



Studia Doktoranckie

*Sebastian Buttny
nr albumu 119*

NIEWIDZIALNA HISTORIA

*Wprowadzenie do procesowego podejścia w tworzeniu
opowiadania filmowego wraz z komentarzem
do scenariusza filmu pt. ŚWIĘTY.*

*Opieka promotorska:
prof. dr hab. Piotr Mikucki*

*Konsultacja w zakresie zagadnień
Psychologii Zorientowanej na Proces:
dr Bogna Szymkiewicz-Kowalska*

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE DO PROCESOWEGO PODEJŚCIA W TWORZENIU OPOWIADANIA FILMOWEGO

1. Wprowadzenie	6
2. Konstrukcja pracy i procesowe przykłady filmowe.....	12
3. Psychologia Zorientowana na Proces	16
Twórca i jego idee	16
Zorientowanie na Proces	20
Teleologia i fenomenologia procesowa.....	23
Niewidzialna Historia	24
4. Zmiana	26
5. Proces pierwotny i proces wtórny.....	39
Proces pierwotny, czyli Ja	41
Proces wtórny, czyli nie-Ja	43
Paradygmat Niewidzialnej Historii	47
Status quo i zmiana.....	55
Świadoma i nieświadoma część Procesu	59
6. Postaci ze snu, figury progowe i krytycy	65
Postaci ze snu	69
Figury progowe	78
Krytycy	82
7. Sygnały	87
8. Kanały doświadczenia	101
Kanał wzrokowy (wizualny).....	102
Kanał słuchowy	104
Kanał ciała (propriocepcji).....	105
Kanał ruchu.....	106
Kanał relacji.....	106
Kanał świata.....	107
9. Doświadczenie Procesu	112
Wspólnota doświadczenia.....	113
Doświadczenie procesowe	119
Doświadczenie Procesu wg Trumana Burbanka	123
10. Próg	139
Próg jako siłnik zmiany	142
Doświadczenie progu	147
Rodzaje progów.....	153

<i>Etapy przekraczania progu</i>	157
<i>Taniec na progu</i>	163
<i>Progi w baśniach i mitach</i>	168
11. <i>Mapa Procesu</i>	172
<i>Procesowe want i need</i>	178
<i>Procesowa mapa filmowej struktury</i>	181
<i>Mapa Procesu w Milczeniu owiec</i>	181
<i>Główne etapy szlaku na procesowej mapie</i>	197
<i>Paleta procesowych barw podstawowych</i>	201
12. <i>Amplifikacja procesowa</i>	203
<i>Amplifikacja jako narzędzie</i>	203
<i>Amplifikacja jako drogowskaz</i>	210
PODSUMOWANIE <i>Jak opowiadać nam o nas samych</i>	213
<i>Bibliografia</i>	220
<i>Filmografia</i>	222
<i>Spis ilustracji</i>	223
<i>Spis tabel</i>	227

Podziękowania

Na możliwość objęcia umysłem rozległego terytorium Psychologii Zorientowanej na Proces oraz jej bezpośredniego doświadczenia złożyło się wiele spotkań z dziesiątkami osób na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Nie sposób wymienić wszystkich, bo zaliczają się do nich zarówno współuczestnicy kursów oraz warsztatów psychologicznych, jak i studenci Szkoły Filmowej w Łodzi biorący udział w prowadzonych przeze mnie fakultatywnych zajęciach, ale z pewnością w największym stopniu procesowi terapeutyci. Z tego grona wyróżnić muszę w pierwszej kolejności Tomasza Teodorczyka, który wprowadzał mnie w „świat Procesu” z właściwą sobie otwartością oraz cierpliwością wobec neofity. Wiele nauczyłem się także od Agnieszki Wróblewskiej podczas naszych wspólnych zajęć i warsztatów dla filmowców. Inną, nie mniej istotną rolę odegrała współpraca z dr Bogną Szymkiewicz-Kowalską, która nie tylko poświęciła swój czas i uwagę na konsultację tekstu niniejszej pracy, ale pomogła mi zrozumieć wiele wątków, które dopiero na tym etapie przede mną się odsłoniły. Jestem jej wdzięczny także za zrozumienie celu tej pracy oraz faktu, że jej adresatami będą nie terapeuci, a ludzie zajmujący się filmem w praktyce. Dzięki temu skłonna była wesprzeć mnie w znalezieniu sposobów na takie ujęcie niektórych treści, że pozostając niesprzeczne z teorią i praktyką, stały się zrozumiałe dla laika.

Wyrazy wdzięczności należą się z mojej strony prof. dr hab. Piotrowi Mikuckiemu, promotorowi mojej pracy doktorskiej, który wspierał mnie od początku studiów doktoranckich, a jego entuzjazm i zaangażowanie oraz bardzo ważne wskazówki pomogły wyjaśnić wiele kwestii z pogranicza filmu i psychologii oraz uniknąć niezamierzonych nieścisłości.

Dziękuję wszystkim, którzy mniej lub bardziej wprost wyrażali zainteresowanie metodą pracy, którą tutaj opisuję i motywowali mnie do ujęcia jej w postaci jakiegokolwiek procesowej instrukcji obsługi filmu. Ta praca będzie miała sens tylko wtedy, gdy komuś się przyda.

Największe podziękowania należą się jednak mojej żonie, Annie, która wszystko to wielokrotnie czytała, a znając mój cel, umiała z miłością naprowadzać mnie na właściwy kurs.

WPROWADZENIE DO PROCESOWEGO PODEJŚCIA
W TWORZENIU OPOWIADANIA FILMOWEGO

© P Wszystkie prawa zastrzeżone

1. Wprowadzenie

Dlaczego większość pełnometrażowych filmów fabularnych zajmuje się przemianą bohatera? Dlatego, że zmiana jest najbardziej dramatycznym doświadczeniem każdego z nas i z różnych powodów jest bardzo trudna. Chcemy oglądać bohaterów, którzy przechodzą przemianę - albo przynajmniej osobiście się z nią konfrontują - bo mniej lub bardziej świadomie postrzegamy każdą zmianę jako kolejne, najważniejsze wydarzenie w życiu. Dotyczy ona zmiany zewnętrznej, czyli relacji bohatera z otoczeniem, jego statusu społecznego i materialnego oraz miejsca i warunków, w których żyje, ale przede wszystkim - zmiany wewnętrznej, czyli sposobu, w jaki postrzega on siebie i innych oraz swój system wartości i przekonań.

Dlaczego w większości pełnometrażowych filmów fabularnych bohater działa, zamiast pasywnie przyglądać się temu, co się wokół niego dzieje? Człowiek, który nie działa, jest jak kamień porastający mchem - jak mówi chińskie przysłowie - zmiana dokonuje się na nim, a nie przez niego. Zmienia się, ale zmiana jest nieświadoma i zachodzi bez jego udziału. On zaś staje się w ten sposób przedmiotem, a nie podmiotem zmiany.

Gdyby bohater filmu pozwalał, żeby zmiana zachodziła „na nim”, wówczas byłby jednym z widzów siedzących na sali kinowej. Na co dzień większość z nas skutecznie stara się od zmiany uchylić. Potrzebujemy więc opowieści (filmowych, ale nie tylko), by móc patrzeć na bohaterów, którzy są prawdziwymi „kowalami swojej zmiany”, a nie tylko biernie się jej poddają. Bohaterowie filmowi mają być naszymi nauczycielami w tej trudnej sztuce, niezależnie od tego, czy ich starania zakończą się sukcesem czy porażką. Jeżeli jednak bohater zbuntuje się przeciwko zmianie, chcemy, żeby zrobił to świadomie i z pełną odpowiedzialnością - kierowany uporem, strachem albo głupotą, nigdy zaś biernie i bezwolnie, jak kamień porastający mchem.

W trakcie pierwszego etapu edukacji filmowej wielokrotnie czułem się zagubiony w braku odpowiedzi na fundamentalne pytania: czym jest ta sławna „przemiana bohatera”, czym w ogóle jest opowiadanie?, dlaczego jego struktura wygląda tak, a nie inaczej?, co reprezentuje bohater i jak rozumieć cel jego działań? Na końcu było najważniejsze z nich: dlaczego temu konkretnemu bohaterowi przydarza się ta właśnie historia? Czy ta sama historia mogłaby przytrafić się komuś innemu?

Większość teorii, paradygmatów i porad w zakresie warsztatu opowiadania filmowego podpowiada jak powinno być skonstruowane dobre opowiadanie filmowe. Podają przykłady znanych i podziwianych filmów, zastosowanych w nich rozwiązań narracyjnych, schematów dramaturgicznych, narzędzi scenariopisarskich. W wielu przypadkach stosowane techniki w istocie bywają skuteczne. Przyswajając je prawdopodobnie lepiej można zrozumieć, dlaczego jedno rozwiązanie są lepsze od innych, a być może nawet „nauczyć się” pisać. Ciągłe jednak pozostaje najważniejsza wątpliwość: jakie jest źródło owych wzorców?

Podskórnie czułem, że odpowiedzi na moje pytania muszą być połączone z naturalnymi procesami, które toczą się w życiu każdego z nas, ale także w przyrodzie i we wszechświecie. Poszukiwania rozlały się więc bardzo szeroko. Objęły swoim zakresem zarówno psychologię, jak ezoterykę, mistykę, religioznawstwo, badanie struktury baśni, mitów i snów, narratologię, a nawet biologię i alchemię filozoficzną. Gdy dotarłem do Psychologii Zorientowanej na Proces wiedziałem, że znalazłem się w miejscu, które zaspokaja moją ciekawość. Jako koncepcja psychologiczna, zajmująca się głównie zjawiskiem ZMIANY w życiu człowieka, w sposób niezwykle sugestywny odnosi się także do przemiany bohatera i dramaturgii filmowej. Największym zaskoczeniem okazała się stosunkowo łatwa przekładalność teorii i praktyki tego podejścia psychoterapeutycznego na sferę opowiadania filmowego oraz perspektywa zastosowania jego narzędzi w pracy twórczej scenarzysty i reżysera.

Psychologia procesu (tak brzmi jej potoczna nazwa) zajmuje się zmianą, a praca terapeuty procesowego z klientem i jego życiowymi doświadczeniami jest bardzo podobna do pracy scenarzysty i reżysera z bohaterem filmowym oraz wydarzeniami, w których bierze on udział. W trakcie warsztatów, które do tej pory przeprowadziłem z filmowcami (scenarzystami, reżyserami, montażyстами i aktorami na różnych etapach ich zawodowej kariery), chcąc zobrazować związek pomiędzy procesowym podejściem do człowieka, a procesowym podejściem do bohatera, uciekałem się do pewnego porównania, które oczywiście jest uproszczeniem, ale pozwala szybko uchwycić podstawowy sens.

Człowiek nie idzie na terapię, kiedy jego życie jest pełne sukcesów, zadowolenia i harmonii. Przychodzi wtedy, kiedy dręczy go wewnętrzny lub/i zewnętrzny konflikt, najczęściej będący przejawem życiowego kryzysu lub zwiastujący jego rychłe nadejście. Zazwyczaj cel klienta jest bardzo prosty. Nie chce się kłócić z partnerem/partnerką, nie chce sennych koszmarów, nie chce bólu głowy i chronicznego napięcia w plecach po powrocie z biura. Nie chce tego, co

przeszkadza mu „normalnie” żyć. Cały dzień dręczą go niepokoje, stres i zmartwienia, a uspokaja się dopiero wieczorem, po trzecim kieliszku wina. Naturalnie chciałby, żeby psychoterapeuta pomógł mu ukoić ten „egzystencjalny ból”. Żeby, tak jak wieczorem, po winie, czuł się przez cały dzień - na trzeźwo.

Co jednak robi terapeuta Psychologii Zorientowanej na Proces? W pierwszej kolejności słucha i stara się wesprzeć klienta, wspólnie szukając sposobu na poradzenie sobie z problemami. Gdy klient jest już gotowy do konfrontacji z nimi na głębszym poziomie, terapeuta „wzmacnia” ich doświadczenie, a tym samym towarzyszące im konfliktowe napięcia (w sposób kontrolowany i przy pełnej akceptacji klienta). Pomaga „przeżyć głębiej” najróżniejsze zjawiska przeszkadzające „normalnie” żyć, zamiast uciekać od nich lub je marginalizować. Ból głowy pomaga „wywoływać i zwiększać”, żeby odczuć go jeszcze silniej, starając się odkryć, jaka treść psychiczna może być w nim zawarta. Wprowadza klienta w świat sennych koszmarów i prowokuje, żeby „stał się” na chwilę tym, co w nich najgorsze i co najbardziej go przeraża. Wreszcie proponuje, żeby zamiast poczucia winy wynikającego z codziennych kłótni w pracy, spróbował (w gabinecie terapeuty) zachowań jeszcze gorszych - odkrywając, co tak naprawdę sygnalizują zarzuty, jakie pracownicy mu stawiają i jakie treści psychiczne w ten sposób próbują się zmanifestować.

Psychoterapeuta procesowy będzie więc pracował ze swoim klientem w taki sposób, żeby ten jeszcze silniej wszedł w doświadczenie konfliktu, żeby świadomie doświadczył codziennych „koszmarów”. Klient, w efekcie, ma nie tylko doświadczyć siebie w tym konflikcie, ale przede wszystkim swojego „wroga” - twórcę tych wszystkich nieznośnych symptomów. Ma doświadczyć energii, która stoi za tym, co klientowi obce, czego chce się pozbyć i co według niego jest powodem wszystkich nieszczęść.

Powyższy opis jest w pewnym stopniu przejawiony, gdyż działania/interwencje terapeuty procesowego nacechowane są wielką uważnością, cierpliwością i dbałością o takie tempo pracy, jakie jest najlepsze dla danego człowieka i jakie wynika z samego procesu terapeutycznego. Stara się stworzyć przestrzeń, w której klient będzie w stanie przyjąć i zrozumieć zmianę, jaka próbuje się zmanifestować w jego życiu. Przejść przez nią aktywnie, ale też świadomie.

Metody pracy terapeutycznej są bardzo różne i zależne od sytuacji. Może to być rozmowa, aktywna wyobraźnia, psychodrama, odgrywanie ról, praca z ciałem, ale ich istota jest wspólna - w efekcie klient ma na chwilę „stać się” osobami albo zjawiskami, które kreują jego problemy i wywołują konflikty. W ten sposób ma na przykład poczuć energię kolegi z pracy, który jest dla niego nieprzyjemny albo nie

wypełnia dobrze swoich zadań. Ma stać się postacią ze snu, która go najbardziej przeraża i rozejrzeć się w świecie jej wartości. Ma stanąć po stronie swoich zewnętrznych albo/i wewnętrznych „oprawców” i doświadczyć ich energii.

Psychologia procesu zakłada, iż bezpośrednie i głębokie doświadczenie nieintencjonalnych i najczęściej niechcianych elementów pojawiających się w życiu człowieka, pozwala odkryć bardzo ważną informację, która za nimi stoi. To informacja o Procesie¹, który przepływa przez życie i zmianie, jaka „chce” zająć w sferze tożsamości (identyfikacji). Taka przemiana z procesowej perspektywy polega na rozszerzeniu dotychczasowej tożsamości o nowe elementy: nowe jakości i nowe doświadczenia. Terapeuta jest facylitatorem² przemiany, co oznacza, że razem z klientem stara się najpierw odkryć jej potencjalny kierunek, następnie zaś stworzyć przestrzeń dla integracji owych nowych jakości/doświadczeń wnoszonych przez Proces.

Sytuacje konfliktowe sprawiające nam trudności i wywołujące napięcia są więc niezbędne do zmiany i do pojawienia się nowej tożsamości. Istotą konfrontacji z procesem przemiany jest podążanie za niechcianymi i konfliktogennymi sygnałami poprzez wspieranie doświadczania ich na różne sposoby, przy pomocy różnych metod i narzędzi.

W codziennym życiu, gdy konfrontujemy się ze zmianą bez wsparcia jakiegokolwiek terapeuty, Proces zazwyczaj się z nami nie patyczkuje. Przechodzi przez życie ludzkie jak walec, a kiedy już się przetoczy i dokona swego dzieła, najczęściej niewiele z tego rozumiemy³. Mamy przeświadczenie, że przeszliśmy przez kolejną traumę, a w najlepszym wypadku, kolejny dziwny, życiowy rollercoaster.

Tak też dzieje się w życiu bohaterów filmowych, choć zazwyczaj w ich przypadku proces ten jest jeszcze bardziej dramatyczny i zintensyfikowany. Nikt ich nie pyta, czy są gotowi na zmianę. Czy są gotowi na wydarzenia, w które twórcy opowiadania chcą ich wciągnąć.

Scenarzysta i reżyser starają się, żeby konflikt był coraz głębszy i silniejszy, a jednocześnie autentyczny i adekwatny do bohatera. Bohater zaś chce coś osiągnąć (cel świadomy, czyli tzw. want), ale w pewnym momencie zaskakuje go (i

¹ Dla odróżnienia potocznego znaczenia słowa „proces” od Procesu w rozumieniu Psychologii Zorientowanej na Proces, ten drugi wariant zawsze wyróżniał będę pisownią z dużej litery.

² Facylitator jest terminem pochodzącym od angielskiego słowa *facilitate* - ułatwiać.

³ Należy dodać, że czasami jest to „piękny” walec, a konfliktowe zdarzenia nie zawsze przyjmują postać traum i dramatów. Niekiedy zmiana jest trudna właśnie dlatego, że nie potrafimy zaakceptować dobra, przyjemności i okazji jakie przynosi życie. To być może rzadsze przypadki, ale ich procesowa istota jest taka sama.

widza) fakt, że tak naprawdę chodzi mu o coś innego (nieuświadomioną potrzebę, czyli tzw. need⁴). W bohaterze odsłania się nowa wizja celu/sensu. Poznaje siebie od strony, której wcześniej nie znał, a jego nowa tożsamość jest pełniejsza o jakości i doświadczenia, które wcześniej były niezintegrowane (odrzucone, zmarginalizowane albo wyparte).

Myślę, że już teraz widoczne są potencjalne zbieżności pomiędzy pracą psychoterapeuty procesowego z klientem (i jego życiem), a pracą scenarzysty i reżysera z bohaterem (i opowiadaniem). Cele terapeuty procesowego i twórców opowiadania są bardzo podobne, dlatego narzędzia „procesowe” w stosunkowo prosty i skuteczny sposób uzupełnić mogą warsztat scenariopisarski i reżyserski w pracy twórczej. Pomogą w głęboki i przekonujący sposób przenieść mechanizm zmiany na ekran.

Teoria i praktyka Psychologii Zorientowanej na Proces oraz wykorzystywane przez nią metody terapeutyczne są bardzo konkretne i nakierowane właśnie na zjawisko życiowej zmiany. Ponieważ jednak powstały na podstawie obserwacji tego tajemniczego, ale naturalnego zjawiska, pozwalają lepiej zrozumieć zadanie scenarzysty i reżysera, a w szczególności paradygmatyczne założenia dramaturgiczne, takie jak punkty zwrotne, struktura trzyaktowa, pierwsza i druga kulminacja, relacja między tym, czego bohater chce i czego potrzebuje (want-need), relacje protagonista-antagonista etc.

I w filmie, i terapii mamy do czynienia z istotą ludzką, konfliktem i zmianą. Życie zaś, podobnie jak film, to strumień doświadczeń, a celem terapeuty i filmowca jest zanurzenie człowieka albo bohatera w tym strumieniu jak najgłębiej. W ten sposób, dzięki połączeniu obu dziedzin, udało mi się dotrzeć do odpowiedzi na pytania, które przez wiele lat nie dawały mi spokoju.

Psychologia procesu operuje rzeczą jasną zupełnie innym językiem, niż język warsztatu filmowego opowiadania. To, co te zjawiska łączy, to niewątpliwie opis tego samego świata i zachodzących w nim procesów. Celem niniejszej pracy jest połączenie tych dwóch języków w jeden, z wielką nadzieją na to, że przyniesie to korzyść scenarzystom i reżyserom filmowym oraz wszystkim, którzy odkryją w owym połączeniu szansę na oswojenie się ze zjawiskiem zmiany.

⁴ Celowo wykorzystywałam będę zapożyczone z języka angielskiego terminy *want* i *need*, dla odróżnienia ich znaczenia - używanego w ramach niniejszej pracy - od potocznego rozumienia słów „chęć/pragnienie” i „potrzeba”. W ten sposób chcę zwrócić uwagę czytelnika na ich funkcję jako terminów scenariopisarskich. *Want* i *need* będą odnosić się do konstrukcji bohatera filmowego służąc do opisu jego dynamiki rozwojowej.

Pewne uproszczenia i generalizacje są niezbędne do uwypuklenia przede wszystkim tego, co łączy obie dziedziny, co jest dla nich wspólne i co sprawia, że obie narracje mogą się przenikać. Musiałem kilka spraw przemilczeć, niektóre ograniczyć, inne sprowadzić do prostych schematów, ufając, że czytelnik rozpozna moje starania jako zaproszenie do samodzielnych poszukiwań i analiz bardziej złożonych oraz niestandardowych przypadków. Ponieważ adresatem tego tekstu są głównie filmowcy, starałem się opowiedzieć o psychologii procesu w sposób możliwie najbardziej dostępny, wprowadzając tylko te pojęcia, które są moim zdaniem niezbędne. Psychoterapeutów procesowych proszę o wyrozumiałość, za pewną dawkę subiektywizmu w interpretacji niektórych zagadnień, jaskrawość i arbitralną modelowość przykładów oraz podawanie ich bezpośrednio w przestrzeni filmowego opowiadania, choć jak wiemy, pierwotnie dotyczą żywego człowieka i jego realnego, osobistego dramatu.

2. Konstrukcja pracy i procesowe przykłady filmowe

Niniejsza praca podzielona została na dwie części. Przedmiotem części pierwszej jest procesowe (oparte na Psychologii Zorientowanej na Proces) podejście do bohatera i jego przemiany oraz wynikająca z Procesu konstrukcja opowiadania w pełnometrażowym filmie fabularnym.

Dodać należy, że moje badania dotyczą przede wszystkim tego rodzaju opowiadania, w którym bohater konfrontując się z okolicznościami zewnętrznymi lub/i wewnętrznymi w finale przechodzi przemianę (odnosi sukces) lub się przed nią wycofuje (ponosi porażkę). Taki film, z perspektywy psychologii procesu, to zjawisko komunikacyjne przedstawiające wielokanałowe doświadczenie procesu rozwojowego głównego bohatera od momentu, w którym manifestują się pierwsze sygnały nadchodzącej zmiany, aż do pojawienia się nowej tożsamości. Pokazuje, w jaki sposób w poszczególnych kanałach komunikacyjnych (obraz, dźwięk, ruch, ciało, relacje, wydarzenia zewnętrzne) pojawiają się owe sygnały, jak bohater konfrontuje się z nimi i wchodzi z nimi w rozmaite relacje oraz jak sygnały te eskalują doprowadzając do ujawnienia się informacji o wewnętrznej przemianie, z którą bohater musi się ostatecznie zmierzyć.

W pierwszej części mojej pracy, przedstawię zatem filozofię oraz poszczególne elementy teorii i praktyki procesowej. Wyjaśnię ich terapeutyczne założenia i sensy powołując się jednak nie na przykłady „z życia”, ale na przykłady filmowe, a zamiast o człowieku, będę mówił bezpośrednio o bohaterze filmowym. Tym samym ograniczę do niezbędnego minimum odniesienia do praktyki psychoterapeutycznej, na polu której sam jestem laikiem. Ostatecznie interesującym nas tutaj zakresem nie jest przebieg pracy terapeutycznej, ale to, w jaki sposób scenarzysta i reżyser mogą skorzystać z psychologii procesu kreując bohatera filmowego, planując i realizując jego przemianę oraz przebieg całego opowiadania.

Wybór filmów, które posłużą mi do zilustrowania myśli procesowej podyktowany był trzema wytycznymi. Chciałem, żeby były to tytuły powszechnie znane, prezentujące różne gatunki i poetyki oraz powstałe w różnych okresach, niezależnie od siebie. Filmem, na którego bohatera powoływać będę się najczęściej, jest *Truman Show* w reżyserii Petera Weira (na podstawie scenariusza Andrew Niccola), jako dzieło niemalże modelowe pod względem swojej procesowej konstrukcji. Pozostałe to: *Szczęki* (reż. Steven Spielberg, scen. Peter Benchley, Carl Gottlieb), *Ucieczka z kina wolność* (scen. i reż. Wojciech Marczewski), *Okno na podwórze* (reż. Alfred Hitchcock, scen. John Michael Hayes), *Oczy szeroko zamknięte* (reż. Stanley Kubrick, scen. Stanley Kubrick i

Frederic Raphael), *Manchester by the Sea* (scen. i reż. Kenneth Lonergan), *Milczenie owiec* (reż. Jonathan Demme, scen. Thomas Harris), *Depresja gangstera* (reż. Harold Ramis, scen. Peter Tolan, Harold Ramis, Kenneth Lonergan, na podstawie historii stworzonej przez Kennetha Lonergana i Petera Tolana), *Powiększenie* (reż. Micheleangelo Antonioni, scen. Michelangelo Antonioni i Tonino Guerra) oraz *Popiół i diament* (reż. Andrzej Wajda, scen. Jerzy Andrzejewski i Andrzej Wajda), jako przykład bohatera tragicznego, czyli niemożności doświadczenia (pełnej) przemiany.

Nie podaję przykładów negatywnych, czyli filmów, które, nawet jeśli odniosły sukces, z procesowego punktu widzenia są niespójne, pozbawione „niewidzialnej historii” procesu przemiany i przedstawiają przemianę fałszywą lub pozorną, co, w moim subiektywnym odczuciu, wpływa na jakość tych dzieł. Popularność i atrakcyjność wielu filmów często bierze się z innych elementów istotnych dla widza, takich jak: charyzma odtwórców albo moda na konkretnego aktora, atrakcyjność efektów specjalnych, aktualność tematu, ścieżka dźwiękowa, tempo akcji, kontrowersje i prowokacje wokół samej produkcji, czy też po prostu dobrej promocji. Nie jest to w żadnej mierze zarzut, jednak nie tego rodzaju doświadczeniem filmowego seansu będę się w tej pracy zajmował.

Psychologia procesu jest znaną na świecie metodą pracy terapeutycznej, ale część analizowanych tutaj filmów powstała przed „wynalezieniem” jej przez Arnolda Mindella. Oznacza to, że niektórzy twórcy wymienionych filmów nie mogli mieć świadomości jej istnienia. Nie znali jej założeń i mechanizmów, a jednak, jak się o tym przekonamy, ich dzieła są bardzo „mindellowskie”. Stworzenie wyraźnych procesowych schematów narracyjnych oraz mniej lub bardziej świadome „zawarcie” ich w konstrukcji bohatera i opowiadania (czasami z niemalże chirurgiczną precyzją), dowodzi, że zjawiska, które opisuje Mindell i z którymi pracują procesowi terapeuci, są naturalne i powszechne. Stanowią nasze wspólne doświadczenie egzystencjalne bez względu na czas i miejsce, identyfikację kulturową, pochodzenie i status społeczny zarówno odbiorcy, jak i bohatera filmowego. Scenarzysta może napisać, a reżyser wyreżyserować historię doskonale odzwierciedlającą wszystkie założenia teorii procesowej bez jej znajomości, bo po prostu dobrze obserwują życie i dramat ludzki we wszystkich jego przejawach. Podobnie przecież aborygeni stworzyli swój bumerang nie mając pojęcia o prawach aerodynamiki. Znajomość aerodynamiki jednak nie sprawiła, że bumerang przestał latać.

Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że rozstrzygając zagadnienia procesowej struktury dramaturgicznej filmu powoływałem się będę na dwa paradygmaty scenariopisarskie: strukturę trzyaktową, w której występują dwa punkty zwrotne pomiędzy aktami, inciting incident w połowie aktu I i dwie kulminacje: w połowie aktu II i połowie aktu III oraz na strukturę sekwencyjną Franka Daniela. Wybór ten podyktowany jest wyłącznie moimi osobistymi preferencjami, gdyż oba te podejścia (oraz ich warianty) wydają mi się trafne i klarowne, ale przede wszystkim są powszechnie znane. Nie ma w tym jednak głębszego celu, ponieważ podejście procesowe do struktury dramaturgicznej jest zjawiskiem na tyle odrębnym, że odniesienie go do paradygmatów scenariopisarskich ma czytelnikowi jedynie pomóc lepiej uchwycić dynamikę Procesu i jej zbieżność z przebiegiem opowiadania filmowego. Nie odczuwam w związku z tym także potrzeby uzasadniania tego wyboru. Należy potraktować go jedynie jako jeden z wielu możliwych sposobów zobrazowania przebiegu informacji, napięć i konfliktów dramaturgicznych wobec przebiegu Procesu bohatera filmowego.

Druga część pracy będzie stanowiła uzupełnienie części pierwszej w postaci procesowego case study scenariusza filmu *Święty*. Jako scenarzysta i reżyser odślaniam się w niej ze swoimi zamiarami, podjętymi decyzjami i strategią twórczą. W ten sposób cała praca stanie się niejako komentarzem dotyczącym mojego warsztatu twórczego, którego poza natchnieniem i intuicją, procesowe podejście jest największą inspiracją. Chciałbym w ten sposób przedstawić swój scenariusz jako dzieło przyszłe, potencjalne, które powstało zgodnie z przedstawionymi przeze mnie procesowymi założeniami, ale którego ocena jest jeszcze w sferze, można powiedzieć, kwantowej superpozycji i nie zostanie zmierzona do chwili konfrontacji gotowego filmu z publicznością. Ten aspekt wydaje się wyjątkowo ciekawy w kontekście prezentacji nowej i w pewnym sensie pionierskiej metody pracy z opowiadaniem filmowym.

O ile filmy analizowane w części pierwszej odniosły, jak wiemy, niekwestionowany sukces i w ten sposób zostały poniekąd zobiektywizowane jako skutecznie oddziałujące na widownię, o tyle w przypadku scenariusza filmu *Święty* czytelnik będzie musiał sam ocenić zarówno trafność zastosowania procesowego podejścia, jak też jego wartość użytkową i potencjalną skuteczność w przyszłym filmie.

Od ponad piętnastu lat, odkąd po raz pierwszy zetknąłem się z koncepcją psychoterapeutyczną Arnolda Mindella, moją idée fixe było jak najprostsze i

najskuteczniejsze przeniesienie niektórych jej narzędzi i metod na grunt praktycznego zastosowania w pracy nad bohaterem i opowiadaniem filmowym. To zadanie ułatwią mi dwa zjawiska. Pierwszym jest zmiana, będąca, jak wspomniałem, centralnym zagadnieniem zarówno Psychologii Zorientowanej na Proces, jak i dużej części filmowych opowieści. Drugim - fakt, iż struktura i dramaturgia opowiadania filmowego, w którym bohater w finale przechodzi przemianę (lub się od niej uchyla⁵) jest niezamierzoną metaforą mindellowskiej mechaniki Procesu. Dzięki niej nie tylko łatwiej będzie nam zbliżyć się do istoty doświadczenia „tajemniczego” Procesu, ale przede wszystkim spojrzeć na los bohatera z nowej perspektywy.

⁵ Choć na przestrzeni całej pracy będę zajmował się zjawiskiem zmiany, wyjątkowym przypadkiem jest jej brak - sytuacja, w której bohaterowi nie udaje się przełamać status quo. Bohater nie jest w stanie dokonać wewnętrznej przemiany, a więc mamy do czynienia z porażką. Dla przejrzystości wywodu wariant braku zmiany potraktuję jednak marginalnie, jako wyjątek od reguły.

3. Psychologia Zorientowana na Proces

TWÓRCA I JEGO IDEE

Twórcą Psychologii Zorientowanej na Proces jest Arnold Mindell. W latach 70. XX wieku rozpoczął swoją pracę terapeutyczną jako psychoanalityk jungowski, ale szybko zdecydował się na samodzielne poszukiwania nowych metod korzystając z wielu różnych inspiracji. Odkryciem, które pchnęło go ku rozwijaniu własnego podejścia terapeutycznego było zauważenie zależności między snami a symptomami fizycznymi (np. bólem, chorobami, dysfunkcjami) jako somatycznymi odpowiednikami zawartych w snach treści. Pracując ze śmiertelnie chorymi pacjentami zauważył, że ich doświadczenia dotyczące patologicznych symptomów cielesnych odzwierciedlone są w ich snach.

Jako podejście psychoterapeutyczne Psychologia Zorientowana na Proces ma charakter eklektyczny. Jej podstawą jest psychoanaliza jungowska, taoizm filozoficzny i teoria informacji, ale czerpie ona także inspiracje z psychologii transpersonalnej, terapii skoncentrowanej na osobie Carla Rogersa, terapii Gestalt a także współczesnej fizyki kwantowej, jako, że pierwszym polem zainteresowania i wykształceniem akademickim Mindella była właśnie fizyka teoretyczna.

W jednym z wywiadów Arnold Mindell przyznaje, że filozoficzną i praktyczną podstawą Psychologii Zorientowanej na Proces jest przede wszystkim starożytna, chińska idea Tao, zawarta między innymi w *Tao Te King* (*Dàodé Jīng* - według systemu transkrypcji pinyin) napisanej ponad 2500 lat temu przez legendarnego mędrca Lao-Tsy (Laozi)⁶ oraz aborygeńska koncepcja „śnienia” (*dreaming*), inaczej określana jako „czas-snu” (*dream-time*).

Idea Tao rozumiana jest przez Mindella przede wszystkim jako „to, co wydarza się w danej chwili”. Psychoterapeutyczna praca procesowa stara się właśnie odnaleźć tao, czyli ducha chwili i z nim pracować. Problemem współczesnego człowieka, zdaniem Mindella, jest niepodążanie za tym, co się wydarza, czyli za przepływem pełnego spektrum zdarzeń i doświadczeń⁷. Wynika to z faktu, że znaczna część tego przepływu nie tylko jest nieuświadomiona, ale przede wszystkim przeciwna temu, czego człowiek świadomie pożąda i czego od życia oczekuje. Dlatego praca procesowa podejmuje próbę odkrycia i podążania zwłaszcza za tym, czego człowiek nie chce zauważyć i doświadczyć. Kluczowe jest więc stworzenie człowiekowi możliwości wejścia w te doświadczenia, które są

⁶ A. Mindell (w rozmowie z Jeffreyem Mishloven), *Process Psychology and Your Dream Body*, <https://www.youtube.com/watch?v=aKNKkmucW9U&t=26s> [dostęp: 29.03.2021].

⁷ Tamże.

przez niego pomijane lub których się boi. To według Mindella droga do autentycznego „uleczenia”, zaś jego centralnym elementem jest właśnie zmiana tożsamości, a poprzez nią - rozwój człowieka.

Psychologia Zorientowana na Proces jest sama w sobie niezwykle inspirująca intelektualnie i duchowo, jednak przede wszystkim jest to dziedzina bardzo praktyczna. Zajmuje się pracą z problemami i konfliktami jednostek, par, grup, czy nawet całych społeczności (worldwork, deep democracy⁹). Terapeuta procesowy pracuje z całym spektrum ludzkich doświadczeń, m.in. symptomami cielesnymi, trudnościami relacyjnymi, problemami przywództwa, odmiennymi stanami świadomości (np. ze śpiączką, z doświadczeniami z pogranicza śmierci), zdarzeniami w świecie.

Założenia teoretyczne Psychologii Zorientowanej na Proces wraz z jej praktycznymi zastosowaniami będę starał się - w interesującym nas zakresie - wyjaśnić na przestrzeni całej części pierwszej mojej pracy. Dla uchwycenia specyfiki procesowego podejścia terapeutycznego przytaczam tutaj fragment jednej z pierwszych książek Arnolda Mindella, w której autor opowiada o zjawisku zmiany próbującej się zmanifestować w życiu klienta oraz rodzaju pracy z nią związanej.

Jest [to] opowieść o mężczyźnie chorym na sclerosis multiplex, który, mimo iż znał „przyczyny” swojej choroby, nie chciał zmienić swego wzorca życiowego i tym samym pozwolić sobie na to, aby poczuć się lepiej.

Sclerosis multiplex jest chorobą, w której kręgosłup ulega powolnej degeneracji, a członki stopniowo słabną. Choroba ta, podobnie jak inne, ma związek z psychologią jednostki. Przewlekła choroba jest często problemem całego życia, częścią czyjegoś procesu indywiduacji¹⁰. Nie wierzę, że sama osoba tworzy chorobę, uważam jednak, że poprzez chorobę dusza osoby przekazuje jakąś ważną dla niej wiadomość.

Mężczyzna ze sclerosis multiplex wszedł o kulach do mojego pokoju. Chwiał się do przodu i do tyłu.

- Widzę, że się pan chwieje - powiedziałem - ale być może jest to dla pana właściwe.

⁹ Więcej informacji na ten temat można znaleźć na oficjalnej stronie internetowej Amy i Arnolda Mindellów, www.aamindell.net. Zob. <http://www.aamindell.net/worldwork> [dostęp: 29.03.2021].

¹⁰ Proces indywiduacji to termin wprowadzony przez Carla Gustava Junga opisujący proces rozwojowy, którego celem jest asymilacja i integracja nieświadomych aspektów rzeczywistości psychicznej człowieka w jedną niepodzielną całość - in-dividuum. Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. i opr. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.

- Kim pan jest, żeby mówić, że to jest właściwe? - zapytał.

Stwierdziłem, że już sam fakt, że mu się coś takiego przydarzyło oznacza, iż jest to właściwe. A poza tym - wskazałem - przecież on tego nie robił. Nie robił tego świadomie. Przyznał mi rację, ja zaś przeprosiłem go, że w ogóle poruszyłem ten temat.

- Może porozmawiamy o czymś innym? - zaproponowałem.

Jednak moje tajemnicze wypowiedzi zaintrygowały go. Ciekawy był, co właściwie miałem na myśli i zasugerowałem, byśmy spróbowali rozstrzygnąć, o co w tym wszystkim chodzi. Poprosiłem go zatem, by odłożył swoje kule. Jest to przerażające doświadczenie dla człowieka, który nie może stać. Kiedy spełnił moją prośbę, powiedziałem mu, aby spróbował doświadczać wszystkiego, co się z nim dzieje, gdy stoi bez oparcia.

Wtedy znów wpadł w złość i odmówił, a ja wycofałem się, podniosłem jego kule i dałem mu je z powrotem.

- Zapomnijmy o tym - rzekłem.

On jednak nadal był zaciekawiony i chciał się dowiedzieć czegoś więcej na temat swojej przerażającej choroby. W końcu zdecydował się odrzucić kule i zaczął się chwiać w przód i w tył, jak pijany. Nie był w stanie chodzić, jego nogi po prostu odmawiały mu posłuszeństwa. Nagle upadł.

- Poczułem, jak gdyby coś mnie ciągnęło w dół - powiedział.

Zaryzykowałem prośbę, aby powtórzył eksperyment i gdy będzie upadać, spróbował zaobserwować, co go ciągnie do dołu. Kiedy wstał ponownie, stwierdził, że poczuł to tak, jak gdyby ktoś inny go kontrolował, jakby nie był już w stanie kontrolować samego siebie. Następnie powiedział mi, że chociaż nigdy w życiu nie potrafił się kontrolować, to zawsze tego pragnął. Zawsze chciał być panem samego siebie i mieć nad sobą pełną władzę. Podał też przykład, że właśnie ostatnio „ciągnie” go do pewnej kobiety, w której się zakochał i że chciałby przestać ją kochać, ale nie potrafi. Również i w tym wypadku wygląda to tak, jakby nie miał kontroli nad samym sobą.¹⁰

Wyjaśniłem mu, że chociaż oczywiście nie winię go za chęć kontrolowania własnego życia, to jednak doświadczenie braku kontroli jest jego Procesem i powinien tego próbować. Wówczas nabrał odwagi i stanął znakomicie, przestał się nawet chwiać, stał po prostu normalnie, jak ty czy ja.

¹⁰ Przekonanie klienta o braku kontroli to jego subiektywna opinia dotycząca wyłącznie sfery emocji. W istocie jednak ów klient skutecznie, prawdopodobnie przez całe życie, kontrolował swoje działania i decyzje. To, że w jego uznaniu jest to kontrola niewystarczająca, pokazuje z jak wielkim poziomem kontroli świadomie się identyfikuje.

- Och, to zadziwiające - powiedział. - Jeżeli pozwolę sobie na brak kontroli, mogę stać zupełnie spokojnie.

- Oczywiście, ale czy pozwoli pan teraz, aby to samo stało się z pana miłością?

Mimo, że miał przed chwilą ten straszliwy wgląd w swój problem, zawahał się, po czym przyznał, że nie sądzi, aby sobie na to pozwolił, że nadal bardzo chce się kontrolować. Powiedziałem mu, żeby się nie przejmował i robił ze swoim życiem to, co uważa za słuszne, ale za każdym razem, kiedy będzie wściekły na swoją chorobę i na to, jak ona się rozwija, niech spróbuje identyfikować się ze swoim procesem chorobowym, a nie ze swoim ego, i pozwoli sobie na wejście w sytuację braku kontroli. Mamy tutaj do czynienia z paradoksem: choroby mogą być równocześnie swoim lekarstwem. [...] Jeżeli ten mężczyzna przestanie się kontrolować, będzie miał większą kontrolę nad sobą! Podjęcie ryzyka często okazuje się najbezpieczniejszym krokiem¹¹.

W chwili podjęcia procesowej pracy z doświadczeniem symptomu cielesnego (jak w tym przykładzie), ale także wejścia w doświadczenie każdego innego konfliktu wewnętrznego lub/ i zewnętrznego, bardzo szybko wyłaniają się strzępy „niewidzialnych” zdarzeń i postaci, które toczą z klientem pewien rodzaj sporu albo/ i dialogu. Można odnieść wrażenie, że w niewidzialnej sferze toczy się jakaś „opowieść”, a jej „bohaterowie” mają do wykonania konkretne zadania i zmierzają do osiągnięcia swoich celów, które w danym momencie stoją w opozycji do woli klienta. Naturalnie klient broni się przed nimi, a walka trwać będzie tak długo, aż konflikt ten w jakiś sposób nie zostanie rozładowany. Rozpoczęcie dialogu z tą „niewidzialną opowieścią” i jej bohaterami jest wglądem w Proces, który przetacza się aktualnie przez życie klienta.

Psychologia Zorientowana na Proces nazywana jest w skrócie psychologią procesu, podejściem procesowym, pracą z procesem albo pracą ze śniącym ciałem, jako że „śniącym ciałem” (dream-body) Mindell nazwał wspomniane wcześniej zjawisko „sennej” natury somatycznych (cielesnych) symptomów (chorób, dysfunkcji organizmu/ciała, bólu etc.). Sam termin zaś zaczerpnięty został

¹¹ A. Mindell, *O pracy ze śniącym ciałem*, tłum. Maciej Błasiak i Tomasz Teodorczyk, Pusty Obłok, Warszawa 1991, s. 17-19.

z wierzeń rdzennej ludności australijskiej, w których „śnieniem” (dreaming¹²) lub „czasem snu” (dreamtime) określa się między innymi niewidzialną podstawę wszystkiego, co widzialne, „miejsce”, gdzie rodzi się cała rzeczywistość. Aborygeni mówią: możesz zabić kangura, ale nie możesz zabić jego snienia¹³.

Jeśli skupisz się [tylko] na codziennej rzeczywistości, to zaniedbujesz Śnienie. Zgodnie z poglądami aborygenów, Śnienie jest podstawowym budulcem materialnego świata. Śnienie nadaje przedmiotom energię, która przyciąga lub odpycha twoją uwagę. Jeśli pomijasz Śnienie, to obniżasz wartość środowiska materialnego, ponieważ ignorujesz jego podstawę, przez co tracisz połowę życia¹⁴.

Mindellowska definicja śniącego ciała ma na celu spojrzenie na nasze życie z nowej perspektywy. Czas pojawiania się najróżniejszych konfliktów, zarówno wewnętrznych jak i zewnętrznych, to czas, w którym manifestuje się nasze śniące ciało „chcąc” przekazać nam wiadomość o konieczności zmiany, jaka chce się dokonać w naszym życiu - czy będziemy tego chcieli, czy nie i bez względu na „koszty”.

Mindell rozszerzył pracę ze śniącym ciałem, włączając w nią [poza symptomami cielesnymi i snami] każdy rodzaj niechcianych zdarzeń, takich jak konflikty, nastroje, kompleksy oraz problemy relacyjne. [...] każde doświadczane zjawisko jest przejawem rzeczywistości snienia i może być drogą do osiągnięcia świadomości innego wymiaru rzeczywistości. Kiedy praca ze śniącym ciałem objęła każdy rodzaj ludzkich problemów, zaczęła być znana jako „psychologia zorientowana na proces”¹⁵.

ZORIENTOWANIE NA PROCES

Procesem jest wszystko to, co się wydarza w danej chwili, a więc wspomniane tao. Praca z Procesem jest więc pracą z całym spektrum doświadczeń ludzkich bez

¹² Śnienie istniało zanim rozpoczyna się życie jednostki i kontynuuje swoje istnienie po jej śmierci. Aborygeni wierzą, że zarówno przed życiem, jak i po śmierci, duch dziecka istnieje w Śnieniu i tylko przez pewien czas zostaje ucieleśniony poprzez narodziny z matczynego łona. Zob. Bates, Daisy, *Aboriginal Perth and Bibbulmun biographies and legends*, Hesperion Press, Carlisle 1992.

¹³ A. Mindell, *Śnienie na jawie*, tłum. R. Palusiński, KOS, Katowice 2004, s. 24.

¹⁴ Tamże, s. 14-15.

¹⁵ J. Diamond, L. Spark Jones, *Droga powstaje gdy idziesz*, tłum. A. Raczyska, Eneteia, Warszawa 2014, s. 24-25.

względem na to, czy są to doświadczenia pożądane czy też wręcz przeciwnie - marginalizowane i wypierane. Mindell podkreśla jednak, że o ile z pierwszą kategorią (aspektem pierwotnym Procesu) zazwyczaj każdy z nas daje sobie radę samodzielnie (ponieważ stanowi przestrzeń zdarzeń pożądanych, zaplanowanych i zgodnych z naszą tożsamością), o tyle praca z drugą kategorią (aspektem wtórnym Procesu) wymaga wsparcia¹⁶. Niechciane wydarzenia, czy to w ciele, jako choroby, czy w relacjach z innymi ludźmi, jako różnego rodzaju konflikty i napięcia, czy też problemy przychodzące do człowieka z bliższego lub dalszego otoczenia, są nie tylko „koszmarnym snem”, z którego klient jak najszybciej chciałby zostać „wybudzony”, ale z procesowej perspektywy zawierają ważny komunikat o potencjale klienta do zmiany i rozwoju. Praca ze śniącym ciałem jest więc zachęcaniem i wzmacnianiem doświadczania aspektu wtórnego Procesu¹⁷, czyli tego wszystkiego, co się człowiekowi nieintencjonalnie przytrafia, na co ma ograniczony wpływ (lub nie ma wcale) i/lub czego najchętniej by się pozbył ze swojego życia.

Myśląc w kategoriach Procesu, traktujemy wszystkie [...] negatywne zjawiska podobnie jak sen, a więc jako przejaw procesu [wtórnego]. Nie możemy przecież powiedzieć, że sen jest zjawiskiem patologicznym, a osoba, która miewa [koszmarne] sny, jest chora. W psychologii zorientowanej na proces nie mówimy, że chory jest ktoś, kto doświadcza symptomów fizycznych, silnych emocji, odmiennych stanów świadomości, uzależnień lub kłopotów w relacjach, kłopotów z przystosowaniem się do społeczeństwa itp. Przyjmujemy raczej punkt widzenia zakładający, że „to, co się wydarza, może być znaczące”, jeśli tylko potrafimy odkryć znaczenie, które za tym czymś stoi¹⁸.

Psychologia procesu stanowi ten odłam psychoterapii, w którym nie stosuje się „leczenia”. Nie postrzega się w niej klienta jako chorego, a nękaące go problemy, jako absolutne zło, którego należy się pozbyć. Celem pracy z Procesem, podobnie jak innych terapii, jest to, by ulżyć człowiekowi w cierpieniu,

¹⁶ A. Mindell (w rozmowie z Jeffreyem Mishloven) *Process Psychology...*, dz. cyt.

¹⁷ Proces i jego aspekty: pierwotny oraz wtórny, zostaną szeroko omówione w rozdziale 5.

¹⁸ M. Duda, *Tao i psychologia zorientowana na proces* [w:] B. Szymbkiewicz (red.), *Psychologia procesu. Teoria i praktyka*, Eneteia, Warszawa 2013, s. 21.

lecz drogą do tego bywa nie tyle pozbycie się problemu, ile odkrycie zawartego w nim potencjału¹⁹.

Koszmary, symptomy cielesne, wszelkie konflikty albo mniej lub bardziej negatywne, zaskakujące wydarzenia uznawane są przez procesowego terapeutę za sensowne i wartościowe drogowskazy. Pomaga on klientowi podążać za nimi, chwycić się ich i konfrontować się z nimi, bo nic tak jak one nie jest w stanie odpowiedzieć na pytanie: czym może być prawdziwa zmiana w tym konkretnym, indywidualnym przypadku. Pod tym względem praca terapeuty procesowego z klientem bliska jest działaniom szamana, który zabiera chorego w niebezpieczną podróż w głąb sił, których pochodzenia nie zna, ale które wie jak się zachowują i jak się z nimi „porozumieć”.

Z perspektywy dramaturgii samego Procesu można by powiedzieć, że praca procesowa jest „wchodzeniem” w konflikt i „powiększaniem” go do „granic” możliwości, a nawet przekraczaniem tych granic. Terapeuta zanim rozładuje napięcie w kliencie, musi najpierw je spiętrzyć. Do tego służą mu specjalnie stworzone techniki i narzędzia procesowej pracy terapeutycznej.

Obaj odbywają podróż przez to, co nieprzyjemne, bolesne, niechciane lub nieakceptowane (nawet jeśli przyjemne), bo tylko w ten sposób można odkryć paradoksalną naturę problemów klienta²⁰. Praca ta nie polega na analizowaniu i omawianiu problemu, ale na głębokim doświadczaniu tego, co w problemie najtrudniejsze. Bardzo istotnym etapem tej podróży jest utożsamienie się z tzw. „twórcą” problemu i stawanie po stronie szeroko rozumianego bólu, po to, by ten ból przetransformować i znaleźć ukrytą w nim mądrość²¹.

Podążanie za tym, co się wydarza, korzystanie z konfliktu, wzmacnianie (amplifikowanie) doświadczeń oraz odkrywanie kierunku i celu zdarzeń jest tym, co łączy psychologię procesu z pracą scenarzysty i reżysera. To, o co zadbać musi terapeuta wobec klienta, jest tym, czym zajmuje się twórca opowiadania filmowego wobec swojego bohatera. Rozpoznaje go wraz z jego konfliktami wewnętrznymi i zewnętrznymi. Pomaga mu ich doświadczać coraz bardziej i bardziej, aż do pierwszego przekroczenia tzw. „progu” tożsamości. Obserwuje wówczas, czy i kiedy bohater będzie gotowy na zniesienie progu, a w

¹⁹ Na podstawie wypowiedzi w rozmowie prywatnej autora pracy z dr B. Szymkiewicz-Kowalską [dnia 5.10.2020].

²⁰ Podróż ta z reguły nie polega na retrospekcjach, czyli zagłębianiu się w traumach z przeszłości i poszukiwaniu przyczyn aktualnego stanu rzeczy, ale na bezpośrednim doświadczaniu konkretnych sygnałów Procesu tu i teraz.

²¹ Na podstawie wypowiedzi w rozmowie prywatnej autora pracy z dr B. Szymkiewicz-Kowalską [dnia 5.10.2020].

konsekwencji na zmianę tożsamości, jednocześnie starając się odkryć, czym ona - w jego przypadku - będzie.

Historia bohatera z punktu widzenia psychologii to okres kiedy jego życie oderwało się od „normy” i przez chwilę jako oderwane od normy przybiera mniej lub bardziej psychotyczny charakter. Wystarczy spojrzeć na przeciętnego bohatera filmowego i przyjrzyć się jego zachowaniom z zewnątrz, jakbyśmy patrzyli na niego jako postronni obserwatorzy. Okaże się, że widzimy kogoś, kto albo w jakimś momencie na kogoś krzyczy, albo wybucha płaczem, albo biega z pistoletem po ulicy, śpiewa piosenkę w tłumie etc. Wobec normy byłyby to zachowania psychotyczne.

Starożytni Grecy mówili, że utrata kontroli i bycie opanowanym na przykład przez gwałtowne emocje to wydarzenia i momenty, w których bogowie zostają zaproszeni do życia człowieka²². Życiem, w którym bogowie nie są zapraszani, nie warto żyć. Staje się spokojniejsze, ale nie ma historii²³.

TELEOLOGIA I FENOMENOLOGIA PROCESOWA

Z punktu widzenia zastosowania teorii i praktyki procesowej w opowiadaniu filmowym niezwykle istotny jest fakt, że psychologia procesu to podejście o charakterze teleologicznym (zakładającym celowość zdarzeń) i fenomenologicznym (bazującym na bezpośrednim doświadczeniu).

Podejście teleologiczne do procesów psychologicznych, ale także do opowiadania filmowego zakłada, że to, co wydarza się w świecie wewnętrznym i zewnętrznym bohatera jest sensowne i zmierza do konkretnego celu. Tomasz Teodorczyk podkreśla, że dla procesowego terapeuty nie jest aż tak istotne dlaczego i z jakiego powodu dane zdarzenie ma miejsce. Bardziej interesuje go, ku czemu to zdarzenie zmierza, w jaką stronę próbuje go wraz z klientem skierować i jakiej zmiany systemu (tożsamości) próbuje dokonać²⁴.

Psychologia procesu wychodzi od jungowskiej nadziei, że to, co się wydarza w życiu człowieka jest pełne znaczenia. Choć treść komunikatu jest ukryta i - podobnie jak znaczenia snów - niejako zakodowana, można jednak ją odkryć i

²² T. Teodorczyk, *Mindell i Jung, Eneteia*, Warszawa 2016, s. 263.

²³ R. Calasso, *Zaślubiny Kadmusa z Harmonią*, tłum. S. Kasprzysiak, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010, s. 386-387, cyt. za: T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 133.

²⁴ T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 17.

odczytać informację o procesie rozwojowym oraz jego celu. U Junga tym celem była indywiduacja. Indywiduum oznacza całość nie-podzieloną. Na przestrzeni życia proces indywiduacji wyraża się w obejmowaniu przez ego coraz większego obszaru jaźni, czyli w efekcie coraz większego integrowania treści nieświadomych. Celem jest pełne zidentyfikowanie się z wszystkimi aspektami pełnej, psychicznej osobowości. Jest to zadanie na całe życie i stanowi efekt poszczególnych, jednostkowych przemian tożsamości na kolejnych etapach życia, czyli kolejnych etapach procesu indywiduacji. Kiedy indywiduację uzupełni się o pochodzącą z alchemii filozoficznej ideę *coniunctio oppositorum* (proces alchemicznej przemiany był dla Junga odzwierciedleniem procesu indywiduacji), rozumiemy tę niepodzielną całość jako jedność przeciwieństw. Jest to więc przestrzeń, w której pozornie sprzeczne aspekty stanowią harmonijną i nie-podzielną całość.

Odnosząc to rozumowanie do bohatera filmowego należałoby powiedzieć, że bohater będzie prawdziwy, gdy to, co mu się przytrafia, wynikać będzie z głębokiego sensu jego egzystencji w danym momencie życia oraz stanowić będzie odzwierciedlenie tajemnicy jego procesu indywiduacji, a jego przemiana polegać będzie na zintegrowaniu przeciwieństw w jedną, nie-podzielną całość. Procesowe podejście oraz stworzone przez Arnolda Mindella i jego współpracowników metody pracy pomagają odkryć, a w ramach działań twórczych - wykreować, zarówno ów sens egzystencji bohatera, jak i kierunek jego przemiany oraz odpowiadające im konkretne, zewnętrzne wydarzenia fabularne.

Natura fenomenologiczna podejścia procesowego dotyczy z kolei zajmowania się tylko tym, co istnieje w sferze doświadczenia ludzkiego i co można wyrazić w jednym z sześciu kanałów doświadczenia, odpowiadających takim zjawiskom komunikacyjnym jak: obraz, dźwięk, ludzkie ciało, ruch, relacje i wydarzenia w świecie, a więc całej przestrzeni, w której rozgrywa się opowiadanie filmowe.

NIEWIDZIALNA HISTORIA

Z mindellowskiej perspektywy obraz, dźwięk, ruch, relacje między postaciami, ciało bohatera oraz wydarzenia w jego bliższym lub dalszym otoczeniu to nic innego jak pierwotny aspekt Procesu - czyli tożsamość bohatera oraz jego śniące ciało - czyli wtórny aspekt Procesu²⁵. Zatem wszystko to, co zjawia się na ekranie i w głośnikach jest bohaterem filmu, ale w różnych jego aspektach. Wszystkie te

²⁵ Jeśli bohaterem jest para albo grupa, wtedy jest to śniące ciało pary czy grupy, jako osobnej tożsamości.

elementy są trybikami mechanizmu, które uczestniczą w procesie przemiany, ale każdy z nich w różnym stopniu i na różne sposoby na tę zmianę wpływa.

Scenarzysta i reżyser mogą w pełni korzystać z wiedzy o rozpoznanych przez Mindella mechanizmach wewnętrznej (psychicznej) przemiany. W praktyce jednak ich zadaniem nie jest odkrywanie tego, co ukryte, ale przeciwnie - zakodowanie mechanizmu przemiany poprzez wpisanie jego elementów w charakterystykę bohatera, jego historię osobistą oraz ciąg fabularnych zdarzeń i pojawiających się w nich postaci. Tylko wtedy, gdy proces ten będzie „niewidzialny”, odzwierciedlać będzie prawdę o swojej naturze.

Moim zdaniem właśnie ta niewidzialna historia procesu przemiany tocząca się pod powierzchnią widzialnych zdarzeń fabularnych sprawia, że film staje się czymś więcej niż widowiskiem, rozrywką czy nawet dziełem sztuki. Jest doświadczeniem, w którym dusza bohatera kontaktuje się z duszą widza roztaczając przed nią fascynującą wizję, iż duża część tego, co się nam „przytrafia”, jest po prostu częścią nas, tylko jeszcze niezintegrowaną, a trudny proces zmiany ma sens, nawet jeśli jest nieprzewidywalny, paradoksalny i pełen zwrotów akcji. Wykreowanie bohatera i skonstruowanie opowiadania w oparciu o ten paradygmat (świadomie bądź intuicyjnie), prowadzi do powstania wiarygodnych, sugestywnych i głębokich opowieści, bez względu na gatunek filmowy oraz komercyjny czy autorski charakter dzieła.

Chciałbym tutaj zaznaczyć, że z punktu widzenia niewidzialnej historii nie ma znaczenia czy bohaterem filmu jest mężczyzna czy kobieta, bo to, co na głębszym poziomie dociera do widza (także bez względu na jego/jej płeć), to tajemniczy proces przemiany, który jest naszym wspólnym ludzkim doświadczeniem. Choć w większości analizowanych przeze mnie przykładów filmowych głównymi bohaterami filmów są mężczyźni, płeć to jedna z zewnętrznych manifestacji ich tożsamości - jedno z doświadczeń pierwotnego aspektu Procesu.

4. Zmiana

Tomasz Teodorczyk, pionier i współtwórca psychologii procesu w Polsce definiuje pracę z procesem jako podejście psychologiczne, które „zajmuje się zmianą we wszystkich jej przejawach”²⁶. Zmiana ta jednak nie dotyczy tego, co na zewnątrz, ale istoty tożsamości człowieka. Zmianą tą nie jest fakt, że ktoś stanie się bogaty, znajdzie miłość swojego życia, rzuci pracę i wyjedzie w podróż dookoła świata czy bohaterstwo uratuje komuś życie albo wydostanie się z zagrożenia. Zmiana dotyczy przemiany starej tożsamości w nową, wzbogaconą o jakości/cechy/wartości/doświadczenia, z którymi człowiek wcześniej się nie utożsamiał. A więc uratowanie komuś życia, pogodzenie się z bratem, otwarcie się na miłość, zdobycie fortuny, zdobycie mistrzostwa w jakiejś dziedzinie czy radykalna zmiana stylu życia to zdarzenia, które są jedynie zewnętrznym obrazem czegoś, co wydarza się pod spodem - w rzeczywistości psychicznej - i stanowi zwieńczenie procesu, który w zasadzie jest niewidzialny.

Bohaterem filmu *Truman Show* jest tytułowy Truman Burbank. Truman jest gwiazdą telewizyjnego reality show od dnia swoich narodzin, choć sam nie ma o tym pojęcia. Ponieważ nie zdaje sobie z tego sprawy, nie to jest jego problemem. Jest nim wyjazd na Fiji. Chce odnaleźć tam dziewczynę, która wiele lat temu zniknęła z jego życia w tajemniczych okolicznościach. Poszukuje więc miłość sprzed lat, mimo iż obecnie jest już żonaty.

Il. 1. TRUMAN BURBANK JAKO AGENT UBEZPIECZEŃ (NA POCZĄTKU FILMU).



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

²⁶ T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 17.

Zarówno ten wątek, jak i towarzyszące mu odkrywanie przez Trumana prawdy o rzeczywistości telewizyjnego reality show (którego jest własnością), stanowią fabularny ciąg zdarzeń pełnych konfliktów i zwrotów akcji. To przestrzeń historii widzialnej - ciągu przyczynowo-skutkowe zewnętrznych wydarzeń. Truman najpierw szuka sposobu na nawiązanie kontaktu z Dziewczyną z Fiji, potem próbuje wybrać się w podróż na odległą wyspę. Przeczując, że cały świat jest w spisku przeciwko niemu, postanawia - w tajemnicy przed wszystkimi - uciec z rodzinnej miejscowości Seaheaven w środku nocy, żaglówką. Wtedy dopiero odkrywa prawdę. Dociera do granic swojego świata, którym okazuje się być olbrzymie, telewizyjne studio, a jego dotychczasowe życie zaś, niekończącym się reality show. Żeby jednak ucieczka ze starego świata była możliwa, poruszająca i prawdziwa, fabularne zdarzenia odzwierciedlać muszą nie tylko przyczynowo-skutkowe ciągi zdarzeń zewnętrznych, ale, jak się okaże, przede wszystkim doświadczenie Procesu, a więc przyczynowo-skutkowe ciągi wydarzeń wewnętrznych.

Doskonałość, skuteczność i piękno historii widzialnej (fabuły) Truman Show polega między innymi na tym, że za zdarzeniami (widzialnymi), ukryta (zakodowana) jest niewidzialna historia procesu rozwojowego. Na jej poziomie bohater doświadcza swojego Procesu i całej jego mechaniki: podąża za sygnałami Procesu, konfrontuje się z nimi, poznaje swoje postaci ze snu i wchodzi z nimi w dialog, po czym wygrywa ze swoimi figurami progowymi, żeby w finale pokonać główny próg dotychczasowej tożsamości i zintegrować doświadczenia/jakości, które wcześniej uważał za obce, niebezpieczne i nieosiągalne²⁷. Stara tożsamość bohatera integruje nowe doświadczenia/jakości tworząc w ten sposób Nowe Ja.

Z procesowej perspektywy przemiana Trumana Burbanka polega na zintegrowaniu doświadczeń, którymi są: bunt wobec zastanego porządku, samodzielne sterowanie własnym życiem, radość z podejmowania śmiertelnego ryzyka i odwaga podążania za swoimi marzeniami. Pole doświadczenia, które bohater „obejmuje” w finale, jest znacznie większe od tego, z jakim zaczynał swoją podróż. Co ciekawe, wcześniej jako dziecko, Truman posiadał już te jakości i obejmował te doświadczenia. Pragnął być podróżnikiem, był odważnym i samodzielnym chłopcem. Pływając z ojcem na żaglówce to on trzymał jej ster. Żeby powstrzymać te spontaniczne i naturalne dążenia małego Trumana - więźnia telewizyjnego show - Reżyser-demiurg wykreował zdarzenie, które jako trauma miało ograniczyć potencjał 12-letniego chłopca. Wywołać w nim identyfikację przeciwną - ze strachem, potrzebą bezpieczeństwa, poczuciem winy za ciągoty do przygód. Truman zaczął się bać, przede wszystkim wody, a umiejętność i radość z

²⁷ Wszystkie te procesowe kategorie omówione zostaną szczegółowo w dalszej części pracy.

plywania na żaglówce zostały zepchnięte w przestrzeń traumy i poczucia winy za śmierć ojca²⁸. Kiedy, w pierwszych minutach filmu, poznajemy bohatera jako dorosłego, około 30-letniego mężczyznę, widzimy groteskowego agenta ubezpieczeń - znudzonego swoim życiem, marzącego o podróżach, na które go nie stać zarówno finansowo, jak i mentalnie. Mieszczkański styl życia w Seaheaven - „najpiękniejszym mieście świata”, to zarówno obraz wykreowanego na potrzeby reality show cukierkowego miasteczka, ale też wewnętrzny psychiczny pejzaż tożsamości bohatera jako bezpiecznego i uroczego więzienia. Reżyser telewizyjnego show powie w finale do Trumana wprost: „Wykreowana rzeczywistość Seaheaven to miejsce bezpieczne, przewidywalne i pełne akceptacji, w odróżnieniu od koszmaru codzienności poza telewizyjnym studiem”²⁹.

Przemiana wewnętrzna Trumana, z procesowego punktu widzenia, polega na przebudowaniu (pierwotnej) tożsamości poprzez integrację jakości/doświadczeń, z którymi bohater konfrontuje się na przestrzeni całej opowieści. Dochodzi tutaj do syntezy przeciwieństw (*coniunctio oppositorum*) - integracji doświadczenia „życia w Seaheaven” z jakościami i doświadczeniami reprezentowanymi przez prawdziwy świat poza studiem: niepewnością, walką o przetrwanie, pełną odpowiedzialnością za swoje decyzje, czyli samodzielnym trzymaniem steru swojej „łódki”³⁰. Truman wychodzi do realnego świata, bo dojrzał do bycia „sternikiem” swojego losu. Z pewnością jednak nie przestaje być „sobą”, o czym świadczą jego ostatnie słowa: „Na wypadek, gdybyśmy się nie spotkali: dzień dobry, dobry wieczór i dobranoc”. To refren przewijający się przez cały film - jego oryginalny sposób witania się ze swoimi „przesympatycznymi” sąsiadami. Wypowiadając te same słowa tuż przed opuszczeniem telewizyjnego studia (zarówno do Reżysera-demiurga, jak i anonimowych widzów reality show), Truman pokazuje, że choć wciąż jest tym samym człowiekiem, wie znacznie więcej o sobie i świecie, i gotowy jest na nowy etap w swoim życiu.

²⁸ Reżyser reality show w przeszłości wykreował zdarzenie, w którym podczas jednej z beztroskich przejażdżek żaglówką z ojcem rozpętała się potworna burza. Ojciec został zrzucony z łodzi i zatonął, a młody Truman pogrążył się w traumie i poczuciu winy, o czym jego otoczenie przez cały czas, mniej lub bardziej wprost, mu przypomina. Wzmacniając tożsamość post-traumatyczną otoczenie bohatera wzmacnia tożsamość Trumana-niewolnika, zapewniając ciągłość emisji programu.

²⁹ Seaheaven to odzwierciedlenie infantylnego snu o doskonałej harmonii i bezpieczeństwie.

³⁰ Obrazem tej przemiany, czyli finału niewidzialnej historii, jest dosłowne trzymanie steru żaglówki przez bohatera w końcowej sekwencji filmu. Sam na rozszalałym morzu jest jak podróżnik-pionier, którym zawsze chciał zostać.

Na poziomie fabularnym największym antagonistą Trumana Burbanka jest Reżyser-demiurg telewizyjnego show, którego zadaniem jest za wszelką cenę nie dopuścić do ucieczki Trumana. Jakościami, które reprezentuje ten antagonistą są: kontrola, dążenie do celu po trupach, ale też niezależność, odwaga w kreowaniu świata i bezkompromisowe podążanie za swoją wizją, a więc „trzymanie sterów” jako reżyser wielkiego przedsięwzięcia. Truman będzie mógł uciec ze swojego przesłodkiego więzienia dopiero wtedy, kiedy zintegruje te jakości - chwyci ster łódki i stanie się kreatorem własnego losu, nawet za cenę ewentualnej śmierci. Sukces (ucieczka z reality show) może zostać osiągnięty dopiero wtedy, gdy zrealizowana zostanie przemiana wewnętrzna, czyli: gdy dotychczasowa osobowość bohatera zintegruje jakości, które reprezentuje antagonistą (co więcej - które kiedyś, przed traumą, bohater posiadał albo przynajmniej miał w sobie potencjał ich naturalnego objęcia w dorosłym życiu³¹).

Il. 2. TRUMAN BURBANK JAKO ŻEGLARZ (NA KOŃCU FILMU).



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Jakości, które integruje bohater, nie są dosłownie tymi samymi jakościami reprezentowanymi przez antagonistę. Ich treść jest podobna, ale przetransformowane tracą swój negatywny, destrukcyjny charakter. O ile Reżyser-demiurg odwagę, bezkompromisowość i „trzymanie sterów” wykorzystywał do podporządkowania sobie swoich współpracowników, widzów i Trumana, o tyle Truman „używa” ich „uczciwie” - nie po to, żeby kogoś zniewolić, ale by uwolnić siebie.

³¹ Zjawisku integrowania treści uprzednio przez bohatera wypartych przyjrzymy się szerzej w dalszej części pracy.

Inny rodzaj przemiany przechodzi Cenzor - główny bohater *Ucieczki z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego. Kiedyś, gdy był młody i pełen nadziei na literacką karierę, prawdopodobnie identyfikował się z tym, co irracjonalne, ulotne, poetyckie i przekraczające ramy rzeczywistości. Jednak rozczarowania i brak sukcesów na twórczej niwie sprawiły, że artystyczną potrzebę wpływania na ludzi zastąpił wpływaniem na twórców jako ich cenzor. Jego cenzorska identyfikacja wykluczyła (wyparła) jakości/doświadczenia jego wcześniejszej tożsamości - artysty.

Il. 3. CENZOR - GŁÓWNY BOHATER *UCIECZKI Z KINA WOLNOŚĆ*.



Źródło: Kadr z filmu *Ucieczka z kina Wolność*.

Ucieczka z kina Wolność opowiada historię lokalnego Cenzora, który dostaje zawiadomienie o buncie fikcyjnych postaci filmowych podczas seansu w jednym z kin. Fikcyjne Postaci/Aktorzy odmówili grania w filmie narzuconych im ról. To zjawisko, samo w sobie irracjonalne, zakrawa jednocześnie na polityczną prowokację i sabotaż, ponieważ akcja filmu toczy się w komunistycznej Polsce. Z takim wydarzeniem Cenzor, jako część aparatu państwa, musi się rozprawić. Zdusić bunt w zarodku.

Pierwszą reakcją bohatera na irracjonalne wydarzenie jest wyparcie faktu, że owo zjawisko nie mieści się w materialistycznym porządku świata. Cenzor jest racjonalistą i cynikiem, osobą, której tożsamość zrosła się z ideą kontroli i skuteczności. W jednej ze scen bohater tłumaczy bunt fikcyjnych postaci, buntem materii, jako naturalnej konsekwencji faktu, że społeczeństwo samo przestało się buntować. Kiedy jednak dochodzi do bezpośrednich konfrontacji ze zbuntowanymi Postaciami/Aktorami wypowiadającymi z ekranu prywatne opinie i

swobodnie dialogującymi z Cenzorem (co wykracza poza wszelką normę), w bohaterze odzywa się zmarginalizowana i wyparta jakość/doświadczenie poety.

Przemiana, jaką przechodzi Cenzor, to burzliwe, graniczące z chorobą psychiczną doświadczenie śniącego ciała - przejęcie (przez ego) jakości reprezentowanych przez to dziwne irracjonalne zjawisko, jakim jest uwolnienie się postaci filmowych od narzuconych im ról. W efekcie bohater sam staje się irracjonalny. Zalewa go fala fantazji, która rozsadza dotychczasową tożsamość. Przegrywa jako Cenzor, ale nie poddaje się jako człowiek, bo w finale otrzymuje szansę na nową tożsamość (choć w filmie nie widzimy jak i czy z tej szansy skorzysta).

