapii (uczucie przynależności, zrozumienia siebie), rozumienie innych (tolerancja, akceptacja), włączenie nowych pojęć (wartości, celów) i integracja. Poznając siebie, człowiek staje się bardziej tolerancyjny dla własnych i cudzych wad. Na przykładzie literatury można więc pokazać pacjentowi jego skomplikowane i czasem wstydliwe uczucia, dostaje on jak gdyby przyzwolenie na czucie i myślenie dotychczas nieakceptowane. Podsumowując analizę etapów procesu biblioterapeutycznego, badacze stwierdzają, że czytelnik-pacjent przechodzi od zdania: „On jest ja" lub „Ja jestem on", przez: „Ja czuję tak samo jak on", do: „Ja mogę to zrobić właśnie tak, jak on to zrobił" albo „Ja mogę to także zrobić". Ostatnim krokiem jest: „Zobacz, ja to zrobiłem". Ten krok jest warunkiem powodzenia procesu biblioterapeutycznego[3]. Niewątpliwie literatura piękna wpływa na wzbogacenie przeżyć, uczy współczucia dla starszych, słabych i upośledzonych, czego nie jest w stanie zapewnić żadna książka naukowa. Książka naukowa bowiem – jak zauważył Bogdan Suchodolski – stanowi przede wszystkim szkołę abstrakcyjnego myślenia, książka beletrystyczna (literatura o charakterze lekkim, rozrywkowym) – szkołę umysłowego i uczuciowego widzenia świata i ludzi, liryka i dramat zaś – szkołę przeżyć i ekspresji[4].

I. Dzieło literackie w świetle biblioterapii

Słowo wypowiedziane czy napisane jest faktem językowym, ale w naszej podświadomości jest ono także faktem rzeczowym. W świetle biblioterapii utwór literacki to wyrażony za pomocą słów, na piśmie lub ustnie, wierszem lub prozą, planowy kompleks przeżyć autora (zindywidualizowanych, ale uwarunkowanych społecznie), mogący:

- wywołać w czytelniku silniejsze lub słabsze przeżycia,
- powodować zmiany w strukturze psychologicznej człowieka,
- przekształcać czytelnika, nadawać mu nowe właściwości lub zwracać go w inną stronę,
- uczestniczyć w przekształcaniu stosunków społecznych[5].

Jest więc dzieło literackie swoistym akumulatorem, który wszystko wchłania, a potem stopniowo oddaje. Oczywiście, tak dzieło literackie widzieć może tylko biblioterapeuta znający naukową opinię o nim, świadomy jego dotychczasowych odczytań i znaczeń, jak i tego, że nie każde dzieło nadaje się do zastosowania w procesie biblioterapii. Takie zadania literaturoznawcze postawione przed biblioterapeutą wymagają

[3] E. Tomasik, *Czytelnictwo i biblioterapia w pedagogice specjalnej*, Wyd. WSPS, Warszawa 1994, s. 18.

[4] J. Szocki, *Istota terapeutycznego oddziaływania książki*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 1990, Nr 52, s. 118.

[5] K. Migoń, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 230.

złożonych metodologicznie badań nad konkretyzacją, to jest odczytaniem dzieła literackiego, czyli odpowiedzią na pytanie: jak ono może zaistnieć lub istnieje w świadomości odbiorcy. Jak już powiedziano, naczelne miejsce w tym obszarze badawczym zajmuje słowo i tekst. Reguły, które rządzą językiem literatury, nie przesądzają o zgodności tego języka z rzeczywistością, ale tylko o podporządkowaniu go systemowi znaków słownych, które świadomie lub nieświadomie obrał autor. Po pierwsze więc biblioterapeuta musi starać się dotrzeć do pewnej „prawdy", skrywającej się pod tymi znakami, prawdy zupełnie innego rzędu niż dosłowność tekstu, mianowicie do ostatecznej racji czy przyczyny sprawczej dzieła. Innymi słowy, musi szukać konkretnej odpowiedzi na pytanie: dlaczego pewne dzieła wywierają silne niezatarte wrażenie, na przykład *Król Edyp* Sofoklesa, *Faust* Goethego, niektóre baśnie, a inne zapomina się zaraz po lekturze? Dlaczego w jednych utworach odnajdujemy osobiste i często nieuświadomione upodobania, a w innych nie? Otóż owo praktyczne „dlaczego" może doprowadzić do potraktowania pewnych dzieł literackich jako zbiorów dwuznacznej mistyfikacji, mianowicie mitów.

II. Mit w literaturze

Mit jako opowieść o nadludzkich istotach i ich bohaterskich czynach, które zdarzają się tylko w literaturze, stanowi prehistorię literatury[6]. Literatura bardzo długo wykorzystywała tradycyjne mity do celów artystycznych. Były więc one instrumentem literackiej organizacji materiału i sposobów wyrażania pewnych „odwiecznych" pierwiastków psychologicznych bądź trwałych wzorców zachowań w danej kulturze. Domyślamy się zatem, w jaki sposób mitologizacja literatury musi wiązać się z psychologią głębi. Literatura może na przykład implikować mit jako zdolność ponownego przypominania i wywoływania pradoświadczenia pierwszych ludzi, obecnego w formie archetypu, przechowywanego w nieświadomości zbiorowej współczesnego społeczeństwa. Zdaniem Mircea Eliadego bowiem „każda istota historyczna nosi w sobie znaczną część człowieczeństwa sprzed Historii"[7]. Mity mogą uświadomić to, co nieświadome, co metafizyczne i tajemnicze. Odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają pewną funkcję: obnażają najskrytsze modalności bytu, czyli sposoby istnienia[8]. Dusza (*psyche*) jest tajemnicza i metafizyczna – właśnie ze względu na to, że utrzymuje stosunki z nieświadomością[9]. Nieświadomość tę, czasem z trudem, wyjawia zetknięcie się z mitem, a szerzej z literaturą. I w tym tkwi istota procesu biblioterapii. Proces ten zachodzi z trudem, gdyż funkcją mitu jest zniekształcanie, lecz nie ukrywanie. Mit niczego nie ukrywa, jest przede wszystkim przekazem i w tym sensie słowem[10].

---

[6] E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancyngier, przedmowa M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1981, s. 8.

[7] M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, wstęp M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1993, s. 25.

[8] bidem.

[9] C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wyd. Wrota-KR, Warszawa 1997, s. 188.

[10] R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 39.

III. Terapeutyczne oddziaływanie mitu i baśni

Mit jest przekazem szczególnym, bo wyposażonym w znaczenie. Chodzi tutaj o literacki sposób przedstawienia dla **tego** znaczenia. Skoro mit jest jednak słowem, wszystko, co należy do mowy, może być mitem. Rzeczywistość podsuwa nieskończenie wiele mitycznych możliwości. Każdy przedmiot świata może przejść od zamkniętej, niemej egzystencji do stanu mowy, który przyswoić potrafi społeczeństwo, żadne bowiem naturalne lub inne prawo nie zakazuje mówienia o rzeczach[11]. Na przykład: drzewo jest drzewem. Tak, z pewnością. Ale drzewo opowiedziane w baśni nie jest już jedynie drzewem, jest drzewem ozdobionym, przystosowanym do szczególnego odbioru, nasyconym upodobaniami literackimi, znaczącymi obrazami, po prostu użytkowaniem społecznym, które sumuje się z czystą materią. Jednocześnie na przykład w bajce niektóre przedmioty padają łupem mitycznego słowa na pewien czas, potem znikają, a ich miejsce zajmują inne. Typem mitycznego słowa są choćby postacie wprowadzone w bajce (ludzie, zwierzęta, w ogóle personifikacje ze świata przyrody, zabawki, przedmioty codziennego użytku i tym podobne). Problem emocjonalny dziecka nie może być bowiem ukazany wprost – trzeba go ubrać w magiczne szaty. „Nie można napisać bajki o dziecku – stwierdza autorka bajek terapeutycznych Maria Molicka – które na przykład ciężko przeżywa rozwód rodziców. Dziecku w takiej sytuacji opowiadam bajkę o ojcu wichrze i mamie burzy. Ich dzieci to tęcza, chmura gradowa i mgiełka. Mgiełka jest zagubiona i nie wie, co ze sobą robić. To z nią identyfikuje się dziecko. W tej bajce mgiełka cała drży, kiedy wicher niszczy wszystko wokół, a burza wali piorunami, ale w końcu mgiełka znajduje przyjaciół w księżycu i gwiazdach. Bajka kończy się tym, że księżyc zabiera mgiełkę do siebie i buduje jej dom”[12]. Dziecko nie dostrzega swoich problemów w sobie – zobaczy je, kiedy staną przed nim. Wtedy na przykład, gdy wciela się w bajkowych bohaterów. Procesy nieświadome mogą stawać się dla dziecka jaśniejsze jedynie dzięki obrazom, które przemawiają bezpośrednio do jego nieświadomości. Tak właśnie oddziałują obrazy baśniowe. Magia staje na pograniczu świata fizycznego i psychicznego jako zespół działań pozarozumowych, szybkich i skutecznych. Jej przejawem jest mit i baśń. Bajki mogą więc rozwiązywać problemy emocjonalne w sposób łagodny i przyjemny. To słynny badacz baśni i psychoanalityk Bruno Bettelheim wymyślił powiedzenie, że dziecko głodne szuka pokarmu, a dziecko z problemami – bajki. Pisał on również, że między mitem a baśnią jest duże podobieństwo: „Mit podobnie jak baśń może w symboliczny sposób wyrażać pewien konflikt wewnętrzny i podawać sposób jego rozwiązania, lecz nie jest to główny cel opowieści. [...] W mitach istnieje przede wszystkim niepokonalna trudność i klęska; w baśniach zagrożenie jest równie wielkie, ale można je przezwyciężyć. W zakończeniu baśni udziałem bohatera staje się nie śmierć i zniszczenie, lecz nagradzająca jego wysiłki wyższa integracja wewnętrzna, symbolizowana przez pokonanie wroga lub współzawodnika oraz zdobycie szczęścia. Prowadzą

[11] Ibidem, s. 26.
[12] M. Molicka, *Bajkoterapia*, Magazyn „Gazety Wyborczej” z 17 czerwca 1999 r., s. 18–19.

do tego doświadczenia rozwojowe analogiczne do doświadczeń, jakie muszą się stać udziałem dziecka, jeśli ma osiągnąć dojrzałość. W ten sposób baśnie podtrzymują dziecko na duchu w trudnej walce o to, aby stać się sobą"[13].

