

Anna Kapusta
Instytut Socjologii,
Wydział Polonistyki,
Uniwersytet Jagielloński

Gender lęku. Wyspiańskiego baśnioterapia „nie-męskości”¹

The gender of an anxiety. The Wyspiański’s fairy-tale as a bibliotherapy of „no-masculinity”

Abstrakt:

Artykuł jest propozycją analizy i interpretacji młodzieńczego utworu Stanisława Wyspiańskiego zatytułowanego w edycji *Dzieł zebranych* artysty jako *Baśń o Miłości i Dumie*. Przedmiotem i celem badań jest wizualizacja projektu baśnioterapii dla osób dorosłych na przykładzie tego tekstu Wyspiańskiego. Metodą zastosowaną w analizie i interpretacji utworu stało się wyodrębnienie emocji lęku w kontekście jego charakterystyk genderowych, obecnych w symbolicznej przestrzeni tekstu. W rezultacie artykuł – według postawionej hipotezy – ilustruje biblioterapeutyczny potencjał konfrontacji odbiorcy z utworem skupiającym spektrum lęku wokół kulturowej kategorii „nie-męskości”, co charakteryzuje całokształt twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Młodzieńcza baśń literacka Wyspiańskiego prefiguruje zatem późniejsze wątki jego twórczości.

Słowa kluczowe:

baśń literacka, figura symboliczna chłopca, lektura, lęk, męskość i żeńskość

Abstract:

The article is a proposal of analysis and interpretation of youthful work of Stanisław Wyspiański entitled in *Edition works* of the artist’s as a *Baśń o Miłości i Dumie (Fairy-Tale about Love and Pride)*. The issue and the goal of research is visualization of the project of bibliotherapy for maturity people in the case of this Stanisław Wyspiański’s text. The method applied in this analysis and interpretation of work was divided the emotion of an anxiety in the gender characteristic presented in the symbolic space of this text. In result the article – according to it’s hypothesis – illustrates the bibliotherapeutical potential of the confrontation the reader and the text of reading. The article is focused on an anxiety spectrum conected with cultural cathegory of „no-masculinity”, which is characteristic for whole workpiece of Stanisław Wyspiański. The youthful fairy-tale of Wyspiański prefigurates later plots of his creativity.

Keywords:

literary fairy-tale, the symbolic figure of boy, reading, anxiety, femininity and masculinity

¹ Artykuł powstał dzięki środkom finansowym uzyskanym przez autorkę w ramach stypendium START Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (w latach 2012–2013) i jest zarysem projektu badawczego będącego w trakcie realizacji.

Problem paratekstu. Wprowadzenie

Zacznę od notatki Stanisława Wyspiańskiego, która dała początek tekstowi, oznaczonemu w edycji krytycznej *Dzieł Zebranych* artysty jako [*Baśń o Miłości i Dumie*]. Notatka ta odsłania liryczny paratekst do epickiego tekstu baśni i – wraz z tekstem samej baśni – tworzy literacki dyptyk. Liryczny paratekst nie tylko zapowiada bowiem jego narracyjne rozwinięcie, ale szkicuje punkty emocjonalnej eskalacji, przebijające przez skończoną konstrukcję baśni. Paratekst jest taki:

Do Strasburga – kompozycja
 miłość i дума – legendy
 – pałac z kwiatów – kwiaty powędły i umierały z jękiem –
 chłopiec – sam – ... przyszła do niego – otoczono ją strażą –
 oczarowała straż – noc przeszła [...] – nadjeżdża дума – zbudziła
 ich rogiem
 – oszaleli – pędzą po pustych [?] polach –
 obudził się chłopiec – –
 <zamieniła ich w głązy> –
 zabił się –
 obie stawiły mu gmach – дума [...] go [...] w górę – miłość ubierała
 go barwami i kwieciami –
 (łzy miłości – świat dumy) – [... ...]

(Notatnik z podróży r. 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. 135044, Gabinet rycin, sygn. III – r. a. 2676, s. 80–81).²

Powyższy tekst notatki, który pozwalam sobie nazwać lirycznym paratekstem, redaktor *Dzieł Zebranych* – Ludwik Płoszewski opatrzył interesującym, jednozdaniowym komentarzem, akcentującym emocjonalne i sytuacyjne nacechowanie tych zapisków Wyspiańskiego. „Oto pierwszy rzut, zapisany ręką trzęsącą się w czasie jazdy pociągiem i bardzo trudno czytelny.”³ Ten emocjonalny wymiar projektu tekstu baśni uważam za niezwykle istotny, jako że tekstualizacja emocji jest literackim filarem zarówno paratekstu, jak i jego baśniowej realizacji. Notatka pisana w pociągu wskazuje także na dynamiczny przebieg mentalizacji tekstu, czyli ścisły związek pomiędzy jego emocjonalną ramą oraz jej postazapisem i w projekcie mentalnym, i w samym utworze Wyspiańskiego. Mam tu na myśli nierozzerwalność owego dyptyku: lirycznej notatki i jej epickiego rozwinięcia, które uważam za literacką całość. Propozycja, aby wstępną notatkę traktować jako liryczny paratekst, czyli jednocześnie jako samodzielny utwór liryczny i pierwszy składnik liryczno-epickiego literackiego dyptyku, wynika w mojej intencji z emocjonalnej konstrukcji tekstu Wyspiańskiego. Inaczej mówiąc: przeczytawszy notatkę

² Stanisław Wyspiański, [*Baśń o Miłości i Dumie*]. *Dodatek krytyczny*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Pisma prozą. Juwenilia*. T. 14., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 267.

³ *Dodatek krytyczny*, [w:] *Ibidem*, op. cit., s. 267.

jako swoisty tekst liryczny, otrzymujemy zestaw emocjonalnych punktów węzłowych – dla następnie rozwijającej notatkę – baśni. I chodzi mi w tym miejscu o coś więcej niż zależność typu wstępny szkic – dokończony tekst. To coś więcej, to swoisty szkielec, którego identyfikacja odsłania konstrukcję skończonego tekstu i jego emocjonalne centrum. W lirycznym paratekście, owej notatce, emocjonalne centrum wyznacza osoba „chłopca”. To wokół „chłopca” toczą się wszystkie działania. Śledząc przebieg notatki łatwo zauważyć, że w tekście tym właśnie jedynym, emocjonalnym centrum zapisu jest jedyna osoba ludzka: „chłopiec”. Rekonstrukcja tego centrum, chronologicznie rzecz ujmując, przedstawia się następująco. Po prezentacji nazw własnych (Strasburg i Chalons) jako „kompozycji” oraz zasygnalizowaniu pojęć abstrakcyjnych („miłości” i „dumy”) jako „legend”, pojawia się opis żywej i jednocześnie umierającej architektury kwiatowej („- pałac z kwiatów – kwiaty powiędły i umierały z jękiem –”). „Pałac z kwiatów” to paradoksalne uchylenie tradycyjnej opozycji binarnej typu kultura *versus* natura. Z tego tła wyłoniony zostaje następnie pierwszy obraz „chłopca”, z którego odbiorca dowiaduje się, że „chłopiec – sam –” przebywa w centrum florystycznego mikroświata. To statyczne wprowadzenie biernej figury „chłopca” kontrastuje z nawarstwiający się kolejno obrazami jego osaczania przez figury żeńskie: czytamy, że „ona” to „... przyszła do niego –”. „Ona”, która przychodzi do „chłopca”, to – w domyśle – „miłość”, bowiem sam autor nie wymienia nazwy tej postaci. „Chłopiec”: osobowe, emocjonalne centrum tekstu, pozostaje bierny i osaczony, to wokół niego odbywa się tumult zagrażających mu działań żeńskich „onych”. Co symptomatyczne, działania te mają miejsce podczas snu „chłopca”, a cała sekwencja zagrażających i osaczających kobiecych aktantek sfinalizowana jest przebudzeniem „chłopca”. Kontrast chłopięcego niedziałania i żeńskiego (bo nie wiemy tu, czy dziewczęcego, czy kobiecego) zdecydowanego działania, kończy się pierwszą katastrofą: *„chłopiec – sam – ... przyszła do niego – otoczono ją strażą –/ oczarowała straż – noc przeszła [...] – nadjeżdża duma – zbudziła/ ich rogiem/ – oszaleli – pędzą po pustych [?] polach –/ obudził się chłopiec – –/zamieniła ich w głązy» –*. Z tego fragmentu dowiadujemy się, że „chłopiec” niemalże zaatakowany zostaje przez „miłość”, konfrontując się następnie z orszakiem „dumy”. „Miłość oczarowuje straż”, „przechodzi noc”, w końcu „nadjeżdża duma”, a róg „dumy” doprowadza do eskalacji „szaleństwa”. Oto „- oszaleli – pędzą po pustych [?] polach –”. I dopiero w wyniku tych groźnych działań wokół „chłopca”, sam „chłopiec się obudził”. Przebudzeniu temu towarzyszy obserwacja, że „duma <zamieniła ich w głązy>”. „Oni” to prawdopodobnie „straż”, którą uprzednio „oczarowała miłość”. Jednak funkcją tej eskalacji emocji i charakterystycznego tumultu działań żeńskich czynników nie jest samo „skamienienie straży”, lecz kluczowy moment samobójstwa „chłopca”. Po przejściu fali owych działań wokół niego, „szaleństw” i „pościgów”, „chłopiec zabił się”. A zatem kontrast żeńskiej aktywności i bierności „chłopca” znajduje swą kulminację w samobójstwie tegoż. Samobójcza śmierć nie unieważnia jednak osobowego, emocjonalnego centrum tekstu –

bierności „chłopca” osaczonej żeńskimi aktywnościami. Oto „miłość” i „duma” stawiają mu „gmach”, dekorują go „barwami” i „kwiatami”, płyną też „łzy miłości” w „świecie dumy” – czytamy: *„zabił się –/ obie stawily mu gmach – duma [...] go [...] w górę – miłość ubierała/ go barwami i kwieciem –/ (łzy miłości – świat dumy) – [... ...].”* Liryczny paratekst obnaża więc przed czytelnikiem szkielet i fundament, zapowiadanego przez niego, pełnego tekstu baśni. Szkieletem tym jest dynamiczny kontrast pomiędzy całkowitym niedziałaniem „chłopca” i skrajnymi aktywnościami „miłości” i „dumy”, skoncentrowanymi na osaczonym przez nie „chłopcem”. Działania te powodują samobójczą śmierć „chłopca”. W ten oto sposób manifestuje się w lirycznym paratekście lęk przed żeńską aktywnością, który w pełni tekstualizuje baśń Wyspiańskiego. Tak, jak w lirycznym paratekście, tak i w baśni bowiem, „chłopięcość” śmiertelnie zderzona zostanie z aktywną żeńskością. I tak, jak „chłopiec” nie będzie kochał, lecz będzie biernym obiektem „miłości” i „dumy”, tak i autor nie zwizualizuje przed odbiorcą żadnych formuł „męskości” i „kobiecości”. „Chłopiec” zabije się jako „chłopiec”, a żeńskie aktantki doprowadzą go do tej śmierci swym agonem. Baśń wypowie zmultiplikowane lęki, których tekstowym centrum jest niezmiennie niedziałający i będący obiektem żeńskich działań „chłopiec”. Wspólnym fundamentem dla krótkiego tekstu notatki i pełnego tekstu baśni pozostanie spójnie studium emocji oscylujących wokół lęku, wyrażanych przez figurę „chłopca”. Lęku osaczającego go żeńską aktywnością i pogłębiającego bierność „chłopca”. Jedyną bowiem aktywnością owego „chłopca” – centrum i obiektu działań „miłości” i „dumy” pozostanie akt samobójstwa, czyli zadanie sobie śmierci, będące zresztą bezpośrednią reakcją na żeńskie aktywności. Nawet i ta aktywność będzie jego reakcją, nie zaś akcją. Lęk przed śmiertelnym, żeńskim aktywizmem wypowie w pełni skończony tekst młodzieńczej baśni Stanisława Wyspiańskiego. Lęk ten może stanowić potencjał konfrontacyjny dla czytelnika, to znaczy – poprzez swoją skrajność i wyrazistość – zderzać go z całym spektrum lęków werbalizowanych wokół problemów żeńskiego aktywizmu. W lirycznym paratekście osaczony „chłopiec” na akcje żeńskich aktantek reaguje samobójstwem. „Miłość” i „duma” doprowadzają go do decyzji o samobójczej śmierci. W ten sposób tekstowa figura „chłopca” to osobowe centrum osaczenia przez żeńskie, działające postaci. „Miłość” i „duma” – jako żeńskie czynniki – przeciwstawiane są charakterystyce „chłopca”, wykreowane jako kontradycje aktów osaczenia i bierności ich obiektu adoracji, agonu, a następnie żałoby po jego samobójstwie. To „miłość” i „duma” walcząc o „chłopca”, doprowadzają go do samobójczej śmierci, a ich wzajemne napięcie nie ustaje nawet i wtedy, choć wówczas „obie stawiają mu gmach”, pojednane żałobą nad wspólnym obiektem agonu. Schemat tekstowy konstrukcji „chłopca” to rozbudowana figura śmiertelnego osaczenia „chłopca” przez aktywne, rywalizujące, żeńskie wykonawczynie akcji doprowadzającej do śmierci.

Tabela 1. Schemat tekstowy. „Chłopiec”: figura osaczenia⁴

„chłopiec”	„miłość” i „duma”
chłopięce	żeńskie
bierność, pasywność, wtórność	aktywność, proaktywność, dominacja
obiekt osaczony, śmierć samobójcza (reakcja)	aktantki osaczające, wywołujące śmierć (akcja)

Oba, powyższe komponenty kontradycji typu „chłopiec” *versus* „miłość” i „duma” spaja dominująca emocja lęku obecna w tekstach, zarówno notatki, jaki i baśni oraz ich wspólny mianownik śmierci, w stronę której ciąży dynamicznie żeński aktywizm, jak i bierność „chłopca”. Lęk ten zawiesza zasadę przeciwstawienia, widoczną wewnątrz opozycji binarnej „żeńskie” *versus* „chłopięce” i organizuje całość dyptyku, który zredukować można wręcz do lękotwórczej lub konfrontującej z lękiem opowieści o samobójczej śmierci osobowego obiektu: biernego „chłopca”, osaczonego przez rywalizujące o niego: aktywne, żeńskie aktantki. W redukcyjnym, funkcjonalnym ujęciu tego tekstu „chłopiec” oraz „miłość” i „duma” dynamicznie pracują nad wykonaniem jego samobójczej śmierci, a aktywizm i pasywność są tu dwiema stronami tej samej dynamiki śmierci. Finalną *summą* aktywności żeńskich postaci i pasywności „chłopca” jest samobójstwo „chłopca”.

Małe lub wielkie litery

Tekst zatytułowany przez redaktorów jako [*Baśń o Miłości i Dumie*] jest młodzieńczym utworem napisanym przez dwudziestojednoletniego Stanisława Wyspiańskiego. Powstał w 1890 roku w trakcie podróży artystycznej. Wyspiański odwiedził wówczas miasta francuskie, w których poświęcał się studiom katedr i były to: Chartres, Rouen, Amiens i Reims. Wrażenia z tych katedr opracowane zostały przez artystę jako literacki pomysł „legendy” o ich powstaniu. Leon Płoszewski nazywa utwór ten „baśnią”, choć sam Wyspiański w notatce pisał o „miłości” i „dumie” jako „legendach”, co wiąże się bezpośrednio z genezą utworu, mającego literacko objaśniać owe legendarne początki katedr. Z nieznanymi mi przyczyn redaktorzy *Dzieł zbiorowych* podjęli decyzję, iż tekst opatrzony będzie tytułem [*Baśń o Miłości i Dumie*], choć centrum tego tekstu jest przecież ów „chłopiec”. O ile bowiem podążamy za samym Wyspiańskim i jego literackim pomysłem, tytuł brzmieć powinien „legenda”, jeśli zaś sugerować się baśniową genealogią gotowego tekstu i założyć, że jest to właśnie baśń literacka, z czym się całkowicie zgadzam, tytuł roboczo brzmieć powinien „Baśń o Chłopcu”. Dylemat ten nie jest – według mnie – jedynie edytorsko-przyczynkarski, bowiem użycie wielkich liter w alego-

⁴ Źródło: opracowanie własne – A.K.

rycznych imionach „Dumy” i „Miłości” uznają za zburzenie konceptu autora, który jedyną, ludzką postacią swego utworu uczynił właśnie „chłopca”, „miłość” i „dumę” czyniąc żeńskimi aktantkami w akcji opowieści. Leon Płoszewski zwraca zresztą uwagę, że „w autografie miłość i duma pisane [są] od małej litery”.⁵ Różnica pomiędzy autografem i tekstem kanonicznym utworu zawartym w *Dziela*ch jest dla mnie istotna, gdyż jeśli przyjąć, że „miłość” i „duma” są spersonifikowanymi, żeńskimi siłami działającymi na ludzką postać „chłopca”, to wówczas staje się on jedynym, ludzkim bohaterem utworu, poddanym działaniu tychże żeńskich pierwiastków. Jeśli zaś „Miłość” i „Dumę” uczynić równorzędnymi, ludzkimi bohaterkami tekstu, utwór zaczyna mieć trzy ludzkie, alegoryczne postaci i powstaje wówczas schemat trójkąta bohaterów, nie jedynego bohatera osaczonego mocą dwu, żeńskich elementów. Napięcie to i niepewność edytorsko-interpretacyjnego rozwiązania są zresztą dziełem poniekąd samego Wyspiańskiego, gdyż w pełnej wersji tekstu baśni „chłopiec” z notatki, staje się ostatecznie „Honorem” z baśni. Gdyby zachować wierność tej właśnie, ostatecznej wersji baśni, tytuł jej brzmieć powinien „Baśń o Honorze”, nie zaś „Baśń o Miłości i Dumie”. Pytanie zatem o jedynego ludzkiego bohatera lub trójkąt ludzkich bohaterów wprowadza dodatkowe, płodne interpretacyjnie napięcie tekstowe, do którego powrócę w dalszej części analizy. Pytanie to bowiem jest otwierającą refleksją nad tekstową konstrukcją biernego obiektu żeńskiego agonu – „chłopca” lub „Honoru”, którego śmierć spowodowały dwie, aktywne, zagrażające mu siły.

Dialogiczność i fikcjonalność tekstu

Tekst baśni Stanisława Wyspiańskiego powstał w drodze z Reims do Strasburga. Najpierw, przytaczana powyżej *in extenso* liryczna notatka, znalazła się w notatniku Wyspiańskiego, następnie pełną baśń dołączył autor do listu do Lucjana Rydla z 9 lipca 1890 roku. Baśń jest więc fikcjonalnym elementem listu sprawozdającego wrażenia z realnej podróży edukacyjnej artysty, w której emocjonalne doświadczenie rzeczywistości stanowi niejako jego dyrektywę twórczego sposobu bycia, uprawomocniając i realny, i literacki obraz doświadczenia. Mam tu na myśli charakterystyczną staranność pracy nad percepcją rzeczywistości i dbałość o poszukiwanie coraz nowszych wymiarów postrzegania świata tak, jak gdyby tworzywem dla przyszłych dzieł sztuki stać się musiały wszystkie składniki każdego doświadczenia. Jak notuje redakcja *Dzieł zbiorowych*:

Z zachwytu dla katedr zrodził się pomysł baśni o ich początku, zanotowany w notatniku w drodze z Reims do Strasburga, a rozwinięty w pierwszym liście ze Strasburga do Lucjana Rydla.

