

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera
Wydział Aktorski

Małgorzata Chojnowska-Wiśniewska

**Kobieta w obliczu tragedii na podstawie roli Sal w monodramie
Pudełko zapalek Franka McGuinnessa**

Rozprawa doktorska

Promotor:
dr hab. Paweł Siedlik

ŁÓDŹ 2018/2019

Spis treści

Wstęp.....	2
1. Wybór tekstu	6
1.1. Dlaczego wybrałam ten dramat?	6
1.2. Kilka słów o autorze.....	8
1.3 <i>Pudełko zapalek</i> – problematyka.....	9
2. Analiza psychologiczna postaci	14
2.1. Fazy przeżywania straty	17
2.1.1. Faza pierwsza: Szok	18
2.1.2. Faza druga: Uświadomienie sobie straty.....	20
2.1.3. Faza trzecia: Chronienie siebie.....	21
2.2. Poczucie winy i gniew.....	23
2.3. Brak wsparcia społecznego	24
2.4. Pogrzeb – jego znaczenie	25
2.5. Dlaczego Sal słyszy szepty owiec?	27
2.6. Zemsta – ogień i jego symbolika.....	28
3. Inscenizacja	30
3.1. Dlaczego Sal opowiada swoją historię?	30
3.2. Twórca terapii ustawień – Bert Hellinger.....	32
3.3. Na czym polega terapia ustawień?	33
4. Koncepcja: Uzasadnienie rozwiązania scenicznego – scenografia i kostium.	36
5. Praca nad rolą	38
5.1. Opracowanie tekstu	38
5.2. Techniki pracy z tekstem.....	41
5.3. Próby sytuacyjne	43
6. Aktor-reżyser-producent	50
7. Premiera – rozmowy z publicznością.....	54
Podsumowanie.....	58
Bibliografia.....	60
Aneks: Projekt scenografii – Dorota Cempura.....	62

Wstęp

Uwielbiam atmosferę sceny: zapach kurzu w kotarach, półmrok w kulisach i emocje oczekiwania przed moim wejściem w magiczną przestrzeń spektaklu, którego jestem częścią. Kocham odpowiedzialność zbiorową i moją indywidualność w tej zbiorowości. Szanuję zaangażowanie wszystkich twórców: reżysera, scenografa, choreografa, kompozytora, akustyka, oświetleniowca, zespołu technicznego, garderobianych oraz całą administrację teatru. Szanuję też dyrektora teatru zarówno artystycznego, jak i naczelnego. Zarządzanie instytucją artystyczną to trudna i niewdzięczna praca łącząca funkcje administratora oraz mediatora rozpatrującego interesy różnych grup zawodowych o specyficznych preferencjach. Darzę dyrektora artystycznego szacunkiem skomponowanym ze szczyptą nienawiści, strachu i nutą pogardy oraz odrobiną sympatii i zrozumienia. To właśnie dyrektor artystyczny każdego teatru kreuje aktywność zawodową „artysty etatowego”. Aktor na etacie – jak każdy obywatel – podlega prawom i obowiązkom pracowniczym, a jednocześnie z racji specyfiki kwalifikacji nie powinien ograniczać się do ram określanych w kodeksie pracy. W starożytności uważano, że sztuka jest objawem ludzkiej zdolności podporządkowanej rozumowi i tak traktuję artystę-nadzorcę – dyrektora czy artystę na etacie – aktora. Uważano też, że prawdziwy artysta działa zawsze na mocy boskiego natchnienia, które uzdalnia go do tworzenia wspaniałych dzieł. Opowiadał się za takim postrzeganiem tematu Platon, który przedstawił swoją koncepcję w dialogu *Fajdros*. Taka koncepcja kłóci się ze schematami, jakie dyktuje artyście kodeks pracy. W żartobliwym żargonie środowiska artystycznego panuje przekonanie, iż: „Jest zamówienie – jest natchnienie!”, ale czy natchnienie na zamówienie daje dzieło doskonałe? Wielu artystów tworzy w schematach. Remigiusz Mróz, polski autor niesłychanie popularnych kryminałów, na swojej stronie internetowej promującej własną twórczość opowiedział o schemacie tworzenia, mimo że nie jest etatowym autorem. „Kim jestem? Zwyczajnym facetem, który dziennie musi napisać 10-15 stron i tygodniowo wybiegać jakieś 100 km, by czuć się komfortowo. Jaki mam *modus operandi*? Wstaję rano, robię yerbę, a potem czytam wszystko to, co napisałem zeszłego dnia (i staram się poprawić, by miało ręce i nogi). Po tej codziennej katordze zasiadam do pisania, wchodzę do innego świata i wynurzam się z niego po kilku godzinach. Potem oczyszczam umysł biegając po lesie i słuchając mocnych brzmień. Pizza z orkiszu na obiad, po czym powrót do pisania. Kończę zazwyczaj o 23:30, by zasiać wygodnie w fotelu z dobrą książką i się zrelaksować”¹. W tym wypadku schemat prowokowany jest samodyscypliną, która

¹ Wypowiedź pochodzi ze strony internetowej Remigiusza Mroza, <http://remigiuszmroz.pl/o-mnie/>, [dostęp: 12.09.2018].

odbiega od schematu etatu. Artysta tworzy na swoich warunkach, w indywidualnym rytmie, stosując techniki dostosowane do własnej wrażliwości. Podporządkowuje dzień pod swoje natchnienie. Pracuje tak, aby zwiększyć wydajność twórczą. Aktorzy na etacie tworzą na warunkach kodeksu regulującego rytm i tempo tworzenia. Próba trwa od 10.00 do 14.00, potem następuje niebyt tworzenia aż do 18.00, kiedy to zwyczajowo rozpoczyna się kolejna próba mobilizująca potencjał artysty aż do 22.00. Oczywiście, każdy artysta jest indywidualnością i ma własne priorytety. Przerwa w tworzeniu aktora na etacie może być wspaniałym „resetem” mobilizującym zmysły do „boskiego natchnienia” bądź sposobem na racjonalne działania niezbędne do prowadzenia codziennych czynności zarówno konsumpcyjnych, jak i społecznych. Aktor jest czyimś dzieckiem, być może rodzicem, płaci podatki, robi zakupy, a może też szuka inspiracji w codziennych czynnościach. Cytowany przeze mnie pisarz podąża za ideą własnego dzieła, nad którym w danym momencie pracuje, zaś aktor na etacie dostosowuje swoje inspiracje do materiału literackiego aktualnie realizowanego w repertuarze teatru, w którym jest mu dane mieć etat. Działanie aktora nie jest prowokowane natchnieniem lecz obowiązkiem wywiązania się z zobowiązań pracowniczych. Im lepiej wywiąże się z nich, tym większa szansa na ambitne wyzwania artystyczne. Przynajmniej teoretycznie, każda dobrze zagrana rola powinna zwiększyć prawdopodobieństwo otrzymywania zadań aktorskich na wyższym poziomie odpowiedzialności, ale nie zawsze jest spełniona taka zależność. Jak w każdym środowisku, tu także panują relacje wzajemnej zależności. Poziom trudności zadania artystycznego powierzonego aktorowi zależy od wielu czynników. Nie zawsze ma to związek z umiejętnościami artysty, czyli nie ma zależności między zdolnością aktora a rolą, jaka mu zostanie powierzona. Jest przede wszystkim wyobrażenie twórcy, czyli reżysera danego przedstawienia, i to wyobrażenie stymuluje wybory obsadowe. Taka relacja powinna mieć miejsce, ale niestety, zależności środowiskowe niejednokrotnie wymuszają obsady narzucone przez środowisko, w którym powstaje dany spektakl. I tak główne role obsadzane są aktorami: kochankami, mężami czy żonami, jak też przyjaciółmi dyrektora artystycznego. Podczas realizacji projektów sponsorowanych angażowane są duże środki finansowe. Pojawia się inna konieczność, która zapewni zwrot oraz pomnożenie poniesionych środków. Wtedy obsada to przede wszystkim „nazwiska”, które przyciągną publiczność. Aktor popularny, tzw. celebryta, nie zawsze jest aktorem zdolnym. Przeważnie jest to powszechnie znana osoba, której życie prywatne jest źródłem inspiracji dla dziennikarzy plotkarskich mediów. Epatowanie swoją osobą w mediach publicznych przynosi korzyści obu stronom w postaci tematu lub popularności, ale nie ma nic wspólnego z umiejętnościami danego celebryty i nie gwarantuje wysokiego poziomu kreowanej postaci w danym widowisku teatralnym. I w takim przypadku

„boskie natchnienie” nie uniesie dzieła kasowego, czyli komercyjnego do poziomu sztuki wyższej. Zdarzyć się też może, że celebryta jest znakomitym aktorem, którego zawodowa próżność powołuje do brylowania w mediach publicznych. Udział w przedsięwzięciu komercyjnym takiego artysty może zaowocować nie tylko zyskiem finansowym dla producenta, ale też wspaniałym wynikiem artystycznym. Przeciętny widz ze swoją wrażliwością i umiejętnością syntezy bodźców zarówno plastycznych, muzycznych, jak i wszystkich technik gry aktorskiej, wyraża opinie na temat obejrzanego przedstawienia, które zachęcają kolejne osoby do uczestnictwa w danym wydarzeniu, pomnażając jego popularność. Czasem przeciętny widz staje się ekspertem, jeśli bazuje na wiedzy i kierunkowym wykształceniu. Taki widz-ekspert jako recenzent kształtuje opinię środowiska, która może unieść dane dzieło do poziomu arcydzieła lub dzieła wyjątkowego, ważnego, którego twórcy zyskują miano mistrzów w swojej dziedzinie. Ale tak naprawdę dzieło idealne nie istnieje. Nasze opinie niejednokrotnie są wypadkową samopoczucia danej chwili. Dziś konkretny obraz nas przeraża, innym razem wzrusza bądź wywołuje obojętność. Jako widz nieraz uczestnicząc w dyskusji po obejrzeniu spektaklu czy filmu zauważam mechanizmy, które mnie motywują do wyrażenia danej opinii. I tak po obejrzeniu najnowszego filmu Wojciecha Smarzowskiego pod tytułem *Kler*, mimo wspaniałych kreacji aktorskich, jak i tematu ważnego z punktu widzenia społecznego, film mnie nie zachwycił. W mojej estetyce odbioru sztuki obraz odgrywa niezwykle rolę. Film pozbawiony tych walorów, z licznymi błędami montażu (bądź celowymi zabiegami), z brakiem walorów dźwiękowych, pozbawiony niemal oprawy muzycznej, nie wywołał we mnie pożądanых przez reżysera emocji, które są niezbędne do kontemplacji każdego rodzaju sztuki. Film, postrzegany przez wiele osób jako wyjątkowy, mnie znudził i zmęczył. Pomimo że dzieło idealne nie istnieje, sztuka tworzenia widowiska jest inspirująca i pociągająca. Lubię myśleć o sobie w teatrze jako o wędrowcu, który poznaje tę krainę poprzez doświadczanie przygód i podejmowanie ryzyka. Poszukiwanie nowych rozwiązań, pokonywanie trudności, zmaganie się ze słabościami i przeciwnościami losu są to czynniki motywujące do działania i, mimo swojej abstrakcyjności, niezwykle pobudzające „boskie natchnienie”, które pozwala nam tworzyć dzieła przeciętne, groteskowe lub wielkie. Nie jestem aktorką etatową. Teatr nie jest moim jedynym źródłem utrzymania. Nie walczę o rolę, która ugruntuje moją pozycję w środowisku, nie zabiegam o poklask i uwagę recenzentów. Nigdy nie czekałam na swoją szansę uczestnictwa w sztuce, tylko starałam się sama ją kreować. Dlatego podjęłam kolejne etapy edukacji w zakresie logopedii i pedagogiki, co umożliwia mi istnieć w teatrze i postrzegać sztukę w różnych perspektywach. Niniejsza rozprawa będzie esencją moich doświadczeń: i tych edukacyjnych, jak i scenicznych. **Skupię się na**

zrozumieniu procesu przeżywania tragedii w związku z niewyobrażalną stratą, jaką jest śmierć dziecka. Zbadam procesy psychologiczne motywujące bohaterkę monodramu *Pudełko zapalek* Franka McGuinnessa. Przeanalizuję, w jaki sposób dramaturgia spektaklu wpływała na emocje publiczności. Teatr jako instytucja był moim domem, rodziną, całym światem do czasu pierwszej podróży poza jego ramy. Raz uwolniona wymykałam się schematom z dziką przyjemnością. Byłam niecierpliwa i głodna nowych doświadczeń inspirujących do tworzenia osobistych projektów artystycznych. Odważyłam się podjąć ryzyko realizacji spektaklu, a nie tylko uczestniczenia w nim. Sama dokonałam wyboru tekstu, reżysera, scenografa i autora muzyki. Po raz kolejny samodzielnie stworzyłam projekt artystyczny, ale przede wszystkim spektakl *Pudełko zapalek* jest nowym doświadczeniem. Jest to mój pierwszy monodram, który – jako niezwykle trudna forma teatralna – jest jednocześnie wspianym egzaminem umiejętności zawodowych każdego aktora. Właściwie nie jestem pewna, czy to nowe przedsięwzięcie jest moim egzaminem, czy raczej wyzwaniem artystycznym. Nieważne, czy zdam brawurowo, czy tylko dopuszczająco. Jak każdy twórca, pewnie nie doznam pełnego spełnienia, co wywoła we mnie chęć dalszych eksploracji w tym zakresie.

1. Wybór tekstu

1.1. Dlaczego wybrałam ten dramat?

Spektakl teatralny jest jak rozmowa. Zapraszamy przyjaciół, znajomych lub osoby zupełnie przypadkowe do podjęcia dialogu. Czasem chcemy porozmawiać o miłości, czasem wolimy się pośmiać albo pragniemy wykrzyczeć nasze myśli, cierpienia i frustracje. Innym razem chcemy zwrócić uwagę na tematy ważne, kontrowersyjne albo niewygodne, ale warte spotkania i dialogu. Dlatego wybór tekstu czy tematu rozmowy nie jest przypadkowy. *Słownik wiedzy o teatrze* definiuje teatr jako „dziedzinę sztuki polegającą na realizowaniu scenicznych utworów literackich, przeznaczonych na scenę przez autorów lub adaptowanych przez reżysera”². Współcześnie teatrolodzy postrzegają teatr jako działanie, w którym czynność kreowania postaci scenicznej jest realizowana wobec publiczności. Ważnym elementem tego działania jest fakt, że czynność grania odbywa się w tym samym czasie, co czynność obserwowania. Mówiąc potocznie, teatr istnieje na tych dwóch płaszczyznach jednocześnie. Samo dzieło literackie i jego realizacja sceniczna bez konfrontacji z odbiorcą nie jest teatrem. W kulturze europejskiej początki teatru miały miejsce około VI w. p.n.e. w starożytnej Grecji, gdzie przeprowadzano obrzędy ku czci Dionizosa, boga wina i winnej latorośli. Pieśni poświęcone bogu, zwane dytyrambami, wyśpiewywane były przez chór, z czasem jednak przekształciły się one w opowieści mityczne, aby w końcu obrać formę dialogów i odgrywanych sytuacji scenicznych. Od początku istnienia przypisywano teatrowi różnorodne funkcje, przede wszystkim edukacyjną i terapeutyczną. Angażując się w odbiór sztuki teatralnej, publiczność poszukiwała odpowiedzi na nurtujące ją pytania dotyczące sensu życia czy rozważała problematykę odpowiedzialności moralnej. Teatr, spełniając swą misję wychowawczą, upowszechniał wzory estetyczne, społeczne oraz obyczajowe preferowane w danym momencie. W starożytnej Grecji publiczność podczas prezentacji tragedii przeżywała katharsis, wewnętrzne oczyszczenie ze złych emocji. Tak też jest we współczesnym teatrze. Teatr wpływa na naszą wrażliwość intelektualną, pobudza wyobraźnię oraz umiejętność abstrakcyjnego myślenia. Porusza ważne problemy filozoficzne. Widz, odczuwając spektakl jako całość, łączy w sobie znaki należące do różnych dziedzin sztuki. Ta specyficzna synteza wrażliwości staje się dla odbiorcy bodźcem do poszukiwania odpowiedzi na nurtujące go pytania, skrywane w najgłębszych zakamarkach własnej osobowości. Jednym z

²D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej, A. Marszałek, M. Szugiero, J. Leśniewska, *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Park Sp. z o.o., Bielsko-Biała, 2005.

wychowawczych aspektów teatru jest też jego ludyczny charakter. Teatr skłania nas nie tylko do zadumy i refleksji, ale pobudza do śmiechu, wyzwalając endorfiny, czyli hormony szczęścia. Dzięki nim odczuwamy przyjemność oraz euforię. Endorfiny redukują też poziom stresu oraz znoszą bodźce bólowe, co z kolei odnosi się do terapeutycznej funkcji teatru. W starożytnej Grecji kapłani Asklepiosa, boga sztuki lekarskiej, wnosili medyczo-terapeutyczne sanktuaria (tzw. asklepiejony), w których jednym z zalecanych elementów kuracji był udział w widowiskach teatralnych. W XX w. przekonanie o terapeutycznym charakterze teatru zaowocowało wprowadzeniem tzw. arteterapii, czyli psychoterapeutycznej metody leczenia, wykorzystującej sztukę jako narzędzie diagnozy, terapii i rehabilitacji. Wśród wielu dziedzin arteterapii stosowanej dziś także w edukacji, rewalidacji i resocjalizacji, znalazły się także: choreoterapia (terapia tańcem), dramaterapia (terapia dramą) i teatroterapia.

Pudełko zapalek Franka McGuinnessa nie jest tekstem narzuconym mi przez reżysera. Byłam w tej komfortowej sytuacji, że sama szukałam tematu do dialogu z publicznością. Oczywiście, sprowokowana sygnalizowaną potrzebą środowiska do nieodpartego pragnienia festiwalu endorfin dla rozładowania codziennych napięć i frustracji, poszukiwałam tekstu zabawnego, wręcz satyrycznego, który zagwarantowałby mi oglądalność, do której niewątpliwie zmierza każdy artysta. Spektakl, który zamierzałam zrealizować, był w całości moją własną produkcją. Jako aktorka i producent jednocześnie poszukiwałam materiału literackiego, który ukoiłby moją potrzebę dialogu, przynosząc jednocześnie pożądany zwrot poniesionych kosztów. Nie wiem, jakie czynniki zmotywowały mnie do ostatecznego wyboru. Pewna jednak jestem, że nie był to czynnik ekonomiczny ani strategiczny. Podejrzewam, że przede wszystkim decydującym impulsem do podjęcia decyzji były emocje i empatia. Egoistycznie pomyślałam o sobie. Zawsze uważałam, że teatr jest miłością, którą noszę w sobie, a nie samozachwytem aktora czy, jak w moim przypadku, aktorki w teatrze. Tekst Franka McGuinnessa sprowokował mnie, wyzwiał do próby zmierzenia się, zatrwożył i wstrząsnął mną jako kobietą i mną jako matką. Dotknął mojego człowieczeństwa, wyzwolił we mnie egoistyczną potrzebę dyskusji na tematy społeczne dotyczące etyki, moralności i sprawiedliwości. Dlaczego używam zwrotu „egoistyczna potrzeba”? Ponieważ takie potrzeby mam ja jako aktorka, a moje alter ego, czyli producent, krzyczy, miota się i przywołuje do rozsądku. Ludzie pragną rozrywki, chcą odreagować codzienność, szczęśliwi zapłacą za bilet i polecą spektakl, zranieni lub rozczarowani nie wrócą, skazując moje przedsięwzięcie na fiasco, co doprowadzi mnie do bankructwa. Byłam głucha na głos rozsądku. Po raz pierwszy przeczytałam dramat, w którym nie tylko rola jest przejmująca iniezwyczajnie trudna do realizacji, ale cały dramat jest wstrząsający, mądry, prowokujący, bardzo aktualny społecznie, identyfikujący lęki większości z nas.

Poszukując tematu do realizacji często analizujemy potrzeby grupy społecznej, do której kierowany jest spektakl. Zastanawiamy się, czy naszym *targetem* będzie młodzież czy osoby dojrzałe, mężczyźni czy kobiety. *Pudelko zapalek* Franka McGuinnessa jest opowieścią skierowaną do każdego z nas, poza płcią, wiekiem czy preferencjami. Każda matka, ojciec, brat, siostra czy dziecko utożsamia się z losem bohaterki wykreowanej przez Franka McGuinnessa. Tekst wzrusza, ciekawi i prowokuje do dyskusji. Przemoc i skutki jej niszczycielskiej siły są wszechobecne we współczesnym świecie. Oczywiście, że przemoc, poczucie niesprawiedliwości to tematyka uniwersalna, aktualna od wieków. Niemniej w dzisiejszych czasach, przy rozwoju nauk psychologicznych i społecznych, wydawać by się mogło, że jesteśmy społeczeństwem, które panuje nad instynktami autodestrukcyjnymi. Niestety, wrażenia są mylne. Agresja i opresja w dzisiejszym świecie to zjawisko powszechne. Jesteśmy w trzecim tysiącleciu i żyjemy w świecie przepelnionym doniesieniami o powszechności brutalizacji życia społecznego. Media bombardują nas wiadomościami o różnych aktach przemocy, wywołując u przeciętnego człowieka dotkliwy syndrom zagrożenia i zanik poczucia bezpieczeństwa. Powszechna agresja słowa, gestu i działania jest wszechobecna w mediach społecznościowych, na ulicy, w klubach, szkołach i w środowisku rodzinnym. Frank McGuinness, przedstawiając studium przemocy, nie tylko koncentrował się na jednostkowej tragedii, ale przede wszystkim na konsekwencjach zetknięcia z przemocą, która niczym choroba zaraża wszystko i wszystkich dookoła. *Pudelko zapalek* jest to dramat przejmujący, który porusza tematykę niezwykle ważną społecznie. Jest to temat także dotykający mnie osobiście.

1.2. Kilka słów o autorze

Frank McGuinness jest dramaturgiem i poetą urodzonym w 1953 roku w Buncrana, mieście położonym na półwyspie Inishowen w hrabstwie Donegal w Irlandii. Ukończył *University College Dublin*, gdzie studiował czystą angielszczyznę oraz interdyscyplinarne studia średniowiecza. Jest autorem licznych sztuk teatralnych oraz adaptacji (między innymi sztuk Racina, Ibsena, Strindberga, Czechowa, Sofoklesa i Eurypidesa). Wydał pięć tomów poezji, dwie powieści oraz wiele scenariuszy filmowych i telewizyjnych. Jest laureatem wielu nagród. Szczególnie uhonorowana jest jego sztuka *Wspomnijcie synów Ulsteru* z 1985 roku. Nagroda Rooney dla literatury irlandzkiej, Harvey's Best Play Award, nagroda literacka Cheltenham, London Fringe Awards dla najlepszej sztuki i najlepszego dramaturga Nowość w Fringe, Nagroda Plays and Players Award dla najbardziej obiecującego dramaturga, Nagroda Ewarta-Biggsa. Nowojorskie Koło Krytyków Teatralnych w 1993 roku uhonorowało sztukę

McGuinnessa *Ktoś, kto będzie czuwał nade mną* w reż. Robina Lefevrenagrodą za Najlepszą Sztukę Zagraniczną (premiera na Broadwayu w Teatrze Booth 29.05.1992).