Bohater *Ucieczki z kina Wolność* nie przechodzi klasycznej przemiany. Jego przejście przez próg ekranu (wejście do fikcyjnej rzeczywistości filmu w filmie) nie jest harmonijną integracją treści obcych jego dotychczasowej identyfikacji, ale oddaniem się im w pełni, poświęceniem całej dotychczasowej tożsamości - zachowaniem graniczącym z psychozą. Kiedy bohater wraca ze świata filmu i jego zbuntowanych Postaci/Aktorów już nie jest cenzorem, ale też nie jest poetą. Nikt nie zwraca na niego uwagi. Jest jednym ze zwyczajnych ludzi na ulicy. Wieczorem, w domu zasłania zasłony. Zmęczony idzie spać - albo symbolicznie umiera. Jednak już nie jako cenzor ani nie jako poeta, ale dziwna synteza ich obu.

Arnold Mindell czerpiąc inspirację między innymi z szamanizmu i castanedowskiej postaci Indianina z plemienia Yaqi, Don Juana Matusa³², tak opisuje intruzę śniącego ciała w życie klienta, a tym samym bohatera filmowego:

Chociaż wielu wybiera bierność, niż spotkanie z tymi siłami [śniącym ciałem], to jednak wiedz, iż te niewytłumaczalne siły nadejdą bez względu na to, czy będziesz na nie gotów czy nie. Musisz je napotkać, poddać się im, gubiąc siebie lub czyniąc z tych mocy swoich sprzymierzeńców³³.

Zmiana nie musi być tak wielka i wyraźna jak w dwóch powyższych przykładach. Ważne jest jednak, żeby rozpięta była pomiędzy dwoma biegunami. Jednym z nich jest jakość dominująca w pierwotnej tożsamości bohatera. Drugim - jakość opozycyjna, która do bohatera dobiega się od pierwszego punktu

³² Bohater niezwykle popularnej w latach 70. i 80. serii książek Carlosa Castanedy, m.in. *Nauk Don Juana, Podróże do Ixtlan, Drugiego kręgu mocy, Sztuki śnienia*.

³³ A. Mindell, *Psychologia i szamanizm*, tłum. R. Palusiński, KOS, Katowice 2002, s. 60.

zwrotnego (ale i wcześniej), stanowiąca zarzewie konfliktów i kreująca napięcie dramaturgiczne większości sytuacji (z reguły aż do drugiego punktu zwrotnego). Bardzo często jest to po prostu jakość - mniej lub bardziej wprost - reprezentowana przez głównego antagonistę - „wielką postać ze snu”.

Doskonałym przykładem takiej subtelnej, prawie niezauważalnej, a jednak ważnej i trudnej zmiany, jest Lee Chandler, bohater filmu *Manchester by the Sea* w reżyserii Kennetha Lonergana. Wiele widzów, ale także krytyków, postrzega ten film jako wyjątkowy ze względu na brak wyraźnej konstrukcji. Jakby sceny sączyły się w jakiś organiczny sposób, bez wyraźnych zwrotów akcji i konfliktów, jak zwykłe życie, które nie ma struktury narracyjnej. Akcja stoi w miejscu, a my obserwujemy bardziej portret bohatera, niż proces jego przemiany.

Z procesowej perspektywy jest jednak inaczej. Film w niezauważalny, ale niezwykle konsekwentny sposób pokazuje walkę między dwoma skrajnymi jakościami: brakiem empatii a miłością, emocjonalnym chłodem a gorącym uczuciem bliskości.

Poznajemy Lee w syntetycznej sekwencji scen, w których jako dozorca pomaga usuwać najróżniejsze usterki. Robi to, co do niego należy, ale ludzie skarżą się, bo z jakiegoś powodu poza świadczonymi usługami, oczekują od niego zwyczajnej, ludzkiej empatii.

IL. 4. LEE CHANDLER - GŁÓWNY BOHATER *MANCHESTER BY THE SEA*.



Źródło: Kadr z filmu *Manchester by the Sea*.

Lee świadomie blokuje wszelką bliskość, nawet wtedy, kiedy umiera jego brat i musi zaopiekować się bratankiem. Zablokował w sobie ciepło, bo kilka lat temu ogień (nomem omen), który sam niechcący zaproszył po beztroskiej imprezie z

kumplami, spalił jego dom i trójkę dzieci. Ten niegdyś kochający, ciepły i spontaniczny chłopak ukarał się właśnie brakiem uczuć, empatii i miłości. Stworzył post-traumatyczną tożsamość opartą na chłodzie, dystansie, mechanicznej i pragmatycznej rzetelności. Przez cały film czekamy razem z Lee, aż sroga zima odpuści, ziemia zmięknie, żeby mógł wreszcie wykopać grób, pochować zmarłego brata i uciec z rodzinnej miejscowości - swojego specyficznego antagonisty. Przez ten czas Lee „atakowany” jest ciepłem ludzi, ich miłością, która stopniowo roztopia jego pamięć i przypomina kim jest naprawdę. Powoli, mniej lub bardziej świadomie, dotychczasowa tożsamość integruje jakości, które bohater wyparł: empatię, przyjacielskość, uczuciowość i chęć życia. Nowa tożsamość zauważa to, czego nie mogła widzieć stara: żeby znowu być odpowiedzialnym za kogoś nie musi być zimny jak lód.

Kolejnym wariantem możliwej przemiany bohatera jest postać Szeryfa ze Szczęk Stevena Spielberga. Ten film nie miałby swojej siły i nie stałby się klasyką, gdyby nie wielowarstwowa i bardzo sprytna konstrukcja postaci głównego bohatera. Większość widzów nie pamięta, że bohater Szczęk jest całkowitym zaprzeczeniem figury amerykańskiego szeryfa: nie jest ani silnym, odważnym i nieskazitelnym obrońcą prawa, grany przez Johna Wayne’a albo Clinta Eastwooda, ani skorumpowanym cwaniakiem z Batmana. To, w jaki sposób skonstruowana została tożsamość bohatera Szczęk nie tylko potwierdza procesową koncepcję mechanizmu zmiany, ale także wynosi ten dreszczowiec na poziom gatunkowego arcydzieła³⁴.

Il. 5. SZERYF - GŁÓWNY BOHATER SZCZĘK.



Źródło: Kadr z filmu u Szczęki.

³⁴ W kolejnych rozdziałach wielokrotnie będę powoływał się na ten przykład filmowy analizując kolejne procesowe elementy konstrukcji bohatera Szczęk i struktury opowiadania. Horror i thriller (dreszczowiec) to gatunki, które procesowy mechanizm wynosi ponad zwykłą rozrywkę, zaś jego brak sprawia, że trudno odróżnić jeden tytuł od drugiego.

Przemiana tutaj rozgrywa się na trzech płaszczyznach. Ta, która dociera do widza wprost, w ramach zdarzeń zewnętrznych, to osiągnięcie zamierzonego celu przez bohatera - zabicie rekina ludojada, czyli uwolnienie miasta od zagrażającego mu potwora. Na bardziej subtelny poziomie, co umyka świadomości większości widzów, to przemiana tchórza w bohatera. Na poziomie jeszcze głębszym (procesowym) - to integracja wypartego doświadczenia z dzieciństwa oraz wypartej przez współczesny świat (a więc i bohatera) terytorialnej samczej energii. Bohater boi się wody, bo w dzieciństwie - jak się dowiadujemy - omal nie utonął (skojarzenie z *Truman Show* narzuca się samo). Wydarzenie to jednak związane było z zabawą w wodzie, czyli można wnioskować, że bohater nie tylko kiedyś lubił wodę, ale była dla niego czymś niezagrażającym - placem zabaw. Pojedyncze negatywne wydarzenie z przeszłości odebrało mu pozytywne doświadczenie kontaktu z wodą i beztrudną zabawą. Odtąd otwarty akwen stał się jego wrogiem. On jednak dobrowolnie zamieszkał z rodziną właśnie na wyspie.

Szeryf Spielberga jest całkowitym zaprzeczeniem macho. Brzydzi się przemocą, chce świętego, mieszczańskiego spokoju i dobrych relacji ze wszystkimi. W dodatku widzimy, że jego otoczenie chce tego samego. Jesteśmy we współczesnym świecie społecznej umowy, że pewnych rzeczy już nie wypada robić, pewne zachowania są nienowoczesne, a różnice między płciami zostały zatarte. Mężczyzna nie musi być silny, bo od tego są maszyny. Nie musi zabijać, bo od tego są instytucje. Terytorialna samcza energia, która jeszcze niedawno stanowiła część doświadczenia przeciętnego mężczyzny (wspomnienie o amerykańskich pionierach i pierwszych szeryfach Dzikiego Zachodu nie jest starsze niż 200 lat), dzisiaj została wyparta. Tchórzostwo bohatera objawia się właśnie w zderzeniu z tą energią, uosabianą przez rekina żerującego na terytorium Szeryfa.

Przemiana bohatera na poziomie Procesu polega na ponownej integracji doświadczenia „zabawy” w wodzie i objęciu doświadczenia zdolności do obrony swojego terytorium. W finale udaje mu się pokonać swój wewnętrzny opór (próg) wobec energii „samca-napastnika” reprezentowanej przez bezwzględność i brutalność rekina, ale także strach przed wodą (bo właśnie na środku oceanu bohater pokonuje wodnego potwora). Reputacja Szeryfa zostaje uratowana, a rekin i woda okazują się castanedowskimi sprzymierzeńcami w dziele wewnętrznej przemiany.

Szczerki, jako komercyjny, amerykański hit z lat 80-tych, są przykładem trafnej i skutecznej konstrukcji bohatera oraz jego procesu przemiany, skupionej na polaryzacji między skrajnymi jakościami/doświadczeniami: pierwotnej osobowości

Szeryfa i „osobowości” rekina. Jak później się okaże, tego rodzaju polaryzacja będzie kluczem do zrozumienia fenomenu przemiany.

Chciałbym teraz sięgnąć do mistrza europejskiego kina egzystencjalnego, Micheleangelo Antonioniego i jednego z jego arcydzieł, *Powiększenia*, jako ostatniego przykładu przemiany bohatera w tym rozdziale.

To przypadek pozornie bardziej skomplikowany, ponieważ autor poprzez bohatera i fabułę filmu przede wszystkim zagłębia się w dywagacje na temat tego, co jest prawdą a co złudzeniem, co jest realne a co zmyślane i jakie są granice między tymi światami. Wyjątkowa siła przekazu tych filozoficznych treści bierze się jednak moim zdaniem z faktu, że konstrukcja filmu zawiera niewidzialną historię przemiany bohatera. Zanim przejdę do jej omówienia, chciałbym zwrócić uwagę na ciekawą, moim zdaniem, prawidłowość.

Przygotowując listę tytułów filmowych na potrzeby procesowej analizy, uderzyło mnie jak trudno jest znaleźć przykłady przemiany bohatera w klasyce kina europejskiego, a jak proste i oczywiste jest to w kinematografii zza oceanu. Europejskie kino komercyjne przemianę bohatera przeprowadza najczęściej bez finezji - rzadko kiedy jest ona spójna i uzasadniona. W kinie autorskim zaś bohater jest przede wszystkim przyczynkiem oraz nośnikiem sensów i rozważań filozoficznych (moralnych, politycznych etc.), a przemiana - jeśli w ogóle ma miejsce - ma charakter intelektualny i deklaracyjny, jest przedmiotem decyzji bohatera, wyrazem jego wolnej woli albo obrazem buntu wobec otoczenia. Świat myśli i idei góruje tutaj nad światem „zwyczajnego” psychicznego rozwoju.

Z punktu widzenia swojej przemiany bohaterowie autorskiego kina europejskiego częściej „konfrontują się” z (wszelkiego rodzaju) symbolami, ideami i traumami, podczas gdy w kinie anglosaskim (zarówno komercyjnym, jak i autorskim) - z archetypami, inicjacyjnymi obrzędami i pokonywaniem własnych ograniczeń. Tym samym w dużym uogólnieniu można by powiedzieć, że kino europejskie jest bardziej freudowskie, polityczne i introspekcyjne, podczas gdy kino anglosaskie bardziej jungowskie i „baśniowo-mitologiczne”, a tym samym skupione nie na introspekcji czy retrospekcji, intelektualnych spekulacjach i odkrywaniu jakiejś prawdy (o sobie albo o świecie), ale na bezpośrednim doświadczeniu i procesie przemiany, której celem jest *coniunctio oppositorum*.

W *Powiększeniu* Antonioniego głównym bohaterem jest wzięty fotografik - zarówno artysta, jak i wykonawca prawdopodobnie topowych fotograficznych sesji

modowych oraz reklamowych. Jest wiecznie zabiegany, rozproszony, przeskakuje z tematu na temat i czerpie garściami z władzy nad tymi, którzy go pożądamy i podziwiają. Jego przewagą jest talent „widzenia” - patrzenia na świat inaczej, głębiej, umiejętność uchwycenia piękna zarówno w tym, co brzydkie (jak ciała bezdomnych w noclegowni), jak i w tym, co proste (drewniane śmigło znalezione w antykwariacie) albo powierzchownie piękne - sensualne ciała modelek. Zajmuje się tym jednak przede wszystkim dla zabawy, pieniędzy i sławy.

Il. 6. FOTOGRAFIK - GŁÓWNY BOHATER POWIĘKSZENIA.



Źródło: Kadr z filmu Powiększenie.

Podążając za tajemnicą morderstwa w parku Fotografik konfrontuje się z realnością tego, co nieuchwytnie, doświadczając wymiaru rzeczywistości, który do tej pory nie istniał w sferze jego materialistycznej, cynicznej i skupionej na posiadaniu tożsamości.

Jak już wspomniałem, wewnętrzna przemiana bohatera z procesowej perspektywy polega na integracji jakości/doświadczeń, z którymi z różnych powodów bohater się nie utożsamia. W tym przypadku przemiana przebiega na osiach dwu podstawowych polaryzacji. Pierwsza z nich to polaryzacja między identyfikacją ze sferą materialną - tym, co widzialne i uchwytne a sferą duchową, a więc tym, co niewidzialne i nieuchwytnie. Drugą polaryzacją jest ta pomiędzy koniecznością posiadania a wyrzeczeniem się jej. Ujmując przemianę tożsamości Fotografika najbardziej syntetycznie można by powiedzieć, że bohater na końcu filmu otwiera się na to, co nieuchwytnie, bo nie musi już wchodzić w posiadanie tego, co niewidzialne. To nowy sposób doświadczania świata, a więc nowa perspektywa i przebudowany system wartości.

W finałowej scenie po raz pierwszy widzimy jego subtelny, prosty uśmiech i głęboką refleksję. Podnosi wymaginowaną (niewidzianą) piłkę i odrzuca ją na realny kort tenisowy, na którym grupa mimów rozgrywa wymaginowany mecz. Do takiego gestu i towarzyszącej mu emocji bohater wcześniej nie był zdolny. Zrównuje się z tymi, których wcześniej marginalizował - identyfikuje się z grupą zwariowanych mimów, którzy nie mają żadnej władzy, nie mają pieniędzy i jeżdżą po mieście ze skarbonkami, do których zbierają datki na przetrwanie. To banda outsiderów, którzy żyją tym, co nieuchwytnie, ale nie wykorzystują tego tak, jak do tej pory wykorzystywał to bohater.

To na razie tylko statyczny obraz zmiany w dwóch fazach: przed i po. Najbardziej interesuje nas jednak to, w jaki sposób zmiana zachodzi i jaki jest jej naturalny, choć bardzo tajemniczy mechanizm. Jak przebiegają kolejne etapy konfrontowania się z tym procesem, które, jak się okaże niedługo, ściśle związane są ze strukturą dramaturgiczną pełnometrażowego filmu fabularnego. O tym traktować będą kolejne rozdziały mojej pracy.

Zmiana w życiu większości z nas zawsze jest trudna i najczęściej przebiega dramatycznie, między innymi dlatego, że nie tylko nie mamy świadomości jej kierunku, ale też najczęściej nie uważamy jej za potrzebną i konieczną. Zmiana może nastąpić niezależnie od tego, czy tego chcemy czy nie i niezależnie od tego, czy o tym wiemy. Jej posłańcami są różnego rodzaju sygnały i symptomy pojawiające się w życiu człowieka (bohatera): dramatyczne lub/i zaskakujące sytuacje oraz zjawiska, które mogą być przez niego prowokowane i generowane (*Truman Show*), jak również nagle i nieoczekiwane zdarzenia, z którymi będzie musiał sobie poradzić (*Szczęki*, *Ucieczka z kina Wolność*, *Manchester by the Sea*). Mogą to być sytuacje nieprzyjemne i trudne, ale też niespodziewane okazje, które człowiek (bohater) próbuje wykorzystać na różne sposoby (*Powiększenie*).

[...] wszyscy jesteśmy więźniami naszej mocy, by użyć słów Don Juana Castenedy. Nie możesz uciec przed własną mocą. Co to oznacza? Przez moc rozumiem tę część ciebie, która pozostając poza twoją kontrolą sama dokąds podąża. To jest twoja najgłębsza natura, mająca swoją własną wizję tego, jak powinno wyglądać twoje życie i nie liczy się ona ze społecznymi oczekiwaniami i aspiracjami. Moc jest z natury radykalna i

totalna. [...] Jesteś mocą, którą jesteś, niezależnie od tego czy jej używasz czy nie. Symptom czy choroba są twoją mocą, twoim sprzymierzeńcem³⁵.

W filmie, żeby to, co zewnętrzne mogło być osiągnięte, najpierw osiągnięta musi być wewnętrzna zmiana. Jeśli ten postulat nie zostaje spełniony, wówczas nawet bardzo atrakcyjne widowisko okazuje się tylko mechaniczne, a najbardziej choćby wysublimowany film artystyczny może pozostawić widza chłodnym i zdystansowanym wobec swojej opowieści.

Proces zmiany jest ukryty pod ciągiem wydarzeń, z którymi konfrontuje się bohater. To znaczy, że te zdarzenia tylko pozornie są przypadkowe. Ludzie, których spotyka, sytuacje, obrazy, choroby, słowa, gesty, reakcje, zbiegi okoliczności, wszystko to na różne sposoby odzwierciedla Proces.

Reżyserowi i scenarzyście tak apodyktyczny sposób spojrzenia na rzeczywistość może się kojarzyć z podręcznikami filmowej dramaturgii i scenariopisarstwa. Okazuje się jednak, że przemiana nie jest tylko postulatem jakiegoś paradygmatu scenariopisarskiego, ale codziennym zagadnieniem, z jakim w swoim gabinecie mierzy się procesowy terapeuta, a więc i sprawą, z którą w różnych momentach życia zmagamy się my wszyscy.

Twórca opowiadania filmowego - inaczej niż psychoterapeuta - nie musi odkrywać kierunku zmiany bohatera. Jego zadaniem jest precyzyjne określenie, jaka zmiana w danych okolicznościach może mieć miejsce, czyli jaka zmiana jest adekwatna do danego bohatera i jego świata.

Gdzie szukać informacji na jej temat? Jak trafnie określić „różnicę”, którą zmiana ma wprowadzić w życie bohatera i w jakim celu? Twórca opowiadania filmowego może rozpoznawać tę przestrzeń intuicyjnie i bardzo często tak się dzieje. Procesowe podejście podsuwa swoje narzędzia i filozofię, które mogą wesprzeć ten intuicyjny akt twórczy.

³⁵ M. Schupbach (w rozmowie z Bogną Szymkiewicz), *Praca z symptomami fizycznymi* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 161-162.

5. Proces pierwotny i proces wtórny

Tożsamość nie może ulec zmianie w zakresie elementów, które ją stanowią - zmiana zawsze polegać musi na wprowadzeniu elementu spoza niej. Integracja choćby jednego elementu spoza tożsamości prowadzi zaś do jej całkowitej transformacji, w wyniku której powstaje zupełnie nowy system - nowa tożsamość. Mechanizm zatem jest bardzo prosty i jednoznaczny. Nikt z nas nie może zmienić się w zakresie tego, co o sobie wie.

Alfred Einstein miał kiedyś powiedzieć, że nie można rozwiązać problemu przy pomocy świadomości, która ten problem stworzyła. Klient jest właśnie w takiej sytuacji, próbuje rozwiązać problem przy pomocy środków, które są mu dostępne (to znaczy przy pomocy metod mieszczących się w obszarze jego tożsamości), nie zdaje sobie jednak zwykle do końca sprawy, że właśnie to, kim jest (a ściśle rzecz biorąc, z czym się utożsamia) stworzyło jego kłopoty. Uważa się, że to sam problem zawiera w sobie rozwiązanie trudności klienta, gdyż to właśnie on próbuje zmienić [jego] tożsamość³⁶.

Z punktu widzenia psychologii procesu przemiana bohatera to włączenie do jego pierwotnej tożsamości takiego elementu spoza niej, z którym bohater wcześniej nie tylko się nie utożsamiał, ale uważał za obcy, zagrażający lub nieosiągalny.

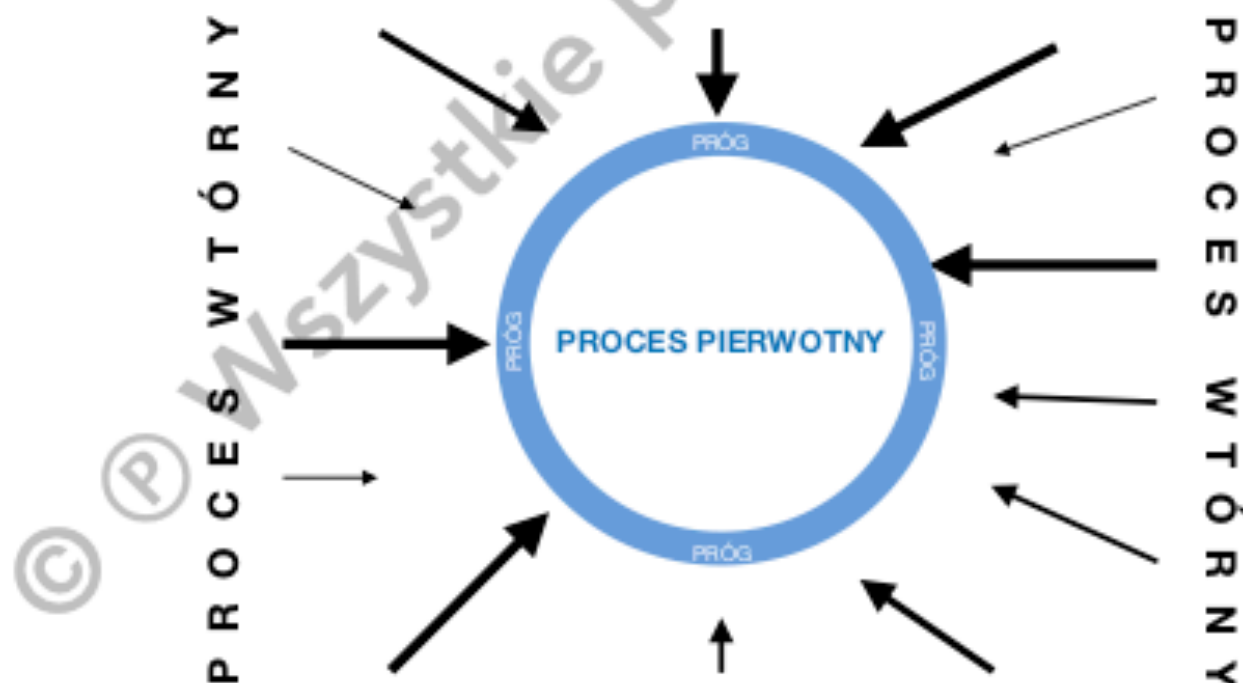
Na początku swojej praktyki jako psychoanalityk jungowski Arnold Mindell odkrył, że poza napięciem psychicznym, jakie tworzy się między świadomością i nieświadomością, istnieje jeszcze innego rodzaju dynamika: między tym, z czym się utożsamiamy, a tym, z czym się nie utożsamiamy. To odkrycie jest niezwykle proste, ale bardzo skuteczne. Widać to chociażby w dynamice sporów politycznych, gdzie ścierają się tożsamości, czyli systemy wartości i wizje świata. W codziennym życiu konflikt między tym, z czym się identyfikujemy, a tym, co przychodzi spoza sfery identyfikacji, silnie angażuje naszą uwagę i zużywa dużo energii.

Przyglądając się takim relacjom głębiej Mindell odkrył kilka zaskakujących zjawisk. Pierwszym z nich jest fakt, że w przestrzeni tego rodzaju konfliktów można szukać informacji o wewnętrznej przemianie, która chce się zmanifestować w człowieku albo grupie. Z tym, co jest najbardziej energetyczne w konflikcie pomiędzy sferą „Ja” i sferą, nazwijmy ją umownie, „nie-Ja” można pracować -

³⁶ T. Teodorczyk, *Psychologia zorientowana na proces – teoria i praktyka*, <https://akademiapop.org/tomasz-teodorczyk-psychologia-zorientowana-na-proces-teoria-i-praktyka/> [dostęp: 29.03.2021].

można to rozwijać i wzmacniać tak, żeby klient sam odkrył prawdę o procesach, które toczą się w jego psychice, a przede wszystkim o tym, co „chce” się w niej zmienić. Najważniejsze w takiej pracy jest wychodzenie poza strefę komfortu poprzez kolejne próby doświadczenia tego, z czym się nie identyfikujemy, a co przyciąga naszą uwagę (bo jest przerażające albo zachwycające), co wkracza mniej lub bardziej inwazyjnie w nasze życie (zdarzenie losowe, ból głowy, awantura w pracy) albo czemu się poddajemy tracąc nad sobą kontrolę (uzależnienia, obsesje, emocje). Chętnie i z otwartością doświadczamy tylko tego, czego sami chcemy doświadczyć i na co wyrażamy zgodę. Jeśli musimy zrobić coś „nieswojego” pojawia się opór i poczucie opresji. Staramy się tego unikać, a kiedy jest już to niemożliwe, w najlepszym przypadku marginalizujemy te doświadczenia albo aktywnie się od nich odcinamy. Inaczej jest z ekscesami i uzależnieniami, które choć wiemy, że nie mamy nad nimi kontroli i często mają na nas destrukcyjny wpływ, umiemy sobie tłumaczyć na wiele sposobów, że to ostatecznie nasz osobisty wybór albo/i niegroźna przyjemność.

Il. 7. PROCES I JEGO DWA ASPEKTY: PIERWOTNY I WTÓRNY.



Źródło: opracowanie własne.

Życie jest strumieniem doświadczeń, które Mindell nazywa Procesem, podkreślając w ten sposób jego dynamikę. Doświadczenie zdarzeń, sytuacji, ludzi czy emocji, z którymi się utożsamiamy to pierwotny aspektu Procesu, bo jest najbliższej Ja i świadomości. To jest miejsce, z którego patrzymy na świat - nasz system wartości i nasza perspektywa. Drugim aspektem Procesu są doświadczenia wtórne wobec Ja. Jest ich bardzo dużo i większość z nich toczy się niezależnie od naszej egzystencji, często bez naszej wiedzy i świadomości. Dopiero wtedy, kiedy wchodzi w konflikt z Ja albo kiedy do nich aspirujemy (bo na przykład zdają się być nieosiągalne), stajemy się ich mniej lub bardziej świadomi.

Ze strumieniem procesów pierwotnych utożsamiamy się i uważamy go za „własny”, ze strumieniem procesów wtórnych nie czujemy identyfikacji i tym samym jest nam „obcy”. Dla Mindella ta prosta polaryzacja to podstawowa struktura psychiki i główny jej mechanizm rozwojowy³⁷. Jej skrajne bieguny nazywane są w skrócie: procesem pierwotnym (Ja) i procesem wtórnym (nie-Ja)³⁸.

Zmiana w życiu człowieka i przemiana bohatera w filmie zachodzi dzięki tej polaryzacji. Wynika to z faktu, że dynamika między procesem pierwotnym i wtórnym jest zjawiskiem naturalnym, toczącym się na najróżniejsze sposoby w życiu każdego z nas. Procesowe narzędzia i techniki służą terapii do odkrycia dynamiki tej relacji i przepracowania jej wraz z klientem. Twórcom opowiadania filmowego mogą posłużyć do jej wykreowania.

Klarowne i precyzyjne określenie dynamiki między Ja i nie-Ja, w poszczególnych elementach opowiadania filmowego (charakterystyce bohatera i postaci drugoplanowych, wydarzeniach, przestrzeniach, dialogach etc.), pozwala stworzyć wiarygodny i sugestywny świat bohatera, czego najlepszym dowodem jest wiele wspaniałych filmów, zarówno komercyjnych, jak i autorskich, w których ta koncepcja się doskonale sprawdza.

PROCES PIERWOTNY, CZYLI JA

Różnica między [procesem pierwotnym i wtórnym] polega na odmiennym stosunku, podejściu, nastawieniu osoby (Ja) do poszczególnych aspektów Procesu. [...]

³⁷ Mówiąc o strukturze trzeba pamiętać, że dotyczy ona procesów pozostających w ciągłym ruchu. Treść procesu wtórnego i pierwotnego wraz z kolejnymi życiowymi doświadczeniami zmienia się, ale same pojęcia i tworzące się między nimi napięcie zostają niezmiennie. Proces pierwotny i wtórny istnieją zawsze jako polaryzacja, ciąglej zmianie ulega to, co jest przez te kategorie reprezentowane.

³⁸ T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 19.

Za pierwotne uznajemy te procesy, z którymi osoba (Ja) się identyfikuje. Procesy pierwotne odnoszą się do tych zjawisk, przeżyć, zachowań czy postaw, z którymi się utożsamiamy, o których bez większych zastrzeżeń możemy [...] powiedzieć: to Ja [...]. Za pierwotne możemy uznać te procesy, które są podstawą zamierzonej aktywności, innymi słowy, które zgodne są z naszymi intencjami³⁹.

Procesem pierwotnym bohatera Szczęk jest bycie szeryfem, ojcem i mężem, człowiekiem spokojnym i zrównoważonym, odpowiedzialnym i sumiennym. Jednocześnie pierwotne dla niego jest utożsamianie się z kimś, kto boi się wody, kto nie lubi wchodzić w konflikty, unika przemocy i niebezpieczeństw, dlatego właśnie przeprowadził się z rodziną z Nowego Jorku na spokojną prowincję.

Proces pierwotny Trumana Burbanka to także „american dream” - życie na cudownej wyspie, uśmiechnięta żona, sąsiedzi i koledzy z pracy, bezpieczeństwo i dobra praca w ubezpieczeniach, bycie niegroźnym marzycielem i dobrym przyjacielem, przewidywalność i codzienna rutyna. Truman, podobnie jak Szeryf, miał traumatyczne przeżycie związane z wodą, której od tamtego czasu panicznie się boi. Jego procesem pierwotnym jest więc także poczucie winy za śmierć ojca, który w przekonaniu Trumana, przez niego utonął podczas przejażdżki żaglówką.

Cenzor z *Ucieczki* z kina *Wolność* identyfikuje się ze skutecznością, materializmem, racjonalizmem, swoim zawodem i komunistycznym reżimem. Jego procesem pierwotnym jest także cynizm, zblazowanie, wybuchowość i apodyktyczność.

Proces pierwotny Lee Chandlera (*Manchester by the Sea*) to odpowiedzialność za śmierć dzieci, spalenie domu i rozpad małżeństwa. Bycie dozorcą, wykonywanie swoich obowiązków bez wchodzenia w jakiegokolwiek ludzkie relacje. Samotność i upijanie się od czasu do czasu. Dystans, chłód, brak empatii i emocjonalna vegetacja.

Fotografik z *Powiększenia* utożsamia się z sukcesem, pieniędzmi, zamiłowaniem do gromadzenia pięknych rzeczy i pięknych kobiet, ze swoim talentem i wrażeniem jakie robi na innych ludziach. Jego procesem pierwotnym jest także potrzeba szokowania, szukania coraz to nowych atrakcji i wrażeń. Jego domeną jest to, co widzialne, materialne i namacalne, a więc to, co można pościć i mieć na własność.

³⁹ M. Duda, *Tao i psychologia...* [w:] B. Szymkiewicz (red.), *Psychologia procesu...*, dz. cyt., s. 18-19.

Jak widać człowiek może utworzyć swoją tożsamość (proces pierwotny) tak samo z doświadczeń, cech, zachowań czy postaw powszechnie uznawanych za pozytywne i pożądane, jak z i tego, co uznawane za negatywne, unieszczęśliwiające albo nawet podle i godne pogardy. W każdym przypadku proces pierwotny wynika z wcześniejszych życiowych doświadczeń, wychowania, środowiska, procesu socjalizacji, indywidualnego rozwoju psychicznego i emocjonalnego etc. Tożsamość w dużej mierze konstytuuje się samoistnie, jako odpowiedź na relacje ze światem, doznane krzywdy i odniesione sukcesy, rozczerowania i kulturowe wzorce.

PROCES WTÓRNY, CZYLI NIE-JA

Proces wtórny obejmuje całą przestrzeń doświadczeń wartości i jakości oraz postaw i zachowań, które znajdują się poza sferą tożsamości. To jest to, co w jakikolwiek sposób mniej lub bardziej obojętne, obce albo wręcz zagrażające, ale także fascynujące, nieosiągalne lub niedostępne. W zależności od procesu pierwotnego danego człowieka (bohatera) i tego jak sztywna jest jego tożsamość, czyli jak silny jest próg procesu pierwotnego, konfrontacja z procesem wtórnym może być postrzegana jako mniej lub bardziej inwazyjna, niebezpieczna czy atakująca. Subiektywnie proces wtórny postrzegany jest jako coś z zewnątrz, coś co zakłóca proces pierwotny. Może nim być także to, co robię, ale z czym się nie identyfikuję jako Ja. Przejawem procesów wtórnych jest wszystko to, co przytrafia się nam nieintencjonalnie⁴⁰.

W *Manchester by the Sea* przestrzenią procesu wtórnego jest wszystko to, co „ciepłe”: bliskie i uczuciowe relacje międzyludzkie, dbanie o siebie, empatia, okazywanie troski, okazywanie emocjonalnych potrzeb, chęć bycia z drugim człowiekiem, wspólne spędzanie czasu, rodzinność etc. To ten obszar doświadczeń, z którymi Lee po pożarze domu przestał się identyfikować. Konfrontacja z jakimkolwiek „sygnałem”, tzn. osobą, gestem, zachowaniem, miejscem, które reprezentują te jakości, wywołuje w Lee potworny ból wspomnień o utraconym szczęściu, spalonych dzieciach, o swojej winie i śmierci, której pragnie, choć nie jest w stanie się zabić.

Procesem wtórnym Szeryfa w *Szczękach*, podobnie jak Trumana Burbanka w *Truman Show* jest to, co reprezentuje woda - wydarzenia z dzieciństwa, które doprowadziły do powstania post-traumatycznej tożsamości bohaterów, czyli ich

⁴⁰ Tamże, s. 19.

obecnych tożsamości (ich procesów pierwotnych). Brzeg morza oddziela proces pierwotny od wtórnego stanowiąc reprezentację progu tożsamości.

W przypadku Szeryfa woda to miejsce, w którym grasuje rekin: niepokohamowana samcza energia - brutalność, bezwzględność, niezależność i terytorializm⁴¹. Przemoc i zabijanie to jakości/doświadczenia, które dla przeciętnego, współczesnego człowieka Zachodu z reguły lokują się głęboko w przestrzeni procesu wtórnego, czyli daleko od tożsamości. Jednak szeryf, który „ma próg”⁴² na przemoc i zabijanie to coś dziwnego - bardzo niekomfortowego dla samego Szeryfa, ale też groźnego dla lokalnej społeczności. Ludzie oczekują od stróża porządku, że będzie umiał mądrze użyć przemocy, a nawet zabić w obronie słabszych. Zdając sobie z tego sprawę, bohater przeżywa kryzys tożsamości, dlatego ostatecznie musi skonfrontować się z bestią.

Woda w procesie wtórnym Trumana Burbanka implikuje nieco inną sferę jakości/doświadczeń pozostających w opozycji do jego procesu pierwotnego. To wolność - na którą go nie stać, trzymanie steru łódki - czego się boi, samodzielne wyznaczanie kursu podróży - co na razie istnieje tylko w sferze marzeń. Za wodą jest obcy dla Trumana świat - rzeczywistość. Paradoksalnie bardzo realnym przedstawicielem tego rzeczywistego świata jest Reżyser-demiurg - wielki kreator telewizyjnego show, który reprezentuje to, na co Trumana nie stać (wolność), czego się boi (pełną odpowiedzialność za swoje życie) i o czym marzy (panowanie nad własnym losem).

Procesy wtórne Trumana i Szeryfa są odległe, przerażające i inwazyjne wobec ich tożsamości. Bezspoornie stanowią całkowite zaprzeczenie ich procesów pierwotnych, ale tylko pozornie różnią się od sytuacji bohatera w *Manchester by the Sea*. Prawda jest taka, że istotne nie są wartości bezwzględne, czyli to, co widać na pierwszy rzut oka - „obiektywnie”. Sposób przedstawienia i prowadzenie postaci Lee Chandlera, sprawiają, że widz doskonale orientuje się, jak bardzo nieosiągalne są dla niego małe gesty bliskości i ciepła. Subiektywnie (relatywnie)

⁴¹ Terytorializm to forma instynktownych zachowań u zwierząt polegająca na obronie obszaru (terytorium) uznanego za własny. Objawia się wzmożoną agresją wobec przedstawicieli własnego lub innych gatunków. Częściej obserwowany u samców, szczególnie w okresie godowym; <https://pl.wikipedia.org/wiki/Terytorializm> [dostęp: 29.03.2021]

Jak się okaże, główny bohater - jako Szeryf - wobec rekina właśnie w taki sposób powinien się zachować - podążać za tą instynktowną formą zachowań, w obronie „swojego terytorium” i ludzi, których ma pod opieką. Ta cecha rekina - jako przedstawiciela procesu wtórnego - jest wyraźnie podkreślona w filmie i odgrywa w przemianie bohatera kluczową rolę.

⁴² „Mieć na coś próg” - to procesowy „slang” dotyczący oporu wobec zidentyfikowania się z czymś lub wykonania czegoś. Ponieważ opór ten zazwyczaj jest nieuświadomiony, zwrot „mieć próg” podkreśla nieintencjonalność zachowań bohatera. W dalszej części pracy będę go stosował konsekwentnie, ponieważ w sugestywny i skrótowy sposób kładzie nacisk właśnie na siłę oporu wobec konkretnych jakości/doświadczeń oraz jego automatyzm. Poza tym czytelnik, który zechce zapoznać się z literaturą procesową z pewnością społka się z tym zwrotem w innych publikacjach.

są dla niego tak samo odległe i niewykonalne, jak dla Szeryfa walka z rekinem na otwartym morzu, a dla Trumana żeglowanie pośród zabójczego sztormu.

W *Ucieczce z kina Wolność* przestrzeń procesu wtórnego bohatera znajduje się po drugiej stronie kinowego ekranu, a właściwie należałoby powiedzieć - w przestrzeni iluzorycznej, fantastycznej. Procesem wtórnym jest niezwykle i irracjonalne zjawisko buntu filmowych Postaci/Aktorów, którzy opętani anarchią, porzucają swoje role. Wolność, szaleństwo, fantazja, dzika radość ze spontanicznego śpiewania w publicznych miejscach i oderwanie od systemu (reżimu rozumianego dosłownie i w przenośni) to jakości/doświadczenia, które są zaprzeczeniem cenzorskiej tożsamości. Zbuntowane fikcyjne postaci nie tylko są przejawem niesubordynacji i łamania obowiązujących zasad, ale stanowią zamach na światopogląd i równowagę psychiczną Cenzora.

W tym filmie tym mamy także do czynienia z kolejnym przykładem wyraźnej, wizualnej reprezentacji progu tożsamości - tym razem jest to ekran kinowy, rozdzielający to, co realne i podporządkowane systemowi, od tego, co iluzoryczne, efemeryczne i zbuntowane⁴³.

IL. 8. EKRAN KINOWY JAKO PRÓG ODCZELAJĄCY PROCES PIERWOTNY OD PROCESU WTÓRNEGO.



Źródło: Kadr z filmu *Ucieczka z kina Wolność*.

Przestrzenią procesu wtórnego bohatera Powiększenia jest doświadczenie tego, co niewidzialne i nieuchwytnie. To doświadczenie tajemnicy morderstwa,

⁴³ Wprowadzając czytelnika w zagadnienia procesowe celowo na początek wybrałem przykłady wyraziste, w których najważniejsze pojęcia procesowe takie jak na przykład próg, mają swoją reprezentację wizualną w fabule, czyli zdarzeniach zewnętrznych. Oswojenie się z problematyką procesową sprawi, że rozpoznawanie nawet „niewidzialnych” progów nie będzie sprawiać trudności.

której nie można zgłębić, a więc nie można jej osiąść. Wtórne jest więc wszystko to, czego nie da się mieć i sprzedać, czym nie można się pochwalić, czym nie da się kogoś zachwycić. To także to, co jest wewnętrzne, niemożliwe do przeniesienia na zewnątrz, a jednocześnie dające radość i budujące empatię. To prosty uśmiech, zabawa w rzucanie wyimaginowanej piłki, stanie w bezruchu na środku polany. Proces wtórny reprezentuje grupa zwariowanych mimów, roześmianych, ale nie mających grosza przy duszy, próbujących poruszyć mieszczańską rzeczywistość, nie starając się jednocześnie nikogo zachwycić.

IL. 9. REPREZENTACJA ENERGII PROCESU WTÓRNEGO BOHATERA POWIĘKSZENIA.



Źródło: Kadr z filmu *Powiększenie*.

Jak widać w powyższych przykładach bardzo wyraźna i precyzyjna polaryzacja pomiędzy tym, co pierwotne (tożsamość bohatera), a tym, co wtórne (postaci, zdarzenia, przestrzeń i inne elementy narracyjne, z którymi bohater się nie identyfikuje), kreuje w opowiadaniu główną oś konfliktów. Przemiana w przypadku tych bohaterów opisana została w poprzednim rozdziale. W każdym przypadku polega ona na integracji jakości/doświadczeń reprezentowanych przez antagonistów (reprezentantów procesu wtórnego), których w dalszej części pracy będę nazywał zgodnie z procesowym podejściem - postaciami ze snu.

Arnold Mindell uważa, że pełne rozpoznanie procesu wtórnego klienta (bohatera) możliwe jest tylko poprzez pełne zrozumienie jego procesu pierwotnego. Określenie sfery identyfikacji pozwala zrozumieć i nazwać te doświadczenia, które są niechciane, odrzucane i marginalizowane. Postrzegamy je

jako te, które dokonują intruzji, wkraczają w ludzkie życie, najpierw prowokując, a potem już zmuszając nas do skonfrontowania się z nimi⁴⁴.

W przypadku kreowania fikcyjnego bohatera tę zależność można odwrócić. Niektórzy twórcy mogą mieć większą łatwość określenia tego, co ma być sferą nie-Ja bohatera i w ten sposób odkrywać konkretne jakości/doświadczenia procesu pierwotnego. Gdy bohater już istnieje, jak często zdarza się w sytuacji, gdy gotowy tekst trafia do reżysera, odkrywanie procesowej struktury elementów narracyjnych ułatwić może świadomość istnienia tej polaryzacji. Jeśli łatwiej określić to, co wtórne, wówczas można zacząć pracę od tego aspektu i to, co pierwotne określić poprzez polaryzację, i na odwrót. Może się jednak zdarzyć - z pewnością nierzadko - że mając przekonanie, co do jakości/doświadczeń reprezentujących jeden z aspektów, nie znajdzie się dla nich konkretnej polaryzacji. Jeśli nie ma jej w scenariuszu prawdopodobnie nie będzie w nim także niewidzialnej historii.

PARADYGMAT NIEWIDZIALNEJ HISTORII

Pojęcia procesu pierwotnego, wtórnego i progę⁴⁵ tworzą paradygmat, który organizuje sposób widzenia doświadczeń oraz porządkowania postrzeganych informacji⁴⁶.

W procesowym podejściu do opowiadania filmowego stanowią one podstawowe strukturalne elementy niewidzialnej historii, podobnie jak strukturalnymi elementami widzialnej historii (fabuły) są pojęcia takie jak: bohater, antagonist, punkty zwrotne, inciting incident, łuk postaci, kulminacja etc. W dobrze skonstruowanym opowiadaniu filmowym te procesowe elementy strukturalne istnieją naturalnie i najczęściej rozwijane są przez twórców intuicyjnie⁴⁷. Ja traktuję je jako istotę i najgłębszy sens klasycznych paradygmatów scenariopisarskich, czyli schematów strukturalnych widzialnej historii.

Relacji między procesem pierwotnym i wtórnym oraz widzialną i niewidzialną historią spróbujemy się przyjrzeć na przykładzie dramaturgicznego pojęcia inciting

⁴⁴ A. Mindell (w rozmowie z Jeffreyem Mishloven), *Process Psychology...*, dz. cyt.

⁴⁵ Progiem zajmiemy się szerzej w rozdziale 10., jako zjawiskiem złożonym, a jednocześnie kluczowym w dynamice procesu zmiany.

⁴⁶ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 38.

⁴⁷ Fakt, że twórca opowiadania nie stosuje procesowego podejścia, nie oznacza, że mechanizm opowiadania nie może intuicyjnie podlegać jego prawom. Gdy jednak intuicji zabraknie, wtedy zazwyczaj pojawiają się najróżniejszych rodzaju kłopoty dramaturgiczne.

incident⁴⁸, odnoszącego się do zdarzenia fabularnego pojawiającego się w okolicach połowy aktu I (albo na końcu pierwszej sekwencji, w 8-sekwencyjnej strukturze, której istotę opisał Frank Daniel⁴⁹).

IL. 10. STRUKTURA DRAMATURGICZNA - TRZYAKTOWA I SEKWENCYJNA.



Źródło: opracowanie własne.

W klasycznej trzyaktowej strukturze dramaturgicznej pełnometrażowego filmu fabularnego (ale także w strukturze sekwencyjnej), inciting incident z procesowego punktu widzenia jest pierwszym, wyraźnym sygnałem intruzji procesu wtórnego w proces pierwotny. W pojedynczym incydencie w świecie bohatera pojawia się coś nowego albo nagle przybiera na sile konflikt, który od jakiegoś czasu się tlił.

W *Oczach* szeroko zamkniętych Stanleya Kubricka, filmie opowiadającym o kryzysie małżeństwa Harfordów - pary głównych bohaterów, takim sygnałem jest wydarzenie podczas wystawnego balu w posiadłości milionerów. Dr Harford (Tom Cruise) jest szanowanym przedstawicielem wyższej klasy średniej, osobistym lekarzem rodziny gospodarza przyjęcia. Mieszka na Manhattanie, ze swoją piękną żoną (Nicole Kidman) i dzieckiem, w mieszczańskim spokoju i stabilizacji. W trakcie balu małżonkowie pod wpływem alkoholu i wyjątkowej, nawet można powiedzieć

⁴⁸ „Jest to punkt akcji, który zakłóca początkową równowagę i stanowi początek właściwej akcji. [...] pojedyncze zdarzenie, które wywołuje lawinę dalszych.” R. U. Russin, W. Missouri Downs, *Jak napisać scenariusz filmowy*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007, s. 92-93.

⁴⁹ František „Frank” Daniel (ur. 14 kwietnia 1926, zm. 29 marca 1996) był czesko - amerykańskim scenarzystą, reżyserem filmowym i pedagogiem, dziekanem FAMU, American Film Institute i USC School of Cinema-Television oraz dyrektorem artystycznym Sundance Institute, znanym z rozwijania paradygmatu sekwencji w scenariuszu; https://pl.qaz.wiki/wiki/Frank_Daniel [dostęp: 30.03.2021].

W paradygmacie sekwencyjnym typowy dwugodzinny film składa się z 8-15-minutowych sekwencji, z których każda posiada odrębną wewnętrzną strukturę, w efekcie stanowiąc niejako 8 krótkometrażowych filmów wewnątrz dłuższego filmu. W dużej mierze każda sekwencja posiada własnego bohatera, swoje napięcie, akcję, kumulację i rozwiązanie - podobnie jak to jest w całym filmie. Zob. S. Hood, *Frank Daniel's Sequence Approach*, <http://genrehacks2.blogspot.com/2014/01/frank-daniels-sequence-approach.html> [dostęp: 30.03.2021].

oszałamiającej atmosfery miejsca, pozwalają sobie na niewinne flirty. Lekarz daje się porwać dwóm pięknym, młodym modelkom. Żonie niedwuznaczne propozycje składa węgierski arystokrata. Zanim dowiemy się, czy ulegną pokusie, lekarz zostaje wezwany przez właściciela domu. Inna piękna dziewczyna, z którą milioner zabawiał się w łazience, przedawkowała kokainę z heroiną (speedball), dostała zapaści i jest na granicy śmierci. Bohater przetrzucony zostaje nagle na ciemną stronę luksusowego przyjęcia i relacji jakie panują na szczytach zepsutych elit. Po zażegnaniu tego kryzysu wszystko pozornie wraca do normy, ale intruzja procesu wtórnego właśnie się rozpoczęła.

Il. 11. INCITING INCIDENT W OCZACH SZEROKO ZAMKNIĘTYCH.



Źródło: Kadr z filmu *Oczy szeroko zamknięte*.

W *Popiele i diamentach*, filmie z 1958 roku w reżyserii Andrzeja Wajdy, pierwsze sygnały procesu wtórnego są bardzo subtelne. Główny bohater, Maciek Chelmiński, czynny akowiec (dzisiaj zostałby zaliczony do tzw. żołnierzy wyklętych) ma wykonać wyrok śmierci na przedstawicielu komunistycznej władzy. Jego procesem pierwotnym jest niezakończona walka, zgoda na pewną (bliższą lub dalszą) śmierć, oraz doświadczenie śmierci większości bliskich mu osób. Choć ubrany jest po cywilnemu i wygląda jak modny, fajny współczesny chłopak z lat 60., jest jednak przede wszystkim żołnierzem podziemnego wojska, podlegającym rozkazom i złożonej przysiędze.

Pierwszy sygnał procesu wtórnego bohatera to obraz społeczności małego miasteczka. Mieszkańcy radośnie świętują zakończenie wojny, a przede wszystkim to, że udało im się ją przeżyć. Pragną teraz tylko pokoju i normalnego życia. Pierwsza wyraźna intruzja treści wtórnych (zmuszająca do wejścia w interakcję),

czyli inciting incident to poznanie pięknej, spragnionej flirtu (a może i miłości) barmanki, która uosabia właśnie tę wolę życia. Początkowo niewinny flirt wywołuje albo - jak się później okaże - wzmacnia już istniejący w bohaterze konflikt wewnętrzny. Przypomina o wypartym przez traumę wojny pragnieniu „normalnego życia”, co w kulminacyjnym momencie bohater wyzna swojemu dowódcy.

IL. 12. INCITING INCIDENT W *POPIELE I DIAMENCIE*.



Źródło: Kadr z filmu *Popiół i diament*.

W komedii *Depresja gangstera*, napisanej między innymi przez Kennetha Lonergana (reżysera *Manchester by the Sea*) a wyreżyserowanej przez autora słynnych *Pogromców duchów* z 1984 roku, Ivana Reitmana, fabuła jest bardzo atrakcyjna. Słynny nowojorski gangster, Paul Vitti (Robert de Niro) przeżywa poważny emocjonalny kryzys, ale ponieważ niedługo musi wziąć udział w wielkim zjeździe amerykańskich mafiosów, niezwłocznie potrzebuje ekspresowej terapii. Jego terapeutą okaże się Dr Sobel (Billy Cristal - drugi główny bohater filmu), nieco zakompleksiony, mało asertywny i znudzony banalnymi pacjentami psychoterapeuty. Na pierwszy rzut oka widać, że są przedstawicielami skrajnie różnych światów, co gwarantuje duży potencjał komediowy. Przy głębszej analizie okazuje się, że obaj bohaterowie zostali tak skonstruowani, że stanowią doskonałe odzwierciedlenie swoich Procesów. Jakości/doświadczenia gangsterskiego świata są procesem wtórnym spokojnego, skromnego terapeuty, a psychoterapeutyczna introspekcja, empatia i refleksyjność to proces wtórny gangstera. Bohaterowie nawzajem stanowią swój rozwojowy potencjał i tak właśnie w finale się stanie: gangster dokona wglądu i zintegruje

uczuciowość oraz empatię, co popchnie go do opuszczenia mafii. Psychoterapeuta brawurowo odegra rolę mafijnego consigliere - odkryje w sobie potencjał, którego się nie spodziewał: ekstrawagancję, odwagę i asertywność, a jego spektakularnym sukcesem zawodowym stanie się nawrócenie Paula Vitti, zdawałoby się - zatwardziałego przestępcy.

Relacji pomiędzy historią widzialną i niewidzialną w *Depresji gangstera* można przyrzeć się w scenie stłuczki samochodowej stanowiącej inciting incident. Zaaferowany rozmową ze swoim synem Dr Sobel niechcący uderza w samochód gangstera. To pozornie nieistotne zdarzenie mówi nam, że losy obu bohaterów właśnie się ze sobą splotły, a konfrontacja jest nieunikniona. Stłuczka samochodowa jest wydarzeniem nieintencjonalnym i dla obu jej stron niepożądanym. Jest dosłownym zderzeniem procesu pierwotnego (tożsamości) z procesem wtórnym - zderzeniem dwóch energii: gangstera Paula Vitti i psychoterapeuty Dr Sobela.

Il. 13. INCITING INCIDENT W *DEPRESJI GANGSTERA*.



Źródło: Kadr z filmu *Depresja gangstera*.

Już w tym wydarzeniu, mieszczącym się dokładnie w połowie aktu I (około 10. minuty filmu), pojawia się wyraźna zapowiedź tego, z czym obaj bohaterowie będą musieli się skonfrontować na przestrzeni całej opowieści. Tu zakodowany jest kierunek przemiany, czyli jakości/doświadczenia jakie bohaterowie będą musieli zintegrować. Droga do finału jest długa, a sam proces wieloetapowy, jednak inciting incident - jeśli polaryzacja procesowa zostanie trafnie określona w scenariuszu i zrealizowana w filmie - jest matrycą przemiany.

W przypadku Trumana Burbanka proces wtórny wkracza na dwa sposoby w świat, z którym bohater się identyfikuje: jako „coś nowego” oraz jako „nasilenie konfliktu, który od jakiegoś czasu już się tli”. Inciting incident występuje w tym przypadku podwójnie, bo świat Trumana jest rozdwojony: na życie Trumana jako człowieka i jako bohatera reality show.

Inciting incident w świecie „Trumana - bohatera reality show” pojawia się jako zdarzenie przypadkowe. Kiedy, jak każdego słonecznego i spokojnego dnia w miasteczku Seaheaven, wychodzi do pracy, na jego oczach z błękitnego, pustego nieba na środek ulicy spada reflektor. Truman ogląda go z uwagą jak najdziwniejsze, fantastyczne zjawisko, z którym spotyka się po raz pierwszy w życiu. To oczywiście wyposażenie wielkiego studia telewizyjnego, o którego istnieniu bohater jeszcze nic nie wie. Jednak zdarzenie to, będące elementem historii widzialnej, jest pierwszym „sygnałem” dla Trumana, że coś z tym światem jest nie tak. W niewidzialnej historii to intruzja procesu wtórnego, ponieważ reflektor pochodzi ze świata, o którego istnieniu bohater nic nie wie - świata, z którego jakoś wkrótce będzie musiał się skonfrontować.

IL. 14. INCITING INCIDENT W ŚWIECIE „TRUMANA - BOHATERA REALITY SHOW”.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Niedługo potem następuje inciting incident w świecie „Trumana - człowieka”, jako zdarzenie emocjonalne (relacyjne). Tym razem nie jest to wydarzenie przypadkowe, a zaskakuje nas sam Truman, który w tajemnicy przed wszystkimi tworzy „portret pamięciowy” Dziewczyny z Fiji⁵⁰, składając go z fragmentów

⁵⁰ Mamy tu do czynienia z procesem wtórnym, który manifestuje się jako fantazja, marzenie, aspiracja.

fotografii reklamowych wyciętych z kolorowej prasy kobiecej. Dowiemy się później, że tworzy go już od jakiegoś czasu, ale dzisiaj udało mu się wreszcie znaleźć oczy, idealnie pasujące do twarzy, której szuka. Ten wewnętrzny konflikt - fantazje żonatego mężczyzny o innej kobiecie - tli się w nim od jakiegoś czasu, ale teraz właśnie przybiera na sile.

Il. 15. INCITING INCIDENT W ŚWIECIE „TRUMANA - CZŁOWIEKA”.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Zdawać by się mogło, że zachowanie Trumana (sprawiające wrażenie świadomej małżeńskiej zdrady) jest częścią jego identyfikacji, a więc jego procesu pierwotnego. Procesem pierwotnym nie jest jednak to, za co bohater (człowiek) nie bierze pełnej odpowiedzialności, co robi w tajemnicy albo co wywołuje w nim wyrzuty sumienia. Fantazje wskazują na to, o czym bohater (człowiek) marzy, ale czego w tym momencie nie umie jeszcze zrealizować. Dopóki nie dokona się transformacja jego tożsamości, nie będzie w stanie w pełni podjąć pewnych wyzwań albo wykonać określonych działań, które niezbędne są do materializacji fantazji. Fantazje, marzenia i plany to zaledwie pewien rodzaj przeczucia na temat potencjalnej, nowej tożsamości. Stanowią bardzo ważne sygnały procesu wtórnego, ale na ten moment jego próg tożsamości oraz aktywność tzw. figur progowych⁵¹ nie pozwala na ich realizację.

Żeby fantazja dotycząca Dziewczyny z Fiji mogła się zrealizować w procesie pierwotnym Trumana Burbanka, musi on podążać za nią jako sygnałem procesu wtórnego. Wejście w doświadczenie Dziewczyny z Fiji jest jedynym sposobem na

⁵¹ Opis figury progowej i jej procesowych funkcji przedstawione zostaną w kolejnym rozdziale.

odkrycie informacji o tym, jakie doświadczenia/jakości z procesu wtórnego muszą zostać zintegrowane. W *Truman Show* bohater nigdy nie dociera na Fiji i nie spotyka się fizycznie z dziewczyną z portretu pamięciowego, którą pragnął tam odnaleźć. To tylko jeden z sygnałów, prowokujący go do wejścia w pełne doświadczenie Procesu.

Podobnie jak fantazje (Trumana), do sygnałów procesu wtórnego zaliczają się stany narkotyczne, upojenie alkoholem, skrywane przed światem zachowania i praktyki oraz nałogi/uzależnienia wprowadzające człowieka (bohatera) w tzw. odmienne stany świadomości. Uzależnienie jest próbą podróży (nie samą podróżą) do pewnego stanu pożądanego przez człowieka. Jeżeli ten pożądaný stan nazwiemy klejnotem, to stan wywołany przez substancję uzależniającą będzie imitacją klejnotu - przedmiotem wyglądającym bardzo podobnie, ale nie posiadającym realnej wartości klejnotu prawdziwego⁵². Uzależniania są zatem formą przeskakiwania przez próg tożsamości przy użyciu środków wspomagających, bez których człowiekowi (bohaterowi) na tym etapie rozwoju by się to nie udało. W tym sensie mają naturę podobną do fantazji i marzeń. Pokazują bardzo ważną rzecz - kierunek potencjalnej i pożądaney zmiany człowieka (bohatera). Żeby ona była możliwa i trwała, czyli żeby udało mu się osiągnąć klejnot, a nie imitację, będzie musiał się zmierzyć z progiem tożsamości bezpośrednio i samodzielnie - bez tych substancji, fantazji i tajemnic.

Zdarzenia, które rozgrywają się pomiędzy pierwszą i ostatnią sceną w filmie muszą sprawiać wrażenie spontanicznych, wynikających z działań i decyzji bohaterów, a jednocześnie od samego początku mają ukierunkowany przebieg i cel. Bohater jest więc wolny, podejmuje decyzje, a to, co mu się przytrafia, wynika z przypadkowej koincydencji albo zamiarów i działań innych suwerennych postaci. Jednocześnie (bohater i jego świat) jest zdeteminowany procesem przemiany, jaki chce się w jego życiu zmanifestować.

W istocie reżyser i scenarzysta opowiadają dwie historie - widzialną i niewidzialną. Widzialna opowieść to fabuła, ciągi zdarzeń, bohaterowie, słowa, decyzje, działania etc. W niej bohater dokonuje wyborów, jest suwerenny i spontaniczny, a wszystko co robi, wynika z jego wolnej woli (w naszym i często

⁵² T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 199.

jego przekonaniu⁵³). Historia niewidzialna to walka wewnętrznych podosobowości psychicznych stanowiących wewnętrzny świat psychiczny bohatera, w którym jedne starają się za wszelką cenę zachować status quo obecnej tożsamości, drugie zaś dążą do jej zmiany - próbują przebić się przez jej próg i poszerzyć ją o nowe elementy zmierzające do ukonstytuowania się nowego, pełniejszego Ja. To, co bohater robi w sferze widzialnej, zdeterminowane jest procesem przebiegającym w sferze psychicznej, której centralnym dążeniem jest zmiana i rozwój.

Niewidzialna historia dla widza najczęściej pozostaje niewidzialna i na tym polega jej piękno. Widz (podobnie jak bohater) przekonany jest, że to, co bohater osiąga w widzialnym świecie wynika z widzialnych zdarzeń, ale na subtelny poziomie przeczuwa, że wydarzyło się coś więcej. Że największe osiągnięcie dokonało się w jego duszy: w systemie wartości i przekonaniach, postawie, stosunku do siebie i innych, podejściu do życia etc. W przykładach, które przytaczam to rozróżnienie jest bardzo sugestywne. Osiągnięcia (lub porażki) w sferze widzialnej (wydarzeniach fabularnych) są odzwierciedleniem osiągnięć (porażek) „niewidzialnych” (rozgrywających się wewnątrz psychiki bohatera). Zachodzi między nimi związek podobny do opisanego w rozdziale 3. relacji między materialną rzeczywistością a aborygeńskim Śnieniem. Czas śnienia (dream-time) jest niewidzialną podstawą wszystkiego, co widzialne. To źródło wszelkiej rzeczywistości, które tworzy jej zewnętrzne obrazy.

STATUS QUO I ZMIANA

Psychologia procesu opiera się na założeniu (paradygmacie), że proces rozwojowy człowieka rozgrywa się nie tyle pomiędzy sferą świadomą a nieświadomą ludzkiej psychiki, ale bierze się przede wszystkim z napięcia między procesem pierwotnym i wtórnym⁵⁴ oraz istniejącej między nimi dynamiki.

Zmiana jest wynikiem długotrwałej i wieloetapowej intruzji treści procesu wtórnego w proces pierwotny. Tożsamość broni się przed tym, co obce, niezależnie od tego czy jest to pozytywne czy negatywne. Wystarczy, że konsekwencją akceptacji treści procesu wtórnego byłaby konieczność przebudowania aktualnej tożsamości: zmiana systemu wartości, postaw, przyzwyczajeń, światopoglądu, stosunku do siebie i/lub świata.

⁵³ Nie należy oczywiście wykluczać bohatera filozofującego, który sam poddaje pod wątpliwość suwerenność swoich działań i autentyczność świata, w którym żyje (np. Truman Burbank w *Truman Show*).

⁵⁴ Procesy wtórne są często nieświadome, a ich uświadomienie może być elementem przemiany - nie jedynym i nie zawsze najważniejszym.

Abraham Masłow, jeden z twórców psychologii transpersonalnej, mówił, że życiem psychicznym człowieka rządzą dwie najważniejsze tendencje – do obrony i do rozwoju⁵⁵.

Główny konflikt dramatyczny polega tym samym na dynamice pomiędzy walką o zachowanie status quo, a mniej lub bardziej świadomą potrzebą zmiany. Dynamika ta manifestuje się poprzez zewnętrzne zdarzenia (bohaterów, dialogi, miejsca, obrazy, dźwięki etc.) i odpowiadające im procesy wewnątrz psyche bohatera.

Proces pierwotny w kontekście tendencji do zmiany mógłby sprawiać wrażenie czegoś negatywnego, niepożądanego, od czego człowiek (bohater) musi się uwolnić. Mindell jednak mówi wyraźnie, że podążanie za Procesem oznacza pełne doświadczenie zarówno jego aspektu pierwotnego, jak i wtórnego. Dopiero wtedy zmiana, która chce się zmanifestować, jest zgodna z tao, czyli jest harmonijna i odpowiadająca indywidualnemu potencjałowi psychicznemu danej jednostki.

W *Oczach szeroko zamkniętych* Kubricka pojawia się wątek pokazujący w alegoryczny sposób, jakie znaczenie dla podążania za całością procesu zmiany ma proces pierwotny.

Główny bohater spotyka na ulicy prostytutkę, która oferuje mu swoje usługi. Jest równie piękna i ponętna jak jego żona albo modelki, które flirtowały z nim na balu w posiadłości milionera. Kobieta ta pojawia się dokładnie w momencie, w którym trawia go wątpliwość wobec autentyczności małżeńskich obietnic i lojalności. Po druzgoczącym wyznaniu żony dotyczącym jej erotycznych fantazji wobec obcego mężczyzny i niespodziewanej deklaracji innej, obcej kobiety, która wyznała mu miłość jednocześnie oświadczając, że właśnie wychodzi za mąż (za człowieka, z którym niewiele ją łączy), bohater przyjmuje propozycję prostytutki. Idzie z nią do jej małego mieszkania, ustala stawkę i poddaje się zarówno swojej ciekawości jak pragnieniu rewanżu/zemsty. Do zdrady jednak nie dochodzi. W kulminacyjnym momencie dzwoni żona, martwiąc się, że nie ma go tak długo w domu. Bohater wycofuje się, opuszcza mieszkanie prostytutki, żeby po kilku dniach dowiedzieć się, że dziewczyna, z którą omal nie poszedł do łóżka, miała HIV (o czym sama wtedy nie wiedziała). Ingerencja figury progowej, którą był telefon żony, sprawiła, że bohater cofnął się w granice swojego procesu pierwotnego i uniknął zarażenia.

⁵⁵ T. Teodorczyk, *Przemijanie*, <https://akademiapop.org/tomasz-teodorczyk-przemijanie/> [dostęp: 29.03.2021].

Proces pierwotny jest przestrzenią, która ogranicza, ale jednocześnie zapewnia podstawowy poziom bezpieczeństwa. To wypracowane mechanizmy obronne, które pomagają unikać zagrożeń, zapewniają ciągłość tożsamości i wspierają w krytycznych sytuacjach. To również świadomie uznawane wartości i przekonania, które pomagają podejmować decyzje⁵⁶. Wątek prostytutki podkreśla wagę pierwotnego aspektu Procesu, pokazuje, że jest potrzebny. Gdyby bohater nie został powstrzymany i nie zatrzymał się przed progiem swojej tożsamości, jego życie skomplikowałoby się i obrało zupełnie inny kurs. Zmiana, która chciała się zmanifestować w małżeństwie (bo bohaterem tego filmu nie jest on sam, ale małżeństwo) mogłaby nie zająć i nie byłoby tej konkretnej opowieści, o tym konkretnym Procesie. To byłby już inny film.

Tendencja do utrzymywania pierwotnej identyfikacji nie jest przejawem patologii, ale naturalną i potrzebną tendencją ludzkiej psychiki. Większość ludzi potrzebuje swojej tożsamości, możliwości określenia kim są i kim nie są. Kłopot w tym, że nie jest to jedyna tendencja w nas⁵⁷.

Drugą tendencją, o której mówił Maslow jest tendencja do zmiany. Choć proces pierwotny otoczony jest progiem tożsamości, właśnie po to, żeby pilnować swojej integralności, to istnieje odśrodkowa siła, która paradoksalnie „chce” skonfrontować się z treściami procesu wtórnego dokonującymi intruzji. W wyniku mniej lub bardziej burzliwego procesu przebijania się przez próg tożsamości, nagłego albo długotrwałego tzw. „tańca na progu”, obce dotąd i niepożądane treści procesu wtórnego mogą zostać zintegrowane przebudowując starą tożsamość w nową.

Fotografik z filmu Antonioniego (*Powiększenie*) jest nieznosnym narcyzem, który poświęca uwagę tylko temu, co go w danym momencie interesuje. Zdjęcia, które zrobił w parku niespodziewanie jednak przejmują nad nim kontrolę. Ciągłe do nich wraca, nie może się im oprzeć, a wszystko inne przestaje mieć znaczenie. Kiedy odkrywa martwe ciało leżące w parku pod krzewem, a z jego mieszkania wykradzione zostają negatyw i odbitki, wcale się nie zniechęca. Działający w nim imperatyw to właśnie tendencja do zmiany. Mechanizm, którego w pewnym momencie nie można już zatrzymać. Bohater podąża za sygnałem procesu

⁵⁶ Na podstawie wypowiedzi w rozmowie prywatnej autora pracy z dr B. Szymkiewicz-Kowalską [dnia 5.10.2020].

⁵⁷ M. Duda, *Tao i psychologia...* [w:] B. Szymkiewicz (red.), *Psychologia procesu...*, dz. cyt., s. 20.

wtórnego, którym jest tajemnica morderstwa, bo za nią kryje się tajemnica jego wewnętrznej przemiany.

Il. 16. PODĄŻANIE ZA PROCESEM - TENDENCJA DO ZMIANY.



Źródło: Kadr z filmu Powiększenie.

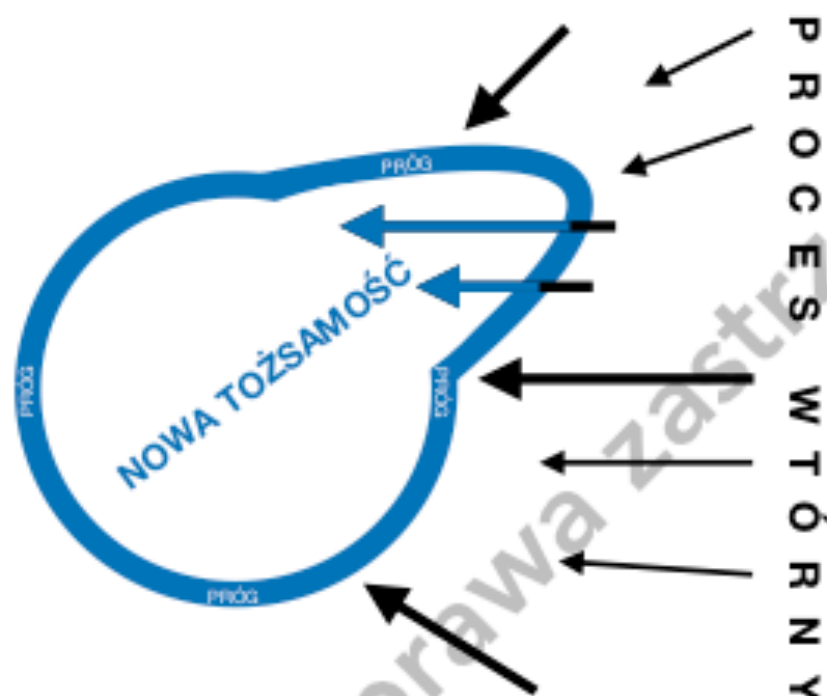
Psychologia procesu zakłada, że człowiek (a więc i bohater filmowy) nie może zmienić się wewnątrz przestrzeni wyznaczonej przez próg tożsamości, czyli w zakresie procesów pierwotnych. Jak już wcześniej wspomniałem⁵⁸, zmiana możliwa jest tylko poprzez „przesunięcie” progu tożsamości w głąb przestrzeni procesu wtórnego, którego jakości/doświadczenia w danym czasie „chcą” zostać zintegrowane. Dlaczego akurat ta konkretna jakość i w tym momencie życia daje o sobie znać jest sprawą tajemniczą. Zamiast jednak pytać dlaczego, psychologia procesu po prostu uczy podążać za sygnałami zmiany.