List składa się z dwóch części; pierwsza pod datą: «Jeszcze Reims, 9 lipca 1890 rp.» zawiera uzupełnienie opisu wnętrza tamtejszej katedry, kilka spostrzeżeń o katedrze

⁵ *Dodatek krytyczny* ..., op. cit., s. 266.

w Châlons-sur-Marne, baśń, opis dalszej drogi; część druga datowana: «Strassbourg, 10-tego lipca 1890 rp.» – opis katedry, głównie jej fasad. – Daty oznaczają dzień, kiedy piszący doznał danych wrażeń i zanotował je w notatniku, sam list był pisany nieco później, w jakiś dzień wypoczynkowy w Strasburgu. (...)

W korespondencji Wyspiańskiego jest to jedyna część składowa listu, która może być wyodrębniona jako samoistna część o charakterze fikcji literackiej. Ogłosił ją drukiem Lucjan Rydel w felietonie «Czasu» pt.: Stanisław Wyspiański, *Baśń o dumie i miłości. Kartka z podróży* (1909, nr 294). Pierwodruk obejmuje również opis Châlons i dalsze następujące po baśni ustępy pierwszej części listu; wydawca dał na początku datę drugiej części: Strassburg; 10 lipca 1890.⁶

Fakt, iż młody artysta dołączył tekst fikcji literackiej do listu, jest w pewnym sensie typowym gestem uprawomocnienia jego antycypowanego wizerunku siebie jako artysty w bezpiecznej konfrontacji z przyjacielem. Przedstawienie siebie samego jako widzącego świat tak wrażliwie, że równoprawnie: i realnie, i baśniowo w korespondencji do przyjaciela jest bezpiecznym aktem asekuracyjnej autokreacji, bowiem przyjaciel to dialogiczny inny, który nie rozbija idealnego ja, akceptując artystyczne aspiracje bez ich oceny. Tekst baśni oglądany w tej perspektywie przyjacielskiego mikrokontaktu odsłania jeden z wymiarów potencjalnej lektury tego utworu, a mianowicie równoległość owej interpersonalnej dialogiczności i fikcjonalności aktu twórczego. Wyspiański odsłania bowiem emocjonalne uprawomocnienie jako cel twórczości, budującej więź pomiędzy autorem i odbiorcą. Tak pojmowana fikcja nie jest przecież jedynie oddzielnym światem kreacji, lecz wypełnia ona luki codziennych doświadczeń i nadawcy, i odbiorcy. Tymi lukami są doświadczenia silnych emocji, związanych z budowaniem własnego wizerunku artysty, ale i po prostu z poszukiwaniem obrazu siebie w świecie z centralnym dylematem przynależności i niezależności w relacji miłosnej. Lucjan Rydel nadał tekstowi Wyspiańskiego tytuł *Baśń o miłości i dumie*, akcentując emocjonalność abstrakcyjnych pojęć „miłości” i „dumy”. W ten sposób realna dialogiczność komunikacji (list) i artystyczna fikcjonalność jej elementów (baśń) stopiły się w jedno doświadczenie uprawomocnienia emocjonalnego autora i odbiorcy tekstu. Taką więc kreuje tu baśń, w której osoba odbiorcy-czytelnika jest fragmentem emocjonalnej genezy i oddziaływania tekstu. Tekst fikcji literackiej dopełnia tekstu listu do przyjaciela i w ten sposób zarówno codzienność doświadczeń, jak i niecodzienność ich literackiej percepcji funkcjonują na tym samym, równoprawnym poziomie. Dialogiczność i fikcjonalność tekstu stanowią więziotwórczą wartość emocjonalnego uprawomocnienia nadawcy i odbiorcy komunikatu. Szkieletem konstrukcyjnym tekstu baśni są emocje, z centralną pozycją lęku. I to właśnie emocjonalne uprawomocnienie uważam za kluczowe.

⁶ *Dodatek krytyczny...*, op. cit., s. 266–267.

Baśnioterapia. Tradycja

Baśń jako tekst kultury zawiera w sobie stałą szansę lektury terapeutycznej. Ta relacja zwierania szansy zależy od unikalnych i jednostkowych potrzeb odbiorcy, bowiem czytanie siebie poprzez tekst możliwe jest wtedy i tylko wtedy, kiedy czytelnik znajduje w sobie motywację do takiego wysiłku i pracy myślowej, w którym lektura jest złożoną i wielowymiarową autorefleksją. Początków nowożytnej baśnioterapii upatruje się obecnie przede wszystkim w tradycji psychoterapeutycznej Carla Gustava Junga⁷ i Brunona Bettelheima⁸. Tradycję tę zrewidowała oraz krytycznie kontynuuje Clarissa Pinkola Estés.⁹ Tradycja ta, oparta na teoretycznych dyrektywach psychoanalizy i krytyki archetypowej, nie koncentrowała się jednak nigdy na dążności do rozstrzygnięć genologicznych i pojęcia oraz wyznaczniki gatunkowe: bajki, baśni, legendy, mitu, opowieści funkcjonują w niej nieostro. Być może ustna geneza opowieści sprawia, że genologia nie jest dla terapeutów istotna, bo liczy się tu siła lecząca opowieści i dla odbiorcy nie jest ważna żadna nazwa gatunkowa. Trudno więc jednoznacznie ustalić definicję baśnioterapii w kontekście praktyk terapeutycznych i biblioterapeutycznych. Interesującym faktem społecznym jest natomiast swoista infantylizacja kulturowa baśnioterapii, którą dedykuje się przede wszystkim dzieciom i w ślad za tym idzie konsekwentne nazywanie przez biblioterapeutów tekstów baśni – bajkami. W ten sposób pojęcie baśnioterapii nie funkcjonuje profesjonalnie, to znaczy biblioterapeuci nie odróżniają funkcjonalnie gatunków tekstów kultury. W Polsce jest to zatem bajkoterapia, na świecie mówi się po prostu o biblioterapii dzieci i młodzieży¹⁰. Podstawowym i wspólnym dla wszystkich nurtów fundamentem owej bajkoterapii jest zawsze regulacja emocji, a centrum interwencji terapeutycznej stanowi tu lęk¹¹. Tekst terapeutyczny baśni służy więc redukcji lęku i psychoedukacji w zakresie radzenia sobie z lękiem. Teksty baśniowe, nazywane w praktykach biblioterapeutycznych – bajkami – wykorzystywane są pragmatycznie jako antidotum na dziecięce lęki. Jak pisze Maria Molicka:

Bajki są jedną z metod terapii i profilaktyki lęków dzieci w wieku od 4 do 9 lat. Ukazują świat zgodny z tym, jak rozumie go dziecko – na poły magiczny, na poły realny, jednak zgodnie się uzupełniający. Pomagają dziecku radzić sobie z lękami. Różne są przyczyny dziecięcych lęków. Jedną z nich jest doświadczanie przez dziecko sytuacji trudnych, czasem wręcz traumy. (...)

⁷ Zob. Carl Gustav Jung, *Praktyka psychoterapii. Przyczynki do problematyki psychoterapii i psychologii przeniesienia*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2010.

⁸ Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2010.

⁹ Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami: Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. Agnieszka Cioch, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.

¹⁰ Zob. Maria Molicka, *Bajkoterapia: o lękach dzieci i nowej metodzie terapii*, Wydawnictwo Media. Rodzina, Poznań 2002.

¹¹ Zob. Maria Molicka, *Biblioterapia i bajkoterapia: rola literatury w procesie zmiany rozumienia świata społecznego i siebie*, Wydawnictwo Media. Rodzina, Poznań 2011.

Bajka psychoterapeutyczna pozwala na zastępcze zaspokojenie potrzeb: bezpieczeństwa, miłości, uznania. Daje nie tylko wsparcie, nowe rozumienie sytuacji trudnej, ale i zastępczą kompensację. Bohater musi być atrakcyjny dla dziecka, musi odnieść sukces. W fabule opowiadania dziecko powinno znaleźć takie elementy, które zapewnią bezpieczeństwo, miłość i uznanie. Użycie metafor i symboli pozwoli mu na samodzielne odkrywanie ich osobistego znaczenia. W ten sposób tworzy się wiedza dziecka – tym ważniejsza, że samodzielnie zdobyta. Na tym polega siła oddziaływania metafor. (...)

Bajki można stosować w profilaktyce, by niejako zaszczepić dziecko przed lękiem. Osuwają one z sytuacją i pokazują, w jaki sposób można sobie radzić w trudnych okolicznościach, takich jak na przykład pobyt w szpitalu, śmierć ukochanej osoby, rozwód rodziców, alkoholizm jednego z nich, przeniesienie do nowej szkoły, pobyt w przedszkolu, kompromitacja, nowe dziecko w rodzinie.¹²

Użycie terapeutyczne baśni, a więc baśnioterapia, zwana w Polsce bajkoterapią, kończy się zatem na dziewiątym roku życia dziecka i obejmuje lęki doświadczane do tego właśnie momentu biografii. Redukcja tych lęków osiągnana jest metodami naśladownictwa i identyfikacji, wzmacniania, osuwania oraz przewarunkowania. Inaczej mówiąc: w technikach tych chodzi o to, aby dziecko utożsało się z pozytywnym bohaterem, wspierającymi emocjami, wzmocniło swoją samoocenę, oswoiło negatywne doświadczenia jako naturalną część biografii, a na koniec nauczyło się konstruktywnego rozwiązywania problemów. Przestrzeń tekstu stanowi tu bezpieczne laboratorium realnej przestrzeni społecznej. Można się w niej nauczyć radzenia sobie z lękiem, bez podejmowania ryzyka porażki w realnym życiu. Dzięki temu dziecko uczy się pozytywnego scenariusza reagowania na negatywne doświadczenia. Według tej tradycji baśnioterapii po dziewiątym roku życia dziecko zamyka się socjalizacyjnie na wrażliwość na tekst silnie nacechowany emocjonalnie i lęki, których doświadcza w życiu nie poddają się już tekstowemu opracowaniu. Nie wchodząc tu w zagadnienie, dlaczego po dziewiątym roku życia dziecko traci naturalną odwagę przeglądania się w tekście baśni i dlaczego wrażliwość na emocje w tekście ulega kulturowemu zniszczeniu, dodać można retorycznie, iż lęk jako spektrum emocjonalne zdecydowanie nie kończy się w naszym życiu w wieku lat dziewięciu, zaś psychoedukacja zamyka się w tym punkcie kształcenia radzenia sobie przy pomocy tekstu baśniowego. Nic dziwnego zatem, że infantylizacja procesu biblioterapeutycznego przy użyciu baśni, a więc baśnioterapii, traci swą siłę oddziaływania w społeczeństwie, skoro trening baśnioterapeutyczny ucina się już w dziewiątym roku życia. To znaczy szansę na baśnioterapię marnujemy systemowo po dziewiątym roku życia, choć wiemy dziś doskonale, że dziecięce i młodzieńcze lęki rezonują w załkach biografii przez całe życie, jeśli ich kryzysowe nawroty nie zostaną

¹² Maria Molicka, *Bajki na lęki*, „Charaktery”, R: 2012, Nr 12., Cytuję [za:] http://www.charaktery.eu/Szkola_bajania/5484/Bajki-na-l%C4%99ki-/, [Odczyt: 8. września 2014 roku, godz. 12.06].

opanowane.¹³ Lęk jako spektrum emocji może być adaptacyjny lub dysfunkcyjny, jest on narzędziem zmiany i rozwoju, ale może być też blokującym, regresywnym czynnikiem inwolucji człowieka, jeśli szansa na ten rozwój nie zostanie wykorzystana. Tradycja baśnioterapii wypiera jego, inne niż dziecięce, zakorzenienie w tekstach kultury i odcina nas ona od wsparcia tych stabilnych korzeni. Być może lęki te, spychane do pozycji dziecięcych, są opowieścią o braku dojrzałości formalnych dorosłych, którzy nie zyskali biograficznych rozwiązań własnych, dziecięcych lęków. W dziecięcym wydaniu baśnioterapii bohater musi odnieść końcowy sukces, alby scenariusz lęku został pozytywnie dokończony. Dorosłość wymaga innego opracowania emocji, nie naśladowczego poszukiwania scenariusza radzenia sobie z lękami, ale zrozumienia dobroczynnej siły konfrontacji z emocjami, które zauważone i zaakceptowane przestają przerażać, lecz prowokują do odważnego i samodzielnego poszukiwania własnych scenariuszy. Biografia wspierana baśnią nie musi kończyć się terapeutycznie na dziewiątym roku życia. Regres wywołany lękiem i sytuacjami kryzysowi wprawdzie cofa nas niekiedy do lękowych reakcji dziecka, ale wsparcie baśnią niekoniecznie jest formułą infantyilizacji. Niestety warsztaty baśnioterapeutyczne adresowane są tylko do dzieci, choć potrzebują ich także dorośli, bo niektóre lęki nie dorastają równoległe z biologicznymi metrykami. Aby owi dorośli przestali się wstydić własnej baśnioterapii, konieczna jest korekta systemowej infantyilizacji tego typu praktyk i zrozumienie ich dobroczynnych potencjałów. Nie tylko dzieci doświadczają przecież silnych lęków, a baśnie z tymi lękami konfrontujące, przydają się i dorosłym.

Wypiański i baśnioterpia. Potencjał

Oczywiście młody, dwudziestojednoletni Wypiański pisząc tekst nazwany później [*Baśnią o Dumie i Miłości*] nie projektował świadomie baśnioterapii. Nie był też zapewne świadom, że jego „legenda” nazwana zostanie „baśnią”. W tej, swoistej genologicznej niefrasobliwości późniejszych redaktorów kwestia gatunku i wierności intencji autorskiej bliska była otwartej postawie współczesnych biblioterapeutów, którzy koncentrują się na sile opowieści, szukając w niej indywidualnej prawdy przeżycia, nie zaś historycznoliterackiej konsekwencji. Emocje są bowiem prawdziwe zawsze dla tego, kto je aktualnie przeżywa, a podstawową funkcją każdego z nurtów i rodzajów praktyk terapeutycznych jest przede wszystkim pozytywna regulacja emocji.¹⁴ Ani więc gatunek, ani jego możliwa, pragmatyczna funkcja nie pochodzą zwykle w tym miejscu procesu terapeutycznego od autora, lecz ukierunkowane są one na pragmatyczny wymiar terapeutycznej funkcji tekstu. I w tym paradoksie mieści się pierwszy wymiar potencjału

¹³ Zob. Heather Smith, *Nieszczęśliwe dzieci. Dlaczego cierpią i jak im pomóc*, przeł. Aneta Nowak, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2008.

¹⁴ Zob. Robert L. Leahy, Dennis Tirsch, Lisa A. Napolitano, *Regulacja emocji w psychoterapii. Podręcznik praktyka*, przeł. Karolina Zamojska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

baśnioterapeutycznego, bowiem baśnioterapia ekspozuje właśnie psychologiczną prawdę emocji udostępnianych tekstem, która nie podlega innej weryfikacji niż akceptacja lub odrzucenie przez uczestnika procesu terapeutycznego. Podstawą konstrukcyjną tekstu baśni są zawsze silne emocje obecne w jej zamkniętym przekazie, czyli dostarczane ich bezpiecznemu, terapeutycznemu doświadczeniu odbiorcy jako gotowy utwór. Centralną emocją, nad którą pracuje się w baśnioterapii jest zawsze lęk. Bezpieczne wyjście z lękowej wizji świata umożliwi człowiekowi dalszy rozwój i stopniowe zdrowienie.¹⁵ Baśnie wybierane dla dzieci zawierają pozytywny scenariusz redukcji lęku i radzenia sobie z sytuacjami lękotwórczymi. Istotnym elementem tej strategii pracy z lękiem jest również powtarzalność lektury. Dzieci pracując nad własnym lękiem słuchają lub czytają wielokrotnie tekst baśni, wsparte moderacją biblioterapeuty i dzięki temu najbardziej wymagające fragmenty baśni osławiane są stopniowo, bez presji konfrontacji lub ryzyka uniku. Scenariusz pozytywny jest przyswajany także dzięki owej rytualizacji wielokrotnej lektury tekstu. Tak powstaje bezpieczna przewidywalność lektury, stabilizująca reakcje lękowe, dzięki czemu zmianę zachowania osiąga się w stanie maksymalnej relaksacji, emocjonalnego uprawomocnienia trudności i pełnej akceptacji załamań, które pojawiają się w newralgicznych momentach. Tak baśnioterapia pracuje dla dzieci.

Proponując młodzieńczy tekst Wyspiańskiego jako materiał do baśnioterapii, mam na uwadze dorosłych odbiorców utworu, choć centralna emocja lęku zawarta w tym tekście daje się tłumaczyć poprzez kilka hermeneutyk niedokończonego dzieciństwa, co rozwinę w dalszej części analizy. W tym przypadku, kiedy odbiorca jest dorosły, funkcją tekstu przestaje być obligatoryjne poszukiwanie pozytywnego scenariusza rozwiązania sytuacji lękowej, a staje się nią konfrontacja z lękowymi doświadczeniami przebijającymi przez fikcję literacką. Tekst Wyspiańskiego może konfrontować z lękiem, który nie musi zostać rozwiązany pozytywnie, bo dorosłość nie oznacza przecież jednoznacznie pozytywnych scenariuszy radzenia sobie ze światem. Dobrze jest to, co wspiera konkretną osobę, nie krzywdząc innych ludzi. W baśni Wyspiańskiego finalne samobójstwo „chłopca” – „Honoru” eskaluje lęki i dzięki temu – poprzez ekspozycję na nie – dorosły odbiorca może doświadczać bezpiecznej przestrzeni tekstu na innych zasadach niż dziecko. Przydatność terapeutyczna tego młodzieńczego tekstu zasadza się także na fakcie biograficznym wieku autora, który jako dwudziestoletni, młody adept sztuk jest interesującym interpretacyjnie pomostem pomiędzy „dziecięcym” i „dorosłym” potencjałem baśnioterapii. Mówiąc wprost: młodzieńczy tekst klasyka wzbudza otwartość odbiorców na przekaz z niego płynący, bo występuje tu szczególne, podwójne kodowanie; z jednej strony młodzieńczość wyobraźni prowokuje pewien rodzaj tkliwości i przychylności na emocje zawarte w tekście, z drugiej: instytucja klasyka i klasyki, w jej potocznym rozumieniu skłania do poświęcenia uwagi tekstowi bez poczucia, nie zawsze

¹⁵ Zob. Edmund J. Bourne, *Lęk i fobia. Praktyczny podręcznik dla osób z zaburzeniami lękowymi*, przeł. Robert Andruszko, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

pożądanego przez odbiorców – zwłaszcza tych lękowych – lękotwórczego nonkorfomizmu. Innym fragmentem pomostu, jaki stanowi według mnie baśń Wyspiańskiego, pomiędzy jej ujmującą dziecięcością, a dojrzałością lektury terapeutycznej, jest wspólna dla wszystkich nurtów baśnioterapii, centralna emocja lęku wizualizowanego w postaci konstrukcji „chłopca” – „Honoru”. Lęk jest emocją podstawową dla trudności i zaburzeń doświadczanych przez ludzi w sytuacjach kryzysowych lub chorobowych. Antoni Kępiński twierdził wręcz, że poradzenie sobie z lękiem osoby w kryzysie lub chorobie w procesie terapeutycznym przez wspierającego ją psychiatrę, równe jest już wyleczeniu, a więc zintegrowanie lęku otwiera każdą sytuację zdrowienia człowieka:

W praktyce psychiatrycznej lęk jest zagadnieniem głównym, zasadniczą składową prawie wszystkich zespołów chorobowych, często wokół lęku narastają inne objawy psychopatologiczne; zmniejszenie lub usunięcie lęku prowadzi więc do zniknięcia innych objawów, np. urojeń czy omamów (halucynacji). Być dobrym psychiatrą w praktyce oznacza umieć rozładować lęk swego pacjenta.¹⁶

Parafrazując powyższe słowa Kępińskiego można by powiedzieć, że dobry tekst baśnioterapeutyczny to taki tekst, który – w przypadku dziecka – uczy je pozytywnego scenariusza radzenia sobie z lękiem, a – w przypadku dorosłego – ekspozuje odbiorcę na lęk i konfrontuje go ze skalą negatywnych emocji, prowokując samodzielne poszukiwania własnych, indywidualnych scenariuszy radzenia sobie ze skrajnym lękiem. Potencjał baśni Wyspiańskiego tkwi właśnie w owej ekspozycji na lęk i lękowej konfrontacji, którego finał stanowi samobójstwo, wyrażone w poetyce dziecięcej wrażliwości opisu emocji, przejawiającej się w konstrukcji juveniliowego tekstu artysty.