IV. Kulturowo-psychologiczne podstawy mitu

Mit ma charakter uroczysty; pełen jest siły duchowej: to, co boskie, zostaje tu wcielone w nadludzkiego bohatera, który stanowi bezustanne wyzwanie dla zwykłych śmiertelników. Mit ujęty w formie dzieła literackiego, na przykład tragedii, odnosi się do celowego oddziaływania na samopoczucie odbiorcy. Takie dzieło literackie może wpływać na przeżycia i postawę odbiorcy poprzez wykorzystanie efektu katarktycznego, efektu o charakterze uczuciowo-terapeutycznym. Na przykład losy bohatera tragedii Sofoklesa *Król Edyp* pobudzają odbiorcę do niezmiernie intensywnego przeżywania litości i trwogi, a przez to pozwalają się z nich oswobodzić i osiągnąć spokój wewnętrzny. Pojęcie *katharsis* nabiera sensu psychologicznego. Mam tu na myśli działanie akcji tej tragedii na odbiorcę jako wzbudzanie w nim doznań właśnie litości i trwogi, a zarazem „oczyszczenia" go od takich doznań i uszlachetnienie uczuć. Mity są kluczami do duchowych możliwości ludzkiego życia. Opowieści mityczne to literatura dotycząca spraw ducha, życia wewnętrznego człowieka. Stąd ich głęboko psychologiczne znaczenie. Jeszcze dziś można powiedzieć, że grecka mitologia odzwierciedla psychologię starożytności. W boskich mitach bowiem, szczególnie wyraźnie przedstawionych w mitologii greckiej, wszystkie doświadczenia ludzkie uległy sublimacji i – przeniesione na płaszczyznę boską – zostały uogólnione, przetransponowane, a następnie przedstawione w formie nauk. Dzisiaj wszystkie ludzkie doświadczenia przekłada się zwykle na język liczb i wrzuca do komputera, a ten dokonuje ich rachunkowej, bezdusznej analizy. Kiedyś jednak czytano w księdze nieba i przetwarzano nasze doświadczenia, cierpienia, szczęśliwe przeżycia i tęsknoty w archetypowe wyobrażenia bóstwa i inne symbole. Stąd wzięło się powiedzenie: „kto zna mity, ten zna ludzi". Literatura grecka, łacińska i biblijna stanowiły kiedyś – pisze Joseph Campbell w książce *Potęga mitu* – część przeciętnej edukacji. W przeszłości zwykle było tak, że te historie mitologiczne tkwiły w ludzkich umysłach. Były związane ze sprawami, które pomagały ludziom żyć, budowały cywilizacje i przez całe tysiąclecia kształtowały religie. Dotyczyły też ściśle głębokich problemów wewnętrznych, duchowych tajemnic i przeszkód, jakie człowiek musiał forsować, gdyż stwarzały pewną perspektywę, w której można było umieścić to, co się ludziom przydarzało. Jako spadkobiercy kultury śródziemnomorskiej dziedziczymy niestety tylko fragmenty owej ongiś obszernej informacji mitologicznej w archetypowych wyobrażeniach. Na przykład dzięki wielkiej tradycji literackiej znamy z dialogów Platona *Uczta* i *Fajdros* mit miłości i małżeństwa. Dzięki mitowi wiemy, czym jest małżeństwo. Jest to po prostu powtórne zjednoczenie rozdzielonej dwójni. Pierwotnie on i ona

[13] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekład, wprowadzenie, objaśnienia, posłowie D. Danek, Wyd. „W. A. B." CO, Warszawa 1996, s. 310.

byli jednym. Teraz w tym świecie są dwójką, ale rozpoznają się jako byty duchowe identyczne – tym właśnie jest małżeństwo. Stąd i dzisiaj bardzo często słyszymy popularne określenie współmałżonka jako „mojej połowy". Komentując ten mit, Campbell podkreśla, że to coś zupełnie innego niż erotyka. Coś, co nie ma z nią nic wspólnego, bo dzieje się na innej, mitologicznej, płaszczyźnie doświadczenia. Kiedy ludzie pobierają się w przekonaniu, że ich romans będzie miał długi żywot, to grozi im rychły rozwód, bo przecież każdy romans kończy się rozczarowaniem. Otóż małżeństwo to rozpoznanie duchowej identyczności. Jeśli będziemy żyć w sposób właściwy, jeśli spoglądając na osoby płci przeciwnej mamy na uwadze właściwe ich cechy, potrafimy odnaleźć stosownego dla siebie partnera – mężczyznę bądź kobietę. Jeśli jednak kierują nami tylko pewne względy zmysłowe, poślubimy kogoś nieodpowiedniego. Natomiast poślubiając właściwą osobę, rekonstruujemy wizerunek wcielonego Boga – pisze Campbell. Tym właśnie jest małżeństwo[14]. O ileż głębiej pojmujemy wobec tych słów definicję miłości podaną przez Platona jako dążenie do dobra i szczęścia. Trzeba podkreślić i ten fakt, że jako spadkobiercy kultury śródziemnomorskiej jesteśmy psychologicznie głęboko zakorzenieni również w mitach biblijnych, w tradycji judeochrześcijańskiej. Skoro jesteśmy już przy tematyce erotycznej, rozważmy, jak głęboko w nas tkwi pojęcie grzechu seksualnego, na czym polega, i że bierze się ono z mitu biblijnego. Lapidarnie i celnie ujmuje to zagadnienie dziewiętnastowieczny filozof niemiecki Arthur Schopenhauer. Pisze on: „W dogmatach chrześcijańskich pogląd ten, tj. o grzechu seksualnym, wyraża mit, że przez upadek Adama (którym niewątpliwie było tylko doznanie rozkoszy płciowej) wszyscy uczestniczymy w grzechu i przez to zawiniliśmy cierpienie i śmierć"[15]. Czyż właśnie nie przez ten mit możemy wywołać pradoświadczenie pierwszych ludzi i tłumaczyć grzech jako przekroczenie zakazu Stwórcy-Jahwe? Ale to przekroczenie zakazu dało także, co prawda dramatyczną, bo za podszeptem Złego, ale przecież wolność człowiekowi, zwłaszcza w dziedzinie życia seksualnego. Mit ten zachował więc zdolność wywoływania pojęcia owej wolności, obecnego w formie archetypu, przechowywanego w nieświadomości zbiorowej współczesnego społeczeństwa. Jako przykład niech posłuży współczesny fakt obyczajowy ogólnego przecież kojarzenia seksu z wolnością jednostki ludzkiej. Czasem trudną i nawet dramatyczną, jak się rzekło, ale jednak wolnością[16].

V. Mit w kulturze literackiej współczesnego człowieka

Szeroko rozumiane pojęcie wolności człowieka rozwijane na kanwie tego mitu, to jest tragicznego spotkania pierwszych ludzi ze Złym, czy też Szatanem, jest zasadniczym

[14] *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przeł. I. Kania, Wyd. „Signum", Kraków 1994, s. 24.

[15] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. i wstęp J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, s. 498.

[16] W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wyd. Tart, Wrocław 2000; *Zrozumieć płeć. Studia interdyscyplinarne*, pod red. A. Kuczyńskiej, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; *Zrozumieć płeć. Studia interdyscyplinarne II*, pod red. A. Kuczyńskiej i E. K. Dzikowskiej, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.

rdzeniem arcydzieła Goethego, dramatu filozoficznego *Faust*. Powszechnie bowiem widzi się w życiu i dążeniach bohatera utworu losy ludzkości: dążenie do śmiałego poznania i opanowania rzeczywistości oraz najpełniejszego rozwoju człowieka. Jak w micie rajskim żądza poznawcza prowadzi Fausta do buntu. Zapisuje on swą duszę diabłu, gdyż pragnie najpełniejszego poznania świata. Walka o przyszłość Fausta toczy się w istocie w nim samym, jest sprawą wewnętrzną. I nie od diabelskich machinacji Mefistofelesa zależy tak naprawdę los Fausta, lecz od niego samego. Dialogi toczące się między Faustem a Mefistofelesem pełnią w dziele Goethego funkcję ilustracji walki różnych sił w człowieku[17]. Goethe posługując się obrazami utrwalonymi w wyobraźni powszechnej przez wierzenia chrześcijańskie, szuka dla swego bohatera miejsca na ziemi. Faust walczy o osiągnięcie pełni życia tu na ziemi. Tragedia Małgorzaty (ukochanej Fausta) to drugi obok faustowskiego i mefistofelicznego podstawowy wątek dramatu. Jeśli w monologach Fausta i w jego dialogach z Mefistofelesem dominuje patos i refleksja filozoficzna, to sceny z Małgorzatą, ubogą mieszczanką, są przeniknięte liryzmem. Epilog, jakim zamknął Goethe największe dzieło swego życia, przynosi ocalenie Fausta przez aniołów. Ich słowa, ujęte w słynny dystych: „Kto wiecznie dążąc trudzi się, / Tego wybawić możem" – uważał sam poeta za klucz do całego dzieła, czyli do ocalenia Fausta. Legenda faustowska w swej najgłębszej treści stała się wielką pochwałą nieustannego postępu ludzkości.

Tak jak mity, arcydzieła literackie przeszłości żyją w szerokiej świadomości kulturalnej. Często jedynie jako pewien skrót myślowy i legenda. Ludzkość przez całe wieki żyje bowiem takimi dziełami, jak na przykład epopeje Homera *Iliada* i *Odyseja*, *Boska Komedia* Dantego, *Hamlet* Szekspira, *Don Kichot* Cervantesa, *Robinson Cruzoe* Defoe. „To są książki – jak pisał przewrotnie Tadeusz Boy-Żeleński – których się nie czyta, ale książki, które się zna"[18]. A inny polski krytyk z przełomu XIX i XX wieku – Stanisław Witkiewicz, tak się zastanawiał: „Czy Hamlet, Don Kiszot, Faust lub Robinson nie są żywymi – nawet nieśmiertelnymi ludźmi... Są to żywe istoty, między duszami których a duszami naszymi zawiązało się całe mnóstwo węzłów myśli i uczuć; istoty, które w nas budzą miłość, współczucie, przerażenie lub grozę"[19]. Na tym też polega siła oddziaływania terapeutycznego literatury pięknej. Siłę tę implikuje mit. Istotą mitu zaś jest prawda psychologiczna. Bez tej prawdy, w której czytelnik może zobaczyć siebie niczym w lustrze, niemożliwe jest jakiekolwiek terapeutyczne oddziaływanie literatury. Literatura jest bowiem zwierciadłem rzeczywistości; wizerunkiem, jak na przykład w *Fauście*, złożonej natury ludzkiej. Prawda o pierwiastku dobra i zła w człowieku traktowana jest w niej często jako zjawisko metafizyczne i nieuniknione, które pozwala jednak rozważać kondycję ludzką. Biblijny rodowód ma diabeł jako personifikacja zła i anioł jako personifikacja dobra w *Fauście*.

Wracając więc do pytań o interpretację dzieła literackiego z początku artykułu, odpowiadam, że ostateczną racją i czynnikiem sprawczym dzieła w biblioterapii jest

[17] J. Z. Jakubowski, *Wstęp* do: J. W. Goethe, *Faust. Część I i II*, przeł. F. Konopka, Ossolineum, Warszawa 1968, s. 16.
[18] Ibidem, s. 8.
[19] Ibidem.

ukazanie w nim **prawdy psychologicznej**, gdyż w niej tkwi siła terapeutyczna. To jest przede wszystkim prawda postaci, sytuacji czy też zdarzeń. Ze względu na tę prawdę odnajdujemy w niektórych utworach własne, często nieuświadomione upodobania. W zależności od aktualnych indywidualnych problemów, które nas nurtują na danym etapie życia – mogą to być różne książki, niekoniecznie arcydzieła. Zapamiętujemy je, bo silnie przeżywamy ich treść. Te właśnie książki nas zmieniały, dając samopoznanie, pomoc lub ulgę w cierpieniu. Z kolei na niezatarte wrażenie lektury arcydzieł składa się ich silny urok poetyki mitologicznej, czyli połączenie plastycznych obrazów postaci i świata z potęgą myśli ogarniającej najważniejsze uniwersalne sprawy ludzkie. Świat codziennych doświadczeń, wielkie problemy historii, wolności i osobowości człowieka, jego pasje poznawcze, stare mity antyczne, biblijne, filozofia egzystencji człowieka – oto zespół najczęstszych obrazów i spraw składających się na arcydzieła. Oczywiście część tych tematów podejmuje (i to nieraz w sposób mistrzowski) literatura niższego lotu. We wszystkich tych utworach literackich biblioterapeuta musi wyczuć **prawdę przekazu**, ukrytą za dosłownością tekstu artystycznego.