W przypadku bohaterów filmowych bardzo często zmiana wewnętrzna jest konieczna w tym konkretnym momencie życia, by bohater mógł zrealizować jakieś zewnętrzne zadanie, które sam przed sobą postawił świadomie (Truman Show) lub nieświadomie (Oczy szeroko zamknięte, Popiół i diament) albo/i zadanie to postawił przed nim świat (Szczęki, Milczenie owiec, Manchester by the Sea, Ucieczka z kina Wolność, Powiększenie). Każda taka zmiana jest etapem procesu indywiduacji, którego ostatecznym celem jest, pełne objęcie procesu wtórnego przez proces pierwotny, a więc nie-podzielona rzeczywistość psychiczna (in-

⁵⁸ Na przestrzeni całej pracy wielokrotnie będę powtarzał - na zasadzie wariantów - objaśnienia niektórych kluczowych elementów procesowej teorii. Jestem przekonany, że dzięki temu zabiegowi praca ta będzie bardziej klarowna i pozwoli na zachowanie precyzji nie tylko samego wywodu, ale także jego zrozumienia.

dividuum) i coniunctio oppositorum, czyli jedność przeciwieństw. To jest jednak projekt na całe życie i bardzo rzadko, jeśli w ogóle, mieści się w pojedynczym filmie.

Il. 17. NOWA TOŻSAMOŚĆ - NOWE JA.



Źródło: opracowanie własne.

ŚWIADOMA I NIEŚWIADOMA CZĘŚĆ PROCESU

Na tym etapie ważne zdaje się wyjaśnienie kategorii świadomości i nieświadomości, najczęściej uważanych za podstawową polaryzację ludzkiej psychiki. Ponieważ psychologia procesu, jako podejście praktyczne, skupia się na pracy z tymi doświadczeniami, które na różne sposoby aktualnie manifestują się w życiu człowieka (bohatera), nie przywiązuje większej wagi do przydzielania im etykietek dzielących je na świadome czy nieświadome. Podział ten niemniej jednak naturalnie istnieje i co ważniejsze - nie pokrywa się z podziałem na proces wtórny i pierwotny. Oba aspekty Procesu, choć w różnych proporcjach, mają swoją część świadomą i nieświadomą⁵⁹.

⁵⁹ Na podstawie wypowiedzi T. Teodorczyka w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].

IL. 18. PROCES WTÓRNY I PROCES PIERWOTNY - CZĘŚCI ŚWIADOME I NIEŚWIADOME.



Źródło: opracowanie własne na podstawie grafiki T. Teodorczyka.

Ja, rozumiane jako tożsamość bohatera, składa się z tego, co o sobie wie, jak reaguje, co uważa za ważne i dobre albo zagrażające i szkodliwe, ale pewna część tego obszaru może być nieświadoma. W systemie naszych przekonań, postaw i wartości niektóre elementy po prostu przyjęliśmy od tych, którzy nas wychowywali, tych z którymi się przyjaźniliśmy albo którzy nas otaczali etc. To wzorce kulturowe, styl życia, rutynowe nawyki myślowe.

Świadome może oznaczać: intencjonalne, chciane, zamierzone. Nieświadome może być automatyczne, impulsywne, odruchowe. Tę drugą stronę naszego Ja, w pewnym sensie mniej oczywistą i mroczną, trzeba dla siebie samego odkryć. Doświadczenie jej jest wyjątkowego rodzaju podróżą po własnym kraju, który znamy i z którym się utożsamiamy, a jednak nowe miejsca, nowi ludzie i ich zachowania wywołują zdziwienie, a czasami nawet sprzeciw. Widzimy w nich siebie, choć nie zawsze jest to przyjemne uczucie, a niektóre spotkania mogą być nawet przykre.

Bohater filmowy bardzo często w pierwszej konfrontacji z sygnałami procesu wtórnego, broniąc się przed nimi, musi określić swoje stanowisko i uzasadnić swoją postawę, wobec siebie albo/i świata - dlaczego zachowuje się tak, a nie inaczej. W dialogu z procesem wtórnym uświadamia sobie (i widzom) kim jest, jaki jest jego stosunek do tego, co się wydarza - tego, co uważa za dobre, a co za złe. Ujawniają się przekonania i przesady, które mogą zaskoczyć samego bohatera,

jednocześnie niejednokrotnie osłabiając wiarę w jego własną tożsamość czy przynajmniej kwestionując jej obiektywność.

W *Milczeniu owiec* w reżyserii Jonathana Demme główna bohaterka, aspirująca agentka FBI, przesłuchując Hannibala Lectera, seryjnego mordercę i kanibala, konfrontuje się z na poły zapomnianymi, na poły wypartymi faktami z dzieciństwa, które uzmysławiają jej, jak bardzo podobna jest do ofiar sprawy, którą prowadzi. Przypominają jej o tym, że jest dziewczyną z prowincji, o jej pochodzeniu, o strachu i bezradności wobec dominującej męskiej energii, a przede wszystkim o tym, że jest kobietą w męskim świecie agentów FBI i seryjnych morderców. Hannibal oczywiście reprezentuje jej proces wtórny - jest tym, z czym ona się nie utożsamia najbardziej, jak to tylko możliwe. To wysublimowany, niemalże arystokratyczny morderca, pozbawiony strachu i moralności. Kiedy jednak właśnie on prowokuje ją do uświadomienia sobie, że jej tożsamość zbudowana jest na identyfikacji z byciem ofiarą, w bohaterce uruchamia się niechęć do własnej tożsamości. Konfrontacja procesu pierwotnego bohaterki z jej procesem wtórnym pozwala odkryć nieuświadomioną część identyfikacji Agentki Starling, a tym samym wstępnie osłabić próg tożsamości i otworzyć ją na zmianę. Clarice Starling, jako agentka FBI staje w obronie ofiar, ale nie może się z nimi utożsamiać. Żeby wypełnić postawione przed nią zadanie, musi sama stać się napastnikiem, zintegrować męską energię i w efekcie zabić⁶⁰.

IL. 19. AGENTKA CLARICE STARLING JAKO „WIEŚNIARA Z ODROBINĄ GUSTU”.



Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

⁶⁰ Procesowi bohaterki *Milczenia owiec* więcej miejsca poświęcę przy okazji omawiania mapy Procesu.

Tożsamość jest w pewnym stopniu czymś automatycznym i mechanicznym. Dopóki nie jest zagrożona, nie zdajemy sobie z niej sprawy. Przypominamy sobie o niej w konfrontacji z tym, co obce. To zaś często prowadzi do dziwnego odkrycia - że moja własna tożsamość, a zwłaszcza jej nieświadomiona część, okazuje się nie tak „własna”, pełna sprzeczności i niesatysfakcjonująca, a jej obrona (za wszelką cenę) może być równie niebezpieczna, co zagrożenie pochodzące z procesu wtórnego.

Ta część tożsamości stoi jakby w cieniu, ukryta za systemem wartości, postawami, z którymi się bohater identyfikuje, miejscem, w którym żyje i ludźmi, z którymi na co dzień tworzy jakąś wspólnotę. Ponieważ bohater uznał ten świat za swój, a w zamian za to otrzymał jakieś poczucie bezpieczeństwa i stałości, z początku go nie kwestionuje.

Jeżeli w sferze identyfikacji bohatera jest bunt wobec otoczenia, ale także wobec swojego obecnego Ja (Truman Show), na początku może on nie mieć pełnego obrazu prawdziwych podstaw swojego buntu oraz jego adresata. Może, tak jak Truman, projektować na otaczający świat nudę i rutynę, nie zauważając, że sam jest nudny i rutynowy. Truman ma krytyczny stosunek do swojego otoczenia, ale przecież na początku sam nie jest lepszy - skupiony na sobie, infantylny, w ukryciu adorujący jakąś dziewczynę z przeszłości, o której przecież nic nie wie.

Nieświadoma część procesu pierwotnego jest uśpiona dopóki nie przychodzi czas, w którym bohater musi bronić swojego status quo wchodząc w dialog z tym, co przychodzi z zewnątrz. Nagle pojawia się konieczność jasnego określenia "kim jestem" i zebrania na to konkretnych argumentów. W tym momencie zaczynają się szerzej otwierać oczy na to, co uznawało się za "oczywiste", "naturalne", "obiektywne". Dotychczasowy system wartości bohatera okazuje się dla niego samego "nieoczywisty", niektóre zachowania "nienaturalne", a poglądy "nieobiektywne". Ten element procesu rozwojowego naturalnie zmniejsza dystans bohatera do procesu wtórnego, bo odnajduje także „obcość” w tym, co do tej pory w nim i wokół niego miało być takie bliskie i własne.

Podzielenie samego procesu wtórnego na jego część świadomą i nieświadomą także przynosi ciekawe odkrycia. Choć to przestrzeń, którą określa się epitetami takimi jak obca, wroga, poza kontrolą, nieosiągalna - co kojarzy się bardziej ze sferą nieświadomą, to jednak część komunikatu, który ma do przekazania może być dla człowieka (bohatera) znana i uświadomiona.

Lee z *Manchester by the Sea*, kiedy dowiaduje się o śmierci brata doskonale wie, z czym będzie musiał się skonfrontować wracając do miasta, w którym

splonęły w pożarze jego dzieci i całe szczęśliwe życie rodzinne. Wie, że będzie musiał się skonfrontować z tymi, od których uciekł i których miłości się wyparł, karząc się za swoją nieodpowiedzialność. Wie, że śmierć brata może wiązać się z koniecznością wzięcia odpowiedzialności za swojego bratanka. Ta przestrzeń jest dla niego dość wyraźnym i przerażającym scenariuszem. My, widzowie, w wyniku konstrukcji filmu opartej na retrospekcjach o tym, co Lee wie od samego początku, dowiemy się dopiero w połowie seansu.

Truman Burbank potrzebuje nowych doznań i szuka ich w świecie zewnętrznym. Wie, że jego życie musi ulec zmianie, bo odczuwa deficyt sensu i szczęścia. Umie go sobie wyobrazić, marzy o nim, wizualizuje i personifikuje (jako Dziewczynę z Fijii). Samo to jednak nie wystarczy. Nie wie, czym jest jakość, którą musi zintegrować, czego musi doświadczyć, żeby prawdziwa zmiana mogła dojść do skutku.

Część nieświadoma procesu wtórnego jest z reguły większa⁶¹, niż nieświadomiona część procesu pierwotnego. Znajdują się w niej między innymi treści wyparte wtórnym, czyli bardzo ważne doświadczenia, do których świadomość nie ma dostępu, ale których energia jest na tyle duża, że uformowały aktualną postać procesu pierwotnego poprzez negację. Trauma Trumana związana z utonięciem ojca podczas przejażdżki żaglówką nie tylko wywołała jego strach przed wodą, ale przede wszystkim wygasła jego dziecinne marzenia o byciu podróżnikiem. W efekcie dorosły Truman został agentem ubezpieczeń i nigdy nie wyjechał z Seaheaven (nigdy nie przekroczył progu tożsamości - linii wody otaczającej jego wyspę).

To właśnie wtórnym wyparte treści bardzo często stanowią napęd filmowego konfliktu i kreują większość zdarzeń scenariusza. O tym jednak więcej w dalszej części pracy.

Podział na proces pierwotny (Ja) i proces wtórny (nie-Ja), kształtuje się w życiu każdego człowieka indywidualnie w wyniku najróżniejszych czynników: otoczenie i jego system wartości, rozmaite doświadczenia na różnych etapach socjalizacji i rozwoju psychicznego, pozytywne i negatywne bodźce, zdarzenia losowe - właściwie wszystko, co wydarza się w przestrzeni psychicznej, czyli co zostaje przez psyche zauważone i w jakiś sposób zinterpretowane jako doświadczenie pozytywne, negatywne lub neutralne. Każdy z nas stanowi unikatową i

⁶¹ Zgodnie z symboliczną wizualizacją tych proporcji na ilustracji nr 18.

niepowtarzalną mapę tego terytorium. W tej całej przestrzeni możliwych doświadczeń, wyznaczony zostaje obszar Ja, otoczony progiem tożsamości. Obrona tożsamości jest potrzebna, bo tożsamość wyznacza sferę doświadczeń, które w różnych momentach życia dawały bohaterowi (człowiekowi) siłę i pozwalały uniknąć niebezpieczeństw, albo przynajmniej utożsamić się z tymi, od których zależało jego życie i jego dobrostan. Jednak rozwój bohatera nie jest możliwy bez wyjścia poza Ja i poszerzenia sfery identyfikacji o kolejny kawałek doświadczenia przestrzeni nie-Ja.

© P Wszystkie prawa zastrzeżone

6. Postaci ze snu, figury progowe i krytycy

Proces, żeby zaistnieć w życiu bohatera, potrzebuje medium. Bez niego jest tylko abstrakcyjną kategorią. Tym medium jest każde ludzkie doświadczenie: relacje z innymi ludźmi, zdarzenia w bliższym i dalszym otoczeniu, zachowania, uczucia, wizje, sny, choroby, problemy w pracy etc. - wszystko, co ma charakter zmysłowy i stanowi jakiegokolwiek rodzaj komunikatu.

Psychologia Zorientowana na Proces opiera się na podejściach komunikacyjnych, które określają, że tym, co nas jako psychoterapeutów interesuje, jest informacja o tym, co się dzieje w psychice klienta, musi ona jednak bazować na doświadczeniu zmysłowym (sensors grounded information), czyli na konkretnym, zauważalnym sygnale komunikacyjnym. [...] Zauważenie tych sygnałów pozwala je rozwijać (poprzez ich wzmacnianie) i docierać do większych całości psychicznych klienta zwanych w psychologii procesu postaciami ze snu (dream-figures)⁶².

Z całej sumy doświadczeń można wyróżnić kilka charakterystycznych grup, które odgrywają kluczową rolę w przebiegu Procesu. Każda z nich reprezentuje jakiś szczególny zbiór wspólnych jakości i doświadczeń człowieka. W różnych podejściach i szkołach psychologicznych takie zbiory pełnią różne funkcje, bo na różne sposoby zostały wyodrębnione z całości ludzkich doświadczeń. Nazywa się je podosobowościami psychicznymi, dlatego, że „zamieszkują” psyche i wewnątrz niej prowadzą ze sobą dialog albo/i wchodzi z sobą w konflikty. Efekty tych interakcji na zewnątrz widoczne są w zachowaniu bohatera, jego kondycji emocjonalnej, w jego relacjach z otoczeniem. Podosobowości najczęściej posiadają specyficzne personifikacje w postaci na przykład ról życiowych (postaci matki, ojca, nauczyciela) albo archetypów (Cienia, Animy) i innych⁶³.

Ludzka psychika jest pewnego rodzaju społecznością wewnętrznych postaci⁶⁴, [...] dążących do tego by się wyrazić⁶⁵.

⁶² T. Teodorczyk, *Mindel...*, dz. cyt., s. 19.

⁶³ Zob. H. Suszek, *Różnorodność wielości Ja*, „Roczniki Psychologiczne”, t. X, nr 2, Towarzystwo Naukowe KUL 2007.

⁶⁴ T. Teodorczyk, *Mindel...*, dz. cyt., s. 19, s. 48.

⁶⁵ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 46.

W Psychologii Zorientowanej na Proces te podosobowości wyodrębnione zostały ze względu na rolę jaką odgrywają w procesie zmiany, to znaczy w jaki sposób wpływają na doświadczenie Procesu, który przepływa przez życie konkretnego człowieka. Związane są z polaryzacją między tożsamością (procesem pierwotnym) a sygnałami, które pochodzą spoza niej (procesem wtórnym) i wspierają jedno albo drugie. Procesowe podosobowości to postaci ze snu, figury progowe i krytycy⁶⁶.

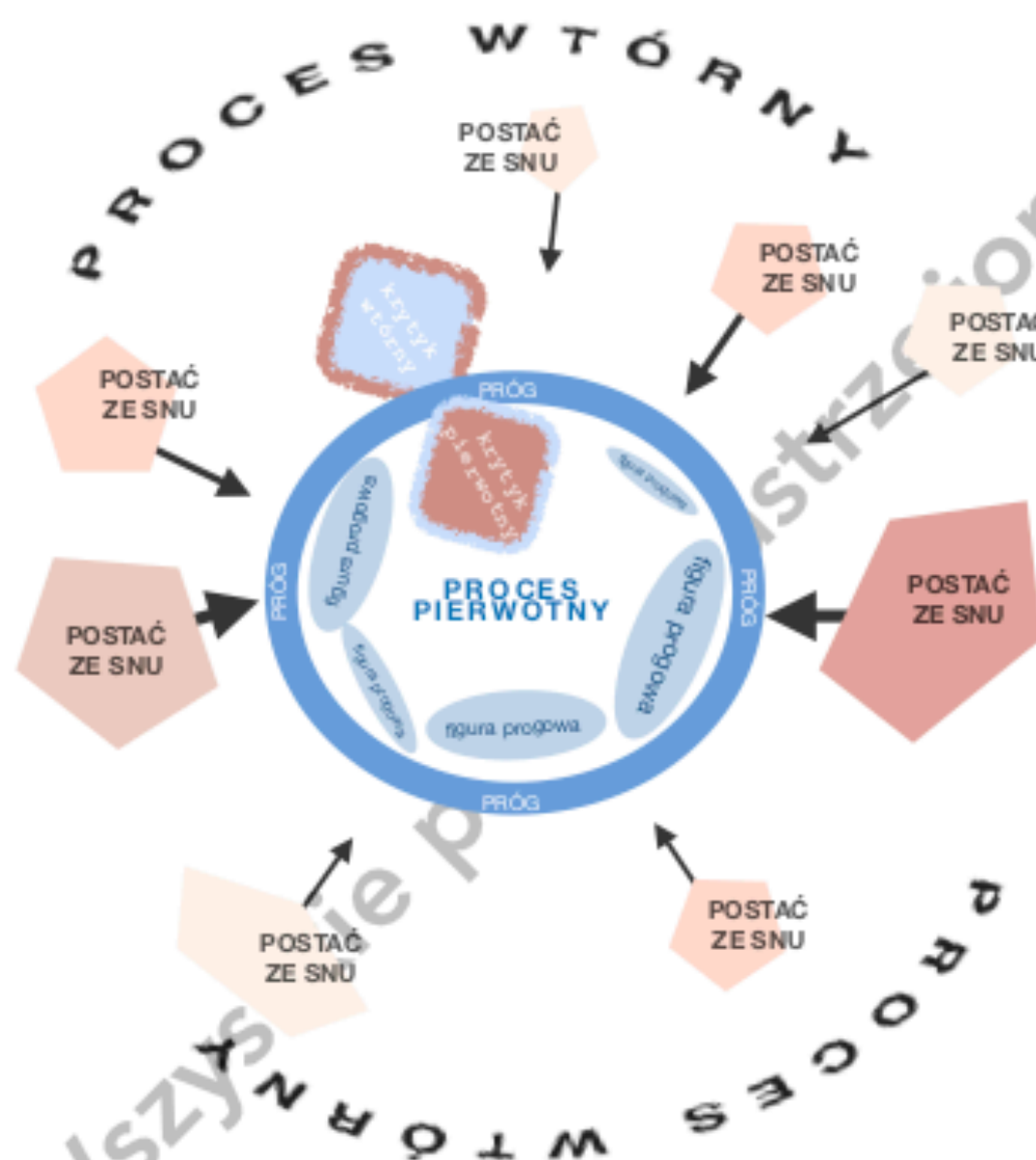
Rozróżnienie ich będzie niezwykle pomocne w zrozumieniu przepływu doświadczeń i emocji bohatera filmowego, a przede wszystkim tego, jak jego zachowanie, postawa i system wartości zmieniają się na przestrzeni całego filmu. Mechanika procesowej interakcji między tymi specyficznymi i niejako autonomicznymi podosobowościami pomoże uporządkować/zaplanować/wykreować przepływ fabularnych wydarzeń filmu.

Nasza psychika [...] złożona jest z wielu wewnętrznych figur, żyjących we własnych, oddzielnych światach, mających własną osobowość i kierujących się własnymi celami. W życiowym teatrze figury te grają przypisane im role. Niezależnie od tego czy identyfikujemy się z nimi, czy nie, istnieją i tworzą konstrukcję naszej psychiki. [...] Ponieważ nasze wewnętrzne figury najczęściej zamieszkują światy równoległe, które nic o sobie nie wiedzą i nie wymieniają między sobą informacji, żyjemy w permanentnym konflikcie. Raz stajemy po jednej stronie, a za chwilę obstawiamy stanowisko drugiej figury. Konflikt ze względu na „równoległość” pozostaje nierozwiązany do chwili, kiedy figury w jakiś ukryty sposób go nie rozstrzygną⁶⁷.

⁶⁶ Muszę w tym miejscu przyznać, że dokonuję pewnego uproszczenia. W psychologii procesu zamiast o podosobowościach, mówi się o postaciach ze snu, którymi są zarówno figury progowe i krytycy, jak i postaci ze snu reprezentujące treści wtórne. Ostatnia grupa postaci ze snu nie posiada więc odrębnej nazwy, mimo iż jest kluczowa dla pracy z Procesem. Ten fakt bardzo często wprowadza zamieszanie, zwłaszcza przy okazji konieczności objaśniania istoty pracy z Procesem. Ścisłe trzymanie się oryginalnej systematyki wydaje mi się być zatem przeciwnie skuteczne, natomiast podział przeze mnie zaproponowany jest jasny i porządkujący. Co jednak najważniejsze - w żaden sposób nie wypacza myśli procesowej w zakresie nas tutaj interesującym.

⁶⁷ J. Przecor, *Praca z procesem, czyli kwantowe spojrzenie na psychologię* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 77.

IL. 20. ZBIÓR POTENCJALNYCH POSTACI ZE SNU, FIGUR PROGOWYCH I KRYTYKÓW.



Źródło: opracowanie własne.

Film, którego stawką jest przemiana bohatera, najczęściej opowiada właśnie o tej rozstrzygającej walce między figurami wewnętrznymi - procesowymi podosobowościami, które na ekranie reprezentowane są przez zdarzenia i postaci filmowe, ich gesty, dialogi etc. Różnica między życiem (człowiekiem), a opowiadaniem (bohaterem) polega właśnie na tym, że w filmie psychiczne podosobowości zawsze muszą „wyjść” na zewnątrz, żeby na oczach (i w uszach) widza rozegrać swój konflikt, mogący być zarówno walką na śmierć i życie, jak i wielką fantastyczną przygodą. Bohater wchodzi z nimi w relacje i mniej lub

bardziej świadomie konfrontuje się z nimi, a one wspierając jego proces pierwotny lub wtórny współdecydują o jego losie.

Figury progowe, postaci ze snu i krytycy w ramach podążania bohatera za Procesem wchodzi z sobą w dialog najczęściej oparty na jakiegoś rodzaju konflikcie. Ten dialog nie oznacza dosłownie tekstu wypowiedzianego przez konkretne postaci na ekranie, choć to jeden z przejawów ich interakcji. Istotą dialogu jest fakt, że pewne zachowania głównego bohatera, postaci drugoplanowych, ale też elementy scenografii, dźwięki, obrazy, symbole, gesty etc. wchodzi w nieprzypadkową i skupioną na konkretnym celu interakcję. Jeden z elementów narracyjnych w pewnym momencie reprezentuje postawę/komunikat figury progowej, inny odpowiada mu jako postać ze snu. Chwilę później sam bohater może zachować się jak swój krytyk pierwotny, odpowiadając na gest innej postaci filmowej, która tym razem jest wyrazicielem energii figury progowej itd. Przebieg i rozwój dialogu między podosobowościami jest częścią dramaturgii Procesu, a napięcie zaczyna eskalować, kiedy dochodzi do zamiany ról.

Od tego, jak przebiegają zawarte w scenariuszu lub gotowym filmie dialogi/interakcje między procesowymi podosobowościami zależy czy bohater jest prawdziwy, a decyzje, działania i wydarzenia fabularne - sugestywne.

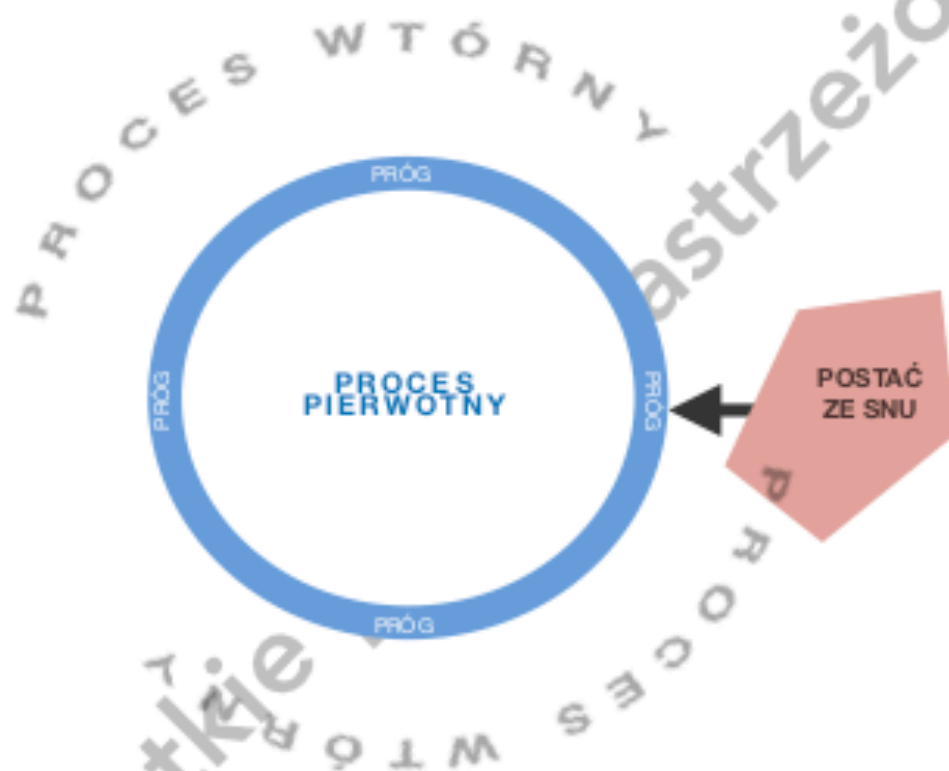
Z perspektywy psychologii procesu, ale też szerzej - psychologicznej analizy niektórych narracji, takich jak mity i baśni - cała przestrzeń opowiadania postrzegana jest jako (wewnętrzna) rzeczywistość psychiczna człowieka. Poszczególne elementy narracyjne (ludzie, zwierzęta, przyroda, dialogi, fantastyczne zjawiska etc.) reprezentują świat jego psychicznych podosobowości, które toczą ze sobą dialog, spór albo ostrą walkę. W tym świecie postać głównego bohatera reprezentuje tożsamość (Ja), natomiast wszystko to, co go otacza i z czym się spotyka - albo wspiera i cementuje tę tożsamość, albo stara się ją zaatakować i zniszczyć⁶⁸. Dynamika napięć między psychicznymi podosobowościami prowadzi w finale do pojawienia się nowej tożsamości - nowego bohatera, który stanowi jedność przeciwieństw, czyli zawiera w sobie zarówno cechy (pierwotnej) tożsamości, jak i - co najważniejsze - jakości reprezentowane przez postaci ze snu, które niejednokrotnie starały się tę tożsamość osłabić, podważyć albo nawet unicestwić.

⁶⁸ Należy pamiętać, że dla tożsamości bohatera „zagrożające” są także potencjalnie nowe okazje, czy też nieznanne dotąd fascynujące doświadczenia, które sprawiając wrażenie pozytywnych, nie pasują jednak do przyzwyczajęń, nawyków i wyznawanego systemu wartości.

POSTACI ZE SNU

Postać ze snu⁶⁹, jak wspomniałem wyżej, to pewien subiektywny zbiór doświadczeń/jakości danego człowieka posiadający swoją personifikację. Jego najważniejszą cechą jest to, że reprezentuje proces wtórny, a więc to, z czym bohater się nie utożsamia⁷⁰.

IL. 21. POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: opracowanie własne.

Pojęcie postaci ze snu powstało, kiedy Arnold Mindell zajmował się jeszcze w dużej mierze snami. Zauważył, że pewne elementy snu, w subiektywnym odczuciu klienta, stanowią reprezentację doświadczeń/jakości dla niego obcych, zagrażających albo nieosiągalnych - takich, z którymi się nie utożsamia. Później odkrył, że doświadczenia/jakości, które reprezentuje konkretna postać snu klienta, zawierają w sobie zakodowaną informację o potencjalnym kierunku zmiany jego tożsamości.

⁶⁹ Pojęcie „postać ze snu” nie należy mylić ze śniącym ciałem. Jest ona personifikacją konkretnego zbioru jakości i doświadczeń podczas gdy śniące ciało (i śnienie) to manifestowanie się energii procesu wtórnego w życiu bohatera w szerokim sensie.

⁷⁰ W procesowym ujęciu terapeutycznym postaci ze snu - jak już wspomniałem - są rozumiane nieco szerzej, ale na potrzeby opowiadania filmowego ograniczenie ich do roli reprezentanta wtórnych doświadczeń/jakości jest uzasadnione i pozwoli mi precyzyjniej opisać dynamikę istniejącą pomiędzy wszystkimi procesowymi podosobowościami.

Gdy mówimy o personifikacjach postaci ze snu, nie mamy na myśli tylko ludzi. Taką personifikacją może być również pies, skała, wiatr, łąka albo cokolwiek innego. Subiektywną personifikację postaci ze snu terapeuta odkrywa w trakcie pracy z klientem - w jego snach, wizjach, skojarzeniach albo doświadczeniach związanych na przykład z symptomami fizycznymi, problemami relacyjnymi, nawykami, uzależnieniami etc. Personifikacja postaci ze snu, czy też innych procesowych podosobowości, nie jest wymyślana, ale wyłania się w pracy z klientem spontanicznie jako na przykład element ważnego wspomnienia, zapamiętanego snu albo realnego zjawiska, które w jakiś sposób znacząco aktualnie daje o sobie znać w codziennym życiu klienta. W przypadku każdego człowieka (bohatera) i w zależności od jego Procesu personifikacje postaci ze snu są różne.

Tomasz Teodorczyk objaśnia istotę tej procesowej podosobowości na postawie przykładowego, hipotetycznego snu. Jeśli klientowi śni się goryl, to w świecie tego klienta goryl może reprezentować na przykład kilka różnych doświadczeń: siłę, agresję, antyspołeczność, energię seksualną etc. Dla innego człowieka ta sama postać może reprezentować coś innego - tego nie można stwierdzić apriorycznie. Jeżeli więc klientowi śni się przykładowy goryl, który reprezentuje wymienione wyżej jakości, to znaczy, że w sferze procesu pierwotnego te jakości nie są reprezentowane (nie są zintegrowane)⁷¹. Dzieje się tak dlatego, że postać ze snu jest komplementarna wobec procesu pierwotnego - uzupełnia go, o te jakości, których proces pierwotny nie wspiera. Później mogą się one pojawić we śnie właśnie w postaci na przykład goryla.

Zasadę komplementarności wprowadził C.G.Jung, a Mindell to pojęcie rozszerzył stwierdzając, że nie tylko sny są komplementarne w stosunku do procesu pierwotnego. Tak samo komplementarne są symptomy fizyczne, kłopoty relacyjne, odmienne i ekstremalne stany świadomości, uzależnienia, wydarzenia w świecie, oraz wiele innych zjawisk, które wyjątkowo silnie ogniskują uwagę i energię klienta⁷².

Postać ze snu to poza samym bohaterem zdecydowanie najciekawszy i najważniejszy element opowiadania, bardzo często reprezentowany dosłownie poprzez postać antagonisty, ale nie rzadko bywa nią miejsce, grupa ludzi, instytucja, zjawisko atmosferyczne, sen, marzenie czy wspomnienie - cokolwiek, z

⁷¹ Na podstawie wypowiedzi T. Teodorczyka w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].

⁷² Tamże.

czym bohater w sposób zmysłowy może wchodzić w relację, z czym może się konfrontować, za czym może podążać albo na przykład przez co może zostać zabity. Postać ze snu ingerując w proces pierwotny (tożsamość) niesie ukrytą informację o kierunku zmiany (o przemianie bohatera).

W komedii *Depresja gangstera* głównych bohaterów jest dwóch. Obaj są wzajemnie swoimi postaciami ze snu i podobnie jak wspomniany przykład goryla, reprezentują komplementarne jakości.

Bohaterowie i fabuła *Depresji gangstera* tak oto zastali zaprezentowani w serwisie [imdb.com](https://www.imdb.com): Żyjąc w cieniu swojego słynnego ojca, psychiatry, mając wiele problemów do rozwiązania podczas przygotowań do ponownego małżeństwa, psycholog z Nowego Jorku, Dr Ben Sobel, ma jeszcze jeden problem - potężnego szefa mafii, Paula Vitti. Potajemnie cierpiący na intensywne ataki lękowe, które uniemożliwiają mu robienie tego, w czym jest najlepszy, notoryczny gangster postanawia złożyć wizytę dobremu lekarzowi, chcąc rozwiązać swoje głęboko zakorzenione problemy przed corocznym spotkaniem mafijnych bonzów⁷³.

IL. 22. PSYCHIATRA I GANGSTER - WZAJEMNE POSTACIE ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Depresja gangstera*.

Komplementarność tych postaci wynika z ich procesów pierwotnych, czyli tożsamości. Psycholog jest miękki, introspektywny, empatyczny, ale też bojaźliwy i nieśmiały. Gangster utożsamia się z byciem twardzielem, który nie powinien się

⁷³ N. Riganas, *Depresja gangstera - Storyline*, [imdb.com](https://www.imdb.com/title/tt0122933/?ref_=fn_al_tt_2), https://www.imdb.com/title/tt0122933/?ref_=fn_al_tt_2 [dostęp: 30.03.2021].

zbyt wiele zastanawiać nad sobą czy innymi - najważniejsze, żeby był spośród wszystkich najodważniejszy i przebojowy.

Obie postaci są w filmie równoważne i narysowane grubą kreską, co daje nam możliwość niemalże modelowego przyjrzenia się ich procesowej strukturze. Są swoim zaprzeczeniem, a ich przemiana w finale to wzajemna integracja tych przeciwstawnych doświadczeń/jakości.

Postać ze snu, jako personifikację najistotniejszych na dany moment treści procesu wtórnego, cechują dwa istotne zjawiska:

- po pierwsze wysyła ona sygnały do procesu pierwotnego,
- po drugie sygnały te dotyczą jakości/doświadczeń, z których objęciem - w ramach obecnej tożsamości - bohater ma problem, czyli mówiąc w żargonie procesowym - na które ma próg.

W świecie psychoterapeuty, Dr Bena Sobela, sygnałem zwiastującym wyłonienie się jego postaci ze snu, Paula Vitti, jest zwyczajne, przypadkowe zdarzenie - stłuczka samochodowa, czyli opisywana już wcześniej scena stanowiąca inciting incident. Psychoterapeuta swoim „rodzinnym” samochodem uderza w „stylowy” samochód jednego z bandziorów Paula Vitti i czując się odpowiedzialnym za to „gwałtowne” i „niezgodne z prawem” zachowanie przekazuje mu swoją wizytówkę. Niedługo potem w gabinecie Dr Sobela pojawia się sam Paul Vitti wymuszając, w typowym gangsterskim stylu, przyjęcie go na terapię. Tak rozpoczyna się ich przygoda, czyli konfrontacja bohaterów, którzy są nawzajem dla siebie swoimi postaciami ze snu.

Postacią ze snu Szeryfa ze Szczęk jest rekin. To on niesie najważniejszą informację o kierunku zmiany - o tym, co Szeryf musi zintegrować (jakie jakości/ doświadczenia) w tym momencie swojego życia. Pierwsze sygnały wysyłane przez tę postać ze snu, to pierwsze ofiary rekina.

Głównego bohatera poznajemy w jego domu. To, co go definiuje dla nas, ale przede wszystkim dla niego samego, to fakt, że ma około 40 lat, żonę i dwojkę dzieci, dom na wyspie, spokojne życie po tym, jak wyprowadzili się z Nowego Jorku. Jest trochę znudzony i zaspany, podobnie jak rytm życia w tej turystycznej miejscowości, czyli mieszczańska wygoda, czerpanie z osiągnięć cywilizacji: zachodniego stylu życia, dobrobytu i poczucia bezpieczeństwa. W tym świecie przeciętny człowiek nie musi niczego osiągać siłą, przemocą czy agresją, a nawet jeśli do tego dochodzi, to załatwiają to za niego odpowiednie służby, którym za to płaci (wojsko i nomen omen - policja). Kobiety są równe mężczyznom, bo siła

fizyczna jest teraz domeną maszyn. Wszystko załatwia się rozmową i argumentacją albo sprawnymi manipulacjami i grami politycznymi. Rekin jest tego wszystkiego praktycznie całkowitym zaprzeczeniem. Każda jego cecha jest przeciwieństwem świata Szeryfa, a więc doświadczenia/jakości, które reprezentuje rekin są komplementarne wobec tożsamości głównego bohatera. Szeryf jest nieasertywny, co wyraża się zarówno w relacjach z otoczeniem, jak i z własną żoną. Nie ma odwagi wejść do wody z powodu traumy z dzieciństwa. Woli zamknąć plażę i w ten sposób uniknąć niebezpieczeństwa, niż zastosować przemoc (decyzja zabicia rekina podjęta zostaje dopiero po I kulminacji).

Il. 23. REKIN - POSTAĆ ZE SNU SZERYFA.



Źródło: Kadr z filmu Szczęki.

Rekin reprezentuje agresję, bezwzględność, prymitywną samczą energię, a przede wszystkim terytorializm, który wyklucza obecność innego samca w swoim otoczeniu. Są to jakości nie istniejące w codzienności Szeryfa, bo wyparte zostały także ze współczesnego świata cywilizowanego człowieka Zachodu. Jedne z nich zabronione są przez prawo, inne przez obyczaj czy poprawność polityczną lub niezgodne z obowiązującym stylem życia, modą i manierami. Jednocześnie na przestrzeni całej historii ludzkości doświadczania tego rodzaju były czymś naturalnym: popędowym albo instynktowym. Człowiek cały czas jest częścią natury i nie istnieje w oderwaniu od niej. Powstrzymywanie się przed prymitywnymi zachowaniami, popędami i instynktami, a całkowite wyparcie się ich, w przekonaniu, że ta część energii jest już zupełnie bezużyteczna, to wielka różnica. Bohater Szczęk, jako Szeryf pełniący określoną funkcję w społeczeństwie, musi skonfrontować się z tymi energiami i zintegrować je, żeby nie tylko zapewnić bezpieczeństwo obywatelom, ale też móc wypełnić (w pełni objąć) swoją rolę stróża społeczności. Nie jest przecież przeciętnym obywatelem i choć jego domeną nie powinno być stosowanie przemocy - bycie agresywnym i

bezwzględny - nie może udawać, że to nie istnieje. Można powiedzieć, że wyjątkowość prawdziwego szeryfa polega na unikaniu tych jakości tak długo, jak to jest możliwe, ale także na gotowości posłużenia się nimi, gdy zaistnieje taka konieczność. Szeryf nie ma być rekinem, ale powinien umieć nim być, jeśli trafia na „rekina”. Do tego właśnie doprowadzą go kolejne wydarzenia, reakcje i decyzje bohatera.

Przemiana Szeryfa nie jest manifestem konserwatywnych wartości i stylu życia opartego na przemocy, ale opowieścią o kryzysie życiowym konkretnego człowieka, który polega na wyparciu i/lub zmarginalizowaniu części energii/jakości/doświadczeń, które tak czy inaczej istnieją w jego przestrzeni psychicznej. Jako człowiek, mężczyzna i szeryf może na poziomie moralnym uznawać je za zło konieczne, ale muszą one stanowić część jego potencjału.

Terytorialna samcza energia to doświadczenie/jakość reprezentowana przez postać ze snu bohatera Szczęk - rekina. To ona wyznacza jego proces rozwojowy. Szeryf reprezentuje przejście ze skrajności w skrajność, bo w finale rozprawia się z rekinem na jego terenie (na otwartym morzu) wysadzając go w powietrze, a więc tak brutalnie, jak się tylko da. Proces, przez który przechodzi na naszych oczach, to przetransformowanie i zintegrowanie tej wypartej, wyrzuconej daleko poza tożsamość energii. Przetransformowanie energii/jakości postaci ze snu w tym przypadku oznacza użycie jej we „właściwym celu” - Szeryf nie staje się brutalnym, złym człowiekiem, ale kimś, kto prymitywne energie umie podporządkować wyznawanym przez siebie wartościom.

Z perspektywy przygód Szeryfa z jego postacią ze snu tak można by streścić fabułę: Szczęki to film o mało asertywnym Szeryfie, który uciekł z Nowego Jorku - od przemocy i niepokoju - do małego spokojnego miasteczka na wyspie. Bojąc się wody i pragnąc świętego spokoju trafia do miejsca, w którym grasuje rekin ludożerca. Dramatyczna walka na otwartym morzu z nieludzkim potworem wyzwoli w nim prymitywnego drapieżnika. Kiedy wróci na ląd, do swojej społeczności, będzie już kimś zupełnie innym - wreszcie dorośnie do swojej roli: szeryfa policji na wyspie.

W *Manchester by the Sea* wyodrębnienie postaci ze snu jest zadaniem nieco trudniejszym niż w innych przypadkach. Lee nie ma wrogów zewnętrznych w sensie fabularnym, bo największym jego wrogiem, jest on sam. Żeby jednak konflikt wewnętrzny był dla widzów „widzialny” bohater musi „na zewnątrz” skonfrontować się z tym, co niesie przeciwny (dla jego obecnej tożsamości) świat przekonań, wartości i postaw.

Postacią ze snu bohatera jest tytułowa miejscowość, Manchester, a konkretnie powracające wspomnienia najważniejszych i najpiękniejszych chwil w niej spędzonych. Lee Chandler uciekł stamtąd po tym, jak w pożarze domu spłonęły jego dzieci i całe rodzinne szczęście. Wyparł się dużej części swojego doświadczeń i jakości, z którymi kiedyś się utożsamiał: emocjonalnej bliskości, empatii, spontaniczności, miłości i chęci życia. Skonstruował swoją nową osobowość na dokładnym zaprzeczeniu tego, kim był kiedyś.

Manchester, jako postać ze snu, „wysła” sygnał do Lee w postaci informacji o śmierci jego brata (inciting incident). Będzie musiał pojechać tam i spędzić dużo czasu na załatwianiu formalności związanych z pogrzebem i opieką nad niepełnoletnim bratankiem. Kolejne sygnały atakujące bezlitośnie proces pierwotny Lee to fale wspomnień z życia w Manchester, mających stopić jego emocjonalny chłód. Przypominają mu o miłości do najbliższych mu osób, o jego obietnicach, wywołując subtelne (stopniowo) gesty empatii oraz chęć odbudowania relacji.

Drugą, ważniejszą postacią ze snu w tej opowieści jest 16-letni bratanek Lee, kochający go jak ojca, pełen energii i zapału do życia. Jest spontaniczny, emocjonalny, romansujący z dwoma dziewczynami na raz, beztroski i przez wszystkich lubiany. Bratanek chce, żeby Lee stał się jego prawnym opiekunem i zamieszkał z nim w Manchester, zgodnie z wolą brata wyrażoną w testamencie. Wiemy jednak z pierwszej sceny filmu, że dawno temu, kiedy bratanek był jeszcze 8-letnim chłopcem, Lee sam przechwalał się, że gdyby kiedyś trafili na bezludną wyspę, on właśnie byłby jego najlepszym opiekunem na świecie. Ta otwierająca film scena, podobnie jak wiele innych w tym filmie, zdaje się być zaledwie migawką z życia, czymś niezobowiązującym i tak zwyczajnym, że prawie przypadkowym. Niesie ona jednak bardzo istotną funkcję - jest obietnicą złożoną chłopcu, na której jego ojciec, brat Lee, oparł się w testamencie i z czym Lee - podobnie jak z wypartymi cechami dawnej osobowości - musi się zmierzyć.

Najważniejszą postacią ze snu, objawiającą się dopiero na końcu filmu jako „wielka postać ze snu”⁷⁴, jest była żona Lee Chandlera. Spotkanie z nią jest wstrząsające i najtrudniejsze ze wszystkich poprzednich doświadczeń. To ona niesie z sobą najważniejszą jakość, którą Lee musi zintegrować. Okazuje się, że udało jej się podnieść z traumy, weszła w nowy związek i właśnie urodziła dziecko. Reprezentuje wolę życia i umiejętność „zapomnienia o tym, co się stało. Deklaruje miłość do Lee i prosi go o wybaczenie tego, jak bardzo obarczyła go winą.

⁷⁴ W filmie, żona głównego bohatera pojawia się znacznie wcześniej, ale jako wielka postać ze snu wyłania się dopiero w jednej z ostatnich scen - długiej rozmowie podczas przypadkowego spotkania.

Il. 24. ŻONA LEE CHANDLERA - WIELKA POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Manchester by the Sea*.

Jak już wcześniej zaznaczyłem, choć przemiana Lee wydaje się bardzo subtelna i powściągliwa, polega na zintegrowaniu fundamentalnych dla niego jakości/ doświadczeń: woli życia, beztroski oraz bliskości i empatii. Lee przeżył ogromną traumę i pogrążył się w umieraniu za życia. Najmniejszy choćby gest nadziei i radości jest olbrzymim przełomem. Przemiana Lee nie jest spektakularna, ale naturalna. Jest jak pojawiająca się na końcu filmu odwilż. Śnieg topnieje powoli, nie ma już mrozu, a zima stopniowo i niezauważalnie przechodzi w przedwiośnie.

Jak widać to w powyższym przykładzie postaci ze snu może być więcej niż jedna. Często też istnieje między nimi, mniej lub bardziej wyraźna hierarchia ważności. Niektórzy bohaterowie przechodząc swój proces przemiany konfrontują się z pomniejszymi postaciami ze snu, zanim będą gotowi przekroczyć swój największy i najważniejszy próg. Oznacza to, że istnieją małe postaci ze snu, z którymi muszą się zderzyć w pierwszej kolejności.

W konfrontacji z małymi postaciami ze snu bohater stopniowo zmienia się na naszych oczach, integrując doświadczenia/jakości, które one reprezentują. Dopiero wtedy gotowy jest do spotkania ze swoją wielką postacią ze snu.

Takimi wielkimi postaciami ze snu w *Depresji gangstera* są ojcowie obu bohaterów. Istnieją zaledwie w tle fabularnych zdarzeń, dlatego, że obaj bohaterowie konfrontacji właśnie z nimi boją się najbardziej i wobec nich są najbardziej bezsilni.

Ojciec Dr Sobela to znany nowojorski psychiatra. Wydaje jeden poradnik za drugim, organizuje przyjęcia, w których bierze udział burmistrz i całkowicie zaniedbuje relacje z synem. Traktuje go protekcyjnie - trochę dlatego, że sam jest narcyzem, ale także z uwagi na brak spektakularnych sukcesów syna. Ojciec gangstera natomiast był człowiekiem bardzo rodzinnym. Choć sam także był gangsterem, nie chciał, żeby jego syn szedł tą drogą. Prawdopodobnie był człowiekiem szanowanym i mimo oczywistych wad posiadającym wielką życiową mądrość. Był surowym, ale troskliwym ojcem.

Powyższy przykład ma duże znaczenie dla zrozumienia natury postaci ze snu niektórych bohaterów filmowych. Choć zgodnie z tym, co zostało wcześniej powiedziane, postać ze snu jawi się bohaterowi (człowiekowi) często jako coś obcego i przerażającego (gdy jest tym, co zagraża) albo nieosiągalnego (gdy jest tym, o czym się marzy), jest w niej jednocześnie coś znajomego, co kiedyś, w innych okolicznościach mogło być bliskie, a jakości, które reprezentuje stanowiły część osobistego doświadczenia bohatera.

Obaj bohaterowie *Depresji gangstera* w dzieciństwie mieli wzorce postaw w figurach swoich ojców, które w dojrzałym życiu stały się ich procesami wtórnymi. Jakiś rodzicielski błąd, zaniedbanie, zbiegi okoliczności czy też poczucie winy, sprawiły, że odcięli się od swoich ojców, a więc i jakości, które oni reprezentowali. Te wyparte i/lub zmarginalizowane jakości/doświadczenia wracają jednak, kiedy bohaterowie są już dojrzałymi ludźmi i prawdopodobnie przeżywają kryzys połowy życia. Podążając za Procesem, obaj w finale osiągają to, co reprezentowali ich ojcowie (i czego dla nich chcieli). Gangsterowi, Paulowi Vitti, udaje się zerwać z mafijnym życiem, żeby zająć się rodziną i wychowaniem dzieci. Psychoterapeucie, Dr Sobelowi, udaje się osiągnąć spektakularny sukces zawodowy, jakim jest „nawrócenie” sławnego gangstera. Procesy domykają się i nowe tożsamości wyznaczają nowe status quo⁷⁵.

W *Truman Show* hierarchia małych i wielkiej postaci ze snu jest bardzo czytelna i wyznacza kolejne etapy integracji doświadczeń/jakości procesu wtórnego, które na tym etapie życia chcą zmanifestować się w tożsamości bohatera.

⁷⁵ Podobna figura jest w *Tuman Show*, bo jak już wiemy, Tuman Burbank w dzieciństwie pływał na łódce i sterował nią z odwagą. Woda, a nawet burzowa pogoda na morzu nie wywoływały żadnych lęków. Także Szeryf ze Szczek w dzieciństwie doświadczał wody jako przestrzeni zabawy i radości, dopóki nie pojawiła się trauma związana z przypadkowym podtopieniem, w konsekwencji której pojawił się paniczny strach przed tym żywiołem. Jeszcze wyraźniej widać to w *Manchester by the Sea* w retrospekcjach przypominających nam o tym, że bohater przed swoim tragicznym, traumatycznym doświadczeniem był ciepły, przyjacielski, uczuciowy i empatyczny. To co zostało wypchnięte poza przestrzeń identyfikacji (tożsamości) bardzo często wraca i chce zostać ponownie zintegrowane, zmieniając tożsamość bohaterów.

Wielką postacią ze snu Trumana Burbanka jest Reżyser-demiurg, twórca reality show. Żeby jednak bohater mógł zintegrować jakości/doświadczenia, które ona wnosi: bycie kreatorem, wizjonerem i „sternikiem”, Truman musi skonfrontować się z dwoma innymi, małymi postaciami ze snu.

Pierwszą z nich jest Dziewczyna z Fiji, którą od początku filmu z wielkim uporem próbuje odszukać. Pojawiła się w jego młodości jako „miłość od pierwszego wejrzenia”. Zakochał się w niej prawdopodobnie dlatego, że miała w sobie tę magnetyczną „tajemnicę”. Jej tajemnica była w istocie jednak bardzo konkretna. Zakradła się do programu jako jedna z postaci (statystek) reality show, żeby przekazać Trumanowi prawdę o tym, kim jest i w czym nieświadomie bierze udział. Dziewczyna z Fiji, jako postać ze snu, reprezentuje bunt wobec systemu i tę jakość Truman musi zintegrować w pierwszej kolejności, żeby dalsze podążanie za Procesem było możliwe.

Drugą małą postacią ze snu jest ojciec Trumana. Wiemy, że utonął podczas burzy na morzu, kiedy uczył syna żeglować. W dzieciństwie Trumana reprezentował doświadczenie przygody, podróżowania, eksploracji nieznanych rejonów świata i podążania w nieznane. Te jakości okażą się niezbędne w kulminacyjnej sekwencji, kiedy okazuje się, że Truman przełamuje traumę i poczucie winy za śmierć ojca. Wsiada na żaglówkę i ucieka z rodzinnego Seaheaven. Dopiero wtedy, kiedy udaje mu się przetrwać piekielny sztorm, objawia się wielka postać ze snu - Reżyser-demiurg. Bohater jest jednak już gotowy na przyjęcie największego wyzwania - opuszczenia bezpiecznego świata reality show i skonfrontowanie się z prawdziwym życiem poza telewizyjnym studiem. Wyrusza w nieznane, tam gdzie jego los będzie zależał już tylko od niego, gdzie sam sobie będzie sterem, żeglarzem i okrętem.

FIGURY PROGOWE

Figury progowe wspierają proces pierwotny, a więc stoją na straży Ja. Uaktywniają się kiedy pojawiają się sygnały z procesu wtórnego i wszelkimi sposobami starają się zniechęcić Ja do konfrontowania się z nimi.

Kiedy w wyniku podążania za sygnałami procesu wtórnego i doświadczania ich na różne sposoby wylaniają się postaci ze snu, figury progowe wchodzi z nimi w dialog. Zasada jest prosta: jeśli postać ze snu „mówi” jedno, to figura prokowa „mówi” coś przeciwnego.

[Figury progowe] są personifikacją postaw, systemów przekonań, poglądów itp., które chronią dotychczasową identyfikację, starają się utrzymać status quo i są przeciwne zmianie. [...] Przekonania, które

reprezentują [figury] progowe mogą należeć do indywidualnego systemu przekonań jednostki lub wiązać się z nakazami i normami obowiązującymi w relacji, w grupie, rodzinie, kulturze, społeczeństwie itd.

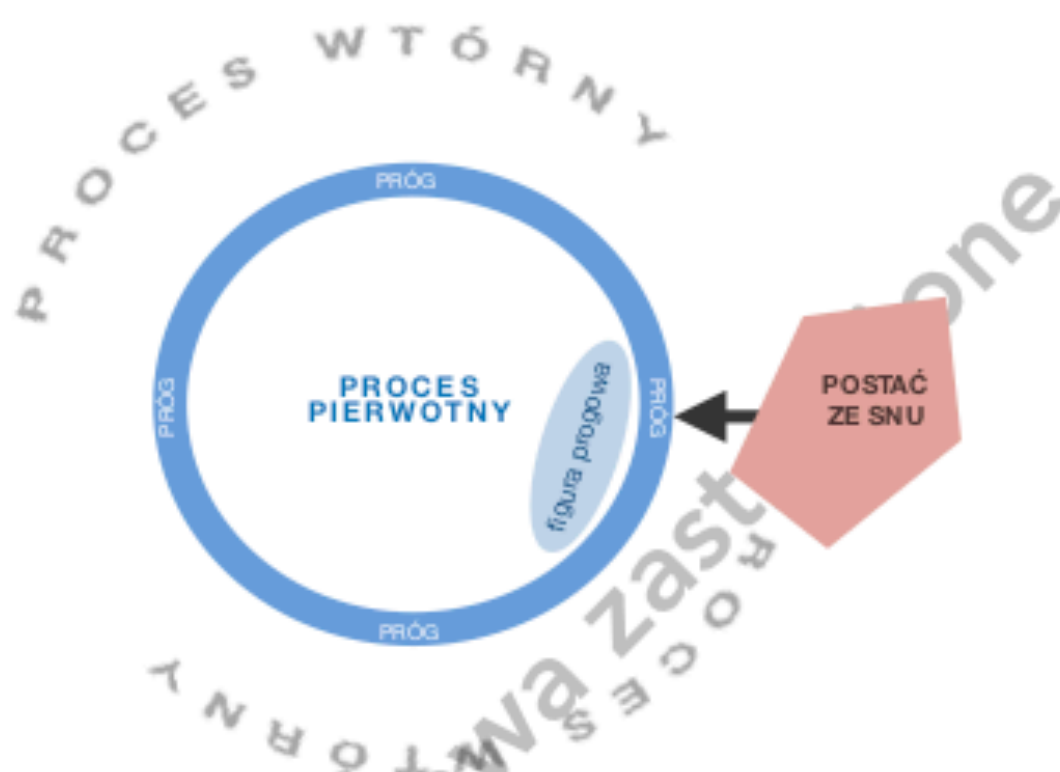
Kiedy w wyniku amplifikacji [wzmocnienia sygnału⁷⁶] proces wtórnego staje się coraz bardziej obecny i aktywny, zaczyna to zagrażać integralności procesu pierwotnego i budzi sprzeciw [figur] progowych, które natychmiast przystępują do działania. [...] Klasyczne pozycje w ich repertuarze to: złe przeczucia, złe myśli, obawy, brak wiary w możliwość dokonania czegośkolwiek; zdania typu: „nie powinieneś tego robić”, „dobry syn tak nie postępuje”, „tak nie wolno, to niemoralne”, [...] a także cała gama reakcji cielesnych i emocjonalnych: ból głowy, trudności w oddychaniu, nudności, zmęczenie, lęk, panika, pocenie się, przyspieszona akcja serca, trudności w koncentracji uwagi⁷⁷.

W trakcie pracy procesowej terapeuta wspierając doświadczenie procesu wtórnego (tego, co niechciane, marginalizowane albo wypierane), doprowadza do sytuacji, w której klient zaczyna bronić podstaw swojej tożsamości. Przywołując przykład goryla ze snu, terapeuta mógłby poprosić klienta o to, żeby na chwilę „stał się” gorylem, takim jak go we śnie doświadczył. To, samo w sobie, w pierwszym odruchu może wywołać opór, tłumaczony wstydem albo nieumiejętnością czy niechęcią do odgrywania takich ról. Takie reakcje są już pierwszymi przejawami ingerencji figur progowych. Jeśli jednak klient zdecyduje się na ten eksperyment i „wejdzie” w postać goryla, może nagle odkryć, że energia, która za nią stoi to na przykład antyspołeczna agresja: sprzeciw wobec systemu, kulturowych ról i w ogóle wszystkiego, co się z tym wiąże. Zapytany nagle o to, czy mógłby sobie wyobrazić, w jakich sytuacjach taka energia mogłaby mu być potrzebna, klient zdecydowanie stanie po stronie społecznych norm, tego, że takie zachowanie jest naganne, że nigdy wobec nikogo by się tak nie zachował i że w ogóle to niewłaściwe. Terapeuta domyśla się, że za tymi argumentami w dalszym ciągu stoją figury progowe. Dalsza praca z klientem wokół „doświadczenia goryla” doprowadzi z pewnością do wyłonienia się personifikacji owych figur progowych. Mogą to być konkretne, realne osoby z osobistej historii klienta - ojciec, matka, ważny autorytet z dzieciństwa, ale równie dobrze postaci symboliczne, fantastyczne, czy nawet sam Bóg.

⁷⁶ Zagadnienia sygnałów i amplifikacji zostaną omówione w kolejnych rozdziałach.

⁷⁷ M. Duda, *Paca z progiem* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 116.

IL. 25. FIGURA PROGOWA.



Źródło: opracowanie własne.

W przypadku opowiadania filmowego figury progowe mogą być ukryte w dialogach, zachowaniach, gestach samego bohatera, ale także wyrażać się wprost, poprzez konkretne postaci drugoplanowe, zdarzenia, symbole etc., związane z bohaterem i wyrażające jego system wartości i przekonań lub jakąkolwiek inną formę identyfikacji z jego procesem pierwotnym.

W *Depresji gangstera* figury progowe wyłaniają się wprost w dialogach pomiędzy bohaterami, którzy reprezentując swoje systemy wartości i określają to, co każdemu z nich wolno robić, a czego nie. Gangster mówi wprost, że nie może pozwolić sobie na „utratę twarzy”, na szczere wyznania, na dotrzymywanie słowa i pozwalanie innym na sprzeciwianie się jego woli - to jest niejako kodeks szefa mafii. Psychoterapeuta natomiast jest przekonany, że nie wolno mu pracować z kimś, kto jest wrogiem publicznym numer jeden, a tym bardziej przygotowywać go na zjazd szefów amerykańskich mafii. Jego figury progowe każą mu krytkować zachowania gangstera, sposób w jaki załatwia sprawy, tym samym upewniając go, że jego tożsamość jest lepsza. To przecież oczywiste, że każdy przyzwoity człowiek stroni od jakichkolwiek relacji z gangsterami - nikt o zdrowych zmysłach nie będzie

się pakować w coś tak ekscentrycznego, nawet jeśli byłaby to niezwykła przygoda terapeutyczna i szansa na spektakularny sukces.

W języku obu bohaterów wielokrotnie padają sformułowanie w rodzaju: „nie wolno mi”, „nie powinienem”, „ja tego, czy tamtego nie robię”, „to do mnie nie pasuje”, „nie zachowuję się w ten sposób”. To właśnie język figur progowych.

Figury progowe są reprezentowane także przez drugoplanowe postaci filmu. Całe gangsterskie otoczenie strzeże tego, żeby Paul Vitti zachował swoją tożsamość i cały czas mu o tym przypomina. Stawka jest bardzo wysoka, bo w tym środowisku jakakolwiek słabość, miękkość, wątpliwości czy rozterki niosą zagrożenie. Sprawa postawiona jest jasno - albo jest tym, kim był od zawsze, albo naraża siebie i innych na śmierć. Z kolei Dr Sobel ma na karku FBI, które przypomina mu o tożsamości uczciwego i praworządnego obywatela. W konfrontacji z figurami progowymi obaj bohaterowie natychmiast zamykają się w swoich procesach pierwotnych i stają się ponownie dla siebie zagrożeniem. W połowie filmu (midpoint - I kulminacja) polaryzacja zostaje wzmocniona do tego stopnia, że gangster decyduje się zabić psychoterapeutę, który zgodził się już na współpracę z FBI (patrz: ilustracja 22).

I kulminacja to bardzo często moment, w którym wydaje się, że figury progowe odniosą sukces i „zatrzymają” proces przemiany. Gdyby Paul Vitti zabił Dr Sobela z pewnością tak by się stało. Jednocześnie to także moment, w którym ciąg fabularnych zdarzeń, a tym samym ilość doświadczeń związanych z podążaniem za Procesem doprowadziły obu bohaterów do przekonania, że ich wewnętrzna podróż jeszcze się nie skończyła. Mniej lub bardziej świadomie chcą kontynuować konfrontację ze swoją postacią ze snu (tendencja do zmiany), a ciekawość potencjału, który za tym stoi przewyższa chęć zachowania status quo. Dlatego właśnie gangster nie zabija swojego terapeuty, a w zamian za to „otrzymuje” głęboki wgląd w treść swojego Procesu. Wylania się jego wielka postać ze snu - ojciec. Terapeuta zaś w tej samej scenie po raz pierwszy w życiu zmuszony jest we własnej obronie chwycić za broń i strzelać z niej jak gangster. To także wielkie procesowe wydarzenie - zamiana ról. Bohater „staje się” na chwilę swoją (małą) postacią ze snu, odkrywając w sobie nieznaną dotąd potencjał.

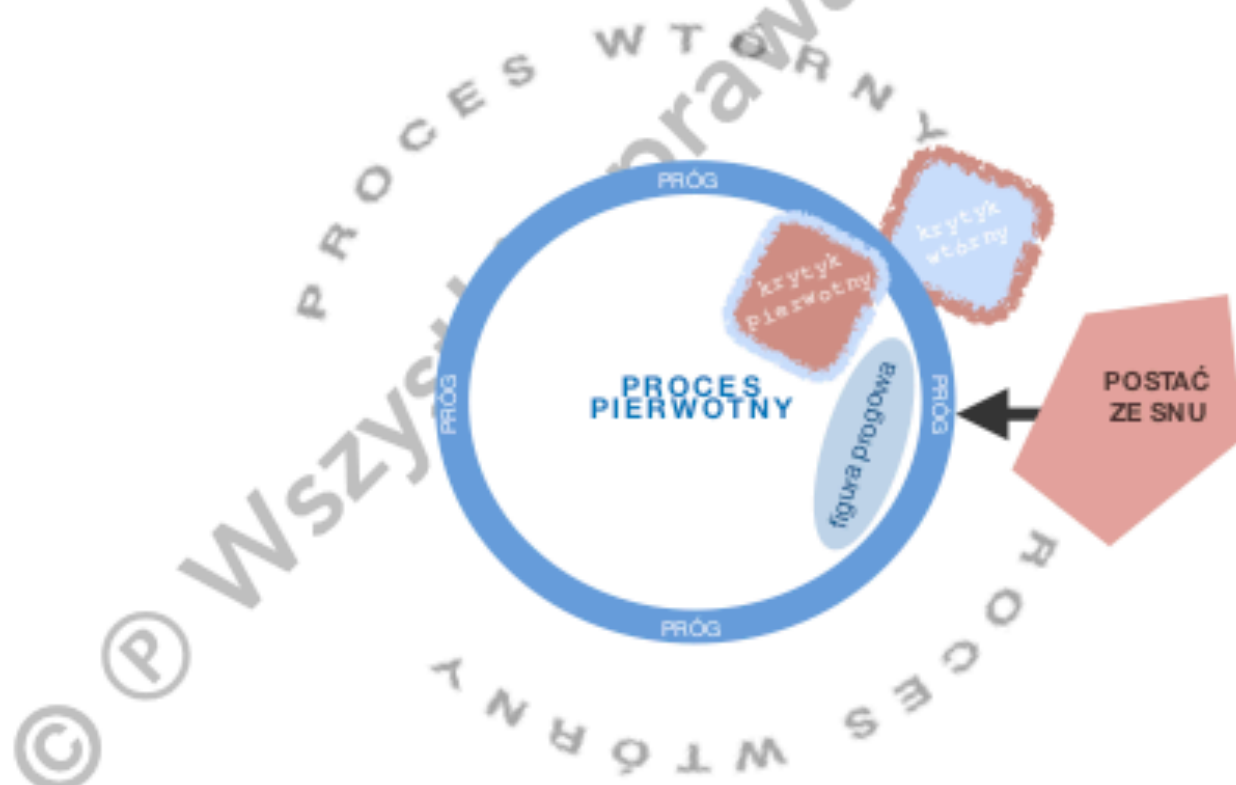
W Manchester by the Sea tytułowe miasto, które we wspomnieniach czasu sprzed pożaru jest postacią ze snu bohatera, paradoksalnie stanowi także figurę progową, wtedy gdy wspomnienia dotyczą samego pożaru i próby odebrania sobie życia. Te obrazy przypominają Lee o winie i karze jaką musi ponieść. O zakazie emocjonalnego zbliżania się do swoich bliskich, bo ciepło (ogień) zabija i wywołuje pożar. Musi więc być chłodny, żeby już nikogo nie spalić.

O ile w *Depresji gangstera* figury progowe manifestują się w dialogach, to w przypadku Lee Chandlera - w ciele i postawie. Zachowuje się jak ślimak, który automatycznie chowa się w swojej skorupie, gdy cokolwiek się do niego zbliża. Ciało dyscyplinuje go w trzymaniu dystansu i przypomina mu, jak ma się zachowywać. Można powiedzieć, że ciało Lee przyjęło funkcję figury progowej, bo poprzez nie wyraźnie i wprost manifestuje się to, kim Lee uważa, że jest, a o czym także inni powinni pamiętać.

KRYTYCY

Krytyków jest dwóch. Krytyk pierwotny podcina skrzydła, odbiera siły i zatrzymuje w procesie pierwotnym. Krytyk wtórny piętnuje brak odwagi i zdecydowania, prowokując do zmiany i wyjścia za próg tożsamości oraz doświadczenia procesu wtórnego⁷⁸.

IL. 26. KRYTYCY.



Źródło: opracowanie własne.

⁷⁸ Podział krytyków na krytyka pierwotnego i wtórnego dokonany został na podstawie wypowiedzi A. Wróblewskiej w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].

Krytyk pierwotny jest rodzajem figury progowej. Osłabia wiarę we własne siły i zdolności, odbierając możliwość choćby tylko myślenia o przekroczeniu progu tożsamości. Jego stały repertuar to: „to cię na pewno przerośnie”, „masz słomiany zapal”, „jesteś osobą mało towarzyską”, „nie sprawdzasz się w relacjach”, „nie umiesz mówić prawdy”, „nie umiesz nawet dobrze kłamać”, „nie masz wystarczająco dużo przebojowości” etc. Efektem działania krytyka pierwotnego jest zamykanie w strukturze dotychczasowej tożsamości. Z jego rad w podążaniu za Procesem bohater nie powinien korzystać, bo nie ma w nich nic rozwojowego.

Główny problem z krytykiem pierwotnym polega na tym, że nie zdając sobie z tego sprawy, człowiek (bohater) sam się z nimi utożsamia: „to ja tak myślę”, „takie są fakty”, „nie ma się co oszukiwać”. Najczęściej nie jest w stanie rozpoznać, że skoro istnieje ten, który jest krytykowany, to znaczy, że musi istnieć także ten, który krytykuje. Ofiara krytyka pierwotnego wpada w pewien rodzaj hipnozy treścią krytyki. Nie umie postawić pytania: kto mnie krytykuje, co to za postać, jaką ma historię, czego od mnie chce i czego chce dla siebie. Trudno jest eksternalizować taką postać i zobaczyć, że argumenty, które prezentuje nie są obiektywne ani ostateczne - są zaledwie jedną z możliwych opinii. Kiedy jednak udaje się już nawiązać dialog z krytykiem pierwotnym, okazuje się, że jego argumenty są słabe i łatwe do podważenia - często śmieszne i banalne⁷⁹.

Krytyk wtórny działa inaczej. Pozornie używa tych samych komunikatów, ale cel jego ingerencji jest zupełnie inny. Podważa on możliwość osiągnięcia sukcesu w podążaniu za Procesem, ale odnosi się nie tyle do samego bohatera, ale wprost do jego progu tożsamości: „ciebie nie stać na takie szaleństwo”, „nie uda ci się polecieć na Fiji”, „jesteś zbyt wielkim tchórzem, żeby samodzielnie zmierzyć się z rekinem” etc. Forma przekazu jest nieprzyjemna, jednak sama treść, zdecydowanie rozwojowa, bo mobilizuje i prowokuje do „przekroczenia siebie” i podążania za Procesem⁸⁰. W ten właśnie sposób krytyk wtórny paradoksalnie wspiera zmianę i taka jest jego funkcja. Różnica między krytykiem pierwotnym a wtórnym objawia się przede wszystkim w tym, jak bohater reaguje na jednego i na drugiego.

⁷⁹ Na podstawie wypowiedzi T. Teodorczyka w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].

⁸⁰ Tamże.

W filmie *Truman Show*, w rolę krytyka pierwotnego wciela się najlepszy przyjaciel bohatera suflujący mu argumenty na jego bezsilność, zwłaszcza jeśli chodzi o możliwość wydostania się poza miasto, a więc przez wodę. Przyjaciel przypomina mu o traumie i wywołuje poczucie winy za śmierć ojca. To klasyczny repertuar krytyka pierwotnego, bo w tym, co mówi, nie ma nic rozwojowego. Jego celem jest wyłącznie zatrzymanie bohatera w jego procesie pierwotnym. Podobne treści sączą się także w dialogach z najbliższą rodziną Trumana: żoną i matką oraz kolegami z pracy. Krytyk pierwotny cały czas przekonuje Trumana, że nie „jest w stanie”, „nie będzie umiał”, „nie jest zdolny” - nic z tego, co planuje nie ma sensu i ostatecznie wszelkie jego starania spełzną na niczym.

W *Popiele i diament* Andrzeja Wajdy dowódca Maćka Chelmskiego w różnych fragmentach filmu przyjmuje różne role. Na początku zachowuje się właśnie jak krytyk wtórny, który prowokuje bohatera do przekroczenia progu, do działań i gestów, które wychodziłyby poza jego proces pierwotny. Być może na poziomie fabularnym jako postać dowódcy testuje swojego podwładnego, sprawdza jego lojalność i gotowość do kontynuowania walki w okolicznościach ogłoszonego właśnie końca „oficjalnej” wojny. Jednak język jakim się posługuje, to właśnie język krytyka wtórnego - prowokujący do zmiany i rozwoju.

W jednej ze scen Maciek przygląda się dwóm młodym dziewczynom, a między mężczyznami toczy się taki dialog:

MACIEK: Widziałeś, prawie jak Warszawianki, nawet nie chce się wracać.

DOWÓDCA: To zostań.

MACIEK: Łatwo ci powiedzieć zostań.

DOWÓDCA: O ile wiem nikt na ciebie nie czeka.

MACIEK: No właśnie dlatego, że nikt na ciebie nie czeka, nie trzeba zostawać.

DOWÓDCA: Nie rozumiem.

MACIEK: Ja też nie.

Dowódca widzi wahanie Maćka. Wspierając to wahanie, jednocześnie wspiera jego proces wtórny.