Baśń o lęku. Lęk o „nie-męskość”

Tekst [*Baśni o Miłości i Dumie*] konfrontuje odbiorcę ze spektrum lękowym emocji scentralizowanych wokół finalnego samobójstwa. Potencjał biblioterapeutyczny tej baśni zawiera się w terapeutycznej zasadzie konfrontacji czytelnika tekstu z lękiem, czyli główną emocją, której dedykowana jest baśnioterapia. Lęk przebija przez tekstową konstrukcję relacji pomiędzy „chłopcem” i żeńskimi aktantkami. A zatem główną osią lęku jest napięcie genderowe na linii „chłopięc” *versus* „żeńskie”. Lęk rozpięty jest więc na krańcach genderowych opozycji (bierne – aktywne, obiektualne – ukierunkowane na obiekt). W „notatce”, owym parateksie baśni, napięcie genderowe rozgrywa się w układzie skrajności „chłopiec” *versus* „duma” i „miłość” jako abstrakcyjne, uogólnione elementy żeńskie świata. W pierwszym, emocjonalnym zapisie tekstu „chłopiec” nie posiada imienia lub identyfikującej go nazwy, a o „dumie” i „miłości” nie wiemy, czy są to dziewczęta, czy kobiety. Z tej konstrukcji genderowej wynika, iż „chłopiec” osaczany

¹⁶ Antoni Kępiński, *Lęk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 5.

i śmiertcionie ściągany jest przez bliżej nieokreślone, żeńskie aktywistki. Napięcie genderowe łączy relacją opozycji „chłpięć” i „żeńskć”, co interesujące – nie „chłpięć” i „dziewczęć”. Z tego dynamicznego zestawienia powstaje genderowa nierównowaga, zakończona samobójstwem „chłpca”, którego akt samobójczy jest jedyną aktywnością, choć będącą *de facto* reaktywnością, reakcją na akcję. W pełnym tekście baśni opozycja „chłpięć” *versus* „żeńskie” zyskuje nieco inną konfigurację. „Chłpieć” staje się „Honorem”, nadal jednak pozostaje „chłpcem”, „Miłość” zaś staje się „dziewczyną”, a „Duma” – „kobietą”. A zatem „chłpieć” – „Honor” pozostanie usztywniony w genderowym statusie swej „chłpięć”, natomiast żeńskie aktantki to już „dziewczyna” i „kobieta”. Co symptomatyczne, w obu przypadkach genderowe kontradycje nie zawierają genderowego kwantyfikatora „mężczyzny” i oba genderowe zbiory składają się z „nie-męskich” elementów. Biorąc pod uwagę centralną emocję lęku i centralną figurę „chłpca” popełniającego samobójstwo, tekstowym ośrodkiem baśni okazuje się lęk o „nie-męskć”. Bierny, podatny na żeńskie aktywności, „chłpieć” popełnia samobójstwo w wyniku aktywności żeńskich czynników, czyli jako „nie-męski”, bo „chłpięć” i „nie-męski”, bo wbrew stereotypowi „mężczyzny” aktywnego i sprawczego, wizualizuje on obecny w tekście lęk o konsekwencje kulturowej „nie-męskć”. Napięcie na linii „nie-męskie” *versus* „żeńskie” („dziewczęć”, „kobieć”) obnaża, skądinąd znany wszystkim formacjom symbolicznym patriarchy, lęk przed klęską „nie-męskć”. Patriarchalną etykietą zaprzeczonej „męskć” („chłpięć”, „nie-męskć”) wydaje się w pełnym tekście baśni znaczące imię bohatera – „Honor”. „Honor” to rozpoznawalny znak skryzalizowanej, patriarchalnej „męskć”. W baśni Wyspiańskiego „Honor” to „chłpieć”, który popełnia samobójstwo. Z jednej strony postępuje on „rycersko” i wystarczająco „patriarchalnie”, ale umiera przecież jako „chłpieć”, czyli nigdy nie zostaje genderowym „mężczyzną”, bo po prostu nie dożywa swej „męskć”. Śmierć nie jest tu także inicjacją w „męskć”, będąc reakcją na żeńską aktywność. W tekście utworu występuje charakterystyczny brak „męskć” kulturowej. Napięcie genderowe, z którym konfrontuje odbiorcę tekst baśni, aktualizuje, poprzez zasygnalizowane konstrukcje genderowe, lęk wokół ryzyka „nie-męskć” w genderowej relacji „mężczyzn” i „kobiet”, uwikłanych w patriarchalne hierarchie i tradycyjne schematy powinności. Lękotwórcze napięcie genderowe, zogniskowane wokół „chłpięć” i samobójstwa oraz „żeńskć” i akcji doprowadzającej do samobójstwa, uobecnia tekstowy potencjał terapeutyczny na zasadzie wyrazistej wizualizacji przepływu emocjonalnego pomiędzy tekstem i jego odbiorcą. Młodzieńczy i radykalny emocjonalnie w swej młodzieńczości Wyspiański udostępnił odbiorcom tekst lękotwórczego napięcia genderowego, którego centrum to lęk o patriarchalnie wartościowaną „nie-męskć”. Baśń konfrontuje odbiorcę z lękiem o genderową „nie-męskć” i jej śmiertcioną klęskę, samobójstwo „nie-męskiego” bohatera. Konfrontacja ze spektrum tego lęku umożliwia przepływ emocji pomiędzy czytelnicznym zaangażowaniem w tekst i in-

dywidualną konfrontacją z emocjami obecnymi w tekście. Czytelnik przegląda się w lęku wokół genderowej „nie-męskości” i konfrontuje tym samym własne lęki o kulturowe konstrukcje płci. Napięcie genderowe zawarte immanentnie w tekście, umożliwia rozładowanie napięcia prowokowanego lekturą. Napięcie zewnętrzne: lektura eskalując napięcia wewnętrzne odbiorcy (uświadamiając mu indywidualne lęki) jest terapeutycznym sposobem redukcji lęków, stosowanym dziś w terapii uzależnień¹⁷. Identyfikacja ze zwerbalizowanym lękiem dekoduje tu indywidualne napięcie lękowe. Lektura, konfrontując z lękiem, osłabia ów lęk i otwiera przestrzeń dialogu z indywidualnymi obszarami lęku. Lęk jest emocją uniku, a konfrontacja z nim jest kontaktem z granicą własnej bariery przed radzeniem sobie. Baśnioterapia uczy odbiorcę reguł gry z lękiem, bowiem jej celem pragmatycznym jest akceptacja lękowego etapu regulacji emocji.

Baśnioterapia. Proces tekstualizacji (regulacji) emocji

Baśnioterapia, jako składnik szerszego nurtu biblioterapii, jest metodą terapeutycznej pracy z tekstem baśni, zorientowanej na radzenie sobie z emocją lęku. Tradycyjna, praktykowana dziś baśnioterapia, dedykowana jest dzieciom do lat dziewięciu i zakłada ona przyswojenie przez dziecko pozytywnego scenariusza pokonania lęku. Dziecko powinno się nauczyć z tekstu baśni prawidłowego, czyli funkcjonalnego sposobu pokonywania lęku, przyswoić jednoznaczną instrukcję takiego radzenia sobie. W przypadku baśnioterapii dla dorosłych, którą proponuję na przykładzie młodzieńczego tekstu Stanisława Wyspiańskiego, centralna emocja lęku konfrontuje odbiorcę tekstu z negatywnym scenariuszem nieporadzenia sobie z lękiem, z samobójstwem. W tym użyciu baśnioterapii zachodzi specyficzny proces tekstualizacji emocji, a więc odbioru emocji obecnych w tekście i przełożenia ich – konfrontacyjnie – na własne lęki. W mojej koncepcji baśnioterapii taki proces lektury byłby formułą terapii (poprzez tekst, czyli biblioterapii) skoncentrowanej na osobie, czytaniem tekstu utworu w kontekście własnych lęków, a konfrontacja z tekstem byłaby formułą uprawomocnienia własnych emocji. W psychotherapeutycznych teoriach terapii skoncentrowanej na osobie używa się pojęcia „idiolektu” w znaczeniu poszukiwania prywatnych definicji siebie i świata, które osoba w procesie terapeutycznym nadaje istotnym dla niej sprawom, nie chodzi tu bowiem wyłącznie o językoznawcze rozumienie „idiolektu” jako „języka osobniczego jednostki”, choć terapeutyczna uważność na język osoby w procesie terapeutycznym niejednokrotnie sięga nawet intonacyjnego sposobu artykulacji przekonań. Chodzi natomiast o swoiste przyjmowanie wypowiedzi uczestnika terapii jako możliwego tekstu kultury, w którym wszystkie interpretacje i emocje w nich zwerbalizowane nie podlegają ocenie, lecz wspierającej akceptacji terapeutycznej. „Zamiast oceniać postępowanie, doradca zastanawia

¹⁷ Zob. Jacek Bylica, *Harmonizujące napięcie. Nowe spojrzenie w profilaktyce uzależnień*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

się nad tym, co dane zachowanie oznacza dla klienta.”¹⁸ W moich rozmowach z terapeutami-praktykami wielokrotnie miałam do czynienia z porównaniem terapii skoncentrowanej na osobie do lektury słuchowej wypowiedzi osób wspieranych i mówiono wręcz o „odsłuchiwaniu opowieści” w sensie rozumiejącego słuchania uczestnika terapii przez terapeutę, a następnie wspólnej analizy tak pozyskanego, swoistego tekstu kultury. Jestem przekonana, że gotowy tekst kultury, taki jak baśń, otwierać może użyteczny proces tekstualizacji emocji odbiorcy, jako że tekst kultury staje się wówczas bezpiecznym buforem lęku przed ryzykiem odsłonięcia najbardziej lękowych doświadczeń własnych. A dzięki temu buforowi odsłonięcie to następuje już po przygotowaniu do wypowiedzenia własnych emocji w wypowiedzi o tekście. Tekst z centralną emocją lęku może zatem skutecznie tekstualizować indywidualne doświadczenie lęku. Lektura zyskuje wtedy wymiar procesu terapeutycznego, czytania tekstu poprzez „siebie” i czytania „siebie” w tekście. Taka lektura tekstu, tekst w odbiorze, katalizuje proces terapeutyczny. Lęk wpisany w tekst detonuje lęk w czytelniku, wydobywa go na światło dzienne interpretacji, a tym samym prowadzi do regulacji trudnych emocji i akceptacji tych trudności jako równoważnych sile tekstu kultury. Skoro bowiem tekst, uznany za literacki, koncentruje się na lęku, to i własne doświadczenie lękowe uprawomocnione jest taką, wspólną przestrzenią w doświadczeniu lektury. W mojej koncepcji procesu lektury terapeutycznej, będącego procesem tekstualizacji emocji (wyczytania emocji „z tekstu” i wyczytania emocji „z siebie” poprzez ów tekst) taki proces tekstualizacji emocji jest triadyczny. Najpierw następuje indywidualna konfrontacja z lękiem wpisanym w tekst, następnie bezpieczna identyfikacja emocjonalna, a więc uznanie własnego lęku za równoważny lękowi wyczytanemu z tekstu, czyli emocje tekstowe przekładane są na własne, w trzeciej fazie tego procesu wydarza się akceptacja lęku jako naturalnego etapu regulacji własnych emocji i ich uprawomocnienie. Skoro przeczytany tekst prezentuje lęk, można już bezpiecznie zaakceptować własny lęk jako godny uwagi, bo stanowiący integralną część siebie i w pewnym sensie uznać za wartą uwagi, swoiście rozumianą – literackość – prywatnych doświadczeń. W tym sensie tekst kultury z centralną dla niego emocją lęku może być katalizatorem procesu terapeutycznego, doświadczanego przez osobę pracującą z własnymi lękami. Przeglądanie się w cudzych lękach, zwłaszcza tych spisanych i opatrzonych etykietą literatury, wpływa na akceptację dla własnych lęków jako naturalnego fragmentu każdej biografii. Literacki pretekst otwiera doświadczenie jako jeden z możliwych tekstów kultury. Ten trójfazowy proces tekstualizacji (regulacji) emocji przedstawiam w poniższej wizualizacji, akcentując akceptację lęku poprzez baśniowy tekst kultury. Akceptacja oznacza uznanie własnej sytuacji kryzysu emocjonalnego za cenną wartość poznawczą.

¹⁸ Dave Mearns, Brian Thorne, *Idiolekty*, [w:] tychże, *Terapia skoncentrowana na osobie*, przeł. Małgorzata Cierpisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 101.

Tabela 2. Baśnioterapia. Proces tekstualizacji (regulacji) lęku¹⁹

Lęk – centralna emocja		
1. konfrontacja	2. identyfikacja	3. akceptacja
Lęk w tekście konfrontowany jest z lękiem odbiorcy-czytelnika. Efekt terapeutyczny, powstanie dwu równoległych tekstów: indywidualnego utworu i indywidualnej autonarracji, wspierająca równoległość doświadczeń.	Lęk w tekście wypowiada (tekstualizuje) lęk odbiorcy-czytelnika, czyli umożliwia mu bezpieczne utożsamienie lęku własnego i jego obrazu w tekście. Tekst kultury buforuje opór przed regulacją indywidualnych emocji lękowych.	Lęk w tekście kultury osważa z własnym lękiem odbiorcy-czytelnika, dzięki czemu trudne emocje własne stanowią akceptowalną trudność poprzez ich dowartościowanie w procesie zdrowienia i rozwoju osobistego.

Baśń Wyspiańskiego. Napięcie i przepływ: tekst i lektura

W *[Baśni o Miłości i Dumie]* Stanisława Wyspiańskiego dominująca emocja lęku koncentruje się wokół genderowej „nie-męskości”. „Nie-męskim” jest „chłopiec” – „Honor” podległy żeńskiej – „dziewczęcej” i „kobiecej” akcji doprowadzającej do samobójstwa. „Chłopiec” w tekście nigdy nie staje się „mężczyzną”, bowiem nawet jego, patriarchalna, „honorowa” śmierć samobójcza wywołana jest aktywnością „nie-męskich” czynników. Samobójcza reakcja wynika z tej „nie-męskiej” akcji. To lękotwórcze napięcie, dominujące w tekście, w lekturze wspomagać może rozładowanie własnych lęków odbiorcy-czytelnika. A zatem napięcie tekstowe staje się katalizatorem przepływu emocjonalnego w odbiorze tekstu. Tekst w jego lekturze rozładowuje lęki czytającego, konfrontując go z nimi, a napięcie w tekście służy harmonizacji lęku w lekturze. Harmonizujące napięcie emocjonalne, uświadomione i zaakceptowane, tworzy programowo w terapii indywidualną sytuację zdrowienia. W tekście Wyspiańskiego lękowy, „nie-męski” gender konkretyzowany jest w postaciach: „Honorze”, „Dumie” i „Miłości”, jeśli uznać, że jest to triada postaci lub w „Honorze” i jego projekcjach lękowych: „dumie” i „miłości”, jeśli pójść za oryginałem manuskryptu tekstu i nie nadawać żeńskiemu aktantowi statusu bohaterki. Jakikolwiek jednak rozstrzygnięcie tu przyjąć, centrum tekstu jest emocjonalne spektrum lęku, zogniskowane wokół „nie-męskiego” bohatera „chłopca” – „Honoru” i to spektrum konfrontować może odbiorcę-czytelnika z jego własnymi lękami – tymi, które aktualne są dla niego w momencie lektury, choć skądinąd wiadomo przecież każdemu terapeutycie, że lęki wokół „miłości” i „więzi” są podstawowym tematem każdej psychoterapii, nawet jeśli jej punkt wyjścia zaczyna się od zupełnie innej opowieści. Nieco redukcynnie bowiem rzecz ujmując tak zwany „styl przywiązania”, czyli sposób radzenia sobie z ambiwalencjami „zależności” i „niezależności”, ujawniający się głównie w więzach miłości, dotyczy wszystkich wymiarów funkcjonowania człowieka w świecie społecznym i to on ulega obnażeniu w sytuacjach kryzysowych. To

¹⁹ Źródło: opracowanie własne – A.K.