W 1999 roku otrzymał nominację do nagrody IFTA (Irlandzka Nagroda Filmowa i Telewizyjna) za scenariusz do filmu *Taniec ulotnych marzeń* w reżyserii Pata O'Connor oraz kolejną nominację IFTA w 2010 roku za scenariusz do filmu Simon Curtis *Krótki pobyt w Szwajcarii*. Jego najnowsza powieść pt. *Arimathea* została zakwalifikowana do nagrody BordGaisEnergyBookAwards jako powieść roku 2013. Za wybitne osiągnięcia w literaturze irlandzkiej został uhonorowany nagrodą Irish PEN w 2014 roku. Jest profesorem kreatywnego pisania na University College Dublin School of English, oraz dramatu i filmu na tym samym uniwersytecie.

1.3 Pudełko zapalek – problematyka

Bohaterką monodramu jest kobieta o imieniu Sal, którą los doświadczył okrutnie cierpieniem spowodowanym utratą najbliższej rodziny: córki, ojca i matki. Sal wychowywała się na Valentii, maleńkiej irlandzkiej wyspie u wybrzeży hrabstwa Kerry. Jest to miejsce, które wytworzyło wśród swojej społeczności silne więzi przynależności, wspólną tradycję, sposób myślenia i normy obyczajowe. Sal jako jedynaczka była mocno związana emocjonalnie ze swoimi rodzicami, którzy wychowując ją według surowych katolickich zasad wzmacniali w niej silne poczucie bezpieczeństwa. Będąc uczennicą szkoły średniej, jak typowa nastolatka, zakochuje się. Łamie wszelkie zasady dobrego wychowania i w efekcie młodzięcej fascynacji zachodzi w ciążę. Naraża siebie i najbliższych na dezaprobatę społeczną. Ukochany Sal w swojej niedojrzałości odmawia przyjęcia odpowiedzialności za nią i ich nienarodzone dziecko. Odrzuca Sal, grożąc że jeśli ujawni jego tożsamość ojca, zabije je i ją także. Samotna i upokorzona zwraca się o pomoc do swoich rodziców. Matka Sal, surowa i zimna kobieta, akceptuje stan swojej córki, ale nie wspiera jej emocjonalnie przez okres ciąży. Ojciec bohaterki to człowiek uczciwy, niestęchający cichy i spokojny. Nigdy nie pozwolił sobie na moment słabości, jakim jest brak opanowania. Nieraz matka Sal próbowała wywołać burzliwą dyskusję, aby wyprowadzić go z równowagi, ale nigdy jej się to nie udało. Jego powściągliwość emocjonalna stanowiła fundament poczucia bezpieczeństwa dla osamotnionej nastolatki. Matka karze Sal za brzemienny stan milczeniem i ignorowaniem, co sprawiało wrażenie, jakby ciąża jej córki nie była w zakresie jej zainteresowania. Tak przynajmniej wydawało się samotnej Sal. Niemniej w sytuacji zbliżającego się rozwiązania, matka podejmuje rozmowy z córką, sugerując jej poród z dala od miejscowej społeczności, u rodziny na wsi. Obiecuje, że niezależnie od decyzji, jaką podejmie Sal – samotne macierzyństwo lub oddanie dziecka do

adopcji – będzie ją wspierać. Sal decyduje się sama wychować dziecko. Za namową rodziców kończy szkołę średnią. Ponieważ pruderyjna lokalna społeczność nie akceptuje samotnego macierzyństwa bez legalnego związku małżeńskiego, cała rodzina emigruje do Wielkiej Brytanii, gdzie Sal podejmuje pracę w biurze, aby utrzymać siebie i córkę Marię. Paradoksalnie staje się to fundamentem rodziny. Maria jest ukochaną córką i wnuczką. Ma wyrazisty charakter, jest uparta, lubi postawić na swoim. Sal jest oddaną matką i niczego jej nie odmawia, starając się zrekompensować córce brak ojca. Nigdy nie mówi o nim, mimo że córka wracała do tego tematu wielokrotnie. Sal pracuje ciężko, dorabiając kilka godzin dziennie w hipermarkecie. W ten sposób stara się odkładać pieniądze na potrzeby rodziny. Rytm codziennego życia jest precyzyjnie poukładany. Kiedy Sal jest w pracy, Maria po skończonych lekcjach czeka na nią u opiekunki. Potem wracają razem do domu dzieląc się wrażeniami z minionego dnia. Ich życie jest stabilne – skromne, ale szczęśliwe – do dnia, kiedy Maria przypadkowo pada ofiarą strzelaniny ulicznej. Staje na linii ognia ścierających się gangów. Policja zastaje Sal w pracy. Młoda kobieta nie wierzy w absurd sytuacji, nie rozumie, co się właściwie stało, wydaje jej się, że jest to okrutny żart. W momencie, kiedy zauważa w towarzystwie policjantów swoich rodziców, dociera do niej, że jej dotychczasowe życie legło w gruzach. Rozpoczyna się koszmar. Tragedia budzi zainteresowanie mediów. Odnajduje się ojciec Marii. Chce wesprzeć Sal w tych trudnych chwilach oraz opłakać śmierć dziecka, którego nie znał. Sal nie otwiera mu drzwi, nie dopuszcza go do wspólnej celebracji straty. Uważa, że śmierć córki nie była jego tragedią, że całe życie się spóźniał opuszczając najważniejsze chwile z życia ich dziecka. Sal wraz z rodzicami identyfikuje ciało zabitej córki. Wie, że nikt nie powinien jej wyręczać w tych czynnościach, że jest to jej obowiązek. Mimo silnej reakcji rodziców, którzy opłakują stratę wnuczki, milczy i zachowuje spokój. Nie roni ani jednej łzy. Podczas identyfikacji ciała córki wydaje jej się, że słyszy jej głos, słyszy prośbę Marii, aby nie płakała. Wie, że jest to nienaturalna sytuacja, nie dzieli się z innymi swoimi spostrzeżeniami, ponieważ chce, aby wszyscy wierzyli, że panuje nad sobą, że jest silna i świadoma tego, co się wokół dzieje. Nie chce, aby ktokolwiek pomyślał, że zwariowała. Jest cierpliwa, poczeka aż zostanie sama. Stara się wychwycić każde słowo, zrozumieć szept Marii. Jednocześnie odmawia sobie prawa do przeżywania żalu, ponieważ wie, że jedna łza może spowodować pęknięcie tamy łez, że przestanie panować nad sobą, a musi być silna wobec swoich rodziców. Czuje, że ich czas dobiega końca, że może ich stracić tak jak utraciła córkę. Po identyfikacji rozpoczyna się horror atencji środowiska – wszyscy chcą ją pocieszyć, a ona chce, aby pozostawiono ją w spokoju. Przyjmuje kondolencje, wypowiada się na temat tego, co się stało, ale nie pozwala aby prawnik lub policjanci decydowali o tym, co będzie mówić i

jak będzie wyglądać podczas oświadczenia przed kamerami w studiu telewizyjnym. Powie to, co chce, nikt jej nie powstrzyma, doskonale wie, co robi. Wypełniała instrukcje swojej martwej córki. W publicznym oświadczeniu wybacza oprawcom. Rozumie, że tragedia połączyła ich na zawsze i że zabójcy nie przyszedli na świat, żeby popełnić tę zbrodnię. Nigdy nie zapomni tego, co się stało, jedynie prosi, aby się przyznali i przyjęli karę. Będzie czekać i ma nadzieję, że Bóg im wybaczy i pobłogosławi ich wszystkich. Nikt nie spodziewał się takiego obrotu sprawy. Rodzice byli w szoku, zaproponowali, że ją odwiozą do domu, ale zanim to się stało, zaprosili córkę na kolację do siebie. Tu nastąpiła eskalacja emocji. Ojciec, ostoją spokoju, nie chce jej wybaczyć ani zrozumieć motywów działania Sal. Wyrzuca ją z domu, nie rozumiejąc, jak można nie opłakiwać śmierci dziecka, jak można wybaczyć mordercom, jaką jest matką! Zarzuca córce wynoszenie siebie do roli papieża, który błogosławi oprawców. Sal wraca do domu, przez kilka dni siedzi w kuchni przy stole, na którym leżą listy z kondolencjami od ludzi łączących się z nią w bólu. Nie jest w stanie wejść na piętro do pokoju córki czy swojej sypialni. Boi się, że Maria ukrywa się gdzieś, że ją wystraszy. Po kilku dniach odwiedza ją matka, Sal jest na granicy wyczerpania. Matka wie, że to, co powiedziała Sal przed kamerami to gra, nie uwierzyła ani jednemu słowu, jest pewna, że wie, co Sal zamierza. Nie wierzy w życzliwość ludzi, którzy rzekomo wspierają Sal w cierpieniu – „Te zwierzęta, które ją zabiły są częścią tego samego stada, a członkowie jednego stada nie donoszą na siebie nawzajem – nigdy”³. Rozumiała, co czuje córka – „wiem na co się stać i pomogę ci odpłacić im tą samą monetą, niech ich matka cierpi tak jak i my cierpimy”⁴ Sal nie wiedziała jak ani kiedy, ale wiedziała, że zrobi wszystko, co powie jej matka. Teraz może pozwolić sobie na sen. Po raz pierwszy przyśnił jej się ogień, wielki ogień, nic więcej tylko ogień. Pogrzeb był kolejną traumą. Oczywiście nadal ta tragedia jest tematem medialnym. Mimo że nie życzyła sobie kamer na pogrzebie, cała ceremonia była relacjonowana. Sal nie płacze, jest spokojna, wszystkim się wydaje, że musi być w szoku, skoro nic nie czuje. Sal słyszy komentarze żałobników, nie dopuszcza do siebie fali rozpacz, musi wytrwać. Po jakimś czasie uzmysławia sobie, że nie wszystko, co się działo wokół niej podczas pogrzebu, docierało do jej świadomości. Wielu rzeczy nie pamięta i te zaniki pamięci zaczynają zdarzać się coraz częściej. Traci pracę. Koncentruje się na opiece nad rodzicami, którzy po śmierci Marii znacznie podupadli na zdrowiu, zwłaszcza ojciec. Jest coraz słabszy. Sal właściwie przestaje wychodzić z domu. Nadal jest osobą publiczną, nie może iść do sklepu czy ulicą, aby ktoś nie próbował jej współczuć. Życzliwi liczą na to, że policja złapie zabójców. Krążą plotki, cała dzielnica mówi o tej tragedii. Mieszkańcy domyślają się, kim są

³ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 7).

⁴ Ibidem.

sprawcy zabójstwa dziecka. To miejscowi, handlują narkotykami, nie pracują, no, chyba że dorywczo. To nie były porachunki gangów, była to zwykła sprzeczka rodzinna. Sprawcami tragedii są bracia. Bawili się, tak mówią ludzie w mieście. Strzelali do siebie nie ślepymi nabojami, a ostrą amunicją i trafili w jej dziecko. Zabójcy są dla siebie nawzajem świadkami i prędzej umrą niż doniosą, który z nich jest winien. Ich matka zapewnia, że tego popołudnia sprawcy byli z nią w domu. Współczuje Sal, ale zapewnia, że jej synowie są niewinni wbrew pomówieniom i plotkom. Nie ma świadków, policja nie może nikogo oskarżyć. Wszystko wraca do codzienności. Mijają miesiące, lata i domniemani sprawcy nadal mieszkają w tej samej dzielnicy. Czasem Sal razem z ojcem przechodzi obok ich domu. Nawet lubi te spacer, ponieważ jest to dla niej jedyna rozrywka. Ojciec zastanawia się, czy sprawcy mogą spać spokojnie po tym, co zrobili. Matka Sal dowiaduje się, gdzie mieszkają, bawią się lub pracują domniemani zabójcy jej wnuczki. Rodzice zastanawiają się, jak to możliwe, że policja nie może udowodnić sprawcom winy. Prawdopodobnie benzyna zmyła ślad prochu ze skóry oprawców. To są popularne metody oczyszczania: tylko benzyna jest w stanie zmyć każdy ślad, który dowodzi winy. Mimo że we współczesnych czasach jest niesłychanie trudno zachować prywatność i wydawałoby się, że nic nikomu nie ujdzie na sucho, jednak niektórym ludziom to się udaje. Jest to możliwe dzięki wsparciu osób, które są gotowe kłamać na korzyść sprawców. Domniemani zabójcy Marii już nie czują się swobodnie we własnej dzielnicy, dla bezpieczeństwa wychodzą z domu w grupie. Od czasu do czasu używali narkotyków, ale teraz ćpają regularnie. Nie pokazują się w miejscach publicznych, nie prowadzą już bogatego życia towarzyskiego. Sal nie wie, co się właściwie z tą rodziną dzieje. Koncentruje się na opiece nad rodzicami, nie docierają do niej żadne wiadomości do dnia, kiedy w jej dzielnicy wybucha pożar, w którym giną dwaj rzekomi sprawcy. Matka chłopców jest poważnie poparzona, obrażenia odniósł też trzeci brat. Policjanci przychodzą do Sal i jej rodziców. Chcą sprawdzić, czy mają alibi. Ponieważ rodzina Sal to Irlandczycy, są w kręgu podejrzanych. Brytyjscy policjanci nie ukrywają intencji. Właściwie są pewni, że podpalenie to akt zemsty. Umierający ojciec Sal zaświadcza, że wszyscy byli cały czas w domu. Są dla siebie nawzajem świadkami. Pożar jest początkiem kolejnych tragedii. Po jakimś czasie umiera ojciec, a po kilku latach także matka. Sal wraca na wyspę, do miejsca, skąd pochodzi. I właśnie tu opowiada swoją historię. Ma w kieszeni pudełko zapalek, ponieważ lubi zapach siarki, zawsze lubiła. To właśnie płomień rozpalanej zapalniczki wywołuje wspomnienia, przywołuje obrazy minionych lat. Wyspa, jej rodzinne strony, jest opustoszała, a mimo wszystko, owce, które się pasą na łące, rozmawiają z

nią. Szepczą i proszą o prawo do życia: „nie zabijaj mnie, nie zjadaj”⁵. Na pytanie, dlaczego z nią rozmawiają, odpowiadają, że to przez Marię, jej córkę. Sal próbuje dowiedzieć się, skąd owce ją znają, ale one milczą. Żują trawę jakby nic niezwykłego się nie stało, jakby nie zaczęły jej oskarżać. Śmierć rodziców jest uwolnieniem z jarzma powściągliwości. Już nie musi być silna, już nie ma nikogo do ochrony. Teraz może pozwolić sobie na rozpacz, na odczuwanie bólu. Może uwolnić się od niewyobraźnego cierpienia i dać upust pragnieniu cofnięcia czasu. Raniąc swoje ciało silnymi razami, rozrywa ubranie i skórę, aby uwolnić falę bólu i cierpienia hamowanego przez lata egzystencji w poczuciu odpowiedzialności za swoich najbliższych. Krzyczy: „Nie zostawiaj mnie córeczko, wróć do mnie”⁶.

⁵ Frank McGuinness , *Pudełko zapatek* (Epizod1)

⁶ Frank McGuinness , *Pudełko zapatek* (Epizod 11)

2. Analiza psychologiczna postaci

„Cierpienie przeżywane po śmierci dziecka jest znacznie głębsze i silniejsze niż jakikolwiek inny rodzaj bólu. Jest jak otwarta rana, która nie chce się zagoić. Ledwie utworzy się świeży strup, zaraz pęka na nowo bez żadnego ostrzeżenia. Nieznośna intensywność tego cierpienia godzi w samo wnętrze naszej istoty i powoduje, że czujemy się tak jakby to tragiczne zdarzenie ani na chwilę nie przestawało nas niszczyć i emocjonalnie rujnować”⁷.

Dziecko jest doskonałą częścią nas, uosabia nasze najlepsze cechy, nie tylko te związane z naszym charakterem czy osobowością, ale te odpowiedzialne za nieśmiertelność. Pozwala nam przetrwać w swoich genach, gwarantuje przedłużenie naszej egzystencji, nadaje wartość naszym działaniom, jest siłą napędową do kreatywnego funkcjonowania w społeczeństwie. Potomstwo jest też nobilitacją społeczną, ludzie młodzi poprzez macierzyństwo czy ojcostwo zyskują rangę osób dorosłych i odpowiedzialnych. Dojrzałsi rodzice, dotąd bezdziejni, zyskują szacunek i uwagę społeczną. Dzieci są też fundamentem rodziny. Kochając dziecko i troszcząc się o jego rozwój budujemy silne więzi rodzinne, wyznaczamy wspólne cele, planujemy przyszłość, w której upatrujemy dla siebie pozycję seniora w otoczeniu wnucząt i prawnucząt w poczuciu bezpieczeństwa w ciepłym rodzinnym. Śmierć dziecka odbiera nam to poczucie bezpieczeństwa, czujemy się pozbawieni przyszłości. Problem straty dziecka może być analizowany na wielu płaszczyznach: medycznej, psychologicznej, społecznej i religijnej. „Szczególnie dramatyczny aspekt śmierci dziecka uwidacznia się wówczas, gdy próbuje się odpowiedzieć na pytanie o jej sens. Medytacja nad śmiercią jest ważnym elementem wielu systemów filozoficznych [...] Jednak sam ten rozwój nie doprowadził do całkowitego i pełnego rozwiązania zagadki kresu ludzkiego życia, a szczególnie tajemnicy śmierci dziecka”⁸. Śmierć jest zjawiskiem naturalnym i powszechnie akceptowalnym. Rozumiemy, że konsekwencją narodzin jest śmierć, ale gdy dotyczy ona dziecka, pojawia się przekonanie o nienaturalności tego zjawiska. Jesteśmy wręcz pewni, że w takim wypadku śmierć jest zjawiskiem nieprawdopodobnym, wręcz nienormalnym. Buntujemy się przeciwko takiej niesprawiedliwości. Dziecko jako istota czysta i niewinna nie zasługuje na niebyt. Dorośli członkowie rodziny odpowiadają za bezpieczeństwo swojego potomstwa. Nagła śmierć dziecka rodzi poczucie winy, pojawiają się pytania: jak można było dopuścić do tragedii, dlaczego nas

⁷Catherine M. Sanders, *Jak przeżyć stratę dziecka?*, tł. Elżbieta Knoll, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2001, s. 15.

⁸ Ks. A. Bartoszek, *W poszukiwaniu sensu śmierci dziecka z perspektywy chrześcijańskiej* [w:] *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci. Numer 9*, Poznań, 2012, s. 217.

spotkał taki los? Odbieramy stratę jako karę za nasze przewinienia. Każda śmierć osoby bliskiej jest zjawiskiem nagłym, ponieważ nie jesteśmy w stanie przygotować się na jej nadejście. Niespodziewana śmierć dziecka jest najczęściej następstwem zdarzeń losowych. Dziecko jako istota bezbronna jest narażone na wszelkiego rodzaju zagrożenia, czasem ze skutkiem śmiertelnym. Wydaje nam się, że nasze potomstwo ma przed sobą długą drogę życia, pełną radosnych i smutnych doświadczeń. Dlatego gwałtowna strata budzi sprzeciw, a nawet doprowadza do zachwiania wiary w Boga, w Jego wszechmoc i miłosierdzie. Wątpliwości mogą doprowadzić albo do negacji istnienia Boga, albo do zanegowania Jego miłosiernej troski o świat. „Jeśli bowiem istnienie świata otwiera jakoby wzrok duszy ludzkiej na istnienie Boga, na Jego mądrość, wszechmoc i wspaniałość, to zło i cierpienia zdają się zaćmiewać ten obraz – czasem w sposób radykalny, zwłaszcza wobec codziennego dramatu tylu niezawinionych cierpień, a także tylu win, które uchodzą bezkarnie”⁹. Osieroceni rodzice odczuwają katastrofalną zmianę postrzegania świata. Więzy łącząca ich z dzieckiem była wyjątkowa w każdym momencie jej trwania. Szczególnie matki postrzegają swoje dzieci jako idealną część siebie. Dziecko rodzi się z ciała matki, stanowiąc jej kontynuację. Miłość wraz z fascynacją wobec dziecka oznacza nie tylko pragnienie szczęścia dla drugiej istoty, ale daje też szansę na spełnienie wywołane faktem jej istnienia. Utrata kogoś tak bliskiego wiąże się z niewyobrażalnym cierpieniem. Nie bez znaczenia są okoliczności śmierci dziecka. Choroba, nieszczęśliwy wypadek wywołują sprzeciw i ból, ale morderstwo paraliżuje zmysły. Poczucie bezsilności łączy się z poczuciem winy, wywołuje napady gniewu, lęki, a nawet skrajne przewrażliwienie. Powinniśmy chronić nasze dzieci, trudno jest żyć ze świadomością, że zamordowano nam dziecko, a my nadal żyjemy. Pojawia się strach o najbliższych. Ponieważ zachwiane zostało poczucie bezpieczeństwa, irracjonalnie podejrzewamy, że teraz będziemy doświadczać kolejnych strat, że odejdą wszyscy nasi bliscy, a my utoniemy w odmętach rozpacz. Maria, córeczka Sal, mimo wszelkich przeciwności, stała się fundamentem rodziny bohaterki monodramu *Pudełko zapalek*. Połączyła dwa pokolenia. Rodzice Sal, rozczarowani samotnym macierzyństwem córki, prowokowali ją do samodzielności. Oczekiwali, że przejmie odpowiedzialność za swoje dziecko i będzie niezależna. Patrząc na niewinną małą istotę zarówno matka, jak i jej rodzice, widzieli w niej wszystkie życia i wszystkie śmierci innych pokoleń. Napawało to ich dumą i zachwytem. Dawało nadzieję na przyszłość. Kochali dziewczynkę bezgranicznie, poświęcili swoją wygodę dla jej dobra. Sal robiła wszystko, aby zrekompensować córce brak ojca. Była jej dumą i nadzieją na lepsze życie. Nagła jej śmierć

⁹ Jan Paweł II, *List apostolski Salvifici Dolores o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, Veritas, Londyn, 1984.

oznaczała utratę przyszłości. Najbliższe osoby zazwyczaj starają się wesprzeć osieroconego rodzica czy rodziców. W rodzinie Sal wszyscy byli poranieni, mogli polegać tylko na sobie i w tej sytuacji nie było nikogo, kto pomógłby im racjonalnie przejść przez tę tragedię, ochronić przed światem zewnętrznym. Śmierć Marii, nagła i nienaturalna, uruchomiła działania przedstawicieli prawa: policjantów i prawników. Wzbudzała zainteresowanie mediów, odbierając rodzinie prawo do opłakiwania straty w samotności. Silne destrukcyjne wpływy zewnętrzne i wewnętrzne nie pozwoliły im oczyścić duszy z pragnienia odwetu. Zadośćuczynienie w przypadku morderstwa jest właściwie niemożliwe. Nie ma mocy sprawczej, która przywróciłaby raz utracone życie. Nagła śmierć dziecka zatrzymuje cały świat, przekreśla sens istnienia najbliższych. „Niektórzy rodzice twierdzą nawet, że przed nieuchronnymi, tragicznymi wydarzeniami, którym przecież nie mogli zapobiec, odczuwali pewne wrażenia, a nawet pojawiały się w ich życiu różne, zewnętrzne przesłanki zapowiadające nadejście tragedii. Miały one dla nich wówczas charakter irracjonalny, były naturalnie odsuwane w niepamięć, ze względu na swój nieprawdopodobny charakter”¹⁰. Sal, wspominając Marię, odnalazła takie wspólne chwile. Czesząc włosy swojej córki zachwycała się jej cierpliwością, upatrywała w jej zadumie podobieństwo do swojego ojca. Córka, cicha i spokojna, myślała o przyszłości, planowała i wiedziała, co się stanie, raczej przeczuwała. Ta myśl przeraziła Sal. Zadaje pytanie: „Mój Boże, myślicie że wiedziała? Skąd mogłaby wiedzieć?!”¹¹ Jej kochana Maria wiedziała? A ona, widząc tę zadumę, nie przeczuwała najgorszego. Teraz wie, co znaczyła ta nostalgia. Rozumiejąc, mogła zapobiec nieszczęściu, mogła ocalić córkę, ale ta wiedza przyszła za późno. Śmierć dziecka jest dla najbliższych szokiem. Jeśli następuje nagle, to wstrząs ten może trwać miesiącami, a nawet latami. Często szok taki objawia się odrętwieniem emocjonalnym, które nie pozwala przejść do kolejnej fazy żałoby. Sama żałoba odbierana jest też jako piętno. Ponieważ śmierć dziecka nie jest taka oczywista, rodzice często odczuwają ją jako karę. Czują się za nią odpowiedzialni tak długo, dopóki nie uda im się tego poczucia winy w sobie przepracować. Ponoszą karę, ponieważ utracili wsparcie Boga albo rozgniewali Go. Czują się samotni i wyalienowani. Znajomi, nie wiedząc, jak okazać współczucie, unikają z nimi kontaktu. Są wstrząśnięci rozmiarem tragedii. Nie mają pojęcia, w jaki sposób mogą ulżyć w cierpieniu, ta niemoc ich krępuje, dlatego unikają konfrontacji. Sal od momentu, kiedy dowiaduje się o śmierci córki, trwa w zawieszaniu. Nie rozumie, a raczej nie chce zrozumieć, co się stało. Widziała i słyszała wszystko, co działo się wokół niej, ale nie reagowała. Ta drętwota dawała jej szansę przetrwać, jednocześnie brak łez

¹⁰ A.B. Jędrzejewska, *Opuszczeni rodzice. Nagła śmierć dziecka. Jak dalej żyć?*, Impuls. Kraków, 2015, s. 25.