Podobny mechanizm ma miejsce w słynnej scenie z płonącymi kieliszkami.

MACIEK: Pamiętasz spirytus u Rudego?

DOWÓDCA: Nie, nie pamiętam. (dowódca odpowiada, jakby broniąc się przed wspomnieniami)

To scena o pamięci i tożsamości. Obserwujemy dziwną konfrontację, która z początku jest dla widza niejasna. Maciek przywołuje imiona przyjaciół, a jego dowódca ostentacyjnie nie chce tego rozpamiętywać. Jest obcesowy i zdaje się

studzić entuzjazm Maćka, bo dobrze wie, że performans głównego bohatera jest nie tyle wspomnianiem przyjemnych chwil, ale konfrontacją z korowodem zmarłych. Tylko ich dwóch zostało z całej paczki przyjaciół. Zapalając spirytus w kieliszkach Maciek wywołuje ich jak duchy, a dowódca podważa wartość tych wspomnień:

DOWÓDCA: Co z tego, wszyscy prawie zginęli. Nie zgrywaj się, ginąć to żadna sztuka, tylko to potrafimy.

Kiedy Maciek zamierza podpalić dwa ostatnie kieliszki, jego dowódca gasi zapalkę i mówi:

DOWÓDCA: *My żyjemy!*

Zachowanie dowódcy to przejaw krytyka wtórnego, który prowokuje i podważa Maćka postawę/tożsamość, jakby mówił: „co tchórzysz, boisz się, że nie będziesz umiał normalnie żyć?”, „jesteś żalosny z tym swoim rozpamiętywaniem”, „umierać to błahostka, żyć to jest dopiero sztuka”.

Prowokacje krytyka wtórnego, przemawiającego przez postać dowódcy, w finale sceny wywołują niepewność u Maćka. Zbity z tropu sam już nie wie, czy chce ginąć, czy chce żyć.

Procesowe podosobowości psychiczne: postaci ze snu, figury progowe i krytycy manifestują się na przestrzeni całego filmu na najróżniejsze sposoby, wykorzystując wszystkie możliwe elementy narracyjne. Mogą być postaciami, przestrzeniami, pojedynczymi wydarzeniami, przedmiotami, a ich treści mogą docierać do nas werbalnie, poprzez język ciała i gestów etc. Co więcej pojedynczy element narracyjny w jednym momencie może reprezentować treści krytyka wtórnego, w innym - na przykład postawę figury progowej.

W jednej z ostatnich scen *Popiołu i diamentu*, kiedy Maciek chce zrezygnować z wykonania wyroku śmierci na komuniście, bo zakochał się w barmance (albo bardzo chce się w niej zakochać), jego dowódca nagle staje się medium, przez które przemawia figura progowa. Z całą stanowczością przypomina mu kim jest i co mu za to grozi.

DOWÓDCA: Sam chciałeś, wzięłeś to na siebie. Zakochałeś się to twoja sprawa, ale jeśli twojej sprawie chcesz podporządkować naszą sprawę... Ty wiesz jak to się nazywa?

MACIEK: Wiesz, że ja nie jestem tchórzem. Zrozum Andrzej, ja już nie mogę dłużej zabijać, ukrywać się, ja chcę żyć, po prostu żyć, no nic więcej, musisz mnie zrozumieć.

Za groźbami figury progowej stoją kolejne, nawet silniejsze argumenty: wszystkie dotychczasowe trupy, które miały odwagę i honor umrzeć za sprawę. Maciek jest zdesperowany:

MACIEK: Czy ty nie wiesz, że się można zmienić?

DOWÓDCA: Byłeś i jesteś jednym z nas, a to się chyba liczy.

Figura prokowa ujawnia nam i Maćkowi jak wysoki i sztywny jest próg jego tożsamości i jak wielka siła go wspiera - groźba śmierci i lojalność wobec zabitych. To ostatecznie zadecyduje o finale opowieści, o dosłownej śmierci bohatera, ale też metaforycznej śmierci czekającej na niego potencjalnej, ale niespełnionej, nowej tożsamości.

Figury progowe Maćka Chełmickiego „odpowiadają” za jego śmierć, a on sam jest przykładem bohatera, którego przemiana nie doszła do skutku, nawet jeśli był bardzo blisko sukcesu. Figury progowe skutecznie zamknęły go w starej tożsamości.

Opowieść o tej nieudanej przemianie jest tragedią i kończy się śmiercią Maćka. Stracił życie, które czekało na niego za progiem. Pozostał wierny idei, ale idee były domeną tożsamości, która nie chciała podążać za Procesem - nie była zgodna z tao.

Film Andrzeja Wajdy, nacechowany politycznym przesłaniem, zgodnym z wytycznymi ówczesnej, komunistycznej polityki historycznej, opowiada przede wszystkim o tragedii bohatera, który nie był w stanie porzucić swojej tożsamości. To sprawia, że film jest aktualny bez względu na czas historyczny, a dramat Maćka Chełmickiego uniwersalny.

Postaci drugoplanowe, takie jak wspomniany dowódca Maćka Chełmickiego, mogą mieć na stałe „przypisane” procesowe podosobowości i ich funkcje w procesie rozwojowym, ale nie muszą. W zależności od okoliczności, mogą mówić raz językiem figury progowej, innym razem postaci ze snu albo reprezentować krytykę pierwotnego czy wtórnego. O tym, w jaki sposób procesowe funkcje rozkładają się w całym opowiadaniu więcej postaram się opowiedzieć w rozdziale 11. dotyczącym mapy Procesu.

7. Sygnały

Sygnały procesu wtórnego są wysyłane przez postaci ze snu do procesu pierwotnego (tożsamości). W trakcie terapii klient przy wsparciu terapeuty, podążając za sygnałem, wzmacniając go i doświadczając go w tym kanale, w którym się pierwotnie manifestuje, dociera do personifikacji tego sygnału jako postaci ze snu. Z postacią ze snu można dalej pracować na różne sposoby: prowadzić z nią dialog, fantazjować na jej temat, „stawać się nią” poprzez psychodramę, odgrywanie ról, poczuć jej energię w skupieniu bliskim medytacji etc. Dopiero wtedy można zbliżyć się do konkretnej informacji o tym, jaką jakość/ doświadczenie dana postać ze snu reprezentuje dla klienta. Jak już wspomniałem wcześniej, jest ona komplementarna wobec jakości/doświadczeń procesu pierwotnego. W związku z tym można określić z jaką polaryzacją mamy do czynienia.

Polaryzacja ta dotyczy największego napięcia pomiędzy konkretnymi elementami identyfikacji klienta (konkretne jakości/doświadczenia, z którymi się identyfikuje), a jakościami/doświadczeniami, które mają być zintegrowane tworząc w efekcie nową tożsamość.

Pojawienie się postaci [ze snu] możemy obserwować [...], kiedy uważnie i konsekwentnie wzmacniamy sygnały wtórne. Jednocześnie odnosimy wrażenie, że proces wtórny staje się coraz bardziej wyraźny i obecny, a klient w coraz większym stopniu uzyskuje do niego dostęp. Rozwinięciem tego faktu w dalszej pracy z Procesem jest próba zmiany perspektywy i przejście przez klienta na stronę procesu wtórnego poprzez stanie się [...] postacią ze snu⁸¹.

Jest to kluczowa interwencja w pracy z procesem. Pozwala ona odkrywać i integrować wiadomości, które niesie proces wtórny. Dopiero wtedy możemy mówić o przeżywaniu całego Procesu - urzeczywistnieniu mitu, który jest naszym doświadczeniem⁸².

Sygnałem w życiu klienta może być choćby chroniczny ból głowy. Wzmocnienie go (amplifikacja) wywołać może na przykład pojawienie się w wyobraźni obrazu bomby, która chce mu rozsadzić głowę. Bomba jest

⁸¹ M. Duda, *Podstawowe wiadomości o pracy z procesem* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 51.

⁸² Tamże.

personifikacją (postać ze snu) - nie tyle samego sygnału, co jego doświadczenia, w chwili, gdy sygnał ten został odpowiednio przez klienta wzmocniony (amplifikowany) przy wsparciu terapeuty w trakcie sesji terapeutycznej⁸³. W dalszej pracy z tą postacią ze snu udaje się ustalić jakiego rodzaju jakości/doświadczenia bomba dla klienta reprezentuje i jak mają się one do jego obecnej tożsamości. Informacja ta, w postaci ze snu, jest w pewnym sensie zakodowana. „Rozkodowywanie” jej może być procesem wieloetapowym, w którym powoli i coraz precyzyjniej udaje się klientowi uchwycić jakie doświadczenie/jakość jest najgłębszą jej istotą postaci ze snu. Klient sam wie najlepiej, czy dotarł do celu - to bardzo energetyczny i czasami wstrząsający wgląd w swój deficyt i ograniczenie obecnej tożsamości. Często też okazuje się, że klient bardzo dobrze zna to doświadczenie/jakość, bo na przykład kiedyś, w przeszłości, „posiadał” ją, umiał z niej korzystać, a być może nawet stanowiła jego domenę (jak „ciepło i bliskość”, które stanowiły niegdyś domenę Lee Chandlera - bohatera *Manchester by the Sea*).

Wracając do przykładu bomby, odkodowaną treścią może być wybuchowość, jako umiejętność gwałtownego i radykalnego wyrażania sprzeciwu lub złości, które klient z jakiegoś powodu od dawna trzyma. Może też okazać się, że chodzi o rozrywającą energię pozytywnej ekspresji i wyrażania siebie, której klientowi brakuje. Praca „z bombą” może rozwijać się i przenosić do kolejnych kanałów doświadczenia rozwijając długą i meandryczną „opowieść” zanim doprowadzi do autentycznego wglądu. Sam wgląd oczywiście także nie wystarczy do zmiany tożsamości, bo natychmiast, w sposób niezwykle sprytny i obezwładniający, uruchamiają się figury progowe. Starają się przypomnieć na przykład traumatyczne wydarzenia, które w jakimś sensie powiązane były z wybuchowością czy ekspresją⁸⁴ albo po prostu przypominają: że tak nie można, to nie wypada, to niemoralne albo niezgodne z jakąś rolą/funkcją społeczną etc.

Tego, jak konkretnie pracuje psychoterapeuta procesu nie sposób ująć w jakiś schemat, ponieważ to podejście psychologiczne zakłada, iż z każdym przypadkiem pracuje się inaczej, a terapeuta na różne sposoby ma przede wszystkim podążać za tym, co się wydarza, obserwując feedback⁸⁵ klienta. Pracy procesowego

⁸³ O wchodzeniu w doświadczenie sygnału oraz technikach amplifikacji szerzej opowiem w kolejnych rozdziałach.

⁸⁴ Na takiej zasadzie działają figury progowe Trumana Burbanka, które przypominają mi, że zew przygody, ale też samo pływanie na żaglówce, były przyczyną śmierci ojca, co wiąże się z głębokim poczuciem winy i traumą. Podobne wyparcie „części siebie” ma miejsce w *Manchester by the Sea*, gdy Lee po pożarze domu, odmawia sobie prawa do życia oraz „bliskości i ciepła”.

⁸⁵ Feedback, czyli mniej lub bardziej subtelne, świadome lub nieświadome reakcje klienta. Zob. T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 68-69.

terapeuty z klientem nie da się także opisać słowami, bo tylko bezpośrednie doświadczenie poprzez udział w terapii, zajęciach warsztatowych albo superwizji daje pełny wgląd w dynamikę tej relacji, jej przebieg i dramaturgię. Dla nas nie jest to na szczęście tutaj niezbędne, gdyż w kontekście pracy z opowiadaniem filmowym najważniejsze jest zauważenie mechanizmu oraz tego, jak on realizuje się w strukturze filmu oraz działaniach bohaterów. Scenarzysta i reżyser pracują ze swoją wyobraźnią, a znajomość procesowego mechanizmu ma ją pobudzić i ukierunkować poszukiwania właściwych dla filmu rozwiązań. Ponadto, jeśli scenarzysta i reżyser znają już przebieg Procesu, czyli wiedzą jaką niewidzialną historię opowiadają, muszą zakodować ją w przebiegu fabularnych zdarzeń, a nie odkodować, jak robi to terapeuta w pracy z klientem.

Zauważenie sygnałów możliwe jest już w pierwszych minutach filmowego opowiadania. Pojedyncze, jeszcze słabe sygnały zapowiadają pojawienia się tego silniejszego, który jest już trudny do przeoczenia, stanowiąc najczęściej inciting incident, czyli przypomnijmy - wydarzenie mieszczące się w połowie aktu I, a w strukturze sekwencyjnej - w finale I sekwencji.

Film rozpoczyna się w momencie, w którym bohater już w jakiś sposób zwraca uwagę na „obce” sygnały pojawiające się w jego życiu. Nie znaczy to, że dokładnie w tym momencie rozpoczął się atak procesu wtórnego na proces pierwotny. Sygnały prawdopodobnie w jego życiu pojawiały się już wcześniej, ale rozpoczynamy opowiadanie w momencie, gdy zaczyna on te sygnały dostrzegać.

W *Ucieczce z kina Wolność* sygnały procesu wtórnego pojawiają się w sposób znaczący w pierwszych minutach filmu jako „przebłyski”. Bohater zwraca uwagę na ból głowy, a kiedy idzie popić tabletkę wodą z kranu, w oknie toalety widzi księżyc w pełni. Dlaczego można uznać to za sygnały? Podstawą jest to, co już o bohaterze wiemy z pierwszej sceny: to cenzor - człowiek cyniczny, silny, pewny siebie. Zarówno ból głowy, jak i księżyc są zjawiskami z innego porządku, z innego świata. Ból głowy jest tym, co pozostaje poza jego kontrolą, co mu się przytrafia i wobec czego jest bezsilny. Księżyc to domena marzycieli, lunatyków, tego, co niejasne i irracjonalne. Ważniejsze jednak są reakcje bohatera na te sygnały. Ból głowy sprawia, że prosi sekretarkę o środki przeciwbólowe, a widzimy, że zanim się na to zdecyduje, musi przełamać w sobie opór przed przyznaniem się do swojej słabości. Księżyc zaś przyciąga jego uwagę i wzbudza niepokój. niespodziewane i niechciane emocje są zjawiskami towarzyszącymi sygnałom

procesu wtórnego. Wszystkie te elementy skupią się za chwilę w najsilniejszym sygnale (inciting incident), którym jest wezwanie Cenzora do zajęcia się problemem „z księżycą”: buntem fikcyjnych Postaci/Aktorów podczas projekcji filmu w kinie Wolność. Postaci z kinowego ekranu odmawiają dalszego grania wyznaczonych im ról i tym samym rozpoczęły własne, niezależne od projekcji kinowej życie.

IL. 27. KSIĘZYC W OKNIE I BÓL GŁOWY JAKO SYGNAŁY PROCESU WTÓRNEGO.



Źródło: Kadr z filmu *Ucieczka z kina Wolność*.

Klient przychodzi do terapeuty wtedy, kiedy subiektywnie odczuwa, że coś w jego życiu jest nie tak i zdaje sobie sprawę, że sam nie będzie w stanie sobie z tym poradzić. W jego życiu jednak już od jakiegoś czasu pojawiają się okoliczności, które zaburzają jego spokój. Można powiedzieć, że czas przed pojawianiem się w gabinecie terapeuty, to czas wstępnego obserwowania sygnałów.

Bohater filmowy na początku filmu jest dokładnie w takim momencie. Do jego tożsamości docierają pierwsze niepokojące okoliczności zewnętrzne (konfliktowe sytuacje, niechciane zdarzenia, osoby etc.) lub/i wewnętrzne (nieprzyjemne uczucia, niechciane emocje, wątpliwości, rozterki, depresja). Uwaga bohatera jest coraz bardziej wyostrowana i wychwytuje pojawiające się w jej polu obce, zagrażające siły (na przykład irracjonalne zdarzenie w kinie Wolność albo ofiarę rekina wyrzuconą na plażę) lub okazje (znalezienie przez Trumana „oczu” do portretu pamięciowego Dziewczyny z Fiji lub spotkanie tajemniczej pary w parku przez bohatera Powiększenia). Na tym etapie jednak istnieje jeszcze w bohaterze „nadzieja”, że to wszystko jakoś się rozejdzie po kościach, a sygnały zanikną albo pozostaną w sferze niegroźnych dla procesu pierwotnego fantazji. Jednak samo

skonfrontowanie bohatera z nimi - przez scenarzystę i reżysera - jest już wprowadzeniem go w doświadczenie Procesu - w jego pierwszy etap.

Okno na podwórze Alfreda Hitchcocka⁸⁶ rozpoczyna się od obrazów z tytułowego okna, za którym toczy się zwyczajne życie przeciętnych nowojorczyków. To życie zawsze tam było za tymi oknami, ale główny bohater nigdy nie poświęcał mu uwagi. Jest znanym fotoreporterem, który większość czasu spędza w miejscach „niezwykłych” i im poświęca całe swoje zaangażowanie. Jego procesem pierwotnym jest niezwykłość, wolność, niezależność, podróżowanie po całym świecie i odkrywanie tego, do czego dostęp ma niewielu. Teraz jednak, w wyniku skomplikowanego złamania nogi, leży unieruchomiony przed oknem, z którego widok ma właśnie na to zwyczajne życie. Tylko to może obserwować i tylko temu poświęcić swoją uwagę.

Il. 28. OKNO NA PODWÓRZE OTWIERA BOHATERA NA SYGNAŁY PROCESU WTÓRNEGO.



Źródło: Kadr z filmu *Okno na podwórze*.

Jak można się już domyślić to, co dzieje się za oknem, jest przestrzenią procesu wtórnego bohatera, bo jest mu obce. Nie tyle zagrażające (na razie), co

⁸⁶ Krótki opis filmu wg serwisu [imdb.com](http://www.imdb.com) tak przedstawia jego fabułę: „Profesjonalny fotograf L.B. „Jeff” Jefferies łamie nogę podczas realizacji fotoreportażu z wyścigów samochodowych. Zamknięty w swoim nowojorskim mieszkaniu spędza czas, obserwując sąsiadów przez okno wychodzące na podwórze. Zaczyna podejrzewać, że mężczyzna z kamienicy pod drugiej stornie mógł zamordować swoją żonę. Jeff zwraca się o pomoc do swojej dziewczyny, konsultantki mody z wyższej półki, Lisy Freemont, i jego pielęgniarki Stelli, aby zbadać sprawę; C. Needham, *Okno na podwórze* - Storyline, https://www.imdb.com/title/tt0047396/?ref_=fn_al_tt_1 [dostęp: 30.03.2021].

zupełnie zbędne w jego subiektywnym odczuciu z pozycji obecnej tożsamości. Zza okna przychodzą sygnały, które nawet jeśli na początku go nudzą i irytują (jedna z naturalnych reakcji na sygnały z procesu wtórnego), to przez swoje „usztynwienie”, nie może od nich oderwać oczu. Chcąc nie chcąc otwiera się na nie żyjąc nadzieją, że już za tydzień porzuci to „bezproduktywne” zajęcie.

Popiół i diament rozpoczyna się sielskim widokiem polskiej wsi. Świeci słońce, czuć zapach rozgrzanej ziemi, na której drzemie główny bohater. Przyroda obudziła się już po zimie do życia. To obezwładniające zmysły wiosny jest sygnałem procesu wtórnego, o czym dowiemy się, gdy Maciek Chelmiński nagle zostaje wybudzony z beztroskiego snu. Potrzebuje kilku sekund, żeby przypomnieć sobie o swojej tożsamości partyzanta i zadaniu jakie ma wykonać - wyroku śmierci na przeciwniku politycznym. W tętniącym życiem krajobrazie dochodzi do chłodnego i bezdusznego morderstwa. Dociera do nas najważniejsza prawda o Maćku. Śmierć jest dla niego czymś najbanalniejszym na świecie. Podstawowa procesowa polaryzacji będzie polegała właśnie na napięciu między doświadczeniem śmierci a doświadczeniem życia.

IL. 29. BUDZĄCA SIĘ DO ŻYCIA WIOSNA I EMOCJE BOHATERA JAKO SYGNAŁY PROCESU WTÓRNEGO.



Źródło: Kadr z filmu *Popiół i diament*.

Kolejnym sygnałem, który wysyła proces wtórny jest ogłaszany przez megafon komunikat o zakończeniu wojny. To treść pozostająca w konflikcie ze światem Maćka. Nie może tego zaakceptować, bo wszystko z czym się identyfikuje,

naturalnie straciłoby sens i aktualność. Jest żołnierzem podziemnego wojska, a więc dla tej tożsamości wojna musi trwać dalej.

Pierwsze spotkanie Maćka z barmanką - inciting incident - jest również pierwszym silnym sygnałem, z którym bohater konfrontuje się w działaniu. Nie wiemy kim ona jest poza tym, że Maciek zwrócił na nią uwagę. Bohater zamawia wódkę i proponuje głupią zabawę z kieliszkiem. Zabiera go, przesuwając, droczy się z dziewczyną, żeby w końcu wyjąć wojskową menażkę.

Dziewczyna jest sygnałem procesu wtórnego, a jak się potem okaże - także postacią ze snu bohatera. Inaczej niż Maciek, ona identyfikuje się z zakończeniem wojny i chęcią zwyczajnego życia, nawet jeśli trauma okupacji i śmierci bliskich jest w niej żywa. Bar jest dzielącym ich progiem, a menażka żołnierską wizytówką partyzanta. Ona wie, co to znaczy i przeczuwa kim jest Maciek. Na menażkę dziewczyna reaguje uśmiechem i dopiero wtedy coś się w bohaterze przełamuje. Jej uśmiech jest szczery i żywy. Zaczyna się podryw, w który oboje wchodzi.

IL. 30. FLIRT JAKO SYGNAŁ WYSYŁANY PRZEZ POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Popiół i diament*.

Wkrótce dowiemy się, że „zewnętrzne” sygnały procesu wtórnego rezonują z wewnętrznymi rozterkami bohatera dotyczącymi budzącej się w nim chęci życia, a więc zmiany status quo. Na tym etapie opowiadania nadzieja na to, że sygnały wygasną, a rozterki rozwieją się, wyrażona jest w postawie bohatera - w jego zblazowaniu i ambiwalencji. Wybór do tej roli Zbigniewa Cybulskiego, roztargnionego Piotrusia Pana, idealnie wyraża tę strategię obronną wobec treści procesu wtórnego. Do bohatera docierają sygnały koniecznej zmiany i nawet sam

odczuwa w głębi duszy chęć zerwania z partyzantką, ale zamiast podjąć decyzję - lawiruje. Zdawać by się mogło, że to beztroska albo niedojrzałość. Jego postawa wynika jednak z tego, o czym my dowiemy się dopiero w drugiej części filmu, a o czym on wie od samego początku. W sytuacji, w jakiej jest Maciek Chelmski (i jemu podobni), z partyzantką skończyć można tylko w jeden sposób - dać się zabić.

Sygnały procesu wtórnego stopniowo lub lawinowo zwiększają swoją obecność w ekranowym życiu bohaterów filmowych. Zazwyczaj jest ich wiele, ale czasami wystarczy jeden, odpowiednio silny i na tyle inwazyjny, że bohater zmuszony jest „natychmiast coś z nim zrobić”. Oznacza to, że musi wejść od razu w głęboką konfrontację z treściami procesu wtórnego, bo już nie da się „normalnie” funkcjonować. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w *Pojedyńku* na szosie Stevena Spielberga (scen. Richard Matheson). Film opowiada o samochodowej wycieczce (podróży służbowej amerykańskiego everymana), która szybko zamienia się w koszmar. Kiedy na drodze pojawia się olbrzymia ciężarówka z psychopatycznym kierowcą, bohater orientuje się, że może zginąć. Najpierw podejmuje walkę o przerwanie, ale kiedy udaje mu się wyjść poza ograniczenia swoich figur progowych, sam staje się napastnikiem i przyjmuje wezwanie do pojedynku (oryginalny tytuł to właśnie *Due*). Mamy tu do czynienia z podobną sytuacją jak w *Szczękach* - słaby mężczyzna zmuszony zostaje „do objęcia” doświadczenia/jakości bezkompromisowego napastnika.

*Terapeuta widzi sygnały na te elementy nowej tożsamości, które są pilotowane przez niechciane wydarzenia dziejące się w życiu klienta poza jego kontrolą [i] stara się dać mu doświadczyć istoty tych zdarzeń [...]*⁸⁷

W procesowej praktyce terapeutycznej zwykle nie rozmawia się o tym, czym jest sygnał, jakie może mieć znaczenie i dlaczego pojawia się w życiu klienta w tym, a nie innym momencie⁸⁸. Nie uprawia się intelektualnej spekulacji i nie szuka

⁸⁷ T. Teodorczyk, *Mindel...*, dz. cyt., s. 28.

⁸⁸ W praktyce terapeutycznej tworzy się przestrzeń na interpretację, ale traktuje się je jako jeden z elementów Procesu. Często klienci są bardzo przywiązani do swoich interpretacji i jeśli się ich nie wysłucha i nie uwzględni, trudno oczekiwać, że się od nich uwolnią, otwierając na pełniejsze doświadczenie treści sygnałów.

Na podstawie wypowiedzi w rozmowie prywatnej autora pracy z dr B. Szykiewicz-Kowalską [dnia 5.10.2020].

się interpretacji sygnału. Terapeuta unika wszelkiej apriorycznej oceny, starając się na różne sposoby umożliwić klientowi wejście w doświadczenie.

Po zauważeniu sygnału wejście w jego doświadczenie to drugi etap podążania za mindellowskim Procesem. Bohater zbliża się do progu swojej tożsamości i zaczyna przyglądać się temu, co jest za nim. Patrzy na teren rozpościerający się „za murami swojego miasta”, który trochę zna, ale nigdy tam na dłużej się nie zatrzymał - zawsze tylko „przejeżdżał”. Teraz jednak wie już, że jest tam coś, co mu nie da spokoju.

Momentem, w którym bohater nie może już zlekceważyć sygnałów procesu wtórnego i musi się z nimi skonfrontować, jest I punkt zwrotny. W terminologii scenariopisarskiej określa się go jako „point of attack”, zdarzenie, po którym nie da się już wrócić do „normalności” i trzeba podjąć działanie. W przypadku bohatera, który pragnie zachować swoje status quo dłuższe udawanie, że nic się nie dzieje jest już niemożliwe. Z kolei w przypadku bohatera, który pragnie zmiany, dalsze hamletyzowanie, także nie ma racji bytu. Trzeba zacząć działać - podążać za Procesem.

IL. 31. I PUNKT ZWROTNY - SPOTKANIE AKTORA GRAJĄCEGO ROLĘ OJCA (SYGNAŁ OD POSTACI ZE SNU).



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Truman Burbank w piętnastej minucie filmu, czyli w I punkcie zwrotnym, otrzymuje sygnał, którego nie może zlekceważyć. Jest nim przypadkowe spotkanie swojego „nieżyjącego” ojca, a właściwie aktora, który w telewizyjnym show grał kiedyś rolę ojca Trumana, a teraz zakradł się nielegalnie do programu z całkowicie egoistycznych powodów (chce odzyskać pracę i sławę). Truman biegnie

za nim i pragnie go zatrzymać, czyli dosłownie podąża za tym sygnałem. Oczywiście cały otaczający świat, w którego interesie jest, żeby Truman został Trumanem, utrudnia mu to odcinając drogę do ojca/aktora i usuwając go z pola widzenia. W kolejnych scenach Truman dalej podąża za tym sygnałem, opowiadając swojej żonie i matce o tym, co go spotkało. Obie, jako figury progowe, robią wszystko, żeby zniechęcić bohatera do dalszych poszukiwań. Odwołując się do tkwiącego głęboko w jego tożsamości poczucia winy, wybijają mu to z głowy⁸⁹.

Pojawienie się aktora, który wcześniej grał rolę ojca Trumana, jest sygnałem, za którym kryje się Ojciec z dzieciństwa Trumana jako postać ze snu. Stanowi ona wyjątkowo ważną kumulację różnych doświadczeń bohatera, zarówno tych wypartych z obecnej tożsamości: wspólne żeglowanie, wolność, kreatywność, jak i tych należących do jego procesu pierwotnego: trauma, strach przed wodą, poczucie winy. Scenarzysta wykorzystał tu najlepszy z „silników” do dalszego rozwijania Procesu Trumana. W tej jednej postaci zawarł zarówno figurę progową (przywołującą traumę), jak i postać ze snu (zachęcającą do zmiany).

Od momentu pojawienia się aktora/Ojca, Truman radykalizuje swoje próby wydostania się z Seaheaven. Stara się doprowadzić do skutku podróż na Fiji, czego konsekwencją będzie zdemaskowanie natury świata, w którym żyje, a więc - ograniczeń swojej obecnej tożsamości.

W Manchester by the Sea inciting incident to oczywiście śmierć brata. Lee dowiaduje się o tym w 16. minucie filmu. To dla widzów wyraźne, fabularne wydarzenie zapowiadające dalszą akcję filmu, ale samo w sobie jeszcze nie wyrzaca do góry nogami świata Lee. On się tego spodziewał. Wraz z pozostałymi członkami rodziny był na przygotowany.

Status quo Lee zostaje zagrożone dopiero w I punkcie zwrotnym, którym jest ostatnie pożegnanie z bratem w kostnicy w 23. minucie filmu. To bardzo subtelny, choć konkretny moment. Lee pochyla się i obejmuje zmarłego brata, cały czas starając się trzymać swoje emocje na wodzy. Zbliża się do jego ciała (które jest tak samo chłodne, jak jego uczucia) i w tym momencie następuje pęknięcie. Lee wzrusza się. Udaje mu się powstrzymać łzy, ale widzimy, że emocje przejmują nad nim kontrolę. A więc I punkt zwrotny - point of attack - dotyczy tego pocałunku, który „zaraża” bohatera ciepłem płynącym wprost z zimnego ciała. Cała misterna konstrukcja sztywnej i obwarowanej murem tożsamości bohatera, nagle zostaje

⁸⁹ Figury progowe starają się odciągnąć uwagę od sygnałów z procesu wtórnego, żeby chronić starą tożsamość przed konfrontacją z postacią ze snu jaką jest Ojciec Trumana.

poważnie naruszona. Ten moment pokazuje, że pod powierzchnią zdarzeń zewnętrznych, Lee musi rozpocząć wewnętrzną walkę o zachowanie status quo.

Il. 32. I PUNKT ZWROTNY - POCĄKUNEK, KTÓRY WYWOŁUJE „CIEPŁE I BUSKIE” EMOCJE.



Źródło: Kadr z filmu *Manchester by the Sea*.

Zarówno sama śmierć, jak i martwe ciało brata to sygnały procesu wtórnego wysyłane przez postać ze snu, którą jest bratanek Lee⁹⁰. Zaraz po scenie w kostnicy bohater jedzie spotkać się z nim, żeby przekazać mu wiadomość o śmierci ojca. W drodze do Manchester nawiedzany jest przez sygnały drugiej postaci ze snu w postaci wspomnień szczęśliwego życia w rodzinnym mieście.

Wydarzenie zewnętrzne [sygnały z procesu wtórnego] typu zdrada partnera/partnerki, choroba, krach na giełdzie nie pozwalają już dłużej myśleć o sobie jako o człowieku pozostającym w szczęśliwym związku, człowieku zdrowym czy też bogatym i konfrontują nas z koniecznością przejścia w obszar innej tożsamości, co wydaje się katastrofą i zwykle na wszelkie możliwe sposoby staramy się przed tym bronić. Oczywiście zdarzają się pozornie bardziej przyjemne naciski na zmianę tożsamości, jak na przykład wygrana na loterii człowieka niezamożnego czy wielka odwzajemniona miłość kogoś, kto uważał siebie za osobę nieatrakcyjną. Wbrew pozorom te sytuacje [sygnały] często wcale nie są łatwiejsze dla ludzkiej psychiki. Okazuje się, że „stara” tożsamość nie odpuszcza tak

⁹⁰ Następnym skutkiem śmierci brata jest pojawienie się obowiązku opieki nad bratankiem, a więc w pewnym sensie wypełnienie złożonej bratu obietnicy. Przejęcie odpowiedzialności i opieka są doświadczeniami/jakościami wyrzuconymi poza sferę identyfikacji Lee, na skutek tragicznego pożaru.

łatwo i może szybko sprawić, że człowiek przepuści wygraną lub doprowadzi do rozpadu nowego związku⁹¹.

Podjęcie dialogu z sygnałami i podążanie za nimi prowadzi w odpowiednim momencie do samoistnego wyłonienia się postaci ze snu, a w konsekwencji także figur progowych i krytyków. Wówczas możliwe staje się określenie całościowej mapy Procesu, o czym będzie mowa w rozdziale 11. Rozkład tych „procesowych sił”, umieszczonych po obu stronach progu tożsamości, zadecyduje o losie pojedynczych bitew i ostatecznym zwycięstwie bohatera - jego przemianie albo o porażce, czyli braku przemiany lub regresie.

Wyjątkowym rodzajem sygnałów, zarówno w życiu jak i filmie, mogą być emocje. Z procesowego punktu widzenia niektóre emocje to sygnały procesu wtórnego, a więc dająca się wyodrębnić częśćka doświadczenia treści procesu wtórnego.

Jako sygnał potraktować można dowolny przejaw procesu emocjonalnego - zewnętrzną ekspresję czy wewnętrzne przeżycie, widoczne dla obserwatora, czy dostępne tylko dla osoby je przeżywającej. Tym samym zostawiamy na boku pytania o to, czym emocje są, a czym nie są, a zajmujemy się subiektywnym doświadczeniem w takiej formie, w jakiej się ono pojawia. [...] Emocje są raczej tym, co nam się przydarza, a nie tym, co robimy [świadomie]⁹².

Emocje związane są z oboma aspektami procesu: pierwotnym i wtórnym, ale tylko niektóre będą sygnałami wtórnego aspektu Procesu. Jeśli ktoś z natury jest przygnębiony i posępny, emocjami stanowiącymi sygnał będą te, które do takiej tożsamości nie pasują. Gdy taką osobę niespodziewanie rozbawia jakaś sytuacja, czy jakiś żart tak, że widz zaskoczony jest jego reakcją, najprawdopodobniej będzie to oznaczało (jeśli bohater jest spójny i dobrze skonstruowany procesowo), że w tym żarcie albo sytuacji oraz samej emocji (jej energii i ekspresji) zawarta jest ważna informacja o Procesie bohatera.

Emocje zatem są częścią całościowego Procesu. Jedne z nich określają to kim bohater jest, ponieważ się z nimi identyfikuje, pozostałe zaś są przejawem procesu

⁹¹ T. Teodorczyk, *Mindel...*, dz. cyt., s. 21-22.

⁹² B. Szymkiewicz, *Emocje w psychologii procesu* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 369.

wtórnego. Emocje wtórne eskalują w miarę zbliżania się bohatera do progu tożsamości, a wyzwala je spotkanie z tym, co niepożądane, obce i nieznane albo upragnione i niedostępne. Kiedy Truman widzi spadający z nieba reflektor, a potem zbliża się do niego, jest nie tylko zaciekawiony, ale także zaskoczony, jakby pod jego nogami leżało UFO (patrz: ilustracja 14.). To emocjonalna reakcja na ostrą i punktową intruzję procesu wtórnego, która nagle przybliża bohatera do progu tożsamości. Zaskakujące wydarzenie i autentyczna ciekawość Trumana są całkowitym zaprzeczeniem rutyny, która dominuje w życiu mieszkańców Seaheaven.

Proces prowadzi cię od emocji do wglądu. Ale jeżeli spróbujesz osiągnąć stację o nazwie Wgląd bez uprzedniego przejścia przez przystanek zwany Emocją, wówczas nigdy nie dojdiesz do miejsca swojego przeznaczenia⁹³.

Podchodzenie do progu tożsamości zawsze wywołuje nieprzyjemne emocje, nawet jeśli bohater - tak jak Truman - chce zmiany w swoim życiu. Dobrymi przykładami takich emocji są relacje z wodą dwójki bohaterów omawianych przykładów: Trumana i Szeryfa (Szczęki). Obaj mają zupełnie inny stosunek do swojego życia. Pierwszy chciałby coś w nim zmienić, bo go nudzi, drugi wręcz przeciwnie - chce, żeby spokój trwał. Dla obu woda stanowi przestrzeń procesu wtórnego, a jej brzeg reprezentuje próg tożsamości. Obaj, gdy zbliżają się do brzegu, wpadają w panikę, słabną, tracą orientację w przestrzeni, są bezsilni. Emocje zalewają ich, przytłaczają i zawstydzają, ale są to emocje dla nich typowe. Nikt, kto osobiście zna Trumana albo Szeryfa się temu nie dziwi, bo oni przecież po prostu boją się wody.

Z czasem jednak, kiedy w jakiś sposób bohaterom udaje się przekroczyć próg, pojawiają się emocje, które ich samych (i widza) zaskakują. Kiedy Truman demaskuje mechanikę swojego świata, w którym wszystko dzieje się w kółko, a ludzie i samochody funkcjonują jak statysci na planie filmowym (bo to w istocie są statysci poruszający się w kółko po tym samym schemacie), wpada w euforię i zachowuje się jak wariat. Nie wie tego, że właśnie dokonał wglądu i przekroczył próg.

Podobnie bohater Szczęk upijając się wsiada na łódkę, żeby znaleźć rekina w środku nocy na otwartym oceanie. Dzięki alkoholowi przekracza swój próg i przez chwilę doświadcza euforycznej odwagi, która tak samo go przeraża, jak mu się spodoba (póki jest pijany).

⁹³ A. Mindell, *O pracy...*, dz. cyt., s. 35.

Emocje są doświadczeniem progu w różnych stadiach konfrontowania się z nim. Jeśli są tym, co do bohatera nie pasuje, zawsze mają charakter odmiennych stanów świadomości.

Są to chwile, o których mówimy później „nie byłem wtedy sobą”. Rzadko jednak wykorzystujemy je, żeby uświadomić sobie, że naprawdę jesteśmy czymś więcej, niż tylko „sobą”, że owo wytrącenie jest szansą, by dotrzeć do ukrytych i nieznanych aspektów nas samych⁹⁴.

Il. 33. EMOCJE JAKO SYGNAŁ PROCESU WTÓRNEGO.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

⁹⁴ B. Szymkiewicz, *Emocje...*, dz. cyt., [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 369.

8. Kanały doświadczenia

Zanim przejdę do omawianych w kolejnych rozdziałach zagadnień i narzędzi kluczowych dla całościowej dynamiki i przebiegu Procesu (doświadczenie, mapowanie Procesu, taniec na progu i amplifikacja) - chciałbym poświęcić uwagę kanałom doświadczenia. Jeśli nawet nie mają one w procesowej pracy z opowiadaniem filmowym tak istotnego znaczenia, jak w pracy terapeutycznej, to jednak stanowią bardzo sugestywny obraz przepływu Procesu - zarówno w życiu człowieka, jak bohatera filmowego. Kanały doświadczenia ponadto podkreślają znaczenie doświadczenia jako jedynego możliwego i autentycznego kontaktu z Procesem. W pewnym sensie pozwalają lepiej uchwycić różnicę między prawdziwym zaangażowaniem bohatera w swoją historię, a ilustracją, do jakiej często sprowadzone zostają wydarzenia w filmach pozbawionych Procesu.

Sygnały potrzebują do zaistnienia nie tylko postaci ze snów, które mniej lub bardziej wprost je wysyłają, ale także kanałów komunikacyjnych. Czerpiąc z teorii komunikacji, ale przede wszystkim praktyki terapeutycznej Arnold Mindell zwrócił uwagę na fakt, że informacja o tym, co się dzieje w psychice klienta, musi bazować na doświadczeniu zmysłowym (sensory grounded information)⁹⁵ realizującym się w jednym z sześciu kanałów komunikacyjnych, które nazywane są także kanałami doświadczenia. W ten sposób Arnold Mindell zwrócił uwagę na fakt, że doświadczenie - jako istota pracy procesowej - jest niemożliwe poza tymi kanałami, a wszystko co znajduje się poza nimi, jest myślową spekulacją, interpretacją, teoretyzowaniem. Jeżeli nie możemy określić, w jakim kanale doświadczenia przebiega jakiś sygnał, oznacza to, że nie da się go doświadczyć.

Kanał lub kanały, w których przejawiają się sygnały snienia, ukazują w jaki sposób najskuteczniej można nawiązać kontakt z procesem snienia⁹⁶.

Kanały doświadczenia:

- słuchowy,
- wzrokowy (wizualny),
- ruchu,
- ciała (propriocepcji),
- relacji,
- świata.

⁹⁵ T. Teodorczyk, Mindell..., dz. cyt., s. 19.

⁹⁶ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 44.

Z punktu widzenia opowiadania filmowego procesowa koncepcja kanałów doświadczenia pokrywa się w pełni z synkretyczną naturą kina i jest to kolejna, bardzo ważna zbieżność z podejściem procesowym.

To, w jakiej formie ujawnia się śniące ciało, zależy od kanału, w którym przebiega jego Proces. Tak więc może ono pojawić się w postaci bólu, ruchu, głosów, które słyszymy w uchu. Ale może też pojawić się na ulicy, jako szokujące zdarzenie na świecie, lub wizualnie, w snach⁹⁷.

KANAŁ WZROKOWY (WIZUALNY)

Doświadczenia przepływające w kanale wizualnym mają postać obrazów, fantazji, wizji. [...] Aby zdobyć więcej informacji na ich temat, terapeuta może spytać o to, co towarzyszy pojawianiu się obrazu, może też poprosić, aby osoba opisała daną wizję jako scenę z filmu⁹⁸.

W filmie kanał wzrokowy (wizualny) to oczywiście obraz, czyli to, jak bohater widzi sytuacje, w których się znajduje i czego w tym zakresie doświadcza wraz z widzem. Żeby jednak mógł wejść w doświadczenie, bohater musi faktycznie być obecny w kanale wzrokowym, a widz w jakiś sposób musi być tego świadkiem. Wyjątkowo sugestywnym przykładem sygnału w tym kanale jest góra Devils Tower w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* (scen. i reż. Steven Spielberg).

IL. 34. DEVILS TOWER - SYGNAŁ W KANALE WIZUALNYM - MIEJSCE SPOTKANIA „TRZECIEGO STOPNIA”.



Źródło: Kadr z filmu *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*.

⁹⁷ A. Mindell, *O pracy...*, dz. cyt., s. 37-38.

⁹⁸ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 84-85.

Dwójka głównych bohaterów w różny sposób najpierw doświadcza wizji samego obrazu góry. Potem rysują ją i rzeźbią wzmacniając swoje doświadczenie sygnału góry w kanale wzrokowym. Wreszcie wyruszają na spotkanie z nią, wchodzi na nią i na górze doświadczają najważniejszego wydarzenia w swoim życiu. Góra prowadzi ich do tzw. bliskiego spotkania trzeciego stopnia, a doświadczenie jej całkowicie przemienia ich tożsamości.

IL. 35. ETAPY WCHODZENIA W DOŚWIADCZENIE SYGNAŁU W POSTACI GÓRY DEVILS TOWER.



Źródło: Kadry z filmu *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*.

W kanale wzrokowym w dużej mierze doświadcza swojego Procesu bohater Okna na podwórze. Jako fotoreporter sam wyraża się przez obrazy i również w obrazach dociera do niego świat życia sąsiadów z podwórka. Podglądając ich prywatne życie odkrywa tajemnicę morderstwa, ale też tajemnicę codzienności. Najważniejszymi doświadczeniami wizualnymi są różnego rodzaju wariacje na temat małżeństwa i samotności, łączenia się i rozchodzenia. W kolejnym rozdziale poświęcę więcej uwagi tajemnicy podążania za Procesem fotoreportera.

Oczywiście także bohater Powiększenia, jako fotografik, otrzymuje sygnał procesu wtórnego poprzez kanał wizualny. W zdjęciu zrobionym w parku dostrzega coś, co na początku go zaciekawia, potem niepokoi, aż wreszcie zatrważa. Niewyraźna, ciemna plama przybiera postać ludzkich zwłok leżących pod krzewem. Choć bohater jest przyzwyczajony do ekscentrycznych atrakcji i otwarty na niecodzienne doświadczenia, czegoś takiego jeszcze nie widział. Obraz martwego ciała wciąga go i angażuje całą jego uwagę. W ten sposób postać ze snu wzywa go do konfrontacji i wciąga w kolejne doświadczenia.

KANAŁ SŁUCHOWY

Kanał słuchowy obejmuje każdego rodzaju dźwięki, zarówno wewnętrzne jak i zewnętrzne, takie jak artykulacja, dialog wewnętrzny, muzyka i odgłosy dochodzące z otoczenia⁹⁹.

Kanał słuchowy to dźwięki, a w pewnym sensie można powiedzieć – ścieżka dźwiękowa filmu, poza tymi dźwiękami (np. muzyką), które nie są słyszane przez bohatera, choć stanowią doświadczenie widza¹⁰⁰. Bohater „słyszy” świat i reaguje na dźwięki, które mogą być dla niego konkretnymi wskazówkami do działania, jak na przykład krzyk przerażonego człowieka, cisza, która jest nie do zniesienia albo ton głosu w słuchawce, który sprawia, że bohaterka zakochuje się w swoim rozmówcy. Podobnie jak w przypadku wszystkich doświadczeń bohatera, widz musi być współdoświadczającym, żeby niewidzialna historia mogła do niego dotrzeć choćby na subtelny poziom. W filmie Jerzego Skolimowskiego *Wrzask* (scen. Michael Austin i Jerzy Skolimowski, na podstawie historii Roberta Gravesa) tytułowy efekt dźwiękowy nie tylko jest najważniejszym doświadczeniem bohaterów, ale reżyser włożył niezwykłą ilość pracy na etapie postprodukcji w wyprodukowanie takiego „wrzasku”, który staje się także silnym doświadczeniem widza.

⁹⁹ Tamże, s. 86.

¹⁰⁰ Doświadczenie, które nie istnieje w świecie bohatera nie może być częścią jego Procesu.

KANAŁ CIAŁA (PROPRIOCEPCJI)

Propriocepcja odnosi się do odczuć płynących z ciała takich jak odczucie temperatury, ciężaru i nacisku. Kiedy ktoś opisuje proces wtórny przebiegający w kanale propriocepcji, używa określeń dotyczących doznań fizycznych takich jak „gorąco”, „zimno”, „ciężko”, „lekko”. [...] Osoba doznająca odczuć cielesnych często głęboko i wolno oddycha lub przełyka ślinę. Może też patrzeć w dół lub przymykać oczy na dłużej, [...] mówić wolniej, pochylać się do przodu lub osuwać się do dołu (sic!)¹⁰¹.

Podstawą kanału propriocepcji (kanału ciała) są różnorodne odczucia płynące z ciała: zimno, ciepło, napięcie, dyskomfort, ciężar, lekkość, ból etc. To oczywiście także choroby, dysfunkcje, ograniczenia ciała albo potrzeba przełamywania jego ograniczeń i doświadczenia z tym związane. Ciało nie jest częstym kanałem doświadczenia w filmach, ale bywa punktem wyjścia dla „przeskoczenia” sygnału w inny kanał, na przykład wzrokowy. Bohater w gorączce może doświadczać wizji obrazów z przeszłości albo staje się bardzo wyczulony na obrazy dochodzące do niego z otoczenia.

W Oknie na podwórze fotoreporter doświadcza złamanej nogi poprzez unieruchomienie jej w gipsie i odczucia temu towarzyszące: usztywnienie, swędzenie, blokada, słabość. To zaś wywołuje w nim „wrażliwość” na zwykłe obrazki z codziennego życia kamienicy (patrz: ilustracja 28.). Doświadczenie usztywnienia niejako wywołuje ciąg obrazów płynących do bohatera z podwórza poprzez okno. Symptom (sygnał) w ciele pozwala mu zauważyć to, czego nie zauważyłby, gdyby jego noga była sprawna. Doświadczenie „unieruchomienia” w kanale ciała (ale także w kanale ruchu) wywołuje pojawienie się śniącego ciała (procesu wtórnego) w kanale wzrokowym - obrazach ludzi widzianych z okna wychodzącego na podwórze, co z kolei prowadzi bohatera w głąb mrocznej tajemnicy małżeństwa.

Przeskakiwanie sygnału między kanałami jest wynikiem wchodzenia w jego doświadczenie. W terapii stanowi niejako dowód właściwej i skutecznej ingerencji terapeutycznej. W filmie, jeśli jest trafnie przeprowadzone, pozwala zagłębić bohatera w doświadczeniu Procesu. Przenosząc doświadczenie bohatera między kanałami rozwijamy niewidzialną historię. Zdarzenia nabierają głębi, a tym samym wzmocniona zostaje historia widzialna i doświadczenie widza.

¹⁰¹ Tamże, s. 84.

W poprzednim rozdziale przykładem sygnału przeskakującego z ciała do wzroku był ból głowy Cenzora z *Ucieczki z kina Wolność*. Bohater doświadcza proprioceptywnego (cielesnego) symptomu, a kiedy ból głowy staje się nie do zniesienia, nagle jego uwagę przykuwa odbijający się w lustrze księżyc w pełni (patrz: ilustracja 27.). Oba zjawiska są sygnałem tego samego Procesu, tyle że doświadczanym przez bohatera najpierw w jednym, potem w drugim kanale. Doświadczenie widza zostaje wzmocnione, bo zarówno ból głowy jak i księżyc nie są dowolnymi skojarzeniami mającymi charakter ilustracji stanu emocjonalnego bohatera. Oba reprezentują jakości/doświadczenia Procesu, który manifestuje się w życiu bohatera i stara się dotrzeć do jego świadomości najpierw poprzez ciało, a potem poprzez wzrok.

KANAŁ RUCHU

Na doświadczenie przebiegające w kanale ruchu wskazują tak oczywiste sygnały niewerbalne, jak niespokojne ruszanie stopą, ruchy rąk, wiercenie się na krześle lub kołysanie się. Słowa wskazujące na obecność doświadczeń ruchowych dotyczą takich czynności, jak „bieganie”, „latanie”, „poruszanie się” i „chodzenie”¹⁰².

Kanał ruchu to czynności. Ruch i bezruch zarówno bohaterów, jak i obiektów. Ruch, którego bohater wraz z widzem może doświadczyć, to na przykład obsesyjne dżganie nożem, taniec, bieg, układanie włosów, lecąca asteroida, usztywniona noga, wspinanie się na skałę etc. W *Truman Show* ruch jest bardzo istotnym kanałem. Truman Burbank marzy o przemieszczaniu się, o podróży i cały czas jest w ruchu, podczas, gdy innym (jego figurom progowym) byłoby na rękę, gdyby był w spoczynku. Wchodząc w kanał ruchu i wzmacniając to doświadczenie bohater dociera do tego, co w ruchu jest dla niego najważniejsze – wolności i nieuchwytności oraz „poruszania” sterem swojego życia (patrz: ilustracja 2.).

KANAŁ RELACJI

Kanał relacji obejmuje doświadczenia lub wydarzenia, które wyrażają się lub odczuwane są w kontekście relacji z drugą osobą¹⁰³.

¹⁰² Tamże, s. 85.

¹⁰³ Tamże, s. 87.

[...] relacja jest nie tylko tym, co się między ludźmi wydarza i służy komunikowaniu się między nimi. Jest także sposobem pozwalającym pewnym informacjom zaistnieć i stać się elementem przekazu¹⁰⁴.

Kanał relacji to kanał złożony. Składają się na niego komunikaty zawarte w wyżej opisanych czterech kanałach prostych (wzrok, słuch, ruch, ciało), ale mimo wszystko kanał relacji stanowi zupełnie odrębny rodzaj doświadczenia. Kanał ten to wszystko to, co wydarza się w relacjach z osobami, które bohater zna osobiście: jego bliscy, sąsiedzi, otoczenie, z którym jest w relacjach zawodowych etc. Doświadczenie w kanale relacji to z reguły znaczna część sytuacji filmowych.

W *Manchester by the Sea* kanał relacji jest przestrzenią, w której bohater otoczony bliskimi mu, ciepłymi i rodzinnymi osobami, cały czas atakowany jest przez swój proces wtórny. Właśnie w tym kanale doświadcza swojego Procesu, bo nawet wspomnienia wyrażone w obrazach dotyczą relacji.

KANAŁ ŚWIATA

Kanał świata składa się z doświadczeń związanych ze zbiorowymi, globalnymi, społecznymi wydarzeniami lub instytucjami. [...]

Wypadki [np. samochodowe] są doświadczeniami występującymi w kanałach połączonych - przebiegają zarówno w kanale ruchu, jak i w kanale świata¹⁰⁵.

Kanał świata to podobnie jak relacyjny, kanał złożony, ale dotyczy tego, co dzieje się w dalszym otoczeniu bohatera i co przydarza mu się ze strony innych (obcych) ludzi, zjawisk przyrody, wydarzeń na świecie, sytuacji jednostkowych albo instytucji, które stają na jego drodze (FBI, system, bank, sąd etc.). Rekin w *Szczękach* jest z pewnością sygnałem pochodzącym z kanału świata (patrz: ilustracja 23.). Z kanału świata pochodzi także tragiczne małżeństwo obserwowane przez głównego bohatera *Okna na podwórze*.

Wszystkie dotychczas przedstawione w tej pracy przykłady filmowe opowiadały o zdarzeniach, które przebiegały w wyżej opisanych kanałach i tam były przez bohaterów doświadczane (tyle, że do tej pory ten aspekt nie był poruszany). Na skutek podążania za Procesem, czyli konfrontowania się z sygnałami, dochodzi do

¹⁰⁴ T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 164.

¹⁰⁵ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 87.

ich rozwijania (wzmacniania/amplifikacji). Wtedy przeskakują do innych kanałów, żeby tam doświadczenie Procesu mogło być kontynuowane. Czytelnik może cofnąć się do tamtych przykładów i samodzielnie rozpoznać to zjawisko. Trzeba jednak pamiętać, że kanałem, w którym w danym momencie przejawia się śniące ciało (proces wtórny), jest konkretne doświadczenie zmysłowe, przez które dociera do bohatera (i widza) zakodowany komunikat.

W Szczękach śniące ciało po raz pierwszy objawia się w kanale wzrokowym. Syn Szeryfa przychodzi z placu zabaw z zakrwawioną dłonią. Mówi, że ugryzł go wampir. Szeryf patrzy na to zaniepokojony (reakcja na sygnał procesu wtórnego), ale po chwili orientuje się, że „to wina tych niebezpiecznych huśtawek”¹⁰⁶.

Il. 36. „PRZESKAKIWANIE” SYGNAŁU MIĘDZY KANAŁAMI DOŚWIADCZENIA BOHATERA.



Źródło: Kadry z filmu *Szczęki*.

¹⁰⁶ W tym, zdawałoby się mało istotnym mikro-zdarzeniu, Spielbergowi udało się wypunktować bardzo ważną cechę bohatera. Huśtawki są dla niego niebezpieczne, dlatego że są zepsute. Jeśli jednak już zostaną naprawione, pojawi się złudzenie, że niebezpieczeństwo zostało zażegnane. Śmiertelne niebezpieczeństwo de facto pojawi się właśnie w tym miejscu, które bohaterowie *Szczęk* uznają za „niewinne” i bezpieczne - na strzeżonym kąpielisku.

Kiedy w tle matka pozbywa się krwi myjąc dłonie synkowi (nie pozwala 10-letniemu chłopcu, żeby zrobił to samodzielnie) bohater odbiera telefon z komisariatu informujący o trupie dziewczyny wyrzuconym na brzeg. Ten sygnał pojawia się w kanale świata, ale tak naprawdę jest kontynuacją poprzedniego sygnału. Śniące ciało przeskakuje z kanału wzrokowego (zakrwawiona dłoń) do kanału świata (zwłoki dziewczyny). Szeryf natychmiast musi udać się na plażę, a więc podąża za swoim Procesem (doświadczenie w kanale ruchu). Tam na miejscu doświadcza sygnału, ponownie w kanale wizualnym: krew, śmiertelnie uszkodzone ciało i widmo pochodzącego z oceanu niebezpieczeństwa - kanału świata. Bohater z przerażeniem patrzy w kierunku wody.

Il. 37. „PRZESKAKIWANIE” SYGNAŁU MIĘDZY KANAŁAMI DOŚWIADCZENIA BOHATERA (POR. IL. 5.).



Źródło: Kadr z filmu *Szczepki*.

Podobnie można spojrzeć na krótką sekwencję scen w *Popiele i diamentcie*. Maciek Chelmiński dowiaduje się, że zabił nie tego człowieka, co miał, a osobę, na którą podziemne wojsko wydało wyrok śmierci, właśnie stoi obok niego (kanał wzrokowy) w hotelowej recepcji. Teraz musi spojrzeć temu człowiekowi w oczy, a nawet podpalić papierosa (kanał relacji). I zaraz potem los chce, żeby obaj dostali sąsiednie pokoje. Maciek słyszy obecność swojej niedoszłej ofiary za ścianą (kanał słuchowy), a przez okno widzi (kanał wzrokowy) rozpaczającą (kanał słuchowy) kobietę - narzeczoną tego człowieka, którego przez pomyłkę dzisiaj zabił. W obrazie kobiety z procesowego punktu widzenia jest coś energetycznego: perwersyjnego i znaczącego. W lamentach towarzyszy jej mężczyzna. Poi ją alkoholem na uspokojenie, ale po chwili okazuje się, że kiedy ona już swoje łzy wypłakała, zaczynają się kochać (kanał relacji). Instynkt życia wygrywa więc na oczach Maćka Chelmińskiego (kanał wzrokowy) z instynktem śmierci. Śniące ciało, jak widać, przepływa w tej sekwencji bardzo intensywnie. Zdarzenia fabularne powiązane są ze sobą luźno i zdaje się, że konstrukcja pozornie nie

buduje napięcia dramaturgicznego. W każdym ze zdarzeń Maciek wchodzi jednak w kontakt ze swoim śniącym ciałem (płynnie zmieniającym kanały doświadczenia), co sprawia, że oglądamy te oderwane od siebie, spokojne w rytmie sceny, z dużym zainteresowaniem i napięciem.

Kiedy na sesji terapeutycznej sygnał przeskakuje z kanału do kanału najczęściej oznacza to, że terapeuta umiejętnie wspiera doświadczenie klienta. To jest właśnie podążanie za Procesem.

W filmie ważniejsze jednak od samej zmiany kanałów doświadczenia są zmiany scen. Przeskok z jednego kanału do drugiego wynika z niemożliwości dalszego doświadczania go w jednym kanale, bo sygnał się rozwija i potrzebuje nowej ekspresji. Podobnie można rozumieć moment, w którym wyczerpuje się potencjał i napięcie jednej sceny. W tym miejscu scena powinna się skończyć, bo Proces „chce” przeskoczyć do kolejnej i dalej się rozwijać.

Zmiana kanałów jest poruszaniem się w stronę progu i procesu wtórnego. Praktyka procesowa daje nam dowody na to, że Proces manifestuje się w życiu każdego z nas w inny sposób, a więc także to, w jaki sposób śniące ciało porusza się między kanałami/scenami jest sprawą indywidualną dla każdego bohatera i jego historii. To, co jest wspólne, to sam mechanizm i cel zmiany kanałów.

Kanały w filmie nie pełnią takiej samej funkcji jak podczas terapii. Bohater nie musi doświadczyć energii dźwięku poprzez naśladowanie go albo „stawanie się” tym dźwiękiem. Może to zrobić scenarzysta w pracy z samym sobą, co szczerze polecam, bo z pewnością dowie się więcej o prawdziwej energii dźwięku, który pojawił się w jego wyobraźni i tego jaka treść za nim stoi. Taka praca scenarzysty czy reżyserowi może wskazać albo przynajmniej doprecyzować kierunek rozwoju dalszych zdarzeń i ich głębszej istoty.

Nie ma jednak konieczności, żeby bohater podążając za sygnałem robił to, co robi klient na terapii. W opowiadaniu filmowym bohater ma doświadczyć tego, co stoi za sygnałem poprzez swoje zachowania, decyzje i kolejne wydarzenia, w których bierze udział. Jeśli sygnał jest symptomem cielesnym - chorobą, to samo pójście do lekarza i próba dowiedzenia się o tym, co mu dolega, a więc poświęcenie uwagi swojej chorobie/ciału, jest już podążaniem za sygnałem. Bohater pod wpływem pogłębienia wiedzy o symptomie - dowiadując się, że choroba jest na przykład śmiertelna - może próbować skontaktować się z osobą,

na którą do tej pory był „śmiertelnie” obrażony i tym samym przejść w sferę doświadczenia swojego procesu wtórnego (śniącego ciała) w kanale relacji.

W dalszej części pracy zjawisko zmiany kanałów powiązane zostanie z innymi fascynującymi zjawiskami: amplifikacją, progiem i tańcem na progu. Okaże się, że w przypadku opowiadania filmowego „przeskok” procesu wtórnego do innego kanału w wyniku wejścia w jego doświadczenie, jest często zbieżny z przejściem do kolejnej sceny. Długość scen i ich montaż często pokrywa się z tym, jak proces wtórny - śniące ciało - przemieszcza się w świecie bohatera.

Świadomość kanałów w pracy twórczej nie służy temu samemu co w terapii, ale może zainspirować do umieszczenia w nich sygnałów w sposób oryginalny, pobudzający wyobraźnię bohatera i widza. Film, to - zgodnie z podejściem procesowym - zjawisko komunikacyjne opisujące wielokanałowe doświadczenie Procesu przez bohatera, dlaczego więc nie wykorzystać tego faktu w pełni?

9. Doświadczenie Procesu

Często słyszymy: bohater ma działać, ma być aktywny, ma pokonywać przeszkody i dążyć do osiągnięcia celu. Co to jednak znaczy z procesowej perspektywy? Podobnie, jak określił to Mindell wobec prawdziwego człowieka, a o czym kilkakrotnie już wspominałem, bohater musi doświadczyć zarówno tego, z czym się utożsamia i uznaje za pożądane (proces pierwotny), ale przede wszystkim także tego, z czym się nie utożsamia lub/i co uznaje za zdecydowanie niepożądane (proces wtórny).

Praca z Procesem reprezentuje podejście fenomenologiczne, co oznacza, że doświadczenie jest kluczem - jest punktem, od którego wszystko się zaczyna¹⁰⁷.

Nie chodzi o „jakikolwiek” działanie bohatera, bycie „jakoś” intrygującym i zaangażowanym. Istotą jest doświadczenie przez niego Procesu. W fabularnych zdarzeniach widzialnej historii bohater zgodnie ze swoimi świadomymi motywacjami podejmuje decyzje, wchodzi w relacje i działa. To jednak, jakie zdarzenia i jakie działania są naprawdę istotne, zależy od tego, czy bohater doświadcza w nich procesu pierwotnego albo/i procesu wtórnego. Jeśli bohater nie doświadcza ani jednego, ani drugiego, bardzo często mamy do czynienia z ilustracją, w której widzowi przekazywane są jakieś informacje (od autora opowiadania), ale sam bohater nie konfrontuje się z treściami istotnymi dla rozwijającego się procesu jego przemiany. Na podstawie analiz wielu bardzo różnych, dobrych i złych filmów, ośmielam się stwierdzić, że emocjonalne zaangażowanie widza bierze się z podążania za historią niewidzialną. To ona tak naprawdę wywołuje konkretne sytuacje fabularne, w których bohater działa. Innymi słowy: intensywność zaangażowania widza i sugestywność widzialnej historii wynikają z tego, że na poziomie historii niewidzialnej bohater doświadcza w kolejnych scenach swojego śniącego ciała. Takie działanie bohatera, w którym na jednym poziomie realizuje swoje świadome motywacje (historia widzialna), na drugim zaś (historia niewidzialna) procesy pierwotne konfrontują się z wtórnymi, spełnia postulat „dążenia do osiągnięcia celu”, bo zmierza ono zarówno do osiągnięcia celu zewnętrznego (świadomego), jak i celu wewnętrznego (najczęściej nieuświadomionego do końca filmu).

To wyjaśnia nam dlaczego w wielu wspaniałych filmach bohater wydaje się być bierny, a jednak nie możemy oderwać od niego oczu, jak w przytaczanym

¹⁰⁷ M. Schupbach (w rozmowie z Bogną Szymkiewicz), dz. cyt., [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 148.

przykładzie Lee Chandlera z *Manchester by the Sea*. Na swój oryginalny i dla siebie właściwy sposób, podąża on za Procesem i konfrontuje się ze swoim śniącym ciałem znacznie bardziej, niż wielu innych „zaangażowanych” bohaterów, robiących wielkie zamieszanie poprzez bezsensowne i czysto zewnętrzne działania.

A zatem także konstrukcja całego opowiadania filmowego wynikać powinna z tego, czego i kiedy bohater doświadcza. Postawię radykalną tezę: wybór scen, które powinny się znaleźć w konstrukcji filmu oraz zależności między nimi - ich kolejność i całościowy przebieg - biorą się w pierwszej kolejności z historii niewidzialnej. To ona, na poziomie przebiegu (widzialnej) akcji, stanowi matrycę opowiadania. Widz naturalnie, choć nieświadomie, podąża za niewidzialną historią, a więc jej brak osłabia jego zaangażowanie. Nie chodzi mi oczywiście o fundamentalne przywiązanie do tego paradygmatu, ale traktowanie go jak istotny test konstrukcji filmu. Jeśli trudno jest podczas analizy scenariusza uchwycić niewidzialną historię, zaangażowanie widza będzie powierzchowne: na poziomie rozrywki, chwilowego wzruszenia, strachu lub ciekawości, rozbawienia lub rozmarzenia etc. Jak pokazują analizowane przykłady, niewidzialna historia i procesowy przebieg opowiadania nie przeszkadzają gatunkowości filmu, rozrywce czy atrakcyjności fabuły. Wręcz przeciwnie - widz bawi się dużo lepiej, bo wszystko, co dzieje się na ekranie, z jakiegoś powodu jest bardziej autentyczne i naturalne, przez co dużo bardziej przypomina mu jego własne życie.

WSPÓLNOTA DOŚWIADCZENIA

Doświadczenie niewidzialnej historii (przez bohatera i widza) jest możliwe tylko poprzez zdarzenia widzialne. Jak już wspomniałem, ten poziom narracji jako „niewidzialny” potrzebuje medium w postaci sytuacji, miejsc, działań bohatera i postaci drugoplanowych oraz wszystkich pozostałych elementów narracyjnych. To, co jest historią widzialną dociera do widza głównie na poziomie treści i znaczeń organizowanych intelektualnie: fabularnej intrygi i z związanych z nią zagadnień takich, jak problemy relacyjne i międzyludzkie, rozterki moralne, rozważania o ludzkiej kondycji, historii, przyszłości, szczęściu etc.¹⁰⁸ Dobra widzialna historia sprawia, że treści te widza zaciekawiają, wywołują zdumienie, oburzenie albo wzruszenie, a w konsekwencji pobudzają emocjonalnie. Procesowe podejście nie służy bowiem do określenia jaka fabuła jest ciekawa, a jaka nie, ale jak ją ciekawie

¹⁰⁸ Mam tutaj na myśli sam proces rozumienia komunikatów dotyczących podstawowych informacji takich jak to, gdzie toczy się akcja filmu, co robi bohater, kim jest, kto lub co stanowi zagrożenie etc. Choć elementy te mogą być niedopowiedziane, potraktowane poetycko tworząc zaledwie wrażenia, widz i tak przetwarza je intelektualnie wyciągając z nich informacje pozwalające zrozumieć, choćby w największym stopniu, co z bohaterem się dzieje i do czego to wszystko zmierza.

opowiedzieć, czyli jak zrozumieć jej bohatera i trafnie osadzić go w fabularnych wydarzeniach. Celem jest głębsze i silniejsze związanie widza z historią i jej intelektualną treścią. Przekonanie go, że to, co widzi na ekranie jest bliskie jego życiowemu doświadczeniu. To właśnie mechanizm historii niewidzialnej jest tym naszym wspólnym życiowym doświadczeniem. Jeśli to on organizuje konstrukcję filmu, wówczas nawet najbardziej ekscentryczny i niepowtarzalny bohater realizujący skomplikowane zadania w dziwnych okolicznościach odległej nam rzeczywistości, wciąż może być bliski wszystkim widzom na sali naraz.

Joseph Campbell wyrażał podobny postulat wobec baśni i mitów. Odnajdując w niezliczonej liczbie przykładów tożsame struktury i motywy narracyjne, udowadniał, że istnieje w człowieku potrzeba opowiadania wynikająca z konieczności dzielenia się doświadczeniem na temat trudnych procesów psychicznej przemiany, których nie da się najczęściej wyrazić inaczej niż poprzez alegoryczną podróż bohatera.

Bohater wyprawia się z krainy, którą znamy, w ciemność; tam przeżywa swą przygodę albo po prostu jest dla nas stracony, uwięziony czy narażony na niebezpieczeństwa, a jego powrót opisywany jest jako powrót z tamtego świata. Mimo to - i tu właśnie kryje się klucz do zrozumienia mitu i symbolu - te dwa królestwa są w rzeczywistości jednym i tym samym. Sfera bogów jest zapomnianym wymiarem znanego nam świata, a do odkrywania tego wymiaru sprowadza się cały sens czynu bohatera, bez względu na to, czy robi on to z własnej woli, czy wbrew swej woli, czy chce tego, czy nie. [...] dusza bohatera wkracza tam śmiało - i odkrywa, że wiedźmy i jędze przemieniły się w boginie, a smoki stały się psami pilnującymi domeny bogów¹⁰⁹.

Okno na podwórze Alfreda Hitchcocka jest przykładem thrillera, który należy do klasyki tego gatunku, podobnie jak kilka innych wybitnych filmów geniusza suspensu: *Zawrót głowy*, *Północ*, *Północny-zachód*, *Ptaki*. Na poziomie widzialnej historii każdy z nich opowiada o czymś innym, jednak na poziomie historii niewidzialnej, wszystkie, choć na różne sposoby, opowiadają o dojrzewaniu do małżeństwa (tudzież dojrzałego i poważnego związku) poprzez integrację konkretnych jakości/doświadczeń, z którymi konfrontuje się główny bohater/bohaterka. Małżeństwo samo w sobie nie jest tematem filmów, ale relacje męsko-damskie już tak. Uwikłane w dramatyczną akcję fabuły mówią nam o tym, że już sama decyzja o podjęciu odpowiedzialności za drugiego człowieka, powierzenie

¹⁰⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zys i S-ka, Poznań 1997, s. 164.

mu swojego życia i bezgraniczne zaufanie są dla duszy niejednego z nas prawdziwym thrillerem. W świecie pozbawionym rytuałów i magii, gdzie wszelkie ceremonie przejścia nic już nie znaczą, a ich szczątkowe pozostałości mają charakter pustych gestów, współczesny człowiek Zachodu zdany jest wyłącznie na swój rozum i świadome decyzje, dlatego często tkwi w impasie, dopóki coś nie zmusi go do zmiany.

W *Oknie na podwórze* Proces bohatera opiera się na bardzo wyraźnej polaryzacji między aspektem pierwotnym i wtórnym oraz podążaniu za sygnałami procesu wtórnego, które ogniskują się wokół wydarzeń związanych z prywatnym śledztwem w sprawie morderstwa.

W pierwszym dialogu filmu dowiadujemy się wprost zarówno kim jest główny bohater (Ja - proces pierwotny) oraz kim z pewnością nie chce być (nie-Ja, czyli proces wtórny). Zgodnie z wcześniejszym opisem L.B. „Jeff” Jefferies jest „znanym fotoreporterem, który większość czasu spędza w miejscach „niezwykłych” i im poświęca całe swoje życie. Jego procesem pierwotnym jest niezwykłość, wolność, niezależność, podróżowanie po całym świecie i odkrywanie tego, do czego dostęp ma niewielu. W rozmowie telefonicznej ze swoim wydawcą żartuje, że przez kolejny tydzień leżenia z nogą w gipsie mógłby się nawet ożenić. Bohater ma sprecyzowany pogląd na ten temat. Małżeństwo kojarzy mu się z tym wszystkim od czego całe życie ucieka - pralkami, zmywarkami, kłótniami i narzekaniami, a więc banalnością i zwyczajnością. Wydawca przypomina mu jednak, że to już najwyższy czas, zanim zostanie zgorzkniałym, starym kawalerem. Bohater przyzwyczajony jest co prawda do skrajnie niebezpiecznych i niezwykłych sytuacji, takich jak konflikty zbrojne, wypadki samochodów na torach wyścigowych (przez które właśnie złamał nogę), próby broni jądrowej (jedno ze zdjęć wisi na ścianie), ale tak naprawdę nieświadomie, w tym momencie swojego życia, najbardziej boi się małżeństwa. Małżeństwo przeraża go „śmiertelnie”, a małżeństwo z jego obecną dziewczyną - totalnie.