„styl przywiązania” buduje najpierw wewnętrzny świat emocjonalny, tak dziecka, jak i dorosłego człowieka, a następnie rzutuje on na jego świat społeczny, co oznacza, iż poprzez analizę spektrum emocjonalnego, werbalizowanego wokół więzi i koncepcji miłości, odkryć można w terapii schematy funkcjonalnych lub niefunkcjonalnych, indywidualnych sposobów radzenia sobie z emocjami przez jednostkę w świecie społecznym.²⁰ W tym sensie tekst kultury, a tu młodzieńcza baśń Wyspiańskiego, jest materiałem do konfrontowania lęków wokół więzi i miłości, z centralnym dylematem lęku o kulturową płęć „nie-męskości”, dotyczącego zarówno mężczyzn, jak i kobiet, bowiem gender jest zawsze koncepcją relacji kulturowych „kobiet” i „mężczyzn” w świecie społecznym, a kontekst szczegółowy jedynie dookreśla styl tych relacji. Biorąc pod uwagę tekst baśni Wyspiańskiego jako materiał do baśnioterapii dorosłych, zwrócę uwagę przede wszystkim na tekstowe sygnały lęków genderowych, czyli zadam temu tekstowi pytanie o to, z czym konfrontować może odbiorcę-czytelnika owa baśń? Jak jest w nim zwerbalizowana emocja lęku? Jakie są owe lęki wokół genderowej „nie-męskości”? Skoro bowiem finałem akcji tekstowej jest samobójstwo „chłopca” – „Honoru” jako reakcja na akcję „Dumy” – „kobiety” i „Miłości” – „dziewczyny”, to spektrum genderowej „nie-męskości” jest tutaj niezwykle wyraziste i dominujący lęk o „nie-męskość” organizuje wewnętrznie tekst. Ulokowanie w centrum tekstu bohatera, który popełnia samobójstwo, czyli zrywa wszystkie możliwe więzi ze światem, traktować wręcz można jako alegoryczny obraz zagrażającego i lękotwórczego „stylu przywiązania”. Tekst centralizuje lęk, i to właśnie – ów lęk genderowy – tak silnie, iż jakkolwiek tryb lektury, w tym terapeutycznej, nie może tego centrum ominąć i nie zaakcentować jako źródła lękowego napięcia, a więc i lekturowy przepływ emocjonalny pomiędzy tekstem i jego odbiorcą stać się musi faktem lekturowym. Baśń ta posiada zatem niezwykle cenny i unikalny wręcz potencjał biblioterapeutyczny, gdyż konstrukcje genderowe w niej zawarte są tak radykalne i wyraziste, że nie sposób ominąć napięcia emocjonalnego generowanego przez jej lękotwórczy światoo obraz. To napięcie i jego nieunikniona, bo konieczna do przyswojenia tekstu harmonizacja w lekturze aktualizuje unikalny potencjał terapeutyczny tekstu, nobilitowanego osobą jego autora, jako że autorytet tradycji (a Wyspiański to autor rozpoznawalny w wyniku powszechnej edukacji w Polsce) jest jedną z ważnych jakości terapeutycznych. Autorytet to władza niezwykle funkcjonalna w procesie terapeutycznym, bo żeby podjąć więź terapeutyczną, trzeba mieć ufność do osób i metod w niej funkcjonujących. Trzeba więc ufać osobom i tekstom, że ich obecność przyniesie dobre skutki. Baśń o lęku wokół kulturowej „nie-męskości” odpowiada na lęki o dylematy genderowe, dotyczące każdej z płci w każdej z więzi społecznych i niezależnie od indywidualnej lektury może ona wspierać akceptację dla lęków dorosłych odbiorców-czytelników, bez której proces zdrowienia nie jest przecież możliwy. Fakt, iż

²⁰ Zob. *Koncepcja przywiązania. Od teorii do praktyki klinicznej*, pod red. nauk. Barbary Józefik i Grzegorza Iniewicza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

tekst baśni pochodzi od uznanego tradycją narodową autora wspiera ten proces i dlatego także rekonstrukcja i analiza tekstowego terytorium lęku odsłania jego niemapowane rewiry, a autorytet tradycji zderzony z potencjałem jej nierozpoznanych klisz otwiera tu akt lektury.

„Opowiedział mi o tym jeden kwiat”. Lęk o uprawomocnienie emocji

Początek baśni Wyspiańskiego wprowadza postać narratora opowieści, którego identyfikacja z autorem następuje niemalże automatycznie i jest to celowy zabieg artysty, jako że baśń dołączona była przecież do listu do przyjaciela, Lucjana Rydla. W tym wstępie pojawia się więc równoległość dwu planów świata, realnej podróży geograficznej i impresyjnej podróży artystycznej wraz z pierwszym anonsem „Dumy” i „Miłości” jako „legendarnych” budowniczych „gmachów”, czyli katedr, o których narrator mówi, że w ich „legendarne pochodzenie wierzy się”, zachowując tym samym pozorny dystans epicki, rozbity już wcześniej deklaracją emocjonalną („że mię to złości”):

Do Strassbourga droga prowadzi na Chalons, a że trzeba czekać na pociąg, więc można na pół godziny wpaść do miasta i zobaczyć katedrę. [...]

[.....]
.....]

Gdy wracałem, deszcz trochę ustał, ciemne chmury uciekały gdzieś za horyzont, słońce malowało przede mną prześliczne obrazy nad brzegiem rzeki; zdawało mi się, że śmieje się ze mnie, że mię to złości, iż nie mam czasu przyjrzeć się im dłużej.

Ale wrażenie zostaje. A jak w wagonie snują się z niego przy wspomnieniu Reims i oczekiwaniu Strassbourga marzenia o tych wielkościach sztuki, o ich piękności, wierzy się w ich legendarne pochodzenie, jak się odczuwało ich nadludzką wyższość ... To Duma i Miłość wzniosły te gmachy. Opowiadał mi o tym jeden kwiat ... był taki piękny. Czy też ty wierzysz kwiatom? (s.132.)²¹

To wprowadzenie, „wrażenie”, niejako wręcz impresjonistyczna widokówka z podróży młodego artysty, opatrzona została symptomatyczną ramą „opowieści kwiatu” i bezpośrednim zwrotem do odbiorcy „Czy ty też wierzysz kwiatom”? Rama ta retorycznie uchyla ryzyko „nadmiernej” (stereotypowo „nie-męskiej”) tkliwości i „poetyczności” tekstu i autora, bowiem „kwiat opowiadający” staje się jego genderową maską. „Kwiat” obdarzony „wiarą” w jego „opowieść” jest symptomem lęku o uprawomocnienie silnych emocji w dalszej części opowieści i ta właśnie maska „mowy kwiatu” wprowadza w tekście specyficzne, genderowe terytorium „nie-męskości”. Gender autora jako młodego artysty wzmacnia tu także ów efekt uprawomocnienia silnych, poetycko i „tkli-

²¹ Stanisław Wyspiański, *[Baśń o Miłości i Dumie]*, [w:] tegoż, op. cit., s. 132. Cytując fragmenty tego utworu posługuję się wyłącznie tym wydaniem, dalej oznaczam więc tylko numer strony.

wie” werbalizowanych emocji, których erupcja nastąpi dalej. Co interesujące, genderowe przetasowania dotyczą już tutaj także „Dumy” i „Miłości”, stających się architektami, budowniczymi katedr. Czynnikiem żeński kreuje zatem od początku tło dla centralnego bohatera „chłopca” – „Honoru”, wypowiedzanego słowami narratora-autora, w mowie „kwiatu”, czyli kulturowej reprezentacji „nie-męskości”. Mowa lęku stanie się w tekście mową kwiatu, a gender lęku, gender „nie-męskości” zorganizuje strukturę baśni, centralizując w niej emocję lęku.

„Boję się zemsty kwiatów”. Lęk o uprawomocnienie opowieści

Istotnym elementem tekstualizacji emocji lękowych w baśni Wyspiańskiego jest perseweracyjnie skonstruowane w tekście uprawomocnienie opowieści narratora-autora specyficzną mową kwiatu. W tekście baśni bowiem opowiadacz i kwiat wzajemnie legitymizują nie tylko wspólną wersję opowieści, ale towarzyszące jej emocje, przy czym to opowiadacz zawsze zwraca się do kwiatu o potwierdzenie swej opowieści i równie potwierdzające rozpoznanie jego emocji. Mam tu na myśli owo refreniczne, lękowe powtarzanie potwierdzeń wypowiedzanej przez opowiadacza opowieści afirmatywną mową kwiatu. To kwiat niejako zatwierdza sens i przesłanie opowieści, bo to i kwiat właśnie przecież ją najpierw „opowiedział”, jak dowiadujemy się z narracji baśniowej. W tej perspektywie opowieść narratora-autora jest tu powtórzeniem „nie-męskiej” opowieści kwiatu, któremu on „wierzy” i takie spektrum „wiary” neutralizuje nieco tekstowy lęk, konfrontując z nim czytelnika. Warto zwrócić także uwagę, że lękowe powtórzenia potwierdzeń przez mowę kwiatu opowieści narratora-autora każdorazowo uwydatniają nierozłączność „Dumy” i „Miłości” z lękiem jako centralną emocją obecną w tekście. Lęk o uprawomocnienie tej opowieści powraca w jej kolejnych partiach i zawsze opowiadacz zwraca się z nim o potwierdzenia kwiatu. Najpierw następuje tu prolog-preambuła „wiary” w opowieść wraz z lękiem o jej uprawomocnienie:

„To Duma i Miłość wzniosły te gmachy. Opowiadał mi o tym jeden kwiat ... był taki piękny. Czy też ty wierzysz kwiatom? ...” (s. 132.)

Piękno kwiatu jest w tej baśni niezwykle lękowe. Opowiadacz boi się kwiatu i jego piękna. Moment zerwania przez niego kwiatu staje się w tekście kulminacją lęku skłaniającą go do ucieczki w poczuciu osaczenia przez zewsząd spoglądające na niego „liście” – „twarze” w aurze „żałoby”:

Zrobiła się cisza. – Żaden listek na drzewach nie drgnął – o życie jednego kwiatka. Począłem zginać gibką łodygę. Milczące patrzyły na mnie drzewa, każdy liść wydaje mi się twarzą ...

Zerwałem kwiat! Czemu był taki piękny... czemu? ... Naraz szum złowrogi objął mnie dreszczem; uciekając z tej łąki wciąż słyszałem za sobą, jak jęczały żałośnie kwiaty, jak drzewa kołysząc konarami nad moją głową powtarzały żałobne ich żale.

Boję się zemsty kwiatów; ten jeden pali mi dłonie. Przytuliłem go do ust... począł mi szeptać cichutko: ... (...) (s. 133.)

Specyficzna lękosfera tego fragmentu wyrażana jest, konsekwentnie powracającymi w tekście baśni, zdrobnieniami i spieszzeniami. Te *deminutiva* pomniejszają niejako lęk, służą jego osłabieniu. W baśni Wyspiańskiego lęk, strach i żal, żaloba i zemsta pomieszane są z tkliwością i lękowo zobrazowaną potrzebą bliskości. Kwiat, który „pali dłonie” jest przecież następnie „przytulany do ust” i tak rodzi się wspólna opowieść, tak lęk i jego werbalizacje stają się „pięknem”, a opowieść narratora-autora zyskuje kojące go uprawomocnienie dopiero w potwierdzeniach kwiatu. Ich powracający, rozpoznawalny rytm wprowadza efekt lękowej bliskości pomiędzy opowiadaczem i kwiatem, tak jakby opowieść możliwa była tylko w lękowym napięciu. Oto przebieg owych, lękowych uprawomocnień opowieści, perseweracyjny dyptyk tekstualizacji:

(...) Tak? – zapytałem [narrator – przyp. A.K.]

A tak – odszepnął kwiat zmruczając oczka i pochyłając główkę – i mówił dalej; (...) (s. 133.)

(...) Tak? – spytałem.

A tak – powtórzył kwiatek tuląc usteczka. Mówił dalej: ... (s. 134.)

Czy tak? mój kwiatku ...

Oh! tak – opowiadał dalej. (s. 135.)

(...) Wątpisz, kwiatuszku?

Oh! – westchnął, oczy zaszyły mu łzami. Nie pytałem go już więcej. Mówił dalej ... (s. 135.)

Ja się boję – szepnąłem.

Ja drzę – westchnął kwiatek. Mówić dalej? ...

Mów.

I począł opowiadać.

(s. 137.)

Wzajemny splot wypowiedzi opowiadacza i kwiatu jest jednocześnie rytmem i ramą snucia całej baśni. Lęk jako centralna emocja tekstu dotyczy w nim tu także subtelnie diady opowiadacz-kwiat, a lękowe napięcie pomiędzy opowieścią narratora i jej uprawomocnieniem przez kwiat organizuje całe spektrum emocji lękowych werbalizowanych w tekście. Opowiadacz i kwiat połączeni są w tekście baśni swoistą współobecnością w ucieleśnionym lęku, są sobie oni zwierciadłami owych lęków i, co interesujące, granica emocjonalna pomiędzy nimi nie jest możliwa do wyznaczenia, podobnie jak i nieostre są granice cielesności obojga dialogujących. Narrator w lęku, to kwiat w lęku, a kwiat płaczący, to opowiadacz płaczący. Kwiat przytulany jest przecież w opowieści do twarzy opowiadacza. Finałowe samobójstwo „chłopca” – „Honoru” oplakiwane jest

przez opowiadacza i kwiat wspólnymi łzami, w tym fascynującym sensie, że owe łzy obojga dialogujących mieszają się wręcz fizycznie, co wyraża sensualnie fraza „kwiat tak szlochał, że od jego łez oczy mi zachodziły łzami”, mistrzowsko kodująca tekstową fantazję o braku granic emocji:

(...) Tu kwiat zalewał się łzami. Przez łzy dopowiadał mi, jak rycerz rzucił się na miecz i zginął, jak Miłość jęczała żalem nad umierającym, jak obie potem stawiły na jego cześć gmach olbrzymi, cudowny ... Jak Duma pyszna chciała go mieć olbrzymim i wielkim, potężnym, jak Miłość ubierała go barwami i kwieciami ...

Kwiat tak szlochał, że od jego łez oczy mi zachodziły łzami; dałem go pierwszej dziewczynie, którą spotkałem; nie chciałem go mieć dłużej ... ona była taka ładniutka z tym swoim uśmiechem ... (s. 138.)

Ta wspólnota emocji opowiadacza i kwiatu kończy się na darowaniu kwiatu „pierwszej dziewczynie”, czyli zwróceniu go genderowemu spektrum „nie-męskości”, tak jakby narrator-autor chciał się uwolnić od lęku i potrzeby uprawomocnienia swej opowieści. Ponieważ opowieść się już kończy, kwiat nie będzie dalej potrzebny, co dobitnie wyraża stwierdzenie „nie chciałem go mieć dłużej”. „Ładniutka dziewczyna” dostaje więc ów kwiat nie jako dar dla niej, ale z powodu zwerbalizowanej, lękowej chęci odcięcia się od emocji kwiatu przez opowiadacza, czyli zaprzeczenia własnym emocjom, które legitymizował w baśni kwiat. Lęk odcina zatem inne emocje także i w tym, finałowym zdaniu baśni, ale nie znika, bo *deminutivum* „ładniutka” koduje z jednej strony schemat tkliwego uprzedmiotowienia, ale z drugiej uprzedmiotowienie to także i inny lęk. Opowieść o werbalizacji emocji lękowych nie zostaje zatem domknięta w tekście, bo lęk jest zadaniem do wykonania dla odbiorcy tekstu. W tym tkwi jego bogaty potencjał biblioterapeutyczny.

„ ... Że chciałbyś je mieć, pochwycić”... Gender kwiatu

Ważnym elementem konstruowania spektrum lęku w tekście baśni jest sposób prezentacji nawiązania relacji pomiędzy opowiadaczem a kwiatem. Kwiat jest przemienioną, kobiecą wróżką, którą oko opowiadacza wypatrzyło „niedyskretnie”, a następnie „pochwycił” on ją już jako kwiat:

Wśród krzewów w zielonym lasku olszowym nagle wiatr rozchylił niedyskretnie gałązki i na łączce ujrzałem igrające urocze wróżki i wiły czarodziejki. Każdy ich ruch artystycznie piękny, każda postawa i wygięcie pozą, ale tak naturalnie oddaną, tak miłuchnie i wdzięcznie okraszoną naturalnością uśmiechów i wesołym szczebiotem... że chciałbyś je mieć, pochwycić... wyciągasz do nich ręce, przedzieras się do nich niebaczny przez zastęp krzaków. (s.132.)

Po tym sielankowo-imaginacyjnym obrazie następuje deklaracja o utożsamieniu opowiadacza z „nie-męskim” królestwem łąkowej flory, do którego zalicza on „wróżki” i „wiły”:

Cóż bym dał za to, żebym mógł zostać z nimi duchem takim jak i oni... Spłoszyły się łamaniem gałęzi, chciały uciekać, przychwyciłem jedną... szamotała się biedna... zniknęły inne w cieniach zieleni... (s. 132.)

„Przechwycona” wróżka, która w jego rękach okaże się kwiatem, jest tu swoistą „kobietą-dzieckiem”, pełną „drżenia”, „delikatności”, „bojaźni” wzbudzających tkliwość narratora-autora:

Lecz, o dziwo! w moich rękach miast wróżki drżał kwiat biały rumianku, o drobniutkich listeczkach misternych zielonych, tak cudownych. Roztulając białą koronę na długiej łodyżce chwiejnej i delikatnej, patrzył ku mnie żałośnie białą buzią, litośnie... Inne, niespokojne o los ich małej siostry, wracały na łąkę kwiatami, zerkając z daleka bojaźliwie, co to będzie... (s. 133.)

Kwiat, w którym opowiadacz szukać będzie uprawomocnienia swej opowieści i obecnych w niej emocji to przemieniona w niego „wróżka”, czyli rumianek polny, tkliwa „kobieta” – „dziecko”. „Kwiat” jest przez opowiadacza „pochwycony” i zawładnięty, a jednocześnie jest on i zwierciadłem emocji zogniskowanych wokół spektrum lęku. Siła emocjonalnego nacechowania tego paradoksu jest niezwykle sugestywna w uważnej lekturze tekstu, tak jak i każde utożsamienie z dziecięcym lękiem o bezpieczną zależność bycia jednocześnie i słabym, i ważnym w czyichś, istotnych rękach.

„Miłość” i „Duma”. Antagonistki i aktantki lęku

Dwie, żeńskie aktantki organizujące lękowe spektrum emocjonalne, czyli akcję wokół „chłopca” – „Honoru” w tekście baśni Wyspiańskiego przedstawione są jako antagonistki. O ile w notatce do baśni były one tylko żeńskimi, aktywnymi elementami, w pełnej wersji tekstu ich genderowe charakterystyki stereotypizowane są jako „dziewczyna miluchna jak ptaszę” i „kobieta piękna jak posąg grecki”. Ich opozycyjnie zaprezentowane portrety skonstruowane są pietystycznie:

«Była dziewczyna miluchna jak ptaszę, z bosymi nóżkami i płowym włosom, z oczkami błękitnymi jak niebios jasne lazury i różowymi paluszkami; jej białe sukienki czepiały się gałązki jaśmina i otulały ją wieńcem. Do jej piersi zbiegały się pstre motylki, w jej włosy wplatały się stokrotki. Bawiła się na łąkach z konikami polnymi, wieczorami przypinała sobie skrzydełka przejrzyste i prześcigała się z nimi po ścierniach skoszonych łąnow... rankami szła pić wodę z kwiecica lip cienistych. Mówiono o niej, że jest czarodziejką... nazywała się Miłość...»

Tak? – zapytałem.

A tak – odszepnął kwiat zmruczając oczka i pochylając główkę – i mówił dalej:

«I była kobieta piękna jak posąg grecki, cery białej jak lśniące marmury, z czołem wyniosłym i zmarszczonymi brwiami; oczy jej czarne jak węgle żarzyły się ogniem żądź nieznanymi... Strojem jej była purpura, otaczał ją orszak stu rycerzy zakutych w stali. Łoskot stu mieczów dobywanych rozlegał się na jej skinienie, na jej skinienie szli w bój i zwyciężali, składali laury u jej stóp. Jej chód był królewski, majestatyczny, znad czoła biły blaski diademu z brylantów. Gdy szła, powłóczyły się za nią złotem tkane płaszcze, przyniatając ciężarem drogich kamieni kwiatów delikatne główki; ona je deptała nogą obutą w perłami szyte sandały. Nazywał się Duma... Mówiono o niej, że jest potężną»... (s. 133–134., podkreślenia moje – A.K.)