¹¹ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 2).

nie pozwalał jej się oczyścić z bólu po stracie córki. Straciła dwunastoletnią córkę, a jej rodzice są dojrzały i złamani cierpieniem. Sądzi, że nieuchronność kolejnych strat. Przeczuwa, że wkrótce pochowa ojca lub matkę. Zawsze zdawała sobie sprawę z tego, że oni odejdą, ale teraz uświadomiła sobie, że ich śmierć jest bardzo bliska. Chce być silna, aby móc zaopiekować się nimi. Żałoba jest to długi i złożony proces. „Badania naukowe wykazały, że wychodzenie z tego stanu może trwać latami, a być może całkowite wyzdrowienie nigdy nie jest możliwe. Jedno jest pewne: tego rodzaju bólu nie da się przeżyć w przyspieszonym tempie, nie można go też uniknąć”¹².

2.1. Fazy przeżywania straty

Analizując etapy przeżywania żałoby przez bohaterkę *Pudelka zapalek* powołuję się na wiedzę merytoryczną eksperta, Dr Catheriny M. Sanders, która jest psychologiem klinicznym w Charlotte (Północna Carolina). Sanders przeprowadziła na szeroką skalę badanie naukowe dotyczące konsekwencji wpływu straty najbliższej osoby na jednostkę, jak i na członków jej najbliższego otoczenia. Po zrobieniu doktoratu w University of South Florida dr Sanders założyła i kierowała w ramach tej uczelni Centrum Wspierania Osób Osieroconych (The Loss and Bereavement Resource Center) udzielając konsultacji, realizując programy treningowe dla profesjonalistów, prowadząc badania naukowe, kursy dyplomowe dla osób zajmujących się śmiercią i osobami umierającymi. Za swoje prace badawcze otrzymała dwukrotnie – przed uzyskaniem i po uzyskaniu stopnia doktora – prestiżowe stypendium z Narodowego Instytutu Zdrowia Psychicznego (The National Institute of Mental Health). Jej dociekliwość naukowa związana jest nie tylko z wrodzoną ciekawością i potrzebą bycia skutecznym terapeutą, ale też motywowana była potrzebą zrozumienia własnego cierpienia po stracie syna, Jimmy'ego. Jako ekspertka w tematyce śmierci wskazuje, że wszyscy przechodzimy przez wspólne doświadczenia lub fazy radzenia sobie z żałobą. Definiuje i wyjaśnia szczegółowo pięć różnych faz omawiających cały proces opłakiwania straty – szok, świadomość utraty, zachowanie i potrzeba wycofania, uzdrowienie i odnowa.

¹² C. M. Sanders, *Jak przeżyć stratę...*, s.29.

2.1.1. Faza pierwsza: Szok

Charakterystyczne symptomy dla fazy pierwszej szok to: niedowierzanie, wewnętrzny zamęt, wzburzenie, bezradność, psychologiczne dystansowanie się. Sanders opisuje tę fazę, bazując na doświadczeniu swoich pacjentów. Rodzice nastoletniego syna wyrwani ze snu nocą przez policję, która przyjechała, aby zawiadomić ich o jego śmiertelnym wypadku, zareagowali na tę straszną wiadomość wyparciem i dystansowaniem się. Matka chłopca, krzycząc i szlochając, przekonywała najbliższych, że policjanci pomylili domy, że ich syn śpi bezpiecznie w swoim pokoju, ojciec zaś powiedział później, że niczego szczególnego wtedy nie odczuwał. Jedyne jego myśli potykały się o siebie w jakimś niewyobrażalnym chaosie. Chciał słuchać tego, co mówili policjanci, jednocześnie usiłował pomóc żonie. Kiedy zaś poszedł zidentyfikować ciało syna, wspomina, że przestał w ogóle myśleć. Kierował się tylko instynktem. Czuł się tak, jakby jego ciało było ciężkie jak z drewna. Jego żona czekała na niego w poczekalni, kiedy do niej podszedł, nie poruszała się, była zimna jak lód, zachowywała się jak katatoniczka. Lekarz dyżurny określił jej zachowanie stanem głębokiego szoku. Ojciec mógł wykonywać czynności, ale tylko te automatyczne, związane z codziennym funkcjonowaniem. Wielu ludzi zachowuje się w taki sposób przez cały okres uroczystości pogrzebowych. Sal, kiedy policja przyszła ją powiadomić o śmierci Marii, także wyparła treść ich wypowiedzi. Słyszała, co mówią, ale nie rozumiała. Nie żyje? Maria nie żyje? Zginęła w strzelaninie na ulicy, stanęła na linii ognia, przypadkowa ofiara, porachunki gangów. Tylko tyle do niej dociera. Kiedy wszyscy w napięciu oczekują na jej reakcję, racjonalnie spogląda na zegarek. Zaczyna przypominać sobie, jaki mają codzienny rytuał dnia. Maria wraca ze szkoły, idzie do opiekunki, tam odrabia lekcje, a potem ona ją odbiera. Wracają razem do domu i opowiadają sobie wszystko, co wydarzyło się tego dnia. Tak wygląda ich życie, więc o czym policjanci mówią? Nie wierzy tym ludziom, zaczyna podważać ich wiarygodność. Rzuca podejrzenie, że mogli porwać Marię, ukryć gdzieś, a to, co mówią, to jest przerażający żart. Przymyślnie dopiero wtedy, kiedy widzi swoich rodziców, bladych i zatroskanych. Sal, mimo że rodzice chcą ją wyręczyć w niezbędnej identyfikacji, decyduje się pójść do kostnicy, z poczucia obowiązku. Widząc martwe dziecko na zimnym katafalku, nie może zrozumieć, dlaczego dwunastoletnia dziewczynka wygląda jak staruszka, nie jak dziecko, które tego dnia wyprawia do szkoły. Dotykając jej ciała, nie czuła chłodu zwłok, więc próbowała podważyć rzeczywistość sugerując, że może wszyscy się mylą. Patrząc na jej ciało, wiedziała, że gdzieś w niej jest dziura, którą zrobiła kula przeszywająca ją na wskroś, nie widziała jej, ale ją czuła,

ponieważ taka sama dziura była w niej, ale nie w sercu, to właśnie jej serce było tą dziurą. Świat wokół Sal zatrzymał się. Jej rodzice rozpaczali, ale ona była spokojna.

Stan głębokiego szoku, w jakim była w pierwszych dniach tragedii, pozwolił jej przetrwać. Szok zaś był tak silny, że wywołał stan psychozy reaktywnej,¹³ w której występują urojenia i halucynacje. Sal słyszy głos swojej martwej córki. Ponieważ jej załamani rodzice nadal płaczą, dochodzi do wniosku, że tylko ona słyszy szept Marii. Nie chce, aby rodzice pomyśleli, że zwariowała, więc zachowuje to spostrzeżenie dla siebie. Cały czas jest przekonana, że panuje nad zaistniałą sytuacją. Słyszy głos córki, który prosi ją, aby nie płakała, więc nie płacze, jednocześnie pyta, co ma zrobić. Otrzymuje precyzyjną instrukcję, która porządkuje jej działania. Córka chce, aby Sal wybaczyła oprawcom. Wszystko, co następuje po identyfikacji, jest dążeniem do realizacji woli Marii. Podczas pogrzebu Sal nie płacze, jest zaskoczona ilością żałobników. Prawie nikogo nie zna z tych, którzy przyszli. Pojawiły się także wszystkie dzieci z klasy Marii. Sal powinna pamiętać ich imiona, ale zaczęły się problemy z pamięcią, nawet nie była pewna, czy tego dnia padał deszcz. Tego rodzaju zachowanie to dystansowanie psychologiczne. „Jest to mechanizm, który w sytuacji wielkiego nieszczęścia ma w stosunku do nas działanie ochronne. Dzięki niemu uchylamy się od emocjonalnego uczestnictwa w sytuacji, która jest zbyt bolesna, by stawić jej czoło. [...] W pewnym momencie jednak ochronne działanie szoku kończy się stopniowo, coraz wyraźniej zaczynamy odczuwać doskwierający nam ból. Wchodzimy wtedy w drugą fazę żałoby – pełną świadomość poniesionej straty”¹⁴.

¹³reaktywne psychozy, *med. grupa głębszych zaburzeń reaktywnych, ograniczających zdolność chorych do kryt. oceny rzeczywistości;*

reaktywne zaburzenia, *med. psychogenne zaburzenia psychiczne powstające jako wyraz reakcji na aktualnie trudną sytuację, stanowiącą uraz psychiczny;* Słownik Języka Polskiego, PWN, <http://sjp.pwn.pl/>.

Słyszenie głosów w głowie, utrata pamięci dla wydarzeń bieżących, podzielone "ja" - mogą być objawami tzw. zaburzeń dysocjacyjnych. A one zwykle mają związek z urazami psychicznymi. To zrozumiała reakcja psychiki na traumatyczne wydarzenia – psycholog dr Igor Pietkiewicz. Wypowiedź pochodzi ze strony Nauka w Polsce, <http://naukawpolsce.pap.pl/>, [dostęp: 11.03.2019].

¹⁴ C. M. Sanders, *Jak przeżyć stratę...*, s.35.

2.1.2. Faza druga: Uświadomienie sobie straty

Charakterystyczne symptomy dla fazy uświadomienie sobie straty to: niepokój wywołany separacją, konflikty emocjonalne, przewlekły stres, nadwrażliwość, gniew i poczucie winy. Sal emocjonalnie izoluje się od lokalnej społeczności, ponieważ wszyscy chcą ją pocieszać, oczekują, że będzie mówiła o swojej tragedii, a ona chce, aby pozostawiono ją w spokoju. Jest pod stałą obserwacją znajomych, sąsiadów i dziennikarzy. Zaczyna analizować, kim są sprawcy i dociera do niej ogrom straty. Uświadamia sobie cierpienie Marii, oczami wyobraźni widzi jej poranione kulami ciało, czuje, że jej życie jest tak samo poszarpane na strzępy, czeka ją taki sam los jak jej córkę. Dociera do niej informacja o braku możliwości odnalezienia sprawców zabójstwa jej dziecka. Jest niepisana umowa milczenia dotycząca środowiska przestępczego. Podobno wszyscy w dzielnicy, w której doszło do tragedii, doskonale wiedzą, kto strzelał w dniu tragicznego wypadku, ale ludzie boją się wejść między wrogów, aby rozprawić się z nimi ich metodami, co ona zrobiłaby z przyjemnością. Gniew jest tak silny, że Sal w swoich rozważaniach posuwa się do idei unicestwienia zła, które odebrało jej dziecko. Ona wie, co powinno się zrobić z zabójcami, którzy zrodzili się z nienawiści. Jednocześnie usprawiedliwia ich, ponieważ wie, że oni nie zaznali w życiu nic innego oprócz nienawiści, która zaraża wszystko i wszystkich dookoła. Jest tak emocjonalnie rozbita, że nie myśli konsekwentnie. Wie, że aby uniknąć tragedii, powinna była zlikwidować sprawców za młodu, jednego po drugim albo wszystkich na raz. Kiedy nienawiść ogarnia jej zmysły, pojawia się ponownie współczucie, wyobraża sobie zabójców Marii jako niemowlęta w ramionach matek, które je karmią. Dociera do niej to, że zabójcy byli małymi chłopcami zebrzącymi o uwagę, której nikt nigdy im nie ofiarował. Mimo tak silnych i ambiwalentnych emocji, decyduje się zrealizować życzenie córki. Nie pozwala policjantom ani prawnikowi ingerować w treść oświadczenia telewizyjnego, podczas którego mówi o przebaczeniu. Jednocześnie prosi, aby zabójcy przyznali się i przyjęli karę. Wie, że jej i ich los jest na zawsze związany z tą tragedią i ma nadzieję, że Bóg ich błogosławi i wybaczy im. Sal nie jest świadoma upływu czasu. Nie wie, ile dni czy tygodni upłynęło od dnia tragedii do pogrzebu. Jest zdezorientowana i działa w permanentnym napięciu. **Stres pourazowy**, który charakteryzuje zachowanie Sal, objawia się w postaci sennych koszmarów, osamotnienia, zamknięcia się w sobie. Z nikim nie rozmawia, odcina się od świata zewnętrznego. Przedłużająca się izolacja i rozdrażnienie oraz brak koncentracji doprowadzają konsekwentnie do utraty pracy. Świat stał się nieprzewidywalny, nie ma już na czym się oprzeć. Opanowuje ją obsesyjne przekonanie, że bandyci śmieją się z niej i z policji. Śmieją się z tego, co zrobili. Już wie, że zabójcy to

rodzeństwo, wie że strzelanina była sprzeczką rodzinną, że bracia bawili się, ale strzelali ostrymi nabojami i trafili w jej dziecko. Zapewniają sobie nawzajem alibi. Ich matka twierdzi, że tego popołudnia byli z nią w domu, że są kompletnie niewinni wbrew pomówieniom i plotkom. Bezradność i wycieńczenie emocjonalne doprowadza do aktywności części sympatycznej (pobudzającej) układu nerwowego, który uwalnia zwiększoną ilość adrenaliny. Część parasympatyczna (hamująca) układu nerwowego, działająca antagonistycznie do części sympatycznej, nie jest w stanie zrównoważyć jej aktywności. Osłabiony organizm zmierza do regeneracji, ponieważ jest u kresu wyczerpania. Rozpoczyna się trzecia faza żałoby.

2.1.3. Faza trzecia: Chronienie siebie

Charakterystyczne symptomy fazy chronienia siebie według Catherine Sanders to: wycofanie się, rozpacz, osłabienie systemu odpornościowego, zmęczenie, smutek i żal oraz hibernacja. Reakcja fizyczna w tym okresie przypomina depresję, potrzeba odpoczynku jest zjawiskiem pozytywnym i naturalnym, jest to czas wycofania się z kontaktów z innymi ludźmi. Osłabiony jest też układ immunologiczny organizmu. Moment wyciszenia obnaża konsekwencje depresji. Następuje znaczne pogorszenie stanu zdrowia. Faza trzecia żałoby trwa wiele miesięcy, jest też okresem głębokiej rozpacz, ponieważ fizycznie i psychicznie organizm jest osłabiony. Rodzice Sal odczuwali w tym czasie ogromne zmęczenie, ona sama wycofała się z życia publicznego poświęcając się opiece nad nimi. Z powodu podeszłego wieku oboje bardzo podupadają na zdrowiu. Sal czasem zabiera ojca na spacer. Ten zawsze chce przechodzić obok domu zabójców. Spełnia jego życzenia i nawet lubi te nocne przechadzki, ponieważ jest to jej jedyna rozrywka. Członkowie rodziny bardzo zbliżają się do siebie. Cierpienie prowokuje do współpracy i próby zrozumienia tego, co się stało. Matka Sal szuka informacji na temat dowodów zbrodni. Dowiaduje się, że strzał z broni palnej zawsze pozostawia ślad na ciele zabójcy. Drobiniki prochu osiadają na skórze i tylko benzyna może zatrzeć jej ślad. Wie, gdzie mieszkają domniemani zabójcy, wie, gdzie pracują, do jakich pubów chodzą. Sal nie uczestniczy w jej dochodzeniu. Rodzice nie przechodzą trzeciej fazy żałoby, nadal trwają w fazie drugiej, odczuwając gniew. Ojciec, osłabiony cierpieniem, pielęgnuje jego istnienie, zastanawiając się, czy zabójcy mogą spać spokojnie po tym, co zrobili. Sugeruje córce i żonie, że benzyna jest niezwykle cieżką przydatną do wielu celów, przede wszystkim do wymierzenia sprawiedliwości. „Podpalić swołocz – puścić z dymem ich dom – niech giną”¹⁵, mówi. Kiedy pada pytanie z ust Sal: „Co konkretnie mi radzisz?”, wycofuje się, mówiąc, że jest bardzo zmęczony, że porozmawiają innym razem. Matka Sal wie wszystko o zabójcach

¹⁵ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 9).

Marii, śledzi ich, zachowując odpowiedni dystans. Sama twierdzi, że „jej żołądek jest wrażliwy na smród gówna, a oni byli niczym innym jak zwykłym gównem, na które szkoda wody w klozecie”¹⁶. Taka postawa świadczy o mocnym urazie i silnej negatywnej emocji. Sal żyje w zawieszaniu. Nie włącza się w dywagacje rodziców, trwa w hibernacji. Rozumie procesy, które wokół niej zachodzą. Twierdzi, że żyją jak pustelnicy, nie docierają do nich żadne wieści, ale wie jednocześnie, że domniemani zabójcy ostatnio nie wychodzą w pojedynkę z domu. Że są świadomi tego, że w grupie jest bezpieczniej. Kiedyś prowadzili bogate życie towarzyskie, cieszyli się powodzeniem u dziewczyn, a teraz są wyalienowani, tak jak ona i jej rodzina. Żyją w stanie osaczenia i dezaprobaty społecznej. Dla obu rodzin już nic nigdy nie będzie takie samo.

Objawem przejścia do czwartej fazy żałoby nazywanej „Powracanie do zdrowia” jest stopniowe nabieranie poczucia sprawowania kontroli nad własnym życiem. Najważniejszą umiejętnością tego etapu jest wytyczenie granic między tym, co było, a tym, co jest teraz, przy czym niezbędne jest do tego autentyczne przebaczenie samemu sobie, dziecku, oraz innym ludziom, a szczególnie tym, których obarcza się winą. Rodzice Sal nie przebaczyli. Ona sama wypowiedziała formułę przebaczenia, ale oczekiwała przyznania się do winy. Postawiła warunek, będzie na nich czekać, nie przestanie. Prosiła, aby się przyznali i przyjęli karę. Czwarta faza żałoby „Powracanie do zdrowia” oraz piąta, czyli „Odnowa”, nigdy nie następuje. Sal trwa w hibernacji aż do dnia śmierci oprawców. Ktoś podpalił ich dom. Dwaj bracia zginęli, zaś matka i trzeci brat przeżyli, odnosząc liczne obrażenia. Policja podejrzewa morderstwo. Rodzina Sal nie przejdzie do kolejnego etapu żałoby, ponieważ odebrano wszystkim rolę ofiar, przydzielając nowe zadanie. Teraz są podejrzani w sprawie podpalenia i morderstwa. Policja i znajomi nie mają wątpliwości. Jedna z policjantek wprost mówi do Sal: „Przyznaj się, ty to zrobiłaś, spaliłaś żywcem dwóch mężczyzn”¹⁷. Ofiary stają się owieczkami przeznaczonymi na rzeź, oprawcami, a być może aniołami zemsty.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Frank McGuinness, *Pudełko zapatek* (Epizod 10).