Sygnałem jego procesu wtórnego jest zatem instytucja małżeństwa i wynikająca z niej proza codziennego życia oraz związane z nią „prozaiczne” zobowiązania. Reprezentantem tych jakości jest świat za oknem wychodzącym na podwórze zwyczajnej kamienicy, ale również nie mniej banalny świat wyższych sfer, w którym funkcjonuje jego dziewczyna. Jest bogata, utalentowana, obraca się w elitarnym towarzystwie ludzi z Park Avenue, ale dla bohatera to świat sukienek, homarów, szampana, wystawnych bankietów, a więc tego, co uważa za całkowicie prozaiczne, obce i nieciekawe.

Na przestrzeni historii widzialnej bohater podąża za swoim sygnałem - „tajemnicą małżeństwa” z mieszkania w kamienicy po drugiej stronie podwórka.

Stara się rozwiązać zagadkę morderstwa, którego prawdopodobnie dokonał mąż na swojej żonie. Unieruchomiony jednak na wózku inwalidzkim bohater nie byłby w stanie odkryć tej ekscytującej tajemnicy (małżeństwa), gdyby nie wciągnął w tę intrygę swojej dziewczyny „z wyższych sfer”.

IL. 38. BOHATER DOŚWIADCZA „TAJEMNICY” SWOJEGO PRZYSZŁEGO MAŁŻEŃSTWA .



Źródło: Kadr z filmu *Okno na podwórze*.

Na poziomie wewnętrznym/psychicznym doświadczanie Procesu sprowadza się do doświadczenia zależności od drugiej osoby (relacji): od jej wsparcia i wyręczenia w wielu kwestiach, co jednocześnie przynosi satysfakcję i okazuje się ekscytujące, a w finale nawet ratuje mu życie(!). Procesem bohatera jest więc odkrycie swojej gotowości do zintegrowania jakości/doświadczeń, które wcześniej, w kontekście małżeństwa go przerażały: zależności, dzielenia się swoim życiem, stabilizacji i „usztynienia”. W dodatku bohater doświadcza troski o swoją partnerkę i strachu o jej życie, kiedy grozi jej niebezpieczeństwo. Wszystko to wydarza się niejako przy okazji rozwiązywania „śmiertelnie niebezpiecznej” zagadki kryminalnej - historii widzialnej (fabuły). W ostatniej scenie filmu bohater nie jedną, a obie nogi ma już w gipsie. Jest unieruchomiony (usztyniony) całkowicie, ale śpi spokojnie, uśmiechnięty, bo obok czuwa jego dziewczyna, a ślub jest już tylko kwestią czasu.

Bez historii niewidzialnej mielibyśmy zupełnie inny film, który być może nigdy nie wszedłby do klasyki kina. Hitchcock, choć naturalnie nie mógł znać idei i pomysłów Arnolda Mindella, miał jednak wielką intuicję.

W *Oczach szeroko zamkniętych* zmiana dotyczy małżeństwa z około 10-letnim stażem. Energia finałowej sceny: dialogów, spojrzeń i gestów, prowadzi do ostatnich słów wypowiedzianych przez panią Harford: „Jedna rzecz, którą musimy zrobić najszybciej, jak to tylko możliwe, to się pieprzyć”. Przemiana małżeństwa jest integracją tajemnicy i pożądania, a ściślej: pożądania poprzez tajemnicę, których małżonkowie razem i z osobna doświadczają na przestrzeni całego opowiadania. To jakości, które niegdyś już były częścią tożsamości tego małżeństwa, ale z biegiem lat zostały zmarginalizowane i zapomniane. Kiedy ludzie znają się już tak dobrze, tajemnica zanika, dlatego przychodzi czas, kiedy trzeba sobie o niej przypomnieć.

Dr Harford zostaje nakryty podczas ekscentrycznej orgii, na której pojawił się potajemnie i w przebraniu (podobnie jak pozostali uczestnicy), ale nieproszony. Znalazł się w miejscu, które nie jest przeznaczone dla niego - w przestrzeni swojego nie-Ja, bardzo odległej od jego obecnej tożsamości. Dowiaduje się, że grozi mu śmiertelne niebezpieczeństwo, co dotyczy tak samo przestrzeni zewnętrznych zdarzeń, jak jego świata małżeńskich wartości. Obszar procesu wtórnego jest „śmiertelnym” niebezpieczeństwem dla tożsamości, przebywanie na nim może być doświadczeniem odmiennych stanów świadomości, ale też psychozą - przejęciem ego przez treści nieświadome.

IL. 39. POŻĄDANIE POPRZEC TAJEMNICĘ - DOŚWIADCZENIE, KTÓRE MAŁŻEŃSTWO MUSI ZINTEGROWAĆ.



Źródło: Kadr z filmu *Oczy szeroko zamknięte*.

Padają znaczące z procesowego punktu widzenia słowa. Bohater słyszy: „nie zdajesz sobie sprawy z tego, co robisz”, „ty tutaj nie pasujesz”, „grozi ci śmiertelne niebezpieczeństwo”, „uciekaj póki jeszcze możesz”. Bohater jednak

nie daje się powstrzymać i zanurza się w piekle męskich fantazji na temat kobiet, seksu, rozwiązłości, niemoralnych relacji, zepsucia. Nie są to jednak jedynie fantazje, ale zdarzenia realne, w których chce dalej brać udział. Dr Harford zachowuje się tak, jakby szukał tu czegoś, co na niego czeka, choć jest przed nim ukrywane. W tym obcym świecie, daleko poza krainą codziennej tożsamości, jest coś czego chce doświadczyć, co musi zrobić, czego musi się dowiedzieć o sobie albo/i o swoim małżeństwie. Zaprzecza, kiedy próbują go zdemaskować, jakby czuł, że przynależy do tego miejsca i nie jest intruzem. Z pewnością intelektualnie bohater nigdy tego nie pojmie, ale istotą owej orgii jest właśnie wzbudzanie pożądania poprzez tajemnicę. Maski, kostiumy i rytuały służą temu zblazowanemu towarzystwu do rozbudzenia pożądania, które wygasło. Życie bez niego byłoby martwe, wkładają więc dużo starań i wysiłków, żeby pożądanie ożywić.

Odzwierciedleniem powyższej sekwencji jest erotyczny sen pani Harford, a jego doświadczeniem (przez małżeństwo) jest fakt, że opowiada go mężowi w detalach, zaraz po jego powrocie z orgii. We śnie ona też brała udział w orgii i oddawała się po kolei wielu mężczyznom. Robiła to na złość mężowi, który się temu przyglądał. Pani Harford opowiada to w taki sposób, jakby to ona była jedną z kobiet w masce, które Dr Harford widział w tajemniczej rezydencji. Znaczące jest tutaj zrównanie snu ze zdarzeniami na jawie. Zarówno na jawie, jak i we śnie małżonkowie doświadczają tego samego procesu śnienia, który przepływa przez obie te sfery w równym stopniu.

Psychologia procesu zwraca uwagę na fakt, że to co „robimy” we śnie, a co nie odzwierciedla naszego „normalnego” zachowania, jest eksplorowaniem przestrzeni procesu wtórnego. To swoiste doświadczanie go za pośrednictwem marzenia sennego, jak lot samolotem na symulatorze. Sen przygotowuje nas do zmierzenia się z procesem wtórnym, gdy przyjdzie na to czas. Sam w sobie nie odpowiada na pytanie: na czym ma polegać zmiana, bo taka odpowiedź nigdy nie przychodzi w formie komunikatu. Dlatego też podążanie małżeństwa Harfordów za swoim Procesem dopiero w tym miejscu filmu (czyli w I kulminacji) nabiera rozpędu. Po chwilowym powrocie do procesu pierwotnego, potrzeba eksploracji staje się jeszcze większa - tym bardziej, że sen żony tylko wzmacnia niechęć do (obecnego) małżeństwa i kwestionuje wiarę w jego sens. Obraz związku, z jakim utożsamiali się do tej pory, okazuje się być kłamliwą fasadą, martwym ciałem. Jak już zwracałem na to uwagę w innych przykładach, obnażenie procesu pierwotnego, czyli tego, co do tej pory warte było bezwarunkowej obrony, wywołuje rozczarowanie. Na tym polega właśnie podążanie za Procesem - stopniowo ujawnia się fakt, że to, co obce (aspekt wtórny) wcale nie jest takie

odległe i zagrażające, a to co znajome i bliskie (aspekt pierwotny) nie jest takie oczywiste, obiektywne i pożądane.

DOŚWIADCZENIE PROCESOWE

Bardzo często zdarza się jednak w scenariuszach filmowych, że energia nie podąża za bohaterami. Czujemy, że nie robią oni tego, co powinni. Wykonują ruchy, które irytują, są rozczarowujące i zniechęcają do dalszego odbioru. Z procesowego punktu widzenia zniechęca nas to, że bohaterowie lekceważą sygnały, które się pojawiają - nie doświadczają ich, czyli nie podążają za procesem śnienia albo/i konfrontują się nie z tym, co jest potencjalnie najistotniejszą jego treścią dla bohatera w danym momencie życia i w danych okolicznościach.

Czym jest doświadczenie i jak można je rozumieć? W jednej z opowieści taoistycznych, dwóch mnichów spotyka się na moście. Młodszy, który podchodzi do swojego starszego i doświadczonego kolegi pyta, czy wie, jak głęboka jest rzeka, która pod nimi przepływa. Starszy nie zastanawia się ani chwili i wrzuca młodego do wody. Wszelkie odpowiedzi, wyjaśnienia i obiektywne kategorie nie są w stanie zastąpić własnego, subiektywnego doświadczenia. W nim jest zawarta prawdziwa odpowiedź na postawione pytanie.

Taoiści twierdzą, że doświadczenie samo w sobie jest wystarczające, nie potrzebuje żadnych dodatkowych wyjaśnień ani przypisanych znaczeń, że podążanie za czystymi, niezinterpretowanymi sygnałami twórczego umysłu kreuje stan oświecenia i poczucia jedności ze wszystkim¹¹⁰.

Taoista, którym pewnie w jakiejś części czuje się Arnold Mindell, odpowiedziałby, że doświadczenie, to bycie w tu i teraz, to zanurzenie w tao, to obecność umysłu w tym, co go otacza, a nie jedynie zamknięcie się w samym sobie. Można też powiedzieć, że to przeżywanie z równą mocą tego, co pożądane i niepożądane. Tego, co robimy intencjonalnie, zgodnie z naszą wolą i tego co pozaintencjonalnie nam się przytrafia.

Na doświadczenie chcę patrzeć w tym momencie przede wszystkim z procesowego punktu widzenia i tym samym nie szukam definicji uniwersalnej. Sprowadzam je do tego, co może realnie zaistnieć w opowiadaniu filmowym i stać się także udziałem widza. Z tej perspektywy doświadczenie jest zjawiskiem przebiegającym w jednym z kanałów doświadczenia. Wszystko co nie „dzieje się” w jednym z tych kanałów, nie jest doświadczeniem, które ma szansę zaistnieć w

¹¹⁰ M. Schupbach (w rozmowie z Bogną Szymkiewicz), dz. cyt., [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 140.

filmowym opowiadaniu. Żeby odróżnić doświadczenie od konceptualizacji można przeprowadzić mały eksperyment. Jeśli na proste pytanie: „skąd dowiedziałeś się dzisiaj, że się obudziłeś?”, osoba spontanicznie odpowiada, że spojrzała przez okno i zobaczyła błękitne niebo, oznacza to, że doświadczyła przebudzenia w kanale wizualnym (wzrokowym). Gdyby odpowiedź brzmiała: „odezwała się moja sztywność w karku”, doświadczenie przepływałoby w kanale ciała. „Obudziła mnie pretensja żony, że zabrałem jej kołdrę i zmarła”, byłoby kanałem relacji etc. Inaczej sprawa wygląda, gdy na to samo pytanie pada odpowiedź: „zaczęłam myśleć i naturalnie przestałam śnić, stąd wiem, że się przebudziłam, to oczywiste”. Wówczas nie sposób określić kanału doświadczenia i cała relacja ma charakter intelektualny, konceptualny. Można powiedzieć, że osoba ta zdecydowanie głębiej istniała tego poranka w zakresie swoich myśli i koncepcji niż w jednym z kanałów doświadczenia. Osoba taka istnieje w swoim monologu wewnętrznym i tym samym bliższa jej ekspresji byłaby powieść lub wiersz (forma literacka) niż film fabularny.

Osoba konceptualizująca swoje życie miałaby trudność w odpowiedzi na pytania: jakie było niebo, co odczuwała w ciele, czy coś się działo za oknem, czy pamięta jakieś dźwięki etc. Oczywiście zagłębiając się w „doświadczenie poranka” poprzez konieczność odpowiedzi na zadawane pytania, wiele elementów mogłoby zostać wydobytych z zapomnienia, nie zmienia to jednak faktu, że doświadczenia te zostały zmarginalizowane albo stłumione.

Z reguły materia filmu nie są intelektualne dywagacje i konceptualizacje toczących się zdarzeń, przekazane za pomocą monologu wewnętrznego albo wygłaszane przez bohatera lub narratora wprost do odbiorcy. W klasycznym kinie narracyjnym opowiadającym historię z życia jakiegoś bohatera (pojedynczego lub zbiorowego) kanały doświadczenia stanowią materię całego opowiadania. Zgodnie z procesowym podejściem, opowieść o bohaterze jest opowieścią o jego strumieniu doświadczeń, a konflikt/dramat wewnętrzny poznajemy poprzez to, co bohater robi i co się mu przytrafia, a nie poprzez jego lub narratora myśli na ten temat.

Gdy klient przychodzi do terapeuty z bardzo dokuczliwym i energetycznym symptomem cielesnym w postaci kłucia w ucho, terapeuta stosując różnego rodzaju techniki¹¹¹, może pomóc klientowi doświadczyć ten ból, niejako przeżyć

¹¹¹ Oczywiście tylko wtedy, gdy klient jest już na to gotowy.

go od środka, „zobaczyć” go, „poznać się” z nim. W konsekwencji pracy z doświadczeniem klucia w uchu, możliwe jest głębokie poznanie bólu nie tylko z pozycji ofiary symptomu, ale też z pozycji twórcy symptomu, czyli niejako tego, który wywołuje ból – tego, który klucze. Wejście w doświadczenie jest procesem dość złożonym. Wymaga czasu i związane jest z pokonywaniem kolejnych etapów. Najpierw szuka się sposobu na wyrażenie energii klucia, potem klient „staje się” tym, co klucie wywołuje – twórcą symptomu, żeby doświadczyć energii, która za nim stoi.

Klient może w trakcie takiej pracy zmieniać kanały doświadczenia. Wychodząc od doświadczenia proprioceptywnego (klucia w uchu) może przejść w kanał wzrokowy, wizualizując twórcę symptomu na przykład w postaci „wielkiej igły, która chce się przebić na drugą stronę”, a następnie płynnie znaleźć się w kanale ruchowym doświadczając dynamiki przebijania się i energii jaką ma ten ruch, odtwarzając go fizycznie.

W innym przypadku, gdy klient skarży się na trudne do zniesienia relacje w grupie współpracowników, wejście w doświadczenie najprawdopodobniej rozpocznie się od kanału relacji poprzez odegranie ról, ich zamianę, a potem amplifikację (wzmocnienie) tych postaw, czego prawdopodobną konsekwencją może być przeskok do innego kanału doświadczenia. Na przykład w pewnym momencie ton głosu, jakiego używa klient może wywołać wspomnienie dźwięku z przeszłości, który towarzyszył jakiemuś zdarzeniu. Klient zaczyna opisywać zdarzenie, które pojawia się w kanale wzrokowym (wizualnym) i tym samym wchodzi głębiej w swoje pierwotne doświadczenie kłopotów relacyjnych w pracy. Przeskok w nowy kanał doświadczenia zachodzi niejako naturalnie i spontanicznie, przy wsparciu terapeuty zwracającego uwagę na feedback klienta. Jeśli sugestia wejścia w nowe doświadczenie w kanale wizualnym spotyka się z pozytywną i energetyczną reakcją klienta, terapeuta dalej pracuje z nim w tym kanale, tak jakby wchodził do kolejnej komnaty budowli, której strukturę i przeznaczenie razem muszą odkryć. Kiedy reakcja klienta jest pozytywna, ale pozbawiona emocji, terapeuta wie, że dalsze podążanie tą drogą to zejście na manowce. Jeśli zaś reakcja klienta jest energetyczna, ale wyraźnie negatywna, terapeuta wie, że właśnie dotarli do silnego i gorącego progu. Z pewnością terapeuta wycofa się i nie będzie nalegał na dalsze wzmacnianie tego sygnału w tym momencie, ale jednocześnie wie, że wrócić do niego przy kolejnej okazji, gdy klient będzie lepiej przygotowany do przekroczenia progu.

Zmiana kanałów stanowi [...] jeden z najbardziej interesujących aspektów pracy ze śniącym ciałem. W pewnym momencie, gdy nie można już

wytrzymać bólu, następuje przeskok. Dotyczy to zarówno kanałów fizycznych, jak i psychicznych. Na przykład omdlenie spowodowane jest zmianą kanałów w chwili, gdy nie potrafimy znieść bólu związanego z pewnym doświadczeniem. Często zdarza się, że mamy wówczas sen lub wizje, które są kluczem do naszego Procesu¹¹².

Klient przechodzi przez taką sesję terapeutyczną jak przez ciąg realnych wydarzeń. Na kolejnych spotkaniach przechodzi przez kolejne sceny, w których pojawiają się dźwięki, obrazy, zdarzenia, postaci i dialogi. Czasami zdarza się, że praca z jednym symptomem/sygnałem rozwija się w baśniową przygodę, w której klient mierzy się z wyłaniającymi się w trakcie doświadczania sygnałów najróżniejszymi figurami. Samo w sobie nie ma to charakteru pełnej opowieści i najczęściej jest pourywane i meandryczne, ale dramaturgia tej pracy oraz wyłaniające się strony konfliktu ukazują istnienie gdzieś tam, na horyzoncie, celu, do którego to wszystko zmierza. Przeczucie, że ta cała spontaniczna i często niezaplanowana praca prowadzi do określonego celu, że wszystko, co się w niej pojawia ma sens, jest tak samo niesamowite, jak organiczne i naturalne. Dobry terapeuta jest w stanie rozpoznać, czy zaproponowany kierunek pracy jest właściwy. Obserwuje klienta i widzi czy autentycznie chce iść w tym czy innym kierunku, obserwuje jego feedback i na tej podstawie koryguje swoje ingerencje.

Bohater filmowy podobnie jak klient podąża za tym, co się wydarza, a scenarzysta i reżyser - jak terapeuta - próbują określić, jakie zdarzenia prowadzą do celu, który stopniowo się wyłania.

Twórcy opowiadania filmowego korzystający z procesowego podejścia będą starali się zatem, aby bohater „istniał” w kanałach doświadczenia, czyli aby doświadczał pojawiających się sygnałów w fabularnych zdarzeniach. Doświadczanie Procesu w kanałach, przeskoki sygnału między nimi, zmierzanie w określonym celu i dramaturgia tego mechanizmu powinny być potraktowane jako metafora konstrukcji scenariuszowej, a konkretnie - drabinki scen, pozostawiając twórcom przestrzeń dla własnej kreacji i interpretacji tego schematu.

W kolejnych scenach bohater widzi nowe obrazy, słyszy nowe słowa, po czym wyłaniają się postaci ze snu, z którymi figury progowe wchodzi w dialog itd. Na początku bohater stoi naturalnie po stronie swoich figur progowych, ale stopniowo dochodzi do zamiany ról i spontanicznej identyfikacji z postacią ze snu. Dopiero wtedy zdarzenia i konflikty, w których bierze udział zaczynają być przez bohatera postrzegane w nowy, zaskakujący dla niego i widzów sposób. Bohater

¹¹² A. Mindell, *Oprawy...*, dz. cyt., s. 40.

zaczyna sam na siebie inaczej patrzeć. Jego tożsamość przestaje być obiektywna, a nawet może zacząć wydawać się obca. Jednocześnie to, do czego świadomie bohater dąży i co próbuje od jakiegoś czasu osiągnąć okazuje się coraz bliższe, a swoją siłę zaczyna czerpać także z tej energii, która stoi za jego antagonistą.

DOŚWIADCZENIE PROCESU WG TRUMANA BURBANKA

Chciałbym teraz przedstawić przebieg doświadczenia pierwotnego i wtórnego procesu, w tym pojawiających się sygnałów oraz podążania za nimi w większym fragmencie filmu *Truman Show*. Kanały doświadczenia będę zaznaczał tylko w wybranych miejscach, tak, żeby z jednej strony nie zaburzyć czytelności opisu, z drugiej - zwrócić uwagę czytelnika na różne możliwości ekspresji Procesu. To, na jak różne sposoby manifestować się może śniące ciało bohatera w filmie, zależy wyłącznie od wyobraźni autora/ów.

Trumana poznajemy, gdy w łazience mówi do swojego odbicia w lustrze. Tworzy jakąś fantastyczną historyjkę o wyprawie na fikcyjny szczyt. Mówi do wymagowanego towarzysza podróży. Truman nie sprawia wrażenia kogoś, kto mógłby w rzeczywistości być podróżnikiem. Stoi w pidżamie i wygląda jak przerosnięty chłopczyk, który opóźnia moment pójścia do szkoły. Te fantazje (kanał relacji i wzrokowy) są pierwszym sygnałem z procesu wtórnego.

IL. 40. TRUMAN BURBANK - W SWOIM PROCESIE PIERWOTNYM



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Trzeba pamiętać, że to, czego bohater nie może wykonać w ramach swojej obecnej tożsamości, ale o czym fantazjuje w tajemnicy, nie należy do sfery identyfikacji. Fantazje są obrazem pochodzącym z innej tożsamości, wyzierającej zza progu obecnej. Emocjonalnie bohater jest nastawiony na zmianę, ale żeby mogła zaistnieć, musi podążać za swoim Procesem.

Już kilka następnych ujęć potwierdza, że życie Trumana Burbanka nie ma nic wspólnego ze śmiertelnie niebezpieczną wyprawą wysokogórską. To nad wyraz bezpieczna i spokojna egzystencja w idealnym świecie zachodniej cywilizacji. Bohater, a my wraz z nim, doświadczają swojej codzienności, czyli swojego procesu pierwotnego. Ledwo jednak wychodzi z domu, z nieba spada reflektor. Obcy w tym świecie przedmiot jest kolejnym sygnałem procesu wtórnego (w kanale świata). To zdarzenie zewnętrzne, którego Truman jest świadkiem i które elektryzuje jego uwagę (patrz: ilustracja 14.). Sygnał dociera z nieba, czyli kopuły studia, gdzie wysoko nad Seaheaven mieści się siedziba Reżysera telewizyjnego show. Jak się później okaże, to on będzie wielką postacią ze snu w Procesie Trumana. Sygnał modelowo przybywa wprost od postaci ze snu i sprawia, że natychmiast odzywają się figury progowe. W drodze do pracy Truman dowiaduje się z wiadomości radiowych, że „to nie reflektor”, ale części uszkodzonego samolotu przelatującego właśnie nad Seaheaven spadły prosto pod jego nogi. Figury progowe tłumią sygnał procesu wtórnego skutecznie, a uspokojony wyjaśnieniami Truman wraca do codziennej rutyny, której doświadczamy razem z nim. Gdy wysiada z samochodu w centrum miasteczka, wszyscy na ulicy pozdrawiają go i cały czas przypominają mu kim jest: dzień dobry Truman, hej Truman, jak się masz Truman. To przestrzeń jego procesu pierwotnego - bezpieczna, znajoma, ale też bardzo schematyczna i nierozwojowa.

I nagle Truman, kiedy już dotrze do swojej firmy ubezpieczeniowej, ale zanim rozpocznie pracę (która go nudzi), robi bardzo dziwną rzecz. Potajemnie szuka numeru telefonicznego na wyspie Fiji. Bohater w tym momencie uchyla się od rutyny (a więc swojego procesu pierwotnego), bo robi coś „w tajemnicy” przed wszystkimi. Choć jeszcze nie wiemy, o co w tym chodzi, widzimy, że jego działanie jest wspieraniem/eksplorowaniem procesu wtórnego (podobnie jak fantazje o wysokogórskiej wyprawie). Jak dowiemy się później, Truman postrzega Fiji jako przygodę i cel wymarzonej podróży - miejsce, które jest dokładnie po drugiej stronie kuli ziemskiej (to sugestywnie pokazuje nam gdzie Truman ma dotrzeć w swojej przemianie wewnętrznej - na przeciwną stronę obecnej tożsamości). Dokładnie w tym momencie, pojawia się kolega z pracy z gazetą, która na pierwszej stronie informuje o tym, że na całym świecie nie ma lepszego miejsca do życia niż Seaheaven. Figury progowe (kolega - w kanale relacji i zdjęcie

Seaheaven - w kanale wzrokowym) przychodzą przypomnieć Trumanowi o jego tożsamości i jej niezwykłych zaletach. Starają się usztywnić Ja bohatera i powstrzymać przed podchodzeniem do progu tożsamości.

Sygnal z procesu wtórnego wzmocniony zostaje jednak ponownie, prawie natychmiast. Truman kontynuuje poszukiwanie numeru na Fiji. Pyta o kobietę o nazwisku Lauren albo Sylvia Garland, po czym gdy odkłada słuchawkę, robi jeszcze dziwniejszą rzecz - wrywa z kolorowego magazynu fragment zdjęcia przedstawiający kobiece oczy - oczywiście nadal w tajemnicy przed wszystkimi (kanał wzrokowy, ale też, jak się wkrótce dowiemy, relacji - patrz: ilustracja 15.). Dziwność tego zachowania bierze się z tego, że nie przystaje do tożsamości, którą Truman ma dla zewnętrznego świata. Robi to po kryjomu, jakby wiedział, że ktoś może chcieć mu w tym przeszkodzić. Jego przeczucia są słuszne, bo natychmiast pojawia się kolejna figura progowa - kolejny kolega z pracy, który tym razem chce przypomnieć Trumanowi, jak bardzo jego podróż na Fiji jest niemożliwa - czyli jak sztywna, mimo fantazji, jest jego tożsamość. Wysłał go ze służbowym zleceniem do sąsiedniego miasteczka, które znajduje się... na lądzie, czyli za wielką wodą. Truman wie, co to znaczy. Natychmiast pojawia się strach i przerażenie. Tego rodzaju emocje towarzyszą konfrontacji z progiem tożsamości, której konieczność Truman już przeczuwa. Scena ta rozgrywa się między 5. a 6. minutą filmu i należy do inciting incident zapowiadającego główną oś fabularnego konfliktu i powoli odsłania procesową polaryzację (pierwotne-wtórne).

IL. 41. TRUMAN BURBANK DOCIERA DO SWOJEGO PROGU TOŻSAMOŚCI.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Truman zgodnie z służbowym poleceniem, wydanym przez figurę progową, udaje się teraz na przystań promu i po raz pierwszy (na naszych oczach) doświadcza progu swojej tożsamości, który w dosłownym sensie jest granicą wyspy. Kiedy wchodzi na mostek prowadzący na prom, wpada w panikę, słabnie, nogi się pod nim uginają (reakcja na próg) i po chwili się wycofuje. Próg jest naprawdę wysoki. Jego przekroczenie wydaje się (na ten moment) niemożliwe.

Doświadczenie progu jest zawsze trudne. Kiedy zrywamy się ze snu, najczęściej wybudza nas fakt, że we śnie też docieramy do sytuacji, w której nasza senna tożsamość dociera do progu. W dzieciństwie śniłem, że jadę na rowerze, rozpędzam się i wpadam na wysoki krawężnik. Dokładnie w tym momencie budziłem się. Mój próg był bardzo dosłowny. Do tej pory nie dowiedziałem się, co za nim było albo wciąż jest.

Wracamy do Trumana. Pierwsze doświadczenie progu w poprzedniej scenie od razu powoduje przeskok do następnej. Następuje wycofanie do procesu pierwotnego: do białego domku z ogródkiem i żoną - codziennej rutyny. Wieczorem bohater spotyka się z przyjacielem na piwo. Gdzie? Na niedokończonym moście, czyli właśnie znowu przed progiem - w bezpiecznej od niego odległości, ale jednak „z widokiem” na proces wtórny.

Il. 42. TRUMAN BURBANK „OSWAJA SIĘ” ZE SWOIM PROGIEM.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Wybijając z mostu piłeczki golfowe Truman opowiada przyjacielowi o Fijii, o swoich zamiarach wydostania się z Seaheaven. Natychmiast w osobie przyjaciela objawia się figura progowa. Przekonuje Trumana o zaletach życia w Seaheaven i bezsensie podróżowania: „co złego jest w twojej pracy”, „masz wspaniałą pracę -

ja mógłbym zabić dla pracy za biurkiem". Wreszcie atakuje pytaniem - „to kiedy jedziesz na Fiji?” Taka prowokacja wywołuje pojawienie się figury progowej wewnątrz bohatera. Truman najpierw opada z sił: „to nie takie proste, potrzebne są pieniądze, trzeba to zaplanować, nie można tak wstać i nagle wyruszyć na Fiji”. Ta figura progowa ma w sobie elementy krytyki pierwotnego, bo w słowach Trumana pojawia brak wiary w to, że potrafi, że mógłby mieć odwagę to zrobić, że jest zdolny do czegoś więcej niż to, co robi na co dzień. Po chwili jednak ujawnia się w Trumanie krytyk wtórny - bohater przełamuje się i zapewnia przyjaciela, że mimo wszystko kiedyś to zrobi.

Trenowanie golfowych uderzeń na niedokończonym moście, a także rozmowy na temat planów i marzeń o podróży w sąsiedztwie „progu” tożsamości oraz wyobrażanie sobie siebie realizującego te ekstrawaganckie pomysły to elementy tzw. pracy z progiem. Jedną z metod przygotowujących do przekroczenia go jest właśnie oswajanie progów.

Znacznie potężniejsza figura progowa pojawia się już w następnej scenie jako wspomnienie tragedii na morzu. To wydarzenie formatywne dla obecnej tożsamości Trumana. Siedząc na plaży (a zatem na progu tożsamości) i patrząc w morze, bohater wspomina, jak jego Ojciec podczas rejsu żaglówką z 12-letnim synem wypadł za burtę i utonął. Truman czuje się odpowiedzialny za śmierć Ojca, bo gdy pogoda się załamywała i nadciągała burza, prosił go, żeby jeszcze nie wracali. Scena z dzieciństwa jest personifikacją figury progowej, choć już samo doświadczenie pływania na żaglówce to jakoś postaci ze snu, którą jest Ojciec.

Il. 43. TRUMAN TRZYMA STER ŻAGŁÓWKI W TOWARZYSTWIE POSTACI ZE SNU - OJCA Z PRZESZŁOŚCI.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

To właśnie w tej retrospekcji po raz pierwszy widzimy Trumana trzymającego ster żagłówki. Dokładnie taki obraz powróci w finale filmu (patrz: ilustracja 48.). Truman wspominając traumatyczne wydarzenie nie pamięta, że nie tylko nie bał się wody, ale był odważnym chłopcem. Nie fantazjował o przygodach, ale je przeżywał. Zdarzenie to ma więc formatywny charakter dwojako. Po pierwsze jest źródłem traumy i obecnego procesu pierwotnego Trumana. Po drugie - pokazuje jakie jakości/doświadczenia trauma wyparła z tożsamości bohatera. Obecny Truman jest więc, podobnie jak Lee Chandler z *Manchester by the Sea*, „produktem” wyparcia spowodowanego ciężkim traumatycznym doświadczeniem z przeszłości.

W kolejnej scenie, mimo wszystko, Truman dalej szuka wsparcia dla swoich planów, tym razem u Żony. To jego kolejna figura progowa i krytyk pierwotny w jednej osobie. Przypomina mu o zobowiązaniach, o tym kim jest i na co go stać (oraz na co go nie stać), o jego stylu życia i świecie, do którego przynależy, a kończy zaproszeniem do łóżka, w którym mogą zabrać się za płodzenie dziecka, jako przygody w sam raz na skalę Trumana.

Tutaj ekspozycja bohatera i jego świata powoli dobiega końca. Wiemy bardzo dużo o tym, jak potężny jest jego próg i jak silne są figury progowe oraz krytycy pierwotni, ale też jak wielka jest jego determinacja do eksploracji swojego Procesu. Truman mimo wszystko pragnie doświadczyć śniącego ciała manifestującego się coraz wyraźniej w jego życiu. Chce dowiedzieć się prawdy o tym, kim jest i jaki jest jego prawdziwy potencjał.

Następnego dnia pojawia się nowy, silny sygnał procesu wtórnego, tym razem w postaci ojca (kanał relacji), a właściwie aktora, który wiele lat temu, w telewizyjnym show grał postać Ojca¹¹³ (pisałem już o tej scenie w rozdziale 7.). Truman „wpada na niego” przez przypadek (nieintencjonalnie), na ulicy, w drodze do pracy. Mężczyzna tym razem pojawia się w kostiumie bezdomnego, ale Truman natychmiast rozpoznaje go (patrz: ilustracja 31.). Ta intruzja procesu wtórnego jest przedstawiona jako dosłowna intruzja aktora, który zakradł się do telewizyjnego show potajemnie i bez zgody organizatorów tego przedsięwzięcia, chcąc odzyskać utraconą sławę i karierę. Dostał się tam zatem bez zgody ludzi sprawujących nadzór na przebiegiem programu, czyli figur progowych pilnujących procesu pierwotnego Trumana.

Aktor zostaje natychmiast namierzony przez służby porządkowe w kostiumach zwykłych przechodniów, mające nie dopuścić do kontaktu z Trumanem. Bohater

¹¹³ Słowo „Ojciec” piszę z wielkiej litery tylko wobec postaci, która subiektywnie postrzegana jest przez Trumana jako jego prawdziwy ojciec. Aktor, który odgrywa postać ojca, jest znany tylko widzom, a więc nie istnieje w Procesie bohatera.

goni go, podążając za swoim sygnałem, ale nagle „cały świat” staje na jego drodze. Samochody, przechodnie, rowerzyści, drużyna sportowa - wszyscy na raz starają się go zatrzymać i uniemożliwiać dalszy pościg. Aktor ostatecznie zostaje „porwany” i znika z oczu bohatera.

To zdarzenie jest I punktem zwrotnym - point of attack (15. minuta filmu). Determinacja Trumana skokowo rośnie, bo świat, w którym żyje, traci dla niego wiarygodność „bezpowrotnie”. Od teraz Truman zajmie się już tylko wylapywaniem sygnałów wtórnych i podążaniem za nimi. Nie wie jeszcze, o co w tym wszystkim chodzi, ale dotychczasowe argumenty figur progowych, nie będą już w stanie go zatrzymać. Żeby ostudzić jego zapał w eksplorowaniu procesu wtórnego, będą musiały pojawić się nowe i bardziej radykalne sposoby.

Aktor, którego spotkał Truman jest sygnałem wysłanym przez postać ze snu reprezentowaną przez Ojca Trumana. To jego jakości i związane z nimi doświadczenia, bohater będzie musiał zintegrować - pływanie na żaglówce jako eksplorowanie tego co nowe i nieznane - doświadczenie przygody i odwagi.

W kolejnej scenie Matka Trumana (figura progowa) wybija mu z głowy możliwość spotkania Ojca. Stara się wywołać poczucie winy (stłumić sygnał), tłumacząc w ten sposób powód, dla którego Truman pragnąłby zobaczyć Ojca żywego.

Podążanie za sygnałami procesu wtórnego i ich doświadczanie prowadzi do rozbudzenia wspomnień/fantazji o Dziewczynie z Fiji, dzięki czemu możemy poznać tajemnicę zniknięcia Sylvii/Lauren Garland.

Podobnie jak w *Manchester by the Sea*, wspomnienia są sygnałem procesu wtórnego. Mają bardzo konkretne miejsce w pracy z Procesem, ponieważ stanowią jedną z technik osvajania bohatera z progiem. Sekwencja retrospekcji ma charakter konkretnego doświadczenia, które bohaterowi na tym etapie jest potrzebne. Nie jest ilustracją, jak to często bywa w innych przypadkach. Bohater doświadcza w niej jakości, które stoją za Dziewczyną z Fiji - swoją kolejną postacią ze snu. Ponieważ są to jedynie wspomnienia, doświadczenie progu odbywa się niejako „na miękko”, bez konieczności realnego przekraczania go, na co bohater, na tym etapie, jeszcze nie jest gotowy. Truman wspomina Laure/Sywię Garland jako miłość z college'u.

Piękna nieznajoma jest wobec niego szczerą i bezpośrednią - inna niż całe otoczenie. Jest w niej coś tajemniczego, co przyciąga Trumana. Laura/Sylvia Garland nie jest jedną z przypadkowych aktorek - ona znalazła się w programie w bardzo konkretnym celu - ma do przekazania wiadomość z realnego świata, o którego istnieniu Truman nic jeszcze nie wie.

Il. 44. SYLVIA/LAUREN GARLAND - POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Ostatnia scena retrospekcji oczywiście nie może rozegrać się nigdzie indziej jak na plaży. To idealne i naturalne miejsce na randkę, ale też reprezentacja progu tożsamości. Zanim Truman dowie się od Sylvii/Lauren Garland całej prawdy o telewizyjnym show, pojawia się wysłannik procesu pierwotnego - figura progowa. Ojciec dziewczyny zabiera córkę do samochodu (usuwa ją, podobnie jak usunięto aktora-Ojca) i daje Trumanowi do zrozumienia, że dziewczyna jest niezrównoważona psychicznie. Nie zobaczą się już nigdy, bo ich rodzina przeprowadza się na Fiji.

Il. 45. SYLVIA/LAUREN GARLAND, JAKO POSTAĆ ZE SNU ZABIERA TRUMANA NA PRÓG.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Dziewczyna z Fiji jako postać ze snu reprezentuje jakości/doświadczenia, które są znacznie ważniejsze, niż przekazanie Trumanowi informacji o tym, że jest bohaterem telewizyjnego show, a jego świat i wszystko, co się w nim dzieje, nieprawdziwe. Są nimi bunt i anarchia. Truman nie nazwałby pewnie tego w taki sposób i może nie mieć o tym pojęcia, ale wspominając Dziewczynę z Fiji doświadcza właśnie tych jakości/doświadczeń - energii buntu i walki z systemem. To, w czym (z procesowej perspektywy) bohater się zakochuje, jest właśnie informacja o jego prawdziwym potencjale do buntu i wyrwania się z „systemowych” ograniczeń dotychczasowej tożsamości¹¹⁴. Scena na plaży jest dramatyczna i na tyle dziwna, że Truman po jej przywołaniu nie będzie już tym samym człowiekiem. Choć wydarzenie miało miejsce dawno temu, dopiero teraz bohater jest gotowy doświadczyć jakości buntu i anarchii w pełni. Jeszcze ich nie zintegrował, ale scenarzysta i reżyser od tej chwili w kolejnych scenach będą jego bunt wspierali.

Kolejna sekwencja scen jest analogiczna do tej z początku filmu. Truman jedzie do pracy przez swoje spokojne i doskonałe miasteczko (proces pierwotny). Tym razem nie spadający z nieba reflektor, ale zakłócenia w radiu są sygnałem procesu wtórnego (kanał słuchowy). Sygnał z krótkofalówek ekipy telewizyjnej realizującej reality show przez przypadek zostaje odebrany przez odbiornik radiowy w samochodzie bohatera. Truman zauważa, że głos komentuje jego trasę, wymienia nazwę ulicy, w którą skręca, a statystom i pojazdom wydaje dyspozycje wykonania określonych czynności. Truman podąża za tym sygnałem - wsłuchuje się w niego. Nagle coś się w nim „buntuje”. Postanawia zerwać z rutyną i nie wejść do swojego biurowca. Zaczyna obserwować tych wszystkich ludzi, którzy go otaczają. W tej pięknej sekwencji Truman nie tylko wciela w życie nową energię i postawę buntu, ale stając się swoim „nie-Ja” wchodzi w stan pewnego szaleństwa, krótkiego psychotycznego doświadczenia. Zachowuje się jak w trakcie epizodu maniakalnego. Prowokuje przechodniów, zatrzymuje gestem samochody, idzie środkiem ulicy między pojazdami. Robi dużo zamieszania, demaskując naturę otaczającego go świata. Aktorzy nie mają scenariusza, a więc nie reagują tak, jak w prawdziwym życiu zareagowałiby prawdziwi ludzie.

¹¹⁴ Partner czasami reprezentuje to, czego nam brakuje i nieświadomie „rozkochujemy się właśnie w tym” - czyli jakości procesu wtórnego. Niestety ten mechanizm często jest przyczyną zaskakujących rozstań, bo nagle, gdy Ja obejmie tę jakość reprezentowaną przez partnera (mającego aspekt postaci ze snu), związek zaczyna wydawać się jałowy i pozbawiony sensu. Na podstawie wypowiedzi A. Wróblewskiej w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].

Bohater po raz pierwszy publicznie, a więc już nie w ukryciu, zachowuje się w sposób niepasujący do swojej tożsamości. Choć tego nie wie, właśnie przekroczył jej próg, stając po stronie swojej postaci ze snu - Dziewczyny z Fiji. To ten moment podążania za Procesem, w którym bohater filmowy w dialogu z figurami progowymi (otoczeniem) utożsamia się w pełni z systemem wartości swojej postaci ze snu. Okazuje się, że bunt jest możliwy, a jego doświadczenie obnaża słabość i ograniczenia obecnej tożsamości, która jest sztywna, schematyczna i rutynowa. Na tym etapie nie można jeszcze powiedzieć, że Truman integruje jakość/doświadczenie buntu/anarchii, ale z pewnością poznaje swój potencjał.

Il. 46. TRUMAN PRZEKRACZA PRÓG - ZACHOWUJE SIĘ JAK „NIE-JA”.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Ta i kolejne sekwencje to „obnażanie natury świata”. Truman przygląda się otoczeniu, jakby wcześniej go nie znał. Przez ostatnie lata był jednym z nich, zachowywał się tak jak oni i brał z nich przykład. To, czemu się teraz dziwi i co demaskuje, to właśnie ukryta, nieświadoma część jego procesu pierwotnego. Poznawanie jej jest niezwykle ważnym etapem procesu przemiany. Sekwencje dotyczące konfrontacji z nieświadomą częścią procesu pierwotnego mają miejsce zazwyczaj przed I kulminacją (midpointem). To - poniekąd krytyczne - spojrzenie na dotychczasowe Ja i jego system wartości, przygotowuje bohatera do zdarzeń stanowiących midpoint, w którym po raz pierwszy przekroczy próg doświadczając energii swojej (lub swoich) postaci ze snu.

Pierwsze przekroczenie progu to ważne wydarzenie procesowe i dramaturgiczne. Od teraz zachowanie bohatera będzie eskalować w stronę

poważnego kryzysu osobowości. Stany wzmożenia i euforii zmieniają się po chwili w apatię i wybuchy agresji skierowanej przede wszystkim przeciwko Żonie - figurze progowej. W tej ożywionej relacji odbywa się coraz gorętszy dialog między figurami progowymi a Trumanem, który wspierając swoim zachowaniem proces wtórny, wyraża argumenty swoich postaci ze snu: „to wszystko jest nieprawdziwe i sztuczne, „ktoś tym steruje”, „chcę stąd uciec” etc. W ten sposób, mimo, iż cały czas mieszka w Seaheaven, psychicznie coraz częściej znajduje się już za progiem swojej starej tożsamości. To ważny etap wspomnianego już tańca na progu (o którym mowa będzie w kolejnym rozdziale).

Dla siebie i swoich bliskich bohater jest nie do poznania. Nie ma jeszcze nowej tożsamości, ale traci starą. W takich momentach człowiek ma wrażenie, że cały świat się zawala. Wiza przyszłości - jeszcze do niedawna świetlista - teraz zamienia się w koszmarny sen. Bycie za progiem jest tak samo trudne, jak i pociągające, ale na tym etapie najczęściej kończy się jakimś - mniejszym lub większym - wycofaniem.

Tańcem na progu są także kolejne fabularne wydarzenia, w których Truman jest rozpięty pomiędzy konwencjonalnymi zachowaniami wobec swojej Matki, Żony i Przyjaciela, a poszukiwaniem sposobu na opuszczenie wyspy. W jednej ze scen stosuje technikę przekraczania progu, którą potocznie nazywa się: „jeśli ja nie mogę tego zrobić, to kto to potrafi?”

W kolejnym epizodzie swojego „szaleństwa” zabiera Żonę na przejażdżkę po mieście. Docierają do mostu prowadzącego z wyspy na ląd. Lęk przed wodą sprawia, że Truman sam nie jest w stanie przekroczyć tego „progu”, a więc zamyka oczy, naciska pedał gazu i każe Żonie trzymać kierownicę. Sztuczka udaje się. Jego radość z przekroczenia wody jest ogromna. Zdaje się, że próg został przekroczony na dobre, ale to tylko jeden z etapów tańca na nim. Na lądzie czeka już na nich ekipa strażaków (strażników systemu). Pod pretekstem ochrony przed wjazdem w obszar jakiegoś fikcyjnego skażenia radioaktywnego obezwładniają Trumana i wysyłają z powrotem do Seaheaven.

Ta sekwencja odpowiada I kulminacji (midpointowi) i w sposób modelowy pokazuje, czym jest ten strukturalny punkt opowiadania z procesowej

perspektywy¹¹⁵. To moment ważnej konfrontacji z progiem, w którym bohater bliski jest odkrycia swojej nowej tożsamości. Nie chodzi o to, czego bohater się dowiaduje wprost, ale kim na chwilę się staje i jakiego siebie doświadcza (a widzowie razem z nim) albo przed czym się broni i z jaką determinacją.

Procesowy midpoint realizuje się w filmach na różne sposoby i oczywiście nie ma tu żadnej reguły. W *Truman Show* jest to zdecydowanie bardziej modelowe i dosłowne, niż w większości filmów. Ważne są jednak pewne przesłanki, wspólne dla większości historii. W I kulminacji wewnętrznie bohater jeszcze nie jest gotowy na prawdziwą i trwałą zmianę. W kolejnych scenach z różnych powodów wróci jeszcze do starej tożsamości, ale od teraz już wie (przeczuwa), że nie da się osiągnąć zewnętrznego celu, jeśli nie zmieni się całłościowego podejścia. Do tej pory Truman planował jedynie podróż na Fiji - wyrwanie się z *Seaheaven* na jakiś czas, żeby potem wrócić, bo z jakiegoś powodu nie mógł wyobrazić sobie tego inaczej. Po I kulminacji marzenie o podróży na Fiji zamienia się w planowanie ucieczki z *Seaheaven* - nieważne dokąd. Od tego momentu Fiji samo w sobie już nie jest takie istotne. Fantazje o Dziewczynie z Fiji także nie są już potrzebne. Truman dąży do czegoś większego - do przekroczenia swoich ograniczeń, a zdarzenia fabularne odzwierciedlają ten Proces.

Fabularnie (w zdarzeniach zewnętrznych) po I kulminacji zwrot w historii Trumana jest radykalny. Zdawać by się mogło, że wrócił do swojej starej tożsamości na dobre. Trochę przemeblowanej, bo odchodzi od niego żona, a na horyzoncie pojawia się nowy, świeży „wątek” romansowy - ale to cały czas ten sam uśmiechnięty Truman Burbank. W tym miejscu opowieść mogłaby się skończyć, gdyby proces przemiany miał być fiaskiem, co jest jedną z opcji w każdej historii. Postać Reżysera (wielka postać ze snu) wypowiada w pewnym momencie istotne z punktu widzenia rozwoju bohatera słowa: „On może odejść [z reality show] w każdej chwili, gdyby jego potrzeba ucieczki była czymś więcej, niż tylko zwykłym kaprysem ambicji. Gdyby był całkowicie zdeterminowany poznać prawdę, nikt nie byłby w stanie go powstrzymać”. Na kolejnym etapie opowiadania dowiemy się więc ile Truman ma w sobie tej determinacji. Na ile doświadczenie procesu

¹¹⁵ Midpoint w rozumieniu tradycyjnej (nie procesowej) struktury dramatycznej przedstawiany jest na wiele różnych sposobów. Jedną z bardziej reprezentatywnych i ciekawszych cech tego punktu strukturalnego jest fakt, że bohater w sekwencji midpointu po raz pierwszy jest bardzo blisko swojego (zewnętrznego) celu albo po raz pierwszy oddala się od niego tak bardzo, jakby osiągnięcie go było już niemożliwe. Co ciekawsze, w wielu przykładach widać jeszcze jedną prawidłowość: jeśli mamy do czynienia z wariantem pierwszym, najczęściej film skończy się osiągnięciem celu przez bohatera (midpoint zapowiada happy end), gdy jednak jest to wariant drugi, bohater poniesie porażkę (midpoint zapowiada tragedię). Zob. także N. Beaty, *Two ways to make your midpoint matter*, Write+co., <https://writeandco.com/two-ways-to-make-your-midpoint-matter/> [dostęp: 30.03.2021].

wtórnego i postaci ze snu oraz ich energii są w stanie wyciągnąć go poza granicę Seaheaven.

„Poznanie prawdy”, o której mówi Reżyser to nie tylko zorientowanie się przez Trumana, że jest własnością reality show, ale - jak już wcześniej wspominałem - rozpoznanie swojego prawdziwego potencjału. Ponieważ Reżyser jest wielką postacią ze snu, to właśnie spotkanie z nim jest spotkaniem z jakościami/ doświadczeniami, które ten potencjał wyznaczają: byciem sternikiem i kreatorem swojego losu, przejęciem nad nim kontroli i wzięciem pełnej odpowiedzialności za swoje decyzje. Jakości reprezentowane przez Reżysera muszą zostać w finale przetransformowane i zintegrowane przez Trumana, żeby jego proces przemiany na tym etapie życia zakończył się sukcesem¹¹⁶.

Il. 47. REŻYSER-DEMIURG - WIELKA POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

W historii Trumana występują trzy postaci ze snu i można powiedzieć, że każdej odpowiada jeden próg. Żeby jednak skonfrontować się z Reżyserem i zintegrować jakości/doświadczenia, które reprezentuje ta wielka postać ze snu, Truman najpierw integruje jakości/doświadczenia małych postaci ze snu. W pierwszej kolejności to integracja buntu (Dziewczyna z Fiji), w drugiej integracja radości z pływania żaglówką, odwagi i gotowości do podróży w nieznane (Ojciec). Dopiero wtedy bohater może skonfrontować się z najtrudniejszym progiem - nowym życiem w prawdziwej rzeczywistości, w której to on będzie „reżyserem” odpowiedzialnym za swoje porażki i sukcesy.

¹¹⁶ Choć z procesowej albo/i taoistycznej perspektywy zmiana jest zjawiskiem ciągłym. Kiedy konstrytuje się nowe status quo (Nowe Ja), rozpoczyna się kolejny etap procesu przemiany.

Konfrontacja z wielką postacią ze snu (Reżyserem) to ostatnia sekwencja filmu - cały akt III. Trumanowi zostaje ostatnia możliwość wydostania z Seaheaven - ucieczka żaglówką przez otwarte morze. Wraca obraz chłopca trzymającego ster, tak jak robił to mały Truman już kiedyś, w dzieciństwie. To cudowne uczucie wyznaczania kierunku i decydowania o swoim losie do tego momentu pozostawało wyparte. Choć było jednym z najbardziej pozytywnych doświadczeń z dzieciństwa, trauma i poczucie winy za śmierć Ojca odcięły do niego dostęp. Tragiczne wydarzenia skurczyły świat i tożsamość chłopca, która teraz, na naszych oczach ponownie otwiera się na swój prawdziwy potencjał.

IL. 48. TRUMAN ZNOWU TRZYMA STER ŻAGŁÓWKI I ZBLUŻA SIĘ DO PRZEKROCZENIA OSTATNIEGO PROGU.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Każdy z nas w podobny sposób uczył się, kim jest, a kim nie jest. Były rzeczy, które w jakimś momencie życia, na jakimś etapie rozwoju emocjonalnego, robiliśmy z łatwością, ufnością i siłą. Potem jakieś wydarzenia lub okoliczności sprawiały, że o tym zapominaliśmy, wypieraliśmy, wyrzekaliśmy się, pozbawiając się dostępu do części własnego potencjału.

Integrując wyparte doświadczenie radości trzymania sterów żaglówki, Truman tak naprawdę na powrót staje się sobą, sprzed wypadku. Odzyskuje utracone jakości/ doświadczenia - to, co kiedyś umiał i co było w jego zasięgu.

W finale, kiedy decyduje się opuścić kopułę telewizyjnego studia i przekracza swój ostatni, najważniejszy próg, bohater dokonuje jednak czegoś więcej. Nie tylko odzyskuje to, co kiedyś już miał, ale dojrzuje do samodzielności i suwerenności. Dopiero teraz opuszcza dzieciństwo.

Stawanie się sobą można rozumieć jako poznawanie własnego śniącego ciała, jako stawanie się całością lub pełnią poprzez rozwój wszystkich przeżywanych doświadczeń¹¹⁷.

Podjęcie procesowe pomaga bardzo konkretnie zawęzić kategorię doświadczenia. Po pierwsze jest to zjawisko sensualno-zmysłowe (nie intelektualna spekulacja), które rozgrywa się w jednym z kanałów doświadczenia. To działania bohatera w zewnętrznym świecie, czyli w ramach fabularnych wydarzeń. Po drugie dotyczy przede wszystkim doświadczenia śniącego ciała bohatera. Tego, co dla niego i widza najciekawsze, i co decyduje o intensywności opowiadania.

Szukając rozmaitych przykładów twórczej energii śniącego ciała w różnych kulturach, Mindell odnalazł je w postaci energii kundalini, fantastycznych postaci baśniowych, Tao, aborygeńskiego „czasu snu”, tańców szamańskich, ale także w jednym z hinduistycznych tekstów opowiadających o tańcu Shivy.

Natura jest bezwładna, nie może tańczyć jeżeli Shiva tego nie chce. Wyłania się on w uniesieniu i tańcząc wysyła w bezwładną materię pulsujące fale dźwięku, i o! materia tańczy, pojawiając się jako chwała wokół niego. Tańcząc sam potwierdza swoje istnienie. W pełni czasu, wciąż tańcząc, niszczy ogniem wszystkie formy i imiona, i stwarza nowy stan spokoju¹¹⁸.

To opis śniącego ciała w filmie. Na początku opowiadania, kiedy nic się jeszcze nie wydarza, panuje stagnacja i status quo. Nagle pojawia się ruch. Stopniowo rozwija się i eskaluje, aż wypala wszystko to, co było - wszystkie formy i imiona. Niszczy starą tożsamość, po to, żeby w finale powrócić do spokoju, ale już innego - w nowej kondycji bohatera. Taniec Shivy to niewidzialna historia, która wprawia w ruch widzialne zdarzenia.

¹¹⁷ A. Mindell, *Opracy...*, dz. cyt., s. 46.

¹¹⁸ F. Capra, *The Tao of Physics*, Sufflok, Fontana 1978, s. 225, cyt. za: A. Mindell, *Śniące ciało. Rola ciała w odkrywaniu jaźni*, tłum. B. Szymkiewicz-Kowalska i T. Teodorczyk, Rebithing, Opole b.r.w., s. 31.

Il. 49. SHIVA NATARAJA - BOSKI TANCERZ.



Źródło: exoticindia.com.

10. Próg

Próg tożsamości jest przede wszystkim elementem psychicznego świata człowieka. Rozdziela to, co w nim przynależy do procesu pierwotnego, czyli Ja, od tego, co należy do procesu wtórnego, czyli nie-Ja. Nie jest to tylko abstrakcyjna, niewidzialna, umowna linia - teoretyczny trik pozbawiony praktycznego zastosowania. Terapeuci procesowi zajmują się progiem, bo spośród wszystkich ludzkich zachowań, postaw i działań to właśnie próg wyróżnia te, które mają najistotniejsze znaczenie dla procesu rozwojowego, a więc także filmowej przemiany bohatera. Te zachowania i postawy, które są bliskie progu lub „stoją” na nim albo przekraczają go, mają wyjątkowo potężną energetykę, towarzyszą im silne emocje i wyjątkowe wydarzenia.

Próg to nie linia, ale przestrzeń całej dynamiki konfliktu wewnętrznego między Ja i nie-Ja. To wszystkie te mniej lub bardziej świadome zachowania, decyzje, myśli, postawy i reakcje, które wywołują działanie figur progowych, krytyków i postaci ze snu. O ile w jednym aspekcie życia (na przykład zawodowego) człowiek (bohater) może zachowywać się na tyle zgodnie ze swoją identyfikacją, że konflikt wewnętrzny nie występuje (a więc nie ma konfrontacji z progiem tożsamości), o tyle w innym (na przykład w relacjach z dziećmi) dochodzić może do intensywnego starcia psychicznych podosobowości, wyrażającego się rodzinnymi kłótniami, zarzutami, decyzjami prowadzącymi do kryzysowych sytuacji etc.

Zanim terapeuta rozpocznie pracę z progiem tożsamości klienta, najpierw musi go „namierzyć” - rozpoznać go w pracy z doświadczeniami klienta, obserwując jego zachowanie i reakcje, zachęcając do doświadczania sygnałów procesu wtórnego, które pojawiają się w jego życiu. Próg jest więc ze swojej natury widzialny tylko pośrednio, poprzez to, co człowiek robi i czego nie robi, jaką postawę prezentuje w określonych okolicznościach, a do jakiej nie jest zdolny, jakie decyzje podejmuje, a jakich nie umie, nie chce albo jest przekonany, że mu nie wolno podjąć. W dalszej kolejności można rozpoznać nie tylko, gdzie się znajduje, ale jak silny i gorący jest dany próg. Określa to skala „dziwności” zachowań człowieka-bohatera albo/i jego otoczenia oraz dramatyzm towarzyszących temu wydarzeń.

Próg w filmie jest elementem niewidzialnej historii bohatera, choć, jak już zdążyliśmy się o tym przekonać, często posiada swoją widzialną reprezentację. To dzięki niej widz w bezpośredni i namacalny sposób może doświadczać razem z bohaterem najbardziej energetycznej sfery jego psychicznego świata i obserwować zachodzące w niej przemiany oraz konflikty. Zewnętrzne zdarzenia, w

których bohater bierze udział, prowokują bohatera do konfrontacji z wewnętrznym progiem, tak żebyśmy my, widzowie, mogli mieć możliwie szeroki dostęp do trudnego i bolesnego procesu przemiany¹¹⁹.

Widzialną reprezentacją progu bohaterów *Szczęk* i *Truman Show* jest, jak już wspominałem, brzeg morza. Jest tym, czego się boją i czego nie potrafią przekroczyć fizycznie. Prawdziwa trudność i niebezpieczeństwo nie dotyczą jednak samego kontaktu z wodą, ale ich sfery psychicznej i panującego w niej konfliktu wewnętrznego. Kiedy bohaterowie podchodzą do brzegu, widzimy jak doświadczają nie tyle samej wody, ale tego, co dzieje się w ich wnętrzu. Obserwujemy niemoc wykroczenia poza swoją identyfikację (Ja) i wejście w sferę, z którą się nie utożsamiają (nie-Ja). Na progu tożsamości pojawiają się silne emocje: lęk, słabość, paraliż, chęć ucieczki albo złość, panika czy odmienne stany świadomości. Emocje te zaś towarzyszą wyjątkowym zdarzeniom fabularnym albo wręcz jej kreują.

Il. 50. WIZUALNA REPREZENTACJA PROGU W *TRUMAN SHOW*.



Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Patrząc na Szeryfa i Trumana Burbanka widzimy, że ich wewnętrzny próg ma coś wspólnego z brzegiem morza albo/i jego przekraczaniem. Obaj bohaterowie - wraz z widzami - będą musieli przejść długą drogę, zanim odkryją, co jest prawdziwą istotą ich wewnętrznego progu reprezentowanego przez brzeg morza. Jak wiemy w obu przypadkach jest to coś innego: dla Trumana to próg na

¹¹⁹ Oczywiście można sobie wyobrazić przemianę przyjemną i łatwą. Z pewnością znalazłyby się pojedyncze przykłady, ukazujące ją w taki sposób. Z reguły jednak filmy opowiadają o „dramacie” zmiany, jej trudzie i braku gotowości na jej konsekwencje.

przejęcie odpowiedzialności za swój los, dla Szeryfa - objęcie samczej, terytorialnej energii. Zachowania obu bohaterów wobec progu (brzegu) i przestrzeni procesu wtórnego, która się za nim znajduje (wody), pokazują nam, że wewnętrzny konflikt Trumana i Szeryfa jest naprawdę silny i gorący. Podkreśla to dramatyzm wydarzeń, które wywołuje przekraczanie progu, czyli wszystko to, co w obu filmach dzieje się na morzu. Umieszczenie zdarzeń na morzu i „zatopienie” bohaterów w wodzie z procesowej perspektywy jest możliwe „najgłębszym zanurzeniem” bohaterów w ich procesach wtórnych, czyli zdarzeniach i postaciach, które reprezentują energie i jakości tych procesów. Owo pełne zanurzenie, w wielu wspaniałych przykładach, ma miejsce w akcji III filmu, ale przygotowanie do niego rozpocząć się może już od połowy aktu II, czyli po midpointzie (I kulminacji).

To relacja z progiem określa, czym w danym momencie są zachowania bohatera z punktu widzenia konfliktu wewnętrznego:

Czy poprzez konfrontację z sygnałem procesu wtórnego bohater podchodzi do progu, czy też właśnie stara się od niego oddalić? Czy znajduje się przed progiem, czy też może właśnie go przekracza? Czy w relacji z progiem bohater wspiera swoje figury progowe w nadziei, że konfrontacja i przekroczenie progu mogą nie być konieczne (najczęściej w I połowie filmu)? Czy podążając za procesem wtórnym, bohater wspiera jakości swojej postaci ze snu, konfliktując się ze swoimi figurami progowymi (najczęściej w II połowie filmu).

Dla scenarzysty i reżysera zjawisko progu stanowi rodzaj filtra, dzięki któremu może zbadać/określić, czy dana scena, sekwencja albo nawet cały wątek, właściwie odzwierciedlają proces przemiany bohatera - a jeśli tak, to w jaki sposób i na jakim jego etapie.

Dynamika progu i zjawiska temu towarzyszące są istotą pracy procesowej z klientem i wymagają od terapeuty wyjątkowych umiejętności, uwagi i niekiedy sprytu (choćby po to, żeby przechytrzyć figury progowe klienta). Podobnie z procesowej perspektywy wygląda zadanie scenarzysty i reżysera, dla których prowadzenie bohatera od początku do końca filmu jest przeprowadzaniem go przez kolejne etapy relacji z progiem. Od umiejętności, intuicji i talentu zależy to, jak zdarzenia zewnętrzne i zachowania oraz decyzje bohatera będą jednocześnie opowiadały o jego tzw. tańcu na progu.

Parafrazując Arnolda Mindella, można pokusić się o radykalne stwierdzenie, że filmy opowiadają o progach i wszystkim tym, co się wydarza w ich okolicach:

podczas podchodzenia do nich, przekraczania ich, wstępowania w przestrzeń procesu wtórnego i powrotów do procesu pierwotnego, aż do:

- przekroczenia i obalenia progu, gdy mamy do czynienia z happy endem (przemiana),
- wycofania się za próg, kiedy film jest tragedią (brak przemiany).

Przykładem takiej tragedii, rozumianej wąsko z perspektywy psychologii procesu, jak już wspomniałem, jest *Popiół i diament*. Nie sama śmierć bohatera, a tym samym porażka życiowa Maćka Chelmskiego jest jednak przesłanką dla postrzegania tego obrazu jako tragedii, ale właśnie wycofanie się za próg i rezygnacja z rozwojowej szansy. Film nie jest życiem i jako opowieść nie przedstawia losów człowieka, ale bohatera - reprezentanta uniwersalnego doświadczenia wszystkich widzów. Śmierć, która dla człowieka jest dramatem, w przypadku bohatera może być zarówno porażką jak zwycięstwem.

Bohater, który umiera tak jak Maciek Chelmski - w konsekwencji podjęcia decyzji o powrocie do partyzantki - ponosi porażkę, bo zachowuje się zgodnie ze swoją dotychczasową, sztywną identyfikacją. Człowiek, który umiera po dokonaniu wglądu i wewnętrznej przemianie, z procesowej perspektywy odniósłby sukces, bo umiera jako inny człowiek.

PRÓG JAKO SILNIK ZMIANY

Na jednych z zajęć ktoś zapytał Arnolda Mindella „Dlaczego istnieją progi?” Powiedział wtedy:

„Cóż, jeśli nie miałbyś żadnych progów dotyczących sięgania po różne rzeczy, mógłbyś na przykład po prostu przejść przez stół i wziąć mnie za rękę. Natomiast jeśli miałbyś próg, musiałbyś powoli przechodzić dookoła stołu i zatrzymywać się przy każdej osobie zanim dotarłbyś do mnie. W ten sposób idzie się wolniej, ale zobacz, o ile więcej osób można dzięki temu spotkać na swojej drodze”¹²⁰.

Terapeuci procesowi poświęcają progom dużo uwagi, wiedząc jak trudnym i niepewnym w skutkach jest doświadczanie ich przez klienta. Moment przejścia przez próg tożsamości - podjęcie nietypowego dla siebie działania, doświadczenie jakiejś konkretnej, do tej pory obcej energetyki, przyjęcie innej niż zazwyczaj perspektywy, zmiana postawy - może być doświadczeniem euforycznym

¹²⁰ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 190.

albo przerażającym, czy też jednym i drugim naraz. Kiedy w grę wchodzi praca z progiem, od procesowego terapeuty oczekuje się wyjątkowej uważności na feedback klienta. Zła ingerencja może na wiele tygodni, miesięcy, a nawet lat zniechęcić go do podjęcia kolejnej próby zmierzenia się ze zmianą.

Silne progi wiążą się z bardzo dziwnymi reakcjami. Mogą uruchamiać odmienne stany świadomości, poważne choroby, prowadzić do trudności przystosowawczych, a nawet do działań terrorystycznych i kryminalnych¹²¹. [...] Progi takie powstają zazwyczaj wokół procesów długoterminowych, mocno utrwalonych wzorców, gdzie walka przeciwieństw ma charakter mityczny (na poziomie mitu osobistego, którego dynamikę ilustrują sny z dzieciństwa i pierwsze wspomnienia [danej] osoby), gdy podążanie za Procesem stawia osobę wobec konieczności zmian charakterologicznych¹²².

Każdy kontakt z sygnałem procesu wtórnego - interakcja, konfrontacja, a tym bardziej doświadczenie go, jest zbliżaniem się do progu tożsamości. Im silniejsze i pełniejsze doświadczenie, tym próg jest bliżej.

Kiedy Truman fantazjuje w tajemnicy o podróży do Dziewczyny z Fiji, wchodzi w pewną interakcję z sygnałem, ale kiedy zostaje wysłany do miasta, znajdującego się poza wyspą, mikro-doświadczenie podróży, podprowadza go na przystań promu. Na tym etapie konfrontacja z progiem paraliżuje bohatera, odbiera siły i sprawia, że wraca prosto „w objęcia żony” - swojej figury progowej.

Jeśli w wyniku świadomej albo spontanicznej reakcji na sygnał procesu wtórnego, ktoś robi coś dla siebie nietypowego, na przykład nieśmiała, uczciwa dziewczyna korzystając spontanicznie z okazji kradnie (albo jeszcze lepiej - kradnie namówiona przez kogoś, kogo niedawno poznała), oznacza to, że punktowo próg został przez nią przekroczony. Gdy dziewczyna zacznie kraść notorycznie, nawiązując kontakty ze światem przestępczym, który do tej pory był jej zupełnie obcy, wówczas znajduje się po drugiej stronie progu na tyle długo, że dochodzi do pewnego rozszczepienia osobowości. Jest jednocześnie swoim Ja, ale też w tajemnicy przed „swoim” światem zachowuje się jak nie-Ja. To rozszczepienie osobowości może być głębsze lub płytsze, ale potocznie mówiąc część jej

¹²¹ Zderzając się z progiem i doświadczając np. swojej niemocy albo złości czy wręcz przeciwnie - omnipotencji, można w niekontrolowany sposób uruchomić wielkie pokłady energii i doprowadzić do zdarzeń bardzo destrukcyjnych w skutkach. Próg to miejsce gdzie konflikt jest najsilniejszy. Przykładem „działań kryminalnych na progu” jest „złodziejka”, którą opiszę poniżej w tym rozdziale.

¹²² M. Duda, *Paca z progiem* [w:] B. Szymbkiewicz (red.), dz. cyt., s. 120.

zachowań ma charakter odmiennych stanów świadomości, a niektóre mogą nawet sprawiać wrażenie uzależnieniowych albo psychotycznych¹²³, zwłaszcza jeśli nie może się od nich powstrzymać.

Za każdym razem gdy przekraczamy próg, pozostawiamy za sobą „uzgodnioną rzeczywistość”, czyli wymiar rzeczywistości oparty na tym, co uznaje się za prawdziwe i rzeczywiste. Wkraczamy wówczas w obszar „śnienia” lub inne wymiary rzeczywistości. „Od tej pory już nigdy nie będzie tak samo jak było, a tego, co odkryjemy za progiem, nie da się przewidzieć”¹²⁴.

Tak się dzieje póki istnieje próg, który w danym miejscu wyznacza granicę tego, co normalne i nienormalne dla danej jednostki. Jeśli hippis tańczy półnago na środku ulicy, to jest to normalne, ale jeśli robi to policjant, może być psychotyczne. Póki istnieje próg, można go jedynie przekraczać w jedną i drugą stronę, czemu towarzyszą skrajne (jak na daną jednostkę) decyzje, działania, zachowania. Człowiek raz będzie swoim Ja, a za chwilę swoim nie-Ja, po czym znowu wraca do starej tożsamości.

*Próg [...] to obszar walki między starym a nowym, między obroną znanych i bezpiecznych zachowań oraz stylów życia a ciekawością zmiany*¹²⁵.

*Progi stoją na straży pewnej organizacji psychiki. Przekroczenie progu zawsze oznacza jej reorganizację*¹²⁶.

Istnienie progu wyraża zarówno tendencję do zachowania status quo, jak i tendencję do zmiany. Gdyby go nie było, nie byłoby co przekraczać. Próg spiętrza motywację w równym stopniu do obrony status quo, jak do eksploracji terenu po jego drugiej stronie. W części przypadków ciekawość tego, co jest za nim, tak jak u Trumana, bierze się z potrzeby życiowej zmiany, albo osiągnięcia czegoś, co do tej pory było poza zasięgiem. W innych przypadkach „podróż” za próg wynikają z konieczności przeciwstawienia się losowym okolicznościom. Wówczas człowiek walcząc o zachowanie status quo, podejmuje działania i decyzje dla niego nietypowe, wykraczające poza jego tożsamość. Stając się swoim nie-Ja poznaje

¹²³ Psychoza w najprostszym ujęciu oznacza stan, w którym treści nieświadome przejmują kontrolę nad ego. W ujęciu procesowym treści procesu wtórnego przejmują kontrolę nad tożsamością. Jeśli zachowania bohatera radykalnie i poza kontrolą wykraczają poza dotychczasową tożsamość, można powiedzieć o nich, że mają charakter psychotyczny. Taki przykład znajdziemy w filmie Petera Weira *Bez lęku* (scen. Rafael Yglesias), w którym bohater po przeżyciu katastrofy lotniczej uzyskuje przekonanie, że jest nieśmiertelny i wielokrotnie celowo ryzykuje swoje życie, próbując sobie i innym to udowodnić.

¹²⁴ M. Duda, *Paca z progiem* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 111.