Obie formuły baśniowej „kobiecości” kreowane są w tekście jako niezwykle odległe codziennemu doświadczeniu „dziewczyny” i „kobiety”, co – oczywiście – wynika z samej poetyki legendy/baśni, jednakże autor nakreślił je przecież tak pietystycznie, inkrustując trudnym wręcz do przyswojenia nagromadzeniem detali obu portretów, że odsłaniają one również ogólne profile stereotypowej „niewinności dziewczęcej” i „żądzy kobiecej”. Oba wydania tych „kobiecości” naznaczone są w tekście odrealnieniem i jego dwiema, lękowymi deformacjami: idealizacją i demonizacją, „dziewczyna” jest infantylnym „dzieckiem”, a „kobieta” zmaskulinizowaną, zmilitaryzowaną „potęgą”. Przerysowania te uznać można za tekstowe obrazowanie lęku przed „kobiecością”, co być może jest konsekwencją juveniliowego charakteru utworu Wyspiańskiego. Obie „kobiecości”, antagonistyczne względem siebie, są jednocześnie protagonistkami akcji w tekście baśni, jednakże akcja ta przecież doprowadza do samobójstwa „chłopca” – „Honoru”, czyli wzajemna konfliktowa więź pomiędzy „dziewczyną” i „kobietą” ukierunkowana jest w tym tekście na owego „chłopca” – „Honor”. A więc wszystkie aktywności nacechowane zostały w baśni lękowo, a nośnikami tekstowymi tych lęków są „dziewczyna” i „kobieta” osaczające tu „chłopca”- „Honor”.

„Chłopiec piękny” – „Honor”. Lęk patriarchalny

W baśni Wyspiańskiego „chłopiec” – „Honor” jest głównym bohaterem akcji „Dumy” i „Miłości”, a w reakcji na te aktywności następuje jego finałowe samobójstwo „honorowe”. Wokół „chłopca” – „Honoru” scentralizowane są zatem wszystkie, tekstowe emocje wizualizujące lęk. W „notatce” do baśni dowiadujemy się o „chłopcu” tylko tyle, że „zabił się”, w pełnym tekście baśni „Honor” występuje w dwu odsłonach. W pierwszej odsłonie, w które, – jak zawsze – „opowiada kwiat” pojawia się „Honor” w towarzystwie „Miłości”, a czytelnik z wcześniejszego fragmentu narracji już wie, że „Honor” jako „rycerz Dumy” łamie kodeks wierności swej „damie” i wikła w tym związku niewinną „Miłość”, nieświadomą poważnych zobowiązań obiektu jej dziewczęcych

westchnień. Oto „Honor”, wraz z „Miłością” odkryty przez ścigający go orszak „Dumy” na łące, miejscu ich miłosnego spotkania doświadcza uczuciowego spełnienia i składa wybrance obietnice:

«A był wśród nich [orszaku „Dumy” – przyp. A.K.] chłopiec piękny, jak malują świętego Jerzego, nazywał się Honor. Ten wyprzedził daleko wszystkich, białego rumaka puścił wolno; ten przyprowadził go nad strumyk źródłany, gdzie zwykła przychodzić Miłość przeglądać się w zwierciadle wody i bosymi nóżkami drażnić mrużącą falę, rozpryskując ją rączką i przekomarzając się ze źródelkiem. Czekał tam na nią śpiewając pieśni rycerskie ... I przyszło do niego dziewczę, uklękło przed nim... był piękny jak malowanie. Przynęcił jej miłość wieczną. Czy dotrzyma?»...

Wątpisz, kwiatuśku?

Oh! Westchnął, oczy mu zasły łzami. Nie pytałem go już więcej. Mówił dalej...

«Zakochani, niebaczni, zapomnieli o pogoni... Tuż tuż ich ściagała... Zdyszana nadbiegła z łoskotem, otoczyła ich koni tętentem, szumem płaszców rozwianych, chrzęstem mieczów ostrych; otoczyła ich zwartym kołem... Ale dziewczę umiało mówić tak szczerze, tak ujmująco, tak łamało rączęta i całowało kochanka tak namiętnie, że stanęli zbrojni jak wryci w ziemię, oczarowani cudem uczucia, miłością tak uroczą... Nie znali jej... Zaklęła ich słowem miłości, oczarowała, że nieruchomo stali, bezsilni, żelaźni, wrośli w ziemię... Ona siadła na koń z tym pięknym rycerzem i uciekli bezpieczni. Rycerze stali wciąż zwartym kołem jak posągi.

Nadeszła noc i księżyc znów ubierał ich stroje w słabe, tajemnicze błyski zielonawe. (s. 135–136.)

„Honor” to „piękny”, „malowany chłopiec”, niemalże żywy obraz, ikona Świętego Jerzego. Jako żywa ikona staje się on przedmiotem adoracji „Miłości”, która klęczy przed nim, a następnie w sytuacji zagrożenia podejmuje akcję ratunkową. To „Miłość” przecież „całuje kochanka tak namiętnie” i „oczarowuje cudem uczucia” orszak „Dumy”. Wreszcie „ona siada na koń z tym pięknym rycerzem” i uciekają. Pod wpływem „czaru” słów „Miłości” rycerze „Dumy” zamieniają się w głazy i nie mogą oni już ścigać kochanków. W opisie tej części akcji warto zatem zwrócić uwagę, że „Honor” jest swoście uwodzony przez „Miłość”, to ona podejmuje wszystkie czynności, od adorowania i wręcz czczenia go w pozycji klęczącej, geście modlitewno-błagalnym, do zaklinalnia wrogów „słowami” miłosnymi. Tym samym „Honor” zwizualizowany jest w tekście baśni w schemacie genderowej, „nie-męskiej” bierności, bowiem to on jest tu przecież obiektem uwiedzenia przez „dziewczę”. „Honor” niejako poddaje się biernie zabiegom czarów „Miłości”.

Druga odsłona, w której następuje tekstowa prezentacja „Honoru” to już moment osobistego odnalezienia go przez zrozpaczoną, zdradzoną „Dumę” i skrajne, lękowe narastanie napięcia aż do aktu samobójstwa „honorowego”. I tym razem aktantką jest tu „Duma”, ścigająca swego „rycerza”:

«Duma rozogniona namiętnością szła dalej żwawo w pogoni za zbiegami. Czuła się dotknięta, bo w orszaku zmartwiałych rycerzy nie było owego młodzieńca pięknego – nie dostrzegała go... To pewnie miłość go uprowadziła jej. A on nosił jej barwy, walczył w jej szeregach pod jej znakiem, był jej rycerzem. Ona kochała go, ale za pyszną była, aby się przyznać do miłości – i szła ze złowrogim blaskiem w oczach, zemstą wrzała jej pierś krwawą. Chciała go widzieć we krwi okrutna... oh...

Stanęła przed chatą, gdzie było mieszkanie kochanków. Z dachów słomianych zwieszały się warkocze powojów i bluszczów wieńce długie; malwy wysoko wspinały się ciekawie, zaglądając przez okienka do wnętrza; ważki figlarne trzepocząc modrymi skrzydełkami zasłaniały im widok; słoneczniki kiwały poważnie ociężałymi głowami, muszki złote brzęczały chórem nad ich koronami.

I spostrzegła Duma przed chatą porzuconą zbroję; hełm pyszny niegdyś, gdzie jaskółki usłały sobie gniazdo, pancerz rdzewiejący, wryty w ziemię głęboko jak ostrze płu-gu, i ostry miecz...

Wzięła ten miecz, wbiła w ziemię ostrzem zabójczym do góry i czekała dumna przed przed progiem z ponurą twarzą... i myślą na twarzy ponurą, krwi łaknącą.

Chata była pusta...

Kochankowie wracali z pola, szli spokojni, szczęśliwi, zapatrzeni w siebie, spojeni całusem, marzący..

Przed ich chatą stała posępna jak posąg Duma. Poznał ją młodzian, wyrwał się z objęć dziewczyny. Biegł ku temu posagowi. Przed nią wbity w ziemię dwusieczny miecz świecił strasznie ostrzem błyszczącym... Zrozumiał: przeznaczona mu śmierć. Honor mu kazał umierać za zdradę ... a on się nazywał Honor. Oh! ... »
(s. 137–138.; podkreślenie moje – A.K.).

Łatwo zauważyć, że także „Duma” jest aktywna w swych miłosnych zabiegach o posiadanie „Honoru”. To „Duma”, wiedziona żądzą i pozbawiona już swego orszaku, osobiście ściga „Honor”. Jej krwiożerczość i namiętność kontrastują z sielanką podzielaną przez „Miłość” i „Honor”. W końcowej części opowieści „Honor” popełnia samobójstwo wyrывая się z objęć „Miłości”, biegnąc ku „Dumie” i zabijając się przy użyciu miecza, wbitego w ziemię przez „Dumę”, która staje się monumentalnym, zimnym posągiem, nośnikiem śmierci. A zatem „Honor” umiera za dwukrotną zdradę, zdradę „Dumy” w relacji z „Miłością” i ucieczkę przed „Miłością” ku śmierci przygotowanej przez „Dumę”. Obie więc „dziewczyna” i „kobieta” przynoszą mu finalną śmierć i w obu przypadkach „chłopiec” – „Honor” jest biernym obiektem akcji obu, żeńskich aktantek. Uwodzą go one, czynią obiektem swych miłosnych zabiegów, ale wspólnie wiodą go do śmierci. „Honor” umiera w baśni Wyspiańskiego w wyniku samobójczej śmierci, która jest jego reakcją na kobiece akcje. Samobójstwo to odkupić ma zdradę i śmiercią fizyczną zneutralizować śmierć społeczną związaną z naruszeniem etosu rycerskiego i esencjalnej definicji kulturowej „męskości”. Młodzieńczy utwór Wyspiańskiego niezwykle skrupulatnie wpisuje się w patriarchalny, polski, dziewiętnastowieczny dyskurs „męsko-

ści” rycerskiej, regulowanej kodeksem zachowań wykluczających „mężczyznę” z życia społecznego, do których należały wszystkie „nie-męskie” odstępstwa od tych norm. „Chłopiec” – „Honor” nie dożyje u Wyspiańskiego bycia „mężczyzną”, popełniając samobójstwo, jednak akt ten będzie samouniemożliwieniem zgodnym ze społeczną konstrukcją dziewiętnastowiecznego, polskiego etosu rycerskiego szlachcica polskiego. Mateusz Skucha, analizując kulturowe koncepcje „męskiego honoru” zwraca uwagę, że „mężczyzna” bez „honoru” przestawał być w ogóle „mężczyzną” i czekała go śmierć społeczna, co rekapitułuje tak:

(...) W XIX wieku szlachcic polski mógł być posądzony o niehonorowe zachowanie w kilku sytuacjach (np. wówczas, gdy uciekł z pola bitwy, stchórzył przed pojedyńkiem, nie płacił długów lub „zhańbił” kobietę). Mężczyzna tracił wtedy społeczny szacunek (m. in. wstęp na salony) i był wyśmiewany. Widmo dyshonoru regulowało więc życie mężczyzny z taką samą siłą, jak groźba plotki „zarządzała” życiem kobiety. Niehonorowy mężczyzna traktowany był bowiem jako pozbawiony szlachetności i bezwartościowy. Do niehonorowych zachowań należało również „polowanie na posagi”. (...)

Męski honor był więc cechą konstytutywną nie tylko męskiej tożsamości, ale i nowoczesnego społeczeństwa. Miało to oczywiście ogromne konsekwencje, bo pojawił się cały katalog zachowań uznawanych za niehonorowe, na przykład ucieczka z pola bitwy, wycofanie się z pojedyńku, „zhańbienie” kobiety, niepłacenie długów, oszustwa dotyczące pochodzenia i przynależności klasowej.

W XIX wieku mamy do czynienia z szeregiem zmian – zarówno w normatywizacji męskich zachowań, jak i w kanonach męskiej urody. Wszelkie odstępstwa od tego zaczynają być postrzegane jako niehonorowe, lub nawet – jako nie-normalne, co w przypadku mężczyzn oznacza „nie-męskie”, „kobiece”, „zniewieściałe”.²²

W baśni Wyspiańskiego główny bohater „chłopiec” – „Honor” skonstruowany jest jako postać niejako personalizująca lęk o „nie-męskość”, podstawowy lęk patriarchalnych formacji kulturowych, do których niewątpliwie należy rycersko-szlachecki, dziewiętnastowieczny, polski model męskiego „honoru”. W tekście utworu bohater uwodzony jest przez „dziewczyne” i „kobietę” i już w tym wymiarze staje się on „nie-męski” kulturowo, jeśli przyjąć patriarchalne kryterium „męskiej”, bo sprawczej władzy nad „kobiecością”. Jak widać dla młodego Wyspiańskiego model dziewiętnastowiecznej, polskiej „męskości” był dyrektywą organizującą wyobraźnię artysty i w utworze lęk przed ową „nie-męskością” zwerbalizowany został aktywnością żeńskich czynników i dopełniony owym samobójstwem „honorowym” mającym zneutralizować „niehonorową”, podwójną zdradę „honorowego” formatu męskości. W ten oto sposób utwór konfrontuje odbiorcę-czytelnika z patriarchalnym lękiem o „nie-męskość”, który dotyczy

²² Mateusz Skucha, „Męskości nowoczesne”, [w:] tegoż, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2014, s. 223–224.

wszystkich płci kulturowych, uwikłanych w heteronormatywną wyobraźnię genderową. „Chłopiec” – „Honor” uwiedziony i zdradzający w wyniku aktywności „nie-męskich” sprawczyń staje się tu „nie-męski”, według reguł patriarchalnej wyobraźni szlacheckiej, bo jako „rycerz” nie dopełnia on przecież kodeksu i etosu. Za zdradę płaci życiem. Trudno o bardziej wyrazisty tekst o lęku przed śmiertelnościami konsekwencjami „nie-męskości” i trudno o prostszą konfrontację z tym lękiem w lekturze utworu. W wyobraźni patriarchalnej „nie-męski” mężczyzna to mężczyzna skazany na śmierć społeczną. Juweniliowy tekst Stanisława Wyspiańskiego konfrontuje z patriarchalnym lękiem o „nie-męskość” wyraziście i radykalnie. I dlatego baśnioterapia jest tu właśnie lękoterapią. U Wyspiańskiego „chłopiec piękny” nie staje się „mężczyzną”. Umiera, czyli uobecnia lęk o życie.

Rozpacz „Dumy”. Fantazja o „samoponizieniu” kobiet

Krystyna Kłosińska tworząc studium o *Emancypantkach* Bolesława Prusa zatytułowała je symptomatycznie jako „Studium samoponizienia kobiet”²³. Badaczka przy użyciu terminu „samoponizienie” opisała zjawisko kobiecej realizacji patriarchy, w którym akty ustanawiania hierarchii pomiędzy kobietami służą *de facto* legitymizacji społecznej niższości kobiet względem mężczyzn, przejawiającej się także w kobiecych strategiach rywalizacji o męskie zainteresowanie, w tym i oczywiście o miłość mężczyzn. W tych ramach władzy, hierarchii i poczucia niższości literackich bohaterek badaczka upatruje androcentrycznego kodu kulturowej opresji wobec kobiet reprodukowanej nie tylko przez (biologicznie i kulturowo) męskich autorów, ale i przez (biologicznie i kulturowo) kobiece autorki. Efektem owych fantazji o „samoponizieniu” kobiet są kulturowe fantazmaty „kobiecości”, która „winna jest” swą wtórność „męskości”, przy czym kluczowym staje się tu owo poczucie „bycia winną”. W takim ujęciu to „samoponizienie” kobiet byłoby odmową autotelicznej wartości samoistnej, samodzielnej i indywidualnej „kobiecości”. Kłosińska w swym studium zwraca uwagę na charakterystyczną „fiksację bohaterki” Prusa, na jej „uwiedzenie przez «dumę», wyobrażenie o «wielkiej damie», fantazje na temat godności”²⁴. Akcent na hierarchie pomiędzy kobietami realizującymi męskocentryczne rysy patriarchy takie jak władza, rywalizacja i system wyższościowo-niższościowych różnic obrazuje przemoc kobiet wobec kobiet, kodowaną tekstami kultury, reprodukowanymi następnie w społecznej wyobraźni i kobiet, i mężczyzn. Schemat ten jest zdecydowanie wcielony także w analizowaną tu baśń młodego Wyspiańskiego, co świadczy o tym, iż kategoria „samoponizienia” kobiet jako element androcentrycznej wyobraźni stanowi powracającą, jeśli nie kluczową, figurę patriarchal-

²³ Zob. Krystyna Kłosińska, *Emancypantki Bolesława Prusa. Studium samoponizienia kobiet*, [w:] tejże, *Fantazmaty. Grabiński-Prus-Zapolska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 81–133.

²⁴ Krystyna Kłosińska, *Ibidem*, op. cit., s. 86.

nych formacji symbolicznych, z których wyrasta przecież sama kultura pisma. Zatrzymanie się jednakże na tym stwierdzeniu gubi najważniejszy, moim zdaniem, rys kulturowy owej figury „samoponiżenia”, a mianowicie stojące za nią emocjonalne spektrum lęku, wszak fantazja o „samoponiżeniu” drugiego człowieka świadczy niezbitnie o równie niskim poczuciu egzystencjalnego bezpieczeństwa psychicznego i społecznego podmiotu tak właśnie fantazującego w myślach, a następnie fantazmującego w tekstach kultury. Inaczej mówiąc: symboliczne pomniejszanie obiektu jest jedną ze strategii redukcji napięcia lękowego i w tej optyce androcentryczny język fantazmatów tego rodzaju byłby rewersem powszechnego w formacjach patriarchalnych, jakkolwiek je konceptualizować, lęku o genderową „nie-męskość” mężczyzn, któremu podlegają zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Jeśli bowiem „kobieta”, zanim „stanie się godna” męskocentrycznych wyznaczników kulturowego sukcesu, w tym miłości i związku z mężczyzną, wyobraźni fantazmującej jawi się jako obiekt, który uprzednio poniżyć musi inną kobietę lub wpisać się z powodzeniem w struktury rywalizacji (o godność, znaczenie, więzi, etc.), to lęk generujący takie niepisane i nieświadomione reguły jest podstawową charakterystyką podmiotu tak fantazującego. Zakładając bowiem, że partnerka lub partner interakcji społecznych (a to ich reprezentacją symboliczną są przecież miłosne teksty kultury) musi najpierw poniżyć się przed obiektem swej więzi w agonii na „godność”, „honor”, „odpowiedniość”, rezultat takiej gry kulturowej nigdy nie będzie obojętny dla poczucia własnej wartości żadnej ze stron relacji, bo „samoponiżenie” jest tutaj odpowiedzią na pytanie o hierarchię wartości i potrzeb. „Samoponiżenie” owo poniża przecież już na zawsze i ewokuje nierówność obojga partnerów przyszłej więzi. Jeśli więc „samoponiżenie” kobiet miałooby być preludium do stworzenia więzi z mężczyzną, więzi pojmowanej jako efekt rywalizacyjnego sukcesu pomiędzy kobietami, to następuje w tym schemacie lękowe uprzedmiotowienie całej triady budującej relację międzyludzką: kobiety (także tej, która odnosi sukces rywalizacyjny), mężczyzny (obiekta rywalizacji) i więzi (powstałej w efekcie tej kulturowej gry o mężczyznę). Juweniliowa baśń Wyspiańskiego konfrontuje odbiorcę-czytelnika z takim właśnie patriarchalnym schematem literackiej fantazji o „samoponiżeniu” kobiet, który w negatywie odsłania ów lęk o „nie-męskość” tak właśnie fantazmującego podmiotu. A lęk odsłonięty, przestaje być lękiem obezwładniającym.