2.2. Poczucie winy i gniew

Śmierć dziecka wywołuje poczucie winy i gniew u osieroconych rodziców. Sal tak jak inni rodzice pogrążeni w żalu po stracie dziecka nie rozumie, dlaczego dotknęło ją to nieszczęście. Co takiego zrobiła, co mogło spowodować taką straszną tragedię? Poczucie winy jest wywołane stereotypowym stanowiskiem społeczeństwa dotyczącym roli rodzica i odpowiedzialności za bezpieczeństwo dziecka. Jeśli cokolwiek się dzieje, co zagraża naszym podopiecznym, to przede wszystkim rodzic jest winien zaniedbania. Opieka nad dzieckiem wymaga staranności i umiejętności przewidywania wszelkich niebezpiecznych okoliczności. Świadomość porażki wywołana przekonaniem o niespełnieniu oczekiwań społecznych, wywołuje w nas poczucie wstydu i poczucie winy. Maria zginęła w drodze ze szkoły. Czy jako matka Sal mogła albo raczej powinna przewidzieć takie niebezpieczeństwo? Jak można cofnąć czas, aby powstrzymać nieuniknione? Czuje się winna, ponieważ jest bezradna wobec tego nieszczęścia. Czuje się winna, ponieważ żyje, a jej córka jest martwa. Śmierć odebrała jej dziewczęce oblicze. To poczucie winy oraz potrzeba działania w tej wszechogarniającej ją bezradności powoduje projekcję przesłania. Maria, szepcząc do Sal, wyznacza jej zadanie. Jej martwa córka mówi tylko do niej, nikt inny jej nie słyszy. Poczucie winy ma silne powiązania z odczuwaniem gniewu. Kolejność ujawniania się tych emocji zależy od osobowości i od płci osoby ukrzywdzonej przez los. Okazywanie gniewu przez kobiety jest źle postrzegane przez nasze społeczeństwo. Kobieta w społeczeństwie pełni funkcję opiekunki, karmicielki i rozjemcy. Te, które otwarcie wyrażają gniew, określane są jako apodyktyczne. Częściej unikają gniewu, ponieważ takie zachowanie może wywołać dezaprobatę innych. „W przypadku matki, która straciła dziecko, zakaz okazywania gniewu blokuje najbardziej naturalny i najzdrowszy sposób ujawnienia emocji. Trzymanie gniewu powoduje wiele problemów emocjonalnych i psychicznych – dzieje się tak dlatego, że kobieta kieruje wtedy to uczucie przeciwko sobie”¹⁸. Mężczyźni są wychowywani inaczej, okazywanie gniewu jest ich naturalną reakcją na frustrację i bezradność. Sal kieruje swój gniew na ludzi, którzy nie mają nic wspólnego ze śmiercią jej córki. Czuje gniew do wszystkich, którzy chcą ją pocieszać, chcą jej doradzać i mówić jej, co powinna czuć i myśleć. Czuje gniew, słysząc uwagi, że policja nigdy nie złapie zabójców Marii. Złodzieje mają swój kodeks honorowy, nigdy nie donoszą na siebie. Nie było świadków strzelaniny. Bracia, których podejrzewają, są dla siebie wzajemnie świadkami, nie będą zeznawać. A najgorsza jest ich matka, która przesłała kondolencje. Owszem, łączy się w bólu ze wszystkimi rodzicami, których dotknęło takie nieszczęście, ale

¹⁸ C.M. Sanders, *Jak przeżyć stratę...*, s. 63.

jej synowie tego popołudnia, kiedy doszło do tragedii byli z nią w domu, nie wychodzili, ponieważ oszczędzają, jeden z synów wkrótce ma się żenić. Oglądali telewizję i popijali piwko. „Jej synowie są niewinni, kompletnie niewinni, wbrew wszelkim plotkom i pomówieniom”.¹⁹ Matka, która powinna rozumieć cierpienie i potrzebę ukojenia bólu poprzez odbycie kary winnych śmierci niewinnej istoty, kłamie! Sal kieruje swój gniew na nią, na matkę domniemanych zabójców Marii. Cała dzielnica, wszyscy sąsiedzi wiedzą, kim są zabójcy, ale ona, matka ich chroni! Kłamie, ponieważ: „Jej synowie są światłem jej życia, jedynym sensem jej egzystencji. Jak każda matka oddałaby za nich życie, nie może sobie wyobrazić, że mogłaby stracić któregoś z nich tak nagle. W tak tragiczny sposób?”²⁰. Sal straciła córkę nagle, a właśnie ta niespodziewana strata wywołała w niej uczucia tak silne, że nie może pohamować gniewu. Zabójstwo jest czynem, w który trudno wprost uwierzyć. Ono nie pasuje do naszego systemu wartości. „Badania wykazały, że śmierć nagła i niespodziewana wywołuje silniejsze reakcje niż taka, którą poprzedza choroba chroniczna. Morderstwo powoduje uraz jeszcze cięższy, który trwa dłużej. Ale gdy ofiarami morderstwa są dzieci, przeżywaną rozpacz nie da się z niczym porównać. [...] Jako rodzice czujemy się winni, że nasze dziecko zostało zamordowane, a my wciąż żyjemy”²¹.

2.3. Brak wsparcia społecznego

„Wsparcie ze strony społeczeństwa jest podstawowym warunkiem prawidłowego rozwiązania problemów emocjonalnych, spowodowanych jakąś poważną stratą”²². Łatwiej jest przejść przez żałobę mając uwagę rodziny, przyjaciół czy sąsiadów. Rozmowa prowokuje do wyrażania myśli, nazywania uczuć, wtedy żałoba staje się łatwiejsza do zniesienia i trwa zdecydowanie krócej. Fiksacja traumatycznych przeżyć powoduje osamotnienie. Często alienując się, pogrążeni w cierpieniu nie dopuszczamy do siebie nikogo. Ludzie unikają smutku żałobników czując zawstydzenie i bezradność, nie potrafią współuczestniczyć w cierpieniu. Wydaje im się, że ich atencja może wydać się nieszczerą, ponieważ nie łączy ich podobne doświadczenie. Dlatego Catherine M. Sanders sugeruje, że w takiej sytuacji niezwykle skuteczną rolę odgrywają grupy wsparcia. Jednak nie każdy otrzyma pomoc specjalistyczną i informacje o grupach terapeutycznych. Jeśli pozbawieni jesteśmy wsparcia w nieszczęściu, część naszej istoty umiera bezpowrotnie. Okaleczeni emocjonalnie nie potrafimy w pełni korzystać z życia. Strata dziecka w większości przypadków jest równoznaczna ze śmiercią

¹⁹ Frank McGuinness, *Pudełko zapatek*(Epizod 8).

²⁰ Ibidem .

²¹ C. M. Sanders, *Jak przeżyć stratę...* s. 104.

²² Ibidem, s. 74.

rodzica. Szczególnie rodzice zamordowanych dzieci uważają, że społeczeństwo ich unika. Gdy smutek i żal nie znajdują zrozumienia u innych, żałobnicy pogrążeni w chronicznym cierpieniu nie mogą odnaleźć sensu w dalszej egzystencji. Nie potrafią zainicjować nowej drogi życia, odzyskać kontroli, rozwinąć nowej świadomości siebie, co pozwoliłoby w pełni powrócić do równowagi psychicznej. Sal i jej rodzice nie przyjmują wsparcia. Nie otrzymują pomocy specjalistycznej i unikają kontaktu z ludźmi. Żyją jak pustelnicy. Ich alienacja jest działaniem świadomym. Nie ufają nikomu. Gniew jest częścią ich egzystencji. Dzięki niemu potrafią trwać, mimo bólu i rozpacz. Matka Sal twierdzi, że benzyna oczyściła zabójców z dowodu winy, ponieważ rozpuściła drobinki prochu na ich skórze. „Oko za oko. Niech płoną. Niech skosztują, jak smakuje siarka”²³ – mówi ojciec. Sal czeka, aż zabójcy ujawnią się i przyjmą karę, ale oni żyją i nadal korzystają z uroków życia. Tylko teraz już nikt im nie ufa, oni też nie czują się bezpiecznie, są więźniami bez wyroku. Rodzina Sal decyduje się na alienację, ponieważ nie chce stracić koncentracji na sprawcach nieszczęścia. Ta uwaga trzyma wszystkich przy życiu. Nie mogą dzielić się swoim cierpieniem, ponieważ musieliby ujawnić swoją obsesję. Policja jest nieskuteczna. Właściwie nie szuka już zabójców Marii. Istnieje obawa, że „ujdzie im to na sucho”, ponieważ chronią się w ramionach kłamstw ich matki. Rodzina Sal jest w więzieniu swoich emocji. Przyjmując samotność, zatrzasnęli drzwi własnej celi. Pochłonięci ciemnością cierpienia, wypatrują iskry nadziei.

2.4. Pogrzeb – jego znaczenie

W naszym społeczeństwie istnieje przekonanie iż utrata życia jest najgorszym zdarzeniem, które może nas dotyczyć. Dlatego śmierci należy unikać za wszelką cenę. Stanowi ona koniec życia. Rytuały żałobne zmuszają nas do uznania jej realności. Podczas pogrzebu musimy pogodzić się ze stratą, zaakceptować ją i porzucić nadzieje, że być może obudzimy się z tego koszmaru i ponownie będziemy szczęśliwi, ciesząc się zdrowiem najbliższych. Rytuały pogrzebowe wzmacniają nas, ponieważ nadają znaczenie naszym uczuciom. Będąc częścią społeczności przechodzimy przez rytuały kolektywnie i mimo skrajnej rozpacz, są wokół nas osoby bliskie i znajomi. Uczestnicząc w pogrzebie, mamy też okazję otwarcie zwrócić się ku Bogu, prosząc Go o pomoc i opiekę. W chwili, gdy jesteśmy słabi, rytuały wzmacniają w nas poczucie własnej wartości, nadają znaczenie życiu osoby żegnanej. Ceremonia pogrzebowa jest formą pożegnania się ze zmarłym. W kulturze chrześcijańskiej obrządek mycia i ubierania zwłok, kiedyś wykonywany w domu osoby zmarłej, obecnie w domu pogrzebowym, był pierwszym etapem żegnania osoby bliskiej. Po ułożeniu zwłok w trumnie zaczynał się

²³ Frank McGuinness, *Pudełko zapatek*(Epizod 8).

właściwy ceremoniał pogrzebowy, na który składały się: wystawienie zwłok, modlitwy, pochód żałobny, chowanie ciała i uczta pogrzebowa, zwana stypą. Dom, w którym przebywał zmarły, oznaczany był żałobną chorągwią. Przed bramą wysypywano wióry i zasłaniano na czarno lub biało okna i lustra. Zmarłego odwiedzano i czuwano przy nim, modląc się i śpiewając pieśni żałobne. Domowników obowiązywał ciemny strój. Nie prowadzono głośnych rozmów. Panowała atmosfera skupienia, pełna szacunku dla cierpienia żałobników. Angażując się w przygotowania pogrzebowe, uaktywniamy siły, których wcześniej nie jesteśmy świadomi. W ten sposób dopuszczamy do naszej podświadomości przyzwolenie na zmianę, która dokonuje się w nas. Czasem jest to zgoda na rozłączenie z osobą bliską, czasem akceptacja tragicznego zdarzenia lub też obie rzeczy na raz. Uczestnicząc w rytuałach pogrzebowych bierzemy udział w czymś, co jest jednocześnie końcem jednych spraw i początkiem następnych. Sal i jej rodzice nie są osamotnieni podczas rytuału, ale nie dzielą swojego cierpienia z nikim bliskim. Ponieważ śmierć Marii jest zabójstwem, podczas ceremonii pojawiają się osoby obce, wstrząśnięte niewinną śmiercią, a także sąsiedzi i znajomi. Sal prawie nikogo nie zna z tych osób, które przyszły na pogrzeb. Jest pod ścisłą obserwacją prawnika i policjantów. Doradzano jej, w czym ma wystąpić przed kamerami, co ma powiedzieć. Przed pogrzebem Sal wydała wstrząsające oświadczenie. Teraz odprowadza swoją córkę do mogiły i prosi, aby nie było kamer na pogrzebie. Niestety, ceremonia jest rejestrowana przez media, a ona i jej bliscy obserwowani. Sal słyszy głosy innych żałobników, którzy komentują jej opanowanie i pozorną nieobecność. „Jest w szoku, już nie czuje bólu, nie słyszy nas, kto wie, czy jest w stanie trzeźwo myśleć”²⁴ Jej oczy są suche, wysłuchiwała kazania i hymnów, nie roniąc ani jednej łzy. Potem droga do grobu, złożenie trumny – też ani jednej łzy. Nie miała możliwości pozostać z Marią chociaż na chwilę sama. Nie mogła jej pożegnać ani opłakiwać. Musi być silna dla swoich rodziców. Musi się nimi opiekować, nie może okazać słabości. Brak świadomego uczestnictwa w rytuale pogrzebowym nie pozwalała Sal pożegnać Marii. W ten sposób nie może dojść do etapu pogodzenia się ze stratą córki. Pozbawiona intymności popada w otchłań bólu, cierpienia i gniewu, który pochłania ją i jej najbliższych.

²⁴ Frank McGuinness, *Pudełko zapatek*(Epizod 8).

2.5. Dlaczego Sal słyszy szepty owiec?

W literaturze światowej symbol owcy ma ogromne znaczenie. Władysław Kopaliński w swoim *Słowniku symboli* wymienia owcę między innymi jako symbol bezcennego dobra, ofiary, poświęcania się, nieśmiałości, lęklivosti, szczerości, łagodności, delikatności i niewinności, równowagi uczuciowej, miłości, miłosierdzia, przebaczenia, cierpliwości pokory, pokoju i prawdy. Przeciwną symboliką jest brak inicjatywy, bierność, potulność, upór, a w końcu i głupota. Jako zwierzę przyzwyczajone do obecności pasterza, kojarzyły się ponadto z błędzeniem i zagubieniem. Na wyobrażenie owcy miały również wpływ inne jej cechy. Kojarzona ze zwierzęciem łagodnym i cierpliwym, znosząca w milczeniu strzyżenie, a nawet uśmiercanie, stała się symbolem niezasłużonego cierpienia. W dramacie *Pudełko zapalek* stado owiec symbolizuje nowinę. Sal, przechodząc obok pola, jest przekonana, że słyszy jego mowę. Owce zaś, błagając o życie, szepczą: „Nie zabijaj mnie. Nie zjadaj mnie”²⁵. Sal nie rozumie, dlaczego tak się dzieje, ale rozmawia z nimi, pyta – „Skąd mnie znacie, dlaczego ze mną rozmawiacie?” „Przez twoją córkę” – odpowiadają. Sal ma wrażenie, że owce ją oskarżają, ale nie rozumie powodu ich napaści. Po raz kolejny słyszy głosy. Po raz pierwszy podczas identyfikacji ciała córki. Słyszała jej szept. Maria prosiła o łaskę wybaczenia. „Wybaczam ci, że zabiłaś Marię. Wszystko jedno, kim jesteś i co robisz, nie przyszedłeś na świat, żeby popełnić tę zbrodnię”²⁶ – mówi Sal podczas konferencji prasowej. Przez kolejne lata Sal nie słyszy głosów aż do chwili, kiedy umarła jej matka. Nie ma już nikogo, kim mogłaby się zaopiekować. Jest tylko ona i jej ból. „Cicho tu tak, że słyszysz własny oddech”²⁷ – mówi, zanim rozpali pierwszy płomień zapalniczki. Ponownie działa tu mechanizm silnego szoku wywołujący psychozę reaktywną²⁸, dlatego pojawiają się urojenia i halucynacje. Owca jako symbol niewinności i niezasłużonego cierpienia jest jej córką. Zapach pieczonego mięsa to jest Maria, jej martwa córka. Maria staje się symbolicznie barankiem ofiarnym. Czy ta ofiara spodoba się Bogu? Sal nie traci kontroli nad rzeczywistością, logicznie i chronologicznie opowiada o swojej tragedii. Ogień płonących zapalek pobudza zmysły. Zapach siarki, ból płomienia na skórze palców, popiół spalonego drewna inicjuje tragiczne zdarzenia ukryte na dnie duszy. Teraz nie musi milczeć, może przeżyć swoje życie po raz kolejny.

²⁵ Ibidem (Epizod 2).

²⁶ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek*(Epizod 6).

²⁷ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek*(Epizod 1).

²⁸ Psychoza reaktywna: krótkotrwałe zaburzenie psychotyczne, które może pojawić się w reakcji na silny stres wywołany np. chorobą, wypadkiem, śmiercią bliskiej osoby. Depresja jest czynnikiem ryzyka, wywołującym psychozę depresyjną. Objawy to: halucynacje, urojenia, dezorganizacja myśli oraz zachowania. Informacja pochodzi ze strony <http://www.poradnikzdrowie.pl> [dostęp: 22.01.2019].

2.6. Zemsta – ogień i jego symbolika

Ogień jest zjawiskiem o wielkim znaczeniu dla ludzkości. Może służyć nam w dobrych celach i na rzecz rozwoju naszej cywilizacji, a zarazem jest groźną siłą niszczącą, z którą podejmujemy walkę. Ma także głębokie znaczenie mistyczne. Powołując się na Pismo Święte postrzegamy ogień jako pośrednika w relacjach między Bogiem i człowiekiem. Ogień był i jest obecny w świątyniach podczas składania ofiary Bogu oraz jako symbol czuwania i modlitwy. Od samego człowieka zależy to, czy będzie on dla niego źródłem łaski – jako Święty Ogień, czy też źródłem potępienia – jako ogień piekielny. Stanowi zatem rzeczywisty symbol istnienia i niebytu – symbol życia i śmierci. Jednak najważniejszym mistycznym znaczeniem ognia jest to, iż będąc symbolem życia, daje człowiekowi nadzieję na zbawienie i mistyczne zjednoczenie z Bogiem. Ogień jest też symbolem oczyszczenia, dlatego w niektórych kulturach jest zwyczaj kremacji zwłok. Jako symbol oczyszczenia przejawiał się w zniszczeniu zła. Jest też częścią opowieści Sal. Rozpalając kolejno zapałki przywołuje wspomnienia. „Lubię zapach siarki, zawsze lubiłam [...] Bezpieczne zapałki – co to znaczy? Że nie można się nimi sparzyć? Sama zgasła. To musi być to. Zapalasz ją. Płonie i gaśnie. Pali się przez określony czas, a potem gaśnie[...]. Każda jest inna – każda ma swój własny czas życia, a potem wypala się, gaśnie, wyrzucasz ją, bo zrobiła, co miała zrobić, spełniła swoje zadanie”²⁹. Sal przyglądając się płonącej zapałce rozważa metaforę życia. Każda zapałka to jedno istnienie, krótka chwila. To, co po niej zostaje, to bezużyteczne szczątki, wyrzucamy je, tracą swoją wartość, ponieważ spełniły swoje przeznaczenie. Jaki sens ma jej istnienie w tym momencie opowieści? Jest to początek spektaklu, a jednocześnie finałowa scena w opowieści Sal. Poprzez płomień pojawiają się wspomnienia, szczęśliwe, kiedy Maria jeszcze żyła i te traumatyczne, związane z konsekwencjami jej śmierci. Niewinny płomień jest też złowrogą sugestią śmierci poprzez spalenie. Sal wspomina, że w taki sposób zginęli dwaj spośród trzech mężczyzn podejrzanych o zabójstwo Marii. Ogień okaleczył też trzeciego brata i ich matkę. Kto podpalił ich dom? Policja jest pewna, że zginęli w akcie zemsty. Ale nie ma świadków, Sal i jej rodzice mają alibi. „Pan Bóg nie rychliwy...” – powtarzał w kółko ojciec Sal, kiedy policjanci zawiadomili ich o tej tragedii. Pierwsza scena spektaklu jest jednocześnie jego finałem. Sal nie ma już nikogo, odeszli wszyscy – córka, ojciec i matka. Ona zaś nie może słuchać muzyki. Za każdym razem, gdy usłyszy choć jeden takt piosenki, czuje zapach ognia i słyszy wystrzał z broni. Muzyka kończy się świstem kuli przeszywającej ciało jej dziecka. Krew Marii na zielonym polu barwi owce na czerwono, piecze ich mięso aż będzie miękkie i smakowite. Ten zapach to jest jej

²⁹ Frank McGuinness, *Pudełko zapałek*(Epizod 1).

córka. Zbrodnicze wilki, które pożarły Marię ryczą z bólu i błagają o łaskę przebaczenia. Ale ich głosy tłumi muzyka ognia. Sal zastanawia się, czy to ona napisała tę muzykę? Czy wznieciła ten ogień? Czy świat patrząc na nią wie, że ona jest bestią, matką, która dokonała zemsty? Zastanawia się, czy zrobiła to, co mówią, że zrobiła? Ogień jest źródłem potępienia, Sal czuje się jakby była wyciosana z polerowanego drewna, które pali się szybciej i nic po nim nie zostaje. Ogień strawił zabójców Marii, pochłonie także ją, unicestwi i oczyści. Uwolni od grzechu czy od cierpienia? Ogień jest energią, dzięki której człowiek składa dziękczynną lub przebłagalną ofiarę dla Boga. Kain i Abel prawdopodobnie po raz pierwszy złożyli Bogu ofiarę całopalną. Podobnie też Noe po wyjściu z arki. Ofiara całopalna była miła Bogu, ponieważ wydzielala „miłą woń”. Dlatego też Pan obiecał: „Nie będę już więcej zlorzeczył ziemi ze względu na ludzi, bo usposobienie człowieka jest złe już od młodości. Przeto już nigdy nie zgładzę wszystkiego, co żyje, jak to uczyniłem”³⁰. Ogień biorący udział w ofierze całopalnej jest zatem symbolem przymierza Boga z człowiekiem. Sal chce pojednania, wycierpiała wiele. Jej ciało pachnie wszystkimi trumnami, jakie niosła, wszystkimi ciałami, które pochowała w grobach, które nosiła w sobie. Już płonie na ofiarnym stosie. Pragnie połączyć się z własnym dzieckiem.

³⁰*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Biblia Tysiąclecia. Wydawnictwo Pallottinum 2002, Księga Rodzaju (Rdz 8,21).