¹²⁵ T. Teodorczyk, *Mindel...*, dz. cyt., s. 31.

¹²⁶ M. Duda, *Paca z progiem* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 112.

nowy świat zachowań, reakcji i postaw, które odkrywają w nim jego szerszy potencjał.

W *Ucieczce z kina Wolność* Cenzor, który nie może zaakceptować faktu, że postaci wyświetlanego na ekranie filmu zaczęły żyć własnym życiem i wyrwały się spod jego cenzorskiej kontroli, sam przekracza próg ekranu kinowego i wchodzi do ich świata (patrz: ilustracja 18.). Znajduje się nagle za progiem całej racjonalności i materializmu, z którymi się utożsamiał. Staje się jedną z „fikcyjnych” postaci wyświetlanego na ekranie filmu. Jest „nie-do-poznania” dla tych, którzy znają go jako cenzora, bo staje się swoim nie-Ja i to tak radykalnie, że przez swoich mocodawców (komunistyczny aparat władzy) mógłby być posądzony o bunt, podobny do buntu ekranowych postaci.

Próg w *Ucieczce z kina Wolność*, podobnie jak w *Truman Show* i *Szczękach*, ma swoją wizualną reprezentację. Kinowy ekran, który na pierwszym poziomie oddziela świat rzeczywisty od świata fikcji, zaś na poziomie Procesu, oddziela świat podporządkowany reżimowi tożsamości - obecnemu Ja Cenzora, od świata potencjalnej zmiany, czyli jakości/doświadczeń, które bohater może zintegrować. Integracja tych jakości/doświadczeń doprowadzić go z kolei może do transformacji w Nowe Ja. Cenzor patrząc na zbuntowane fikcyjne postaci/aktorów, patrzy na swoje śniące ciało - to, co wyrwało się spod jego kontroli, a w dodatku jest zjawiskiem irracjonalnym, obcym i niepojętym. Za progiem, czyli wewnątrz kinowego ekranu, znajduje się to, przed czym się broni, co uważa za zagrażające i z czym jego tożsamość nie zgadza się w pełni, nie tylko z powodów dotyczących jego historii osobistej, ale także z uwagi na swój zawód i cenzorski obowiązek.

Próg w danym miejscu zanika (zostaje przerwany), kiedy bohater dowie się, po co robi te wszystkie „dziwne rzeczy”. Nieśmiała i uczciwa dziewczyna z powyższego przykładu może przestać kraść (zachowywać się dziwnie/irracjonalnie/psychotycznie), kiedy dotrze do niej informacja ukryta w doświadczeniu kradzieży. Może nią być na przykład uświadomienie sobie, że materialne dobra nie mają dla niej żadnego znaczenia. Do tej pory - zanim zaczęła kraść - była nieśmiała i uczciwa, bo tak wychowali ją rodzice. Dla nich uczciwość i nieśmiałość były (świadomą lub nie) strategią na życie - w ten sposób zabezpieczali to, czego się dorobili i zgromadzili, a co stało się sensem ich egzystencji. Dziewczyna przekraczając próg (w zachowaniach „śmiałych” i „nieuczciwych”) zaczyna kraść. Kradzież jest tylko zachowaniem zewnętrznym. Najważniejsze jest to, jak dziewczyna doświadcza samej kradzieży, bo dopiero jej subiektywne doświadczenie prowadzić może do odkrycia informacji na co (tak naprawdę) „ma próg”. Wobec tego, jak ukształtowana została jej tożsamość, kradnąc może

doświadczać jakości/doświadczeń bycia śmiałą i nieuczciwą, czyli tych na które właśnie ma próg. Dalej, w konsekwencji swoich „złodziejskich” zachowań poznaje nowych ludzi i ich system wartości. Zachowując się przez jakiś czas jak nie-Ja, odkrywa dla siebie coś jeszcze bardziej zaskakującego - że przedmioty nie mają dla niej żadnej wartości, że jest cała masa innych, ważniejszych spraw w życiu. Okazuje się, że poprzez doświadczenie „śmiałości” i „nieuczciwości” odkrywa się przed nią kolejny próg - na inny niż materialistyczny stosunek do życia¹²⁷. Wychowana w duchu materializmu i bogacenia się nauczona została, że powinna otaczać się przedmiotami, powinna dbać o swój materialny status, żeby czuć się bezpiecznie. Teraz widzi, że to nie ma dla niej sensu, że tego rodzaju poczucie bezpieczeństwa „nie jest jej”, że nie ma w sobie trosk i zmartwień, którymi karmili ją rodzice. Kiedy (jeśli) ostatecznie uda jej się przekroczyć ten próg, nie będzie musiała już kraść i ukrywać się. Wtedy też próg zacznie zanikać.

Próg zniknie całkowicie (zostaje przerwany trwale), kiedy dziewczyna mniej lub bardziej świadomie zintegruje jakość/doświadczenie „uwolnienia od materialnych wartości” (przeciwą dotychczasowej tożsamości). Pojawia się wówczas nowa tożsamość, w której przedmioty mogą istnieć, można je posiadać, ale nie one są sensem życia, a ich brak nie wpływa na jej poczucie bezpieczeństwa. „Psychoza” zostaje zastąpiona, nowym spójnym zachowaniem, za które w pełni bierze odpowiedzialność i nie musi już niczego ukrywać.

Próg jest zjawiskiem niezwykle energetycznym. W procesie przemiany pełni funkcję taką, jak cylinder spalinowego silnika, w którym porusza się tłok. Jest ograniczeniem, ale po to, żeby zwiększyć ciśnienie i ukierunkować je w stronę tłoka, który przekłada je na ruch: góra-dół-góra-dół. Tłok zaś jest bohaterem poruszającym się w jedną i drugą stronę, generując niezbędną energię do dokonania zmiany. Dzięki istnieniu progu możliwy jest ruch, tzw. taniec na progu, czyli przekraczanie progu w jedną i drugą stronę - przechodzenie na stronę procesu wtórnego i postaci ze snu oraz powroty do procesu pierwotnego i figur progowych. To z kolei można porównać do wielokrotnych wizyt w obcym kraju. Na początku odwiedza się go tylko na chwilę. Nie ma się tam znajomych, nie zna się języka, a nawet jeśli jest coś w tym kraju interesującego, to trudno tam zostać na dłużej. Coś jest jednak za tą granicą (progiem) na tyle ważnego, że coraz częściej wraca się do obcego kraju, stopniowo ucząc się języka, poznając ludzi i zasady

¹²⁷ W zdarzeniach zewnętrznych może to być spotkanie człowieka, na którym jej zależy, ale któremu nie imponuje jej brawura. W skrajnym przypadku mógłby to być narkoman, który każdą materialną wartość zamienia na „odlot”, w którym mniej lub bardziej doświadcza uwolnienia od społecznych norm i lęków. Dziewczyna nie musi skończyć jak on, ale może doświadczyć kolejnego, ważnego progu.

tam panujące. Z czasem granica (próg) przestaje być zauważalna, bo ten obcy kraj już nie jest obcy. Jest tam kilka rzeczy, które naprawdę lubimy, ale okazuje się, że właściwie możemy je robić zarówno tam, jak i u siebie. Z tą różnicą, że gdziekolwiek byśmy nie byli, jesteśmy już odmienieni.

Przejście progu tożsamości to przekroczenie granic swoich dotychczasowych możliwości. Podróż poza własne ograniczenia zawsze zmieniają podróżnika. Otwierają zupełnie nową perspektywę na znany dotąd świat. Przynoszą wyjaśnienia niezrozumiałych zjawisk i nowe spojrzenie na nierozwiązane problemy, godzą sprzeczności i konflikty, wyznaczają nową hierarchię celów i wartości¹²⁸.

DOŚWIADCZENIE PROGU

Progu doświadcza się jako nie-możliwość „wykonania czegoś”. To, że nie umiem ukraść, bo boję się kary oznacza, że „mam próg” na doświadczenie związane z kradzieżą (np. zuchwałość, śmiałość i nieuczciwość). Jeśli jednak kradnę, nie bojąc się kary, tego progu nie ma. Jeśli nie lubię słuchać komplementów - mam na ich doświadczenie próg. Nie lubię ich słuchać z jakiegoś powodu, ale zanim dowiem się jaki jest ten prawdziwy powód - po prostu doświadczam nieumiejętności ich słuchania - poważnego dyskomfortu, którego źródła nie znam i nie rozumiem. Jeśli nie umiem być agresywny - mam próg na to doświadczenie. Jeśli nie umiem być uczciwy - mam na to próg. Jeśli zaś umiem być uczciwy i równie często jestem świadomie i otwarcie nieuczciwy, zdaje się, że przeciwieństwa te we mnie w jakiś cudowny sposób są zjednoczone i obejmują swoją tożsamością oba te doświadczenia. Wówczas to, czy decyduję się być nieuczciwym, mimo świadomości, że kogoś krzywdzę jest już zagadnieniem moralnym, a nie psychicznym. W sferze psychicznej mogę na przykład mieć w tym przypadku próg na empatię.

Truman Burbank, tak jak zostało to przedstawione w poprzednim rozdziale, musi pokonać szereg przeszkód, żeby wydostać się w końcu z Seaheaven, a tym samym z „Truman Show”. Przeszkody reprezentowane są przez zewnętrzne postaci i wydarzenia, które odzwierciedlają wewnętrzne ograniczenia bohatera - jego próg tożsamości. Bohater doświadcza go poprzez uczucie nie-możliwości wykonania czegoś - wejścia na prom, przeciwstawienia się woli żony albo matki, wyjazdu na Fiji. „Nie-możliwość” w filmie może mieć postać obiektywnych

¹²⁸ M. Duda, *Paca z progiem* [w:] B. Szymbkiewicz (red.), dz. cyt., s. 111.

ograniczeń wynikających z zewnętrznych okoliczności, ale równie dobrze może nią być niemoc wewnętrzna. „Magia” Procesu polega na tym, że podział na to, co zewnętrzne i wewnętrzne nie ma znaczenia, zarówno w życiu człowieka, jak filmowego bohatera. Niemoc dotycząca zewnętrznych zachowań odzwierciedla niemoc wewnętrzną. Wewnętrzne ograniczenia zaś mają swoje materializacje w zewnętrznych obiektach (np. brzegu morza, ekranie kinowym), zdarzeniach czy relacjach z innymi ludźmi. Na tej zasadzie wizualne reprezentacje progu są nie tylko „obrazem” progu, ale jego materializacją. Rzeczywistość psychiczna i rzeczywistość fizyczna z procesowej perspektywy nie są osobnymi światami, a jedynie różnymi manifestacjami potencjalnie tych samych energii.

Truman ma trzy progi, które w konkretnej kolejności musi pokonać. Pierwszy z nich to próg na bunt wobec swojego otoczenia i reguł rządzących jego światem. Wyznaczają go relacje z Żoną, Przyjacielem i Matką, uprzejmość i lojalność wobec ludzi, jak i to, że jest porządnym obywatelem, który musi mieć dobrą pracę i spłacać zaciągnięte kredyty. Doświadcza go jako braku umiejętności sprzeciwienia się i wyjścia poza rutynę.

Drugi próg związany jest z wyjazdem z Seaheaven. Wyznacza go przede wszystkim trauma związana ze śmiercią Ojca, czyli strach przed wodą, ale też przeszkody zewnętrzne uniemożliwiające mu zorganizowanie wyjazdu: brak połączeń lotniczych czy usterka autobusu. Choć Truman bardzo chce i stara się, okazuje się to niemożliwe dopóki nie przełamie w sobie strachu przed wodą i podróżą w nieznaną. Doświadczenie tego progu to nie-możliwość wyjazdu z Seaheaven. Truman ma prawo czuć się jak baśniowy bohater, na którego ktoś rzucił zaklęcie, a tajemnicze siły zorganizowały cały świat przeciwko niemu.

Trzeci próg jest najtrudniejszy do przekroczenia i poniekąd zawiera w sobie dwa pozostałe. To próg na wzięcie pełnej odpowiedzialności za swoje życie, wyrwanie się spod „opieki” Reżysera i przejęcie kontroli nad swoim losem. Bohater doświadczając go orientuje się, że stawką jest nie sam wyjazd z Seaheaven, ale opuszczenie tego miejsca i tych ludzi na zawsze.

Rozwój Trumana jest metaforą opuszczenia rodzinnego domu, wejścia w dorosłość, które wymagają buntu, pokonania strachu i otwarcia się na pełne nieznanych dotąd niebezpieczeństw, ale za to własne życie. Truman nie jest w pełni świadomy przekraczania swoich progów. Szuka sposobów na pokonywanie kolejnych przeszkód. Jego działania są spontaniczne i intuicyjne. Świadomość samego Procesu nie jest najważniejsza - najważniejsze jest doświadczanie go w pełni - w niezwykłym i niebezpiecznym tańcu na progu. Refleksje, którymi Truman dzieli się ze swoim przyjacielem o tym, jak jawi mu się jego życie i otaczający go

świat, są zaledwie przeczuciami, próbami uchwycenia sensu własnej egzystencji. To jednak, co jest istotą jego przemiany, dokonuje się „samo” - poprzez to, co bohater robi i jak na naszych oczach doświadcza swoich progów.

Lee Chandler z *Manchester by the Sea* zostaje wepchnięty w okolice swojego progu od momentu kiedy pojawia się w Manchester. Widać to w jego zachowaniu: w postawie ciała trzymającej dystans, w kontrolowaniu emocji wobec śmierci brata i zalewających go wspomnień, w oszczędności słów, w braku empatii wobec bratanka, ale też we wszystkich tych mikro-sytuacjach, w których wbrew swojej woli wzrusza się, angażuje się w sprawy chłopca i troszczy się o pochówek brata. W trakcie pobytu Lee w Manchester nie mają miejsca żadne wyjątkowo dramatyczne sytuacje. Atmosfera jest jednak od samego początku bardzo napięta. Widzowie z wielką uwagą przyglądają się kolejnym scenom właśnie dlatego, że bohater cały czas tańczy na swoim progu.

Lee zderza się z progiem najsilniej po raz pierwszy w scenie odczytania testamentu, w którym zmarły brat powierza mu opiekę nad swoim synem. Bohater doskonale wie, co ma odpowiedzieć: nie zamierza być opiekunem bratanka, bo przejęcie odpowiedzialności za drugiego człowieka i emocjonalna bliskość są daleko poza jego obecną tożsamością, której pilnuje wysoki i sztywny próg. Lee mówi wprost „nie mogę”. To jest w zasadzie definicja progu - niemoc, brak możliwości wykonania czegoś, bycia kimś innym niż się jest, podjęcia roli, z którą się nie utożsamiamy, mimo, iż sytuacja tego wymaga. Na progu Lee jest autentycznie bezradny, bo próg jest miejscem, które pokazuje nam, że coś jest subiektywnie niewykonalne.

Rozmowa w gabinecie prawnika to rozmowa na progu między figurą progową a postacią ze snu. Figura progowa przemawia słowami Lee oraz obrazami wspomnień dotyczących tragicznego pożaru. Stara się przekonać bohatera, że ostatnia wola brata jest niewykonalna „obiektywnie”. Postać ze snu - czyli bratanek i jego ojciec - przemawiają do Lee jako tekst testamentu oraz argumentacja prawnika, który stara się przekonać go o konieczności wykonania woli brata. To dialog na progu, w którym Lee stoi po stronie swoich figur progowych i broni ich stanowiska. Prawnik natomiast punkt po punkcie przedstawia stanowisko postaci ze snu. Postać ze snu nie tylko ma argumenty, ale cały plan, który wygląda jak inwazja totalna na tożsamość Lee. Pełne jej przejęcie z centralnym elementem, którym jest przeprowadzka Lee do Manchester na stałe, jako konieczna i najbardziej racjonalna decyzja.

W tym momencie pojawia się finał sekwencji wspomnień - ostateczny argument figury progowej. Dowiadujemy się, że tamtej nocy spłonął dom wraz z

trójką dzieci Lee, a do pożaru doszło właśnie przez to, jaki Lee kiedyś był - beztroski, towarzyski i bliski, ale także nierozsądny i nieodpowiedzialny. Po tej sekwencji, będącej „wypowiedzią” figury progowej, nawet my - widzowie, przekonani jesteśmy do jej argumentów. Nie mamy wątpliwości, że Lee ma prawo odmówić opieki nad chłopcem. W tym miejscu film mógłby się skończyć - jesteśmy jednak dokładnie w połowie, bo to dopiero I kulminacja.

W dalszej części filmu, przed II punktem zwrotnym, ma miejsce inny dialog na progu: między postacią ze snu a figurą progową. Dochodzi do tzw. zamiany ról. Tym razem Lee stoi po stronie postaci ze snu. Szuka wsparcia u ludzi z Manchester oferując się do pracy. Przekonuje ich, że mogą na nim polegać, że może się im do czegoś przydać. Reprezentuje energię postaci ze snu (chęć do życia, bliskość, empatię), której racje nie tylko przedstawia, ale broni i argumentuje. Oni zaś zachowują się jak jego figury progowe, które przypominają mu kim jest - człowiekiem nieodpowiedzialnym i niebezpiecznym, kimś kto: „nie-może” i „nie-umie”. To sekwencja krótkich scen w syntetycznym montażu - subtelna, ale bardzo ważna. Lee zachowuje się jak „nie-On” wystawiając się na ludzkie emocje i pamięć o tragedii. Oni go nie chcą, ale on chce ich.

Sekwencja scen „szukania pracy” jest analogiczna do sekwencji „spotkania z prawnikiem”. Jesteśmy już jednak w 2/3 filmu i na kolejnym etapie tańca na progu, którym jest właśnie zamiana ról w dialogu między figurami progowymi a postaciami ze snu.

W doświadczeniu progu, tak samo ważne jak przekraczanie go, są powroty do procesu pierwotnego. To jest istota tańca na progu. Przechodzenie na jedną i drugą stronę to „mechanika” procesu zmiany. Bohaterowie filmów na różne sposoby, dokonują eksploracji energii procesu wtórnego, po czym wracają do swojego procesu pierwotnego, dopóki nie będą w stanie jej zintegrować.

Najtrudniejszy i najbardziej niebezpieczny powrót za próg ma miejsce po II punkcie zwrotnym, kiedy bohater stoi „u progu” swojej przemiany. Już prawie jest kimś innym. Taniec na progu w tym miejscu może jednak skończyć się tragicznie.

Pierwsze „przymierzenie” nowej tożsamości tuż przed II kulminacją (połową aktu III albo końcem 7. sekwencji) jest najczęściej wielką mobilizacją największej i najsilniejszej figury progowej i jej najcięższych argumentów. Zmiana wykuwa się w alchemicznym piecu i zanim się dokona, musi ostatecznie przetopić to, co uformowało obecną (starą) tożsamość.

Lee Chandler w II punkcie zwrotnym, około 20. minuty przed końcem filmu (czyli z akademicką dokładnością), kupuje nowy silnik do łodzi rybackiej odziedziczonej przez bratanka po ojcu. Łódź jest obiektem-rekwizytem ściśle

związanym z przestrzenią procesu wtórnego. To dosłownie przestrzeń za progiem obecnej tożsamości Lee - związana z jego bratem i bratankiem, z miłością do nich, z przywiązaniem i empatią, rodzinnością i ciepłem. Bohater w tej scenie zachowuje się jak odpowiedzialny i mądry ojciec (jak niegdyś jego brat) - podejmuje decyzję o nowym silniku, czyli „nowym życiu” łodzi, co może wydarzyć się tylko dlatego, że sam czuje wolę życia. Jednak już w kolejnej scenie spotyka swoją wielką postać ze snu - byłą żonę z nowonarodzonym dzieckiem z nowego związku. Na ulicy, bez jakiegokolwiek przygotowania wyznaje mu ona, jak bardzo zraniła go tym, co o nim mówiła i jak bardzo go cały czas kocha (patrz: ilustracja 24.). „Nie możesz tak umrzeć” - mówi mu, bo sama reprezentuje nowe życie¹²⁹. To wyznanie miłości i przebaczenia wywołuje natarcie największych figur progowych. Przypominają one bohaterowi o tym, jak bardzo jest martwy w środku. Że nie ma w nim nic, co można dać, że nie ma w nim zdolności do życia, a więc nie może być odpowiedzialny za czyjeś życie. Lee nie wytrzymuje tych wyznań i przebaczenia, upija się, atakuje w barze przypadkowego gościa i zostaje poważnie pobity. W ten sposób figury progowe w II kulminacji „udowadniają”, że nie wolno powierzyć mu opieki nad bratankiem. Bohater cofa się za próg swojej tożsamości ponownie i nie wiemy, czy jakakolwiek zmiana jest jeszcze możliwa.

II kulminacja to punkt dramaturgiczny, w którym bohaterowie filmowi stają w obliczu tragedii ostatecznego uchylenia się od zmiany. W *Popiele i diamentie* Maciek Chelmiński tej ostatecznej konfrontacji nie wytrzymuje. Okazuje się, że nie jest w stanie wygrać z figurami progowymi - wraca do partyzanckiego życia i umiera. Sukces był już blisko, a jednak wszystko zostało zaprzepaszczone¹³⁰.

Człowiek może nie być gotowy na prawdziwą zmianę albo zmiana może nie być jeszcze dla niego w pełni dostępna. W tym miejscu decyduje się, czy mamy do czynienia z procesowym happy-endem czy tragedią. Możliwe są także inne warianty: urwanie opowieści, zawieszenie przemiany bohatera albo nagła niespodziewana śmierć. W końcu śmierć bywa rozumiana jako przejście jedynie do kolejnego etapu zmagania się z życiem/Procesem, w kolejnym wcieleniu, w

¹²⁹ Żona Lee jest postacią ze snu, bo reprezentuje wolę życia, przyszłość i emocjonalną bliskość. Podobnie jednak, jak wspomnienia szczęśliwego życia rodzinnego przed tragedią, niesie z sobą także wspomnienie o samej tragedii, będącej wielką figurą progową Lee. Pojedyncze postaci albo zdarzenia mogą reprezentować różne aspekty w różnych momentach. Stają się przez to ciekawsze i bardziej dynamiczne dramaturgicznie, mając wyjątkowo silny i trudny do przewidzenia wpływ na bohatera. Jak już wspomniałem wcześniej, postaci ze snu, figury progowe i krytycy to podosobowości psychiczne, które znajdują swoje reprezentacje w zewnętrznym świecie bohatera i mogą się w tych reprezentacjach przemieszczać. Zob. podrozdział *Paleta podstawowych barw procesowych* w następnym rozdziale tej pracy, s. 201.

¹³⁰ Na drodze do pełnego cofnięcia się za próg staje „świat” odbierając Maciekowi Chelmińskiemu życie i uniemożliwiając pełny regres. Umiera więc już jako ktoś trochę inny.

drodze do nirwany, która osiągnięta może być w zależności od karmy, za setki wcieleń albo już wkrótce, w następnym.

Zmiana Lee Chandlera jest piękna i wielka, choć prawie niedostrzegalna. Wyraża się w tym, co robi na samym końcu. Nie przeprowadza się do Manchester, bo nie ma powrotu do przeszłości, ale w nowym mieszkaniu w Bostonie będzie miał pokój dla swojego bratanka. Chce być blisko, chce być odpowiedzialny, chce móc być w jego życiu i w ten sposób nie umrzeć na „zanik serca”. Lee deklaruje, że przyszłość istnieje, że patrzy w nią i widzi w niej dla siebie miejsce. Dopelnieniem tej deklaracji jest ostatnie ujęcie. Obaj z bratankiem łowią ryby na łodzi doświadczając niezbędnej do życia bez troski.

IL. 51. LEE CHANDLER OSWAJA SIĘ ZE SWOJĄ NOWĄ TOŻSAMOŚCIĄ.



Źródło: Kadr z filmu *Manchester by the Sea*.

Zarówno w życiu, jak i w filmie do zmiany konieczne może być przekroczenie jednego albo kilku progów, związanych z jedną albo kilkoma postaciami ze snu. Często progi te są wzajemnie powiązane i stanowią jakby etapy progu głównego. Wówczas kolejność ich przekraczania związana jest z przygotowaniem do pokonania tego głównego, podobnie jak ma to miejsce w przypadku wymyślonej przeze mnie złodziejki czy Trumana Burbanka. Samo jednak rozmieszczenie ich w filmie zależy od kreatywności albo intuicji twórców. Nie ma w tym zakresie żadnego szablonu, bo go być nie może. Jest jedynie mechanizm, który określa sens i dynamikę tańca na progu.

RODZAJE PROGÓW

Próg, który ma swoją wizualną reprezentację, silnie działa na zmysły. Widz może wówczas śledzić relację bohatera z progiem, obserwować jego emocje, zachowania oraz ciekawość, które temu zjawisku towarzyszą. W większości opowieści progi są jednak mniej „ostentacyjne”. Ukrywają się, jak w *Manchester by the Sea*, pod mikro-reakcjami bohatera, pod jego gestami, w jego postawie ciała, w dialogach, emocjach.

O tym, co sprawia, że taniec na progu jest dla bohatera trudny i generuje dramaturgiczny konflikt nie decyduje jednak to, czy próg ma swoją wizualną reprezentację, ale to, czy jest silny i gorący.

Każdy z nas ma progi „wycinające” pewien zbiór identyfikacji z całego spektrum możliwości zachowań, przekonań i pragnień. Jedne progi są cieplejsze, inne chłodniejsze, jedne są silniejsze a inne słabsze.

Chłodne to te dotyczące zmiany, na którą jeszcze nie nadszedł czas i dlatego sygnały płynące w tym miejscu są słabe albo nawet wcale ich nie ma. Ktoś na przykład może mieć taki chłodny próg w obszarze ekspresji fizycznej, na przykład tańca. Wiemy, że nie identyfikuje się z tańcem, ale nie ma sygnałów, które wnosząby aktualnie ten temat w jego życie.

Słabe progi to takie, które łatwo przekroczyć. Każdorazowemu przejściu przez taki próg towarzyszy jakiś rodzaj skrępowania, wstydu, zażenowania, ale nie są to sytuacje dramatyczne. Słabym progiem może być niechęć do spontanicznych rozmów z obcymi osobami. Często jednak człowiekowi udaje się ten opór przełamać i robi to w taki sposób, że inni nie posądziliby go o jakikolwiek dyskomfort. Jest nawet w stanie brać udział w branżowych bankietach, a przy odrobinie wina czasami stać się duszą towarzystwa, choć na co dzień czuje się z tym obco i nie-swojo.

Próg gorący i silny ma analogicznie w sobie to, co wymaga natychmiastowej konfrontacji i z czym konfrontacja jest wyjątkowo trudna. Człowiek (bohater) unika na wszelkie sposoby pewnych sytuacji (choćby dlatego, że są niezgodne z prawem, niemoralne albo niekulturalne), a jednocześnie w jego życiu pojawiają się okoliczności, zdarzenia, osoby, które w jakimś sensie niosą tego rodzaju niechciane albo zabronione doświadczenia.

Z tej perspektywy opowiadania filmowe skupiają się (i jest to nie tylko obserwacja, ale też częsty postulat) na progach jak najsilniejszych i gorących. W zderzeniu z nimi świat bohatera jest wypełniony nie tylko silnymi i głębokimi konfliktami (zewnętrznymi i wewnętrznymi), ale też mają prawo wydarzać się rzeczy

zaskakujące, nieprawdopodobne, gwałtowne i tajemnicze, a czasami nawet paranormalne (których przykładami są horrory, thrillery, filmy science-fiction). Hollywood karmi się w swoich produkcjach gorącymi i silnymi progami, ale podobnie sprawa ma się z filmami autorskimi. Różnice między filmami komercyjnymi a artystycznymi nie polegają na tym, wokół jakiej kategorii progów toczy się akcja, ale na języku opowiadania, tempie, subiektywności stylu albo/i rodzaju bohaterów. To, co w filmie komercyjnym może być narysowane grubą kreską, w kinie autorskim będzie subtelne i głęboko ukryte.

Tym, co sprawia, że dana sytuacja nacisku na zmianę tożsamości jest łatwiejsza bądź trudniejsza, [jest] sztywność czy też „betonowość” pierwotnej identyfikacji¹³¹.

O tym, czy próg jest silny i gorący, decyduje zatem to, czego widz dowiaduje się o bohaterze, a więc trafność doboru informacji zawartych przez scenarzystę w scenariuszu, a potem sposób przeniesienia ich na ekran przez reżysera¹³². Na etapie realizacji filmu zarówno charakter (tożsamość) bohatera oraz progi wyłaniają się także dzięki decyzjom operatorskim, scenograficznym, kostiumograficznym, charakteryzatorskim czy też na poziomie ścieżki dźwiękowej.

Progi stają się gorące i silne tylko wtedy, gdy spełnionych jest kilka warunków:

- tożsamość bohatera została właściwie określona i trafnie przedstawiona,
- energie procesu wtórnego manifestują się w zdarzeniach i postaciach będących ich sygnałami,
- relacja między procesem pierwotnym bohatera, a treściami wtórnymi jest wyraźna i oparta na polaryzacji.

Wreszcie: wszystko to docierać powinno do widza na różnych poziomach percepcji - w różnych kanałach doświadczenia.

Ⓢ Szeryf ze Szczęk nie jest szeryfem, którego znamy z wielu amerykańskich filmów. Mimo, iż jest głównym bohaterem i prowadzi całą historię, jawi się jako osoba zachowawcza, mało asertywna, w niektórych kwestiach tchórzliwa. Nie przez przypadek pojawia się informacja, że wcześniej pracował w Nowym Jorku (z lat 70., a więc miejscu niebezpiecznym), ale zdecydował się wyprowadzić z rodziną na spokojną wyspę, choć boi się wody. Scenarzysta wrzuca go z deszczu pod

¹³¹ T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 22.

¹³² W przypadku reżysera dotyczy to także umiejętności odczytania trafnych, mniej lub bardziej świadomych, decyzji scenarzysty. Dobry scenarzysta zazwyczaj nie nazywa rzeczy po imieniu - ich „imiona” są w tekście ukryte.

rynę. Zagrożenie, z którym przyjdzie mu walczyć, jest równie wielkie jak Nowy Jork, a w dodatku zbiera swoje krwawe żniwo właśnie w wodzie. Gdyby bohaterem filmu był ktoś zupełnie inny, na przykład typowy szeryf-twardziel, całe opowiadanie stałoby się prawdopodobnie mechaniczne, a walka z rekinem byłaby tylko walką zewnętrzną i powierzchowną.

W *Popiele i diamencie* Maćka Chelmskiego gra Zbigniew Cybulski. W swoich okularach i kurtce, ze swoim zblazowaniem i poczuciem humoru nie jest mu daleko do beztroskiego życia. Jego próg wyznaczają jednak zobowiązania wobec swojego najbliższego otoczenia i ojczyzny - przysięga żołnierska oraz rozkaz, który musi być wykonany. Mimo wewnętrznej skłonności do beztroski, zewnętrzne ograniczenia sprawiają, że próg bohatera jest silny, a fakt, że oficjalnie wojna została zakończona sprawia, że jest także gorący. Wielu najbliższych przyjaciół Maćka Chelmskiego poświęciło swoje życie za sprawę, a on jako jeden z niewielu partyzantów ocalał. Czy miałby teraz stchórzyć albo zdradzić ich „tylko dlatego”, że skończyła się wojna? Jego tożsamość jest sztywna zewnętrznie, bo stawką są idee i wartości. Jednocześnie próg jest gorący, bo rzeczywistość stwarza mu szansę do wyboru między życiem a śmiercią, pokojem a wojną. Maciek ma w sobie chęć zwyczajnego życia, dystansu i beztroski, ale dostaje rozkaz wykonania wyroku śmierci tej samej nocy, w której zakochuje się w pięknej barmance.

Bohater *Okna na podwórze* ma zgoła inny problem, bo sztywność jego tożsamości jest zdecydowanie wewnętrzna. Ten niezależny fotoreporter, traktujący dom jak hotel (między jednym pasjonującym zleceniem, a kolejną podróżą), choć sprawia wrażenie osoby dynamicznej, jest sztywny w swojej identyfikacji. Nie wyobraża sobie zmiany stylu życia, a kilka tygodni spędzonych w domu z gipsem na nodze to dla niego prawdziwy dramat. Największym jednak niewypowiedzianym lękiem jest lęk przed małżeństwem - nie tym, które obserwuje z okna prowadząc swoje śledztwo, ale własnym, przyszłym małżeństwem z piękną celebrytką. Kiedy ona reprezentuje to, co lekkie, powierzchowne, trochę zakłamanie i mieszczańskie, on dąży do prawdy, zajmuje się najtrudniejszymi tematami, narażając swoje zdrowie i życie. W filmie ta polaryzacja potraktowana jest w sposób lekki, niekiedy nawet komediowy, ale to właśnie na niej zbudowane jest całe wewnętrzne napięcie opowiadania. Próg, jak widać, jest bardzo silny. Jest także gorący, ponieważ narzeczeństwo wisi na włosku, a dłuższe zwlekanie z decyzją o ślubie może doprowadzić do rozpadu tego uroczego związku. Wizualną reprezentacją temperatury progu jest fabularna figura „odsieczy w ostatnim momencie”. W finałowej scenie życie bohatera zależy od pojawienia się jego narzeczonej. Przychodzi z pomocą i ratuje mu życie, co metaforycznie odczytać możemy jako uratowanie go od starokawalerstwa.

W *Depresji gangstera* silne i gorące progi narysowane są grubą kreską. Psychoterapeuta ma naturalnie silny próg na doświadczenia niesione przez postać gangstera, a gangster na doświadczenia utożsamiane przez psychoterapeutę. Do tego dochodzi ograniczenie w postaci czasu. Pierwszy ma się ponownie ożenić i rozpocząć za chwilę nowe życie, które będzie próbą uniknięcia błędów przeszłości (m.in. poprzedniego małżeństwa), drugi przygotowuje się na zjazd szefów mafii, na którym musi zaprezentować siebie i swoje postanowienia.

Powiększenie jest przykładem strategii autorskiego kina europejskiego, także jeśli chodzi o pracę z progiem bohatera. Akcja filmu meandruje pomiędzy jednym wydarzeniem a kolejnym, powoli kreśląc portret psychologiczny niedostępnego i cynicznego fotografa. Podczas, gdy kino anglosaskie¹³³ szuka okazji do kreowania bohaterów, których progi są silne i gorące (zarówno w produkcjach komercyjnych jak i autorskich), kontynentalne kino europejskie pozwala sobie na większą swobodę. Antonioni eksploruje wariant progu pozornie chłodnego i słabego. Progu, który zdaje się być dla naszego bohatera możliwy do przeskoczenia z taką łatwością jak drewniany płotek w parku. Fotografik zdaje się nie przeżywać długotrwałego konfliktu wewnętrznego ani też nie spada na niego żaden prawdziwy i osobisty życiowy problem. Przez przypadek fotografuje parę kochanków w parku, a potem dociera do zaskakującego odkrycia. Trup pod krzewem nie szokuje go jednak na tyle, żeby zgłosić ten fakt policji. Fotografik nie uprawia dramatycznego (*Manchester by the Sea*, *Szczęki*) albo przynajmniej komicznego (*Depresja gangstera*) tańca na progu. Jest nomadem. Ciągłe go nosi, ciągle zmienia wątki i sprawia wrażenie kogoś ekstremalnie otwartego, jak pusty dom z pootwieranymi oknami, w którym szaleje przeciąg.

W finale jednak zmiana zaskakuje go jak nagłe objawienie. Nie mamy pewności, czy jest na nią naprawdę gotowy, a jednak wierzymy w nią. W tym miejscu wyłania się kolejna różnica pomiędzy kinem anglosaskim a europejskim, które często, równolegle do dramatycznej akcji, uprawia na przykład krytykę społeczną, a bohatera traktuje jak nośnik myśli autora. Z tej perspektywy próg i taniec na progu w tym filmie wyglądają już zupełnie inaczej.

Fotografik z *Powiększenia* reprezentuje społeczeństwo konsumpcyjne, odarte z tajemnicy i rozkojarzone jak rozkapryszony przedszkolak, którego wszystko nudzi. Wówczas jego doświadczenie tajemnicy „nieuchwytnego realnego” - niewidzialnej prawdy - jest czymś dla takiego społeczeństwa bardzo odległym, a

¹³³ *Powiększenie* z punktu widzenia miejsca produkcji jest filmem angielskim. Z pewnością też w anglojęzycznych filmach Micheleangelo Antonioniego widać wpływy anglosaskie (sensacyjna akcja, zwarta struktura). Cały czas jednak jest to kontynuacja włoskiej serii portretów psychologicznych tego egzystencjalisty.

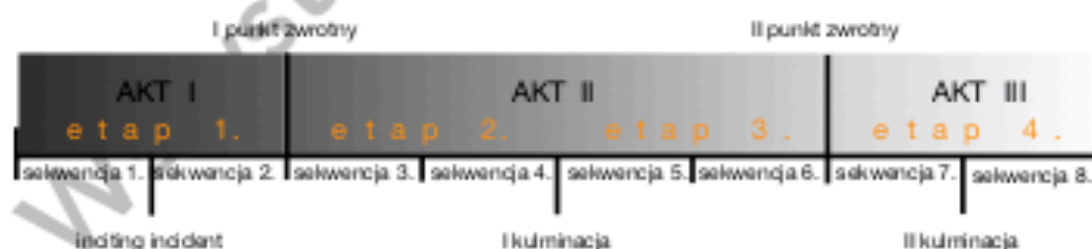
więc i próg jest bardzo silny. Antonioni zajmuje się tym tematem także dlatego, że jako bardzo aktualny temat, ów próg uważa za gorący. Reżyser przestrzega: wy tego jeszcze nie widzicie, ale ja już wiem, jak wielką macie w sobie nierównowagę, pustkę i brak prawdziwego balastu, który mógłby uratować was podczas sztormu. Wie, że to, co z pozoru wygląda niewinnie (konsumpcjonizm), w istocie jest niebezpiecznie sztywne. Integracja doświadczenia tego co niewidzialne i nieuchwytnie oraz nie-posiadania jest potrzebna zanim dojdzie do jakiegokolwiek prawdziwej tragedii.

ETAPY PRZEKRACZANIA PROGU

Etapy przekraczania przez bohatera swoich progów w strukturze opowiadania filmowego pokrywają się z etapami pracy z progiem w gabinecie terapeutycznym¹³⁴. Podobnie proces ten zachodzi także w życiu człowieka, kiedy toczy się samoistnie, ale wsparcie terapeuty sprawia, że zmiana zachodzi bardziej świadomie i mniej dramatycznie. Z kolei „wsparcie” scenarzysty i reżysera dąży do osiągnięcia efektu przeciwnego: zmiana zachodzić ma dramatycznie i w sposób na tyle gwałtowny (nie chodzi tutaj o tempo akcji), że bohater nie będzie w stanie ogarnąć jej swoją świadomością.

Przedstawiony poniżej schemat jest tylko przybliżeniem, ale w przypadku wielu wspaniałych filmów sprawdza się wręcz dosłownie.

IL. 52. ETAPY PRZEKRACZANIA PROGU



Źródło: opracowanie własne.

Etapy przekraczania progu związane są z oporem bohatera wobec treści procesu wtórnego (i towarzyszącym mu zjawiskom). Na przestrzeni opowiadania bohater różnie reaguje na swoje śniące ciało, w różnym stopniu „opierając się” jego energii. Najpierw mniej lub bardziej wprost unika sygnałów i konfrontacji z nimi, potem stawia opór wobec zbliżenia się do progu, następnie broni się przed przekroczeniem go (na przemian przechodząc z jednej na drugą stronę), aż

¹³⁴ Zob. J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 151-155.

wreszcie konfrontuje się z pełnym zniesieniem progu - czyli trwałą zmianą tożsamości. Spojrzenie na zachowania bohatera jako ciągle stawianie oporu przed zmianą ma kluczowe znaczenie dla dramaturgii tego procesu, ponieważ bohater cały czas, aż do samego końca, prowadzi wewnętrzną walkę. Nawet, jeśli udaje mu się osiągnąć zewnętrzny cel, z procesowej perspektywy walka wewnętrzna trwa, ponieważ przemiana jest najtrudniejsza - trudniejsza niż załatwienie zewnętrznych spraw. Opór należy rozumieć zatem jako walkę wewnętrzną, która toczy się w bohaterze równoległe z działaniami zewnętrznymi. Kiedy wydaje się już, że bohater jest w stanie zrobić coś, czego nie zrobił wcześniej, podjąć jakąś decyzję albo zachować się w jakiś nietypowy dla siebie sposób, opór wewnętrzny znika nieco później. Przełamanie go na jednym etapie otwiera kolejny etap i nowy rodzaj oporu. Co ciekawe, nawet koniec filmu często pozostawia otwarte pytanie czy bohater, gdy już jest po wszystkim, będzie umiał utrzymać swoją nową tożsamość w codziennym życiu. Kiedy Szeryf ze Szczek, po pokonaniu rekina, wraca na swoją wyspę, nie wiemy czy będzie umiał „być rekinem” wobec burmistrza i jego popleczników.

Z perspektywy struktury dramaturgicznej etapy przekraczania progu w sugestywny sposób odpowiadają kolejnym jej elementom, zarówno w paradygmacie trzyaktowym, jak i sekwencyjnym. Spróbuję to przedstawić właśnie na przykładzie Szczek, Stevena Spielberga.

I. Opór¹³⁵ wobec dostrzeżenia sygnałów procesu wtórnego i zajęcia się nimi - akt I (EKSPOZYCJA) - od początku filmu do I punktu zwrotnego (do końca 2. sekwencji).

Gdy pojawiają się pierwsze, pojedyncze sygnały, bohater może je zauważać, ale nie podąża za nimi. Nie mają dla niego znaczenia, nie poświęca im uwagi, nawet jeśli pokazane są w taki sposób, który intrygują samego widza.

Pierwszy ważny sygnał pojawia się jako inciting incident na koniec pierwszej sekwencji (w strukturze sekwencyjnej - czyli w połowie aktu I). Bohater stara się nie wchodzić z nim w interakcję racjonalizując swoją postawę (np. „to mnie nie dotyczy”, „to nie moja sprawa”, „nic nie można na to poradzić”) albo po prostu go lekceważąc (np. „nic takiego się nie stało”). Nawet jeśli sygnały wzbudzają

¹³⁵ Pojęcie „oporu” wprowadzam w tej pracy jako kategorię obrazującą opisany mechanizm. Nie odnosi się ona do pojęcia „oporu” typowego dla psychoanalizy, w której ma ono zdecydowanie pejoratywny wydźwięk. Terapeuci procesowi celowo nie używają tego pojęcia, bo nie zakładają, że klient „powinien”, a tym bardziej, że „musi”, przekroczyć próg. Wspierają te tendencje, które są obecne w jego życiu, ale przekraczanie progu może być zadaniem na lata. Ważna jest natomiast świadomość kolejnych kroków podejmowanych wokół progu i w relacji z nim.

niepokój, to bohater jest przekonany, że wszystko ma pod kontrolą albo że „da się to załatwić” za pomocą różnych wyuczonych metod.

Do Szeryfa sygnały z procesu wtórnego docierają w postaci pierwszej ofiary rekina. Choć próbuje odpowiedzieć na to zdarzenie, proponując (zaledwie) zakaz korzystania z plaży, jego otoczenie wraz z burmistrzem (którzy są zarówno elementem zewnętrznego świata jak i figurami progowymi Szeryfa) bagatelizują problem i zakazują mu siania paniki. Szeryf jest zaniepokojony, ale jednak pozwala korzystać z plaży także swoim dzieciom. Nie bierze odpowiedzialności za zagrożenie i daje się przekonać, że być może w ogóle go nie ma.

II. Opór wobec wejścia w doświadczenie sygnałów - akt II (KONFRONTACJA) - od I punktu zwrotnego do połowy filmu, czyli I kulminacji (kończącej 4. sekwencję).

Bohater orientuje się, że będzie musiał zająć się tym, co „mu się przytrafia” i zakłóca jego spokój. Zaczyna się konfrontować z „niechcianymi i niepożądanymi” sytuacjami/osobami/zdarzeniami. Choć cały czas się temu opiera, zaczyna jednak doświadczać energii sygnałów procesu wtórnego wchodząc z nimi w dialog. W niektórych sytuacjach widzimy go po drugiej stronie progu. Jednocześnie powoli może przekraczać mniejsze, pośrednie progi, jeśli takie istnieją.

Po I punkcie zwrotnym - wyznaczonym przez drugą ofiarę rekina - pojawia się antypatyczny Rybak Quint, który proponuje, że zabije drapieżnika, ale robi to sam, bez pomocników i ochotników. Daje tym samym Szeryfowi do zrozumienia, że on sam nie będzie musiał brać w tym udziału.

Od tego momentu do I kulminacji bohater oswaja się z sygnałami procesu wtórnego, ale cały czas czuje opór wobec osobistego doświadczenia jego energii, to znaczy sam nie staje się rekinem, lecz obserwuje i przygląda się mu. Zaczyna od naukowych publikacji, rysunków, opisów natury i zachowań rekinów. To jednak, czego cały czas najbardziej pragnie, to pozbycie się problemu, a nie osobista konfrontacja z nim. Cieszy się jak dziecko, gdy jacyś amatorzy wylawiają rzekomego ludojada. Chętnie staje do zdjęcia przy fałszywym trofeum. Wizja pozbycia się problemu, w dodatku czyimiś rękoma, wywołuje prawdziwą radość, choć, jak się okaże, krótkotrwałą. Proces natychmiast przypomina mu, że jego podróż zaledwie się rozpoczęła. Przy „fałszywym” rekinie, w środku tryumfującego tłumu mężczyzn, zachowujących się jak dzieci na placu zabaw, pojawia się matka chłopca pochłoniętego przez prawdziwego drapieżcę. Zrozpaczona zarzuca Szeryfowi, że to on osobiście odpowiada za śmierć jej syna. Scena sukcesu przemienia się w scenę upadku bohatera. Dopiero teraz zdaje on sobie sprawę z roli, jaką pełnić powinien w

tej społeczności. Konfrontacja z kobietą, która oczywiście jest sygnałem procesu wtórnego (krytyk wtórny) sprawia, że bohater uświadamia sobie, iż jako stróż prawa stchórzył. Dostrzega, że cechy, z którymi się identyfikuje, nazywane zdrowym rozsądkiem, spolegliwością, dbaniem o wspólny interes - w obliczu prawdziwego zagrożenia - są wyrazem słabości i niekompetencji. Bohater konfrontuje się na tym etapie z nie do końca uświadomioną częścią swojego procesu pierwotnego. Widzi samego siebie w nowym świetle i ten obraz mu się nie podoba.

Istotą podążania za Procesem jest podjęcie go samodzielnie, doświadczanie go niekoniecznie dobrowolne, ale z pełnym zaangażowaniem. Bohater musi czuć nie tylko, że nie da się uniknąć konfrontacji z sygnałami procesu wtórnego. Musi zrezygnować z pośredników, wymówek i spekulacji. Na tym etapie przekraczania progu zadanie to okazuje się wciąż przerażające i piekielnie trudne. Bohater pije więc alkohol, żeby osłabić wewnętrzny opór. Alkohol nie tyle koi jego nerwy, ile pomaga podejmować ryzykowne decyzje. Wprowadza bohatera w odmienny stan świadomości, w którym przez chwilę może - w sposób usprawiedliwiony - „nie być sobą”, a więc zachowywać się jak ktoś inny: odważniejszy, brawurowy, nie dbający o opinię żony, szalony¹³⁶. Pijany decyduje się najpierw rozpruć złowionego rekina (fałszywe trofeum), a potem wsiąść na łódź w środku nocy i w asyście naukowca wypłynąć na spotkanie prawdziwego ludojada¹³⁷. Kiedy trzeźwieje, jego opór, choć nieco słabszy, wraca.

III. Opór wobec wniesienia treści procesu wtórnego do swojego systemu wartości - akt II (KONFRONTACJA) - od I kulminacji do II punktu zwrotnego (do końca 6. sekwencji).

Etap trzeci przekraczania progu to opór wobec utożsamiania się ze sposobem postrzegania rzeczywistości przez postać ze snu i jej krótkoterminowej integracji¹³⁸. Na tym etapie bohater już doświadczył sygnałów procesu wtórnego i wyłoniły się postaci ze snu, które prowadzą ożywiony „dialog” z figurami progowymi przy wtórze krytyków. Coraz częściej i bardziej świadomie zachowuje

¹³⁶ Oczywiście w przypadku innych bohaterów niż Szeryf ze Szczek, może być odwrotnie - podążanie za Procesem może oznaczać, że pozwalamy na to, żeby na przykład doświadczyć własnej delikatności i słabości, żeby „odpuścić” i dać sobie pomóc.

¹³⁷ Co ciekawe alkohol (dwie butelki wina) przynosi oceanolog, który jako znawca rekina i „wody” reprezentuje proces wtórny (jako mała postać ze snu). Przychodzi jednak ubrany jak porządny mieszczanin: w marynarce z krawatem. Choć w istocie jest postacią ze snu, w tych okolicznościach dialog z nią jest możliwie najłatwiejszy.

¹³⁸ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 152.

się jak nie-Ja, bywa „nie-do-poznania” a nawet może sprawiać wrażenie, że jego zachowania są wariackie, psychotyczne albo że po prostu „odlatuje”.

Po przekroczeniu I kulminacji Szeryf nie ucieka od konfrontacji. Jest już na tyle oswojony z wydarzeniami, które proces wtórny wniósł w jego życie, że uznaje, iż prawdziwe pokonanie rekina będzie wymagało od niego działań spoza repertuaru zachowań, z którymi do tej pory się utożsamiał. Teraz musi zacząć polować jak rekin - być jak on bezwzględny i osobiście podjąć śmiertelne ryzyko. Tym samym, w jakimś sensie, przyjmuje „system wartości” swojej wielkiej postaci ze snu. Szeryf polując na rekina powoli staje się rekinem - oswaja samczą, terytorialną energię. Organizuje wyprawę z Oceanologiem i Rybakim Quintem. Pierwszy jest wielbicielem rekinów jako naukowego zjawiska, drugi oceanicznym myśliwym, który uwielbia zabijać. Wspólna wyprawa ze swoimi (małymi) postaciami ze snu pokazuje jak daleko Szeryfowi udało się uwolnić od dotychczasowych ograniczeń. Wypływają starą rybacką łodzią na otwarty akwen w poszukiwaniu bestii. Ich celem jest znaleźć i zabić - dla bohatera teraz tylko to się liczy. Ponieważ jednak ten etap przekraczania progu mówi o oporze wobec wniesienia treści procesu wtórnego do własnej tożsamości, bohater cały czas wewnętrznie się przed tym broni. Nie chce być bezwzględny, agresywny i prymitywny.

IV. Opór wobec całkowitej zmiany tożsamości, czyli pełnej i trwałej integracji jakości/doświadczenia procesu wtórnego - akt III (ROZWIAZANIE) - od II punktu zwrotnego do końca filmu (7. i 8. sekwencja).

Bohater w świecie zewnętrznym zbliża się do swojego celu: pokonania wroga albo spełnienia marzeń. Dopiero teraz jednak nadchodzi najważniejsze - musi się zmienić. Mniej lub bardziej świadomie dociera do niego, że nigdy już nie będzie taki, jak kiedyś. Ta świadomość wywołuje dreszcz i jeszcze na chwilę może zawiesić los bohatera na włosku. Opór wobec pełnej integracji jakości/doświadczeń reprezentowanych przez wielką postać ze snu bierze się z lęku przed całkowitą zmianą tożsamości. Starej tożsamości już nie ma, a nowa dopiero się wyłania. Wraz z nią nowa postawa, nowy sposób działania, nowe relacje z otoczeniem, a w związku z tym prawdopodobnie nowe konflikty, których natury jeszcze się nie zna. Równolegle do akcji zewnętrznej toczy się proces wewnętrzny, aż do samego końca filmu.

Il. 53. SZERYF JAKO „REKIN”.

Źródło: Kadr z filmu *Szczęk*.

W II kulminacji (koniec 7. sekwencji) bohater może już wrócić albo dosłownie wraca do „swojego świata”. Jeśli przemiana dokonała się z sukcesem, oznacza to że zintegrował nowe doświadczenia. Nie tylko na chwilę przestał być sobą, ale nowe zachowanie ujawniło potencjał, z którego nie zdawał sobie sprawy (jak na przykład w *Depresji gangstera*). Odkrył, że ten potencjał jest jego zasobem, częścią jego pełniejszej osobowości. Nie zobaczymy jednak już, jak te nowe doświadczenia zostaną zintegrowane w codziennym życiu. To trudny i często długotrwały proces. Nowa tożsamość jest w pewnym sensie otwarciem nowego rozdziału. W zależności od okoliczności, bohater może trafiać na opór i niezrozumienie ze strony swojego otoczenia. Dopiero tam, poza czasem ekranowym filmu, okaże się jak mu się żyje z Nowym Ja. O tym jednak film już nie opowiada.

Jeśli jednak bohater po II kulminacji cofnie się za próg i wróci do starego Ja, które jest już zdegradowane i nie jest w stanie zaspokoić ważnych potrzeb, mamy do czynienia z porażką (*Popiół i diament*). Bohater wycofuje się przez zmianą. Być może udało mu się zrealizować zewnętrzny cel (w całości lub częściowo), ale wewnątrz coś w nim umiera. Czasami dosłownie traci życie, jeśli to ono było stawką.

W przypadku *Szczęk* ten rodzaj oporu jest zaledwie zasygnalizowany i pozostaje w domyśle. Opowiada o nim ostatnie ujęcie, w którym widzimy szeryfa płynącego w pław w kierunku wyspy, po stoczeniu zwycięskiej walki z morskim potworem. Płynie, a więc strach przed wodą i utonięciem już go nie ogranicza. Jego ostatnie słowa są znaczące: „Do tej pory nienawidziłem wody. Teraz nie mogę sobie wyobrazić dlaczego”. Wraca jako nowy człowiek i możemy tylko sobie wyobrazić, jak zostanie przyjęty przez rodzinę i

mieszkańców. Dla jednych będzie bohaterem, inni mogą mieć problem z zaakceptowaniem jego siły, asertywności i skuteczności - terytorialnej samczej energii.

Aby zakończyć szczęśliwie swą wyprawę, powracający bohater musi przetrzymać napór świata¹³⁹.

TANIEC NA PROGU

W Szczękach, kiedy Szeryf wsiada na łódź rybacką i wypływa na polowanie, wchodzi w przestrzeń procesu wtórnego. Nie jest to jednoznaczne z przekroczeniem wewnętrznego progu. Na łodzi, na środku oceanu bohater cały czas doświadcza tańca na progu, bo to od jego zachowań i działań oraz towarzyszącego im oporu zależy, czy jest po jednej czy po drugiej stronie progu. W pierwszej fazie polowania widzimy jak się miota. Zdawałoby się, że kiedy podjął decyzję o wspólnym rejsie z dwoma dziwakami od rekinów (Oceanologiem i Rybakiem Quintem) stał się innym człowiekiem, ale to dopiero początek. Ogarnia go przerażenie typowe dla wszystkich sytuacji na progu. Jest niespójny, kapryśny i niedojrzały, bo to dla niego obcy świat. Przebywanie na łodzi stawia go jednak w ciągłej i bezpośredniej relacji z energią procesu wtórnego, którą - mimo wewnętrznej walki - powoli przyswaja. Orientuje się, że potrafi więcej niż by się po sobie spodziewał.

IL. 54. TANIEC NA PROGU - RÓŻNE EMOCJE I ZACHOWANIA.



Źródło: Fragmenty kadrów z filmu *Szczęki*.

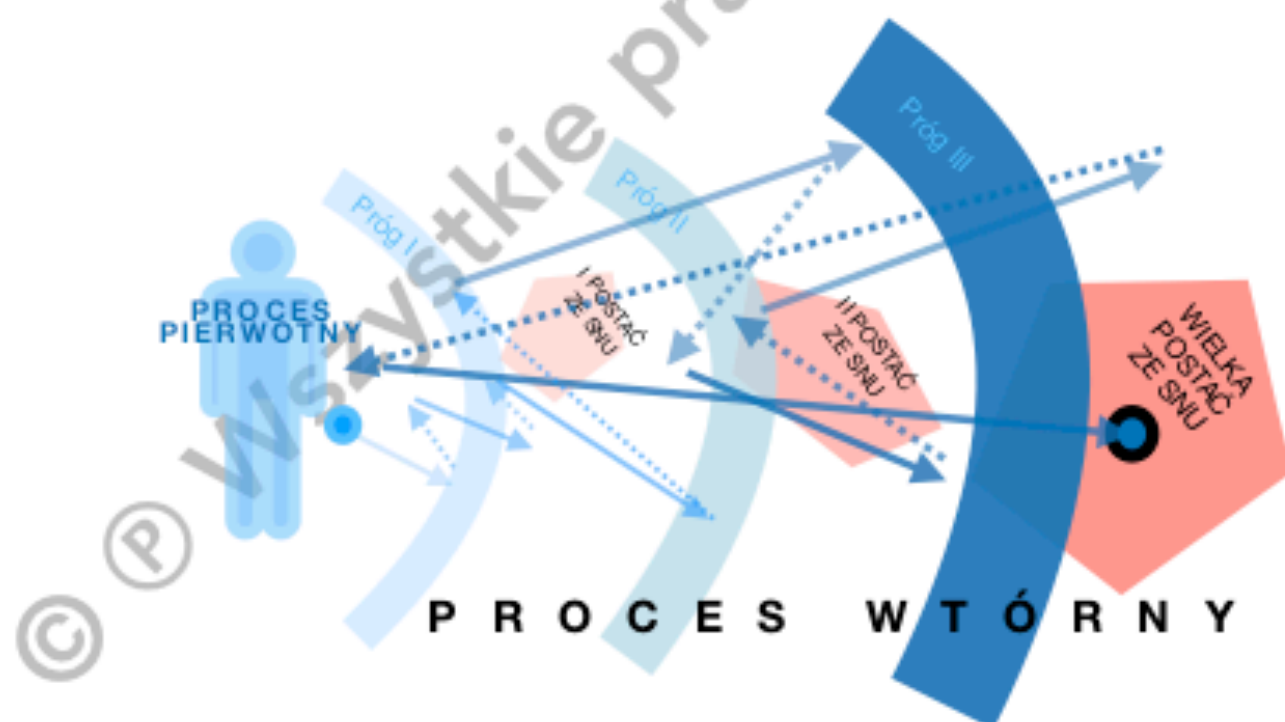
¹³⁹ J. Campbell, dz. cyt., s. 171.

Taniec na progu jest trudny i przerażający, ale jego celem jest w pewnym sensie unieważnienie progu tożsamości. Bohater musi zapomnieć siebie - zapomnieć, gdzie jest granica, która kiedyś wyznaczała jego zachowania.

Tańcem na progu w przypadku bohatera filmowego są wydarzenia, zachowania, decyzje, postawy, dialogi, obrazy, emocje etc., z którymi bohater się konfrontuje przede wszystkim na przestrzeni aktu II, po I kulminacji. Pokazują, jak bohater radzi sobie z sygnałami i treściami procesu wtórnego.

Taniec na progu jest zjawiskiem ciągłego podchodzenia do progu, przekraczania go na chwilę, raz płycej, raz głębiej. W pewnym momencie przychodzi czas na dłuższe przebywanie za progiem. Wtedy mogą pojawić się zachowania, które mogłyby być nazwane zachowaniami wybuchowymi, nienormalnymi albo psychotycznymi wobec pierwotnej tożsamości bohatera. Wreszcie przebywanie przed i za progiem staje się prawie tak samo naturalne, co oznacza, że próg zniknął, a taniec się skończył.

Il. 55. TANIEC NA PROGU/PROGACH



Źródło: opracowanie własne.

Rodzajów i odmian tańca na progu jest tyle, ilu jest filmowych bohaterów. Nazywa się go tańcem, bo bohater wobec progu stosuje różne figury, zwroty, obroty, wygibasy, figury, podskoki itd.

W relacji z progiem bohater może:

- udawać, że go to nie dotyczy i nie musi nic z tym robić („nic takiego się nie dzieje”, „nic mnie to nie obchodzi”, „to minie albo ktoś innym się tym zajmie”, „to nie moja sprawa”),
- próbować go oswajać przekonując się, że to nic wielkiego, że to wcale nie jest takie odległe, takie nieznane i niebezpieczne („jak przyjdzie odpowiedni moment, to to zrobię”, „zrobiłbym to, gdybym tylko chciał”, „to tylko wygląda tak niebezpiecznie”),
- opowiadać historyjki i fantazjować o tych, którym się udało, którzy mieli podobne doświadczenia i jak sobie z nimi poradzili odnosząc sukces,
- obserwować sygnały płynące z progu i próbować wyobrażać sobie, co można dalej zrobić,
- przygotowywać się, zasięgając rady u innych,
- próbować rozpoznać to, co jest za progiem i jakie tam „panują zasady”,
- wyobrażać sobie przejście przez próg,
- wyobrażać sobie kogoś lub spotkać kogoś, kto z łatwością mógłby to zrobić,
- spojrzeć na to, co jest po drugiej stronie w innym świetle, na przykład z punktu widzenia systemu wartości postaci ze snu - jak ona to widzi? czym to jest dla niej?,
- uruchomić relatywizm - uświadomić sobie, że dotychczasowy system przekonań, styl życia i stosunek do świata, nie jest ani praktyczny, ani tym bardziej obiektywny,
- uprawiać dialog między systemami przekonań figur progowych i postaci ze snu.

Po każdym cofnięciu się bohatera z powrotem za próg, scenarzysta (a w przypadku człowieka - życie) stosuje inne metody, daje mu nowe zadania, nowe impulsy, amplifikując (wzmacniając) konflikt do chwili najważniejszej konfrontacji i przekroczenia najważniejszego progu. Stwarza swojemu bohaterowi możliwości zachowywania się „jakby nie był sobą” (jak nie-Ja), odgrywania różnych ról na swojej drodze, stawania po różnych stronach, często sprzecznych z jego wolą i tożsamością. Scenarzysta ma dawać szansę bohaterowi na wczuwanie się w świat i system wartości swoich przeciwników, „naśladowanie” ich i „uczenie się” od nich¹⁴⁰. Zadaniem scenarzysty nie jest zajmowanie się przeszłością i

¹⁴⁰ Pragnę przypomnieć, że dla całłościowego podążania za Procesem, ważne jest też to, co z poprzedniej tożsamości warto jest zachować; nie chodzi o to, żeby pozbyć się wszystkich swoich dotychczasowych wartości, wzorców, zachowań, ale żeby wiedzieć, co ze sobą zabrać w dalszą podróż, a co odrzucić albo zrelatywizować.

opowiadaniem widzowi dlaczego coś się wydarza. Jego zadaniem jest stawianie pytań - do czego to zmierza? jak tego doświadczyć? i co będzie na końcu?

*Bohater jest mistrzem rzeczy, które się stają, a nie rzeczy, które się stały*¹⁴¹.

Choć wspominałem już o tym wcześniej w kilku miejscach, chciałbym tutaj zestawić najważniejsze cechy progu i możliwe strategie radzenia sobie z nim:

- próg jest subiektywnie doświadczany przez bohatera jako niemożność wykonania czegoś, zachowania się w jakiś określony sposób lub/i podjęcia konkretnej decyzji,
- próg ujawnia wewnętrzny konflikt, któremu towarzyszy starcie postaci ze snu z figurami progowymi,
- przekraczanie progu jest procesem meandrycznym i nieliniowym,
- próg przekracza się etapami, zdobywając kolejne „przyczółki”,
- scenarzysta i reżyser powinni szukać sytuacji i okoliczności, w których bohater jest w stanie znaleźć się po drugiej stronie progu i zachować się jak nie-Ja.

Pomocne dla zbudowania takich scen mogą być pytania:

- czy bohater w przeszłości kiedykolwiek przekroczył taki próg i zachował się jak nie-Ja (np. w dzieciństwie)? Jakie były tego okoliczności (np. jakim człowiekiem wtedy był, czym się zajmował, jacy ludzie go otaczali)? Co wspierało to przekroczenie (np. czy ktoś mu w tym towarzyszył)?
- czy są sfery życia bohatera, w których potrafi być taki jak energia sygnałów procesu wtórnego (np. gdy jest pijany, gdy fantazjuje lub kłamie etc.)?
- co konkretnie w bohaterze uniemożliwia/utrudnia przekroczenie progu (system przekonań, okoliczności, czas i miejsce, obecność innych osób, trauma etc.) i jak to obejść?
- w jaki sposób bohater mógłby świadomie i z przekonaniem naśladować swoją postać ze snu i czym by to mogło być w danej scenie?

Chciałbym jeszcze w kilku słowach opowiedzieć o niezwykle ważnym, skutecznym i atrakcyjnym narzędziu „służącym do przekraczania progów”. Jest nim pytanie: jeśli bohater nie może, to kto mógłby to zrobić? Jaka postać realna bądź fantastyczna mogłaby go zastąpić? Jakie są jej cechy? Jak ona to robi?

Odpowiedzią na to pytanie może być scena albo sekwencja, mniej lub bardziej wprost odpowiadająca na postawione pytania. Taka figura stwarza okazję do

¹⁴¹ J. Campbell, dz. cyt., s. 182.

pokazania nie tylko bohaterowi, ale także widzowi, czym jest samo przekroczenie progu.

W Szczękach, drugimi co do ważności (po rekinie) postaciami ze snu są Rybak Quint i Oceanolog. Obaj są czymś pomiędzy człowiekiem a rekinem. Nie są bogatymi zarabiającymi na turystach mieszkańcami wyspy, ale nie są też rekinami. Stanowią pomost dla Szeryfa, bo dzięki nim przekroczenie progu stanie się możliwe i łatwiejsze. Są „tymi, którzy taki próg przekraczają swobodnie”, „tymi, którzy potrafią zachować się jak rekin”.

Cenzor z *Ucieczki* z kina *Wolność* w podążaniu za swoim Procesem też potrzebuje wsparcia. Jego tożsamość jest sztywna, próg gorący i silny, a on nie ma wystarczająco dużo siły na bezpośrednią konfrontację z nim. Pierwszym przykładem techniki przekraczania progu „jeśli ja nie mogę, to kto mógłby to zrobić” jest płaszcz Cenzora, który w tajemniczy sposób trafia do świata zbuntowanych fikcyjnych Postaci/Aktorów. Bohater najpierw jest przekonany, że płaszcz się zgubił, ale kilka scen później zauważa, że nosi go jedna z postaci na ekranie. Płaszczowi udało się przekroczyć próg, Cenzor nie widział jednak jak płaszcz to „zrobił”, jak udała mu się ta sztuczka. Kilkanaście scen później bohater bierze udział w projekcji filmu *Purpurowa róża z Kairu*. Widzi scenę, w której bohaterka (Mia Farrow) znajduje się w analogicznej sytuacji co on: fikcyjna postać przemawia do niej z ekranu, po czym z niego wychodzi i zabiera kobietę do fikcyjnego świata filmu. Cenzor dostaje podpowiedź, co powinien zrobić i jak niewiele wysiłku to wymaga. Postać grana przez Mię Farrow zachęca go: „musisz być taki jak ja, musisz tego bardzo chcieć i być na to zdecydowanym” - poddać się swojej fantazji. A przecież Cenzorowi fantazji nie brakuje - kiedyś sam był poetą.

Sztuczka pod tytułem „jeśli ja nie mogę, to kto mógłby to zrobić” często pojawia się w baśniach i mitach. Bohater spotyka postaci, które pokazują mu, jak ma pokonać jakąś przeszkodę, która dla nich nie stanowi żadnego problemu. Czasami bohater podpatruje zachowania innych postaci, czasami się w nie „przebiera” i w przebraniu dokonuje tego, co inaczej byłoby niemożliwe.

W kwestii tańca na progu podobieństwa między zachowaniami bohatera filmowego a baśniowego czy mitycznego są pozornie bardzo duże, bo taniec na progu jest tańcem ze śniącym ciałem, a więc siłami, które mogą wydać się „magiczne”. Jeszcze większe są jednak różnice. Widać je w tym, jak pojęcie progu opisywane jest przez Josepha Campbella w *Bohaterze o tysiącu twarzy* czy Christophera Voglera w jego *Podróży autora*.

Baśń to intrygująca, trzymająca w napięciu i wypełniona mniej lub bardziej fantastycznymi postaciami opowieść o bohaterze, który po pokonaniu wszystkich przeszkód w finale osiąga swój cel. Jej najgłębszą istotą jest jednak odwzorowanie „mapy” psychicznego świata człowieka i „szlaku” jego wewnętrznego rozwoju. Za pomocą alegorii opowiada o tym, czego psychika każdego z nas doświadcza w konfrontacji ze światem i trudnymi, formatywnymi sytuacjami życiowymi (śmierć bliskich, wejście w dorosłość, dojrzałość płciowa, zakładanie rodziny, podejmowanie trudnych decyzji etc.) i jak w finale z tej konfrontacji wychodzi.

Świat baśni jest mapą przestrzeni psychicznej, a zdarzenia, postaci i najróżniejsze obiekty odwzorowują elementy tej przestrzeni reprezentujące: tożsamość, popędy, nieświadome dążenia, pragnienia, intuicję, własny potencjał, traumy, lęki, wyparte doświadczenia, psychiczne podobowości etc. To, w jaki sposób bohater pokonuje swoją drogę, wyznacza jego indywidualny szlak, którym podąża w stronę skarbu - przemiany tożsamości. Różnicę między baśnią a mitem Campbell opisał w taki sposób:

Typowy bohater baśni osiąga lokalne, mikrokosmiczne zwycięstwo, natomiast bohater mitu zwycięstwo makrokosmiczne, decydujące o losach świata. Podczas gdy ten pierwszy — będący zwykle najmłodszym lub pogardliwie traktowanym dzieckiem, które uzyskuje nadzwyczajną moc — zwycięża swych ciemieńców, drugi wraca ze swej wyprawy z czymś, co umożliwia odrodzenie całej społeczności¹⁴².

Efekty swojej wyprawy mityczny bohater rozacza na świat i społeczność, z której pochodzi. Bohater baśniowy dokonuje osobistej zmiany - inicjacji do nowego etapu życia, nowej funkcji społecznej, nowej wspólnoty etc. Baśń jest osławianiem się z doświadczeniem osobistej zmiany, która zawsze jest wielkim wyzwaniem.

Struktura Procesu wpisuje się w rozmaite koncepcje odnoszące się do baśniowych i mitologicznych schematów narracyjnych wykorzystywanych często wprost w pełnometrażowych filmach fabularnych, a opartych na odkryciach między innymi takich badaczy jak James Frazer czy wspomniany Joseph Campbell. Do tej pory czytelnikowi z pewnością w wielu miejscach nasuwały się już pewne skojarzenia z podróżą bohatera baśniowego albo mitycznego, nie są

¹⁴² Tamże, s. 39.

więc one przypadkowe. Zanim jednak przejdę do następnego etapu swojej opowieści, chciałbym zaznaczyć najistotniejsze różnice pomiędzy campbellowską (i nie tylko) analizą struktury baśni oraz jej terminologią, a stosowanym przeze mnie podejściem procesowym.

Przede wszystkim Mindell wywodzi swoją teorię i praktykę terapeutyczną z pracy z konkretnym człowiekiem i jego osobistymi problemami, które w efekcie okazują się odzwierciedlać pewną uniwersalną strukturę i mechanizm zmiany. Przeniesienie przeze mnie na grunt pracy z opowiadaniem filmowym efektów pracy Arnolda Mindella i jego współpracowników jest więc „prześciem od prawdziwego człowieka do bohatera”.

Campbell odkrył swój monomit analizując narracje baśniowe i mitologiczne. Badał więc nie bezpośrednie ludzkie doświadczenie, ale opowieści o nim, w których odkrył powtarzające się motywy i schematy narracyjne. Przenoszenie jego odkryć na grunt pracy twórczej w stworzonym przez Christophera Voglera sławnym podręczniku dla scenarzystów (wspomniana *Podróż autora*¹⁴³), jest więc „prześciem od bohatera do bohatera”, odzwierciedlaniem jednego bohatera w innym, a nie człowieka w bohaterze.