Baśń Stanisława Wyspiańskiego, eksplorująca emocjonalne lękosfery kulturowej „nie-męskości”, zawiera w sobie zatem również taką oto, lękową fantazję o „samoponiżeniu” kobiet, będącą odpowiedzią na literacki koncept owych żeńskich aktantek, doprowadzających do samobójczej śmierci głównego bohatera „chłopca” – „Honoru”. „Samoponiżenie” kobiet jest tutaj więc integralnym składnikiem podstawowego lęku o kulturową „nie-męskość”, całościowo werbalizowanego tekstem baśni. Lęk przed pasywnością i wtórnością (stereotypową „nie-męskością”), który ucieleśnia postać głównego bohatera utworu, rzutowany jest w tekście na zagrażającą, bo śmiertelnością ak-

tywność „dziewczyny” i „kobiety”, a jej kluczowym momentem akcji staje się sekwencja tekstu obrazująca rozpacz „Dumy”, czyli poniżający pościg za kochankami, „Miłością” i „Honorem” oraz specyficzne dręczenie pochwyconej przez nią „Miłości”. A zatem podstawowy dla tekstu Wyspiańskiego lęk o „nie-męskosc” zwizualizowany został ową fantazją o rywalizacyjnej agresji pomiędzy „Dumą” i „Miłością” w imię zdobycia miłości „Honoru”, przy czym sprawczynią tej części akcji wraz z finałowym samobójstwem jest „Duma”, której miłość została upokorzona przez zdradę „Honoru”. „Duma” rozpacza upokarzając „Miłość”:

«Na łąki zielone, gdzie igrała Miłość, przyszła raz Duma z orszakiem żelaznym; pochwycono swawolne dziewczę, stawiono drżące przed majestatem strojnym. Duma mierzyła ją wzrokiem wzdardliwym, ona niewinna patrzyła jak cherubin. Drażniło to piękną; nie wprzód obiecała jej wolność, aż zbuduje jej pałac, tak cudny, jakiego jeszcze nikt nie miał. „Dobrze” – zaśmiała się dziewczyna. Na dźwięki jej srebrnego głosu przybiegały ptaszęta trzepocząc barwnymi lotkami; ona im dawała znaki rączkami i one znosiły jej stopy kwiatów. Z tych kwiatów żywych ona plotła wieńce, festony, pęki i bukiety układała w kolumny, wiązała je w arkady promykami czerwonego zachodu słońca. Czarowną wonią ponętny gmach wabił ku sobie urokiem. Weszła doń Duma wspaiała, usnęła marząc o swej wielkości... Miłość wolna uciekła ... (s. 134.)

Upokorzenie „Miłości” przez „Dumę” poprzez jej „pochwycenie”, „stawienie drżące przed majestatem zbrojnym”, posyłany jej „wzrok wzdardliwy”, wreszcie niewolniczą pracę „Miłości” na rzecz „Dumy” przy budowie pałacu, usypia w końcu samą „Dumę”, dając jej chwilę zapomnienia o rozpaczach, ale nie uwalniając od potęgi rozpachy. Tuż po ucieczce „Miłości” w pałacu zapada zmrok i noc, kwiaty umierają, a rozpacz nieubłaganie skłania do ponownego, wyczerpującego pościgu:

«Zapadł mrok... i kwiaty za nią zaczęły zwiijać kielichy, stulać korony, marszczyć pogodnie czołka. I więdły powoli tęsknotą i żalem, i umierały z jękiem... Podcięte gałązki opadły zostawiając nagie korony, więdnące i zbutwiałe liście pożółkłe, mokre rosą wieczorną, opadały na twarz delikatnie śpiącej ... Zerwała się ze snu zdumiona i przerażona pustką czarną, zniszczeniem, zbutwiałym kwieciami, co walało się u jej stóp. Wężę śliskie szły paść się jego pleśnią... Noc była.

Rycerze zbrojni spali dokoła niej żelaznym murem. Księżyc ostrym sierpem błyszczący przeglądał się w ich zbrojach lśniących. Nad moczarami przesuwały się mgliste zasłony.

Uderzyła w róg... „Na koń!” Ściągać swawolną! ...

.....
Popędzili przez pola posłuszni... Długo w noc słyhać było tętent coraz to dalszy... dalej i dalej milknący» (s.134.)

„Duma” poniżając „Miłość”, dokonuje także „samoponiżenia”, którego szczytowym momentem staje się upokorzenie w chwili odnalezienia przez nią śpiących rycerzy

z jej dawnego orszaku. To „Duma” musi sama obudzić ich, uszpionych słowami „Miłości”, ale kiedy wypowie trzykrotnie pytanie: „gdzie Miłość”, orszak popadnie w obłęd i pozostanie jej znów samotny pościg:

(...) «...Rycerze stali wciąż zwartym kołem, jak posągi.

Nadeszła noc i księżyc znów ubierał ich stroje w słabe, tajemnicze błyski zielonawe.

I Duma majestatyczna, idąc w ślad za nimi, znalazła ich tak śpiących, na koniach, z dobytymi mieczami... Weszła w ich koło milczące i uderzyła hasłem w róg... Milczenie odpowiadało jej echemi jęklivymi, odbijało się od ich zbroic stalowych i przerażało ją...

Uderzyła w róg powtórnie – i żaden z nich nie drgnął... Wicher porywał tony puzonu unosząc je gdzieś na pola... Cisza przerażała ją...

I uderzyła w róg po raz trzeci... i po raz trzeci wróciło do niej echo drżące... Rycerze stali milczący, zaczarowani snem...

Z rozpaczą wzywała każdego po imieniu wołając: gdzie Miłość, gdzie Miłość, gdzie Miłość...

Na te słowa wstrząsnęły się ich piórami strojne szyszaki, szczęknęły miecze, zafalowały ich cienie, zarżały konie uderzone ostrogą; i jak stali kołem, tak poczęli obiegać kołem, coraz szybciej – pędem i coraz szerszym zabiegając łukiem, pędzili „z wichrami w przegony”; rozwiewały się ich płaszcze jak sztandary, tętentem jęczała pod nimi ziemia... Na próżno przywoływała ich ku sobie – nie rozumieli jej – oszaleli! ... Obiegali coraz dalszym kołem jak opętańce, jak widma migały ich dalekie cienie ścigające się wzajem...

Pozbawiona swego orszaku szła Duma dalej w pogoń sama za Miłością... A oni wciąż pędzili coraz szybciej kołem zaczarowanym...

Dotąd jeszcze podobno o zmroku pasterze zapóźniający się z powrotem widzą ich uganiających się z wichrami. Co rano zdziwieni rolnicy znajdowali pole stratowane od kopyt końskich. I nie zwożono do stodoł żadnego zbioru z tego pola; mówiono, że to pole opętańców...» (s. 136–137.)

Interesującym rysem rozpacz „Dumy” jest jej powracający, nocny tryb. Co noc jej orszak pędzi w obłędzie i niejako co noc odtwarza się groza „pola opętańców”. „Duma” co noc przeżywa swój upokarzający pościg za „Miłością”, która uwiodła „Honor” lub której „Honor” dał się uwieść, co nawet w tej, celowo przywołanej przeze mnie, kliszy językowej obrazuje pasywność podmiotu, centralizującego tekstowy lęk o „nie-męskość”. To ważny rys kulturowego stereotypu cyklicznej „kobiecości”, w tym przypadku nacechowanego wyjątkowo pejoratywnie. W baśni Wyspiańskiego „Duma” mści się na „Miłości” i doprowadza przeciw do samobójstwa „chłopca” – „Honoru”. Młody Wyspiański snując tekstowy fantazmat „samoponizenia” kobiet, uszczegółowił go dynamicznym opisem rywalizacji i agresji „kobiecej”, sfinalizowanych: „kobięcym” obłędem zemsty, który zresztą dotyczy nie tylko samej „Dumy”, ale i jej orszaku oraz upokorzeniem „Miłości”, z rozpacz ściganej i dręczonej przez „Dumę”. Warto podkre-

ślić także, że tekstowym charakterystykom żeńskiego aktywizmu towarzyszą w przebiegu akcji kategorie utraty kontroli nad własną proaktywnością: rozpacz, pościg, budowa pałacu przez „Miłość” na żądanie „Dumy”, „opętanie” orszaku i „oblęd”. „Kobieta” niszcząc „kobiecość dziewczyny”, bo z tekstu dowiadujemy się, że „Miłość” to zakochana „dziewczyna”, dewaluje własną podmiotowość i, co najważniejsze, efektem jej akcji jest przecież samobójstwo. „Miłość” także niezwykle aktywnie zabiega o względy „chłopca” – „Honoru” i w pierwszej fazie pościgu chroni go przed „Dumą” wspólną, konną ucieczką. A zatem wszystkie te żeńskie akcje wywołują – w świetle tekstu – samobójczą reakcję „chłopca” – „Honoru”, nabijającego się na pionowo osadzony miecz „Dumy” na oczach „Miłości”, zaraz po wyrwaniu się z jej miłosnego objęcia. A zatem powstaje w ten sposób tekstowy, niezwykle wyrazisty schemat korelacji pomiędzy żeńską („kobiecą”, „dziewczęcą”) aktywnością i konstruowaną za jej sprawą biernością, pasywnością „chłopca” – „Honoru”, reagującego na te aktywności finałowym aktem samobójczym. Młody, dwudziestojednoletni Wyspiański wykreował więc w tekście utworu zależność odwrotnej proporcjonalności pomiędzy „kobiecy” aktywizmem ukierunkowanym na mężczyznę i jego biernością. Rzecz by można: im więcej „kobiecego” ruchu, tym mniej „męskiego” podmiotu, tak jakby owa żeńska aktywność konstruowała w efekcie „nie-męski” podmiot skazany na śmiertelnością zagładę, tu: samobójstwo. Baśniowa fantazja o „samoponiżeniu” kobiet stanowi więc w tym przypadku niezwykle wyrazisty rewers uogólnionego lęku przed żeńskim aktywizmem („kobiecy”, „dziewczęcy”), w imaginariu tekstu symbiotycznie związanego z lękiem o „nie-męskość” podmiotu będącego obiektem owej aktywności. Po samobójstwie „chłopca” – „Honoru” obie aktantki, „Duma” i „Miłość” dokonują pojednania w imię traumatycznej wspólnoty żałoby. Obie oplakują utraconego kochanka. Co więcej: efektem ich śmiertelnej współpracy w rywalizacji o „chłopca” – „Honor” są przecież katedry, czyli wiecznotrwała architektura, wieczne świadectwo nieśmiertelności śmiertelności dla „chłopca” – „Honoru” dzieła. W tekście Wyspiańskiego akt „samoponiżenia” kobiet przynosi fizyczną śmierć bohatera i jednocześnie jego symboliczną nieśmiertelność. „Chłopiec” – „Honor” zabija się w imię patriarchalnego, rycerskiego etosu. Obawa przed taką ostatecznością „bycia mężczyzną” konfrontuje odbiorcę-czytelnika z lękiem przed kulturową „nie-męskością”, bowiem jeśli za „męskość” trzeba umrzeć, tu: nie dożyć „męskości”, sankcja patriarchalnej próby uzasadnia całe spektrum lęków, w tym ich rekompensatę poprzez „samoponiżenie” kobiet. Lęk przed „nie-męskością” w patriarchalnym kalkach kultury determinuje przecież każdą z płci kulturowych. W baśni klęskę ponosi każde z bohaterów, bo opresja jest zawsze utratą podmiotowości i decyzyjności. Konfrontacja z tak silnym lękiem, zwerbalizowanym tekstem kultury, może być niezwykle cennym elementem samorozwoju odbiorcy-czytelnika. W jej optyce niszcząca siła upokarzania i rywalizacyjnej agresji ulega symbolicznemu

zdetonowaniu. Skrajny lęk, ujęty w radykalne ramy opowieści, wyczuła na ryzyko genderowych gier kulturowych.

Problem pretekstu. Podsumowanie

Baśnioterapia w Polsce – w jej tradycyjnej, klasycznej formie – jako biblioterapia dedykowana jest przede wszystkim dzieciom i młodzieży, a w jej powstającym dopiero i trudnym do zdefiniowania, tak teoretycznego, jak i praktycznego nurcie feministycznym – kobietom. Trudno nie zauważyć zatem, że praktyki baśnioterapeutyczne podlegają (poprzez powyższą kategorię genderową „kobiety, młodzież i dzieci”) społecznej infantylizacji i niejako – w patriarchalnych kliszach kultury, także literackiej – baśnioterapia obarczona jest genderowym stygmatem „nie-męskości”. Być może owa, niejawna infantylizacja i stygmatyzacja są również społecznym modułem wyparcia konfrontacji z lękami, które kodują baśnie. W wersji baśnioterapii „dziecięco-młodzieżowej” jej celem pragmatycznym staje się poddanie młodemu uczestnikowi procesu terapeutycznego pozytywnego scenariusza poradzenia sobie z lękiem. W baśnioterapii „dla dorosłych”, którą proponuję jako terapeutyczny potencjał literackiego tekstu kultury, ilustrując go tu przykładem juveniliowego utworu Stanisława Wyspiańskiego, celem biblioterapii nie jest jakikolwiek jednoznaczny scenariusz instruktazu radzenia sobie z lękiem, ale właśnie konfrontacja z jego spektrum, w tym skrajnymi biegunami tego *continuum*. Inaczej mówiąc: dorosły człowiek nie jest w stanie przyjąć gotowego scenariusza radzenia sobie, pomimo paradoksalnego faktu psychologicznego, iż nasze „dorosłe” lęki zawsze mają swe dziecięce korzenie. Dorosli konfrontowani z lękami posiadają jednak, w odróżnieniu od dzieci, dostęp do procesów mentalizacji, czyli zrozumienie lęku, zapośredniczone tekstem kultury, może dać im szansę na rozwój osobisty i przyspieszenie procesów zdrowienia, jeśli lęk jest patologiczny. Niezmiennym rdzeniem baśnioterapii pozostaje regulacja emocji lękowych, wyjście ze spektrum lęku dzięki biblioterapii tak właśnie rozumianej. Psychiatrzy i psychoterapeuci jednogłośnie zwracają uwagę, iż istotną przyczyną nieradzenia sobie z lękiem (obok biologicznej konstytucji psychicznej) jest tak zwane „wycofanie emocjonalne”, a antidotum na nie może być skuteczna baśnioterapia, w której tekst kultury utworzy swoisty pomost pomiędzy lękotwórczo „wycofanymi emocjami” a ich zapośredniczoną przez lekturę, stabilizującą emocjonalnie ekspresją. Wówczas baśnioterapeutyczny tekst kultury ułatwia redukcję „lęku niezwiązanego”, a więc wyrażenie go zdystansowanymi słowami dzieła literackiego. Dzieło literackie nazywa wtedy owo lękowe „to”, co tak trudno zwerbalizować osobie w lęku. W ten sposób następuje bezpieczna, terapeutyczna sytuacja wyładowania trudnych emocji, poprzez ich wyrażenie, bo to nierozładowane emocje najczęściej drażą indywidualne spektrum lęku, o czym czytamy także w samopomocowej literaturze fachowej:

Zaprzeczenie uczuciom gniewu, frustracji czy nawet pobudzenia może się przyczyniać do stanu lęku niezwiązanego. Z lękiem niezwiązanym masz [zwrot do czytelnika – przyp. A.K.] do czynienia wtedy, kiedy odczuwasz niejasny lęk, nie wiedząc dlaczego. Mogłeś/mogłaś zauważyć, że po wyładowaniu swoich gniewnych uczuć lub dobrym wypłakaniu się czujesz się spokojniejszy/a lub bardziej rozluźniony/a. Wyrażenie emocji może mieć odczuwalny skutek fizjologiczny, który prowadzi do obniżenia poziomu lęku.²⁵

Cytowany powyżej podręcznik wspierający dla osób z zaburzeniami lękowymi buduje umiejętność docenienia ekspresji emocji lękowych w procesie zdrowienia i wizualizuje znaczenie ich redukcji poprzez indywidualną decyzję wyjścia z „wycofania emocjonalnego”, czyli świadomą ekspresję emocji. Znaczenie pośrednictwa baśniowych tekstów kultury w owym ekspresyjnym wychodzeniu z „wycofania emocjonalnego” wydaje się przejawiać ogromny potencjał biblioterapeutyczny, by „lęki niezwiązane” nazywane były tekstami kultury. W tym ujęciu literacki tekst kultury, użyty pragmatycznie jako pretekst dla ekspresji trudnych emocji lękowych, otwierałby nieinwazyjnie proces indywidualnego zdrowienia. Nieinwazyjnie, bo tekst literacki może stanowić użyteczną maskę, zbyt trudnej w sytuacji lękowej, swobodnej autoekspresji. Skoro zaś baśnioterapia dedykowana jest lękowi jako centralnej emocji, warto ją poświęcać także „dorosłym” lękom, aby kulturowe tabu „dziecięcych lęków w dorosłych” miało szansę na chociażby częściowe antidotum w praktykach baśnioterapeutycznych, konfrontujących odbiorcę-czytelnika z indywidualnymi lękosferami, które sam tworzy lub którym wtórnie podlega w wyniku mechanizmów socjalizacji. W tej perspektywie baśnioterapia jest szansą na regulację emocjonalną.

Młodzińczy utwór dwudziestojednoletniego Wyspiańskiego, owa [*Baśń o Miłości i Dumie*] konfrontuje – według mojej hipotezy interpretacyjnej – z najbardziej dotkliwym i być może najpowszechniejszym, choć ulegającym społecznemu wyparciu, lękiem patriarchalnym, lękiem o „nie-męskość” kulturową męskiego biologicznie podmiotu. Używając tu sformułowania i pisowni wyrazu „nie-męskość”, mam na myśli napięcie społeczne pomiędzy recepcją płci kulturowej i biologicznej zwizualizowanej w tekście kultury. „Nie-męskie” oznaczałoby tu wszystko „to”, co nie jest postrzegane jako kulturowe „męskie”, a więc „dziecięce”, „kobiece”, „żeńskie”, ale i nie-dowiedziane-jako-męskie. Młody Wyspiański niezwykle radykalnie i wyraziście zaprezentował w swym utworze kulturowe terytorium owych „nie-męskości”: terytorium lęku patriarchalnego dotyczącego zarówno kobiet, jak i mężczyzn. A zatem genderowa kategoria „nie-męskości” jako kluczowego lęku, emocji tekstualizowanej w tej baśni, staje się w takiej optyce kategorią biblioterapeutyczną. Konfrontacja z tym, co „nie-męskie” uwi-

²⁵ Edmund J. Bourne, *Główne przyczyny zaburzeń lękowych (Wycofanie emocjonalne)*, [w:] tegoż, *Lęk i fobia. Praktyczny podręcznik dla osób z zaburzeniami lękowymi*, przeł. Robert Andruszko, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 53.

docznia bowiem patriarchalny przymus dowodzenia „męskości” przez mężczyzn i faworyzowania „męskości” przez kobiety. W spektrum tego kulturowego lęku o „nie-męskość” mieszczą się wszystkie baśniowe wątki zaktualizowane przez Wyspiańskiego: agresja i autoagresja żeńskich aktantek, rywalizacja „kobiety” i „dziewczyny” o miłość bohatera, mechanizm „samoponiżenia” kobiet, negatywna waloryzacja skutków „kobiecej” i „dziewczęcej” aktywności wraz z kluczowym samobójstwem będącym jej efektem, wreszcie wspólny akt żałoby „Dumy” i „Miłości” nad „chłopcem” – „Honorem”. Młody Wyspiański przedstawił więc patriarchalną mapę terytorium lęków genderowych i plastycznie odzwierciedla ona przymus „męskości” wraz z śmiertelnością sankcją „nie-męskości” w patriarchacie, bo lęk o „nie-męskość” mężczyźni dotyka tu każdej płci kulturowej.