Wracając do zagadnień poetyki mitologicznej, stwierdzić należy, że osnowę mitycznych kreacji artystycznych w literaturze stanowi kształt ludzkiego życia, oparty na fundamencie wartości trwałych. Dzięki ogromnym możliwościom artystyczno-realizacyjnym przekazu literackiego, utrwalania i wzbogacania wartości humanistycznych, ów kształt ludzkiego życia kondensuje się w niesłychanie sugestywne – mające ogromną siłę oddziaływania na emocje, wyobraźnię i postawy ludzkie – fabularne lub skrótowe opowieści o istocie ludzkiego losu. Losu przezwyciężanego niekiedy nadludzkim wysiłkiem, bohaterstwem, szlachetnością i ofiarnością. Nie tylko zasoby sił materialno-fizycznych, ale także siły duchowe decydują o zwycięstwie nad złem, siłą niszczycielską w stosunku do życia i ludzkich wartości.

VI. Poetyka baśni jako środka oddziaływania terapeutycznego

Tak jak mit, również podobna do niego **baśń** stanowi krystaliczną projekcję ludzkiego losu, jego mityczne i magiczne uogólnienie, a zarazem zaklęcie na rzecz zwycięstwa – poprzez trud i walkę – bohatera sprawiedliwego nad złowieszczym. Kulturowe tło narodzin baśni jest mityczne. Baśń to siostra mitu, choć wywodzi się nie z archaicznej, lecz ludowej społeczności. Jej treść jest jednak także fantastyczna, nasycona cudownością związaną z wierzeniami magicznymi. Ponadto ukazuje dzieje ludzkich bohaterów równie swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych. Termin „baśń" w języku polskim zawiera się w szerszym określeniu: **bajka**. Bohaterami bajki są także zwierzęta, rzadziej rośliny lub przedmioty a na jej końcu występuje moralne pouczenie, wypowiedziane wprost lub dobitnie zasugerowane. Słynny rosyjski badacz bajek Włodzimierz Propp w pracy *Morfologia bajki* doszedł do wniosku, że „jakkolwiek różnorodni są bohaterowie bajek, to często czynią to samo, a dla badań nad bajką

ważne jest, co robią bohaterowie bajki, problem zaś, kto i jak czyni – to już sprawa badań podrzędnych"[20]. Najogólniej rzecz ujmując – bajka jest rodzajem przypowieści na temat uniwersalnych sytuacji moralno-psychologicznych, charakterów i postaw. Opowiadana w niej historia stanowi zawsze jedynie ilustrację jakiejś prawdy ogólnej, dotyczącej doświadczeń ludzkich powtarzalnych i powszechnych. I znów – odnalezienie tej prawdy jest dla biblioterapeuty równoznaczne z odnalezieniem klucza metodologicznego do badań znaczeniowych bajki, to jest do jej szerokich możliwości terapeutycznych. Jak bowiem pisze Bruno Bettelheim: „baśń pełni funkcję terapeutyczną, ponieważ pacjent rozmyślając nad tym, co baśń zdaje się dawać do zrozumienia w odniesieniu do jego wewnętrznych konfliktów w konkretnym momencie życia, odkrywa własne rozwiązanie sytuacji. Treść wybranej baśni zazwyczaj nie ma nic wspólnego z zewnętrznym życiem pacjenta, ale dotyczy jego problemów wewnętrznych, które wydają się niezrozumiałe, a stąd nie do rozwiązania. Baśń nie odwołuje się wprost do świata rzeczywistego, choć miewa początek całkowicie realistyczny i może być utkana z elementów zwykłej codzienności. Nierealistyczny charakter baśni (który tak wadzi ograniczonym realistom) to jej ogromnie doniosła właściwość, bo wskazuje w jasny sposób, że w baśni nie chodzi o to, aby dostarczać praktycznych pouczeń o świecie zewnętrznym, ale o przedstawianie procesów zachodzących we wnętrzu człowieka"[21]. Niektóre baśnie i opowieści ludowe (czyli bajki) wywodzą się z mitów, inne zostały przez mity wchłonięte. I jedne, i drugie zawierają doświadczenie zgromadzone przez społeczność, która chciała przekazywać mądrość przeszłości pokoleniom żyjącym i przyszłym. Opowieści te pełne są głębokich intuicji, które podtrzymywały ludzkość w zmiennych kolejach losu, i przekazują to dziedzictwo dzieciom w sposób niezrównanie prosty, bezpośredni i dostępny[22]. Bajki umożliwiają utożsamienie się z bohaterem, przeżywanie coraz to nowych przygód i emocji. W bajkowym świecie rządzą reguły dobra i ono zawsze zwycięża. Szczęśliwe zakończenie daje dziecku, które już poczuło się bohaterem albo uczestnikiem zdarzeń, przyjemne uczucie sukcesu. Wszystkie bajki – niezależnie od tego, czy są to utwory wywodzące się z folkloru, czy też opowiadania współczesne – mają pewne cechy wspólne. Są nimi magiczna rzeczywistość widziana oczami dziecka oraz umowność zdarzeń[23]. Jednakże bajki terapeutyczne nie zawsze okazują się skuteczne. Np. niektórzy chłopcy nie lubią bajek. Z kolei bajki oglądane w telewizorze są puste, gdyż – zdaniem Bettelheima – nie dopuszczają wyobraźni do działania. Dziecko-telewidz biernie odbiera akcję, nie ma poczucia rozwiązywania problemów. Staje się pasywne emocjonalnie i intelektualnie. Wielu psychologów klinicznych nie ma jednak tak radykalnie negatywnej opinii o bajkach filmowych. Część z nich twierdzi, że małe dzieci nawet lepiej zapamiętują bajki filmowe niż czytane, a jeśli oglądają je razem z rodzicami, to spełniona jest także inna funkcja bajek – tworzenie więzi. Kiedy już bajki zadziałają, mogą pomóc rozwiązać wiele problemów osobistych dziecka. Jak

[20] W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojdyga-Zagórska, PIW, Warszawa 1976, s. 14.
[21] B. Bettelheim, op. cit., s. 52.
[22] Ibidem, s. 58.
[23] M. Molicka, *Bajki terapeutyczne dla dzieci*, Leszno 1998, s. 25.

opisuje to Bettelheim: „Dziecko przeżywa motywy baśniowe jako cudowne, bo czuje, że zrozumiane są i docenione jego najgłębsze uczucia, nadzieje i lęki, których przy tym nie wywleka się na światło i których nie bada niedostępna mu jeszcze, surowa racjonalność”[24]. Baśnie wzbogacają życie dziecka i wnoszą w nie atmosferę cudowności właśnie dlatego, że dziecko nie bardzo wie, jak to się dzieje, że opowieści te mają dla niego tyle czaru[25]. Baśń, sprawiając dziecku przyjemność, dostarcza mu objaśnień dotyczących jego psychiki i wspiera rozwój dziecięcej osobowości. Taki przykład opisuje Bettelheim[26], rozważając znaczenie baśni *Królewna Śnieżka*, w której, jak wiadomo, niegodziwa macocha z zazdrości nie chce dopuścić do tego, by tytułowa bohaterka mogła wieść niezależną egzystencję – co symbolizują podejmowane przez macochę próby pozbawienia królewny Śnieżki życia. Dla pewnej pięcioletniej dziewczynki najistotniejsze okazało się jednak w tej bajce inne znaczenie. Nie wiązało się ono ze wskazanym problemem właściwym późniejszemu okresowi dorastania. Otóż matka tej dziewczynki była zimna i pełna dystansu, tak że dziewczynka czuła się opuszczona. Opowieść pocieszyła ją, że nie powinna popadać w rozpacz: królewnę Śnieżkę, zdradzoną przez macochę, ocaliły istoty płci męskiej – najpierw krasnoludki, potem królewicz. Także ona nie powinna więc rozpaczać z powodu opuszczenia przez matkę, ale ufać, że ocalą ją istoty płci męskiej. Pewna, że baśń ukazuje jej, co robić, dziewczynka zwróciła się ku ojcu, który zareagował pozytywnie. Dzięki szczęśliwemu zakończeniu baśni dziewczynka dostrzegła wyjście z przykrego położenia, w którym znalazła się z powodu braku zainteresowania ze strony matki[27]. Najważniejszy jest tu fakt, że baśń ma zawsze szczęśliwe zakończenie, ponieważ dziecko może bez lęku pozwolić sobie na to, by wraz z tokiem opowieści ujawniły się jego nieświadome uczucia – wie przecież że niezależnie od tego, jaka jest treść owych uczuć, będzie „żyło długo i szczęśliwie”.

VII. Podsumowanie

W artykule tym próbowałem wyjaśnić – na przykładzie mitów i baśni – w jaki sposób literatura piękna wnosi tak wielki i pozytywny wkład psychologiczny w wewnętrzne życie człowieka (jak w przypadku mitu) czy wewnętrzne dojrzewanie dziecka (jak w przypadku baśni). Próbowałem też wykazać, na przykładzie oddziaływania literatury, że osobowość ludzka istnieje i funkcjonuje w warunkach kultury; że kultura, w tym wypadku literacka, nasyca sobą osobowość. Właśnie to współzależne sprzężenie jednostki i kultury można, a nawet trzeba wykorzystywać metodologicznie w procesie biblioterapii. Kultura bowiem może być dla człowieka źródłem ocalenia.

[24] B. Bettelheim, op. cit., s. 44.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem, s. 40.
[27] Ibidem, s. 41.

Literatura (według kolejności cytowań)

J. Trzynadlowski, *Biblioterapia – złudzenia i nadzieje*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Nr 52.

Wybrane zagadnienia z pedagogiki specjalnej, pod red. E. Tomasik, Wyd. WSPS, Warszawa 1997.

E. Tomasik, *Czytelnictwo i biblioterapia w pedagogice specjalnej*, Wyd. WSPS, Warszawa 1994.

J. Szocki, *Istota terapeutycznego oddziaływania książki*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Nr 52.

K. Migoń, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Ossolineum, Wrocław 1984.

E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancyngier, przedmowa M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1981.

M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, wstęp M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1993.

C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wyd. Wrota-KR, Warszawa 1997.

R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.

M. Molicka, *Bajkoterapia*, Magazyn „Gazety Wyborczej" z 17 czerwca 1999 r.

B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekład, wprowadzenie, objaśnienie, posłowie D. Danek, Wyd. „W. A. B." CO, Warszawa 1996.

Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem, oprac. B. S. Flowers, przeł. I. Kania, Wyd. „Signum", Kraków 1994.

A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przekład i wstęp J. Garewicz, Warszawa 1994.

J. Z. Jakubowski, *Wstęp* do J. W. Goethe, *Faust. Część I i II*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1968.

W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wyd. Tart, Wrocław 2000.

Zrozumieć płeć. Studia interdyscyplinarne, pod red. A. Kuczyńskiej, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; *Zrozumieć płeć. Studia interdyscyplinarne*, pod red. A. Kuczyńskiej i E. K. Dzikowskiej, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.

W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojdyga-Zagórska, PIW, Warszawa 1976.