Inną istotną różnicą jest fakt, że bohaterowie baśniowi i mityczni nie mają psychologii, a więc za ich działaniami nie stoją psychiczne podosobowości, które należy odkryć. W tych opowieściach jawią się one wprost jako elementy narracyjne, a osiągnięty w finale sukces tylko w psychoanalitycznej interpretacji mówi na przykład o uzyskaniu przez człowieka psychicznej dojrzałości na danym etapie życia. W samej baśni czy micie, bohater po prostu osiąga swój zewnętrzny cel i do tego sprowadza się finał jego podróży. Jeśli bohater filmu osiąga tylko swój zewnętrzny cel, ale nie dokonuje się w nim zmiana psychiczna - wprost na naszych oczach, wówczas jest to najprawdopodobniej bohater niepełny i nieciekawym albo przykład superbohatera, który sam w sobie jest (twórczym) powieleniem któregoś z mitów¹⁴⁴.

Najważniejszą różnicę między procesowym, a nazwijmy to „baśniowo-mitologicznym” podejściem widać w zjawisku progu. Występujący w obu tych

¹⁴³ *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy* to książka oparta w głównej mierze na *Bohaterze o tysiącu twarzy* J. Campbella oraz własnych scenariopisarskich doświadczeniach autora, objaśniająca kreowanie fabuły i postaci w oparciu o paradygmat „podróży bohatera”.

¹⁴⁴ Pomijam tu nieliczne wyjątki w postaci superbohaterów dręczonych rozterkami, których przykłady co rusz pojawiają się na ekranach. Jednym z nich jest *Hellboy* (reż. Guillermo del Toro, scen. Guillermo del Toro i Peter Briggs na podstawie serii komiksów autorstwa Mike'a Mignolli). Również kolejne wcielenia Batmana zdają się być coraz bardziej psychologicznie rozbudowane.

narracjach „próg” jest tylko pozorną zbieżnością wynikającą z użycia tego samego słowa-symbolu. W istocie to dwie zupełnie różne kategorie.

To, czym próg (tożsamości) jest w podejściu procesowym wyjaśniłem powyżej w tym rozdziale. W campbellowskiej analizie baśni i mitów, a dalej w voglerowskim paradygmacie, próg także oddziela świat znany od nieznanego, ale przekroczenie go może wynikać z woli bohatera oraz być wynikiem jego świadomych starań. Ponadto przekroczenie progu dotyczy zdarzenia zewnętrznego.

Mitologiczny bohater, wyruszając ze swej powszechnej siedziby, którą może być równie dobrze wiejska chatka, jak zamek, zostaje zwabiony lub przeniesiony na próg, za którym czeka go przygoda. Może też udać się tam z własnej woli. [Campbell]¹⁴⁵

i

Zdarza się, że próg ten to jedynie granica pomiędzy dwoma światami. Bohater musi po prostu z wiarą zrobić jeden krok naprzód, w nieznaną, by wyprawa mogła się wreszcie rozpocząć. [Vogler]¹⁴⁶

Jeśli więc odnosić świat baśni/mitu do rzeczywistości psychicznej człowieka, w której bohater reprezentuje tożsamość, wówczas oznaczałoby to, że przekroczenie progu odbywa się z woli tożsamości i w wyniku jej starań. To - jak wiemy - jest całkowicie sprzeczne z podejściem mindellowskim i dlatego kategorie progu w obu tych narracjach mówią o czymś innym.

Procesowy próg tożsamości odnosi się nie do tego, co bohater decyduje się zrobić, z kim się konfrontuje albo w jaką przestrzeń wchodzi. Przekroczenie progu (tożsamości) dotyczy zaś nie tego „co”, ale „jak” bohater robi - z pozycji jakich jakości/doświadczeń działa i jak mają się one do jego pierwotnej identyfikacji. Jeśli bohater wchodzi w przestrzeń „obcego” albo konfrontuje się z antagonistą z pozycji swoich figur progowych, to póki co nie przekracza żadnego progu, choć w ramach widzialnej historii (i w ramach postulatów Voglera) jest już za progiem.

Różnicę widać także w kategorii tzw. strażnika progu. U Voglera jest nim ktoś lub coś związanego z tym, co bohaterowi obce. Strażnikami progu zwykle są podwładni głównych antagonistów czy złoczyńców - „pomniejsi gangsterzy lub najemnicy mający strzec dostępu do kwatery swych szefów”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ J. Campbell, dz. cyt., s. 183.

¹⁴⁶ C. Vogler, *Podróż autora*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 150.

¹⁴⁷ Tamże, s. 55.

U Mindella próg należy do pierwotnej tożsamości bohatera. Progu strzegą figury progowe, które reprezentują właśnie to, co bohaterowi znane najlepiej, a ich domeną jest inercja, celem zaś - zachowanie status quo. Bohater musi je pokonać, żeby przełamać własną inercję.

Dzieło Campbella oraz innych badaczy mitów i baśni jest niezwykle inspirujące, a ich odkrycia mają odzwierciedlenie przynajmniej w niektórych aspektach większości bohaterów zarówno filmowych, jak i literackich. Wiele sentencji z ich dzieł stanowi piękne metafory odnoszące się do działań bohaterów, ich rozterek, sytuacji w jakich się znajdują, celu ich podróży etc. Potraktowane jednak dosłownie i przenoszone wprost w sferę struktury opowiadania prowadzą do rozwiązań schematycznych, przed czym przestrzega także Vogler: „Koncepcję tę trzeba traktować jako formę, a nie formułę, jako punkt odniesienia i źródło inspiracji, a nie sztywną instrukcję”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Tamże (*Przedmowa*), s. XV.

11. Mapa Procesu

Struktura procesu jest płynnym, samoistnie powstającym, schematem umożliwiającym [...] rozwijanie Procesu poprzez rozpoznawanie należących do niego części, które sukcesywnie się ujawniają. Szczególne znaczenie mają te części, które pełnią funkcje "drzwi do śnienia". Pozwalają one nawiązać łączność z procesem śnienia i w pełni go doświadczyć¹⁴⁹.

Mapa Procesu nigdy nie jest w pełni skończona, bo sama w sobie jest częścią procesu twórczego. Na każdym etapie dochodzą nowe elementy, a stare uzyskują nowe procesowe „barwy” lub widziane są w nieco innym świetle. Z czasem, gdy mapa przestaje być schematem - wypełniona konkretnymi elementami narracyjnymi - można zobaczyć w niej te miejsca, które są kluczowe dla podążania bohatera za Procesem. To drzwi do śnienia - sceny, sekwencje, w których widz doświadcza „mitycznej” walki rozgrywającej się głęboko w psychice bohatera. Drzwi do śnienia ukazują potencjał do przekroczenia dotychczasowych ograniczeń. Potencjał, który bohater posiada, choć nie zdaje sobie jeszcze z tego sprawy.

Określanie mapy Procesu bohatera rozpoczyna się od zebrania wszystkich notatek, pomysłów na sceny i bohaterów, jakie scenarzysta posiada zanim stworzy całą historię albo gdy rozpoczyna pracę nad kolejnymi wersjami scenariusza. Procesowa praca reżysera polega zaś na wydobywaniu wszystkiego, co z procesowej perspektywy zawiera gotowy scenariusz. W obu przypadkach podstawową kwestią jest odkrycie i zrozumienie:

- widzialnej historii - czyli tego, kto jest bohaterem, gdzie akcja się toczy i jakie wydarzenia fabularne będą areną dla tej opowieści oraz jakie są świadome motywacje i cel bohatera,
- niewidzialnej historii - czyli tego, jaki proces rozwojowy może dotyczyć głównego bohatera - o jaką transformację starej tożsamości w nową chodzi,
- zmiany - a więc tego, jakie jest główne napięcie między procesem pierwotnym i wtórnym oraz jaka przemiana bohatera może być jego rozładowaniem

W odkrywaniu i zrozumieniu niewidzialnej historii pomocne jest ustalenie, czy na początku opowieści:

- bohater sam świadomie dąży do osiągnięcia jakiegoś celu, pragnie życiowej zmiany, ma marzenia i fantazje o wyrwaniu się z tego miejsca, w którym jest obecnie (Truman Show i Milczenie owiec - omawiane poniżej w tym rozdziale) - takiego bohatera cechuje dominująca tendencja do zmiany,

¹⁴⁹ J. Diamond, L. Spark Jones, dz. cyt., s. 57.

czy też:

- bohater chce zachować to, co osiągnął, nie potrzebuje żadnej zmiany, nawet jeśli wydawałoby się, że jego sytuacja i okoliczności, w których żyje, nie są tym, co uznać by można za zadowalające i satysfakcjonujące (*Szczęki*, *Ucieczka z kina*, *Wolność*, *Okno na podwórze*, *Popiół i diament*, *Manchester by the Sea*, *Oczy szeroko zamknięte*, *Depresja gangstera*, *Powiększenie*) - takiego bohatera cechuje dominująca tendencja do zachowania status quo.

W wielu filmach, które posiadają niewidzialną historię, a więc opowiadają o prawdziwej i głębokiej wewnętrznej przemianie bohatera, trafne określenie niewidzialnej historii nie jest zadaniem łatwym. W przypadku spójnych wielowymiarowych bohaterów, którzy sprawiają wrażenie żywych i autentycznych ludzi, można odnieść wrażenie, że ich historia toczy się samoistnie (nikt tego nie wymyślił), a zewnętrzne zdarzenia w pełni tłumaczą jego przemianę. Twórca może opierać się wyłącznie na swojej intuicji, która podsuwa mu trafne rozwiązania. Nie musi zdawać sobie sprawy z tego, że w opowiadaniu, które tworzy, precyzyjnie zaszyte jest to, co nazywa się niewidzialną historią. Jeśli jednak chcemy świadomie ją stworzyć, czerpiąc z niej twórczą inspirację, kilka ważnych tropów może bardzo ułatwić zadanie.

W PRZYPADKU BOHATERA Z DOMINUJĄCĄ TENDENCJĄ DO ZMIANY:

- Należy przyrzeć się temu, od czego bohater chce uciec, co chciałby porzucić albo czego się wstydzi. To paradoksalnie będzie przestrzeń jego procesu pierwotnego, podczas gdy procesem wtórnym będą marzenia, ambicje, zamiary. Choć bohater neguje swoją obecną tożsamość, nie zmienia to faktu, że takie są jego dotychczasowe doświadczenia i takie jakości dominują jego osobowość w danej chwili. Truman Burbank ma dość swojego mieszczańskiego stylu życia, ale przecież sam jest mieszczański. Dbą o to, żeby nie robić nikomu przykrości, przykleja do twarzy często wymuszony uśmiech, ukrywa się ze swoimi fantazjami, a kiedy już decyduje się pojechać na Fiji, chce kupić bilet lotniczy w biurze podróży.
- Bohater może mieć dość siebie i swojego życia, ale to tylko frustracja biorąca się z przecucia, że ma trudny do przekroczenia próg. Bunt przed byciem uwięzionym we własnej tożsamości jest wyraźnym objawem tendencji do zmiany, ale wcale nie oznacza to, że zmiana przez to będzie łatwiejsza. Często w takich przypadkach bohater musi z równą siłą doświadczyć w pełni swojego procesu pierwotnego, zanim będzie mógł skonfrontować się ze swoimi postaciami ze snu. Taką funkcję pełnią retrospekcje w *Truman Show* przypominające wypadek

na żagłowie, a także wszystkie sytuacje, w których Truman doświadcza strachu przed wodą.

- Postaciami ze snu niewidzialnej historii często są te elementy narracyjne, które reprezentują to, co bohater chciałby zdobyć, co jest jego celem; osoby, które podziwia, którym zazdrości lub/i takie, które mają nad nim przewagę i wręcz uniemożliwiają osiągnięcie celu.
- Jakości/doświadczenia reprezentowane przez postaci ze snu, często dotyczą tego, co w przeszłości (w dzieciństwie) bohater doświadczył, ale z różnych powodów utracił do tego dostęp (doświadczenie zostało wyparte i wyrzucone poza przestrzeń identyfikacji). W Truman Show bohater w dzieciństwie doświadczał dziecinnego buntu i wykraczania poza zakazy, czuł się podróżnikiem i trzymał ster swojej żagłówki - te jakości wyrażają jego kolejne postaci ze snu.
- Przemiana bohatera rozgrywa się w przestrzeni polaryzacji między tym, od czego bohater pierwotnie chce uciec (np. fałszu mieszczańskiego życia w Seaheaven - Truman Show), a jakościami tego, do czego dąży, komu czegoś zazdrości lub/i co ma nad nim przewagę.

W PRZYPADKU BOHATERA Z DOMINUJĄCĄ TENDENCJĄ DO ZACHOWANIA STATUS QUO:

- Wezwaniem do podjęcia przez bohatera konkretnego działania jest postawione przed nim zadanie lub konieczność załatwienia jakiejś sprawy, która pojawiła się „nieproszona”: ratowanie swojego albo czyjegoś życia, konfrontacja z niespodziewanymi trudnościami, chorobą, wydarzeniem losowym etc.
- Procesu pierwotnego (tożsamości) należy doszukiwać się w tym, czego bohater broni, czego nie chce utracić albo/i tego, co jest w zakresie jego obecnego obowiązku, zawodu, za co jest odpowiedzialny. To także system wartości, styl życia, status społeczny, tradycja i instytucje, z którymi się utożsamia.
- Sygnałami procesu wtórnego mogą być te elementy narracyjne, które uderzają w status quo - przeszkadzają żyć zgodnie z dotychczasową rutyną, wytrącają z dobrego samopoczucia, zaskakują albo zachwycają, a nawet te, które powstrzymują bohatera przed ewidentnie autodestrukcyjnymi zachowaniami (nałogami, natręctwami, obsesjami).
- Postaci ze snu reprezentują nie tylko te elementy narracyjne, które bohaterowi zagrażają, są obce i niepożądane, z którymi nie ma nic wspólnego i wolałby, żeby nigdy nie pojawiły się w jego życiu, ale i takie, które są nieoczekiwaną i trudną do odrzucenia okazją: nową fascynującą znajomością/miłością, romansem pozamałżeńskim, wygraną na loterii, spadkiem, propozycją etc.

- Przemiana bohatera rozgrywa się w obszarze polaryzacji między tym, co bohater pierwotnie uznawał za swoją życiową potrzebę (np. spokój i łatwe życie w letnim kurorcie - Szeryf ze Szczek), a tym, co jest potrzebne do jego wewnętrznego rozwoju (objęciem doświadczenia terytorialnej samczej energii).

W wielokrotnie cytowanej tutaj antologii Bogny Szymkiewicz *Psychologia procesu. Teoria i praktyka*, Włodzimierz Świątek w tekście zatytułowanym *Praca ze snem*¹⁵⁰ opisał strukturę snu. Podaję jej nieco sparafrazowaną i rozbudowaną wersję, między innymi zamieniając słowo sen na film, a klient na bohatera. W ten sposób można sprawdzić jaki aspekt Procesu reprezentują poszczególne elementy narracyjne opowiadania i sporządzić jego mapę obejmującą w pierwszej kolejności:

- proces pierwotny - to, z czym bohater się identyfikuje i o czym mówi „Ja”, co, z reguły, jest bliższe jego świadomości, co robi intencjonalnie i czego jest aktywnym sprawcą (zwłaszcza w pierwszej połowie filmu),
- proces wtórny - to, z czym bohater się nie utożsamia i o czym mówi „nie-Ja”, co z reguły dalsze jest od jego świadomości, przydarza mu się poza jego intencjami albo/i czego nie jest sprawcą, ale najczęściej (mniej lub bardziej wprost) ofiarą,
- próg - granica tożsamości, która oddziela proces pierwotny od wtórnego,
- kanały doświadczenia - czyli jak docierają do bohatera sygnały procesu wtórnego, a więc jak manifestuje się Proces w przestrzeni zmysłów.

PROCES PIERWOTNY NAJCZĘŚCIEJ REPREZENTOWANY JEST W FILMIE PRZEZ:

- bohatera,
- to, co bohater świadomie robi i z czym się utożsamia,
- osoby, z którymi bohater pozostaje w osobistych relacjach,
- osoby sprzymierzone z bohaterem, które stoją po jego stronie i robią podobne rzeczy co on oraz wraz z nim stają przeciwko jego wrogom, czy innym osobom, które bohaterowi zagrażają,
- osoby, postaci, rzeczy, które bohater lubi.

Ponadto proces pierwotny obejmuje:

- figury progowe - wszelkie elementy narracyjne, których działanie nakierowane jest na zatrzymanie bohatera w przestrzeni procesu pierwotnego - Ja,
- krytyka pierwotnego - wszelkie elementy narracyjne, których celem jest osłabienie motywacji bohatera do zmiany, podważające jego intelektualne i emocjonalne kompetencje, siłę, doświadczenie, poczucie wartości i sprawczości.

¹⁵⁰ W. Świątek, *Praca ze snem* [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 172-176.

PROCES WTÓRNY W FILMIE NAJCZĘŚCIEJ REPREZENTOWANY JEST PRZEZ:

- osoby, postaci, zwierzęta, przedmioty, które nie występują przy bohaterze i z którymi bohater się nie utożsamia,
- to, co jest przeciwko bohaterowi, co mu zagraża, czego się boi,
- odległe postaci, miejsca, zdarzenia, z którymi bohater nie ma relacji (np. postaci i miejsca bez imion, o których bohater nic nie wie),
- niespodziewane okazje, możliwości, nagrody, które bohaterowi się przydarzają,
- marzenia, fantazje, aspiracje.

Ponadto proces wtórny obejmuje:

- postaci ze snu - elementy narracyjne, których działanie nakierowane jest na wciągnięcie bohatera w przestrzeni procesu wtórnego - nie-Ja, a których najważniejsze jakości/doświadczenia stoją w sprzeczności z tożsamością bohatera
- krytyka wtórnego - wszelkie elementy narracyjne, których celem jest wzmocnienie motywacji bohatera do zmiany poprzez najróżniejsze prowokacje, mające wywołać jego niechęć do swoich słabości, kompleksów, zaniżonej samooceny etc., czyli jakości będących wyrazem procesu pierwotnego.

DOTARCIE DO PROGU TOŻSAMOŚCI BOHATERA REPREZENTUJE W FILMIE MIĘDZY INNYMI:

- nagłe pojawienie się figur progowych odciągających bohatera od progu, czyli powstrzymujących go przed zachowaniami, postawami czy decyzjami, które byłyby dla niego nietypowe i mogły zagrozić status quo jego tożsamości,
- nagła zmiana scen - próg często znajduje się w miejscu gdzie napięcie sceny zostaje przerwane przejściem do innej sceny (zmiana lokacji, upływ czasu, akcja równoległa, zerwany wątek etc.),
- wielokrotnie powtarzająca się akcja (sekwencja scen), która docierając do podobnego momentu, nie może ruszyć dalej - próg bohatera może kryć się właśnie w tym miejscu,
- nagły zwrot akcji - na przykład bohater zostaje zabrany z progu w wyniku interwencji figury progowej albo wręcz przeciwnie - podążając za wtórnym sygnałem spontanicznie przekracza próg podejmując zaskakującą decyzję lub zachowując się w sposób całkowicie dla siebie nietypowy (czyli jak nie-Ja),
- pobudzenie emocjonalne bohatera (złość, strach, ekscytacja, śmiech, chęć ucieczki) - nagłe pojawienie się emocji, które nie są dla bohatera typowe, z którymi nie identyfikuje się w ramach swojego procesu pierwotnego.

W kilku słowach chciałbym tutaj doprecyzować, jaką rolę w tworzeniu mapy Procesu odgrywają kanały doświadczenia. Ich określenie dla scenarzysty i reżysera samo w sobie nie jest tak istotne jak w przypadku terapii. Świadomość istnienia kanałów może jednak być bardzo inspirująca. Stwarza okazje do „rozpisania” Procesu gęściej i bardziej wielowymiarowo. Czasami doświadczenie procesu pierwotnego i wtórnego może się dziać jednocześnie w kilku kanałach („wielogłosowo”), innym razem oba aspekty Procesu mogą następować po sobie, przenikając z jednego kanału do drugiego. Nie wszystkie sygnały procesu wtórnego muszą z równą siłą docierać do bohatera i widza. Niektóre mogą działać subliminalnie, subtelnie towarzysząc sygnałowi silniejszemu. W analizie *Milczenia* owiec w kilku miejscach zaznaczę kanały i treści w nich występujące, jednak tylko tych sygnałów, które działają na granicy percepcji, albo w jakimś stopniu mogą być niezauważone.

Świadomość istnienia kanałów jest ważna dla reżysera, gdyż bardzo często nie tylko musi odkryć Proces bohatera zapisany w scenariuszu (co w przypadku wielu scenariuszy opartych głównie na twórczej intuicji może samo w sobie być dużym wyzwaniem), ale też przeprowadzić go w obsadzie, zdjęciach, grze i interpretacji aktorskiej, inscenizacji, scenografii, kostiumach, dźwiękach i muzyce. Świadomość istnienia kanałów, przez które przepływają oba aspekty Procesu (pierwotny i wtórny), z pewnością może pomóc w podejmowaniu decyzji dotyczących konkretnych rozwiązań. Czy rekwizyt albo dekoracja mają wyrażać wtórny aspekt procesu, czy pierwotny? Co w bohaterze, na przykład jaki element kostiumu, zapowiada jego proces wtórny? Co w jego języku, czyli wypowiedzianych słowach (kanał słuchowy - jeśli chodzi o ton lub brzmienie albo kanał wizualny, jeśli słowo reprezentuje konkretny obraz) ujawnia figurę progową (proces pierwotny), a jakie gesty czy zachowania (kanał ruchu) reprezentują treści wtórne.

Takiej analizy nie należy przeprowadzać z obsesyjną pedanterią. Kanały doświadczenia to narzędzie, po które można sięgnąć wtedy, gdy intuicja nie podsuwa właściwego rozwiązania. Często trzeba odpowiedzieć bardzo konkretnie i szybko na pytania zadawane przez członków filmowej ekipy. Można wówczas przez chwilę zastanowić się czy dany kostium albo rekwizyt nie powinien odstawać od tego, z czym bohater się identyfikuje, zwłaszcza jeśli to na przykład pamiątka po kimś ważnym. Chodzi tu o pewien rodzaj uwrażliwienia i spojrzenia na opowiadanie filmowe jak na wielogłosowy utwór, w którym można (ale nie trzeba) prowadzić równocześnie różne „linie melodyczne”, wzbogacając świat bohatera i intensyfikując manifestowanie się śniącego ciała.

W tym miejscu warto też wspomnieć, że nie da się wszelkich doświadczeń bohatera wrzucić do dwóch kategorii – procesu pierwotnego i wtórnego. W życiu

może toczyć się równolegle wiele procesów. Istnieją doświadczenia, które nie wpasowują się w gorącą w danej chwili polaryzację, a twórca intuicyjnie odczuwa potrzebę ujęcia ich w opowiadaniu. W twórczości nic nie jest i nie może być zero-jedynkowe. To, co nieuchwytne, nielogiczne i subiektywne może zadecydować o wyjątkowości dzieła.

PROCESOWE WANT I NEED

Napięcie między historią widzialną i niewidzialną związane jest wprost z napięciem między tym, czego bohater świadomie chce - want - i tym czego potrzebuje - need.

O ile want z procesowego punktu widzenia nie różni się specjalnie od klasycznego podejścia scenopisarskiego, o tyle need jest zawężone i bardzo ściśle dookreślone. Oznacza te jakości/doświadczenia, które w procesie rozwojowym muszą zostać zintegrowane, żeby przemiana bohatera była realna i sensowna. Need określone jest przez dynamikę między procesem pierwotnym i wtórnym.

Ustalając wstępnie jaka jest historia widzialna i niewidzialna, można łatwiej odkryć jakie want i jakie need mogą im odpowiadać. Można też podejść z drugiej strony. Intuicyjne określenie want i need może być inspiracją do znalezienia sensownej i interesującej relacji pomiędzy historią widzialną i niewidzialną.

Żeby bohater czegoś pragnął, do czegoś dążył, innymi słowy, żeby miał cel, który stara się osiągnąć, musi tego elementu w jego życiu brakować - utracił go albo jeszcze nie zdobył, choć bardzo pragnie¹⁵¹.

Want (procesowe) jest obrazem tego, jak bohater doświadcza swojego procesu pierwotnego poprzez niepełne (albo wręcz fałszywe) wyobrażenie tego, czego chce, co musi zrobić, jaki jest cel jego działania w danym momencie życia i w określonych okolicznościach. Want zatem jest tym, co mogło powstać w ramach systemu obecnej tożsamości: statusu społecznego, postawy wobec świata i otoczenia, systemu wartości i przekonań, zasad i przyzwyczajień.

Truman Burbank chce (want), żeby coś w jego życiu się zmieniło - pragnie zabawić się w podróżnika i polecieć na Fiji, a przy okazji być może nawiązać romans z tajemniczą dziewczyną z przeszłości.

W Oknie na podwórze bohater chce rozwiązać zagadkę małżeństwa mieszkającego w kamienicy po drugiej stronie podwórka. Świadomym motorem

¹⁵¹ R. U. Russin, W. Missouri Downs, dz. cyt., s. 68.

jego działań jest nuda. Przykuty do fotela stojącego przy oknie i spragniony wrażeń bawi się w detektywa, który odkrywa tajemnicę morderstwa.

W *Manchester by the Sea*, Lee Chandler chce po prostu jak najszybciej załatwić wszystkie formalności związane z pogrzebem brata i zaraz po znalezieniu bratankowi opiekunów wyjechać z rodzinnego miasta.

Cenzor w *Ucieczce z kina Wolność*, chce powstrzymać samowolę zbuntowanych Postaci/Aktorów i wykonać swoje zawodowe zadanie, jak każde inne poprzednie, zaprowadzając na powrót porządek w racjonalnym i materialnym świecie.

Fotografik z *Powiększenia* chce wydać kolejny album ze swoimi nowymi fotografiami dokumentalnymi. Pragnie wykorzystać do niego niezwykle zdjęcia z parku i historię uwiecznionego na nich morderstwa.

Need w klasycznym ujęciu określane jest na przykład w taki sposób:

Need jest wewnętrzną potrzebą, którą bohater musi zaspokoić, żeby jego życie stało się lepsze. Z reguły dotyczy to pokonania swoich słabości, wewnętrznej przemiany albo uzyskania pewnego rodzaju dojrzałości¹⁵².

Need (procesowe) jest celem niewidzialnej historii - wyrazem tego, jak bohater doświadcza swojego śniącego ciała odkrywając w nim to, czego potrzebuje do zmiany tożsamości. To dotarcie do jakości/doświadczeń, które aktualnie chcą się w jego życiu zmanifestować i zostać zintegrowane. Need staje się częścią nowej tożsamości, tworząc nowy, zamknięty system - Nowe Ja.

Truman musi wejść w dorosłe życie, doświadczając buntu, odwagi i świadomego, bezkompromisowego przejęcia kontroli nad swoim losem (need). Musi przejąć ster swojej życiowej łódki.

Bohater *Okna na podwórze* potrzebuje w swym kawalerskim życiu zintegrować „zgodę na zależność” od drugiego człowieka i pozostawanie w „sztywnej” relacji - na przykład małżeńskiej (need). Zewnętrznym zdarzeniem reprezentującym tę zmianę jest ostatnia scena, w której dziewczyna bohatera już się u niego zadowoila. Jeszcze się nie pobrali, ale być może stanie się to wkrótce.

Lee ostatecznie nie tylko nie wyjeżdża pośpiesznie z Manchester, ale otwiera się na swojego bratanka i zawierają układ, że będą się regularnie odwiedzać, a Lee w swoim nowym domu przygotowuje dla niego pokój. Bohater „potrzebował”

¹⁵² J. Truby, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, Faber & Faber, London 2008 (ebook).

roztopić się w środku - otworzyć na emocjonalną bliskość i chęć życia (need), dlatego został w Manchester tak długo, aż nastała wiosna.

Need bohatera filmu Antonioniego to doświadczenie nieuchwytniej tajemnicy, której nie można ani mieć, ani sprzedać. To wyjście poza materialistyczny światopogląd i konsumpcyjny stosunek do świata oraz czerpanie z tego radości.

Cenzor zbudował tak silny i sztywny próg, że jego potrzebą było zwariować, odlecieć w krainę wspomnień, fantazji, a nawet swoich koszmarów (need), które postrzega teraz jak żywe istoty otaczające go w realnym świecie. Próg był tak sztywny, a nieświadoma potrzeba tak długo tłumiona, że w finale filmu nie wiemy, czym się to wszystko dla niego skończy. Zostawiamy go w momencie, w którym Cenzor, jak bohater jednej z baśni braci Grimm¹⁵³, uwolnił ducha zamkniętego od setek lat w butelce. Duch tłumaczy, że jest potężnym Merkuriuszem i obiecał sobie, że temu, kto go odnajdzie i wypuści z butelki natychmiast skręci kark. Bohaterowi baśni udaje się przechytrzyć ducha, ale los Cenzora póki co jest niepewny. Jeśli nie znajdzie sposobu na nową tożsamość, może całkowicie postradać jakiegokolwiek Ja i popaść w długotrwały psychiczny kryzys.

Want i need (procesowe) mogą być mniej lub bardziej od siebie odległe. Zazwyczaj want wiąże się tylko z zewnętrznymi zdarzeniami (historią widzialną) i chęcią albo koniecznością załatwienia jakichś spraw. Need jest zawsze realizacją/zaspokojeniem potrzeby wewnętrznej przemiany, która w efekcie, poza zmianą stosunku bohatera do siebie i świata (historia niewidzialna), może, ale nie musi, przyjąć postać spektakularnego wydarzenia zewnętrznego. Ponadto need, jak już przedstawiałem to na przykładzie bohatera Szczęk (ale także bohaterów Depresji Gangstera, Manchester by the Sea, Oczu szeroko zamkniętych), jest kluczowe do pełnego objęcia życiowej roli lub funkcji społecznej, jeśli do tej pory było to niemożliwe albo niepełne.

Procesowe spojrzenie na to scenopisarskie duo (want-need) pomaga zweryfikować często atrakcyjne, ale bardzo powierzchowne pomysły. W opowieści o bohaterze, który na poziomie want chce na przykład osiągnąć sukces jako artysta, gangster albo rodzic, ale na poziomie need potrzebuje akceptacji lub/i miłości (co jest bardzo często nadużywany rodzaj need), procesowo jeszcze nic się nie wydarza. Dopiero trafne określenie tego, czego dotyczy próg bohatera (np. próg „na potrzebę” akceptacji/miłości) oraz jaka jest i z czego wynika

¹⁵³ W. K. Grimm i J. L. K. Grimm, *Duch w butelce* [w:] *Baśnie braci Grimm*, tłum. E. Bielicka i M. Tarnowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, t. II, s. 48.

pierwotna identyfikacja bohatera (kim bohater jest na początku filmu), może wprowadzić właściwą procesową polaryzację.

PROCESOWA MAPA FILMOWEJ STRUKTURY

Terapeuta procesowy tworzy mapę Procesu w trakcie terapii. Jej poszczególne elementy wyłaniają się w pracy z kolejnymi doświadczeniami klienta pojawiającymi się zarówno w jego codziennym życiu, jak i w pracy terapeutycznej. Mapa rozrasta się i konkretyzuje ukazując siatkę napięć - doświadczeń „dozwolonych” i „zakazanych”. Jest niezbędna dla określenia w jaki sposób najmądrzej i najmniej inwazyjnie wspierać manifestujące się treści procesu wtórnego oraz jak w tempie właściwym dla konkretnego człowieka prowadzić do ich integracji (facylitować zmianę). Mapa sama w sobie jest obrazem statycznym, opisującym w przybliżony sposób teren Procesu, w którym znajduje się klient. Z aspektu pierwotnego i wtórnego wyłaniają się najważniejsze na dany moment progi, figury progowe, postaci ze snu i krytycy. Praca z doświadczeniami klienta odsłania dynamikę Procesu, która niejako stanowi szlak, czyli drogę rozpoczynającą się w punkcie o nazwie Obecna Tożsamość, a prowadzącą do punktu o nazwie - Nowe Ja.

Dla scenarzysty i reżysera procesowa mapa pokrywa się ze światem opowiadania, a poprowadzony przez nią szlak to historia bohatera, która zawiera się między początkiem a końcem filmu. Dynamika Procesu odzwierciedla strukturę dramaturgiczną filmowego opowiadania. Krótko mówiąc: dramaturgia niewidzialnej historii jest procesowym odpowiednikiem dramaturgii historii widzialnej.

MAPA PROCESU W MŁCZENIU OWIEC

• HISTORIA WIDZIALNA (W SKRÓCIE)

Młczenie owiec to thriller w reżyserii Jonathana Demme, opowiadający historię aspirującej do zawodu agenta FBI studentki Clarice Starling. Ta młoda i atrakcyjna dziewczyna (Jodie Foster) zostaje wciągnięta w śledztwo w sprawie serii zabójstw dokonanych przez wyjątkowo brutalnego seryjnego mordercę zwanego Buffalo Billem, którego znakiem rozpoznawczym jest obdzieranie swoich ofiar ze skóry - młodych dziewczyn z amerykańskiej prowincji. Choć Starling początkowo traktowana jest przez swojego przełożonego instrumentalnie, uda jej się ostatecznie odegrać kluczową rolę w schwytaniu potwornego przestępcy. Jej przewagą nad pozostałymi członkami grupy dochodzeniowej będą informacje, jakie zdobędzie i skutecznie, samodzielnie rozszyfruje w trakcie serii spotkań z jeszcze bardziej okrutnym i przerażającym psychopatą - Hannibalem Lecterem

(Anthony Hopkins). To właśnie on - seryjny morderca-kanibal - paradoksalnie pomoże jej osiągnąć cel i uratować życie ostatniej, niedoszłej ofiary Buffalo Billa.

• PROCES PIERWOTNY

W *Milczeniu owiec*, w ramach ekspozycji, główna bohaterka przedstawiona jest jako studentka prestiżowej akademii, w której szkoli się agentów FBI. To ambitna dziewczyna z prowincji, idealistka, która chce zajść wysoko i zrobić karierę zawodową. Póki co jest jednak kobietą w świecie mężczyzn, od których jej kariera zależy. Jest grzeczna, niezbyt śmiała, ale świadoma swojej urody. W swoim subiektywnym doświadczeniu reprezentuje świat kobiet w zderzeniu z męskim światem i jego jakościami. Od wykładowcy swego ulubionego przedmiotu i jednocześnie szefa wydziału „behawiorystyki” dostaje bardzo poważne zadanie. Naiwnie traktuje to jako nagrodę za swoje zaangażowanie i postępy w nauce, ale także jako szansę na szybki rozwój swojej kariery zawodowej. Po zdaniu wszystkich egzaminów marzy jej się praca właśnie w tym wydziale. Powierzone zadanie jest więc szansą na spełnienie marzeń.

Na przestrzeni ekspozycji, ale też później - w akcie II, wyraźnie podkreślany jest fakt, że świat kobiet, to świat tego, co niewinne, słabe, pozbawione sprawczości i predestynowane do roli ofiary. Na ścieżce treningowej w lesie, w ośrodku treningowym FBI, zauważamy tabliczkę z napisem (kanał wzrokowy): CIERPIENIE, AGONIA, BÓL - POKOCHAJ TO, co oczywiście odnosi się do wycisku, jaki dostają rekruci, ale też odpowiada symbolicznej (autoironicznie ujętej) relacji pomiędzy rekrutami a ich przełożonymi - relacji kata i ofiary.

W ekspozycji pojawiają się pierwsze sygnały procesu wtórnego, które nie tylko zapowiadają potencjalną polaryzację między treściami pierwotnymi i wtórnymi, ale także stwarzają okazję do odkrycia głębszej i mniej uświadomionej identyfikacji bohaterki. Podczas pierwszego spotkania ze sławnym mordercą-kanibalem, doktorem psychiatrii potrafiącym zajrzeć głęboko w ludzką duszę, Hannibal Lecter rzuca bohaterce prosto w twarz: "Wiesz jak dla mnie wyglądasz z tą drogą torebką i tanimi butami? Jak wieśniara. Wypucowana, żadna kariery wieśniara z odrobiną gustu. Silne kości zawdzięczasz dobremu odżywianiu, ale jeszcze poprzednie pokolenie należało do biedoty, prawda? I ten akcent, którego tak bardzo chcesz się pozbyć, to czysta Wirginia Zachodnia. Co robi twój ojciec? Jest górnikiem? Śmierdzi od niego naftą? Wiem, jak szybko odkryli cię chłopcy, te wszystkie męczące obmacywanki na tylnych siedzeniach, gdy ty marzyłaś tylko o tym, żeby się wyrwać, wyrwać dokądkolwiek. Wyrwać się do samego FBI."

Piekielnie inteligentny psychopata-erudyta odnosi się także do nazwiska bohaterki: *Leć z powrotem do swojej szkółki, mały szpaku. Leć, leć, leć. (Fly back*

to your school little starling. Fly, fly, fly). Starling to szpak, w Stanach Zjednoczonych uznawany za zwykłego, popularnego ptaka, którego Międzynarodowa Unia Ochrony Przyrody zaklasyfikowała w swoim wykazie jako gatunek najmniejszej troski¹⁵⁴. Jednocześnie jednak te pospolite ptaki uznawane są za bardzo inteligentne. Potrafią naśladować różne dźwięki, w tym także ludzką mowę.

IL. 56. CLARICE STARLING - „WIEŚNIARA Z OROBINĄ GUSTU” I JEJ ZDEZELOWANY FORD.



Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

Najważniejsze, nieświadomione albo wręcz wyparte doświadczenie procesu pierwotnego bohaterki ujawnia się dopiero mniej więcej w połowie filmu. Agentka Starling zostaje sprowokowana do spowiedzi-wyznania, którym „kupuje” dalszą współpracę z Hannibalem Lecterem. Została osierocona w wieku 10 lat. Matka zmarła wcześniej, a jej ojciec-policjant został zastrzelony na służbie. Zaopiekowała się nią rodzina matki. Przeprowadziła się na ranczo, gdzie hodowano owce. Była świadkiem, jak mężczyźni je zabijali. Chciała je uwolnić, ale one nie umiały uciec - były doskonałymi ofiarami. Udało jej się wykraść jedną, ale wkrótce złapał ją miejscowy szeryf. Rodzina oddała ją do sierocińca, a mała owieczka została zabita. Aspirująca do agentki FBI bohaterka potwierdza w ten sposób jak bardzo (choć nieświadomie) identyfikuje się z rolą pozbawionej sprawczości ofiary w świecie zdominowanym przez mężczyzn-napastników.

¹⁵⁴ Gatunek najmniejszej troski obejmuje gatunki, których zgodnie z kryteriami Międzynarodowej Unii Ochrony Przyrody (IUCN) nie można uznać w większym lub mniejszym stopniu za zagrożone wyginięciem lub nawet niebędące bliskimi zagrożeniami. Do kategorii tej należą gatunki pospolite, szeroko rozprzestrzenione; https://pl.wikipedia.org/wiki/Gatunek_najmniejszej_troski#cite_note-CITEREFIUCN_Species_Survival_Commission201215-1 [dostęp: 30.03.2021].

Do obszaru procesu pierwotnego bohaterki należą także:

- teren akademii, zajęcia, treningi i wszystkie studenckie aktywności oraz oczywiście najlepsza przyjaciółka Clarice Starling (kanał wzrokowy i relacyjny),
- stary, rozpadający się, tani samochód, którym jeździ i którego się wstydzi (kanał wzrokowy),
- West Virginia - miejsce, z którego pochodzi, ale też teren, na którym działa Buffalo Bill i gdzie bohaterka razem ze swoim szefem udaje się na miejsce zbrodni oraz sekcję zwłok pierwszej ofiary (kanał świata, wzrokowy i relacyjny),
- sytuacje, w których Starling może wykazać się zdobytą w akademii wiedzą, a więc także te fragmenty rozmów z Hannibalem, kiedy on przepytuje ją w sprawie śledztwa i jej wniosków. W tych sytuacjach bohaterka rozluźnia się. Odpowiada z entuzjazmem, bo czuje się jak na egzaminie. To jest jej teren - studentki, która pilnie przygotowuje się do każdego egzaminu (kanał relacyjny, wzrokowy i słuchowy),
- wspomnienia z dzieciństwa - zarówno śmierć ojca, jak i zdarzenia na farmie owiec a także ich „płacz” (kanał wzrokowy, relacyjny i słuchowy).

• PROCES WTÓRNY

Procesem wtórnym jest z definicji cała przestrzeń doświadczeń i jakości, które pozostają poza sferą identyfikacji bohaterki. W filmie jednak, podobnie jak w podczas terapii, praca dotyczy tych aspektów procesu wtórnego, które w danym momencie mają kluczowy wpływ na samopoczucie i jakość życia. To doświadczenia i jakości w postaci docierających do bohaterki sygnałów w różnych kanałach.

W pierwszych ujęciach filmu widzimy (kanał wzrokowy), że studentka akademii FBI Clarice Starling jest otoczona wyższymi od siebie i silniejszymi mężczyznami, co też sama zauważa i co stanowi dla niej pewien dyskomfort. Dalej okazuje się, że także jej przełożony jest mężczyzną - przystojnym i zadbanym, autorytetem w dziedzinie behawiorystyki. Wspomina pobłażliwie spór, jaki toczyli na prowadzonych przez niego zajęciach. Starling nie zgadzała się z praktykami łamania prawa jako sposobu pozyskiwania dowodów lub zeznań. Wszystko zatem, co dotyczy naciągania prawa, nielegalnych praktyk, działań poza procedurami, ale także nieuczciwości, kłamstwa i matactw jest manifestacją energii procesu wtórnego.

Il. 57. BOHATERKA ZDOMINOWANA PRZEZ ŚWIAT MĘŻCZYZN.



Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

Na podstawie tego, co wiemy o jej procesie pierwotnym, przestrzeń procesu wtórnego to także przemoc fizyczna i świat przestępców, a zwłaszcza morderców (takich, którzy z zimną krwią zamordowali jej ojca, jak i tych mordujących zwierzęta).

Procesem wtórnym jest także energia ukryta za aspiracjami, marzeniami o karierze zawodowej i awansie społecznym, dlatego że w danym momencie bohaterka jeszcze nie jest tym, kim chciałaby być. Wszyscy zatem mężczyźni, którzy już coś osiągnęli, mają stanowiska i są prawdziwymi agentami albo autorytetami (także Hannibal Lecter jako doktor psychiatrii) są sygnałami jej procesu wtórnego.

W aspiracjach, marzeniach i pragnieniu społecznego awansu kryje się istota procesu wtórnego bohaterki oraz przemiana, jaka ma się w niej dokonać. Pojawia się pytanie: co musi się stać, żeby mogła spełnić swoje marzenie i zdobyć pozycję społeczną, na której jej zależy? Gdzie jest ten próg, który na razie wyznacza niemożliwość wyrwania się z dotychczasowej tożsamości - „dobrze odżywionej wieśniary z odrobiną gustu”?

Do manifestacji procesu wtórnego należą w *Milczeniu owiec* także:

- generalnie mężczyźni i ich przestrzeń (kanał wzrokowy i relacyjny),
- gabinet agenta Crawforda - szefa wydziału behawiorystyki - przestrzeń mężczyzny-autorytetu, ale także miejsce, gdzie rozwieszono są zdjęcia ofiar Buffalo Billa i wycinki z gazet na temat kolejnych morderstw (kanał wzrokowy),
- więzienie, w którym przebywa Hannibal Lecter (kanał wzrokowy).

Dom Buffalo Billa jest przestrzenią, która reprezentuje zarówno proces pierwotny jak i wtórny. Wszystko tam jest w jakiś niezwykły, koszmarny sposób ze sobą połączone - aspekt męski i żeński, świat przemocy i ofiary. To także przestrzeń kokonów i motyli, czyli przemiany. Nie powinno nas dziwić, że to miejsce w oczach bohaterki jest czymś najbardziej przerażającym i właśnie tam konfrontuje się z największym zagrożeniem. Dom Buffalo Billa jest metaforą jej przemiany i pokazuje na czym ona będzie polegać.

Połączenie męskiej i żeńskiej energii jest ukazane jako koszmarny sen tylko dlatego, że subiektywnie każda prawdziwa zmiana osobowości jest doświadczeniem koszmarnym. To śmierć jednego Ja i narodziny drugiego, podobnie jak przepoczwarczenie się w dorosłego osobnika - postać imago. W domu Buffalo Billa zarówno w scenografii, jak i kostiumie wszystko jest męsko-damskie. Jednocześnie oba te aspekty przenikają się jak rozpuszczone w sobie, podobnie jak płynna substancją wypełniająca kokon w fazie przejściowej przeobrażenia zupełnego¹⁵⁵. Dom Buffalo Billa to kokon, z którego Clarice Starling wyjdzie jako Nowe Ja, nowa tożsamość.

• ZMIANA

Clarice Starling, żeby przełamać identyfikację z pozbawioną sprawczości ofiarą, sama musi stać się napastnikiem i autorytetem. Musi zintegrować i przetransformować na swój użytek energię oraz system wartości męskiego świata, żeby przełamać swoje ograniczenia i osiągnąć awans społeczny.

FBI to świat mężczyzn i energii, która za tym stoi - nieustraszonych agentów i zwyrodniałych przestępców. W okolicznościach przedstawionych w filmie, kobiety są ofiarami świata stworzonego przez mężczyzn. Agentka Starling zostaje wysłana przez swojego przełożonego jako piękna przynęta dla zwyrodniałego zbrojnego i psychopaty. Sama jednak nie zapomina pomalować ust i odpowiednio się wystylizować, co pokazuje, że na początku przyjmuje świadomie rolę wyznaczoną przez system. Pierwotna identyfikacja (proces pierwotny) podpowiada jej, jak ma się w tym świecie odnaleźć - jakimi środkami powinna ubiegać się o swój awans społeczny. Jej kariera, jak zwraca na to uwagę Hannibal, zależy od mężczyzny (jej przełożonego), któremu prawdopodobnie podoba się jako kobieta, a być może nawet o niej bezpiecznie fantazjuje. (Hannibal ma rację - zna się na ludziach, zjadł na nich zęby.)

¹⁵⁵ Przeobrażenie zupełne owadów, holometabolia – to typ metamorfozy larwy owada w dorosłego osobnika, w trakcie której występuje stadium poczwarki; https://pl.wikipedia.org/wiki/Przeobrażenie_zupełne_owadów [dostęp: 30.03.2021].

Przemiana Clarice Starling musi prowadzić zatem do rozładowania polaryzacji pomiędzy jakościami świata kobiety-ofiary i mężczyzny-napastnika. Po jednej stronie jest identyfikacja z przestrzeganiem prawa, prawdomównością, łagodnością, empatią, oddaniem, ale też dziecięcą bezbronnością, brakiem sprawczości, wykonywaniem rozkazów i byciem uczennicą. Świat mężczyzny-napastników to łamanie prawa, kłamstwa, przemoc i agresja, bezwzględność i protekcyjność, ale też profesjonalizm i figura autorytetu, a więc sprawczość i decyzyjność. Napięcie między tymi światami jest ogromne a jego rozładowaniem będzie integracja energii mężczyzny-napastnika i mężczyzny-autorytetu. Czy jest to moralne czy nie, godne pochwały czy po prostu pragmatyczne, Clarice Starling na przestrzeni całego opowiadania zacznie kłamać, będzie sprawcą i samodzielna, wykaże się zimną krwią, podważy autorytet swoich zwierzchników, żeby w finale dokonać aktu najwyższej agresji - zabić. Integrując doświadczenie przemocy i agresji nie staje się katem, ale przestaje być ofiarą. Integruje tę część „męskiej” energii, która jest niezbędna do ścigania przestępców.

Twórcy opowiadania przedstawiają przemianę Clarice Starling bardzo dosadnie - ze zwykłej dziewczyny z prowincji, marzącej o awansie społecznym, staje się dojrzałym człowiekiem, podobnie jak poczwarka wychodząca z kokonu staje się motylem zdolnym do samodzielnego życia w świecie dorosłych osobników.

Wielkim obrazem paradoksu procesu przemiany Clarice Starling jest fakt, że jej „terapeutą”, ale także „ojcem chrzestnym” społecznego i zawodowego awansu jest właśnie mężczyzna-napastnik-autorytet, Hannibal-the-Cannibal. Jest to też niezwykle sugestywna metafora samego procesu rozwojowego, którego istotą jest włączenie do sfery identyfikacji tego, co obce i pierwotnie zagrażające.

• HISTORIA NIEWIDZIALNA

Niewidzialna historia to opowieść o relacji między procesem pierwotnym i procesem wtórnym bohaterki. Na pierwszy plan wysuwa się więc polaryzacja między kobietami-ofiarami i mężczyznami-napastnikami. Nie należy jednak patrzeć na nią jak na socjologiczną obserwację, metaforę stosunków społecznych albo manifest krytykujący czy to mężczyzn, czy kobiety za ten stan rzeczy. To przede wszystkim obraz świata przefiltrowany przez osobowość bohaterki.

Wychowała się na prowincji, gdzie podział na to, co właściwe dla kobiet i mężczyzn jest bardzo wyraźny. Ponieważ jednak ona sama wybrała inną drogę: chce robić karierę, zdobyć pozycję i stać się agentką FBI, obciążenie wynikające z wzorców z dzieciństwa, sprawia, że jako kobieta czuje się ofiarą męskiego świata, podczas gdy mężczyźni jawią się jej jako zagrażający, mający nad nią przewagę,

napastnicy. Obciążenie biorące się z prowincjonalnego pochodzenia sprawia, że chcąc nie chcąc bohaterka identyfikuje się z zamordowanymi dziewczynami. Nie ma znaczenia to, czy jakości świata mężczyzn są obiektywnie męskie. W osobistej historii agentki Starling ta polaryzacja subiektywnie tak właśnie wygląda i dopóki jej nie przekroczy integrując jakości postrzegane przez nią jako „męskie” (ale także stereotypowo męskie), nie uda jej się przełamać dotychczasowej identyfikacji.

Na poziomie świadomym bohaterka filmu wypiera podział na mężczyzn i kobiety, jako fundamentalną polaryzację w otaczającym ją świecie. Udaje, że ten podział jej nie dotyczy, co wyraźnie podkreślone zostaje w kilku scenach¹⁵⁶. Żeby jednak stało się to jej psychicznym faktem, ten podział musi przełamać nie na zewnątrz, ale najpierw w sobie. Wewnątrz siebie musi doprowadzić do równouprawnienia tych spolaryzowanych światów. Liczenie na to, że ktoś za nią to załatwi to mrzonki. Hannibal Lecter, który jest reprezentantem nie tylko świata mężczyzn-napastników, ale też mężczyzn-autorytetów mówi do niej wprost:

„Dam ci to, co kochasz najbardziej - awans. Posłuchaj uważnie - zajrzyj głęboko do wnętrza, Clarice Starling” („look deep within yourself, Clarice Starling”). W ten sposób daje jej wskazówkę do dalszego działania. Okazuje się, że „Your-Self Storage” to przechowalnia rzeczy - miejsce, gdzie bohaterka znajdzie najważniejszy dla śledztwa trop, ale też obraz swojej wewnętrznej przemiany - głowę mężczyzny ucharakteryzowanego na kobietę - integrację tego co męskie i żeńskie.

Rozwiązanie zagadki jest więc ukryte wewnątrz samej agentki Starling („deep within herself”), bo największą zagadką niewidzialnej historii nie jest poszukiwanie seryjnego mordercy, ale „tajemnica” przemiany dającej Clarice Starling szansę na awans społeczny i karierę w FBI.

Makabryczne obrazy i wydarzenia widzialnej historii, przez które przechodzi Clarice Starling, odnoszą się do thrilleru jej wewnętrznej przemiany. To jest to, co widza na głębszym poziomie najbardziej interesuje i co odróżnia *Milczenie owiec* od innych thrillerów. Znamy przecież całe mnóstwo filmów tego gatunku, których tytułów już nie pamiętamy, bo poza tym, co zewnętrzne, nie miały wewnętrznego silnika niewidzialnej historii *Procesu*.

• HISTORIA NIEWIDZIALNA vs HISTORIA WIDZIALNA

Siła dramaturgii *Milczenia owiec*, a także na przykład *Szczęk*, polega nie tyle na śmiertelnym zagrożeniu w postaci seryjnego mordercy (psychopaty albo rekina),

¹⁵⁶ W jednej ze scen bohaterka sprawia wrażenie zaskoczonej sugestiami Hannibala dotyczącymi męsko-damskiego podłoża jej relacji z przełożonym. Odpowiada na nie: „Nigdy się nad tym nie zastanawiałam”, co nawet jeśli jest prawdą, zdradza pewien poziom wyparcia tego rodzaju treści.

ale na trafnym określeniu postaci i zdarzeń historii widzialnej, które odzwierciedlają polaryzację między procesem pierwotnym i procesem wtórnym, czyli historię niewidzialną. Tylko taki Szeryf-tchórz, z fobią na tle wody, może fascynować nas w konfrontacji z rekinem. W swoich działaniach walczy przede wszystkim ze swoimi ograniczeniami pokonując większe bestie niż rekin - te, które ma w swojej psychice. Tylko taka agentka FBI - nieśmiała choć ambitna american girl z prowincji może głęboko wciągnąć nas w kolejną historię o seryjnym mordercy, bo w istocie nie oglądamy śledztwa i jego okropności, ale walkę bohaterki z własnymi ograniczeniami. Wychodzi z siebie, jak z kokonu, żeby stać się dojrzałym, samodzielny osobnikiem, a nie kolejną z ofiarą jakiegoś mężczyzny. Energia opowiadania w obu przypadkach generowana jest przez bardzo precyzyjne, choć przecież ani oczywiste, ani nachalne określenie polaryzacji pomiędzy procesem pierwotnym i procesem wtórnym.

- **WANT i NEED**

Hannibal pyta: „Legitymacja traci ważność za tydzień - nie jesteś naprawdę z FBI, co?” Agentka Starling nie jest tak naprawdę agentką i nie stanie się nią, jeśli nie dokona transformacji w sobie. Dostała zadanie, które, nawet jeśli nikt o tym nie wie (może poza Hannibalem), jest dla niej szansą nie tylko na to, żeby oficjalnie stać się agentką po zdaniu egzaminów, ale żeby być gotową do tej roli. Want bohaterki jest jasne i wyraźne - chce pomóc w schwytaniu Buffalo Billa zanim psychopata zabije kolejną dziewczynę. To podstawowa świadoma i oficjalna motywacja do działania oraz drive (napęd) historii widzialnej.

Need z perspektywy klasycznego podejścia dramaturgicznego mogłoby być określone jako potrzeba udowodnienia sobie i innym swojej wartości oraz uzyskanie potwierdzenia, że zasługuje na prawdziwy podziw. Innym wariantem może być potrzeba uratowania czyjegoś życia, żeby przełamać traumę z dzieciństwa - śmierć niewinnych i bezbronnych owiec.

Need procesowe jest w moim przekonaniu jeszcze głębsze. To potrzeba wydostania się z kokonu, w którym bohaterka jest uwięziona. Potrzeba dotycząca zintegrowania tych męskich jakości i doświadczeń, które uwięziły ją w kokonie ofiary. Bez tego nie będzie dobrą agentką - taką jaką pragnie być.

- **POSTACI ZE SNU**

W Milczeniu owiec występują trzy równorzędne postaci ze snu. Razem odzwierciedlają różne aspekty tego, co umownie nazwać można światem mężczyzny-napastnika i mężczyzny-autorytetu. Konfrontując się z nimi bohaterka mierzy się ze swoim progiem na ten rodzaj „męskiej energii”.

Dla przypomnienia: dany element narracyjny staje się postacią ze snu wtedy, gdy bohater/ka nie tylko konfrontuje się z jego jakościami, ale w pewnym momencie doświadcza ich w swoich działaniach, postawie i zachowaniu, przekraczając próg swojej tożsamości.

Pierwszą postacią ze snu, najbliższą tożsamości bohaterki, jest jej przełożony - agent Crawford, szef wydziału behawiorystyki, który stoi na czele grupy dochodzeniowej. Należy do świata mężczyzn-autorytetów.

IL. 58. AGENT CRAWFORD - POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

Wydawać by się mogło, że jako agent FBI i wykładowca akademii powinien należeć do obszaru procesu pierwotnego Clarice Starling. Reprezentuje prawo, ściga przestępców, daje bohaterce szansę zdobycia wiedzy i doświadczeń niezbędnych do realizacji jej marzeń o karierze. Ona go lubi i szanuje, a on wspiera ją w działaniu. Dla niej jednak męskie wsparcie - bez względu na to, czy pochodzi od swojego opiekuna czy od Hannibala Lectera - jest rodzajem protekcjonalizmu - dowodem na jej słabość i zależność. Nie mając autorytetu (jako studentka), pewności siebie i sprawczości (nie udało jej się uratować owiec i uciec z farmy) nie czuje się równorzędnym partnerem zarówno dla jednego, jak dla drugiego.

Agent Crawford reprezentuje to, o czym bohaterka marzy, a co jeszcze nie jest w jej zasięgu¹⁵⁷ - pewność siebie, sprawczość i autorytet w środowisku FBI wyrażający się w pozycji zawodowej. Ponadto system wartości Crawforda stoi w

¹⁵⁷ Podobnie marzenia i plany Tiumana Burbarka związane z podróżowaniem są przestrzenią jego procesu wtórnego, a Dziewczyna z Fiji - jego postacią ze snu.

sprzeczności z przekonaniem studentki. On uznaje możliwość warunkowego naruszenia praw człowieka i naginania procedur, jeśli wymagają tego okoliczności. Ten temat był kiedyś przedmiotem sporu między nimi, o czym przełożony przypomina jej na pierwszym spotkaniu. Choć podkreśla jej osiągnięcia i świetne wyniki na studiach, powierza jej bardzo odpowiedzialne zadanie raczej ze względu na jej kobiece atrybuty. Żadna dziewczyna może być dobrą przynętą, na którą można złapać wyrafinowanego estety, jakim jest Hannibal Lecter. Mówiąc wprost przełożony stosuje kłamstwo i manipulację dla dobrej sprawy.

W jaki sposób Clarice Starling doświadcza jakości reprezentowanych przez swojego przełożonego? Bohaterka po raz pierwszy łamie procedury i naciąga prawo, kiedy podstępem przeszukuje Your-Self Storage najprawdopodobniej bez oficjalnego nakazu (jest sama i wszystko odbywa się w tajemnicy, w nocy). Robi to w imię dobra śledztwa i ten fakt bardzo ją podnieca. Sprawia, że bierze sprawę w swoje ręce - doświadcza sprawczości. Następnym wykroczeniem Clarice Starling poza swój moralny kodeks jest fałszywa oferta, którą składa Hannibalowi. Kłamie, przygotowuje dokumenty, żeby wyciągnąć cenne informacje, za cenę utraty wiarygodności i szansy odnalezienia Buffalo Billa. Najważniejszym jednak przejęciem jakości/doświadczeń reprezentowanych przez jej przełożonego jest samodzielne poprowadzenie śledztwa w finale. Podważa autorytet swojego szefa i całej grupy operacyjnej podążając za tropem i wskazówkami, które dostała od Hannibala Lectera.

Drugą postacią ze snu jest Hannibal Lecter. Jako doktor psychiatrii obejmuje jakości pochodzące ze świata mężczyzn-autorytetów. Bohaterka wchodzi z nim w relację, która ze spotkania na spotkanie staje się coraz bardziej równorzędna. Nabiera pewności siebie. Wbrew ostrzeżeniom swojego przełożonego otwiera się przed Hannibalem, jak prawdopodobnie dotąd przed nikim. Obnażając się ze swoją traumą z dzieciństwa doświadcza odwagi i prawdziwej determinacji. W ten sposób zdobywa jego szacunek i podziw. Hannibal wynagradza ją dając kolejne wskazówki dotyczące śledztwa i naprowadzając na Buffalo Billa.

Wejście w tak intymną relację z mordercą-kanibalem jest wielkim przekroczeniem progu tożsamości. Pamiętamy, że na początku filmu bohaterka była dość naiwną idealistką, przekonaną o istnieniu wyraźnej i jednoznacznej granicy między tym, co dobre i tym, co złe. Teraz zachowuje się jak bohater baśniowy, który toczy wyrównaną walkę z bestią, przekracza strach i niemoc, doświadcza swojej sprawczości. To właśnie dzięki spotkaniom z Hannibalem dopadnie Buffalo Billa.

Il. 59. HANNIBAL LECTER - POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

Hannibal Lecter reprezentuje więc także świat mężczyzn-napastników i jego jakości: brak empatii i zdolność do skrajnej przemocy, która odróżnia kata od ofiary. Jest pomostem między światem ekspertów i naukowców - znanym i bliższym bohaterce, a światem przestępców - całkowicie obcym i przerażającym, jak Buffalo Bill - trzecia postać ze snu.

Buffalo Bill jako postać ze snu reprezentuje mężczyzn-napastników. Przemoc i agresja jako jakości męskiego świata, ale obce kobietom w tym filmie, są przez kobiety w finale doświadczane. Sięgnie po nie agentka Starling, ale także uwięziona w studni niedoszła ofiara. Odrzuca swoją bierność i bezradność, bierze sprawy w swoje ręce i pokazuje, że jest zdolna zabić niewinnego pudła, żeby ratować siebie.

Clarice Starling w finale zabija Buffalo Billa. Staje się napastnikiem i w swoim subiektywnym doświadczeniu przekracza identyfikację z kobietą-ofiarą. Kiedy jednoczy przeciwieństwa, staje się Nowym Ja.

Figura Buffalo Billa jest symbolicznym obrazem przemiany bohaterki. To połączenie kobiety z mężczyzną, integracji tego, co żeńskie i męskie. Chcąc przeobrazić się w motyla szyje sobie skrzydła ze skór dziewczyn. Obraz ten jest przerażający, ale z perspektywy „tożsamości” przemiana zawsze jest przerażająca, bo stare Ja musi poddać się trudnej i bolesnej transformacji.

Il. 60. BUFFALO BILL - (MIELKA) POSTAĆ ZE SNU.



Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

Dopełnieniem obrazu przemiany jest fakt, że morderca ma skłonności transseksualne, a więc przemieszcza się między identyfikacją z kobietą i mężczyzną. Spełnieniem zaś jego chorych marzeń ma być figura motyla - dojrzałości do samodzielnego życia. Uwięziony w kokonie swojej obsesji być może sam podświadomie marzy o uwolnieniu od chorych i wynaturzonych napięć panujących w jego psychice. To, co w przypadku psychopaty jest karykaturą, w bohaterce osiąga swój cel i jest harmonijnym przekroczeniem granic między tym, co męskie i tym, co żeńskie, bez popadania w psychozę i zaburzenie osobowości.

• PRÓG

Inaczej, niż w omawianym wcześniej *Truman Show*, tutaj nie ma określonej kolejności i etapów przekraczania kolejnych progów. Tutaj próg jest jeden - pomiędzy tym, co doświadczane jest przez bohaterkę jako jakości świata kobiet-ofiar i jako jakości świata mężczyzn-napastników/mężczyzn-autorytetów.

Po raz pierwszy Clarice podchodzi do swojego progu w więzieniu, kiedy Hannibal Lecter każe jej pokazać legitymację. Musi zbliżyć się do szyby, choć zgodnie z procedurami (figura progowa) nie wolno jej tego zrobić. Ten mały nieznaczący gest ma w sobie bardzo dużo napięcia, wzbudzając w bohaterce strach, ale z pewnością także podniecenie (podobnie jak wejście do *Your-Self Storage*)

W *Milczeniu owiec* próg tożsamości ma swoją wizualną reprezentację. Są nim drzwi do przechowalni *Your-Self Storage*, w której przechowywane są prywatne

rzeczy jednego z pacjentów Hannibala Lectera. Hannibal na pierwszym spotkaniu kazał agentce Starling „szukać głęboko w sobie” („look deep within yourself”), co uznała za zbyt banalne, jeśli miałyby być jedynie wskazówką dotyczącą jej introspekcji. Udało jej się rozgryźć tę zagadkę. Znalazła w internecie przechowalnię o nazwie Your-Self Storage. Bohaterka sama musi podnieść ciężkie drzwi, choć towarzyszy jej dwóch mężczyzn - jeden stary, a drugi przepelniony niechęcią do fizycznej pracy. Wnętrze jest obce, pełne tajemniczych przedmiotów: kobiecych i męskich atrybutów. Drzwi się zatraskują. Napięcie rośnie, a bohaterka znajduje słój z obciętą głową zanurzoną w formalinie. Na pierwszy rzut oka nie wiadomo czy to głowa kobiety czy mężczyzny ucharakteryzowanego na kobietę.

Il. 61. Głowa w słoju - sygnał wysłany od (wielkiej) postaci ze snu - Buffalo Billa.



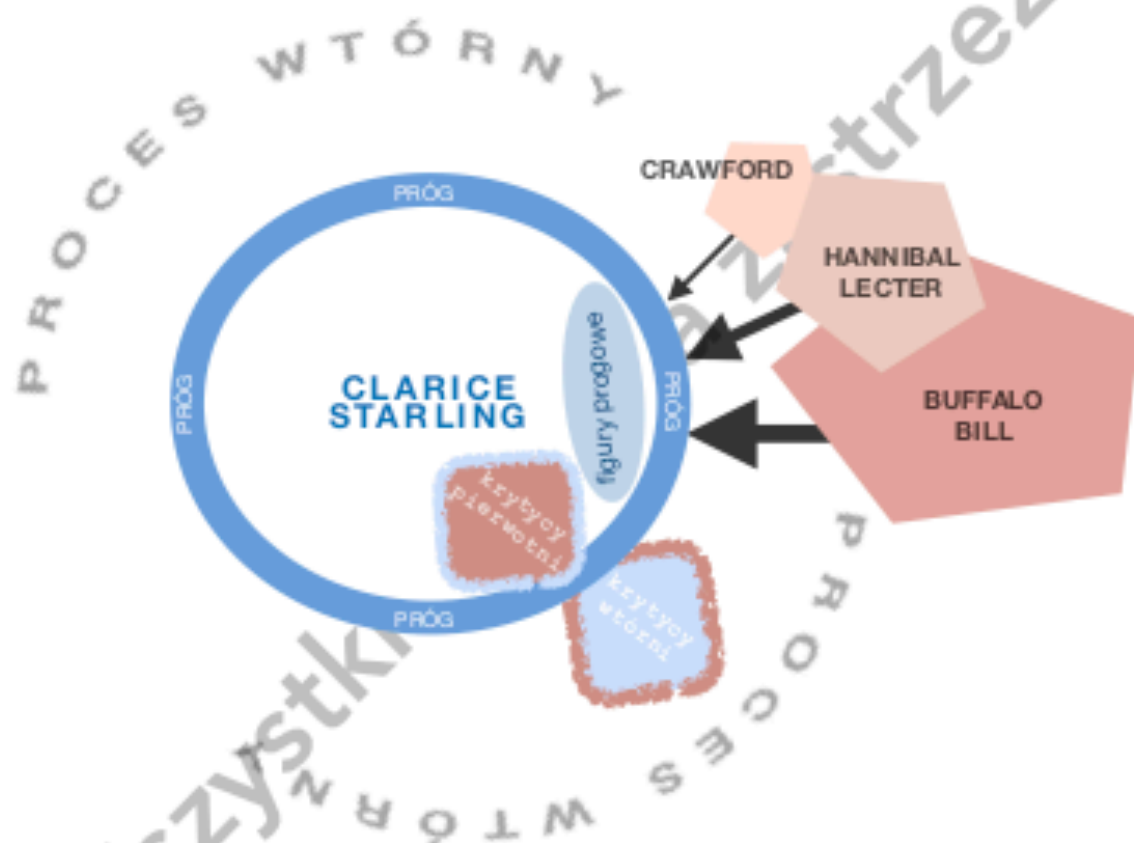
Źródło: Kadr z filmu *Milczenie owiec*.

Scena natychmiast urywa się i przechodzi do następnej, co jest znaczące dla zderzenia bohatera z progiem tożsamości. Dochodzą do tego silne emocje, których Clarice doświadcza na progu, a które później relacjonuje Hannibalowi: „Najpierw poczułam strach, a potem wielki zapal”. W ustach odciętej głowy znaleziony zostanie motyli kokon, korespondujący zarówno z postacią ze snu - seryjnym mordercą Buffalo Billem jak i procesem przemiany.

Próg tożsamości jeśli nawet ma w jakiejś scenie (albo całym opowiadaniu) swoją fizyczną reprezentację, dotyczy przede wszystkim postawy, zachowania i decyzji bohaterki. Agentka Starling zachowuje się jak „nie-Ja”, kiedy wyprasza całą grupę lokalnych policjantów z miejsca, w którym rozpocząć ma się sekcja zwłok kolejnej ofiary. Jest aktywna, pewna siebie, zdecydowana. O dziwo, wszyscy słuchają się jej, jakby fakt, że jest kobietą, był tylko dla niej istotny. Wyglądają na

zdziwionych jej ostrym tonem, nie pasującym do wizerunku paniusi, ale wycofują się bez słowa. Ta konfrontacja jest bardzo znacząca, bo jej ojciec był kiedyś jednym z nich - policjantem z prowincji. Ona zachowuje się w tym momencie już nie jak jego córka, ale raczej przełożona.

IL. 62. CLARICE STARLING I JEJ POSTACI ZE SNU.



Źródło: opracowanie własne.

• FIGURY PROGOWE

Jak wspominałem już w tym rozdziale, ale też w kilku miejscach wcześniej, pojedynczy element narracyjny - postać, miejsce, zdarzenie, rewizyt etc. - może na przestrzeni opowiadania reprezentować różne aspekty Procesu. Szef wydziału, choć jest przede wszystkim postacią ze snu, na pierwszym spotkaniu, kiedy wysłała bohaterkę na wywiad z Hannibalem Lecterem, wypowiada słowa przynależące do figury progowej: „Bądź bardzo ostrożna. Nie wykraczaj poza procedury

bezpieczeństwa i pod żadnym pozorem nie mów mu nic osobistego. Uwierz mi - nie chcesz mieć Hannibala Lectera w swojej głowie". To konkretne instrukcje figury progowej, która chce nie dopuścić do przekroczenia progu, ale jak wiemy, Clarice Starling i tak wszystkie te zakazy złamie.

Figurą progową jest prawo, regulaminy i procedury, za którymi niedoszła agentka może się chować. Dlatego właśnie każde wykroczenie poza nie jest aktem niełajności wobec swojego procesu pierwotnego i zbliżaniem się do progu.

Postacią, która objawia się jako figura progowa jest matka porwanej dziewczyny. Stara się wzbudzić w mordercy empatię, odwołuje się do łagodności, wrażliwości i ludzkiego ciepła. Agentka Starling podziwia tę strategię, ale w kolejnej scenie idzie wprost do Hannibala, bo przeczuwa, że tylko siłą i działaniem może coś osiągnąć. W tej opowieści nie kobieca wrażliwość, empatia i perswazja, z którymi bohaterka pierwotnie się utożsamia, będą potrzebne do schwywania mordercy, ale spryt, manipulacja, przemoc i agresja.

Ponadto figurami progowymi są wszystkie te elementy narracyjne (jak matka porwanej dziewczyny), które próbują zatrzymać Clarice Starling w jej identyfikacji z żeńską energią. Przypominają, że należy do świata ofiar, błagających o ratunek, a nie walczących jak napastnicy.

• KRYTYK PIERWOTNY

Ofiary w filmie (także „płaczące” owce) pełnią w pewnym sensie funkcję krytyka pierwotnego, który przypomina bohaterce o tym, że jest słaba, żyje w świecie mężczyzn, z którym nie wygra, że kobiety zawsze są ofiarami, że jest z prowincji, że nie uda jej się w życiu osiągnąć sukcesu, bo ostatecznie jakiś mężczyzna ją wykorzysta i wyrzuci w bagno. Dlatego też za każdym razem, kiedy konfrontuje się z ofiarami traci rezon, staje się rozkojarzona. Wtedy też powracają wspomnienia z dzieciństwa stopniowo odsłaniając motyw beczących, idących na rzeź, owiec.