Biorąc pod uwagę ustalenia terapeutyczne psychodynamicznej orientacji psychoterapeutycznej, szczególnie akcentującej znaczenie lęku jako emocji towarzyszącej każdej fazie rozwoju indywidualnego, a nawet mającej charakter regresywny w sytuacjach kryzysowych, co oznacza, że człowiek dorosły pod wpływem kryzysu może swoiście wycofać się do dziecięcych lęków rozwojowych, utwór Wyspiańskiego wizualizuje wszystkie rodzaje znanych napięć lękowych. Inaczej mówiąc: baśń owa tekstualizuje skutecznie każdy z wymiarów spektrum lęku. Terapeuci psychodynamiczni wypracowali charakterystyczną „hierarchię lęków w procesie rozwoju”, w postaci swoistej piramidy lęków, której wierzchołek oznacza „finał” procesu rozwoju:

Tabela 3. Hierarchia lęku w procesie rozwoju (według Glena O. Gabbarda)²⁶

Lęk przed superego
Lęk kastracyjny
Lęk przed utratą miłości
Lęk przed utratą obiektu (lęk separacyjny)
Lęk prześladowczy
Lęk przed dezintegracją

Powyższą wizualizację należy rozumieć tak, iż najbardziej pierwotnym rozwojowo lękiem jest „lęk przed dezintegracją”, któremu biologicznie podlega już płód, a najbardziej „kulturowym”, poadolescencyjnym lękiem staje się natomiast „lęk przed superego” i związane z nim poczucie winy. Psychoterapeuci praktycy zwracają uwagę jednak, iż każda sytuacja kryzysu biograficznego, wśród nich przede wszystkim doświadczenie miłości, naznaczone są ryzykiem tak zwanego „regresowania się” i realnym „cofnięciem się” do wcześniejszych rozwojowo stadiów lękowych:

²⁶ Tabelę autorstwa Glena O. Gabbarda, zatytułowaną jako *Tab. 9.1. Hierarchia lęku w procesie rozwoju*, zaczerpnęłam z pracy jego autorstwa – zob. tegoż, *Zaburzenia lękowe*, [w:] *Psychiatria psychodynamiczna w praktyce klinicznej*, przeł. Małgorzata Cierpisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 227.

Na poziomie najbardziej dojrzałym lęk rodzący się w superego można postrzegać w kategoriach poczucia winy i wyrzutów sumienia wywołanych wówczas, gdy nie potrafimy sprostać wewnętrznym standardom zachowań moralnych. W fazie edypalnej głównym motywem staje się potencjalne uszkodzenie bądź utrata genitaliów w wyniku działania figury mściwego rodzica. Ów lęk może znajdować metaforyczny wyraz w obawie przed utratą innej części ciała bądź przed innym rodzajem urazu fizycznego. Cofając się w hierarchii rozwoju do nieco wcześniejszej formy lęku, znajdujemy strach przed utratą miłości bądź aprobaty osoby znaczącej (pierwotnie rodzica). Jeszcze bardziej prymitywnym przedmiotem lęku jest możliwość utraty nie tylko obiektu miłości, lecz obiektu jako takiego, taki lęk nazywamy zwykle lękiem separacyjnym. Najbardziej prymitywnymi postaciami lęku są lęk prześladowczy oraz lęk przed dezintegracją. Pierwszy jest związany z opisaną przez Klein pozycją paranoidalno-schizoidalną: pacjent boi się, że obiekty zewnętrzne dokonają inwazji i unicestwią go od wewnątrz. Natomiast lęk przed dezintegracją może się łączyć z obawą przed utratą poczucia *self* lub poczucia granic wskutek fuzji z obiektem. Czasami pacjent boi się, że jego *self* ulegnie fragmentacji albo utraci spójność z powodu braku odwzorowania i idealizacji ze strony innych osób w otoczeniu.²⁷

Nie wchodząc tu w terminologiczno-koncepcyjne szczegóły teorii terapii przytoczone powyżej, chcę jedynie zwrócić uwagę, że tekst utworu Stanisława Wyspiańskiego znakomicie spełnia kryterium tekstualizacji wszystkich poziomów hierarchii lęków rozwojowych, przytoczonych w koncepcji Glena O. Gabbarda i wręcz stanowi on ów tekstowy dowód na słuszność psychodynamicznego twierdzenia, że dylemat miłości wzbudza w człowieku regres do wszystkich lęków rozwojowych jednocześnie. Oznacza to, że miłość i towarzyszące jej lęki są w stanie zdetonować w człowieku pracę spektrum lękowego, niekoniecznie związanego z jego wiekiem biologicznym, choć – oczywiście – najsilniej dotykającego młodych dorosłych. W utworze Wyspiańskiego odnaleźć można przecież każdy z elementów hierarchii lęków. Finałowy akt samobójstwa odpowiadałaby tu zdecydowanie „lękowi przed superego”, poczuciu winy i wstydu jako że „chłopiec” – „Honor” popełnia samobójstwo w reakcji na własną zdradę „Dumy” i „Miłości” (najpierw zdradza „Dumę” w relacji z „Miłością”). „Lęk kastracyjny”, wiązany przez terapeutów z figurą mściwego rodzica, byłby pochodną „lęku przed urazem fizycznym” w tekście uszczegółowionym jako obraz nabijania się na nagi, pionowy miecz przez bohatera. Postać „Dumy” jako zdradzanej „kobiety” można by odnieść analitycznie do „lęku przed utratą miłości”, zaś „lękowi przed utratą obiektu (lękowi separacyjnemu)” odpowiadałaby scena wyrwania się z miłosego uścisku „Miłości”. Wyraźnym, tekstowym odniesieniem do „lęku prześladowczego” byłby całościowy agon żeńskich aktanek, sceny pościgów i dręczenia „Dumy” przez „Miłość”, natomiast pełny tekst utworu tworzyłby wizualizację centralnego dla tekstu „lęku przed dezintegracją”, lęku przed

²⁷ Glen O. Gabbard, *Zaburzenia lękowe*, [w:] *Psychiatria psychodynamiczna w praktyce klinicznej*, op. cit., s. 227.

anihilacją podmiotu. Tekstowy, główny bohater ulega przecież unicestwieniu jako ofiara prześladowań żeńskich, aktywnych sił. Przytoczone w tym miejscu odniesienia do kluczowych lęków rozwojowych, których symboliczną reprezentację odnajduję w tekście Wyspiańskiego, służą mi potwierdzeniu hipotezy, że tekst ten stanowi przykład utworu o wyjątkowo trafnym potencjale baśnioterapeutycznym, bowiem konfrontuje on czytelnika ze wszystkimi, kluczowymi wymiarami lęków ewokowanych doświadczeniem miłości. W tym przypadku ramą uspólniającą dla wszystkich, wymienionych lęków byłby patriarchalny lęk przed „nie-męskością”, który uruchamiany jest w kryzysie lub – mówiąc językiem terapii psychodynamicznej – regresie wywoływanym miłością. I jest to koncepcja lęku, który dotyka przecież ludzi w kontekście relacji, o czym wie każdy terapeuta – praktyk, bo lękowe pytanie, czy partner jest „wystarczająco męski” lub czy partnerka jest „wystarczająco kobieca” powraca ciągle w sytuacjach kryzysowych emocjonalnego zaangażowania. Młodzieńczy tekst Wyspiańskiego matrycuje zatem jednocześnie: wszystkie, kluczowe lęki rozwojowe oraz jednocześnie ich *summę* i w tym sensie jego potencjał baśnioterapeutyczny, czyli konfrontujący z lękiem jako centralną emocją tekstu, wydaje się być niemalże nieograniczony. Stawiając pytanie o potencjał biblioterapeutyczny, w jego baśnioterapeutycznym wydaniu, zwracam także tu uwagę na fakt, iż różnica w dekodowaniu emocji w tekście, zależna od aktualnej sytuacji poszczególnych ludzi, nie jest wadą, lecz atutem tekstu proponowanego do biblioterapii. Inaczej baśń taką odbierze młody człowiek, inaczej ten już dojrzały, jednak wspólnym doświadczeniem będzie tu konfrontacja z kluczowym lękiem. Lęk w doświadczeniu biograficznym każdego człowieka jest mechanizmem nieuniknionym i bywa albo adaptacyjny, chroniąc przed nadmiernym ryzykiem, albo dysfunkcyjny, izolując od świata społecznego. Wyspiański stworzył tekst przyciągający swym pietyzmem i malarskimi wizualizacjami, a w tym swoistym przyciąganiu – konfrontujący – z nagromadzonym w nim emocjonalnym spektrum lękowym. Ten paradoksalny mechanizm przyciągania i konfrontacji, czyni lęk oswojonym tekstem i w związku z tym mniej groźnym, a przecież taki, adaptacyjny model lektury jest celem każdej biblioterapii, w przypadku baśnioterapii dedykowanej właśnie emocji lęku. Swoisty, szczegółowy język opisu tekstowej lękosfery staje się metodą regulacji (tekstualizacji) lęku. Inaczej mówiąc: lęk kontemplowany niemalże tekstem, przestaje być lękiem.

Moja propozycja interpretacyjna, aby gender lęku, jako centralnej emocji tekstu, traktować w kategoriach biblioterapeutycznych, wynika z tekstowego genderowania owego spektrum lękowego, czyli nadawania uwidacznianym lękom cech płci kulturowej, a konkretnie kategoryzowania ich jako lęku wokół kulturowej „nie-męskości”. W tekście baśni działają „nie-męskie” postaci: „kobieta” i „dziewczyna”, jak również główny bohater „chłopiec” – „Honor”, jako pasywny obiekt ich działań, lokujący się po stronie kulturowej „nie-męskości”. Jak już zwracałam uwagę jedyną aktywnością, a w zasadzie reaktywnością bohatera jest przecież akt samobójczy. A zatem dominujący

w tekście lęk o „nie-męskość” biologicznego mężczyzny wynika z aktywności „kobiet”, czyli „nie-męskich”. Oznacza to, że gender lęku nie jest ani kulturowo „kobiecy”, ani „męski”, ale właśnie „nie-męski”. „Kobieta” i „dziewczyna”, „Duma” i „Miłość” wchodzi w relacje z sobą oraz (lokowanym „kobieco”) „nie-męskim” podmiotem. W ten sposób manifestuje się w utworze patriarchalny lęk o „nie-męskość”, bowiem w związku z „nie-męskością” głównego bohatera, wyrażającą się w jego pasywnej, reaktywnej i wtórnej konstrukcji, klęskę ponosi cała triada, a jej sygnaturą jest finałowe samobójstwo. Wynika z tego, że skonstruowane przez Wyspiańskiego gender lęku jest „nie-męskie”, bo kluczowy, patriarchalny lęk odnosi się tu do opresywnych, patriarchalnych obaw o „nie-męskość” biologicznie męskich podmiotów, a co za tym idzie – w dukię patriarchalnego stereotypu – i o „nie-kobiecość” biologicznych kobiet. Ten atawistyczny lęk prawdopodobnie uniwersalny jest dla wszystkich, symbolicznych formacji kulturowych patriarchy i dzięki temu utwór Wyspiańskiego konfrontuje dobrze odbiorcę-czytelnika z patriarchalnym lękiem o „nie-męskość”, kreując właśnie lękowe terytorium kulturowych „nie-męskości”. Tekst baśni, w tej optyce, ofiarowuje pretekst dla genderowej baśnioterapii dorosłych, bo w biblioterapii, a w szczególności jej baśnioterapeutycznym wydaniu, tekst jest pretekstem do otwarcia terapeutycznego procesu tekstualizacji, czyli regulacji emocji.

Kwiat depresji. Baśnioterapia genderowa: rekomendacje

Według omówionej przeze mnie uprzednio koncepcji interpretacyjnej [*Baśń o Miłości i Dumie*] autorstwa Stanisława Wyspiańskiego może być przydatnym, gotowym materiałem biblioterapeutycznym, a konkretnie – ze względu na emocjonalne spektrum lęku, które wewnątrznie organizuje ów tekst – proponuję ją jako tekst baśnioterapeutyczny, bowiem baśnioterapia dedykowana jest szczegółowo pracy z emocją lęku. Twierdę, że centralną osią lęku w tekście Wyspiańskiego jest patriarchalny lęk o „nie-męskość” biologicznie męskiego podmiotu, co oznacza, że to właśnie owa, genderowa kategoria „nie-męskości” staje się tu kluczową kategorią biblioterapeutyczną. Tekstowy lęk o „nie-męskość” odpowiadać może „męskim” i „kobiecy” doświadczeniom emocji lękowych, odwołującym się do realnych lub symbolicznych relacji każdej z płci biologicznej i kulturowej. Ważnym argumentem na rzecz przydatności biblioterapeutycznej (tu: baśnioterapeutycznej) utworu Stanisława Wyspiańskiego jest osoba samego autora, a konkretnie jej przewidywana czytelniczko-odbiorcza recepcja, eksponująca właśnie lękotwórcze napięcia, a więc i potencjał konfrontacji z lękiem. Wyspiański jest autorem rozpoznawalnym w polskojęzycznym uniwersum językowo-kulturowym jako autor kanoniczny, a więc wysiłek i uwaga konieczna w pracy biblioterapeutycznej nie wymagają tu szczególnych uzasadnień, wszak kanon edukacyjny, nawet kontestowany, zapewnia trwały ślad w świadomości edukacyjnej odbiorców. Powstaje jednak w tym miejscu

warte eksploatacji napięcie: Wyspiański – autorytet literackiej tradycji *contra* Wyspiańskiego tekst nieznan, swoiście nieklasyczny. Następnym wymiarem tego, twórczego w moim przekonaniu napięcia, jest młodość utworu, tak w znaczeniu jego historycznej juweniliowości, jak i radykalności emocji charakterystycznej dla młodych twórców. Dwudziestojednoletni autor to przecież – w recepcji społecznej – autor „niedojrzały”, adept sztuki. Trzecim, najistotniejszym wymiarem tego lękotwórczego, a zatem konfrontującego z różnorodnymi lękami napięcia lektury, jest odbiorczy kontekst kulturowej „nie-męskości” tekstu, która – także konfrontacyjnie – odnosi się do projekcyjnej relacji biologicznej, młody mężczyzna, autor *contra* „nie-męski” pejzaż lękowy utworu. Owa dominująca „nie-męskość” przejawiająca się w tekstowych fantazmatach „kobiecości”, „dziewczęcości” i „chłopięcości”, zderzona tekstem z biologiczną męskością nadawcy komunikatu, czyli twórcy, wykazuje potencjał konfrontacji z trudnymi emocjami. Konfrontuje ona odbiorcę z niezwykle użyteczną biblioterapeutycznie dwugłosowością lektury, przepływem pomiędzy fantazmatami „kobiecości” i „męskości” w świadomości odbiorcy tekstu, a tekstowym spektrum lęków wokół „nie-męskości”. Spektrum lękowe wizualizowane jest także w utworze konstrukcjami podwójności (dwie, żeńskie aktantki), paradoksami („chłopiec” – „Honor”, który zdradza), zagęszczonymi obrazami emocjonalnych napięć i symbolicznych rozpadów (pościgi, dręczenie, obłąd, finałowe samobójstwo), a wszystko to zwerbalizował autor niezwykle kontradiktoryjnym stylem opowieści, wyrażonej w jej – omówionej wcześniej, swoistej dla niej – oksymoroniczności (śmiercionośne doświadczenie miłości, „Duma”, która poniża siebie i „Miłość”, etc.), alegorycznością postaci („Miłość”, „Duma”, „Chłopiec” – „Honor”) i retoryczną ironicznością (finałowe oddanie kwiatu „pierwszej napotkanej dziewczynie”). Ten kontradiktoryjny i napięciotwórczy idiolekt Wyspiańskiego odsyła jednak nie tylko do dylematów i napięć wokół, zwerbalizowanego w tekście, problemu patriarchalnego lęku o „nie-męskość”, ale i charakterystycznych światoobrazów, doświadczanych przez osoby w depresji lękowej i nie mówię w tym miejscu jedynie o literackim tropie melancholii, lecz dosłownym, klinicznym obrazie depresji. W tej optyce oglądu tekstu „nie-męsko” lokujący się podmiot i jego lęki o „nie-męskość” odpowiadałyby – posługując się kategorią interpretacyjno-terapeutyczną Julii Kristevej – „postaci kobiecej depresji”, tak właśnie „dwugłosowej” i w efekcie „dwupłciowej”, rozrywanej biegunowymi jakościami kulturowego przymusu patriarchy („kobiece” jako „nie-męskie”, „kobiece” jako wtórne wobec „męskiego”) i lęków o „nie-męskość” mężczyzn, ewokującą lęk o „nie-kobiecość” kobiet²⁸. Julia Kristeva w swojej pracy, w tym także jako terapeutki-praktyczki zauważyła, że „depresyjność” odnosi się bowiem do „nie-męskiego” lokowania się podmiotów w tym sensie, iż najczęściej właśnie w depresji człowiek doświadcza negatywnego, napięciowego i lękowego odbioru własnej płci kulturowej, a konkretnie

²⁸ Zob. Jullia Kristeva, *Postaci kobiecej depresji*, [w:] tejsze, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski i Remigiusz Rzyziński, wstęp Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2007, s. 75–106.

relacji pomiędzy swą kulturową i biologiczną ramą (*gender* i *sex* są często negowane i dewaluowane w indywidualnym doświadczeniu choroby). W depresji także, co potwierdzają terapeuci i klinicyści, biologiczni mężczyźni niezwykle często postrzegają własną chorobę jako swoistą „nie-męskość” będącą *de facto* negatywnie pojmowaną „kobiecością”. W ten sposób powstaje kulturowa konstrukcja negatywnego genderu „kobiecego”, będącego w sytuacji choroby synonimem „nie-męskości” (pasywność, bierność, potrzeba „bycia zaopiekowanym”) i jest to jedna z kulturowych przyczyn wypierania przez biologicznych mężczyzn własnej depresji, niekiedy aż do samobójstwa. Lękowe spektrum tekstu Wyspiańskiego cytuje więc owe, niejawne kalki kulturowe depresyjnego lokowania się podmiotu jako „nie-męskiego”. Swoista czułość, tkliwość i szczegółowość opowieści wraz z dominantą żeńskich aktantek prowadzi przecież do finałowej, śmiercionośnej akcji „Dumy” i reakcji samobójczej „chłopca” – „Honoru”, a zatem patriarchalne roszczenie „męskości” ponosi tu, dosłownie, śmiertelną klęskę i dzięki temu konfrontacyjna lektura owego, patriarchalnego lęku otwiera odbiorcę-czytelnika na jego własne lęki. Taki swoisty, kulturowy dwutekst biologicznego, męskiego autora i kulturowej „nie-męskości” jego utworu może być źródłem terapeutycznego doświadczenia lektury, w której nastąpi przepływ genderowy pomiędzy „męskością” i „kobiecością” jako antycypowanymi kategoriami społecznych fantazmatów, a tekstową konstrukcją „nie-męskości” wykreowaną przez Wyspiańskiego, zwłaszcza w kontekście przytoczenia faktu historycznego, iż baśń była fragmentem przesyłki do przyjaciela, a więc elementem dialogu w „nie-męskim” dukcie, wbrew stereotypowi „męskości”, bo to biologiczny mężczyzna wysłał biologicznemu mężczyźnie tekst kultury tak silnie konfrontujący z lękami o kulturową „nie-męskość” biologicznych mężczyzn. I to napięcie, ulokowane w wielu wymiarach tekstu i jego potencjalnie biblioterapeutycznej lektury, oswaja odbiorcę-czytelnika z koniecznością konfrontowania z tekstem kultury – własnych lęków o genderowe „nie-męskość” jako że liryczny, poetycki i tkliwy gest „listu z baśnią” wydarzył się tutaj w realnym, historycznym kontakcie obu mężczyzn, nadawcy i odbiorcy. A zatem napięcie genderowe, powstające wokół tekstowego konstruktów spektrum lęków o „nie-męskość”, posiada spory zasób baśnioterapeutyczny, co zbiorczo prezentuję poniższą wizualizacją, wskazując, że lekturowy przepływ pomiędzy genderem tekstu i genderowymi cechami jego odbiorcy-czytelnika konstruuje ów potencjał biblioterapeutyczny baśni.