M. Molicka, *Bajki terapeutyczne dla dzieci*, Leszno 1998.

Wiktor Czernianin

Każdemu odpowiednia literatura, czyli o aspekcie poradoznawczym w biblioterapii

I. Poradoznawstwo w biblioterapii

Aspekt poradoznawczy w biblioterapii wynika z jej definicji. Przynajmniej z tej powszechnie przyjętej w 1961 roku, która pojawiła się w drugim wydaniu *Ilustrowanego Słownika Webstera* (*Webster's Third New International Dictionary*) w brzmieniu: „użycie wyselekcjonowanych materiałów czytelniczych jako pomocy terapeutycznej w medycynie i psychiatrii, także **poradnictwo** w rozwiązywaniu problemów osobistych przez ukierunkowane czytanie [podkr. moje]"[1]. W roku 1966 Amerykańskie Stowarzyszenie Bibliotekarzy przyjęło ją jako oficjalną. Jedną z implikacji tego ujęcia był ogólnie przyjęty podział na biblioterapię kliniczną, którą określa się mianem leczniczej oraz wychowawczą, zwaną rozwojową. Zdaniem Edyty Zierkiewicz to właśnie: „Biblioterapia rozwojowa bliższa jest poradnictwu i z tego też względu wspomaganymi są najczęściej osoby zdrowe, tzw. normalne, niezaburzone w stopniu głębokim, zaradne, posiadające problemy natury adaptacyjnej, motywacyjnej, decyzyjnej"[2]. Biblioterapia rozwojowa jest zatem – według autorki – szansą dla piśmiennictwa poradnikowego. Choć zapotrzebowanie na takie piśmiennictwo

---

[1] W. Szulc, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Poznań 1994, s. 32.

[2] E. Zierkiewicz, *Wykorzystanie poradników w procesie samopomocy. Wprowadzenie do biblioterapii rozwojowej*, „Biblioterapeuta. Biuletyn Informacyjny Polskiego Towarzystwa Biblioterapeutycznego" 2002, nr 3, s. 5.

można różnie tłumaczyć, to jednak w biblioterapii prawie wyłącznie zjawiskiem samopomocy lub pomagania wzajemnego. W pierwszym wypadku model zachowania się czytelnika w procesie biblioterapii dyktuje tekst i nic więcej. W drugim biblioterapeuta powinien zalecić odpowiednią lekturę i pozwolić – gdy mowa o literaturze pięknej – wniknąć treściom literackim w psychikę czytelnika-użytkownika biblioterapii tak dalece, by wytworzył się w niej – w jej swoistej materii – możliwie adekwatny obraz utworu, stanowiącego właściwy przedmiot terapeutycznej analizy. I właśnie ów dobór literatury terapeutycznej jawi się jako podstawowy – właśnie „poradoznawczy" – problem biblioterapii, zawierający się w wyrażeniu: każdemu odpowiednia literatura. Jest to zresztą trawestacja jednego z pięciu słynnych praw bibliotekarstwa Shiyali Ranganathana: „Dla każdego czytelnika właściwa książka". (To drugie prawo, pozostałe brzmią: 1. Książki służą do użytku, 3. Każda książka musi mieć swojego czytelnika, 4. Oszczędzaj czas czytelnika, 5. Biblioteka jest żywym organizmem)[3]. Zawarta w cytowanym zdaniu głębia myśli bibliotekarza i uczonego indyjskiego, powszechnie nazywanego filozofem bibliotekarstwa, inspiruje do refleksji biblioterapeutycznej i to zarówno nad kwestią poradnictwa w zakresie samopomocy, jak i nad doborem odpowiednich książek dla czytelnika chorego. Obydwa zagadnienia są złożone i wymagają osobnych ujęć. Trudniejsze wydaje się to drugie ze względu na konieczną relację między biblioterapeutą a użytkownikiem biblioterapii. Jeżeli zaś chodzi o to pierwsze, to – jak pisze Zierkiewicz – „Podjęcie lektury dowolnego poradnika nie zawsze wypływać musi – jak zwykło się potocznie zakładać – z bezradności czytelnika, z poczucia zagubienia w obliczu doświadczanych trudności. Co więcej, korzystanie z piśmiennictwa poradnikowego powinno zostać potraktowane jako przejaw aktywności samopomocowej czytelników. [...] Nieco inny charakter mają natomiast działania, podejmowane przez osoby pomagające profesjonalnie, w których wykorzystywane jest piśmiennictwo poradnikowe. Takie działania noszą nazwę «biblioterapia»"[4]. Drugie ujęcie wymaga zatem większego skupienia nad problematyką doboru lektury terapeutycznej dla czytelnika – przede wszystkim chorego i niepełnosprawnego. A więc chodzi o takie określające go czynniki jak: stan zdrowia, aktualne samopoczucie, potrzeby psychiczne, zainteresowania, stopień oczytania, poziom intelektualny. Mogą one pomóc w ustalaniu przewidywanej reakcji konkretnego czytelnika na dobieraną mu książkę.

II. Kulturowo-psychologiczne podstawy doboru odpowiedniej literatury

„Dla każdego czytelnika właściwa książka" – to zdanie Ranganathana skłania do kulturowo-psychologicznej refleksji nie tylko nad tym, jakiej lektury potrzebują chorzy, ale też **dlaczego** potrzebują właśnie takiej, a nie innej. Innymi słowy, co sprawia, że jedne lektury chorzy ignorują, a drugie te właściwe – działają na nich tak korzystnie?

[3] M. Kocójowa, *Edukacja permanentna bibliotekarzy i pracowników informacji naukowej w międzynarodowej perspektywie*, Kraków 1999, s. 30.

[4] E. Zierkiewicz, op. cit., s. 2–3.

Odpowiedź na to pytanie jest następująca. Szukanie przez biblioterapeutę w różnych rodzajach literatury właściwej książki to szukanie w niej takiego **mitu**, który byłby właśnie odbiciem aktualnego kryzysu osobistego konkretnego użytkownika biblioterapii. Mitu, który stanowiłby interpretację własnego wewnętrznego Ja tegoż użytkownika, poszukiwanej przez niego własnej tożsamości w relacji do świata zewnętrznego. Wreszcie takiego, który mógłby być narracyjnym wzorem, nadającym egzystencji chorego głębokie indywidualne znaczenie. Mówiąc metaforycznie, „wołanie" o taki mit, przybierające czasami formę milczenia – intuicyjnie słyszy biblioterapeuta, gdy próbuje wniknąć w psychikę swojego pacjenta. W biblioterapii właśnie mity mogą służyć pomocą choremu w wyjściu na zewnątrz siebie, mogą być sposobem wypróbowania i zastosowania nowych struktur życia, a nawet desperacką niekiedy próbą przebudowy złamanego życia[5]. Obecność mitów konieczna jest jako pomost łączący przepaść pomiędzy biologiczną i osobową naturą człowieka. Zatem problem poszukiwania właściwej książki to najczęściej problem odnalezienia przez biblioterapeutę właściwych mitów, czy też mitu, dla konkretnej jednostki. I doprawdy nieważne, czy znajdzie tenże mit w literaturze wysokiej czy popularnej, powieści, bajce, noweli, dramacie, wzorze bohatera, charakterze przeżyć, poezji, filmie, opowiedzianym przez siebie zdarzeniu i tak dalej. Musi znaleźć taki, który w tej chwili jakby króluje w nieświadomości chorego, przybliżyć mu wiedzę o nim tak, aby pojawił się bezpośrednio także w jego świadomości. Znaleziona książka lub inny materiał biblioterapeutyczny z odpowiednim mitem – nieważne, czy antycznym, czy stworzonym współcześnie – spełni tylko funkcję katalizatora. Treść mitu, jego porządek i spójność, wyzwoli u chorego strumień doznań, emocji i idei, który w sposób uporządkowany dotrze do jego świadomości z zewnątrz i wewnątrz. W ten sposób słowa mitu uwolnią indywidualną moc chorego, dając narracyjny wzór terapeutyczny porządkujący jego wewnętrzny świat. Według tego wzoru chory uczyni wysiłek zmieniający obecny stan rzeczy w jego wnętrzu duchowym. I trzeba go do tego nakłaniać w chwili zwątpienia.

II. 1. Zapotrzebowanie na mity wśród uczestników biblioterapii

Trudno jednak jest omawiać zapotrzebowanie na mity wśród uczestników biblioterapii, gdy współczesna kultura przyzwyczaiła nas do traktowania mitów jako nieprawdy. Przecież po to, by coś zdeprecjonować, używa się określenia: „to tylko mit"[6]. Takie użycie w sensie deprecjonującym wprowadzili Ojcowie Kościoła chrześcijańskiego w III wieku naszej ery. Był to ich sposób walki z powszechną wiarą w mity greckie i rzymskie – pisze Rollo May w książce *Błaganie o mit.* Ojcowie Kościoła zwalczali mity antyczne jako religię. Podczas gdy dla nas zawierają one głęboką wiedzę **psychologiczną**. W tym sensie są prawdziwe. Tak więc mit, jak to ujął pisarz Tomasz Mann, jest ponadczasową prawdą psychologiczną w przeciwieństwie do prawdy religijnej czy empirycznej. Jest formą ekspresji, odsłaniającą proces myśli i czucia – ludzką świadomość i odbiór wszechświata, innych ludzi i swe odrębne istnienie. Stanowi projekcję

[5] R. May, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, Poznań 1997, s. 18.
[6] Ibidem, s. 21.

lęków i pragnień, przybierającą konkretną i dramatyczną formę, która jest jedynym sposobem ich ujawnienia i wyrażenia[7]. Dlatego mit pokonuje czas, jest ponadczasowy. Nie ma najmniejszego znaczenia, czy na przykład Edyp był tylko postacią z greckich podań, czy też istniał historycznie. Narracja Homera nadała mu rangę mitu, który uwieczniony przez Sofoklesa stał się mitem bohatera poszukującego swojej rzeczywistości, dążącego do czegoś, co dziś zwiemy własną tożsamością. Wołanie: „Muszę dowiedzieć się, kim jestem", wyartykułowane przez Edypa, który buntuje się przeciwko własnej rzeczywistości, nie odnosi się tylko do tego Greka, ale do wszystkich mężczyzn w ambiwalentnej walce o tożsamość[8].

Jednakże problem mitu dla biblioterapeutów to nie tyle problem jego definicji, ile raczej wewnętrznej zgody, psychologicznego i duchowego wysiłku, by zebrać się na odwagę i spojrzeć w światło jego prawdy. W tym świetle moc terapeutyczną mają nie tylko same mity, ale – jak się już rzekło – także ich przejawy w różnych rodzajach i gatunkach literackich, również formach sztuki. Wobec tych ustaleń odpowiedź na kolejne pytanie: czy chodzi o to, abyśmy szukali w literaturze mitów klasyków antycznych? – brzmi: niekoniecznie, choć odwoływanie się do nich bywa nieraz nieuniknione. A co z użytkownikami biblioterapii, którzy są niewykształceni i nigdy nie czytali greckich czy innych klasyków? Otóż nie jest konieczna znajomość samych mitów ani ich szczegółów. Mity są archetypowymi wzorami ludzkiej świadomości, jak wykazał wybitny religioznawca Joseph Campbell i inni uczeni. Wszyscy jesteśmy zrodzeni z matki i wszyscy umieramy; wszyscy przechodzimy konfrontację z seksem lub jego brakiem, pracujemy lub nie mamy pracy i tak dalej. Wielkie dramaty, takie jak *Hamlet*, są mityczne w tym sensie, że przedstawiają kryzys egzystencjalny każdego życia. Pomniejsza literatura zawiera opis zdarzeń o mniejszej skali, nie tak ogólną problematykę, może być bardziej szczegółowa, na przykład dotyczyć osoby niepełnosprawnej. Ma jednak taki sam sens mityczny, gdyż przedstawia także kryzys egzystencjalny ludzi doświadczonych przez los. Nie sposób uniknąć twierdzenia, że mit i samoświadomość są do pewnego stopnia synonimami. Tam gdzie istnieje świadomość, tam istnieć będzie mit. Mówiąc inaczej – to znaczy słowami wybitnego psychologa klinicznego Mariana Kulczyckiego – mitologia jednostki jest do pewnego stopnia mitologią kulturową w mikrokosmosie[9]. Mity nie są fałszem – referujemy dalej poglądy polskiego uczonego – mają być kluczami do duchowych możliwości ludzkiego życia. Tworzą raczej sposób, w jaki ludzie sygnalizują i organizują swoje życie wewnętrzne. Wyznaczając bieg życia człowieka, określają całość niepowtarzalnego losu w otaczającym świecie. Odgrywają też rolę obronną, chronią przed załamaniami psychicznymi i wzmacniają wolę życia. Pojawienie się mitu wywołuje zazwyczaj swoiste olśnienie: głębokie zrozumienie czegoś bardzo ważnego oraz osiągnięcie stanu poznania istoty interesujących lub niepokojących zjawisk i zależności w złożonym środowisku. Co było trudne i niejasne, staje się wręcz przezroczyste, zagmatwany świat lub jakiś jego fragment staje