3. Inscenizacja

3.1. Dlaczego Sal opowiada swoją historię?

Bohaterka monodramu *Pudełko zapalek* stara się zrozumieć wszystkie mechanizmy, które doprowadziły ją do obecnego stanu. Samotna, z pudełkiem zapalek w dłoni, staje wobec audytorium i mówi. Co jest motorem tych zwierzeń? Dlaczego Sal ma potrzebę zwerbalizować swoje uczucia? Nie tylko chronologicznie opowiada o zdarzeniach ze swego dorosłego życia, ale też daje upust emocjom, lękom, zadaje pytania, ma wątpliwości. Kim są ludzie, którym relacjonuje swoją tragedię? Dlaczego jej słuchają? W jakiej przestrzeni znajdują się: mówca i odbiorca? Na te pytania staraliśmy się znaleźć odpowiedź podczas licznych rozmów i analiz. Reżyserem spektaklu *Pudełko zapalek* jest Grzegorz Wiśniewski, aktor Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu, kompozytor, autor tekstów, reżyser i animator kultury. Od lat współpracujemy, tworząc różnego rodzaju działania artystyczne. Tekst dramatu poruszył nas dogłębnie, motywując do adaptacji scenicznej. Prywatnie jesteśmy małżeństwem z dwójką dorosłych dzieci. Te okoliczności sprzyjały licznym rozważaniom, ale nie w systemie działań etatowych, kiedy w określonych godzinach podejmowaliśmy dywagacje koncepcyjne i artystyczne, ale w systemie *freestyle*, kiedy to myśl i okoliczności życia codziennego prowokowały do dyskusji. Taki system pracy obowiązywał na etapie tworzenia koncepcji spektaklu. Sama realizacja zaś przebiegała z precyzyjną dokładnością. Odpowiedzi na pytania, dlaczego Sal mówi, gdzie i wobec kogo, są kluczem do całej koncepcji. Frank McGuinness sugerował, że Sal wróciła w rodzinne strony. Znajduje się na wyspie, którą opuściła wraz z rodzicami zaraz po urodzeniu Marii. Teraz, kiedy pochowała wszystkich bliskich, wróciła, aby zmierzyć się z przeszłością. Ale kim jest publiczność? Jeżeli Sal jest na plaży sama, to dlaczego mówi? Rozmawia sama ze sobą? Nie, to niemożliwe, często zwraca się bezpośrednio do kogoś, więc nie jest sama. Czy rzeczywiście widzi swoich słuchaczy, czy tylko ich sobie wyobraża? Ale nie oszalała, jest świadoma wszystkich zdarzeń, rozumie i przeżywa krok po kroku niemal każdą szczęśliwą i tragiczną chwilę. Dlatego rodzi się pytanie: komu opowiada swoją historię? Komu byłaby w stanie zaufać? Przez całe dorosłe życie ukrywała uczucia i myśli. Teraz, prowokowana płomieniem zapalki, mówi jak w hipnotycznym transie. Jej życie jest napiętnowane śmiercią dziecka, rodziców, ale także oprawców. Rodzi się pytanie czy była w stanie zabić? Czy dokonała zemsty? Czy z ofiary stała się katem? Większość ludzi wierzy, że zemsta przynosi ukojenie, pozwala zapomnieć o cierpieniu, jest więc motywowana pragnieniem przywrócenia równowagi, aby dzięki temu uwolnić złe myśli i zapomnieć o krzywdzie. Tymczasem efekt odwetu jest inny: gdy oddajemy się zemście, oddajemy się też

rozważaniom o krzywdzie. Czy właśnie dlatego Sal opowiada, ponieważ rozmyśla, po raz kolejny analizuje cierpienie? Przecież nie usprawiedliwia siebie. Szczerze mówi o ciężkich chwilach, kiedy pojawiały się myśli o unicestwieniu zabójców. Wybaczyła im, stawiając warunek, aby się przyznali i przyjęli karę. „Będę czekać, nie przestanę!”³¹ – powiedziała publicznie. Czy zabiła, mimo obietnicy? Nie mamy pewności. Wiemy, że oprawcy byli obserwowani przez jej najbliższych. Jej ojciec „zawsze chciał podczas spacerów przechodzić obok ich domu, [...] zastanawiał się, czy mogą spać spokojnie po tym, co zrobili”³². Matka Sal wiedziała, gdzie domniemani zabójcy mieszkali, pracowali, do których chodzili pubów. Ale czy dokonała zemsty? Czy może zbieg okoliczności przywrócił równowagę i doprowadził do zadośćuczynienia. Jeśli Sal jest zabójcą, to opowieść swoją może snuć wobec więźniów, z którymi jest osadzona. Może też być przymuszona do zeznań wobec przedstawicieli prawa podczas rozprawy sądowej albo spowiadać się wobec duchownego. Nie wiemy nic o jej religijności. Sal nie rozmawia z Bogiem, nie urąga Mu ani nie błaga o sprawiedliwość. Jej zeznanie i spowiedź są wyznaniem win. Jest winna tych wszystkich śmierci. Była silna, ale nie udało jej się ocalić najbliższych. Wystrzelona kula, przesywająca jej córkę, Marię na wskroś, rozszarpała jej życie, życie jej ojca, matki i dwóch spośród trzech podejrzanych o dokonanie tej zbrodni. Ci, którzy pozostali, cierpią w obliczu niewyobrażalnej straty, jaką jest śmierć członków rodziny. „Czy to ja wznieciłam ten ogień?”³³ – pyta w ostatniej scenie dramatu. Sal chce zrozumieć, chce odzyskać córkę „nie zostawiaj mnie, Mario, wróć do mnie” – błaga. W takich okolicznościach pojawiła się koncepcja terapii. Sal opowiada nam swoją historię, ponieważ bierze udział w terapii, która pomoże jej zrozumieć, co się stało, która umożliwi odpowiedź na pytania: „Czy to ja jestem, chorobą? Czy jestem dżumą? Czy jestem z kamienia, skoro zrobiłam to, co mówią, że zrobiłam?”³⁴. Właśnie podczas psychoterapii grupowej uzasadniona jest obecność audytorium budzącego zaufanie. Każdy uczestnik terapii niesie w sercu swój dramat, swoje winy i cierpienia. Wobec zranionych dusz możliwa jest odsłona własnego bólu. Systemowa terapia ustawień angażuje obserwatorów sesji terapeutycznej do aktywnego uczestnictwa. Wszyscy stają się aktorami. Odgrywają wyznaczone przez terapeutę lub przez osobę poddającą się terapii role. Tworząc ustawienia wspólnie znajdują odpowiedzi albo prowokują osobę badaną do otwarcia umysłu na prawidłowe rozwiązania badanych konfliktów. Idea terapii ustawień dała nam szansę na wypracowanie spektaklu interakcyjnego,

³¹ Frank McGuinness, *Pudełko zapatek* (Epizod 6).

³² Frank McGuinness, *Pudełko zapatek* (Epizod 9).

³³ Frank McGuinness, *Pudełko zapatek* (Epizod 11)

³⁴ Ibidem

prowokującego widza do aktywnego uczestnictwa, do współodczuwania. Tak przefiltrowana opowieść zapada głęboko w serca i stymuluje do dyskusji.

3.2. Twórca terapii ustawień – Bert Hellinger

Niezwykle ciekawą osobowością z dramatyczną historią własnego rozwoju jest twórca terapii ustawień rodzin Bert Hellinger. Urodził się w 1925 roku w Niemczech. Studiował teologię, filozofię i pedagogikę. W 1946 roku wstąpił do katolickiego zakonu misyjnego, w którym spędził 25 lat swojego życia, z czego 16 na misji w RPA. Fascynowały go rodzinne relacje w społeczeństwie Zulusów, a przede wszystkim ich więzi emocjonalne z przodkami. Po powrocie do Niemiec jego zainteresowania skupiały się na naukach psychologicznych. W 1971 wystąpił z zakonu i poświęcił się psychoterapii. Studiował psychoanalizę w Wiedniu, później zafascynowała go terapia krzyku Arthura Janova, zwana terapią początkową. Fascynował się też analizą transakcyjną Erica Berne'a, którą określano jako Programowanie Neurolingwistyczne. Metoda ta zakłada, że działaniem człowieka kierują tak zwane skrypty, które ujawniają się podczas terapii. Terapeuta może świadomie posługiwać się skryptami, co daje zadawalające efekty terapeutyczne. Hellinger włączył elementy Programowania Neurolingwistycznego do swojej praktyki terapeutycznej. Odkrył, że skrypty mogą być też dziedzictwem przodków. W latach siedemdziesiątych niezwykle popularną formą terapii były warsztaty terapii rodzin. Ponieważ większość zaburzeń emocjonalnych ma swoje podłoże w zachwianej strukturze rodzinnej, Hellinger skoncentrował się na pracy z rodzinami. Wkrótce wypracował własną, pod wieloma względami rewolucyjną metodę, zwaną terapią ustawień rodzin. Nowatorską okazała się jego technika pracy, polegająca na jedno- lub dwudniowych seminariach, podczas których pracował on z kilkoma osobami wobec licznej publiczności. Wiele poglądów Hellingera przyjmowanych jest z dużym sceptycyzmem. Sam twórca twierdził, że nie stworzył nowego systemu, tylko interpretuje na bieżąco to, co widzi. Ustawienia rodzin zdobyły niebywałą popularność najpierw w krajach niemieckojęzycznych, a później na całym świecie.

3.3. Na czym polega terapia ustawień?

Terapia ustawienia rodzin jest terapią grupową, nazywana jest też systemową. Przeprowadza się ją w obecności wielu osób, z których część uczestniczy w ustawieniu, a pozostałe są obserwatorami. Terapeuta zadaje osobie poddającej się terapii podstawowe pytania dotyczące jej rodziny. Istotne są tylko problemy kluczowe, takie jak śmierć, małżeństwo czy choroba. Następnie spośród obecnych na spotkaniu osoba poddana terapii wybiera przedstawicieli, którzy będą reprezentować członków jej rodziny. Ustawia je w przestrzeni, zgodnie z własnym odczuciem. Brani pod uwagę są nie tylko żyjący członkowie rodziny, ale także zmarli oraz ci, którzy z jakiegoś powodu są w rodzinie zapomniani. Uwzględnia się także poprzednich partnerów i małżonków. Wszyscy w tym samym stopniu uczestniczą w systemie, który ma wpływ na analizowane zależności rodzinne. Te zależności ujawniają się podczas ustawień. Samo umiejscowienie osób w przestrzeni daje czytelny komunikat dotyczący istniejących między nimi relacji. Terapeuta dokonuje stopniowych zmian w tym układzie, a reprezentanci relacjonują swoje emocje z tym związane. Osoba poddana terapii przygląda się temu z boku, dostrzegając powoli, gdzie leży źródło jej problemu. Uczestniczące w ustawieniu osoby, które są reprezentantami poszczególnych członków rodziny, w trakcie ustawień odczuwają emocje tych członków rodziny, których reprezentują. Obcy ludzie stają się nośnikami prawdy o rodzinie. Zdarza się, że odczuwają ich emocje w sposób fizjologiczny, na przykład jako ból brzucha, drżenie rąk, czy ciężar na karku. Świadcowie zdarzeń, zwani obserwatorami, nie pozostają obojętni wobec tego, co dzieje się na scenie. Tego mechanizmu nie da się do końca wyjaśnić, sam Hellinger nazwał go wiedzącym polem. Wszyscy członkowie rodziny mają takie same prawo do uczestnictwa w systemie. Krzywda albo wina jednego członka zawsze domaga się wyrównania w kolejnym pokoleniu. Zazwyczaj osoba poddana terapii nieświadomie identyfikuje się z którymś ze swoich przodków. Hellinger nazywa to uwikłaniem i w nim upatruje przyczyny zaburzeń i chorób. Odkrył też, że to, co dzieje się w rodzinie, ma decydujący wpływ na każdego z jej członków i decyduje o przyszłych ich sukcesach czy zdrowiu. Każdy człowiek ma własny system rodziny, jest połączony z żyjącymi i zmarłymi jej członkami. Rodzina jest polem energetycznym, rządzącym się własnymi prawami. Posiada wewnętrznego strażnika moralnego porządku, który dąży, czasami przez wiele pokoleń, do wyrównania krzywd w obrębie systemu, a także w stosunku do osób spoza niego. Dzieci są członkami rodziny, które podświadomie przejmują wszystkie energie systemu rodzinnego, niesprawiedliwości i winy. Przygotowując się do pracy nad monodramem zapoznałam się z dostępną literaturą, jak i z publikacjami dotyczącymi

terapii ustawień rodziny. Zależało mi na tym, aby poznać tę formę terapii nie tylko teoretycznie, ale też w praktyce. Wzięłam udział w sesji terapeutycznej prowadzonej przez terapeutkę Ewę Mikołajczak, która skończyła studia psychologii alternatywnej w ośrodku „Breathconnection” u specjalisty Rebirthingu-NemiNath w Australii. Szkołę się u Colina Sissona (Integracja Oddechem), Joy Manné (Dialog z głosem, Konstelacje rodzinne, Analityczna praca z oddechem), Berta Hellingera (Konstelacje rodzinne), LaurelyBlyth (Programowanie Neurolingwistyczne-NLP) i Dawida Neenana (Business &You). Ewa Mikołajczak jest certyfikowaną terapeutką metody WholeHeartedHealing i PeakStates. Ukończyła psychologię kliniczną w warszawskiej Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Jej szeroka znajomość psychologii, w połączeniu z różnymi metodami terapii, uzdrowień i samorozwoju, wspiera w rozpoznaniu mechanizmów działania i inspirowaniu do pozytywnej zmiany. Swoimi silnymi wglądami i trafnym wycuciem prawdy wpływa na przemiany na najgłębszych poziomach uczestników swoich sesji.³⁵ Wzięłam udział w sesji terapeutycznej jako obserwator, zgadzając się na uczestnictwo w ustawieniach innych osób biorących udział w spotkaniu. Niesamowita była oprawa sesji terapeutycznej. Lekki półmrok, krzesła ustawione w półkolu, terapeutka podkreśliła swoją charyzmatyczną osobowość ubierając się klasycznie w suknię, na ramieniu drapując szal kontrastujący z bazowym odcieniem sukni. Uśmiechała się serdecznie, uważnie przyglądając się uczestnikom. Spotkanie zainaugurował krótki wykład dotyczący istoty powiązań oraz hierarchii w rodzinie. Wyjaśnione zostały zależności i konsekwencje zaburzonych relacji. Tym razem obserwatorów było mniej niż uczestników terapii. Większość osób przyszła rozwiązać swój osobisty problem, w związku z czym sam wykład był już początkiem terapii. Sama uczestnicząc w terapii jako obserwator nie byłam przygotowana na doznanie wykraczające poza zwykłą ludzką ciekawość. Ale wiele treści otworzyło mnie na zrozumienie własnych niedoskonałości, które utrzymywały mnie na poziomie konfliktu z moim 87-letnim ojcem. Nie planowałam pracy nad sobą, ona przebiegała bez mojego zezwolenia, organicznie i bezboleśnie. Pozostali uczestnicy, niosąc jasno określony problem w sercu, okazywali niezwykle wzruszenie, czasem płacząc jawnie, co nikogo nie wprawiało w zakłopotanie. Zasada takich spotkań polega na szacunku do reprezentowanych postaci, nie wolno poddawać ich krytyce ani analizować ich postępowania. Wystarczy zaufać ustawieniom i pozwolić ciału na naturalne odczucia. Kiedy byłam poza systemem danego ustawienia, i znajdowałam się w kręgu obserwatorów, wszystkie działania na „scenie” terapii układały się w wyraźne rozwiązania. Nie było żadnych wątpliwości, kto jest źródłem konfliktu w danej

³⁵ Informacje pochodzą ze strony internetowej terapeutki www.ewamikolajczak.pl [data wejścia: 24.01.2019].

rodzynie lub z kim utożsamia się bohater ustawień przejmując winy i cierpienie na siebie. Uczestnicy nie znają się nawzajem, niewiele wiedzą też o problemie osoby, dla której w danym momencie realizowane jest ustawienie. A emocje i uczucia są tak silne, że utożsamiamy się z postaciami członków rodziny, których reprezentujemy. Odczuwałam strach, współczucie oraz irytację w zależności od działań na scenie ustawień. Niezwykle było też to, że po zakończeniu danych ustawień wychodziłam z roli, nie ponosząc żadnych konsekwencji psychicznych. Postać, którą reprezentowałam, nie pozostawała we mnie. Pamiętałam emocje, ale jako dalekie wspomnienie, nie mające nic wspólnego z obecną chwilą. Sesja trwała 6 godzin z krótką przerwą. Angażowała wszystkich tak intensywnie, że nie czuliśmy upływu czasu, ale po zakończeniu wyraźnie dominowało uczucie wyczerpania i głodu. Eksploatacja emocjonalna podniosła zapotrzebowanie organizmu na kalorie, mimo że z natury o tej porze (terapia zakończyła się o godzinie 23.00) nie odczuwam głodu. Spadła też ciepłota ciała, powodując intensywną falę dreszczy. Sesja terapeutyczna spełniała wszystkie funkcje widowiska. Koncentrowała moją uwagę, angażowała zmysły, wywoływała silne emocje i po zakończeniu, mimo wyczerpania, pozostawiła niesamowite wrażenie oczyszczenia – *katharsis*. Odreagowałam zablokowane napięcia skrępowanych myśli. Jedną z podstawowych cech sztuki według Arystotelesa jest właśnie *katharsis*, które następuje pod wpływem uruchomionych uczuć litości czy trwogi. W konsekwencji oczyszczamy umysł z tych doznań. Idealne konotacje terapii i teatru utwierdziły nas – mnie i reżysera – w przekonaniu, że będzie to idealna koncepcja scenicznej realizacji dramatu *Pudielko zapalek*. Sal, pragnąc zrozumieć, decyduje się przeprowadzić ustawienia swojej rodziny i osób z nią powiązanych, chce zobaczyć rozwiązanie. To pozwoli jej dowiedzieć się, czy jest bestią. Czy dokonała zemsty. Historia jej życia przepuszczona będzie przez emocje osób powołanych na scenę spośród widzów-obszerników. Nadane im role ułatwią im zrozumieć wszystkie mechanizmy, które motywowały Sal do działania. Zrozumienie i empatia publiczności wzmocni wiarygodność granej przeze mnie postaci.

4. Koncepcja: Uzasadnienie rozwiązania scenicznego – scenografia i kostium.

Koncepcja terapii ustawień pozwoliła określić miejsce akcji dramatu oraz rolę publiczności. Każda sala, w której w przyszłości zamierzałam prezentować monodram *Pudelko zapalek* mogła pełnić funkcję sali terapeutycznej. Pierwszy pokaz odbył się w Teatrze im W. Horzycy w Toruniu, na scenie Foyer Drugiego Piętra. Ta niewielka przestrzeń jest przystosowana do prezentacji małych form teatralnych. Ścianę foyer z oknem wygłuszono czarnym aksamitem, lekkie reflektory zawieszono na aluminiowych stelażach, zaś podesty teatralne umożliwiały dowolne ustawienie widowni. Przestrzeń mogła pomieścić 60 osób – była to optymalna liczba pozwalająca utrzymać atmosferę kameralności. Reżyser Grzegorz Wiśniewski zaplanował dla siebie rolę gospodarza, który przywita publiczność, pozwoli im się wyciszyć, zainauguruje rozpoczęcie spotkania. Sal siedziała na widowni, nie od samego początku, ale tak jak publiczność stopniowo zapełniała trybuny, tak i ona dołączyła do nich w ostatniej chwili tuż przed rozpoczęciem pokazu zajmując jedno z miejsc pośród nich. W ten sposób zrównała się pozycja pomiędzy widzem a aktorem. Sal była jedną z tych, którzy spotykają się tu i teraz, aby dotknąć tematu trudnego, bardzo osobistego. Publiczność nie była uprzedzona o konwencji przedstawienia, ale w zaproszeniach umieszczona została informacja o interaktywnym charakterze spektaklu. Osoby, które zajęły miejsca w pierwszych rzędach wyraziły jednocześnie zgodę na aktywne uczestnictwo w działaniach scenicznych. Charakter spotkania był czytelny dzięki pracy scenografa Doroty Cempury, która tak zaaranżowała przestrzeń, że skojarzenia były jednoznaczne. Na środku sali umieszczono podest o rozmiarze 2 m² w kolorze ciemnego brązu. Widownia ustawiona została na trzech poziomach: podłoga, druga płaszczyzna 40 cm nad poziomem podłogi, kolejna 80 cm w stosunku do pierwszego rzędu. Idealne ustawienie widowni to półkole, ale z powodów zasad zachowania bezpieczeństwa trzeba było zaplanować drogę ewakuacji, dlatego amfiteatralną widownię ustawiono w kształt podkowy. Po prawej i po lewej stronie podestu centralnego oraz z frontu z przesunięciem półmetrowym. W ten sposób powstały przejścia komunikacyjne – najbliższa droga do wyjścia i wejścia na widownię. Na podeście na przestrzeni sceny umieszczono krzesło takie samo jak te, na których siedziała publiczność. Danego wieczoru swoją historię opowiedziała Sal, ale pozostanie wrażenie, że każdy mógł znaleźć się na jej miejscu. I nie jest to tylko metafora dotycząca doświadczeń mojej bohaterki, ale też metafora dotycząca przeżyć każdej osoby spośród publiczności. Oni też mogli usiąść na tym krześle i opowiedzieć swoją historię. Gospodarz wieczoru podziękował za przybycie i poprosił o wyłączenie telefonów

komórkowych. Zapytał: Kto zacznie? Rozejrzał się po widowni ufnym spojrzeniem, uśmiechnął zachęcająco i ponownie zapytał: Nikt? Zamilknął, wprawiając publiczność w lekką konsternację, a potem uśmiechając się ciepło ponowił pytanie. Zaproszenie do rozpoczęcia spotkania przyjęła Sal. Weszła na podest i usiadła na krześle. Była nieśmiała i skonfundowana, z kieszeni wyjęła małe pudełko z zapalnikami, dla zajęcia rąk. Wytłumaczyła publiczności, że lubi zapach siarki, że zawsze lubiła. Pudełko zajęło jej dłonie i pochłonęło uwagę. Sal unikała spojrzeń, jej wzrok utkwiał w przestrzeni, nie nawiązała z nikim kontaktu wzrokowego, jak gdyby chciała się odciąć od wszystkich, poczuć się bezpiecznie nawet do bólu samotna. Zaczęła opowiadać dość chaotycznie, uciekając od tematu, od głównej myśli, grając na zwłokę – o tym, że miała koleżankę w szkole, która wierzyła w przeznaczenie. „Jej przeznaczeniem było być dobrą dla wszystkich, [...] wszyscy ją lubili”³⁶, wspomniała o tym, że kiedy ta koleżanka miała wyjechać, jej rodzice urządzili dla niej przyjęcie pożegnalne, na które prawie nikt nie przyszedł. „Tak to jest, kiedy się chce być dobrym – być przyjacielem wszystkich. Bezpieczne zapalniki – przeczytała opis produktu na pudełku – co to znaczy? Że nie można się nimi sparzyć?”³⁷. Zapaliła zapalnik. Nastąpiła zmiana świateł, pojawiła się muzyka i od tej chwili dla publiczności rozpoczął się spektakl, dla Sal zaś, podróż do bolesnych wspomnień. Ustawienia, które miały miejsce podczas opowieści, nie były typowym działaniem takim jak to ma miejsce podczas terapii ustawień rodzin Berta Hellingera. Reżyser nie wykluczał reakcji spontanicznej osób ustawianych na scenie. Ich zachowanie nie mogło być wyreżyserowane. W założeniu za każdym razem sceny z ustawieniami mogą być zagrane inaczej. Sal była uważna na odczucia i reakcje osób, które były przedstawicielami bohaterów jej opowieści. Ponieważ Sal była jedną spośród osób, które przyszedły danego wieczoru do teatru, jej kostium nie mógł wyróżniać się na tle pozostałych uczestników wydarzenia. To, jak się ubieramy, określa nas, nasz charakter, sposób bycia, a nawet światopogląd. Kolory, dodatki i faktura materiału dobierana jest do samopoczucia w danym dniu. Sal nie ukrywa swoich uczuć, ale też ich nie manifestuje. Ubrała się sportowo bez dbałości o szczegóły. Kostium nie podkreślił jej kobiecych kształtów, ale też nie ukrywał. Dlatego scenograf Dorota Cempura zaproponowała kostium prosty: dzianinową tunikę i wełniane spodnie 3/4 (do połowy łydki). Obuwie to czarne mokasyny nakładane na boscie stopy. Ubranie zachowane jest w odcieniach szarości, tunika nieco ciemniejsza dla lekkiego kontrastu ze spodniami. Sal ma rude włosy, w górnej części ułożone w chaotycznym splocie wężła z tyłu głowy, pozostałe pasma swobodnie opadają na ramiona.

³⁶ Frank McGuinness, *Pudełko zapalników* (Epizod 10)

³⁷Ibidem.