Tabela 4. *Gender* lektury. Potencjał biblioterapeutyczny

Autor: <i>napięcie</i> – biologiczny mężczyzna <i>contra</i> twórca spektrum kulturowej „nie-męskości” tekstu (podmiot tekstu).	Tekst: <i>napięcie</i> – dominacja kulturowej „kobiecości” <i>contra</i> lokowana „kobieco” przyczyna śmierci bohatera utworu.	Odbiorca: <i>napięcie</i> – społeczne fantazmaty „kobiecości” i „męskości” <i>contra</i> indywidualne lęki o „nie-męskość” kulturowych relacji „kobiet” i „mężczyzn”.
Funkcja biblioterapeutyczna: <i>konfrontacja lęków tekstowych i indywidualnych</i> (redukcja napięcia lękowego: tekstualizacja i regulacja emocji lęku).		

Tekstowy konstrukt kulturowej „nie-męskości” wyrażony został przez Wyspiańskiego charakterystycznym dla symbolizacji depresji symbolem kwiatu. Podążając tu za doświadczeniem terapeutycznym i teorią literackiej melancholii autorstwa Julii Kristevy: kwiat jest sygnałem tekstowym depresyjnego utożsamienia „nie-męskiego” (najczęściej także nieheteronormatywnego, biologicznego mężczyzny) z żałobą i melancholią po utraconym obiekcie matczym, co oznacza – skutkujące realną depresją – symboliczne ocalenie w sobie obrazu utraconej matki. Nie wdając się w tym miejscu w dyskusję, czy zamroźony w psychice „obiekt matczyny” rozszczepiany jest i odzyskiwany jako autoagresja emocjonalna w przypadku osoby z depresją, warto zwrócić uwagę, iż Kristeva objaśniała w *Czarnym słońcu* tę właśnie hipotezę twórczością Gerarda de Nerval: jego lirykiem *El Desdichado* i prozą poetycką zatytułowaną *Aurelia*, co tym bardziej interesujące i spójnie legitymizujące jej teorię „kobiecego” typu depresji, iż sam de Nerval popełnił przeciwieństwo samobójstwo. Badaczka i terapeutka zwróciła niezwykle celnie uwagę na fakt, iż sygnał kwiatu w tekście literackim biologicznie męskiego autora jest niezwykle trafnym gwarantem i empirycznym wręcz wskaźnikiem depresyjnego i lękowego podmiotu tekstowego, a wręcz symbolizacją realnej depresji samego, biologicznego mężczyzny-autora. Kristeva dokonała utożsamienia porządku symbolicznego utworu z porządkiem realnej biografii autora tekstu kultury, eksplorując ów kwiat:

„Kwiat” może zostać odczytany jako kwiat, w który przemieni się melancholijny Narcyz, w końcu pocieszony, gdy tonie w źródle-obrazie. Jest to także „Myosotis”: obcość dźwięku tego słowa przywołuje artystyczny charakter wiersza („*odpowiedź daje się słyszeć w słodkim języku*”), jednocześnie przywołując pamięć tych, którzy będą pisarza kochać. („*Nie zapomnijcie mnie!*”). Wskażmy na końcu możliwość semantyczną tego roślinnego świata, służącego przywołaniu innego: to matka Nerval, która zmarła, gdy miał on dwa lata, Marie-Antoinette-Maurgeritte Laurent, zwana powszechnie Laurence: święta i kwiat (margerytka, laur), a pamiętajmy, że prawdziwe imię Jenny Colon brzmiało ... Margueritte. Oto czym żywi się „mystyczna róża”.²⁹

Nie proponuję w tym miejscu tak radykalnego zabiegu interpretacyjnego jak Julia Kristeva, niemniej jednak faktem jest, że także i Wyspiański wcześniej utracił matkę, bo

²⁹ Julia Kristeva, *Kwiat, święta: matka?*, [w:] tejsze, *Czarne słońce*, op. cit., s. 156.

w wieku siedmiu lat. Także i matka Wyspiańskiego miała na imię Maria, a w młodzieńczym utworze zatytułowanym edytorsko jako [*Baśń o Miłości i Dumie*] historię żałoby po kwiatach, żalu „pochwyconej jako kwiat wróżki” wypowiada kwiat. Sama „Miłość” natomiast porównywana jest do kwiatu rumianku, czyli do dziś w folklorze małopolskim, uważanego za młodszą siostrę margeritki łąkowej. Oczywiście Wyspiański nigdy nie popełnił, jak de Nerval realnego samobójstwa, jednak symbolicznego samobójstwa dokonuje przecież w tekście jego główny bohater „chłopiec” – „Honor”. Kwiat jako znak lęków o kulturową „nie-męskość” sygnuje zatem – według mojej hipotezy – depresyjny podmiot tekstu kultury. Kwiat, który legitymizuje tę opowieść jest znakiem tekstualizacji depresji, tekstowej reakcji na fantazmat lęku o „nie-męskość” głównego bohatera. A zatem podążając śmiało, acz terapeutycznie sensowną, ścieżką Kristevy młodzieńczy utwór Wyspiańskiego byłby tekstem baśnioterapeutycznym, dzięki tekstualizacji depresji lękowej właśnie w nią biblioterapeutycznie i konfrontacyjnie wymierzonej. Julia Kristeva podkreśla, że koncept kulturowy „śmiercionośnej kobiety”, tak wyraźny w omawianym tekście Stanisława Wyspiańskiego, odnosi się do koniecznego w osobniczym rozwoju „symbolicznego matkobójstwa”, a więc przepracowania identyfikacji z symboliczną matką. W przypadku, gdy takie „matkobójcze” przepracowanie nie nastąpi, zaczyna się realna depresja podmiotu, gdyż wówczas reaguje on autoagresją i przeniesieniem na siebie obrazów śmierci. Depresja jest królestwem „nie-męskości”, symbolicznie przedstawianym jako domena „śmiercionośnej kobiety”. Przytoczę teraz ten rozbudowany koncept autorstwa Kristevej *in extenso*, gdyż uzasadnia on – moim zdaniem – genderowy przepływ w tekście Wyspiańskiego, to znaczy pokazuje on dobitnie, że utwór biologicznego autora może wiernie werbalizować obraz „kobiecej postaci depresji”, wykreowany w symbolicznym spektrum „nie-męskości”. Kristeva o obrazie „śmiercionośnej kobiety” konstatuje:

Dla mężczyzny i dla kobiety utrata matki jest biologiczną i psychiczną koniecznością, pierwszym krokiem na drodze do samodzielności. Matkobójstwo jest naszą życiową koniecznością, warunkiem *sine qua non* naszej indywidualności, założywszy, że dokonuje się w sposób optymalny i może być zerotyzowane: czy to, że obiekt utracony zostanie odzyskany jako obiekt erotyczny (jest to przypadek heteroseksualizmu męskiego i homoseksualizmu kobiecego), czy to, że obiekt utracony zostaje przekształcony przez niebywały wysiłek symboliczny, którego nadejście możemy jedynie podziwiać, a który erotyzuje *innego* (inną płć, w przypadku kobiety heteroseksualnej), albo też taki, który przemienia w „uwznioślony” obiekt erotyczny konstrukcje kulturowe (myślimy o obsadzaniu przez mężczyzn i przez kobiety przestrzeni społecznej, wytworów intelektualnych i estetycznych itp.). Z chwilą gdy mniejsze lub większe okrucieństwo popędu matkobójstwa (w zależności od jednostkowych przypadków oraz tolerancji środowisk) zostaje zahamowane, następuje jego zwrot ku „ja”: gdy obiekt matczyny zostaje uwewnętrzniiony, zamiast matkobójstwa mamy śmierć „ja” człowieka w depresji albo melancholika. Aby ochronić mamę, zabijam siebie, wiedząc – wiedza fantazmatyczna i ochronna – że to z niej się *to* bierze, z niej – śmiercionośnej Gehenny... W ten sposób moja nienawiść zostaje ocalona, a moje poczucie winy matkobójcy

zmasane. Czynię z Niej obraz Śmierci, po to, by ochronić się przed pokawałkowaniem z nienawiści, którą czuję kiedy utożsamiam się z Nią, ponieważ ta awersja jest jej z zasady przypisana jako indywidualizująca zapora przeciwko wstydlivej miłości. Tak więc kobieta – obraz śmierci jest nie tylko ekranem mojego lęku przed kastracją, lecz także wyobraźniowym hamulcem popędu matkobójstwa, który bez tego przedstawienia zniszczyłby mnie w melancholii, jeśli nie pchnąłby mnie do zbrodni. Nie, to Ona niesie śmierć, a więc zabijam siebie, aby zabić ją, ale napadam na nią, dręcę, przedstawiam...

Dla kobiety, dla której lustrzana identyfikacja z matką, a także introjeksja ciała i „ja” matki są najbardziej oczywiste, to odwrócenie popędu matkobójstwa w figurę śmiercionośnej matki jest znacznie trudniejsze, jeśli nie niemożliwe. W istocie, jak Ona może być Erynią złąknioną krwi, skoro ja jestem Nią (seksualnie i narcystycznie), a Ona jest mną? W konsekwencji, nienawiść, jaką do niej żywię, nie jest zwrócona na zewnątrz, ale zamyka się we mnie. Nie ma nienawiści, jedynie wybuchający we mnie nastrój, który obmurowuje się i zabija mnie w ukryciu, w permanentnym rozgoryczeniu, w kontakcie ze smutkiem, aż po kres, który przynosi śmiertelny środek nasenny, zażywany w większej lub mniejszej dawce, w czarnej nadziei odnalezienia ... nikogo, albo jedynie mej wyobrażonej całości, powiększonej o własną śmierć, która mnie dopełnia. Homoseksualista dzieli tę samą ekonomię depresyjną: to wyborny melancholik, o ile nie oddaje się sadystycznej namiętności z drugim mężczyzną.³⁰

W powyższym, obszernym wykładzie o symbolicznym obrazie realnej depresji Julia Kristeva objaśnia funkcjonalność rozwojową „matkobójstwa”, czyli odwrotności autoagresji i owego gestu „anty-matkobójczego”, jakim jest kompleks „śmiercionośnej kobiety”, będący rewersem ocalenia obrazu owej matki w sobie. Podmiot depresyjny kieruje ku sobie agresję, niekiedy skutkującą samobójstwem. Kristeva implicytnie daje także argument na rzecz kulturowej „nie-męskości” klinicznego obrazu depresji, w którym „kobiecość”, chronionego chorobotwórczo „obrazu matki w sobie”, wiąże się z symbiotycznym utożsamieniem z „matką” jako obiektem erotycznym. W ten sposób powstaje przede wszystkim „kobieca wersja depresji”, w której obiekt matczynej zostaje rozszczepiony na śmiercionośne, żeńskie siły prześladowające podmiot i skłaniające go do zadania sobie śmierci. Przyjmując tę terapeutyczną matrycę rozumienia tekstu młodego Wyspiańskiego należałoby stwierdzić, że jest to symboliczna reprezentacja „kobiecego” obrazu depresji, co w przypadku biologicznie męskiego autora utworu dodaje tu kolejny wymiar napięcia genderowego. Trudno bowiem nie zgodzić się, iż utwór nacechowany jest symboliczną żałobą, rozpaczą, a zatem i klasycznymi składnikami „kobiecej” żałoby i melancholii, tak istotnych również w klinicznym obrazie depresji, zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Stwierdzenie to implikuje dalsze konsekwencje biblioterapeutyczne, a mianowicie przekonanie, że juveniliowy utwór dedykowany może być – szczególnie rzecz ujmując – baśnioterapii dla osób doświadczających, zagrożonych doświadczeniem

³⁰ Julia Kristeva, *Śmiercionośna kobieta*, [w:] tejże, *Czarne słońce*, op. cit., s. 33–34.

lub po doświadczeniu, depresji. Być może konfrontacja z tekstowym lękiem, tak charakterystycznym dla spektrum lęku w depresji, ujęta w „kobiecej wersji depresji” tekstualizowanej przez biologicznego mężczyznę, przynosić może efekty biblioterapeutyczne niezależnie od płci kulturowej. Kristeva wielokrotnie wspomina swój koncept biseksualnego podmiotu pisma, w którym kulturowa „męskość” i „kobiecość” wzajemnie się warunkują i uzupełniają, bo w logocentrycznym („męskim”) piśmie współistnieją przecież także i semiotyczne („kobiecy”) porządki. W modelu lektury biblioterapeutycznej, który proponuję, rodzi się projekt biseksualnego, wrażliwego na genderowe przepływy pomiędzy kulturowymi „kobiecościami” i „męskosciami” podmioty lektury, czyli na holistyczną dynamikę genderową odbiorcy-czytelnika. Chodzi mi w tym miejscu o pozytywne odwrócenie patriarchalnego lęku o kulturową „nie-męskość” mężczyzn i pochodną dla niej kulturową „nie-kobiecość” kobiet. Taki lekturowo biseksualny czytelnik wrażliwy na przepływ i wzajemną zależność tekstowych modeli „kobiecości” i „męskości” zyskałby świadomość destruktywności tego rodzaju lęków, a więc lęk zapisany w tekście, skonfrontowałby go z jego własną lękosferą „kobiecości” i „męskości”. Być może właśnie ów przepływowy, biseksualny model lektury jest projektem zauważenia różnic genderowych i związanych z nimi napięć jako potencjału rozładowania lęków genderowych, wynikających z systemu kulturowego, w którym każdy z nas jest socjalizowany. Jeśliby kategorię gender potraktować jako kategorię biblioterapeutyczną, to lękotwórcze napięcia pomiędzy autorem, tekstem i czytelnikiem stać by się mogły terapeutyczną konfrontacją z lękami kryzysowych doświadczeń biografii. Tak projektowany biseksualny odbiorca tekstu kultury nie byłby już literackim toposem melancholika lub zafiksowanym w chorobotwórczym lęku podmiotem depresyjnym, ale po prostu eksploratorem własnego stylu czytania siebie poprzez tekst kultury. W podejściu biblioterapeutycznym nie można oczywiście przepisać literatury jako parafarmaceutyku, dlatego nie istnieją proste rozwiązania typu baśnioterapia jako lek na zaburzenia lękowe, depresję i inne pokrewne trudności, bo tekst istnieje w interakcji z jego czytelnikiem, a w praktykach biblioterapeutycznych także z biblioterapeutą. Nie ulega jednak wątpliwości, że pragmatyczne wykorzystanie literatury w biblioterapii jest tu nieinwazyjnym sposobem wspierania procesów zdrowienia i rozwoju osobistego. Baśnioterapia jest terapią lęku. Lęk istnieje przede wszystkim w braku konfrontacji z nim. Czy zatem [*Baśń o Miłości i Dumie*] jest symbolicznym postazpisem lęku młodego Wyspiańskiego o kulturową „nie-męskość” własną autora? Czy – jeśli nawet tak – można taki postazpis traktować jako świadectwo radzenia sobie z owym, patriarchalnym lękiem? Czy – takie świadectwo – może wpływać stabilizująco na lęki jego odbiorcy? Nie chodzi o to, żeby odpowiadać na takie pytania esencjalnie i domykająco, ale o to, żeby je zadawać lekturą biblioterapeutyczną: indywidualną lub zbiorową, bo pytania o lęk powracać będą jak lęki: zawsze. Zawsze kryzysy biograficzne stawiać nas będą w epicentrach lęków, bo lęk pyta nas o naszą jakość.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Stanisław Wyspiański, *[Baśń o Miłości i Dumie]*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Pisma prozą. Juvenilia*. T. 14., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 132–137.

Dodatek krytyczny, [w:] Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane. Pisma prozą. Juvenilia*. T. 14., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 266–267.

Bibliografia przedmiotowa

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Daneek, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2010.

Bourne E. J., *Główne przyczyny zaburzeń lękowych (Wycofanie emocjonalne)*, [w:] tegoż, *Lęk i fobia. Praktyczny podręcznik dla osób z zaburzeniami lękowymi*, przeł. R. Andruszko, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 53.

Estés P. C., *Biegająca z wilkami: Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.

Gabbard G., *Zaburzenia lękowe*, [w:] *Psychiatria psychodynamiczna w praktyce klinicznej*, przeł. Małgorzata Cierpisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 227.

Jung C. G., *Praktyka psychoterapii. Przyczynki do problematyki psychoterapii i psychologii przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2010.

Kępiński A., *Lęk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 5.

Kłosińska K., *Emancypantki Bolesława Prusa. Studium samoponiżenia kobiet*, [w:] tejże, *Fantazmaty. Grabiński-Prus-Zapolska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 81–133.

Koncepcja przywiązania. Od teorii do praktyki klinicznej, pod red. nauk. B. Józefik i G. Iniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Kristeva J., *Postaci kobiecej depresji*, [w:] tejże, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski i R. Rzyński, wstęp Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2007, s. 75–106.

Leahy R. L., Tirch D., Napolitano L. A., *Regulacja emocji w psychoterapii. Podręcznik praktyka*, przeł. K. Zamojska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Mearns D., Thorne B., *Idiolekty*, [w:] tychże, *Terapia skoncentrowana na osobie*, przeł. M. Cierpisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 101.

Molicka M., *Bajkoteria: o lękach dzieci i nowej metodzie terapii*, Wydawnictwo Media. Rodzina, Poznań 2002.

- , *Biblioterapia i bajkoterapia: rola literatury w procesie zmiany rozumienia świata społecznego i siebie*, Wydawnictwo Media. Rodzina, Poznań 2011.
- , *Bajki na lęki*, „Charaktery”, R: 2012, Nr 12., Cytuję [za:] http://www.charaktery.eu/Szkola_bajania/5484/Bajki-na-1%C4%99ki/, [Odczyt: 8. września 2014 roku, godz. 12.06].
- Skucha M., „*Męskości nowoczesne*”, [w:] tegoż, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2014, s. 223–224.
- Smith H., *Nieszczęśliwe dzieci. Dlaczego cierpią i jak im pomóc*, przeł. A. Nowak, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2008.