[7] Ibidem, s. 25.
[8] Ibidem.
[9] M. Kulczycki, *Psychologiczna problematyka mitów konkretnej osoby*, „Prace Kulturoznawcze VII. Kultura i świadomość", Wrocław 1999, s. 128.

się uporządkowany, prosty i możliwy do opanowania[10]. Mity nie są bowiem zimnymi, racjonalnymi, często powierzchownymi przekonaniami, lecz pełnymi wiary, gorących uczuć, głębokimi i wyrastającymi z całej struktury osoby poglądami na życie człowieka: na to, co się w nim wydarzyło i może lub powinno się wydarzyć[11]. Funkcje mitów ściśle korespondują więc z aspektem poradoznawczym w biblioterapii. Ich problematyka – jak słusznie pisał M. Kulczycki – jest obszarem, który może zainteresować badaczy z wielu dyscyplin naukowych, ponieważ obejmuje on zjawiska i zależności charakterystyczne dla egzystencji konkretnych współczesnych nam ludzi, obszarem bardzo złożonym i pełniącym rozmaite funkcje. Wspólne wysiłki poznawcze w tym zakresie mogą doprowadzić do głębszego poznania i zrozumienia człowieka oraz jego życia w otaczającym go i pełnym dynamicznych zmian świecie. Będzie to miało zarówno teoretyczne, jak i praktyczne znaczenie w całościowym dążeniu do poprawy losu pojedynczej osoby i całych grup społecznych[12]. Jeżeli aspekt poradoznawczy w biblioterapii warunkują zjawiska samopomocy lub pomagania wzajemnego, to wyrażenie zawarte w tytule niniejszego rozdziału – każdemu odpowiednia literatura – musi mieć przesłanki nie tylko kulturowe, ale i głęboko psychologiczne. O kulturowych już nadmieniliśmy, natomiast o psychologicznych wypadnie nam teraz krótko dopowiedzieć w perspektywie dwóch wspomnianych zjawisk.

II. 2. Psychologiczne warunki radzenia sobie w życiu

Pierwsze przesłanki, samopomocowe, określają psychologiczne warunki radzenia sobie w życiu. Myśl ta zapożyczona jest znów od Kulczyckiego, ale z innej jego pracy[13]. Gdyż, całkiem po prostu, radzenie sobie w życiu przez poszczególną jednostkę cieszy się zwykle szerokim uznaniem społecznym i stanowi istotny cel poradnictwa w biblioterapii. Najczęściej chodzi w takim uznaniu o stwierdzenie, że określona osoba osiąga swoje cele życiowe, skutecznie przezwyciężając pojawiające się przeszkody i trudności, a całość jej wysiłków i starań jest uznana za wskazaną lub co najmniej dopuszczalną przez ludzi formułujących takie oceny[14]. Owa samopomocowa realizacja swoich celów życiowych przez określoną osobę przebiega – zdaniem wspomnianego autora – według sześciu zasadniczych faz: wstępnej, wyboru celu, wyboru programu, bezpośrednich prób zmieniania rzeczywistości, osiągania celu i przejściowej[15]. W pierwszej fazie – wstępnej – występujące pragnienia konkretnej osoby budzą jej określone zainteresowanie lub zaniepokojenie. Pojawia się u niej nowy obraz własnej sytuacji życiowej, nasycony dążeniami i emocjami. Towarzyszy mu poczucie pewnego panowania nad sobą i otoczeniem. W drugiej fazie – wyboru celu – zostają – wybrane poprzez

[10] Ibidem, s. 130.
[11] Ibidem, s. 134.
[12] Ibidem, s. 135.
[13] M. Kulczycki, *Psychologiczne warunki radzenia sobie w życiu*, w: *Materiały V Ogólnopolskiego Seminarium Naukowego Karpacz 11–14 maja 1987*, pod redakcją A. Kargulowej, cz. 1, *Poradnictwo wobec złożoności problemów człowieka i świata*, Wrocław 1990, s. 11.
[14] Ibidem.
[15] Ibidem, s. 26.

podjęcie odpowiednich decyzji – pewne wartości jako cel, który ma zostać w danych warunkach zrealizowany. W trzeciej fazie – wyborze programu – dana osoba zaczyna konstruować program własnych czynności, który ma zapewnić osiągnięcie wybranego celu. Podjęcie odpowiednich decyzji w tym zakresie musi uwzględnić zarówno aktualny stan rzeczy, jak też ich rozwój. W czwartej fazie – bezpośrednich prób zmieniania rzeczywistości – podejmowane są rzeczywiste wysiłki prowadzące do realizacji przyjętego programu i wywołania określonych zmian wzajemnych relacji ze światem. Pojawia się wówczas zwykle konieczność systematycznych starań, której towarzyszą często przykre emocje, aby w danych warunkach doprowadzić realizację programu do końca. Powinny więc wystąpić wartościowe procesy kontroli i korekty, za pomocą których będzie można dopiero zaspokoić swe pragnienia. Wymaga to zazwyczaj dostatecznego i długotrwałego panowania nad sobą. W piątej fazie – osiągania celu – dzięki procesom orientacyjnym występują domysły i przekonania, że pożądany stan rzeczy zostaje lub już został osiągnięty albo że nastąpiła porażka. Najczęściej pojawiają się w związku z tym zmiany w postawach dążeniowych i emocjonalnych. Zaczynają dominować i ogarniać całą świadomość uczucia: radości, ulgi, zwycięstwa lub strachu, lęku, złości, poniżenia. Jest to ważny okres dla doświadczenia jakości własnego życia i ujmowania jego dalszego przebiegu w osobistym wymiarze. W szóstej fazie – przejściowej – rozwiązująca dotychczas określony problem osoba rozpatruje sytuację z jej bliższymi oraz dalszymi zmianami. Przygotowuje się – różnie nastawiona emocjonalnie – do uświadomienia sobie, co nowego czeka ją w najbliższym czasie. Próbuje ustalić, jakie jest jej położenie życiowe dzięki zaistniałym relacjom, i snuje odpowiednie do pojawiających się ocen, mniej lub bardziej określone plany[16]. Kulczycki zastrzega jednak, że w skróconych formach rozwiązywania problemu niektóre z wymienionych faz mogą zostać uświadomione sobie bardzo słabo, a nawet w ogóle nie występować, dlatego w praktyce mogą być pomijane.

II. 3. Psychologiczna problematyka pomagania wzajemnego

Drugie zjawisko, to znaczy psychologiczna problematyka pomagania wzajemnego, związane jest ściśle z przebiegiem procesu biblioterapeutycznego. Rozważając dalej tę problematykę, wypada stwierdzić za Lwem Wygotskim, autorem książki *Psychologia sztuki*, że żadna analiza charakteru i przebiegu procesu reakcji estetycznej znamiennej dla percepcji czytelniczej nie może być pełna i adekwatna do swego przedmiotu, czyli postawy czytelnika, jeśli pomija psychologię. „Dzieło artystyczne – czytamy dalej u Wygotskiego – jest to zespół znaków estetycznych, ukierunkowanych tak, aby budzić **emocje**”[17]. Zapamiętajmy ten fragment o emocjach, bo jest dla nas najistotniejszy. W ten sposób bowiem forma reakcji estetycznej, ukształtowana na gruncie kontaktów z dziełem, „przezwycięża” i przetwarza „życiowe” treści psychiki. Stąd właśnie terapeutyczna rola dzieła artystycznego polega na organizowaniu **przeżyć**. Moment zasadniczego

[16] Ibidem, s. 26–28.

[17] L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, przedmowa M. Zagórska, oprac., przekład T. Szyma, oprac. nauk., wstęp i kom. St. Balbus, Kraków 1980, s. 33.

ich przetworzenia w obrębie reakcji estetycznej określa Wygotski jako **katharsis**. Jest to podstawowy termin psychologicznej warstwy jego koncepcji, mający wszelako ścisłe odpowiedniki artystyczne, przejawiające się na wszystkich piętrach struktury dzieła, we wszystkich gatunkach literackich i wszystkich rodzajach sztuk[18]. W sferze reakcji estetycznej wiąże się ów moment z przetworzeniem „życiowych", prywatnych afektów czytelnika w estetyczne i zakorzenione w świecie kultury. Każde dzieło literackie winno być traktowane przez biblioterapeutę jako system bodźców zorganizowanych świadomie w celu wywołania u czytelnika-pacjenta reakcji estetycznej. Analizując strukturę bodźców emocjonalnych, intelektualnych, potencjalnie zawartych w tekście, można bowiem odtworzyć strukturę reakcji estetycznej czytającego. Tak więc biblioterapeuta musi czasami z samych dzieł literackich odtwarzać odpowiadającą im psychikę, ażeby następnie poznawać prawa nią rządzące.

Trzeba tutaj – według Józefa Szockiego – rozważyć dwie kwestie wiążące się z odczuwaniem satysfakcji przez czytelnika w trakcie odbioru dzieła literackiego w procesie biblioterapii, składającego się, jak wiadomo, z trzech etapów, to jest identyfikacji, katharsis i wglądu. Pierwsza z tych kwestii dotyczy aktu utożsamienia się z bohaterem na etapie identyfikacji i przez to ma charakter klasycznej, oczyszczającej z napięcia psychicznego katharsis. Uwzględniając oczywiście etap wglądu, na którym czytelnik uzyskał pozytywne spojrzenie na daną postać i jej problem. Druga kwestia odnosi się do przeciwnego stanu, mianowicie gdy czytelnik ma dystans do bohatera jako do postaci niezwiązanej ze sobą, zmuszonej być taką, jaką nakreślił pisarz w swym utworze. Czytelnik nie pragnie utożsamienia się z bohaterem, raczej czuje do niego antypatię, ba, jest usatysfakcjonowany, gdy tamten przeżywa tragiczne perypetie. Etap identyfikacji tu nie zachodzi, gdyż nie pozwala na to etap wglądu. Ten ostatni pokazuje, że kontakt z bohaterem jest związany z pragnieniem czytelnika ujawnienia całej prawdy dotyczącej bohatera, z ciekawością i z chęcią poznania. Ciekawość czytelnika w tym wypadku należy traktować jako rodzaj impulsu do jego aktywności, za pomocą którego chroni się on przed zagrożeniem związanym z chorobą, poszerza swoje możliwości życia poprzez badanie biografii innych postaci (w tym wypadku bohaterów literackich), aby znaleźć te jej elementy, które mogłyby być zastosowane w pokonywaniu własnych trudności. A to już jest etap katharsis. Albowiem taki kontakt czytelnika z bohaterem odbierany jest przez niego jako katharsis, a jednocześnie jako objawienie pewnej prawdy życiowej (etap wglądu)[19].