5. Praca nad rolą

5.1. Opracowanie tekstu

Niezwykle istotnym elementem twórczości Franka McGuinnessa, jest podejmowanie tematu kształtowania charakteru człowieka w zetknięciu różnych kultur, sprzecznych światopoglądów i filozofii życiowych. Silna przynależność narodowa, poczucie lokalności, a nawet prowincjonalności towarzyszy pisarzowi od początku jego kariery, a odnoszone przez niego sukcesy na światowych scenach nie wpłynęły na osłabienie tej wrażliwości. Swoją pisarską tożsamość postrzega przez pryzmat wyobraźni twórczej ugruntowanej na podstawie irlandzkiej tradycji, kultury i sztuki. McGuinness podkreśla z przekonaniem: „nie mam najmniejszych wątpliwości, do jakiego miejsca jestem przypisany i z jakiego miejsca pochodzę”³⁸. Większość dramatów McGuinnessa to utwory będące emocjonalną reakcją na społeczno-polityczny kontekst życia w Irlandii rozdieranej religijnymi i narodowościowymi konfliktami. *Pudełko zapalek* to przede wszystkim dramat psychologiczny. Wątek lokalny podejmowany jest tutaj w sytuacji podkreślającej alienację rodziny, która opuszcza irlandzką wyspę emigrując do Wielkiej Brytanii. Sal i jej rodzice nie walczą o prawa Irlandczyków, oni chcą ułożyć sobie życie z dala od społeczności, w której samotne macierzyństwo jest nieakceptowaną sytuacją społeczną. Czytając po raz pierwszy tekst tego dramatu poraził mnie wątek psychologiczny, precyzyjnie opracowane studium rozpacz po tragicznej śmierci dziecka. Element polityczny, który czyta się jako histerię polityczną Anglików wobec Irlandczyków, pojawia się w kontekście podejrzenia o zemstę przez podpalenie oprawców irlandzkiego dziecka. Charakter fobii narodowościowej ma też relacja policji z członkami rodziny Sal. Policjanci podejrzewają ich o dokonanie zemsty przede wszystkim z powodu pochodzenia. Nie ma żadnych innych przesłanek, które mogłyby tłumaczyć taką reakcję stróżów prawa. Wątek społeczno-polityczny nie ma znaczenia w kontekście samej tragedii. Daje głębszą interpretację mechanizmów zachowań ludzkich, ale jest czytelny tylko dla osób zorientowanych w konflikcie pomiędzy tymi narodami. Wraz z reżyserem założyliśmy, że miejsce akcji powinno być uniwersalne. Lokalizacja na Wyspach Brytyjskich stworzy bezpieczną barierę odległości, co sugerowałoby, że to, co przytrafiło się Sal, nas nie dotyczy, w naszym kraju, taka tragedia by się nie wydarzyła. U nas nikt nie strzela na ulicy dla zabawy. Nie rozumiejąc relacji politycznych, niejasny byłby ten konflikt. Policjanci mogliby być mylnie postrzegani jako gnębiciele, bezduszni, nieludscy aroganci. A rozumiejąc relacje

³⁸Frank McGuinness, *An Irish writer and Europe 1999-2009*, IrishUniversity Review, 2010, s. 18.

narodowościowe czytelny jest strach, fobia społeczna, która popycha do pochopnych osądów. Aby przybliżyć tematykę publiczności polskiej, postanowiliśmy pominąć wątek irlandzki – Mery stała się Marią, Sal nie wypowiada swojego imienia, więc jest jedną z nas, matką urodzoną w naszej szerokości geograficznej, wychowywaną w naszej tradycji i religii. Tu zginęła Maria, kilka przecznic od miejsca, gdzie jest nasz dom. Czy taka tragedia może zdarzyć się w Polsce? Niestety, tak. Groźba napaści ze śmiertelnym skutkiem dotyczy każdego z nas. Pisząc ten rozdział, nadal jestem wstrząśnięta wydarzeniami ostatnich dni, kiedy to 13.01.2019 roku w miejscu publicznym, na oczach setek obywateli Gdańska zginął, godzony nożem, prezydent tego miasta, Paweł Adamowicz. Była to ogólnopolska impreza charytatywna mobilizująca Polaków do ofiarności na rzecz potrzebujących.³⁹ Niepotrzebny jest nam konflikt irlandzko-brytyjski, mamy własny, polsko-polski, nasączony nienawiścią, uprzedzeniami i agresją. Brutalizacja języka publicznego, wszechobecna znieczulica na wulgarną komunikację poszerza granice nieprzekraczalne, zagrażając naszemu poczuciu bezpieczeństwa. Opracowując tekst dramatu do realizacji przeprowadziliśmy liczne skróty. Ponieważ materiał jest nasączony silną emocją, w trosce o percepcję widza pominęliśmy kilka wątków. Sal opowiadała o swoich koleżankach z pracy, które doradzały jej w sprawie córki, o ich atencjach i przyjaźni. Jedna z koleżanek później zawiadomi ją i jej rodziców o tragicznym pożarze. Zaskoczona pytaniami matki Sal o szczegóły tragedii i reakcję oprawców, wychodzi, by już nigdy nie pojawić się w ich życiu. Jest też w dramacie obszerny opis pogarszającego się stanu zdrowia rodziców, zwłaszcza ojca. McGuinness szczegółowo opisuje jego chorobę, utratę kontaktu z rzeczywistością, psychiczną alienację i rozpacz. Często Sal powtarza te same informacje o ojcu w różnych momentach opowieści. Podczas czytania takie nawroty do tematu są przydatne, ponieważ utrzymują czytelnika w klimacie pogłębiającej się traumy. Na scenie byłby to zabieg dramaturgicznie osłabiający napięcie, które ma doprowadzić nas do finałowej konkluzji bohaterki. Aby nie rozpraszać uwagi widza, zdecydowaliśmy się skupić wyłącznie na wszystkim co dotyczyło Sal, jej emocji. Wątek rodziców jest okrojony tak, aby zaznaczyć ich tragedię, nie rozdrabniając tematu na poboczne wątki. Tekst dramatu zbudowany jest z jedenastu epizodów. Każdy zaczyna się i przeważnie kończy zapaleniem zapalki. Epizody przedstawiają chronologicznie wszystkie wydarzenia po śmierci Marii z wyjątkiem dwóch pierwszych, z których dowiadujemy się o trudnej młodości Sal, o jej samotności w obliczu

³⁹Prezydent Gdańska Paweł Adamowicz został zaatakowany nożem na scenie WOŚP podczas wieczornego „Światełka do Nieba” w tym mieście. Na miejscu był reanimowany, potem został przewieziony do szpitala, gdzie był operowany. Napastnik to 27-letni mieszkaniec Gdańska z przestępczą przeszłością. Wiadomość pochodzi ze strony internetowej <http://www.tvn24.pl> z dnia 23.01.2019.

macierzyństwa, relacji z rodzicami i z ojcem Marii. Pozostałe dziewięć epizodów to studium tragedii. Na etapie pracy na scenie, o czym będę pisać w kolejnych punktach, reżyser zdecydował o drastycznym skrócie, co spotkało się z moją dezaprobatą. Zaproponował usunięcie epizodu siódmego, który w pierwszym etapie pracy z tekstem był już mocno okrojony. Epizod ten zawiera dużo cytatów, Sal relacjonuje, co powiedział ojciec, a co ona odpowiedziała, jak zachowała się matka, w jaki sposób z nią rozmawiała. Konstrukcja tego epizodu zmusza do odgrywania przez bohaterkę postaci, o których opowiada. Tylko ten epizod jest tak skonstruowany. Pozostałe mają charakter monologu w pierwszej osobie. W treści tego epizodu Sal mówi o odrzuceniu przez ojca zaraz po konferencji prasowej, o tym, że kazał jej się wynosić, uniósł na nią głos, czego nigdy wcześniej nie robił. Po powrocie do domu Sal usiadła w kuchni na parterze domu, który zajmowała razem z Marią. Przez kilka dni nie wchodziła na piętro. Bała się, że Maria gdzieś się chowa, że wyskoczy i ją przestraszy. Ale już wie, że się nie chowa. Sal relacjonuje też spotkanie z matką, która przychodzi trzy dni po pogrzebie, aby powiedzieć jej, że nie wierzy w rzekome przebaczenie, o jakim Sal mówiła w swoim oświadczeniu, że ją zna i wie, co ona knuje. Matka obiecała, że jej pomoże. „Niech ich matka tak cierpi jak i my cierpimy. [...] Pierwszy krok, nie mówić nic albo jak najmniej – jak to zrobić? – jeśli będzie trzeba nie odzywać się nawet do siebie [...] nie wiedziałam, jak – ani kiedy – ale wiedziałam, że zrobię to, co powie moja matka”⁴⁰ – pomyślała Sal. Potem weszła na górę, aby się położyć. „Przyśnił jej się ogień. Wielki ogień. Nic więcej tylko ogień”⁴¹. W epizodzie tym jest pierwsza sugestia dotycząca planów matki Sal, ona sama, nie zaprzeczając, staje się jej współpracowniczką. Taka postawa pozwoli jej przetrwać kolejne fazy żałoby. Z następnych epizodów wiemy, że matka Sal śledziła zabójców Marii, że dowiadywała się, jak można zatrzeć ślady zbrodni. Że miała pogardliwy stosunek do zabójców, mówiła że: „[...] jej żołądek, nigdy nie tolerował smrodu gówna, a oni byli niczym więcej jak zwykłym gównem, na które szkoda nawet wody w klozecie”⁴² W dziesiątym epizodzie matka Sal zapyta policjantów, którzy przyjdą powiadomić ich o pożarze domu domniemanych sprawców: „dlaczego zawracają nam głowę, przecież to byli obcy ludzie. Nie powinni raczej w tym czasie szukać zabójców Marii? Zapomnieli już o tym? A może przyszli nam powiedzieć, że złapali ścierwa, które zamordowały jej wnuczkę? Po co przyszli?”⁴³ Epizod jedenasty nie pozostawia nam żadnej wątpliwości. Sal wspomina śmierć matki: „ostatnimi czasy śniły jej się koszmary. Niemal każdej nocy budziły

⁴⁰ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 7).

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, (Epizod 9).

⁴³ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 11).

mnie jej paniczne krzyki, ale nigdy nie chciała mi powiedzieć, co jej się śniło.”⁴⁴ Po wnikliwych analizach zgodziłam się z sugestią reżysera. Skracając dramat o siódmy epizod, budowane jest napięcie. Sugestie o kluczowym udziale matki Sal w prawdopodobnym akcie zemsty, docierają do nas zdawkowo, niemal podprogowo. Domyślamy się tego, mimo że ta informacja nie jest podana wprost. Treść epizodu siódmego powtarza się w kolejnych częściach, ale nie padają wiążące deklaracje. Opowieść Sal bez siódmego epizodu intryguje, wzbudza ciekawość i niepewność. Pozwala to na utrzymanie koncentracji publiczności do ostatnich chwil trwania opowieści.

5.2. Techniki pracy z tekstem

Po wnikliwej analizie tekstu dramatu oraz po przeprowadzeniu niezbędnych skrótów powstał scenariusz, którego warstwa słowna zajmowała 13 stron. Dramat Franka McGuinnessa jest monodramem, nie będzie wsparcia partnera ani scen zbiorowych, w których uwaga widza rozkłada się na kilka działań scenicznych. Tym razem dramaturgia spoczywa na moich barkach. Mój monolog, a właściwie monolog Sal wypowiedziany wobec publiczności, skupi jej pełną uwagę i koncentrację. Opanowanie tekstu jest chlebem powszednim dla każdego aktora. Wielokrotnie wprawiamy ludzi, tak zwanych „cywilów” w zachwyty nad naszą umiejętnością zapamiętywania. Nauka tekstu na pamięć to nie jedyny powód do zachwyty. Tak naprawdę zapamiętywanie tekstu nie jest tak trudne jak przekazanie emocji słowami dramatu. Umiejętne budowanie roli na tyle wiarygodnie, aby publiczność uległa wrażeniu, że nie gramy postaci scenicznej, lecz nią jesteśmy to największa trudność w naszym zawodzie. Sal prowadzi monolog, który jest niesłychanie intymną opowieścią o blaskach i cieniach jej życia, o traumie i bezgranicznej rozpacz. Wraz z reżyserem założyliśmy, że Sal musi być naturalna, powinna mówić o swoich uczuciach, a nie opowiadać o nich. Zanim rozpoczną się próby sceniczne, tekst musi być perfekcyjnie opanowany. Zazwyczaj ucę się tekstu podczas prób, zapamiętując tematy i słowa, które je określają wobec sytuacji i emocji, jakie w danym momencie są realizowane na scenie. Tym razem musiało być inaczej, ponieważ cała opowieść zawarta jest w warstwie werbalnej. Słowa stanowią punkt wyjścia do uruchomienia ciała bohaterki, sytuacje są uzupełnieniem tego, co czuje i myśli Sal. Nie będzie punktów odniesienia, więc opanowanie tekstu na pamięć staje się procesem żmudnym i męczącym. Podstawową zasadą zapamiętywania jest wielokrotne powtarzanie. Tekst monodramu czytany płynnie trwał godzinę. Podczas powtarzania ponad godzinę zajmowało nauczenie się fragmentu tekstu. Próby pracy nad kolejnymi fragmentami utrudniały zapamiętywanie pierwszych, ponieważ

⁴⁴ Ibidem.

powtarzanie skupione było na aktualnie opracowywanych warstwach tekstowych. A czas gonił nieubłaganie. Należało obrać technikę, która przyspieszy proces zapamiętywania. Niestety, praca nad spektaklem nie była jedyną moją zawodową aktywnością. Jestem też logopedą i zajmuję się rehabilitacją głosu pracując z pacjentami w ramach prewencji ZUS w Ciechocinku (40 km od miejsca zamieszkania). Prowadzę również działalność edukacyjną i artystyczną – wszystkie popołudnia są zarezerwowane dla zespołu Teatru R. Bezimienni oraz dla studentów wydziału wokalnno-aktorskiego w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (40 km od miejsca zamieszkania). W takiej sytuacji musiała być wykorzystana każda przerwa pomiędzy moimi obowiązkami. Taką niezagospodarowaną przestrzenią był czas, jaki spędzałam podczas podróży do miejsca pracy. Podzielony tekst monodramu na 11 epizodów nagrywałam na dyktafon starając się nie fiksować emocji, ale wyraźnie zaznaczając tematy danego epizodu. Pierwsze tygodnie nauki to przede wszystkim nasłuchiwanie tekstu. Sal opowiadała swoje życie, towarzysząc mi w podróży. Początkowo słuchałam jej automatycznie, nie skupiając się na tym, o czym do mnie mówi. Wsłuchiwałam się w jej opowieść przed snem, sączyła ją, drążąc moje zmysły niczym jad węża wnikający do krwiobiegu. Bardzo starałam się nabrać dystansu do tej historii, ale nie było łatwo. Jestem matką, krzywda dzieci boli mnie najbardziej. Moja dorosła już córka, studentka Edukacji Artystycznej w Zakresie Sztuk Muzycznych mieszka poza domem. Brak bezpośredniego kontaktu powodował narastający we mnie lęk o jej bezpieczeństwo. Nalegałam na kontakt z córką kilka razy w tygodniu, aby uciszyć niepokój, który stawał się coraz bardziej intensywny we mnie wraz z historią Sal. Z czasem powtarzałam tekst wymawiając z wyprzedzeniem następne zdania z nagrania. Kolejnym etapem było wypowiadanie fragmentów monologów i odtwarzanie ich z nagrań. W finale, przemieszczając się pomiędzy miastami, mówiłam do siebie słowami Sal. Ten etap pracy nad tekstem był bardzo trudny. Od kiedy zaczęłam rozmawiać ze sobą jej słowami powstawała między nami więź emocjonalna. Moje starania, aby nabierać dystansu do tego dramatu, legły w gruzach. Utożsamiałam się z jej cierpieniem, z jej poczuciem niesprawiedliwości i potrzebą ukojenia. Sama też opiekuję się 87-letnim ojcem, którego starość odbiera życie każdego dnia. Przeżyłam śmierć mojego brata, który w wieku 22 lat popełnił samobójstwo, pogrążając moją matkę w odmętach rozpacz, a ojca w czeluściach poczucia winy. Pamiętam mechanizmy, jakie działają podczas powrotu do równowagi po takiej stracie. Nawiązując więź z bohaterką monodramu *Pudełko zapalek* skazałam siebie na ból emocjonalny, przejawiający się częstym rozdrażnieniem, wyjątkową nadwrażliwością i poczuciem zmęczenia. Byłam gotowa przejść do kolejnego etapu pracy.

5.3. Próby sytuacyjne

Praca nad spektaklem wymaga systematyczności, dlatego plan prób był bardzo napięty. Mieszkam poza Toruniem, w związku z tym zaplanowane próby odbywały się tylko w pierwszej połowie dnia, w godzinach od 10.00-15.00. Trwały intensywnie przez dwa tygodnie, krótka przerwa urlopowa i kolejne dwa tygodnie pracy na scenie aż do premierowej prezentacji. Monodram był projektem stowarzyszenia teatralnego TeatrSTP. Nawiązana współpraca z Teatrem im. Wilama Horzycy pozwoliła na prezentację premierową na deskach tego teatru. Ostatni tydzień prób odbywał się właśnie w foyer drugiego piętra w zaaranżowanej przez scenografa Dorotę Cempurę przestrzeni teatralnej.

Cofnijmy się do początku lipca 2018 roku. Sala prób w wynajętej przestrzeni Młodzieżowego Domu Kultury w Toruniu, kojący chłód przyziemia i pożądana cisza niezakłócana echem młodzieńczych głosów uczniów i studentów uczęszczających na popołudniowe warsztaty artystyczne. Wakacje to czas urlopów, a letnia oferta ośrodka kultury koncentruje się na kilku blokach tematycznych, realizowanych w salach zlokalizowanych na pierwszym piętrze historycznego, dziewiętnastowiecznego budynku należącego niegdyś do toruńskiego Bractwa Strzeleckiego. Wiedzieliśmy, że Sal, opowiadając swoją historię, chce siebie oczyścić, zrozumieć zależności i konsekwencje wszystkich działań, które pośrednio doprowadziły ją do momentu, w którym jest obecnie. Nadal poszukiwaliśmy punktu wyjścia. Co ją motywuje do mówienia. Pierwotnie założyliśmy, że Sal znajduje się w sali przesłuchań. Wiedzieliśmy, że premiera będzie nagrywana, więc dlaczego nie wykorzystać kamer jako atutu w spektaklu? Podczas przesłuchań nagrywane są zeznania świadka czy podejrzanego w celu odrzucenia przez obrońców argumentów sugerujących, że zeznania zostały wymuszone. Poza tym fabuła dramatu jest isticie kryminalna. Zabójstwo dziecka, podpalenie z motywem zemsty. Publiczność z pewnością będzie chciała poznać prawdę. Zrozumieć, co się właściwie stało. Sala przesłuchań wydała się nam naturalnym powodem do przeprowadzenia wnikliwej wiwisekcji zdarzeń. Ustawienia z kolei miały być próbą rekonstrukcji tych momentów w zeznaniach, które są powiązane z emocjami i relacjami pomiędzy postaciami opowiadanej historii. Pierwotne ustawienie sceny i widowni to: publiczność usytuowana w półokręgu, na scenie biurko, lampka i dwa krzesła – jedno za biurkiem, a drugie z frontu. W ten sposób określone będą miejsca dla oskarżonego i dla funkcjonariusza przedstawiciela prawa lub terapeuty. Zakładaliśmy obecność niemych aktorów, obserwujących zeznania Sal (terapeuta, przedstawiciel prawa, trzech kamerzystów). Im właśnie przypadłaby wszelka aktywność związana ze zmianami ustawień mebli czy z wprowadzaniem wybranych osób z publiczności na scenę. Wszystkie działania

miały prowokować Sal do odkrycia prawdy dotyczącej śmierci jej córki oraz w sprawie podpalenia, w wyniku czego zginęli młodzi mężczyźni podejrzani o dokonanie zabójstwa Marii. Taka forma spektaklu pozwoliła wykorzystać biurko nadając mu różne funkcje w zależności od momentu opowieści. Tak więc biurko było stołem w kuchni Sal, gdzie spędziła kilka dni po śmierci Marii. Było też katafalkiem, na który kładła się Sal, aby odczuć więź ze zmarłą córką. Pełniło funkcję podium podczas oświadczenia przed kamerami na konferencji prasowej. W końcu biurko, właściwie jego krawędź symbolizowała przepaść, przy której zatrzymywała się Sal, stojąc nad otwartą przestrzenią grobu, do którego złożono trumnę ze zwłokami jej dziecka. Biurko tworzyło dwa poziomy przestrzeni scenicznej – ten na równi z publicznością i ten ponad nimi. Kiedy Sal oskarżała wszystkich dookoła, stała na biurku, a publiczność była u jej stóp. Tytułowe pudełko zapalek też pełniło funkcję symboliczną – jest źródłem wspomnień, utożsamia emocje, myśli oraz pragnienia bohaterki. Sal, spalając pierwszą zapalke, mówi: „Każda jest inna, każda ma swój własny czas życia, a potem wypala się, gaśnie, wyrzucasz ją, bo zrobiła, co miała zrobić, spełniła swoje zadanie – zapaliła papierosa, podpałka do kominka płonie, ogrzewa dom, z sykiem zajmują się od niej węgle, drewno, pali się... pali... pali...”⁴⁵ W tym fragmencie zapalke to symbol życia i jego przeznaczenia. W naszej inscenizacji zapalke były używane jako symbolika oprawców i jej matki – Sal pali kolejno po jednej zapalce oskarżając sprawców zabójstwa Marii: „popełnili morderstwo. Zabili. Podziurawili moje dziecko kulami. Rozerwali mnie i moje życie na strzępy [...]”⁴⁶ Po każdym zdaniu zapalony płomyk Sal zdmuchuje krótkim, gwałtownym dmuchnięciem tak jakby skracała czas życia, jaki jest przeznaczony dla danej zapalke. Jakby chciała powstrzymać morderców przed wypełnieniem ich przeznaczenia. Powstawały zwęglone do połowy szerniałe szczątki drewna, które niegdyś było piękne. Wpisane w ich przeznaczenie był płomień ciepła, kojąca barwa ognia i poczucia bezpieczeństwa, które mogło przerodzić się w historyczną pożogę trawiącą wszystkich, którzy naiwnie zaufali płomieniom, nie przewidując okrutnego losu nagłej śmierci. Zapalke układane w okrąg wokół siedzącej Sal symbolizują potrzebę wspólnoty, tworzenia wersji zeznań, które ochronią sprawców przed karą. Ale za chwilę Sal wybiera z kręgu po jednej zapalce, spalając ją, rujnuje w ten sposób ich bezpieczeństwo, mówi: „Kiedyś podobno prowadzili bogate życie towarzyskie. Teraz już nie – nie obsłużą już ich w prawie żadnym pubie [...]”⁴⁷. Za każdym razem jedna zapalke rozpalona jaskrawym płomieniem gaśnie gwałtownie, wyrzucana na stos martwych, spopielynych symboli bezpiecznego życia. Kolejno palone są

⁴⁵ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 1).

⁴⁶ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 5).