Krytyk pierwotny to ten, który powstrzymuje przed zmianą. Osłabia i odbiera siły, nawet jeśli wzbudza w bohaterce niechęć do swojej słabości i ograniczeń. Tak jest jednak do czasu, bo argumenty krytyka pierwotnego bohaterka dostrzega w innym świetle w chwili, gdy zaczyna z sukcesem przekraczać próg. Kiedy poznaje siebie z innej strony i zaczyna dostrzegać potencjał wylaniającej się zza progu, argumenty krytyka pierwotnego (podobnie jak argumenty figur progowych) przestają robić na niej wrażenie.

• KRYTYK WTÓRNY

Krytykiem wtórnym jest wszystko to, co prowokacyjnie mówi do Clarice: „jesteś tylko kobietą, uważasz, że dasz radę?” Reprezentują go te elementy narracyjne, których celem jest zmobilizowanie bohaterki do wyjścia poza doświadczenia procesu pierwotnego. Najczęściej takie komunikaty/treści pochodzą od tego, co wtórne. Język krytyka wtórnego pojawia się we wszystkich uwagach pochodzących od mężczyzn dotyczących urody Clarice. To gesty, reakcje i zachowania dające jej do zrozumienia, że nie widzą w niej agenta FBI, profesjonalistki, ale atrakcyjną, młodą kobietą. To jej jednak nie osłabia, choć z pewnością irytuje. Mobilizuje i determinuje do udowodnienia mężczyznom, że nie jest od nich gorsza. Daje jej nawet poczucie przewagi, bo mężczyźni (potencjalni wrogowie) nie spodziewają się po niej siły, odwagi i sprawczości.

Agentka Starling musi przełamać swoje wewnętrzne ograniczenia związane z doświadczeniami, które wytworzyły w niej obraz świata podzielonego na kobiety-ofiary i mężczyzn-napastników albo kobiety-dzieci i mężczyzn-autorytety. Obraz świata, który widzimy w filmie jest jednocześnie pewnym odwzorowaniem społecznych podziałów i ról ograniczających wolność kobiet w patriarchalnym świecie, ale w ramach opowieści o agentce Starling obiektywność nie jest istotna. Ważne jest to, że to jej subiektywny obraz świata, mający w wielu scenach karykaturalną i bardzo jednowymiarową postać. To jej pejzaż wewnętrzny, który musi przełamać, a nie manifest feministyczny, krytykujący zastany porządek społeczny, choć na poziomie znaczeń, a nie filmowej podróży bohaterki, z pewnością tak też może być odczytywany.

GŁÓWNE ETAPY SZLAKU NA PROCESOWEJ MAPIE

Mapa Procesu jest, jak pamiętamy, statycznym obrazem napięć panujących pomiędzy procesem pierwotnym i wtórnym bohatera/ki. Na mapie rozmieszczone są w określonych miejscach, w sposób indywidualny dla każdej opowieści, elementy Procesu: próg, figury progowe, postaci ze snu, krytycy. Bohater/ka poruszając się po mapie kreśli szlak odślaniając dynamikę Procesu. W przebiegu filmowej opowieści procesowy szlak jest także indywidualny dla konkretnego bohatera/bohaterki, ale istnieją pewne ogólne prawidłowości, które można dostrzec. Spróbuję możliwie krótko i zwięźle przedstawić je uwzględniając szlak, którym podąża bohaterka Milczenia owiec.

AKT I: EKSPOZYCJA

Początek filmu jest etapem, na którym poznajemy główną bohaterkę i jej świat. Zdominowany jest zatem przez elementy procesu pierwotnego. Mniej lub bardziej wprost dowiadujemy się, z czym się identyfikuje, a z czym nie, jaki jest jej system wartości, co lubi - czego nie, do czego jej blisko, a co uważa za obce.

W ekspozycji najczęściej poznajemy tę bardziej uświadomioną część procesu pierwotnego. Jeżeli zatem twórca opowiadania zdecyduje, że druga, mniej świadoma albo marginalizowana część procesu pierwotnego będzie miała istotne znaczenie na dalszym etapie, ekspozycja bohaterki może sprowadzać się do kilku podstawowych „haseł”, które zaspokajają widza, tak samo jak bohatera - bo w taki właśnie sposób - ograniczony i niepełny - woli siebie postrzegać.

Choć początek filmu „zabarwiony” jest przez proces pierwotny na różne sposoby, można dostrzec pojedyncze sygnały procesu wtórnego. Mniej więcej w połowie aktu I mieści się inciting incident - dramaturgiczny punkt zapowiadający to, co będzie przedmiotem konfliktu. Z procesowego punktu widzenia to pierwszy znaczący sygnał procesu wtórnego, który istotnie oddziałuje na bohaterkę.

Inciting incident w *Milczeniu owiec* to pierwsze spotkanie Clarice Starling z Hannibalem Lecterem.

I PUNKT ZWROTNY

Z procesowej perspektywy to moment pierwszego zderzenia z progiem tożsamości w wyniku konfrontacji z sygnałem procesu wtórnego. Bohaterka zostaje zmuszona albo sama prowokuje swoje doświadczenie sygnału w takiej intensywności, że zostaje postawiona wobec swojej nie-możliwości wykonania czegoś - sfery, która wyznacza jej obszar nie-Ja. Może być to spotkanie wprost ze swoją postacią ze snu, albo jej zapowiedź.

W *Milczeniu owiec* I punktem zwrotnym jest wejście do Your-Self Storage i znalezienie słoja z głową mężczyzny ucharakteryzowanego na kobietę.

AKT II: KONFRONTACJA - OD II PUNKTU ZWROTNEGO DO I KULMINACJI

Po pierwszym zderzeniu z progiem obok tendencji do zachowania status quo w bohaterce pojawia się mniej lub bardziej uświadomiona i zamierzona tendencja do zmiany. Pojawiają się kolejne sygnały procesu wtórnego, a bohaterka musi za nimi podążać zbliżając się do progu, przekraczając go na chwilę, żeby znowu cofnąć się do swojego procesu pierwotnego. W jej zachowaniach, decyzjach i

postawie pojawiają się wówczas na chwilę nowe elementy. Wchodzi w przestrzeń nieznaną i konfrontuje się z postaciami i zdarzeniami, których wcześniej się wystrzegała albo nawet nie miała okazji się z nimi zetknąć.

Mając pod ręką całościową mapę Procesu scenarzysta może sprawdzać swoje intuicje. Wykreować zdarzenia posiadając wiedzę na temat postaci ze snu i figur progowych oraz „dialogu”, jaki w tej historii mogą one ze sobą prowadzić. Charakterystyczne dla tego etapu procesu przemiany jest w miarę równe rozłożenie elementów reprezentujących proces pierwotny i proces wtórny. Tutaj bohaterka może jeszcze doświadczać nieświadomej części swojego procesu pierwotnego, co dokonuje się najczęściej w wyniku konfrontacji z postaciami ze snu i figurami progowymi.

AKT II: KONFRONTACJA (CD.) - OD I KULMINACJI DO KOŃCA AKTU II

I kulminacja to punkt dramaturgiczny utożsamiany z połową filmu (midpoint). Na szlaku procesowej mapy dotyczy takiego przekroczenia progu, w którym bohaterka po raz pierwszy staje po stronie swojej postaci ze snu, niejako „przymierza” ją i jej jakości. Ich doświadczenie jest subiektywnie na tyle ważne i radykalne, że od tej pory aż do końca aktu II, bohaterka coraz częściej „przebywa na terenie procesu wtórnego”, a elementy procesu pierwotnego odchodzą na drugi i trzeci plan.

I kulminacja w przypadku Clarice Starling to kolejne spotkanie z Hannibalem Lecterem. Tym razem bohaterka decyduje się na niezwykle wymianę: w zamian za dalszą pomoc w śledztwie, zdradza najgłębiej skrywane tajemnice swojego dzieciństwa. Jednak prawdziwym przekroczeniem progu jest fakt, że okłamuje Hannibala dając mu sfalszowane dokumenty, zapewniającego o przeniesieniu go do innego, lepszego więzienia w zamian za dalszą współpracę. Clarice kłamie, stosuje manipulację i jednocześnie bez kompleksów konfrontuje się ze swoją postacią ze snu.

W drugiej części aktu II na szlaku procesowej mapy dochodzimy do momentu, w którym postaci ze snu stają się bardzo wyraźne. Bohaterka jest z nimi w silnej relacji, a konfrontacja z nimi posuwa akcję do przodu (widzialną i niewidzialną). Dopiero teraz wyłania się informacja o potencjalnej zmianie, czyli konkretnych jakościach/doświadczeniach, które postaci ze snu reprezentują. Choć taniec na progu zaczyna się wcześniej, bohaterka w swoich zachowaniach, decyzjach i postawie coraz częściej zachowuje się jak nie-Ja. Staje się „nie-do-poznania” i niejednokrotnie wystawia się na niebezpieczeństwo.

II PUNKT ZWROTNY

Na procesowej mapie bohaterka jest całkowicie po stronie procesu wtórnego i choć jeszcze nie zintegrowała jakości/doświadczeń postaci ze snu, to jest w stanie się utożsamić się z nimi w swoich działaniach i zachowaniach. Główny próg właśnie zostaje przekroczony, ale nie znika. Cały czas istnieje możliwość regresu i pełnego powrotu do procesu pierwotnego.

W *Milczeniu owiec* II punktem zwrotnym jest spotkanie Clarice Starling oko w oko z Buffalo Billem. Podczas gdy jej szef i cała grupa dochodzeniowa wraz z wielkim oddziałem antyterrorystycznym doświadczają kompromitującej porażki robiąc obławę nie w tym miejscu co trzeba, ona będzie musiała samodzielnie doświadczyć energii swojej najbardziej przerażającej postaci ze snu - kata-transwestyty i koszmarnego motyla w jednym.

AKT III

Po przekroczeniu progu bohaterka ma przed sobą zadanie najtrudniejsze - zintegrowanie postaci ze snu. Musi połączyć w sobie przeciwieństwa, doprowadzić do fuzji swojej „starej” tożsamości z nowymi jakościami/doświadczeniami, co często wydaje się prawie niemożliwe. Tutaj ważą się losy przemiany bohaterki. Jej figury progowe mogą być tak silne, że może im się jeszcze udać zawrócić cały proces. Problem w tym, że pierwotna identyfikacja już nie istnieje albo została bardzo mocno podważona, a więc nie bardzo jest do czego wracać.

W akcie III znajduje się punkt dramaturgiczny zwany II kulminacją. To ostateczny test bohaterki, który może zdecydować o jej przemianie albo regresie. W *Milczeniu owiec* tym momentem jest zabicie Buffalo Billa. Sama staje się napastnikiem i w ten sposób radykalnie przekracza kondycję ofiary. Uda jej się także uratować życie porwanej dziewczyny, przez co może zerwać identyfikację także z tą małą Clarice, której nie udało się uratować owiec.

W filmowej opowieści zostawiamy bohaterkę w chwili, kiedy jej nowa tożsamość jest bardzo świeża. Jeśli zmiana dokonała się spójnie i harmonijnie - choć najczęściej jest to bolesna i wyczerpująca podróż - możemy mieć nadzieję, że z powodzeniem uda jej się wprowadzić swoją zmianę także w normalnym, codziennym życiu, które czeka ją po napisach końcowych.

PALETA PROCESOWYCH BARW PODSTAWOWYCH

Procesowy świat opowiadania powstaje podobnie do mechanizmu, który wytwarza kolorowy obraz na ekranie telewizora. Trzy podstawowe kolory: czerwony, zielony i niebieski (sygnał RGB) poprzez zmieszanie ich w odpowiednich proporcjach i natężeniu odwzorowują wszystkie możliwe barwy. Procesowy świat opowiadania filmowego powstaje z „wyprojektowania” na ekran w różnych proporcjach i natężeniu elementów procesu pierwotnego i wtórnego: figur sennych, postaci ze snu, progów, krytyków. Jeden element opowiadania w danym momencie, na przykład bohater, może być prawie cały w „kolorze” procesu pierwotnego, ale w innej scenie może zostać zabarwiony kolorem krytyka wtórnego albo postaci ze snu. Podobnie jest z pozostałymi elementami. W różnych momentach „świecą” różnymi kolorami procesowymi. Raz silniej reprezentują np. figurę progową, innym razem próg z lekkim odcieniem procesu pierwotnego.

Niektóre elementy w opowiadaniu (bohater/przestrzeń/przedmiot) nawet jeśli scenarzysta i reżyser przypisali im jeden kolor podstawowy (jako reprezentację energii na przykład figury progowej bohatera), w wyniku konkretnych wydarzeń, mogą na przestrzeni sceny lub sekwencji zmienić odcień i stanąć po drugiej stronie Procesu. Podobnie przecież jest z kolorowym odwzorowaniem świata. Drzewa są zielone, ale w pewnych okolicznościach, na przykład przy zachodzie słońca, zdają się zmieniać barwę, a w nocy stają się zaledwie chłodnymi cieniami. Przestają być elementem przyjaznego pejzażu, bo w nowych okolicznościach zamieniają się w złowrogą przestrzeń tajemnicy.

Mapowanie Procesu to nie mechaniczny proces przydzielania postaciom, obiektom, przestrzeniom i zdarzeniom etykietek: ty jesteś reprezentantem procesu pierwotnego, ty wtórnego, w tobie jest postać ze snu, a ty będziesz krytykiem wtórnym. Taki zabieg może dać wspaniałe efekty jak w przypadku *Truman Show*¹⁵⁸, ale możliwy jest każdy rodzaj pracy z tymi elementami i każdy sposób ich rozłożenia. Od bardziej czytelnych i wyrazistych, jednobarwnych figur, po rozmazane, zniuansowane - jak wszystkie kolory zmierzchu, albo poranka, które rozplývają się w sobie nawzajem (np. *Manchester by the Sea*).

¹⁵⁸ W *Truman Show* „procesowa paleta” wykorzystana została do niezwykle wyrazistego i jednoznacznego określenia funkcji bohaterów, zdarzeń, pojedynczych scen, gestów, motywów, przestrzeni, przedmiotów. Wszystko tu jest modelowe, jak poruszanie się po wzorcowej mapie Procesu. Droga Trumana kreśli na tej mapie trasę, jak na mapie skarbów. W większości przypadków, także w innych filmach Petera Weira, proces zmiany jest bardziej ukryty i płynny, a odkrycie całej niewidzialnej historii wymaga znacznie większej uwagi.

Stworzenie mapy Procesu to zatem spojrzenie na całość jako emanację procesowej palety. Proces przemiany zachodzi poprzez raz silniejsze, a innym razem słabsze natężenie jednych aspektów Procesu, na rzecz drugich. Mieszanie się ich i chwilowe oczyszczanie. Jeśli miałbym określić jakąś generalną regułę, można jedynie powiedzieć, że zazwyczaj na początku filmu jest więcej „barw” procesu pierwotnego. Potem sukcesywnie dodawane są w różnych proporcjach plamy procesu wtórnego, który coraz bardziej miesza się z pierwotnym, żeby na końcu opowiadania połączyły się w jedną, nową barwę - nowy proces pierwotny na nowym etapie życia bohatera. Różnica między „barwą” bohatera z początku i końca filmu to właśnie integracja „barw” procesu wtórnego.

Tak jak trzy kolory (RGB) są wystarczające do stworzenia niezliczonych, wielobarwnych obrazów otaczającego nas świata, tak tych kilka podstawowych „barw” procesowych odwzorowuje skomplikowany świat bohatera w ramach tego, co się w nim dzieje, jakim jest człowiekiem i kim są ludzie, z którymi wchodzi w relacje. Taki wyprojektowany z procesowych barw podstawowych obraz świata bohatera może nieść najróżniejsze dodatkowe treści: filozoficzne, polityczne, społeczne. Może wspierać najróżniejsze koncepcje, myśli i uczucia autorów, dzielić się ich obawami o ludzkość i jej przyszłość albo krytykować zastany porządek. To jednak stanowi już inny wymiar opowiadania.

Na poziomie Procesu i opowiadanej poprzez niego niewidzialnej historii, film utworzony jest z tych samych procesowych barw, co życie każdego widza. Patrząc na bohatera i jego świat, patrzy on na niewidzialną historię, której jego osobisty wariant w tym momencie toczy się także w nim. Obserwuje niezwykłą mechanikę i tajemnicę własnego losu.

Mapowanie Procesu, tak samo w przypadku terapii jak w pracy z opowiadaniem filmowym, to proces ciągły. Zawiera w sobie aspekt „inżynieryjny” i „medytacyjny”. Po okresie logicznego, przyczynowo-skutkowego organizowania elementów opowiadania, trzeba mu pozwolić zaistnieć, stworzyć dla niego przestrzeń, samoistnie dać wyłonić się postaciom, zdarzeniom, działaniom.

Mapowanie podobnie jak tworzenie mapy terenu ma służyć podróży i orientacji w przestrzeni. Ma pomóc się w niej nie zgubić i dotrzeć do celu... ale nie może zastąpić samej podróży. Mapa mówi tylko: baw się dobrze i wracaj bezpiecznie, żebyś mógł mieć szansę na kolejną, udaną podróż.

12. Amplifikacja procesowa

Procesowa amplifikacja (wzmocnienie) i towarzyszący jej feedback w przełożeniu na film jest dramaturgią, czyli umiejętnym budowaniem konfliktów, popychaniem bohaterów i zdarzeń do takich interakcji, które wywołują napięcia i ich rozładowanie.

AMPLIFIKACJA JAKO NARZĘDZIE

Amplifikacja to narzędzie terapeutyczne służące do wzmacniania doświadczenia sygnału, dzięki któremu „audycja” antyreżimowej rozgłośni o nazwie „zmiana” zaczyna być słyszalna. Rozgłośnia - postać ze snu - ma swoją siedzibę za granicą tożsamości i zagłuszana jest przez figury progowe. Wzmocnienie doświadczenia sygnału sprawia, że do człowieka (bohatera) docierają treści, których do tej pory nie znał - prawda, o tym kim jeszcze może być albo kim w istocie jest.

Sygnał jest jak jedna klatka filmowa - na jej podstawie nie jesteśmy w stanie określić z jakiego filmu pochodzi. Amplifikacja jest dodawaniem kolejnych klatek filmowych z obu stron po to, by [...] można było bez żadnych wątpliwości określić nie tylko „z jakiego film pochodzi”, ale też kto jest „reżyserem” tego filmu [czyli jaki Proces za tym stoi]¹⁵⁹.

Amplifikacja polega na wzmocnieniu sygnału poprzez stopniowe wchodzenie w jego doświadczenie. Jej celem jest doprowadzenie do momentu, w którym postać ze snu wyłoni się samoistnie i spontanicznie.

Nie mówiąc wprost o amplifikacji cały czas dawałem jej przykłady przedstawiając rozwój bohatera jako ciąg kolejnych doświadczeń procesu wtórnego prowadzących do konfrontacji z kolejnymi postaciami ze snu, aż do ostatecznej zmiany lub wycofania się z niej.

Chciałbym teraz w kilku słowach nakreślić ogólną ideę procesowej amplifikacji w pracy terapeuty z klientem. Narzędzie to będące zbiorem różnych, wciąż rozwijających się technik pracy terapeutycznej nie daje się przełożyć na pracę twórczą wprost. Tylko bezpośrednie doświadczenie go w pracy terapeutycznej z drugim człowiekiem (a przy odpowiednim przygotowaniu także z samym sobą) jest w stanie dać prawdziwy obraz tego, jak techniki te działają i jak można je stosować.

¹⁵⁹ T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 43.

Amplifikacja w opowiadaniu filmowym, a więc w praktyce scenarzysty i reżysera (także aktorów i pozostałych współtwórców) w naturalny sposób także jest stosowana, choć na innych zasadach. Jest nią proces budowania napięcia i eskalacji konfliktów. Jeżeli jednak napięcie i konflikty nie odzwierciedlają Procesu, stają się mniej lub bardziej sztucznym „pompowaniem” dramaturgii, odklejając bohatera od jego naturalnego procesu rozwojowego.

Arnold Mindell rozwinął pomysł C.G.Junga, którym była technika „rozszerzenia” - wzmacniania doświadczeń i symboli (pochodzących na przykład ze snów albo fantazji pacjenta) poprzez skojarzenia „kulturowe”¹⁶⁰. Mindell starając się za wszelką cenę unikać wszelkich słownych interpretacji w pracy z klientami, chciał żeby amplifikacja procesowa była ingerencją organiczną, naśladowującą naturalne procesy.

Amplifikacja nie jest techniką wymyśloną przez psychoterapeutów. Jej zastosowanie bierze się z obserwacji naturalnego ruchu procesów. Istnieje wiele przykładów na to, że procesy wtórne amplifikują się samoczynnie, oddziałując coraz mocniej na proces pierwotny i tym samym zwracając na siebie uwagę. Wystarczy wymienić nasilające się symptomy fizyczne, marzenia i fantazje przechodzące w zaburzenia postrzegania, halucynacje i epizody psychotyczne, uzależnienia, powtarzające się mimo zmiany partnerów, problemy relacyjne i wiele innych.

*Naturalne amplifikacje mogą być gwałtowne, wyraźnie dostrzegalne dla procesu pierwotnego lub bardzo powolne, trwające nawet lata, niekiedy z długimi przerwami*¹⁶¹.

Tego rodzaju samoistną i gwałtowną amplifikację realizującą się samoczynnie i spontanicznie w codziennym życiu - zwłaszcza wtedy, gdy film opowiada o przemianie bohatera - kino właśnie stara się naśladować. Stanowiąc jednak opowiadanie o życiu, a nie samo życie, w filmie zdarzenia te są oczyszczone, pozbawione zbędnych elementów i sprowadzone do tego, co jest istotne dla podążania za Procesem.

¹⁶⁰ Tamże, s. 130.

¹⁶¹ M. Duda, *Podstawowe wiadomości...*, dz. cyt. [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 44.

Amplifikacja procesowa jest opracowanym przez Arnolda Mindella i jego współpracowników zbiorem technik terapeutycznych mających naśladować owe naturalne procesy w gabinecie terapeutycznym, w pracy z pojedynczymi osobami, parami, grupami a także organizacjami. W efekcie prowadzi do zwiększenia świadomości tego, co się wydarza i katalizacji zmiany, która chce się zmanifestować.

Mindell (a przedtem także C.G.Jung) porównywał ten proces do alchemicznej transmutacji polegającej na podgrzewaniu podstawowych składników (*prima materia*) w celu osiągnięcia kamienia filozoficznego (alchemicznego złota)¹⁶². W alchemii europejskiej istniał pogląd, że cała materia dąży do puryfikacji i w wielkim długotrwałym procesie naturalnie i samoistnie transmutuje w złoto. Praca alchemika sprowadzała się więc do przeniknięcia tego naturalnego procesu: zrozumienia i naśladowania go, po to, żeby w swojej pracowni - w alchemicznym piecu - doprowadzić do jego przyspieszenia. C.G.Jung uważał, że dosłowne odczytywanie traktatów alchemicznych jest błędem, gdyż ich „opowieść” na poziomie filozoficznym, odzwierciedla przede wszystkim procesy psychiczne. Piecem alchemicznym jest psyche, a proces dochodzenia do kamienia filozoficznego, to proces indywiduacji samego alchemika. Jest to więc nie tyle sztuka pozyskiwania złota, ale wewnętrznej przemiany - osiągnięcie *coniunctio oppositorum* - jedności przeciwieństw¹⁶³.

Z tego punktu widzenia film jest takim właśnie piecem alchemicznym, w którym na przestrzeni mniej więcej 120 minut, scenarzysta i reżyser wraz z wszystkimi współtwórcami „podgrzewają” składniki świata bohatera, żeby naturalny proces transmutacji „*prima materii*”, czyli pierwotnej tożsamości, mógł zostać przyspieszony, zintensyfikowany, a jego wynik - przemiana, czyli jedność przeciwieństw, zmaterializował się na oczach widza.

Umiejętność amplifikacji procesowej jest wynikiem wieloletnich doświadczeń pracy warsztatowej i terapeutycznej oraz udziału w superwizjach, ale jej podstawowy sens możliwy jest do uchwycenia w przykładach terapeutycznej pracy z klientem, często przytaczanych w monografiach dotyczących Psychologii Zorientowanej na Proces. Oto jeden z nich:

¹⁶² Na podstawie wypowiedzi T. Teodorczyka w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].

¹⁶³ Zob. C. G. Jung, *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 2016.

Jednej ze studentek dokuczał ostry ból pleców, ale nie miała ona pojęcia, co to jest ani co z tym zrobić. Przypuszczała, że może to być podrażnienie nerwów. Kiedyś obudziła się w środku nocy w strasliwym szoku. Obudził ją sen. Zaczęliśmy pracować z jej bólem. Powiedziała mi, że ma wrażenie, jak gdyby ktoś przygniatał jej plecy z potworną siłą. Jeden ze studentów stanął wówczas za nią i zaczął naciskać jej plecy, amplifikując doświadczenie bólu.

[student wchodzi w rolę twórcy symptomu a studentka odgrywa rolę ofiary]

Tego popołudnia pracowaliśmy w chacie w górach. Nagle rozległ się głośny huk od strony przebiegającej nie opodal drogi. Okazało się, że zderzyły się dwa samochody. Jeden z nich cofał się i uderzył w przód drugiego. Tak przynajmniej sądziliśmy na początku. Widzieliśmy, jak właściciele pojazdów wyskoczyli ze swoich samochodów i rozpoczęli gorącą dyskusję. Zakłóciło to nasz spokój i zdekoncentrowaliśmy się. Słyszeliśmy, jak na siebie krzyczą.

Studentka, z którą pracowaliśmy, wydawała się szczególnie poruszona tym wypadkiem. Kiedy zapytaliśmy, dlaczego aż tak wyprowadziło ją to z równowagi i dlaczego zdarzyło się to akurat teraz, stwierdziła, że mogła to być synchroniczność¹⁶⁴.

- Nie wiem, czy była to synchroniczność - powiedziałem - ale ciekawy jestem, co się teraz w tobie dzieje?

[zwrócenie uwagi na sygnał jest wstępem do amplifikacji]

Koncentrujesz się obecnie na czymś innym. Poprzednio skupiona byłaś na swoich plecach, a teraz przeczuciłaś się do innego kanału i koncentrujesz się na drodze.

[w wyniku amplifikacji sygnał przeskakuje do innego kanału]

Co się w tobie dzieje?

- Cóż - odparła - widziałam, jak ta kobieta w pierwszym samochodzie zaczęła się cofać i uderzyła w drugi samochód, który stał za nią. To nie on ją popychał, ale ona cofała się na niego. A to duża różnica.

- Ale jak to się ma do tego, co my tutaj robimy? - zapytałem.

- Robiliśmy to niewłaściwie - powiedziała. - To ja powinnam napierać tyłem na niego, a nie on mnie popychać!

¹⁶⁴ Carl Gustav Jung tak definiuje zjawisko synchroniczności: „Używam ogólnego pojęcia synchroniczności (nie synchronizmu!) w szczególnym sensie koincydencji w czasie dwóch lub większej ilości przyczynowo nie powiązanych zdarzeń, które mają to samo lub podobne znaczenie. Synchroniczność zatem oznacza jednoczesne pojawienie się pewnego stanu psychicznego i jednego lub więcej zewnętrznych zdarzeń, które zdają się być znaczącymi paralelami do chwilowego stanu podmiotu i w pewnych przypadkach vice versa.”
C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, tłum. Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 1989, s. 529.

Spróbowałíamosy tak zrobić. Zaczęła napierać tyłem na studenta stojącego za nią.

[dalsza amplifikacja, ale w nowym układzie]

Zamienili się rolami i ona znalazła się z tyłu. Student popchnął ją plecami i wówczas nagle krzyknęła:

- Nie popychaj, nie cofaj się na mnie. Przestań, wszystko mi utrudniasz, jeśli nie przestaniesz, zabiję cię!

Zapytałem ją, dlaczego chce zabić samą siebie.

[dziewczyna pracując z kolegą tak naprawdę pracuje ze swoim symptomem, tyle, że teraz ona odgrywa rolę twórcy symptomu a on jego ofiarę]

Ten ktoś, kto znajdował się z tyłu i wypowiedział te słowa, rzekł:

- Przestań, bo cię zabiję, ja jestem Bogiem... Chcę, żebyś ty przestała popychać mnie. Pozwól, aby życie było takie, jakie jest, a rzeczy działały się tak, jak mają się dziać. Nie przejmuj się, bądź rozluźniona. Przestań próbować popychać mnie na siłę do różnych rzeczy. To ty jesteś tą, która sprawia kłopoty. Muszę z całą mocą ci się przeciwstawić i dlatego bolą cię plecy.

Stwierdziła, że Bóg powiedział jej, aby się rozluźniła i nie przejmowała, a ja zgodziłem się, że to powinno być dla niej dobre. W związku z tym położyła się na podłodze i zaczęła bardzo głęboko oddychać, tak jak się to robi w jodze (pranajama).

[to dalszy etap amplifikacji poprzez wejście w kanał ciała i wzmocnienie tego o czym mówiła jako Bóg: „Nie przejmuj się, bądź rozluźniona”]

Potem, mając oczy ciągle zamknięte, zaczęła płakać. Nie odzywałem się do niej, wzmacniając jedynie ruchy jej ciała: położyłem rękę na jej klatce piersiowej i delikatnie naciskałem. Próbowałem zamplifikować jej uczucia zgodnie z rytmem oddechu. Przypominało to trochę sztuczne oddychanie. Po chwili zaczęła oddychać z długimi przerwami, a po jej policzkach popłynęły łzy.

- Mój Boże - powiedziała - czuję się tak, jakbym była razem z Bogiem, czuję się tak, jak gdybym była Bogiem.

- To dobrze, zostań z nim - rzekłem.

Wówczas przeżyła wstrząsające, wyglądające na narkotyczne doświadczenie religijne (choć bez używania jakichkolwiek narkotyków). Powiedziała mi później, że kiedyś śniła jej się, iż otrzymała przepiękny kamień, który kojarzył jej się z Bogiem. I teraz to wspaniałe przeżycie zostało jej dane. Było to jak sen, który próbuje się urzeczywistnić.

- Tak, wiem, że do tej pory żyłam niewłaściwie - stwierdziła wychodząc z tego doświadczenia. - Stałe próbowałam popychać swoje życie i nigdy nie mogłam uwierzyć, że powinno ono toczyć się tak, jak się toczy, swoją własną drogą. Teraz, kiedy przestałam się przejmować, czuję, że naprawdę jestem razem z Bogiem¹⁶⁵.

Jako scenarzysta i reżyser nie wyobrażam sobie w jaki sposób można by przełożyć działania terapeuty procesowego wprost na pracę z opowiadaniem filmowym. Próba szukania takiego przeniesienia byłaby z jednej strony fałszywa, z drugiej - proces twórczy mogłaby jedynie dodatkowo skomplikować.

W pracy z aktorem reżyser stosuje amplifikację, nawet jeśli tego tak nie nazywa. Ma do czynienia z żywym sparingpartnerem, a nie tylko ze swoją wyobraźnią. Może obserwować aktora w jego zachowaniach, w reagowaniu na polecenia i sugestie, Sprawdzać jego feedback i orientować się, na ile jego zachowanie pochodzi od postaci, którą aktor wobec swoich partnerów kreuje, a na ile od samego aktora. Uważny reżyser bez wiedzy o procesowych technikach amplifikacji robi to spontanicznie. Pomaga aktorom przekraczać ich własne progi, a efekty takiej pracy zazwyczaj zaskakujące są dla obu stron.

Miałem okazję obserwować świadome zastosowanie „procesowego” podejścia jako asystent wielkiego polskiego reżysera teatralnego Krystiana Lupy, który - tak się akurat składa - zna psychologię procesu i podejście Arnolda Mindella. Kategoria śniącego ciała została przez niego włączona jako jedna z inspiracji, co widać było w sposobie pracy z aktorami, w umiejętności głębokiego podążania za niewidzialnym Procesem, który rozgrywa się między nimi jako postaciami, ale też między nimi jako ludźmi. To nie jest tylko technika, ale pewien rodzaj świadomości i uważności oraz niewątpliwie ogromnego talentu, dzięki którym śniące ciało w spektaklach Krystiana Lupy staje się realne i namacalne.

Reżyser filmowy podobną pracę jak z aktorami prowadzi z innymi członkami ekipy, choć w innym stopniu i na innych zasadach. Wszędzie tam, gdzie dochodzi do zaangażowania ludzkiej wrażliwości, pomysłów, wyobraźni, a jednocześnie ma się do czynienia z drugim człowiekiem, reżyser - jak terapeuta - może obserwować feedback i umiejętnie wzmacniać sygnał śnienia proponując rozwiązania albo słuchając i zadając pytania prowokujące wyłanianie się nowych wspólnych pomysłów. Jest to popychanie zespołu w stronę progu, który tak samo dotyczy przestrzeni fikcyjnych postaci filmu, jak i każdej zaangażowanej w proces twórczy osoby. (Oczywiście jeśli zależy nam na stworzeniu czegoś poruszającego, a nie

¹⁶⁵ A. Mindell, *Oprawy...*, dz. cyt., s. 44-45.

jedynie powielającego to, co w zakresie warsztatu każdy może wykonać bez specjalnego wysiłku.)

Jeśli reżyser umie słuchać i uważnie obserwuje to, co przynoszą jego ingerencje, proces wzmacniania (amplifikacji) najróżniejszych sygnałów i zbliżanie się do progu, czyli kontakt z procesem śnienia, nie musi być nieprzyjemny, nawet jeśli stwarza pewien opór. Przełamanie go wyzwala dużo pozytywnej energii.

Podstawową różnicą pomiędzy pracą terapeuty ze swoim klientem a scenarzysty z bohaterem jest środowisko, w którym ona się toczy. Terapeuta amplifikuje sygnały klienta w swoim gabinecie. Scenarzysta ukazuje i rozwija historię swojego bohatera bezpośrednio w „jego życiu” - nie tylko bez jego zgody, ale wbrew jego woli.

Scenarzystę i terapeuta różnią także cele ich pracy. Scenarzysta z reguły nie chce empatycznie wspierać swojego bohatera w rozwoju, a terapeuta procesowy – zdecydowanie tak. Scenarzysta szuka sposobów na to, jak utrudnić, a nie ułatwić bohaterowi drogę do zmiany, by w ten sposób silniej zaangażować widza w jego losy. Amplifikacja to eskalacja przeciwności i konfliktów, na które bohater musi odpowiedzieć, nie mając pojęcia, że prowadzi to do jakiegokolwiek celu i że ktokolwiek nad tym panuje.

Trzecią istotną różnicą jest fakt, że w terapeuta otrzymuje konkretny feedback od swojego klienta i widzi jego spontaniczne reakcje, podczas gdy scenarzysta musi to wszystko sobie wyobrazić. Wypływa z tego różnica czwarta: terapeuta podąża za Procesem i stara się orientować na bieżąco w kanałach doświadczenia, którymi on przepływa, podczas gdy scenarzysta może przerzucać dowolnie sygnały między kanałami - zależy to od jego inwencji i potrzeby.

Powyższe różnice są jednak mało istotne wobec faktu, który obie te odległe dziedziny łączy. Zarówno klient jak i bohater poddawani są amplifikacji po to, żeby weszli w jak najgłębsze doświadczenie tego, co im się przytrafia. Wejście w doświadczenie prowadzi bowiem naturalnie do zaskakujących odkryć, reakcji, zwrotów akcji, kolejnych potencjalnych pięter amplifikacji tego samego lub nowych sygnałów. Klient w ten sposób odkrywa takie rejony swojej natury, których się po sobie nie spodziewał, a poziom energetyczny sesji terapeutycznej niespodziewanie wyskakuje poza skalę oczekiwań. Bohater natomiast ma okazję brać udział w akcji w pełni - skonfrontować się z tym, co znajduje się za progiem, przez co jego zachowanie staje się niespodziewane, nie tylko dla niego samego, ale przede wszystkim dla widza, a czasami nawet scenarzysty i reżysera.

Amplifikacja dookreśla kiedy mamy do czynienia z prawdziwym i skutecznym eskalowaniem napięcia dramaturgicznego, a kiedy jest to tylko pompowanie

dramaturgii poprzez narracyjne tricki (mechaniczne zwroty akcji, zaskoczenia, nieosadzone w psychologii bohatera zachowania etc.) Ośmieliłbym się stwierdzić, że powodem, dla którego wielu twórców próbowało uzyskać hitchcockowskie napięcie, ale się to nie udawało, jest między innymi fakt, że Alfred Hitchcock posiadał tę intuicyjną umiejętność konstruowania opowiadania w sposób procesowy, a co za tym idzie, tworzył napięcie odpowiadające procesowej amplifikacji.

W tym miejscu muszę się jednak zatrzymać. Pisanie o amplifikacji jest dokładnym zaprzeczeniem jej istoty. Tę funkcję mogłyby jedynie spełnić warsztaty pracy procesowej, bo tylko poprzez doświadczenie amplifikacji na samym sobie albo partnerze można prześledzić procesy, które jej towarzyszą, podobne do tych, które wylaniają się podczas terapii prowadzonej przez doświadczonego terapeutę.

AMPLIFIKACJA JAKO DROGOWSKAZ

Podążanie za Procesem wymyka się wszelkim schematom. Nie ma jednej wypróbowanej działającej we wszystkich sytuacjach techniki amplifikacji. Najważniejsza przy wzmacnianiu jest uwaga i pomysłowość¹⁶⁶.

Amplifikacja procesowa nie ma zastosowania wprost, ale może być sugestywną metaforą i drogowskazem. Kilka jej technik na pewno można jednak wyróżnić, jako pewien mechanizm możliwy do wykorzystania w codziennej pracy z opowiadaniem filmowym zarówno reżysera jak scenarzysty. W moim subiektywnym przekonaniu wygląda to tak:

- Energię i potencjał dramaturgiczny można w historii bohatera odkryć zamiast je narzucać.

Mając do dyspozycji mapę Procesu i wymyślone wcześniej sceny i/lub zdarzenia odkrywa się w nich to, co dla niego najistotniejsze, a więc ten jego aspekt wobec którego wewnętrzny opór bohatera jest największy.

- Energia i potencjał dramaturgiczny często znajdują się w tym, co marginalizowane.

Niekiedy pewne elementy filmu ujęte w scenariuszu, istniejące na przykład jako pomysł inscenizacyjny, czy kostiumograficzny zdają się być zbędne, a jednak z jakiegoś powodu nie można się ich pozbyć. Pracując z ekipą i wsłuchując się w rozmaite uwagi, zamiast traktować je w kategoriach krytyki, można spróbować wejść głębiej w ich doświadczenie i przyjrzeć się, co z procesowej perspektywy za nimi stoi. Wejść w dialog z samym sobą albo osobami, które zwracają uwagę na te

¹⁶⁶ M. Duda, *Podstawowe wiadomości...*, dz. cyt. [w:] B. Szymkiewicz (red.), dz. cyt., s. 52.

elementy. Prostym i wspianym narzędziem w wielu sytuacjach są pytania na zasadzie: „jak tego doświadczasz?” - „jak doświadczasz tego niechcianego elementu”, „jak doświadczasz tego, że on cię drażni?”, „jak doświadczasz jego banalności, kiczowatości?” etc.

W wielu sytuacjach okazać się może, że póki ten element jest tylko na marginesie, niewykorzystany w pełni, drażni i przeszkadza w narracji. Odpowiednio wzmocniony może powiedzieć więcej o bohaterze i jego Procesie, niż pozostałe elementy narracyjne.

- Mechanizm amplifikacji podpowiada, jak i w którym miejscu powinna skończyć się scena albo sekwencja.

Amplifikacja wskazuje na mechanizm spontanicznej zmiany kanałów doświadczenia u klienta. Zmiana kanałów pokazuje, że ingerencja terapeuty była trafna. Dla twórcy opowiadania może to być istotna wskazówka dotycząca tego, co w scenie powinno się wydarzyć, albo czym powinna się zakończyć.

Czy chcemy, żeby na tym etapie opowiadania dotarł do progu, czy jeszcze mamy oddalić ten moment? Jeśli w jednej scenie wprowadzamy bohatera w doświadczenie czegoś obcego, niechcianego albo tajemniczego, kolejna scena może być dalszym wzmocnieniem tej konfrontacji tak długo, aż nie doprowadzimy go do progu. Wówczas bohater może się cofnąć, przestraszyć, stracić motywację, stając po stronie swoich figur progowych, albo też można popchnąć go jeszcze dalej - za próg.

Urwanie sceny zanim bohater sam wejdzie w doświadczenie jakiegoś elementu swojego Procesu, urwanie sekwencji zdarzeń na przykład przed doprowadzeniem go do progu (bo scenarzysta nie wie gdzie jest albo czym jest próg), często skutkuje nagłym i niepożądanym spadkiem napięcia albo konfuzją dotyczącą zachowań/działań bohatera.

- Amplifikacja ma różną siłę w różnych miejscach opowiadania i zależy od tego, jak bardzo chcemy na danym etapie skonfrontować bohatera z progiem.
- Amplifikacja sygnałów procesu wtórnego na dalszym etapie wzmocnienia ma prowadzić do przejścia przez próg, za którym znajduje się postać ze snu.

Kluczową sprawą jest tu wejście w dialog z postacią ze snu oraz konkretna i bezpośrednia konfrontacja. W praktyce terapeutycznej ta kolejność: sygnał, amplifikacja sygnału, konfrontacja z progiem, dialog postaci ze snu z figurami progowymi nie jest teoretycznym założeniem. Bierze się z obserwacji tego, co w trakcie pracy wnoszą sami klienci. Dojście do postaci ze snu, a potem podjęcie z nią dialogu podczas terapeutycznej pracy wymaga czasu i dużego wysiłku psychicznego obu stron. We wszystkich omawianych tutaj filmach wyłonienie się postaci ze snu także wymagało czasu i wysiłku bohatera. Zbyt wczesne i nie

poprzedzone „wysiłkiem” ujawnienie się postaci ze snu, może powodować dramaturgiczne problemy na przykład poprzez zlekceważenie tego ważnego wydarzenia. W *Manchester by the Sea*, choć wspomnienia z przeszłości w Manchester pojawiają się szybko, to jako postać ze snu ujawniają się dopiero w chwili, gdy dowiadujemy się jaka tragedia miała miejsce w tym mieście. Wtedy dopiero rozumiemy, czym jest dla bohatera obrona przed tymi wspomnieniami i opór przez wejściem z nimi w dialog - czyli dialog z postacią ze snu.

- Amplifikacja podpowiada, że wzmocnieniem nie zawsze jest eskalacja napięcia i zachowań bohatera.

To natura samego sygnału podpowiada, czym w danym przypadku (scenie, sytuacji) powinna być właściwa amplifikacja. Terapeuta Michał Duda podaje ciekawy i bardzo sugestywny przykład wzmocnienia sygnału, poprzez swoistą deeskalację.

Pracowałem kiedyś z osobą, która przygotowywała się do ważnego wystąpienia publicznego. Moją uwagę zwrócił jej głos. Mówiła wyraźnie, płynnie w dobrym tempie, ale bardzo cicho. Pomyślałem, że ciche mówienie [sygnał z procesu wtórnego] zupełnie nie pasuje do tej sytuacji. Poprosiłem ją by mówiła jeszcze ciszej [amplifikacja]. Po chwili zaczęła szeptać, aż wreszcie zamilkła i przez dłużą chwilę siedzieliśmy w ciszy i zadumie. W końcu ku mojemu zaskoczeniu osoba ta powiedziała: „Bardzo ci dziękuję, teraz nareszcie wiem, co tak naprawdę chcę im powiedzieć”¹⁶⁷.

Twórca opowiadania ma nieograniczoną władzę nad swoimi bohaterami, ale nie ma jej nad widownią. O ile bohaterowie mogą robić i mówić, co tylko scenarzysta zechce, a obrazy mogą przedstawiać to, co reżyser sam zdecyduje się pokazać, to widownia może po prostu z różnych powodów za tym nie podążać. Jednym z nich jest w moim przekonaniu sztucznie wykreowane napięcie, będące zaprzeczeniem amplifikacji. To forsowanie konfliktu w miejscach, w których Proces się nie toczy, zamiast konsekwentnego podążania za nim. Zlekceważenie niewidzialnej historii często kończy się tym, że nawet atrakcyjne dzieło okazuje się powierzchowne i nie wykorzystuje całego swojego potencjału.

¹⁶⁷ Tamże, s. 40.

PODSUMOWANIE
Jak opowiadać nam o nas samych

© P Wszystkie prawa zastrzeżone

Podsumowanie: Jak opowiadać nam o nas samych

Opowieść z natury rzeczy jest metaforą rzeczywistości. Żeby nadążyć za zmianami systemu społecznego i nie zostać przez niego odrzuconym ludzie potrzebują nowej opowieści = nowego systemu metafor. Zręcznie łącząc te dwa systemy (system prawdziwego społeczeństwa i system metafor), czyli krążąc tam i z powrotem między światem subiektywnym i obiektywnym, i dostosowując je do siebie na wzajem, ludziom udaje się jakoś zaakceptować niepewną rzeczywistość i zachować w niej przytomność umysłu¹⁶⁸.

Arnold van Gennep w swojej debiutanckiej pracy pt. *Obrzędy przejścia*, opisał strukturę rozmaitych obrzędów i rytuałów, których celem jest przeprowadzenie jednostki lub społeczności przez różnego rodzaju zmiany: przechodzenie z jednej fazy życia do kolejnej, zmiany grupy wiekowej, zawodowej lub społecznej, a także fizyczne zmiany miejsca (przekroczenie granic terytorium, podróż etc.). Obce i trudne do zrozumienia „zachowania” mniej lub bardziej cywilizowanych społeczności z różnych zakątków świata, w jego narracji stały się nie tylko dla nas logiczne, sensowne i praktyczne, ale także bliskie. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do polskiego wydania *Obrzędów przejścia*, mechanizm rytualnej przemiany składa się z trzech następujących po sobie sekwencji, rozpoczynających się od rytuałów wyłączenia jednostki z jej dotychczasowego statusu - jej separacji (*rites de separation* - rytuały *preliminałne*). Po nich rozpoczyna się sekwencja okresu przejściowego, marginalnego (*rites de marge* - rytuały *liminałne*), w którym jednostka na jakiś czas pozbawiona jest statusu. Cykl kończy się rytuałami włączenia, integracji (*rites de agregation* - rytuały *postliminałne*), polegającymi na przysposobieniu sobie nowego statusu¹⁶⁹.

Skojarzenie z paradygmatem podziału filmu na trzy akty, wraz z tym, co w zakresie każdego z nich, najogólniej rzecz biorąc, dzieje się z bohaterem, nasuwa się samo. Dzięki narracji van Gennepa można jednak zauważyć coś nowego i świeżego w odniesieniu do poszczególnych etapów podróży filmowego bohatera. Ekspozycja staje się rytuałem wyłączenia go ze świata, z którym do tej pory się utożsamiał. Siły działające na niego w tym okresie mają właśnie taki cel, a jego konsekwencją jest zakwestionowanie granic dotychczasowej tożsamości. Akt II to

¹⁶⁸ H. Murakami, *Zawód: powieściopisarz*, tłum. A. Zielińska-Elliott, Muza, Warszawa 2017, s. 271.

¹⁶⁹ Joanna Tokarska-Bakir, *Przemiany* [w:] *Obrzędy przejścia...*, dz. cyt., s. 7-8.

okres nowicjatu¹⁷⁰: zawieszenia pomiędzy światami, tajemniczych i nowych doświadczeń, trudnych prób, zawieszenia panujących do tej pory reguł, ale przede wszystkim poznawania nowych aspektów życia, które przynależą będą nowej identyfikacji. Akt III to rytuały integracji z nowym statusem, czymkolwiek by on nie był: nową wspólnotą (kobiet, mężczyzn, dojrzałych, zmarłych), nowym miejscem i jego gospodarzami, nową pozycją społeczną lub zawodową czy też śmiercią, jako nową kondycją metafizyczną.

Można by pomyśleć, że z punktu widzenia pracy nad opowiadaniem filmowym takie spojrzenie na losy bohatera jest zbyt łatwe, nadmiernie uproszczone i tak schematyczne, że pozbawione tajemnicy, spontaniczności, a przez to całkowicie dławiące kreatywność. Czytając jednak opisy przebiegu owych rytuałów, wyobrażając sobie ich atmosferę i dramaturgię, wchodząc w kontakt z niezwykłymi i często paradoksalnymi symbolami tworzącymi za każdym razem inne i niepowtarzalne obrazy, dociera do nas ich różnorodność i nieskończoność wyobraźni, które je spłodziła. Systematyzacja tej nieokiełznanej różnorodności jest językiem (narracją), który pobudza naszą współczesną wyobraźnię i otwiera nas na to, co niezrozumiałe i obce. Łączy, jak wyraził to Murakami, współczesne społeczeństwo z systemem metafor poprzez nową opowieść, adekwatną dla tego społeczeństwa.

Przełom XIX i XX wieku to czasy epoki przemysłowej, w jej pełnym rozkwicie, w której tworzyli swoje dzieła Arnold van Gennep, Sir James Frazer, Bronisław Malinowski i inni badacze kultur tradycyjnych. Bez ich usystematyzowania i zrozumienia mitów, baśni, obrzędów i zwyczajów oraz spojrzenia na nie z perspektywy przedstawicieli swojej epoki stare metafory i symbole pozostałyby martwe dla ogółu, bliskie zaś jedynie skromnemu gronu wtajemniczonych. Nie ma chyba potrzeby także udowadniać, jak wiele zawdzięcza ich opowieściom psychoanaliza Freuda i Junga. Współczesna psychoterapia, a tym samym wszyscy ci, którzy dzisiaj szukają wsparcia w gabinetach terapeutycznych, mniej lub bardziej świadomie zanurzeni są w sennych obrazach walk swoich wewnętrznych bogów, baśniowych podróży przez swoje lęki i niepokoje. *Nihil novi sub sole*, zmienia się tylko scenografia i kostiumy oraz język,

¹⁷⁰ „Przez cały okres trwania nowicjatu zwykłe więzi gospodarcze i prawne ulegają modyfikacji, a czasem także zerwaniu. Nowicjusze pozostają poza społecznością, a społeczność nie ma nad nimi żadnej władzy, tym bardziej, że są oni uświęceni, a przez to nietykalni i niebezpieczni – niczym bóstwa. Relacja ta powoduje, że rozmaite tabu jako rytuały negatywne jasno wyznaczają granicę między nowicjuszem a społecznością, ale owa społeczność jest bezbronna wobec wszelkich aktów podejmowanych przez nowicjusza. [...] Chodzi o zwyczaj, zgodnie z którym podczas nowicjatu młodzi ludzie mogą kraść i rabować bez ograniczeń oraz żywić się i ubierać na koszt społeczności”.

A. van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, dz. cyt., s.125-126.

choć często wydaje nam się, że wyrosliśmy z tych „naiwnych fantazmatów”. Cały czas potrzebujemy opowieści o nas samych i narracji, która pozwala nam zrozumieć jej ciągłość.

Okazuje się, że choć z dumą, a może i pychą, odcinamy się od zabobonów i prymitywnych wierzeń tradycyjnych społeczności, naszych nieucywilizowanych przodków, to z zachwytem i przejęciem patrzymy na tych filmowych bohaterów, którzy za nas, ale na naszych oczach, przechodzą kolejne etapy inicjacji do nowego statusu - Nowego Ja. Przyglądamy się im, podobnie jak członkowie plemienia przyglądali się i kibicowali rytuałom inicjacyjnym chłopców stających się mężczyznami, dziewcząt wchodzących do wspólnoty kobiet, par łączących się w związki na całe życie, czy zmarłych odchodzących do niewidzialnego świata duchów.

Dzisiaj żadnego znaczenia nie ma grupa, żadnego znaczenia nie ma świat, całe znaczenie zawiera się w jednostce. Jednak znaczenie to jest tam absolutnie ukryte w nieświadomości. Człowiek nie wie, dokąd zmierza. Nie wie, co go napędza i popycha. Wszystkie połączenia między sferą świadomości i sferą nieświadomości w naszej psychice zostały przerwane i zostaliśmy rozbici na dwie części.

Czyn, którego musi dzisiaj dokonać bohater, nie jest tym samym, czym był w epoce Galileusza. Tam, gdzie wtedy zalegała ciemność, teraz jaśnieje światło, ale też tam, gdzie wówczas było światło, teraz zalega ciemność. Czyn współczesnego bohatera polegać musi na ukazaniu znowu w pełni światła zaginionej Atlantydy skoordynowanej, uporządkowanej duszy¹⁷¹.

Campbell dał nam możliwość spojrzenia na bohaterów filmowych poprzez pryzmat mitologii i baśni. Christopher Vogler przenosząc dzieło Campbella na kino, mówi znacznie uproszczonymi (być może nadmiernie) hasłami: cały czas opowiadamy tę samą historię i jeśli będziecie się trzymać tych ram, wpisiecie się w nieustającą potrzebę ludzkości - potrzebę mitu i baśni.

Język Arnolda Mindella nie jest językiem metafor, ale doświadczenia - jak najbardziej bezpośredniego, które dopiero potem odsłania swój alegoryczny potencjał. Procesowe podejście swobodnie przerzuca nas pomiędzy tym, co fantastyczne, wyobrażone i senne, a konkretną codziennością. Mitologiczna podróż legendarnego bohatera jest konkretnym procesem rozwojowym, przez który przechodzi konkretny człowiek. Sławny cytat z Campbella o kolejnych wcieleniach Edypa czy bohaterów Pięknej i Bestii, stojących na rogu Czterdziestej

¹⁷¹ J. Campbell, dz. cyt., s. 284.

Drugiej Ulicy i Piątej Alei, czekając na zmianę sygnalizacji świetlnej¹⁷², mówi o ciągłości ludzkiego doświadczenia, aktualności metafor i symboli z przeszłości. Pracując z Procesem możemy podejść bliżej i przyrzeć się, co dzieje się w duszy tej "współczesnej Bestii", w tym właśnie momencie jej egzystencji - jaki jej indywidualny, a nie symboliczny proces przemiany próbuje się właśnie zmanifestować w jej „prawdziwym” życiu.

Procesowe podejście jest kolejną narracją. Pozwala pracować z pojedynczymi elementami narracyjnymi, pomysłami, scenami albo całą konstrukcją opowiadania, żeby zrozumieć fenomen przemiany tego konkretnego bohatera. To co „uniwersalne” jest na tym poziomie „wrogiem”, bo prowadzi do intelektualnych spekulacji i uogólnień. Procesowe podejście to czułe przyjrzenie się temu, co przydarza się pojedynczemu człowiekowi (parze lub grupie). Jeśli jest coś, czego on się boi, czego unika albo czego pragnie, choć jest nieosiągalne, możemy spróbować to nazwać. "Namierzyć" tę konkretną cząstkę doświadczenia, które na ten moment, dla tego człowieka jest skarbem strzeżonym przez możliwe do zidentyfikowania smoki.

Świat mitu i baśni oraz świat mindellowskiego Procesu to jednak światy wzajemnie sobie odpowiadające. Różni je narracja - sposób opowiadania o „drodze bohatera”, która w mindellowskim ujęciu w nowy, bardziej dopasowany do „współczesnego człowieka” sposób, pobudza wyobraźnię i szarpie struny intuicji. Ostatecznie to, co Campbell, Frazer, van Gennep, Jung, Eliade i inni wielcy „analitycy” opisują słowami, a Mindell stara się uchwycić swoją pracą z Procesem, jest ostatecznie tym, co pozostanie, z racji swojej natury, nieuchwytnie - tajemnicą istnienia.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną, istotną zależność między podejściem procesowym a - nazwijmy je w skrócie - baśniowo-mitologicznym. Przyglądając się bohaterom baśni, mitów i legend odnajdujemy w nich opowieści o wspólnych doświadczeniach radzenia sobie z wielkimi lub małymi problemami, życiowymi zmianami i rozwojem osobistym, czy też strachem przed porażką, kompromitacją albo śmiercią. Dzięki Mindellowi w pierwszej kolejności przyglądamy się sobie niejako od drugiej strony. Wychodzimy od pracy z tym, co zmysłowe i namacalne, żeby zobaczyć w tych konkretnych doświadczeniach wielki, magiczny proces przemiany, który wykracza poza jednostkę i obejmuje cały jej świat. Dopiero wtedy w codziennych problemach dostrzegamy coś więcej niż tylko zmaganie się z nieprzyjemnościami, osobistymi porażkami czy nawet

¹⁷² Tamże, s. 20.

dramatami. Przebija przez nie śnienie - śniące ciało, którego doświadczenie prowadzi nas do dostrzeżenia tego, co uniwersalne.

Te dwa podejścia są skrajnie różne, ale komplementarne. Podejście procesowe to „Campbell po drugiej stronie lustra” - tej mniej fantastycznej, która przyglądając się swojemu odbiciu przeczuwa, że jest jakiś magiczny świat, w który można by wskoczyć. Ale czy nie mniej magiczne jest to, co dzieje się w zasięgu naszych zmysłów. Mindell mógłby powiedzieć: świat z pewnością może być baśniowy i mityczny, ale ważniejsze w tym momencie jest to, jak doświadczasz swojego bólu w plecach.

Bohater „procesowy” przeżywa tylko swoją historię, tak jakby nie było na świecie nikogo, który przeżywałby to przed nim. Nie reprezentuje nikogo, poza sobą, a wszystko, co mu się przytrafia i co robi, odpowiada jego jednostkowej historii osobistej. Jest żywy i niepowtarzalny, dlatego tak niezwykle jest to, że wpisuje się w przygody bohaterów baśniowych albo mitycznych, a jego proces przemiany przypomina nam o procesach, które toczą się w nas samych. Baśniowo-mitologiczna narratologia porównując bohaterów wyciąga wspólne dla nich wnioski. Procesowe podejście skupia się na podążaniu za Procesem pojedynczego bohatera, którego doświadczenie okazuje się wspólne dla widzów.

Opowiadanie nie jest życiem. Bohater nie jest człowiekiem. Nawet w skrajnych przypadkach kina realistycznego czy naturalistycznego widz szuka odpowiedzi na pytanie „o czym to jest”, podczas gdy w życiu takiego pytania nie musimy sobie zadawać. Pytanie o sens życia nie jest tym samym. Opowiadanie zawsze ma to „coś” do opowiedzenia, podczas gdy życie toczy się, niezależnie od tego, czy poza nim samym, jest to „coś”, co ono oznacza.

Opowiadanie jest przede wszystkim o kimś innym. Nawet autobiografia jest już opowiadaniem o jakimś „ja” z kiedyś i emocji towarzyszącej wybiórczym wspomnieniom oraz procesowi zapamiętywania. Element dystansu jest dosłownym oddaleniem, ujmowaniem szerokiego obrazu. To widok z lotu ptaka na trasę jadącego pociągu między jedną stacją a drugą. Początek i koniec wpisane są w ramy opowiadania i są tym, co różni je od życia; bo jeśli nawet śmierć jest końcem, to w tym końcu Ja jest już nieobecne.

W tym sensie każde opowiadanie jest odwzorowaniem całego cyklu. Jest jego matrycą z początkiem, przebiegiem i końcem, postrzeganą przez kogoś z zewnątrz, kto zainteresował się nim z jakiegoś konkretnego powodu. Opowiadanie o bohaterze, który przeszedł przemianę, jest więc pełnym cyklem alchemicznej przemiany. Prawdziwy człowiek zazwyczaj nie ma tyle szczęścia.

W moim przekonaniu opanowanie języka psychologii procesu przybliży nam istotę doświadczenia. Pomaga za tym doświadczeniem podążać. Dzięki narzędziom procesowym twórca opowiadania jest w stanie precyzyjnie dostroić się do indywidualnych doświadczeń swojego bohatera - tego w jaki sposób przez nie przechodzi, jak one rozwijają się i eskalują. Dzięki temu szybciej może rozpoznać to, co jest słabym, nietrafionym albo nie w pełni rozwiniętym pomysłem scenariuszowym lub reżyserskim - nieadekwatnym w konkretny sposób wobec pozostałych elementów opowiadania. To, co często pozostaje w sferze intuicji łatwiej wówczas przełożyć na język zmysłowych obrazów możliwych do zarejestrowania przez kamerę i mikrofon.



Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i opr. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. naukowa tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, Eidos, Kraków 2012.
- Bateson G., *Umysł i przyroda*, tłum. A. Tanahka-Duhba, PIW, Warszawa 1996.
- Buckland W., *Reżyseria Steven Spielberg*, tłum. T. Szafrński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zys i S-ka, Poznań 1997.
- Castaneda C., *Podróż do Xtlan*, tłum. Z. Zagajewski, M. Pilarska, Rebis, Poznań 1999.
- Castaneda C., *Sztuka śnienia*, tłum. M. i P. Hermanowscy, Rebis, Poznań 2003.
- Czuang-tsy, *Słowa bez słów*, tłum. A. Sobota, S. Musielak, M. Religa, Rękodzielnia Arhat, Wrocław 2003.
- Diamond J., Spark Jones L., *Droga powstaje gdy idziesz*, tłum. A. Raczyńska, Eneteia, Warszawa 2014.
- Eliade M., *Historia wierzeń religijnych*, tłum. S. Tokarski, Pax, Warszawa 1994, t. I i II.
- Eliade M., *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Aletheia, Warszawa 2007.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, KR, Warszawa 1998.
- Field S., Rilla R., *Pisanie scenariusza filmowego*, W. Wertenstein i B. Pankau, Art-Program, Warszawa 1998.
- Gennep van A., *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.
- Grimm W. K. i Grimm J. L. K., *Baśnie braci Grimm*, tłum. E. Bielicka i M. Tarnowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, t. I i II.
- Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, tłum. Robert Zaborowski, Ewa Lif-Perkowska, STAKROOS, Warszawa 1996.
- Howard D., Mabley E., *The tools of screenwriting*, St. Martin Griffin, New York 1995.

- Jung C. G., *Archetypy i symbole*, tłum. i opr. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Jung C. G., *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 2016
- Jung C.G., *Rebis czyli kamień filozofów*, tłum. Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 1989.
- Jung C. G., *Wspomnienia, sny, myśli*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Wrota, Warszawa 1999.
- Krokiewicz A., *Zarys filozofii greckiej*, Aletheia, Warszawa 2000.
- Mikucki P., *Między filmem i rzeczywistością: forma filmowa jako narzędzie poznania*, PWSFTviT, Łódź 2004.
- Mindell A., *O istocie snów*, tłum. R. Palusiński, Kos, Katowice 2007.
- Mindell A., *O pracy ze śniącym ciałem*, tłum. M. Błasiak, T. Teodorczyk, Pusty Obłok, Warszawa 1991.
- Mindell A., *Psychologia i szamanizm*, tłum. R. Palusiński, KOS, Katowice 2002.
- Mindell A., *Śniące ciało. Rola ciała w odkrywaniu jaźni*, tłum. B. Szymkiewicz-Kowalska i T. Teodorczyk, Rebithing, Opole b.r.w.
- Mindell A., *Śnienie na jawie*, tłum. R. Palusiński, KOS, Katowice 2004.
- Mindell A., A. Mindell, *Tylem do przodu*, tłum. H. Smagacz, Psychologia i Świat, Warszawa 2005.
- Russin R. U., Missouri Downs W., *Jak napisać scenariusz filmowy*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Szymkiewicz B. (red.), *Psychologia procesu. Teoria i praktyka*, Eneteia, Warszawa 2013.
- Teodorczyk T., *Mindell i Jung*, Eneteia, Warszawa 2016.
- Teodorczyk T., *Traktat o psychoterapii*, Eneteia, Warszawa 20017.
- Truby J., *The anatomy of story*, Farrar, Straus and Giroux, b.m.w 2008, (ebook).
- Vogler C., *Podróż autora*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020.
- Wilhelm R., *I Cing. Księga przemian*, tłum. W. Józwiak, Latawiec, Warszawa 2001.
- Wilson E. O., *Różnorodność życia*, tłum. J. Weiner, PIW, Warszawa 1999.

Filmografia

Bliskie spotkania trzeciego stopnia, reż. Steven Spielberg, USA 1977.

Depresja gangstera, reż. Harold Ramis, USA 1999.

Manchester by the Sea, reż. Kenneth Lonergan, USA 2016.

Milczenie owiec, reż. Jonathan Demme, USA 1991.

Oczy szeroko zamknięte, reż. Stanley Kubrick, UK/USA 1999.

Okno na podwórze, reż. Alfred Hitchcock, USA 1954.

Pojedynek na szosie, reż. Steven Spielberg, USA 1971.

Police, reż. Maurice Pialat, Francja 1985.

Popiół i diament, reż. Andrzej Wajda, Polska 1958.

Powiększenie, reż. Micheleangelo Antonioni, UK/Italy 1966.

Szczęki, reż. Steven Spielberg, USA 1975.

Truman Show, reż. Peter Weir, USA 1998.

Ucieczka z kina wolność, reż. Wojciech Marczewski, Polska 1990.

Wrzask, reż. Jerzy Skolimowski, UK 1978.



Spis ilustracji

- Il. 1. Truman Burbank jako agent ubezpieczeń (na początku filmu);
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 2. Truman Burbank jako żeglarz (na końcu filmu);
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 3. Cenzor - główny bohater *Ucieczki z kina Wolność*;
źródło: kadr z filmu *Ucieczka z kina Wolność*.
- Il. 4. Lee Chandler - główny bohater *Manchester by the Sea*;
źródło: kadr z filmu *Manchester by the Sea*.
- Il. 5. Szeryf - główny bohater *Szczęk*; źródło: kadr z filmu *Szczęki*.
- Il. 6. Fotografik - główny bohater *Powiększenia*; źródło: kadr z filmu *Powiększenie*.
- Il. 7. Proces i jego dwa aspekty: wtórny i pierwotny; źródło: opracowanie własne.
- Il. 8. Ekran kinowy jako próg oddzielający proces pierwotny od procesu wtórnego; źródło: kadr z filmu *Ucieczka z kina Wolność*.
- Il. 9. Reprezentacja energii procesu wtórnego bohatera *Powiększenia*;
źródło: kadr z filmu *Powiększenie*.
- Il. 10. Struktura dramaturgiczna - trzyaktowa i sekwencyjna;
źródło: opracowanie własne.
- Il. 11. Inciting incident w *Oczach szeroko zamkniętych*;
źródło: kadr z filmu *Oczy szeroko zamknięte*.
- Il. 12. Inciting incident w *Popiele i diamentcie*;
źródło: kadr z filmu *Popiół i diament*.
- Il. 13. Inciting incident w *Depresji gangstera*;
źródło: kadr z filmu *Depresja gangstera*.
- Il. 14. Inciting incident w świecie „Trumana - bohatera reality show”;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 15. Inciting incident w świecie „Trumana - człowieka”;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 16. Podążanie za Procesem - tendencja do zmiany;
źródło: kadr z filmu *Powiększenie*.
- Il. 17. Nowa Tożsamość - Nowe Ja; źródło: opracowanie własne.

- Il. 18. Proces wtórny i proces pierwotny - części świadome i nieświadome;
źródło: opracowanie własne na podstawie grafiki T. Teodorczyka przedstawionej w trakcie wykładu w ramach Intensywnego Kursu Psychologii Procesu organizowanego przez Polskie Towarzystwo Psychologii Procesu [Warszawa, w dniach: 20.06.2016 - 8.07.2016].
- Il. 19. Agentka Clarice Starling jako „wieśniara z odrobiną gustu”;
źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 20. Zbiór potencjalnych postaci ze snu, figur progowych i krytyków;
źródło: opracowanie własne.
- Il. 21. Postać ze snu; źródło: opracowanie własne.
- Il. 22. Psychiatra i Gangster - wzajemne postacie ze snu;
źródło: kadr z filmu *Depresja gangstera*.
- Il. 23. Rekin - postać ze snu Szeryfa; źródło: kadr z filmu *Szczęki*.
- Il. 24. Żona Lee Chandlera - wielka postać ze snu;
źródło: kadr z filmu *Manchester by the Sea*.
- Il. 25. Figura progowa; źródło: opracowanie własne.
- Il. 26. Krytycy; źródło: opracowanie własne.
- Il. 27. Księżyc w oknie i ból głowy jako sygnały procesu wtórnego;
źródło: kadr z filmu *Ucieczka z kina Wolność*.
- Il. 28. Okno na podwórze otwiera bohatera na sygnały procesu wtórnego;
źródło: kadr z filmu *Okno na podwórze*.
- Il. 29. Budząca się do życia wiosna i emocje bohatera jako sygnały procesu wtórnego; źródło: kadr z filmu *Popiół i diament*.
- Il. 30. Flirt jako sygnał wysyłany przez postać ze snu;
źródło: kadr z filmu *Popiół i diament*.
- Il. 31. I punkt zwrotny - spotkanie aktora grającego rolę Ojca (sygnał od postaci ze snu); źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 32. I punkt zwrotny - pocałunek, który wywołuje „ciepłe i bliskie” emocje;
źródło: kadr z filmu *Manchester by the Sea*.
- Il. 33. Emocje jako sygnał procesu wtórnego; źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 34. Devils Tower - sygnał w kanale wizualnym - miejsce spotkania „trzeciego stopnia”; źródło: kadr z filmu *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*.

- Il. 35. Etapy wchodzenia w doświadczenie sygnału w postaci góry Devils Tower;
źródło: kadry z filmu *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*.
- Il. 36. „Przeskakiwanie” sygnału między kanałami doświadczenia bohatera;
źródło: kadry z filmu *Szczęki*.
- Il. 37. „Przeskakiwanie” sygnału między kanałami doświadczenia bohatera;
źródło: kadr z filmu *Szczęki*.
- Il. 38. Bohater doświadcza „tajemnicy” swojego przyszłego małżeństwa;
źródło: kadr z filmu *Okno na podwórze*.
- Il. 39. Pożądanie poprzez tajemnicę - doświadczenie, które małżeństwo musi zintegrować; źródło: kadr z filmu *Oczy szeroko zamknięte*.
- Il. 40. Truman Burbank - w swoim procesie pierwotnym;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 41. Truman Burbank dociera do swojego progu tożsamości;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 42. Truman Burbank „oswaja się” ze swoim progiem;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 43. Truman trzyma ster żagłówki w towarzystwie postaci ze snu - Ojca z przeszłości; źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 44. Sylvia/Lauren Garland - postać ze snu; źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 45. Sylvia/Lauren Garland, jako postać ze snu zabiera Trumana na próg;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 46. Truman przekracza próg - zachowuje się jak „nie-Ja”;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 47. Reżyser-demiurg - wielka postać ze snu; źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 48. Truman znowu trzyma ster żagłówki i zbliża się do przekroczenia ostatniego progu; źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 49. Shiva Nataraja - Boski Tancerz; źródło: <https://www.exoticindia.com/product/sculptures/lord-shiva-as-nataraja-ZBV60/> [dostęp: 30.03.2021]
- Il. 50. Wizualna reprezentacja progu w *Truman Show*;
źródło: kadr z filmu *Truman Show*.
- Il. 51. Lee Chandler oswaja się ze swoją nową tożsamością;
źródło: kadr z filmu *Manchester by the Sea*.

- Il. 52. Etapy przekraczania progu; źródło: opracowanie własne.
- Il. 53. Szeryf jako „rekin”; źródło: kadr z filmu *Szczęki*.
- Il. 54. Taniec na progu - różne emocje i zachowania;
źródło: fragmenty kadrów z filmu *Szczęki*.
- Il. 55. Taniec na progu/progach; źródło: opracowanie własne.
- Il. 56. Clarice Starling - „wieśniara z odrobiną gustu” i jej zdezelowany ford;
źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 57. Bohaterka zdominowana przez świat mężczyzn;
źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 58. Agent Crawford - postać ze snu; źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 59. Hannibal Lecter - postać ze snu; źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 60. Buffalo Bill - (wielka) postać ze snu; źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 61. Głowa w słoju - sygnał wysłany od (wielkiej) postaci ze snu - Buffalo Billa;
źródło: kadr z filmu *Milczenie owiec*.
- Il. 62. Clarice Starling i jej postaci ze snu; źródło: opracowanie własne.
- Il. 63. Taniec na progu/progach Andrzeja Barana i postaci ze snu;
źródło: opracowanie własne.

Spis tabel

Tab. 1. Doświadczenie Procesu - Szlak na mapie Procesu Andrzeja Barana; źródło: opracowanie własne.

© P Wszystkie prawa zastrzeżone