W czytaniu literatury powieściowej te dwa przeciwstawne kierunki jej przeżywania łączą się ze sobą w jedną niepodzielną emocję. Jeżeli chodzi o pierwszą kwestię, pewne uszczerbki w zdrowiu czytelnika rodzą jego pragnienie przeniesienia się, przynajmniej w wyobraźni, w świat fikcji, w świat idealnego bohatera, zrzucenia z siebie stanu rzeczywistego. U podłoża tego procesu leży odczuwanie kultury, literatury jako czegoś bliskiego. Dlatego projekcja bohatera i jego perypetii jest rodzajem substytutu wyzwolenia się od siebie samego, od choroby, wydaje się czytelnikowi jego autentyczną prawdą. Ale jednocześnie kryje się w tym doświadczenie życiowe, trud

[18] Ibidem, s. 32.
[19] J. Szocki, *Istota terapeutycznego oddziaływania książki*, „Arteterapia II" 1990, s. 116.

w pokonywaniu problemów związanych z chorobą, których nie może się wyzbyć. Zawsze towarzyszy mu świadomość jego samego i choroby. Świadomość swej ludzkiej kondycji jest u każdego człowieka rozszczepiona, przejawia się na dwóch przeciwnych płaszczyznach: **natury** i **kultury**. Ciągła świadomość swej choroby to symptom pierwszej prawdy o człowieku, z kolei w akcie upodabniania się do bohatera literackiego mamy do czynienia z następną. Natomiast jeżeli chodzi o drugą kwestię, to jest dystansu czytelnika do bohatera, to w istocie dotyczy to jego dystansu do kultury. Czytelnik odnajduje wtedy tożsamość z bohaterem jedynie na płaszczyźnie naturalnej, przyrodniczej. Przejawia się to u niego w impulsie aktywności poznania problemów związanych ze sobą w konfrontacji z bohaterem, którego chce się poznać w celu pokonania swoich problemów. Ale i w tym wypadku czytanie to swoisty dialog wewnętrzny z bohaterem, z książką, skłaniające do refleksji i warunkujące osobisty rozwój pacjenta. Pełną tożsamość może jednak odnaleźć tylko na obydwu płaszczyznach: naturalnej i kulturowej. I tylko dzięki temu może dojść u niego, mniej lub bardziej świadomie, do poznania tej sprzeczności.

III. Rola własnej twórczości uczestników biblioterapii

Bardzo cenna w biblioterapii jest własna twórczość pacjentów. Zauważono na przykład, że w czasie zaostrzenia się choroby psychicznej oraz w okresie zmiany wzorów zachowania pacjenci często piszą dużo wierszy. Eksterioryzacja bowiem, czyli przetwarzanie treści własnego świata wewnętrznego w postać na przykład poezji, przekształca byt potencjalny w byt realny. Ponieważ przed napisaniem tekstu poetyckiego – ale nie tylko takiego, może nim być bajka, opowiadanie i tak dalej – nasz świat wewnętrzny jest tylko „bytem dla nas", dopiero dzięki eksterioryzacji w tekst staje się również „bytem dla innych". Zresztą i dla nas samych istniejemy naprawdę dopiero wtedy, kiedy zaczynamy obserwować, porządkować, nazywać, wyrażać, a więc – jak pisze Andrzej Nowicki w książce *Człowiek w świecie dzieł* – eksterioryzować to, co istnieje w nas w postaci nieuformowanej i nienazwanej, mętnej, mgławicowej energii potencjalnej, którą dopiero akt eksterioryzacji przekształca w rzeczywistość[20]. Tak więc eksterioryzacja jest procesem konstytuującym i rozwijającym człowieczeństwo. To, co się nie eksterioryzuje – przepada. Sens tworzenia artystycznego jest zatem czynnikiem kreującym godność pacjenta, która przekształca go w aktywny podmiot komunikacji międzyludzkiej, a także swego samopoznania i autoterapii. Pisanie terapeutyczne ma oczywiście ogromne znaczenie lecznicze, choć walor artystyczny takich tekstów jest zróżnicowany w zależności od stopnia upośledzenia osób piszących. Na przykład profesor Helmut Koch z Niemiec wartość estetyczną przyznał tekstowi terapeutycznemu, który wydaje się na pierwszy rzut oka bardzo prosty. Pisała go jednak osoba o znacznym upośledzeniu umysłowym i było to dla niej dużym wysiłkiem. Oto fragment tego tekstu w tłumaczeniu na język polski:

[20] A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 332.

„Co już osiągnąłem?
1. Co dwa lub trzy dni kąpię się, myję włosy.
2. Rano i wieczorem myję zęby.
3. Wieczorem o 22 idę do łóżka.
4. Coraz bardziej zajmuję się sobą.
5. Daję sobie radę ze sprzątaniem pokoju.
6. Utrzymuję porządek dnia”[21].

Wśród różnych form pracy biblioterapeutycznej poczesne miejsce muszą więc zajmować spotkania poetyckie. W trakcie takich spotkań pacjenci piszą i czytają swoje wiersze, a także pod kierunkiem biblioterapeuty – dyskutują na ich temat. Wiersze te są z reguły projekcją ich stanów emocjonalnych. Własne doznania pacjentów związane z cierpieniem „przelane na papier”, stwarzają zwykle pozytywne tło dla dalszych przeżyć emocjonalnych i pozwalają pacjentom na lekturę trudniejszą, na literaturę o charakterze refleksyjnym. Jak bowiem pisze Andrzej Szczeklik w swojej książce „*Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*”: „Medycyna i sztuka wywodzą się z jednego pnia. Obie biorą początek w magii – systemie opartym na wszechmocy słowa. [...] Sztuka słowa, wspomagana doświadczeniem gromadzonym przez pokolenia kapłanów i lekarzy, pozwalała przywrócić człowiekowi jego miejsce w kosmosie”[22]. Szerzej: pozwalała na odnalezienie harmonii ze światem, ludźmi i z sobą.

IV. Zakończenie

Celem rozdziału było przedstawienie złożoności aspektu poradoznawczego w biblioterapii, a więc przede wszystkim wiedzy na temat istoty kulturowo-psychologicznej tego zagadnienia, ale także zwrócenie uwagi na jego podstawową rolę i zmienność, możliwą do wyszczególnienia zarówno wówczas, gdy chodzi o zjawisko samopomocy (biblioterapia rozwojowa), jak i pomagania wzajemnego (biblioterapia kliniczna).

Literatura (według kolejności cytowań)

W. Szulc, *Kulturoterapia. Wykorzystanie sztuki i działalności kulturalno-oświatowej w lecznictwie*, Poznań 1994.

E. Zierkiewicz, *Wykorzystanie poradników w procesie samopomocy. Wprowadzenie do biblioterapii rozwojowej*, „Biblioterapeuta. Biuletyn Informacyjny Polskiego Towarzystwa Biblioterapeutycznego” 2002, nr 3.

M. Kocójowa, *Edukacja permanentna bibliotekarzy i pracowników informacji naukowej w międzynarodowej perspektywie*, Kraków 1999.

[21] *Pogranicza – literatura, teatr i psychiatria: polsko-niemiecki bilans badań naukowych i doświadczenia praktycznego*, pod red. A. Radzik, Kraków 2001, s. 62.

[22] A. Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, wstęp Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 17.

R. May, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, Poznań 1997.
M. Kulczycki, *Psychologiczna problematyka mitów konkretnej osoby*, „Prace Kulturoznawcze VII. Kultura i świadomość", Wrocław 1999.
M. Kulczycki, *Psychologiczne warunki radzenia sobie w życiu*, w: *Materiały V Ogólnopolskiego Seminarium Naukowego Karpacz 11–14 maja 1987*, pod redakcją A. Kargulowej, *Poradnictwo wobec złożoności problemów człowieka i świata*, cz. 1, Wrocław 1990.
L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, przedmowa M. Zagórska, oprac., przekład T. Szyma, oprac. nauk., wstęp i kom. St. Balbus, Kraków 1980.
J. Szocki, *Istota terapeutycznego oddziaływania książki*, „Arteterapia II" 1990.
A. Nowicki, *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974.
Pogranicza – literatura, teatr i psychiatria: polsko-niemiecki bilans badań naukowych i doświadczenia praktycznego, pod red. A. Radzik, Kraków 2001.
A. Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, wstęp Cz. Miłosz, Kraków 2002.
I. Borecka, L. Ippoldt, *Co czytać, aby łatwiej radzić sobie w życiu, czyli wprowadzenie do biblioterapii*, Wrocław 1998.
Książki, które pomagają żyć. Rewalidacyjna i terapeutyczna funkcja książki w zakładach opieki zdrowotnej i społecznej, pod red. E. B. Zybert, Warszawa 2000.
Książka w działalności terapeutycznej, pod red. E. B. Zybert, Warszawa 1997.
A. Stupin-Rzońca, *Przesłanie nadziei. Antologia twórczości osób niepełnosprawnych ruchowo. Część pierwsza. Poezja*, Warszawa 1997.
A. Stupin-Rzońca, *Powiedzieć życiu: tak. Antologia twórczości literackiej osób niepełnosprawnych ruchowo. Część druga. Proza*, Warszawa 1998.

Wiktor Czernianin

Uczestnicy biblioterapii – ogólna charakterystyka

Wszelkie działania terapeutyczne muszą być zawsze poprzedzone wnikliwą diagnozą uczestnika biblioterapii. Najlepiej, gdy rozpoczyna się ona od anamnezy (wywiadu lekarskiego), dokonanej przez lekarza prowadzącego. To jego obserwacje i wnioski są dla biblioterapeuty istotnym źródłem informacji o stanie zdrowia – w tym wypadku – osoby hospitalizowanej. Natomiast w przypadku wychowanka, ucznia, potrzebna jest zarówno opinia lekarza, jak i wychowawcy oraz nauczycieli, a także informacje od szkolnego pedagoga lub psychologa. Niezbędna jest również własna obserwacja, oparta na diagnozie pedagogicznej, polegającej na rozpoznawaniu za pomocą metod i technik pedagogicznych (także psychologicznych) przyczyn trudności w uczeniu się oraz niewłaściwego, to znaczy niezgodnego z przyjętymi normami społecznymi zachowania w różnych sytuacjach. W procesie biblioterapeutycznym – oprócz postawienia diagnozy, czyli rozpoznania problemów uczestnika biblioterapii – ważny jest także odpowiedni dobór literatury, który ściśle wiąże się z daną sytuacją terapeutyczną. Ponadto duże znaczenie ma przewidzenie skutków zaplanowanego działania terapeutycznego.

Przedmiotem tego rozdziału jest ogólna charakterystyka głównych typów osób poddawanych leczeniu w procesie biblioterapii. Charakterystyka ta oparta jest na publikowanych już wynikach badań psychologów, zaadaptowanych tutaj dla potrzeb biblioterapeutów.