⁴⁷ Frank McGuinness, *Pudełko zapalek* (Epizod 9).

zapałki przez całą opowieść o pożarze, w którym spłonęli dwaj spośród trzech sprawców śmierci Marii. Matka oprawców przeżyła, dotkliwie poparzona oplakuje śmierć swoich synów. Sal opowiadając o tych wydarzeniach spali wszystkie zapałki, tworząc stos martwych nadziei. Symbolika ognia, zapach palonej siarki oraz dym, snujący się nad głową Sal, tworzy niepokojącą aurę zniszczenia. Popiół i szczątki spalonych zapałek to również symbolika poczucia winy, kiedy Sal ściskając je w dłoni, mówi o oskarżeniach policjantów, którzy przyszli do jej domu po pożarze: „Ty to zrobiłaś, przyznaj się – zrobiłaś to [...] spaliłaś żywcem dwóch ludzi, prawda? [...] Widziałam ich zwęglone ciała. Ich krzyki słychać było na kilometr. Przeklinali was za to, co zrobiliście.”⁴⁸ Oskarżała policjantka. Sal rzuca popiołem z resztkami drewna o ziemię, żądając, aby oskarżyciele natychmiast opuścili jej dom. W takim układzie przestrzeni i symboliki opracowaliśmy spektakl do dnia przeglądu całości monodramu. Grzegorz Wiśniewski wraz ze scenografką Dorotą Cempurą zaproponowali brawurowe uproszczenia, co spotkało się z moją ponowną dezaprobatą. Tu nastąpił konflikt interesów wszystkich twórców, oni mieli obraz całości, ja egoistyczne poczucie bezpieczeństwa w zafiksowanych działaniach scenicznych. Zmiany wytrącały mnie z równowagi, opór był obroną przed niepewnością. Chciałam rozwijać zafiksowane sytuacje, a nie budować nowe. Praca nad spektaklem przebiegała w atmosferze partnerstwa, więc nie narzucono mi zmian, ale zaproponowano uproszczenia, pozostawiając furtkę powrotu do dawnych rozwiązań, jeśli poczuję dyskomfort. Ale zmiany były bardzo korzystne dla mojej postaci i komfortowe dla mnie jako aktorki. Teraz wszystkie działania były organiczne. Meble oddzielały mnie od publiczności, tworzył się dystans zaprzeczający idei tego monodramu. Jest to intymna opowieść, a Sal dystansuje się albo zasłania meblami, ograniczając w ten sposób kontakt z publicznością, która jest świadkiem jej zwierzeń. Historia jej życia przeprowadzona przez emocje obserwatorów nabiera nowej wartości, staje się częścią nas wszystkich. Tworzy się wspólnota doznań, nawiązuje się więź zrozumienia. Scenografka zaproponowała prostokątny podest, który zachowa dwupoziomowość przestrzeni scenicznej oraz jedno krzesło ustawione centralnie w pierwszej scenie dla określenia funkcji podestu. W trakcie opowieści odstawione krzesło pozostawi przestrzeń czystą i nada nowej symbolicznej wartości. Brunatny podest z krzesłem, na którym Sal siedzi, to symbol ławy oskarżonych, gdy leży samotnie na pustym podeście w zimnym strumieniu światła staje się on przestrzenią kostnicy, w której bohaterka identyfikowała zwłoki swojej córki. Kiedy Sal dobiega do jego krawędzi w nagłym zatrzymaniu, podest staje się przepaścią, nad którą ustawił ją los, wystarczy jeden krok, aby

⁴⁸ Ibidem (Epizod 11).

pochłonęła ją czeluść rozpacz. Spacerując na linii krawędzi podestu, Sal przyznaje się do inwigilowania zabójców przez jej najbliższych. Opowiada o matce, która ich śledziła, o ojcu, który podpowiada, jakie zbawienne funkcje ma benzyna, Sal balansuje na krawędziach podestu z otwartymi ramionami jak akrobatka, która usiłuje utrzymać równowagę, aby nie spaść na złamanie karku. W końcu podest to więzienie Sal, kiedy siedzi samotna w półmroku, błagając Marię, aby do niej wróciła ”Wróc do mnie – nie zostawiaj mnie. Mario, wróc do mnie”⁴⁹. Sal jest w więzieniu swojej duszy. Teraz separacja z publicznością, którą pogłębi łagodne światło, podkreśli jej samotność. Mroczny kształt prostokątnego podestu to symbol pudełka zapalek. Pudełka pełnego symbolicznego życia i śmierci jej najbliższych oraz wszystkich ludzi, których los splótł się z jej losem. W ostatniej scenie Sal jest jakby zamknięta w pudełku zapalek, kiedy pochłania ją ciemność. Pozostaje po niej zapach dymu i palonej siarki.

5.4. Muzyka w spektaklu

Muzyka w teatrze dramatycznym niegdyś miała charakter ilustracji muzycznej. Do początku XX wieku była nie tylko częścią spektaklu, ale też wypełniała czas przed spektaklem w formie uwertury. W przerwie pomiędzy aktami istniała jako muzyka antraktowa, zaś po zakończeniu widowiska umiała czas publiczności, dla której kontemplacja sztuki to nie był jedyny powód obecności w teatrze. Instytucje kultury były też miejscem spotkań towarzyskich i taką też funkcję mają do dnia dzisiejszego. Niegdyś muzykę dobierano korzystając z zasobów już istniejących kompozycji. Z tego m.in. powodu, szczególnie w ocenach muzyki antraktowej, krytykowano przypadkowość doboru i brak związku z treścią wystawianego dramatu. Obecnie, muzyka w teatrze dramatycznym jest nadal dobierana z bazy współczesnych lub klasycznych kompozycji, ale wybory są uzasadnione i ściśle powiązane z treścią widowiska. Można powiedzieć, że muzyka stała się integralną częścią interpretacji teatralnej utworu dramatycznego. Buduje napięcia, maluje nastroje, wywołuje grozę. Właściwie trudno wyobrazić sobie jakiegokolwiek działanie teatralne bez jej udziału. Odpowiednio zestawiane, czasem nawet przetwarzane utwory muzyczne o zróżnicowanym charakterze stanowią specyficzny środek wyrazu dla wielu reżyserów współczesnych, odwołujących się do kultury popularnej. Coraz częściej wśród twórców teatralnych zaproszonych do realizacji danego spektaklu znajduje się kompozytor, który specjalizuje się w tej dziedzinie bądź autor opracowań muzycznych działający w wielu obszarach twórczości teatralnej (m.in. Zygmunt Konieczny, Jacek Ostaszewski, Stanisław Radwan, Jerzy Satanowski, Piotr Salaber czy Janusz Stokłosa). Dobór instrumentów, stylistyka i brzmienie kompozycji stanowi integralną część inscenizacji

⁴⁹Ibidem (Epizod 11),

danego dramatu. Przedstawienie teatralne jest często porównywane do skomponowanego na „czas i przestrzeń” utworu muzycznego, do partytury ustalającej współgranie wielu instrumentów oraz grę i interpretację wykonawców-aktorów⁵⁰. Patrice Pavis dokonał klasyfikacji formy muzyki ze względu na relacje w stosunku do fabuły dramatu. Tak więc muzyka może pełnić funkcję ilustracyjną, kiedy oddaje atmosferę charakterystyczną dla danej sytuacji scenicznej; funkcję scalającą, kiedy łączy ze sobą niespójne fragmenty dramatu w postaci monologów czy gry aktorskiej; funkcję kontrapunktową, kiedy muzyka staje się ironicznym komentarzem do tekstu lub gry aktorskiej, a także pełni funkcję sygnalizacyjną, kiedy zapowiada pojawianie się danej postaci z dramatu lub zapowiada zmiany sytuacji czy tematu. Taki sygnał muzyczny ma za zadanie skierować uwagę publiczności na to, co ma za chwilę nastąpić. Muzyka pełni też funkcję filmograficzną, kiedy zmiana jej charakteru skorelowana jest ze zmianą nastroju, środowiska lub przejściem do innej sekwencji obrazów scenicznych. Patrice Pavis zaklasyfikował także muzykę w teatrze ze względu na miejsce jej emisji. Muzyka może być motywowana fabularnie i wykonywana na oczach widzów przez instrumentalistów bądź aktora dramatu. Może też być wykonywana na zewnątrz uniwersum dramatycznego, np. otwierając lub zamykając poszczególne akty (muzyka ze źródła niewidocznego – zespół muzyczny ukryty w kanale orkiestrowym, nagranie magnetofonowe lub muzyka ze źródła widocznego – wykonawcy muzyczni na scenie, aktorzy śpiewający lub grający przez jakiś czas na instrumencie). Muzyka także może stanowić część fikcji teatralnej i zarazem istnieć na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla dramatu. Frank McGuinness nie sugeruje jej charakteru, określa jedynie miejsca, w których ma zaistnieć nadając jej funkcję filmograficzną, ponieważ zaznacza zmiany obrazów w opowieści Sal. Przeważnie muzyka zamyka dany epizod otwierając nową sekwencję opowieści. Autor zostawił furtkę dla reżysera jego spektaklu nie narzucając charakteru muzyki. Grzegorz Wiśniewski zmienił nieco strukturę dramatu, łącząc niektóre epizody, co pozwala bohaterce płynnie przechodzić z jednego tematu w drugi. Muzyka w tej inscenizacji pełni funkcję sygnalizacyjną, przywołuje obraz Marii oraz funkcję ilustracyjną, oddając atmosferę danej sytuacji. Motyw muzyczny to dziecięca piosenka w rytmie walczyka, zawierająca symbolikę baranka jako uosobienie niewinności i czystości intencji. Piosenka jest wspomnieniem Sal, łącznikiem pomiędzy światem żywych i umarłych. Uosabia jej lęk i tęsknotę. W jej melodii i słowach zatrzymał się czas. Sal nadal jest młodą matką, Maria – małą dziewczynką. Jej los jest przesądzony, ale ona chce z czułością i oddaniem

⁵⁰Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tł. S. Świtonek, Wrocław, 2002, s. 313.

śluchać głosu matki. Kiedy Sal czytała jej do snu, Maria czuła się bezpiecznie. Bezpiecznie też czuje się Sal wspominając ufną naiwność córeczki. Razem mogą oszukać przeznaczenie, zamknąć drzwi i nie dopuścić do tragedii. Tak jak opowieść Sal natrętnie nawracająca i wciągająca w otchłań rozpacz, piosenka snuje się niczym dźwięk pozytywki. Pojawia się i cichnie, aby ponownie zabrzmieć w odpowiednich momentach opowieści. Nie wiemy, czy dziecko śpiewające w głowie Sal to jej córka, Maria, czy ona sama w dzieciństwie. Sal nadal żyje, ale jej los też był przesądzony, zanim Maria przysłała na świat. Dwa baranki – matka i córka przeznaczone na rzeź.

La lalalalala Baranki dwa

Pierwszy to mama, a drugi to ja.

Pierwszy jest duży I piękny ma głos

Drugi jest mały I zły jego los.

La lalalalala Uśmiechnij się

Księżyc nie zgaśnie I słońce też nie.

La lalalalala Ciemna jest noc

Policz baranki I odpędź złą moc.

La lalalalala Poczytaj mi

Ciemna jest noc I zamknięte już drzwi.

La lalalalala Nie chcę dziś spać

Nie chcę zasypiać I nie chcę się bać.

La lalalalala, Baranki dwa

Pierwszy to mama, A drugi to ja

La lalalalala, Nie lękaj się

Pierwszy jest dla mnie, a drugi... Kto wie?

Autorem słów piosenki oraz muzyki jest reżyser Grzegorz Wiśniewski, dziewczęcego głosu użyła Zuzanna Wiśniewska, nasza córka. Takie przenikanie się świata fikcji i rzeczywistości utrzymuje mnie jako matkę Zuzanny na poziomie osobistej więzi z Marią, córką Sal. Relacja pomiędzy nami nie jest jasna dla publiczności i nie ma znaczenia w całej opowieści, ale nadaje tej roli element metafizyczny. I tak jak widzowie, którym nadaję rolę, używając ich do ustawień na scenie utożsamiają się z emocją postaci, którą odgrywają w danym momencie, tak ja, matka Zuzanny, integruję się z rolą Sal, matki Marii, staję się jednością w jej lękach i w rozpaczliwej nadziei, że można cofnąć czas i powstrzymać nieuniknione przeznaczenie.

6. Aktor-reżyser-producent

Przygotowanie premiery w teatrze mobilizuje rzeszę pracowników. Przede wszystkim cała administracja instytucji kultury skupiona jest na dotrzymaniu formalności w związku z przygotowaniem umów dla realizatorów (reżyser, coraz częściej dramaturg, scenograf, choreograf) oraz aktorów, wykupieniem licencji na realizację sztuki współczesnej, opłaty praw autorskich dla twórców, których dobra intelektualne będą wykorzystane podczas prezentacji spektaklu, przygotowanie promocji, opracowanie programu teatralnego itp. Dział techniczny teatru skupia się na przygotowaniu scenografii, kostiumów i rekwizytów. Realizatorzy opracowują harmonogram prób i rozpoczyna się proces tworzenia. Aktorzy podczas prób analitycznych zapoznają się z koncepcją reżysera, podejmują dyskusję i przygotowują się teoretycznie do swoich zadań aktorskich. Praca na scenie to już realizacja koncepcji, budowanie postaci i utrwalanie sytuacji, dialogów i monologów. Aktor jest wydawać by się mogło w komfortowej sytuacji, ponieważ skupia się wyłącznie na swoim zadaniu w przedsięwzięciu, w którym praca przebiega na wielu płaszczyznach. W końcowym etapie kompozytor oraz inżynier światła uzupełni wizję reżysera oprawą muzyczną oraz świetlną. W taki sposób pracowałam większość mojego życia zawodowego. Komfort aktora w takich realizacjach tak naprawdę jest pozorny. Niewiele od niego zależy. Musi przede wszystkim uzasadnić swoją interpretacją wizje pozostałych twórców. Nieraz zabiegi inscenizacyjne, brawurowe w swojej nowoczesnej formie, utrudniają interpretatorom wiarygodne prowadzenie postaci, ba, nawet nie zawsze oczekiwana jest od aktora prawda sceniczna, wręcz zakłada się tworzenie formy, która stanowi symbolikę uzupełniającą wizję całości. Przeważnie praca poszczególnego aktora to częśćka w dziele zbiorowym. Przygotowując premierę *Pudełka zapalek* stworzyliśmy zespół niezwykle kameralny tak, aby częśćka wkładu każdego z twórców stała się znaczącą częścią, za którą wspólnie poniesiemy odpowiedzialność. W dziele zbiorowym, sztuce wieloobsadowej, nieraz nie jesteśmy pewni w jakim obrazie ostatecznie przyjdzie nam zaistnieć. Rozumiemy koncepcję, ale nie uczestniczymy we wszystkich próbach, pracujemy nad własnymi scenami i nie jesteśmy w stanie obejrzeć całości. Podobnie wygląda praca w filmie – gramy swoje sceny i dopiero podczas premiery telewizyjnej czy kinowej możemy ocenić jak w całości dzieła prezentowała się nasza częśćka. Czasem niezgrabny montaż zmienia intensywność odgrywanych przez nas emocji na korzyść ujęcia lub wręcz przeciwnie. Po niespełna 20 latach pracy na scenie, stanowiąc częśćkę dzieła zespołowego, zapragnęłam większej odpowiedzialności. Pierwszą drogą do samodzielności była twórczość pozateatralna. Brałam udział w benefisach poświęconych znamienitym osobowościom Torunia: artystom,

sportowcom czy naukowcom. Kolejną drogą do niezależności był „Kabaret Poniedziałek”, w którym nadal byłam częścią dzieła zespołowego, ale ideę tego dzieła podejmowałam wspólnie z nielicznym zespołem artystów, więc wszystkie elementy składowe były spójne i przemyślane przez kabaretowy kolektyw. Kolejną ścieżką samodzielności było założenie organizacji samorządowej – stowarzyszenia, które stwarzało mi największą swobodę twórczą nie tylko jako aktorce, ale przede wszystkim jako koordynatorowi projektów artystycznych czy edukacyjnych. Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 roku w artykule 12. „zapewnia wolność tworzenia i działania związków zawodowych, organizacji społeczno-zawodowych rolników, stowarzyszeń, ruchów obywatelskich, innych dobrowolnych zrzeszeń oraz fundacji”⁵¹. Organizacje te o charakterze politycznym, społecznym, kulturalnym czy gospodarczym, działają non-profit (nie dla zysku). Nie stanowią elementu struktury państwa, ich działalność oparta jest na idei podejmowania inicjatywy na najniższych piętrach organizacji życia społecznego. Przeciętny obywatel poruszony cierpieniem osób niepełnosprawnych, samotnych, bezrobotnych, dysfunkcyjnych czy niezaradnych społecznie podejmuje zobowiązania wspierania swoją obywatelską aktywnością wybranej grupy społecznej. Z założenia organizacje pozarządowe mają pomagać innym, podejmować samodzielne inicjatywy poprawiające jakość życia wszystkich obywateli. W polskim prawie termin organizacja pozarządowa pojawił się po raz pierwszy w Ustawie o rehabilitacji zawodowej i społecznej osób niepełnosprawnych z 1997 roku. Szereg innych zapisów w Konstytucji w szczególności tych odnoszących się do praw i swobód obywatelskich, wyznacza ramy i funkcje organizacji pozarządowych. Dlatego 24 kwietnia 2003 roku powstała Ustawa o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, która jest pierwszym i jedynym aktem prawnym, który kompleksowo reguluje funkcjonowanie organizacji trzeciego sektora⁵². Ze względu na kryterium zasięgu i kierunku działalności istnieje podział funkcji organizacji pozarządowych na dwie grupy. Pierwsza funkcja to zaspokajanie potrzeb, zainteresowań i aspiracji samych stowarzyszonych, druga funkcja związana z zaspokajaniem potrzeb szerszej społeczności, np. lokalnej lub określonej jej części. Inicjatywa motywująca mnie do powołania stowarzyszenia teatralnego (Stowarzyszenie Teatr STP) polegała na potrzebie samorealizacji. Nie czekałam na propozycję etatu, czy inną ofertę, tylko sama podjęłam się organizacji angażu dla samej siebie. Organizacji nie tworzy jedna osoba, ma swoją strukturę, a jej działalność

⁵¹Dz.U.1997.78.483 – Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.

⁵²W pełni rozwinięte państwo posiada trzy dające się wyraźnie określić sektory: publiczny (rząd, samorząd i ich agendy), rynkowy (organizacje nastawione na zysk: for-profit; podlegający transakcjom kupna-sprzedaży), ochotniczy (organizacje działające nie dla zysku: non-profit, niestanowiące elementu struktury państwa).

określa statut. Staje się on prawomocny z chwilą uzyskania wpisu do Krajowego Rejestru Sądowego. Oczywiście organizacja nie zaspokaja tylko moich potrzeb, ale też innych członków założycieli, którzy aktywnie współuczestniczą w podejmowanych inicjatywach stowarzyszenia. Niewiele udałooby się nam zdziałać bez pozyskania funduszy na realizację naszych pomysłów. Główne źródła finansowe, z jakich może korzystać organizacja pozarządowa to: fundusze z budżetu państwa, gminy oraz zagraniczne, takie jak środki z budżetu Unii Europejskiej. Można organizować zbiórki publiczne, aukcje, sprzedaż cegiełek. Majątek organizacji stanowią też składki członkowskie, darowizny oraz zapisy czy nawet spadki. Oczywiście, aby uzyskać wsparcie finansowe należy przystąpić do konkursu ogłoszonego przez dany organ czy to państwowy, czy unijny. Pisaniem projektów, czyli pozyskiwaniem środków na rzecz działalności stowarzyszenia zajmuje się *fundraiser* i taka właśnie funkcja przypadła mi w udziale, rozwijając moje kompetencje zawodowe. Oprócz tego jestem członkiem zarządu stowarzyszenia i zastępcą prezesa. Realizujemy projekty edukacyjne o profilu artystycznym, zbiórki charytatywne, koncerty i spektakle. Teatr stowarzyszenie to zupełnie inna działalność zawodowa. Teraz jestem aktorką, producentką, a także reżyserem wielu inicjatyw mojego stowarzyszenia. Praca artystyczna w stowarzyszeniu znacznie różni się od pracy artystycznej w teatrze repertuarowym. Przede wszystkim spektakl, na który pozyska się fundusze, musi zrealizować zakładane cele, inaczej odebrana będzie wcześniej przyznana dotacja, a poniesione koszty pokryć trzeba będzie z własnych dochodów. W teatrze repertuarowym, w którym pracowałam, nikt nie ponosił konsekwencji, jeśli spektakl nie odnosił sukcesu. Przecież tak trudno zweryfikować gusta, a sztuka nie może mieć ograniczeń. Liczy się ilość premier, a nie ich jakość. Niejednokrotnie spektakl po 20 pokazach w skali sezonu był zdejmowany z afisza, ponieważ trzeba było zrobić miejsce na kolejną ofertę. Grałam też w spektaklach, które schodziły po 100 prezentacjach i mimo że nadal była publiczność, która chciała widowisko oglądać, należało się ze spektaklem pożegnać. Taka sytuacja niemożliwa jest w teatrach prywatnych w krajach zachodnich. Producent musi uzyskać zwrot poniesionych kosztów oraz zarobić na inwestycji. Stowarzyszenie zdobywając dotację na realizację zadania publicznego określa założenia i cele, jakie tą realizacją chce osiągnąć: Ile spektakli zrealizuje, ile osób je obejrzy i jaki skutek społeczny będzie miała nasza premiera? Nie możemy wyprodukować spektaklu, na który nie będzie popytu. Dlatego efekt artystyczny musi być spójny z potrzebą społeczną. Realizując spektakl *Pudełko zapalek* inspirowaliśmy się potrzebą społeczną, jaką jest dążenie do stabilizacji i bezpieczeństwa jednostki w każdej zbiorowości. Odnieśliśmy się do obchodów Międzynarodowego Dnia bez Przemocy ustanowionego przez Zgromadzenie Ogólne ONZ 15 czerwca 2006 roku. Zgromadzenie

apeluje do wszystkich państw członkowskich, do organizacji pozarządowych oraz wszystkich zainteresowanych do obchodów tego dnia w celu szerzenia idei życia bez przemocy, umacniania pokoju i tolerancji, między innymi także przez edukację. Święto przypada na drugi dzień października nieprzypadkowo. Zostało ustalone w dniu urodzin Mahatmy Gandhiego, pioniera filozofii i strategii niestosowania przemocy. Tematyka przemocy i idee przeciwstawiania się jej są aktualne przez cały rok kalendarzowy, a nie tylko i wyłącznie w ten jeden dzień. Pojawiła się w nas myśl, aby pokaz premierowy miał miejsce dokładnie 2 października, ale realia nie pozwoliły nam na precyzyjny wybór daty premiery. Ponieważ stowarzyszenie nie posiada własnej sceny, terminy pokazów zależne są od kalendarza imprez instytucji, w których pokazywany będzie monodram. Pierwszy pokaz *Pudelka zapalek* miał miejsce 24.08.2018 roku na deskach Teatru W. Horzycy w Toruniu. Wyprodukowany został ze środków stowarzyszenia oraz z funduszy prywatnych. Ponieważ nie jest to spektakl komercyjny i angażuje małą widownię podczas jednorazowego pokazu (około 60 osób) nie zakładaliśmy spektakularnych zysków. W naszych założeniach podczas eksploatacji powinny zwrócić się nakłady związane z pokazem (wynajem sali, opłata licencji, transportu, wynagrodzenia dla osób obsługujących wydarzenie itp.). Nie wiemy, czy zwróci się inwestycja, jednak spektakl nie będzie generował strat. Mamy też nadzieję, że będzie częścią kolejnych projektów, na które pozyskamy fundusze z dostępnych dotacji. Pośrednio takie działanie przyniesie zwrot poniesionych kosztów. Tymczasem satysfakcjonuje nas rozwój artystyczny wszystkich twórców oraz poczucie spełnienia misji w głoszeniu idei pokoju. Oczywiście, spektakl jest też publikacją i częścią mojej Rozprawy Doktorskiej, co powoduje także mój rozwój naukowy. Moja aktywność zawodowa związana z edukacją artystyczną jest niezwykle intensywna, inspirująca i satysfakcjonująca, dlatego zwrot poniesionych kosztów nie jest jedynym celem, jaki zaplanowaliśmy osiągnąć podczas realizacji tego projektu. Patrząc w przyszłość, nasza inwestycja w produkcję spektaklu *Pudelko zapalek* przyniesie wymierne korzyści zarówno dla nas, jak i dla naszej organizacji.