I. Uczestnicy biblioterapii z zaburzeniami emocjonalnymi

Biblioterapia może przeciwdziałać przede wszystkim emocjom wywierającym niekorzystny wpływ na samopoczucie, stan zdrowia, kontakty społeczne z otoczeniem. Dlatego jej użytkownikami będą, po pierwsze, osoby z zaburzeniami **emocjonalnymi**. Techniki odreagowywania szkodliwych emocji określane są w biblioterapii mianem katarktycznych, czyli „oczyszczających". Ich zastosowanie najpierw w psychoterapii, której

biblioterapia jest częścią, zostało zainicjowane (rzecz znana) przez Zygmunta Freuda – twórcę psychoanalizy, który posługiwał się nimi dla ujawniania i rozładowywania przeżyć urazowych oraz popędów stłumionych i zepchniętych do podświadomości.[1] W odniesieniu do emocji, biblioterapia może spełniać funkcję stymulacyjną. Polega ona na wzbudzaniu emocji wywierających korzystny wpływ na samopoczucie oraz procesy zachodzące w organizmie. Utwory literackie z całą pewnością mogą wzbudzać uczucia przeciwdziałające przygnębieniu i depresji. Zatem za podstawę psychologiczną leczenia tej grupy użytkowników biblioterapii można przyjąć teorię emocji. W związku z tym przypomnijmy sobie takie oczywistości, jak tę, że wśród emocji wyróżnić można te o znaku ujemnym i te o znaku dodatnim. Emocje o znaku dodatnim przejawiają się w występowaniu subiektywnych przyjemnych doznań dla przeżywającej je osoby. Emocje o znaku ujemnym są związane z przykrymi przeżyciami. Zgodnie z założeniami teorii emocji, nawiązującej do filozoficznych podstaw hedonizmu, zasadniczą właściwością człowieka jest dążenie do doznawania emocji o znaku dodatnim (na przykład przyjemności zmysłowych, wesołości, radości, nadziei) oraz unikania emocji o znaku ujemnym (na przykład smutku, depresji, lęku, niepokoju). Funkcję katarktyczną przy „oczyszczaniu" psychiki z emocji o znaku ujemnym może spełniać wypieranie ich przez emocje o znaku dodatnim. W tym celu wykorzystywany jest w biblioterapii, na przykład humor. Lektura utworów komediowych, satyrycznych czy dowcipów wpływa korzystnie na samopoczucie, rozładowuje stany przygnębienia lub zdenerwowania. Wesołość pobudzana humorem powoduje też osłabienie natężenia skłonności agresywnych. Funkcja stymulacyjna przejawia się także we wzbudzaniu dodatnich emocji. Na przykład u osób niepełnosprawnych oraz przewlekle chorych funkcję taką spełniają biografie osób, które mimo defektów organicznych lub chorób przejawiały optymizm i aktywną postawę wobec życia. Lektura takich książek wzbudza nadzieję oraz gotowość przezwyciężania trudności wywoływanych inwalidztwem lub chorobą. Jest to związane z tym, że emocje o znaku dodatnim spełniają na ogół pozytywną funkcję regulacyjną, natomiast emocje o znaku ujemnym oddziałują niekorzystnie na samopoczucie oraz związane z nim procesy fizjologiczne. Zaburzenia emocjonalne występują przede wszystkim u dzieci, a więc u potencjalnie największej grupy użytkowników biblioterapii. Dotykają zwłaszcza dzieci chorych, z różnymi formami niepełnosprawności fizycznej czy obniżonej sprawności intelektualnej. Ze względu na specyficzną sytuację życiową tych dzieci takie współwystępowanie jest bardzo częste. Emocje są tą wewnętrzną siłą, nad którą dzieci przejawiające zaburzenia nie potrafią zapanować. Siła ta skłania je do zachowań nieracjonalnych, nieadekwatnych do sytuacji, niekorzystnych dla innych ludzi. Rozwój emocjonalny dziecka, w którego doświadczeniu życiowym przeważają emocje nieprzyjemne – które żyje w atmosferze konfliktów, braku poczucia bezpieczeństwa, w obliczu nadmiernych wymagań, krytyki, częstych kar – nie będzie przebiegał prawidłowo. Jednakże tak jak człowiek wraz ze wszystkimi jego procesami psychicznymi podlega rozwojowi, tak i emocje zmieniają się w toku życia, stają się coraz dojrzalsze, coraz lepiej spełniają swoją funkcję. Właśnie tę prawidłowość

[1] Z. Skorny, *Teorie psychologiczne jako podstawa arteterapii*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Nr 52, Wrocław 1990, s. 21.

wykorzystuje biblioterapia. Biblioterapeuta powinien znać książki zasługujące na to, by je polecić czytelnikom małym i dorosłym przejawiającym zaburzenia emocjonalne[2]. Bywa w tym celu wykorzystywana literatura piękna, biografie, autobiografie, powieści, bajki, nowele, dostarczające przykładów na to, że doznane niepowodzenia czy posiadane defekty nie muszą wywoływać agresji lub depresji, lecz mogą powodować zwiększenie wysiłków umożliwiających normalne życie i sprawne wykonywanie zadań wynikających z roli społecznej. Wzory literackie to modele zachowań takich jak przebaczanie i gotowość do pojednania, nie zaś szukanie zemsty za doznane krzywdy. Funkcję terapeutyczną spełniają również książki o treści filozoficznej, sprzyjające zachowaniu wewnętrznego spokoju, pogody ducha, zadowolenia z życia. Na przykład refleksje filozoficzne mają przygotować do znoszenia ciężarów życia, urazów i niepowodzeń, budować optymistyczne nastawienie do życia i ludzi, uczyć zachowywania pewnego dystansu wobec siebie, ludzi, świata i biegu zdarzeń, służyć ćwiczeniu się w panowaniu nad uczuciami i wyobraźnią[3]. Lektura tego rodzaju sentencji sprzyja rozładowaniu stanów napięcia emocjonalnego, wpływa na zmianę struktury osobowości oraz na ukształtowanie się jej cech spełniających pozytywną funkcję regulacyjną. Oddziałując terapeutycznie na przeżycia depresji lub różne zaburzenia emocjonalne, przeciwdziałają stanom izolacji i zahamowania aktywności społecznej.

II. Uczestnicy biblioterapii nieprzystosowani społecznie

Drugą typową grupę użytkowników biblioterapii stanowią osoby **nieprzystosowane społecznie**. Przyczyną nieprzystosowania może być brak kontaktów uczuciowych z rodzicami, rodzeństwem, kolegami, brak poczucia bezpieczeństwa wywołany częstymi konfliktami w domu rodzinnym, zbytnie ograniczanie samodzielności, brak uznania społecznego ze strony otoczenia. Podobne mogą być przyczyny nieprzystosowania młodzieży i człowieka dorosłego. Za psychologiczną podstawę leczenia tej grupy użytkowników biblioterapii może posłużyć tak zwana psychologia humanistyczna – wskazująca na ważną funkcję potrzeby samorealizacji, potrzeby sensu życia, potrzeby kontaktów społecznych. Sprzyjać temu może zainteresowanie użytkowników biblioterapii określoną formą działalności artystycznej, rozbudzane za jej pośrednictwem, oraz czynne uczestnictwo w działalności twórczej. Słyszy się niekiedy pogląd, że twórczość artystyczna ludzi niepełnosprawnych oraz przewlekle chorych jest wyrazem występujących u nich dewiacji osobowości, lęków, stanów depresji, zdeformowanego obrazu świata. Tego rodzaju wytwory, choćby nawet pozbawione wartości artystycznej, mogą jednak spełniać i spełniają pozytywną funkcję terapeutyczną, umożliwiając na przykład rozładowanie przykrych stanów napięcia emocjonalnego. Można przyjąć również istnienie drugiego mechanizmu stymulującego rozwój twórczości artystycznej osób niepełnosprawnych i przewlekle chorych. U jego źródeł tkwi potrzeba

[2] I. Borecka, *Biblioterapia – nowa szansa książki*, SBP, Olsztyn 1992.
[3] S. Siek, *Autopsychoterapia*, ATK, Warszawa 1985.

samorealizacji, która mogła być zaspokojona dopiero w chorobie lub inwalidztwie, wyzwalając potencjalne możliwości twórcze występujące dotychczas w formie utajonej. Zaspokojenie tych potrzeb będzie zatem warunkiem przystosowania. Natomiast przejawem przystosowania będą prawidłowe kontakty z bliskimi osobami, poczucie bezpieczeństwa, nie ograniczana zbytnio samodzielność, zachowanie pozytywnie oceniane przez otoczenie.

III. Uczestnicy biblioterapii z poczuciem mniejszej wartości

Trzecią grupę użytkowników biblioterapii stanowią osoby z poczuciem **mniejszej wartości**, określanym też mianem poczucia **niższości**. Za psychologiczną podstawę ich leczenia w biblioterapii może posłużyć tak zwana psychologia indywidualna. Jest ona jednym z kierunków psychologii głębi, zakładającej istnienie zależności ludzkiego działania od procesów zachodzących w podświadomości. Jednym z powodów wytwarzania się poczucia mniejszej wartości w podświadomości są na przykład niepełnowartościowe narządy, będące następstwem wrodzonych wad rozwojowych oraz defektów spowodowanych doznanymi urazami lub przebytymi chorobami. Mogą to być defekty narządów ruchu lub narządów zmysłowych. Poczucie mniejszej wartości przejawia się w przekonaniu, że doznająca je osoba jest słabsza, gorsza od innych ludzi pod względem sprawności fizycznej, wydolności wysiłkowej, urody. Ma to swój odpowiednik w zaniżonej samoocenie. Wytwarza się ona w procesie waloryzacji interpersonalnej, polegającym na porównaniu poziomu rozwoju własnych cech indywidualnych z cechami posiadanymi przez innych ludzi. Poczucie mniejszej wartości wpływa niekorzystnie na samopoczucie danej osoby, sprzyja wytworzeniu się u niej stanów przygnębienia i depresji, które z kolei hamują przejawiane przez nią formy aktywności oraz powodują jej izolację społeczną. Należy przy tym zaznaczyć, że zaniżona samoocena oraz powstałe na jej podłożu poczucie mniejszej wartości nie pozostają w prostej zależności od posiadanych cech, lecz zależą od ich subiektywnej percepcji. U jednego człowieka poważny defekt nie powoduje wytworzenia się poczucia mniejszej wartości, u drugiego zaś drobna, niezauważalna nieraz dla otoczenia ułomność jest źródłem głębokiego kompleksu niższości. Zatem korygując poczucie mniejszej wartości i zaniżoną samoocenę, należy znać ich uwarunkowania, aby móc dobrać, najskuteczniejsze formy biblioterapii. Poczucie mniejszej wartości może uruchamiać mechanizm kompensacji, spełniający pozytywną funkcję regulacyjną. Kompensacja przejawia się w dążeniu do wyrównania swych braków i niepowodzeń doznawanych w jednej dziedzinie za pomocą sukcesów w innych formach aktywności, dzięki intensywnemu ćwiczeniu i doskonaleniu określonych funkcji psychicznych oraz związanych z nimi umiejętności. Mechanizm kompensacji mają uruchamiać różne rodzaje biblioterapii, polegające na uaktywnieniu użytkownika w określonych jej formach. Przyczynia się ona do dowartościowania osoby niepełnosprawnej przez podwyższenie jej samooceny, właściwości indywidualnych związanych z daną formą aktywności artystycznej. Jeśli na przykład użytkownik biblioterapii wykazujący określone

defekty organiczne uczestniczy w działalności zespołu dramatycznego lub pantomimicznego, jest autorem wierszy lub innych utworów literackich, może mieć w danej dziedzinie osiągnięcia, które wywołają akceptację i podziw otoczenia. Sprzyja to dowartościowaniu go oraz przezwyciężeniu poczucia mniejszej wartości, spowodowanego defektem fizycznym lub nieatrakcyjnym wyglądem zewnętrznym.

IV. Uczestnicy biblioterapii dotknięci deprywacją czynnościową

Czwarty typ użytkowników biblioterapii stanowią osoby dotknięte **deprywacją czynnościową** i związanym z tym dyskomfortem psychicznym wywołanym właśnie bezczynnością oraz izolacją. Deprywacja czynnościowa bywa spowodowana przewlekłą chorobą lub inwalidztwem, występuje też u osób przechodzących na rentę lub emeryturę. Unieruchomienie, długotrwały pobyt w szpitalu lub innym zakładzie leczniczym pociąga za sobą brak możliwości wykonywania wielu czynności oraz kontaktowania się z osobami bliskimi. Za psychologiczną podstawę przeciwdziałania takiemu stanowi poprzez biblioterapię może posłużyć tak zwana teoria czynności, traktująca człowieka jako istotę aktywną, uczestniczącą w różnych formach działania (na przykład w ujęciu Jana Strelaua). Puste pole działania, wywołane przymusową bezczynnością i monotonią życia szpitalnego, oraz towarzysząca temu nuda sprzyjają występowaniu myśli o chorobie, lęku przed śmiercią, obaw o przyszłość własną i rodziny. Jak pisze Hans Selye w książce *Stres okiełznany*: „niewiele rzeczy jest równie frustrujących, jak zupełna bezczynność, nieobecność jakichkolwiek bodźców, jakichkolwiek zadań, do których można by się jakoś ustosunkować. [Autor obserwował] niezliczone przykłady tej prawidłowości u nieuleczalnie chorych pacjentów. Ci spośród nich, którzy szukali ulgi w całkowitym odpoczynku, cierpieli najbardziej, ponieważ nie mogli w ten sposób przestać myśleć o swojej beznadziejnej przyszłości, gdy tymczasem ci, którym udało się żyć aktywnie możliwie najdłużej, czerpali siły z rozwiązywania wielu drobnych problemów życia codziennego, które odwracały ich myśli od bardziej ponurych spraw”[4]. Z kolei u osób przechodzących na rentę lub emeryturę, które nie mają zainteresowań pozazawodowych oraz nie dysponują środkami materialnymi umożliwiającymi uczestniczenie w różnych formach życia kulturalnego, wytwarza się stan deprywacji czynnościowej. Może on być szczególnie dolegliwy u mężczyzn w starszym wieku, gdyż kobiety po przejściu na rentę lub emeryturę wykonują nadal wiele czynności związanych z prowadzeniem domu. W odniesieniu do wyżej wymienionych osób oraz poddanych leczeniu i postępowaniu rewalidacyjnemu w szpitalach oraz w różnych zakładach rehabilitacyjnych może być zastosowana biblioterapia. Sprzyja ona wypełnieniu ich „czasu pustego”, przeciwdziałając stanom przygnębienia, depresji, lęków związanych z przykrymi oczekiwaniami dotyczącymi własnej przyszłości oraz stanu zdrowia. Funkcja biblioterapii polega również na rozbudzeniu zainteresowań sztuką oraz

[4] H. Selye, *Stres okiełznany*, przeł. T. Zalewski, przedmowa W. Dega, PIW, Warszawa 1978, s. 128.

kontynuowaniu zainspirowanego w ten sposób uczestnictwa w określonej formie działalności kulturalnej także po zakończeniu postępowania terapeutycznego. Pacjent uczestniczący w biblioterapii zaczyna spontanicznie interesować się literaturą piękną, poszukuje nowych książek, wzbogaca swój księgozbiór, próbuje pisać wiersze lub inne utwory literackie. Umożliwia to wypracowanie przyjemnych dlań sposobów spędzania czasu wolnego oraz przeciwdziałania występowaniu przykrych stanów emocjonalnych wywołanych doznanymi frustracjami.

V. Uczestnicy biblioterapii z upośledzeniem umysłowym w stopniu lekkim

Wreszcie piąta grupa głównych użytkowników biblioterapii to osoby **upośledzone umysłowo w stopniu lekkim**. Czytanie i pisanie zalicza się do podstawowych umiejętności współczesnego człowieka, mających zastosowanie w każdej niemal dziedzinie życia. Ale poznawanie czytanego tekstu jest procesem złożonym, wieloetapowym, doprowadzającym czytelnika do zrozumienia poszczególnych warstw tekstu. Stwierdzić można, że osoby, którym czytanie sprawia trudność, rzadko sięgają po książki z zakresu literatury pięknej, a zatem pozbawione są zawartych w literaturze wartości. Na przykład dzieciom upośledzonym umysłowo w stopniu lekkim jest, rzecz jasna, dużo trudniej opanować umiejętność czytania ze względu na specyficzne procesy poznawcze i psychiczne uwarunkowane oligofrenią. Natomiast rola książki w procesie ich rewalidacji jest znacząca[5]. Zróżnicowanie poziomu umiejętności czytania i pisania związane jest u dzieci upośledzonych umysłowo w stopniu lekkim z poziomem rozwoju elementarnych funkcji percepcyjno-motorycznych, w szczególności percepcji wzrokowej, precyzji ruchów oraz słuchowego zróżnicowania głosek. W kontakcie z książką biorą udział różne procesy rozwojowe, między innymi orientacyjno-poznawcze, myślowe i emocjonalne. Z analizy literatury przedmiotu oraz wyników badań empirycznych dotyczących czytelnictwa osób upośledzonych umysłowo wynika wiele wniosków i postulatów ważnych dla biblioterapii takich dzieci. Mianowicie: dobierając im książki powinno się zwracać uwagę na wartości poznawcze, wychowawcze i artystyczne tych książek, gdyż dziecko samo nie potrafi jeszcze ocenić wartości. Stwierdzono, że o poziomie artystycznym książki decyduje również szata graficzna, poziom ilustracji i ich przystosowanie do poziomu umysłowego dziecka. Dzieci upośledzone umysłowo wolą książki z ilustracjami, tłumaczącymi słowa tekstu na język bardziej dla nich zrozumiały, konkretny, poglądowy. Czytelnikom upośledzonym umysłowo powinno się udostępniać książki napisane prosto, krótkimi zdaniami, łatwe w odbiorze. Zainteresowania czytelnicze u osób upośledzonych umysłowo różnią się nie tylko w zależności od wieku i płci, ale także od środowiska[6].

---

[5] H. Borzyszkowska, *Rola książki w życiu i procesie rewalidacji dzieci i młodzieży upośledzonej umysłowo w stopniu lekkim*, w: *Dziecko niepełnosprawne w bibliotece*, SBP, Warszawa 1996, s. 16.

[6] Ibidem.

Na podstawie dotychczasowych ustaleń można stwierdzić, że skrajne różnice w typach użytkowników biblioterapii, to jest chorzy – zdrowi, określają też różnice w celu samej biblioterapii, mianowicie: leczenie – osiąganie celu wychowawczego, samorealizacja. A także różnice w funkcji i roli biblioterapeuty, odpowiednio: terapeuta – prowadzący dyskusję pedagog. Tym samym różnice te decydują o tym, jaki rodzaj biblioterapii zostanie zrealizowany: biblioterapia kliniczna czy wychowawcza. Rozróżnienia te nie dotyczą literatury, z której się korzysta.

VI. Zakończenie

W zakończeniu nawiążemy do przedstawionych wyżej psychologicznych charakterystyk poszczególnych uczestników biblioterapii i rozważymy uwarunkowania społeczno-prawne człowieka niepełnosprawnego czy, mówiąc precyzyjniej, człowieka z niesprawnością, jeśli przyjmiemy terminologię amerykańską. W niej to świadomie akcentuje się rolę Człowieka (wielką literą), podkreślając fakt, że każda osoba, niezależnie od choroby, defektu fizycznego, starości, zakłóceń w funkcjonowaniu intelektualnym lub psychicznym, pozostaje zawsze osobą, bytem, podmiotem uprawnionym do równych praw, godności i szacunku[7]. Niepełnosprawność dotyczy więc sfery akcydensów, przypadłości i nie narusza w niczym godności człowieka. Nawiązując do dokumentów Światowej Organizacji Zdrowia, należy rozróżnić: uszkodzenie (*impairement*), pojmowane w kategoriach biomedycznych; niepełnosprawność (*disability*), rozumianą jako ograniczenie w wykonywaniu pewnych czynności; i upośledzenie (*handicap*), określające sytuację, w której przejawianie ograniczenia uniemożliwiają jednostce pełnienie podstawowych funkcji społecznych[8]. Za osobę niepełnosprawną uznała WHO (World Health Organization) osobę o naruszonej sprawności lub aktywności w stopniu utrudniającym wykonywanie przez nią zadań właściwych dla jej roli społecznej. Osoby z niepełnosprawnością na równi ze zdrowymi mają prawo do pełnego uczestnictwa w życiu. Mają też prawo do leczenia i rehabilitacji, rozumianej jako „kompleksowe", zespołowe działanie czy postępowanie wobec osób niepełnosprawnych psychicznie i fizycznie (wskutek wad wrodzonych, schorzeń, urazów), które ma na celu przywrócenie tym osobom pełnej lub możliwie największej sprawności fizycznej i psychicznej, zdolności do pracy i zarobkowania oraz zdolności do brania czynnego udziału w życiu społecznym[9].

Literatura

Z. Skorny, *Teorie psychologiczne jako podstawa arteterapii*, „Arteterapia II". Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 1990, Nr 52.

[7] F. Czajkowski, *Wybrane problemy z metodologii bibliotekarstwa specjalistycznego*, w: *Biblioterapeuta. W poszukiwaniu tożsamości zawodowej. Materiały z konferencji naukowej*, pod red. K. Hrycyk, SKiBA, Wrocław 1997, s. 100.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

I. Borecka, *Biblioterapia – nowa szansa książki*, SBP, Olsztyn 1992.
S. Siek, *Autopsychoterapia*, ATK, Warszawa 1985.
H. Selye, *Stres okiełznany*, przeł. T. Zalewski, przedmowa W. Dega, PIW, Warszawa 1978.
H. Borzyszkowska, *Rola książki w życiu i procesie rewalidacji dzieci i młodzieży upośledzonej umysłowo w stopniu lekkim*, w: *Dziecko niepełnosprawne w bibliotece*, SBP, Warszawa 1996.
F. Czajkowski, *Wybrane problemy z metodologii bibliotekarstwa specjalistycznego*, w: *Biblioterapeuta. W poszukiwaniu tożsamości zawodowej. Materiały z konferencji naukowej*, pod red. K. Hrycyk, SKiBA, Wrocław 1997.

Nota bibliograficzna

Niemal wszystkie teksty zamieszczone w tej książce były wcześniej publikowane:

Literatura piękna jako środek oddziaływania terapeutycznego w biblioterapii – na przykładzie mitów i baśni, w: W. Czernianin, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2008.

O pojmowaniu wychowawczej roli sztuki w biblioterapii – na przykładzie książki „Poezja w wychowaniu" Piotra Chmielowskiego oraz rozważań estetycznych Fryderyka Schillera i Herberta Spencera, w: *Terapia w służbie sztuki, sztuka w służbie terapii*, pod red. A. Kuczyńskiej i M. Czuba, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2011.

Poezjoterapia jako jedna z metod biblioterapii, „Przegląd Biblioterapeutyczny" R. I, Wrocław 2011.

Każdemu odpowiednia literatura, czyli o aspekcie poradoznawczym w biblioterapii, w: W. Czernianin, *Teoretyczne podstawy biblioterapii*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2008.

Użytkownicy biblioterapii – psychologiczna charakterystyka typów i metod leczenia, w: *Nauki pedagogiczne we współczesnej humanistyce*, pod red. M. Prokosz, Toruń 2002.