7. Premiera – rozmowy z publicznością

Premiera jest zwieńczeniem wszystkich trudów związanych z pracą nad przygotowaniem spektaklu teatralnego. W języku francuskim słowo *première* oznacza „pierwsza”. Pierwsze przedstawienie *première représentation* określa wyjątkowość tej chwili. Po raz pierwszy publiczność widzi nasze starania, efekt zmagania na wielu płaszczyznach, wypadkową kompromisów oraz rezultat stoczonych bojów. Praca nad spektaklem teatralnym jest okraszana potem i łzami oraz cierpieniem twórców. Myślę, że podobnie wygląda premiera każdego artystycznego dzieła. Oczywiście zdarzają się też szczęśliwe chwile, które rekompensują twórcom trud. Adrenalina, satysfakcja oraz aplauz stymulują nas i motywują do podejmowania kolejnych wyzwań. Dzień premierowego pokazu jest świętem wszystkich realizatorów. Czy jest to szczęśliwy dzień? Zazwyczaj tak. Cieszymy się z osiągniętego etapu, dzielimy tę radość z publicznością ryzykując odrzucenie i dezaprobatę. Nasze dzieło przestaje być tylko naszym, staje się własnością publiczną. Oglądane, omawiane i przepuszczane przez wrażliwość publiczności, nabiera nowych odcieni. Staje się wyjątkowe lub niedoskonałe, prowokacyjne lub zachowawcze, odkrywcze lub przewidywalne. Mimo to nadal jest nasze. Zaczynamy zauważać jego wady, planujemy strategie naprawcze i wdramy je dla dobra sztuki. W przypadku *Pudełka zapalek* przygotowania przedpremierowe były niezwykle ekscytujące. Z piwnicznej sali prób w końcu znalazłam się na scenie. Profesjonalne wyposażenie oraz kolejni współtwórcy wnosili nutę świeżości i ekscytacji. Światło odgrywa dość istotną rolę w budowaniu nastrojów podczas pokazu. Do współpracy zaprosiliśmy młodego elektryka, myślącego samodzielnie. Nieraz upierał się przy proponowanych przez siebie ustawieniach, przekonując do nich reżysera. W ten sposób dokładał swoją wrażliwość do naszej koncepcji, doskonaląc zaplanowane rozwiązania. Podobnie akustyk uważnie przyglądał się próbom. Jego atencja i ostrożność wprowadzania muzyki świadczyła o szacunku dla naszej pracy. Zazwyczaj, będąc aktorką danego projektu, przygotowywałam siebie do prezentacji, a przestrzeń twórców, akustyka i elektryka, była poza moim zasięgiem. Wchodziłam na oświetloną scenę, muzyka najczęściej towarzyszyła nam już na etapie prób, więc jej pojawienie nie budziło euforii, koncentrowałam się na realizacji roli. Teraz moim zadaniem nie była wyłącznie kreacja sceniczna, ale też pełniłam funkcję inspicjenta, rekwizytora, garderobianej, wizażystki, fryzjerki oraz zajmowałam się promocją spektaklu przyjmując rezerwacje i reklamując przedstawienie. Wspaniale jest mieć tych wszystkich ludzi wokół siebie, ale cudownie też jest panować nad wszystkim. Monodram jest spektaklem kameralnym, bliskość wszystkich realizatorów nie jest symboliczna. Podczas prób generalnych

nawiązaliśmy metafizyczną więź, oddychaliśmy jak jeden organizm. Praca nad spektaklem wymagała obecności kilku osób w czasie prób ze względu na rozwiązania sceniczne. Podczas pokazu premierowego sala wypełniona była po brzegi przyjaciółmi, znajomymi oraz osobami obcymi ciekawymi naszej propozycji artystycznej. Nikt nie wiedział, o czym jest spektakl. Jasne było tylko to, że osoby z pierwszych rzędów świadomie zajmują te miejsca, zgadzając się na uczestnictwo interakcyjne. Pomruki i przyciszone rozmowy trwały do ostatniej chwili. Od momentu wejścia na scenę cała uwaga skupi się na mnie. Jeśli nie uda mi się utrzymać ich koncentracji, za pół godziny zaczną przyglądać się sobie, dyskretnie zerkać na zegarek lub rozglądać po Sali, lustrując technikę sceny. Znam te mechanizmy, często jestem widzem. Tym razem na szczęście tak się nie stało. „Cicho tu”, wypowiedziałam pierwsze słowa Sal. Mój głos pochłonęła miękka struktura publiczności, ich ciała i oddechy podniosły temperaturę w pomieszczeniu. Zazwyczaj pusta sala wzmacniała barwę mojego głosu, ale nie tym razem. Poczułam się niepewnie tak jak Sal czuła się od momentu rozpoczęcia swojej historii. Pozwoliłam ponieść się tej niepewności i przestałam myśleć jak ja, zaczęłam czuć jak Sal. Na tym polega magiczność mojego zawodu. Stajemy się kimś innym, cierpimy i cieszymy się nie swoim życiem, ale postaci, której wrażliwość przejmujemy. Ciekawa byłam reakcji publiczności na ustawienia w spektaklu. Przez większość czasu starałam się opowiadać historię Sal poprzez publiczność, ale w momencie nadawania ról zmieniałam percepcję. Nawiązywałam kontakt wzrokowy, dotykałam dłoni wybranej osoby i zdecydowanym ruchem wprowadzałam na scenę. Nikt nie miał śmiałości mi odmówić, a ja natychmiast wprowadzałam go lub ją na scenę aby uczestniczył w spektaklu. Rolę Marii powierzyłam młodej dziewczynie. Jej niewinność przyciągnęła moją uwagę. Nie zastanawiałam się, dlaczego, po prostu tu i teraz rolę Marii powierzyłam osobie, która przyciągnęła mój wzrok. Dziewczyna onieśmielona zajęła wyznaczone jej miejsce. Jej uwaga nagle była wzmocniona. Przysłuchiwała mi się uważnie. Nie wiedziała, co ma ze sobą zrobić, czy postawię przed nią kolejne zadanie? Nerwowo przygryzała dolną wargę nieświadoma tego odruchu. Ta koncentracja i niepewność wspaniale wykreowała Marię. Ja zyskałam partnerkę, publiczność aktorkę. Podobnie było z kolejnymi postaciami. Myślę, że rola matki musiała być boleśnie odczuwana przez wybraną przeze mnie osobę. Matka w scenach ustawień była w stosunku do mojej postaci zimna i bezwzględna. Ja oskarżałam ją o brak czułości i empatii. Tak też czuła się osoba uosabiająca jej postać. Bezradność malowała się w twarzach osób, którym nadałam rolę policjantów. W ich obecności rzucałam oskarżenia sugerując porwanie córki, zarzucałam kłamstwa, podważałam ich wiarygodność. Ustawiając na scenie kilka wybranych osób z publiczności, wyznaczyłam im rolę, nadałam też rolę pozostałym obserwatorom. Teraz już nie mieli wątpliwości, gdzie są.

Docierał do nich sens pytania postawionego na początku spotkania. Czy ktoś chce zacząć? Sal zaczęła swoją historię, kto opowie kolejną? Spektakl nie kończy się wraz z opowieścią Sal. Po opuszczeniu sali zaczyna nabierać nowych wartości w umysłach publiczności. Przekonałam się o tym, odbierając popremierowe podziękowania bezpośrednio po spektaklu, a także przez kolejnych kilka dni. Zaskakujące były dla mnie uwagi typu: „Byłaś taka prawdziwa, tak bardzo wiarygodna, że wywołało to we mnie, niestety, przykre wspomnienia. Słyszałam i rozumiałam każde słowo, a w oczach miałam odchodzenie mojej mamy. Przeplakałam cały spektakl, a emocje mam w sobie do tej pory”⁵³ – napisała Hanna Nogajska korzystając z komunikatora komórkowego kilka godzin po premierze. Spotykane osoby kilka dni po prezentacji spektaklu też zwracały uwagę na naturalność przekazu. Przyzwyczajeni do tego, że aktor gra na scenie, zaskoczeni byli wrażeniem, że ja nie grałam. Nikt mi nie gratulował wspaniałej roli czy cudownej kreacji. Dziękowano mi mówiąc, że byłam prawdziwa. Zależało mi na tym, aby być wiarygodną w mojej opowieści, aby publiczność uwierzyła, że to moja historia, że nie oglądają spektaklu, tylko słuchają zwierzeń matki, która straciła dziecko. Nieznany mi mężczyzna, dzieląc się swoimi wrażeniami po obejrzeniu przedstawienia, powiedział, że to było zastanawiające, że ja grając na scenie nie robiłam min i dużych gestów. Nie wiedział, że tak można grać w teatrze. Niesłychanie ciekawe były też rozmowy i dyskusje, które inicjował spektakl. Ludzie zadawali sobie pytanie czy Sal jest winna podpalenia, a w rezultacie – zabójstwa? Kto właściwie zabił dwóch spośród trzech domniemych sprawców? Niektórzy spekulowali, że podpalenie było reakcją społeczeństwa. Że mieszkańcy dzielnicy, w której mieszkali sprawcy dokonali publicznego linczu na nich, wymierzając w ten sposób sprawiedliwość. Jedna z osób z publiczności podczas rozmowy po pokazie stwierdziła, że po takiej tragedii ciężko jest wrócić normalnie do życia. I nie ma znaczenia faktycznie czy dokonała się zemsta, czy nie. Sytuacja, która się wydarzyła w spektaklu (sprawcy spłonęli, więc za zabójstwo spotkała ich kara), była po prostu konieczna i do przyjęcia, ponieważ sprawiedliwa. Kilka osób wstydliwie przyznało się do ulgi, jaką odczuli, kiedy dotarło do nich, że mordercy spłonęli. Nikt nie utożsamiał się z ich cierpieniem. Wszyscy stanęli po stronie matki, okaleczonej przez los kobiety. Empatycznie oczekiwali sprawiedliwości, więc kolejna zbrodnia nie budziła w nikim zgrozy. Pytałam osoby biorące udział w ustawieniach na scenie o wrażenia. Czy czuli skrępowanie w sytuacji, w jakiej ich postawiłam, powołując ich do odegrania nadanych przeze mnie ról. Wszyscy dziękowali za szansę aktywnego uczestnictwa. Mówili, że to niesamowite uczucie, kiedy na chwilę stajesz się postacią w scenicznej opowieści.

⁵³ Zacytowana treść pochodzi z korespondencji prywatnej pomiędzy autorką a Hanną Nogajską.

Znajdując się w centrum zdarzenia czuli się współodpowiedzialni za losy bohaterów. Do reprezentacji postaci dramatu wybierałam osoby niezwiązane z teatrem. Uściślając – jeśli wiedziałam, że ktoś na widowni jest aktorem czy animatorem kultury, nie wybierałam takiej osoby do ustawień. Podczas prób zapraszałam młodzież, z którą pracuję w Teatrze R. Bezimienni do obserwacji mojej pracy. Zauważyłam, że ich świadomość sceny była przeszkodą, a nie atutem w ustawieniach. Początkujący aktorzy natychmiast starali się podjąć wyzwanie i usiłowali grać nadane im role. Taka postawa była też sposobem na walkę ze strachem przed nieporadzeniem sobie z otrzymanym zadaniem. Starali się zagrać, aby sprostać moim oczekiwaniom. W naszych założeniach naturalna postawa i skupienie oraz poczucie dyskomfortu obserwatora daje najlepsze efekty w scenach ustawień. Próby odgrywania postaci zacierają naturalne odruchy, takie jak wzruszenie, lęk, skupienie. Na jednej z prób obserwatorem była moja siostra, też aktorka od lat związana zawodowo z Teatrem Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku. Powierzyłam jej rolę Marii. Nie byłam w stanie utrzymać kontaktu wzrokowego z siostrą, w której oczach widziałam wszystkie konflikty i pootwierane rany związane z relacjami z naszą matką. Grałam Sal, która jako matka jest w konflikcie z córką, pragnącą dowiedzieć się prawdy o swoim ojcu. Ustawienie wywołało w siostrze i we mnie konotacje emocjonalne z naszą historią. Trudno mi było zapanować nad własnym wzruszeniem. Byłam wdzięczna losowi, że to tylko próba i że to, co właśnie dzieje się pomiędzy nami, pozostanie nadal naszą osobistą rysą. Dziećmi jesteśmy przez całe życie. Cierpimy z powodu odrzucenia niezależnie od wieku i dojrzałości emocjonalnej. Łzy goryczy same cisnęły się do oczu i ból więził słowa w gardle. Nie mogę dopuścić do takiej słabości podczas prezentacji publicznej. W założeniach inscenizacyjnych Sal nie płacze. Nie roni ani jednej łzy aż do ostatniej sceny, kiedy wolna od ciężaru odpowiedzialności za swoich bliskich daje się pochłonać oczyszczającej rozpacz. Dlatego aby uniknąć wzruszeń, nie będę wybierać do tych scen, członków rodziny i przyjaciół, z którymi związana jestem emocjonalnie.

Podsumowanie

Od momentu napisania pierwszego zdania we wstępie do Rozprawy Doktorskiej do momentu postawienia kropki w jej podsumowaniu minęło siedem miesięcy. Pograżona w codziennych działaniach oraz czynnościach zawodowych nie mogłam w pełni poświęcić się wyłącznie temu zadaniu. Zagospodarowałam wszystkie wolne weekendy oraz przerwy świąteczne bohaterce mojego monodramu. Sal jest w mojej głowie, w każdej komórce układu nerwowego. Analizowałam jej cierpienie i pragnienie sprawiedliwości. Towarzyszyła mi w drodze do pracy, podczas powrotów oraz w wolnych chwilach. Czasem starałam się ją uspokoić i wyciszyć, obiecując jak najszybszy powrót do zaplanowanych przestrzeni, które zamierzałam zbadać. Była moim wyrzutem sumienia i jednocześnie inspiracją, pretekstem do badań. We wstępie do Rozprawy zaplanowałam, że zbadam procesy psychologiczne motywujące bohaterkę monodramu *Pudelko zapalek* Franka McGuinnessa oraz przeanalizuję, w jaki sposób dramaturgia spektaklu wpływała na emocje publiczności. Powołałam się na eksperta w zakresie żałoby, jakim jest dr Catherine M. Sanders. Te rozdziały niezwykle wzbogaciły moją wiedzę na temat cierpienia w obliczu straty. Równoległym zawodem, jaki wykonuję, jest praca nad rehabilitacją głosu w Kolejowym Szpitalu Uzdrawiskowym w Ciechocinku. Jestem aktorką oraz zawodowym logopedą. Z mojego doświadczenia wynika, że czynnik emocjonalny niezwykle determinuje możliwości rehabilitacyjne. Mając uszeregowaną wiedzę na temat depresji i jej etapów w obliczu straty, jestem świadomym terapeutą. Praca nad monodramem i w konsekwencji analiza psychologiczna postaci zmieniła we mnie także świadomość w tym zakresie. Jako wykładowca elementarnych zadań aktorskich nieraz korzystam z technik improwizacji. Uczulam studentów, aby byli otwarci na nieprzewidywalne działania partnerów. Właśnie elementy zaskoczenia tworzą świeżą nutę podczas realizacji sceny. Wszystkie błędy stają się atutem, zmuszają do koncentracji i poszukiwań nowych rozwiązań. Po raz kolejny mogłam sama przepracować te założenia podczas realizacji scen ustawień, wprowadzając publiczność do wątku spektaklu. Nieprzewidywalna jest ich reakcja, tak jak nieprzewidywalna jest moja. Za każdym razem otwieram się na nieznanne. Ten trudny element niezwykle inspiruje i zmusza do elastyczności. Dzięki temu każdy spektakl jest inny, a ja nie popadam w schematy gestów i tonów, które w niebezpieczny sposób sprowadzają sztukę aktorską do poziomu rutynowych działań. Praca nad spektaklem była dla mnie niezwykle trudnym doświadczeniem. Wątek psychologiczny dotkliwie bolesny dla mnie jako matki. Ucząc się tekstu, utrzymywałam swoją psychikę w stanie natarczywego napięcia. Przenosiło się to nieraz na warstwę rodzinną. Myślę, że moi

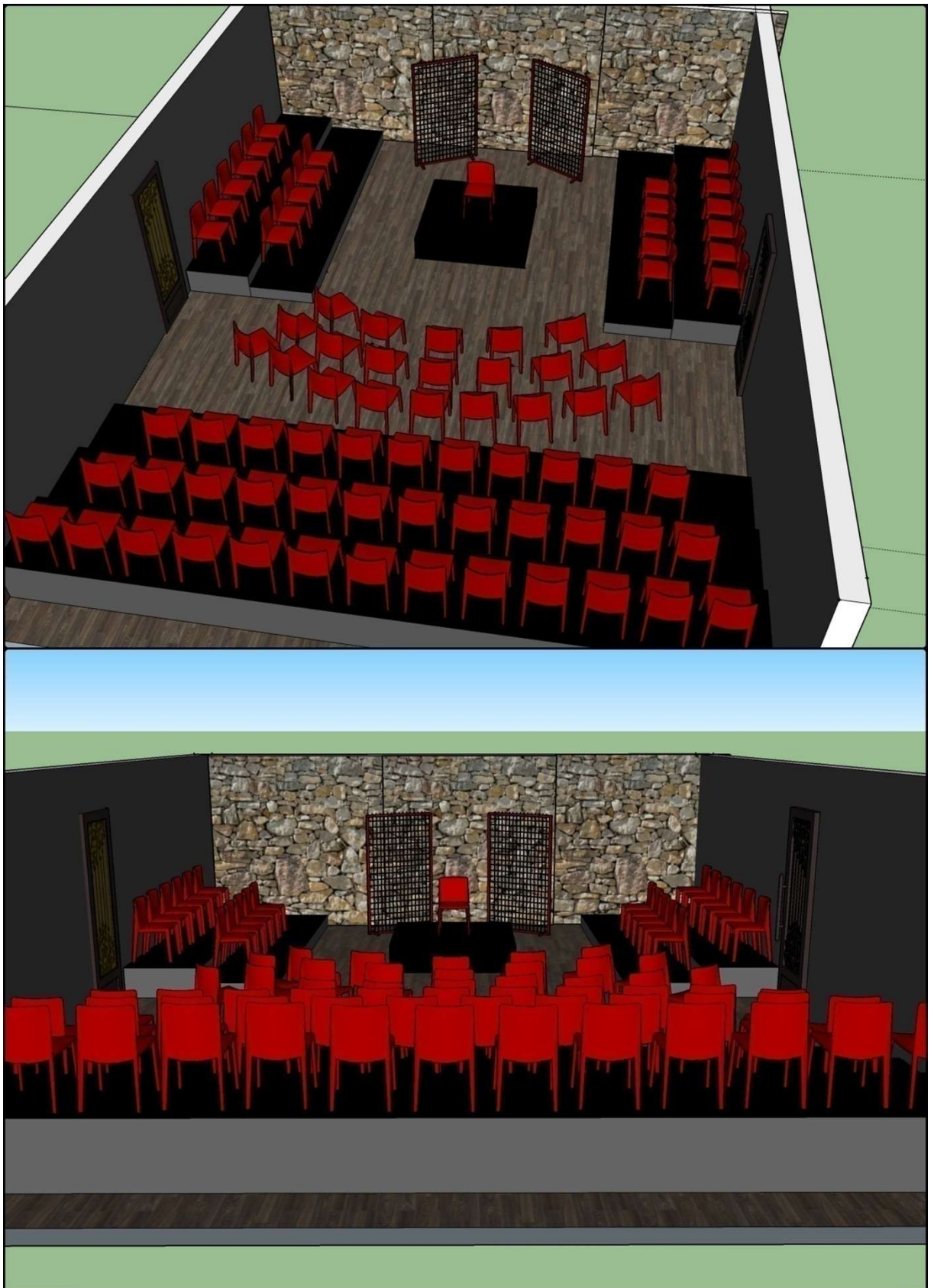
najbliżsi czują ulgę w związku z zakończeniem tego etapu pracy. Za chwilę zakończę ten rozdział. Napiszę ostatnie zdanie i oddam moje zapisane myśli czytelnikom. Zdam się na wrażliwość mojego promotora i recenzentów. Moja praca będzie poddana analizie i krytyce. Wiem, że czytając po raz kolejny wszystkie rozdziały, będę nanosiła poprawki, karcąc siebie za niedoskonałości. To, co zapisane, pozostanie niezmiennie, ale spektakl jest nadal wolną przestrzenią. Każdy pokaz przyniesie nowe doświadczenia. Dzieło dojrzeje, dorośnie i zdoła. Ciekawa jestem tego procesu. „*Wiem, że nic nie wiem*” powiedział Sokrates, grecki filozof, który żył na przełomie V i VI wieku p.n.e. Ta niewiedza jest błogosławieństwem dla wszystkich twórców. Mobilizuje do poszukiwań i uczy pokory. Pokornie oddaję ten etap mojej pracy pod odbiorców uwagę i ufnie czekam na ewolucję moich przemyśleń i badań podczas działań praktycznych, kiedy grając *Pudielko zapalek* Franka McGuinnessa odkryję nowe wartości. Spektakl będzie się zmieniał wraz z moim dojrzewaniem. Jest to wspaniała perspektywa gwarantująca otwartość procesu twórczego.

Bibliografia

1. Bartoszek Antoni Ks. *W poszukiwaniu sensu śmierci dziecka z perspektywy chrześcijańskiej*, Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci, Numer 9, Poznań 2012.
2. Dodziuk Anna, *Żal po stracie, czyli o przeżywaniu żałoby* – Wyd. 2 popr. – Warszawa: Instytut Psychologii Zdrowia: Polskie Towarzystwo Psychologiczne, 2007.
3. Dudek Bohdan, *Zaburzenie po stresie traumatycznym*. – Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2003.
4. Dz.U.1997.78.483 – Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.
5. Frank McGuinness, *An Irish writer and Europe 1999-2009*, Irish University Review, Spring/Summer, 2010.
6. Hellinger Bert, *Nowa świadomość: duchowy wymiar ustawień rodzin*; przeł. Katarzyna Preiss-Jastrzębska; Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
7. Hellinger Bert, *Porządki pomagania: Czyli jak, kiedy i komu skutecznie pomagać*; przekł. Barbara Wyczęsany. – Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, cop. 2008.
8. Hellinger Bert, *Praca nad rodziną: metoda Berta Hellingera*, Gabriele ten Hövel; tł. Aleksandra Ubertowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2003.
9. Hellinger Bert, *Rzeczy sedno: 66 terapii krótkoterminowych*, tł. Zenon Mazurczak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
10. Hellinger Bert, *Wielki konflikt: od uwikłań rodzinnych do nierozwiązanych konfliktów między narodami*, tł. Ewa Urbańska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa, 2010.
11. Hellingera Berta, *Zasady życia w rodzinie: na podstawie koncepcji więzi rodzinnych: poradnik dla rodziców*; Gabriele i Bertold Ulsamer, tł. Edyta Panek, "Jedność"; Kielce, 2003.
12. Herbert Martin, *Żałoba w rodzinie*; tł. Monika Gajdzińska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005.
13. Jan Paweł II, *List apostolski Salvifici Dolores o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, Veritas, Londyn, 1984.
14. Jędrzejewska Anna Bogna, *Opuszczeni rodzice: nagła śmierć dziecka: jak dalej żyć?*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków, 2015.
15. Kerrigan Michael, *Historia śmierci: zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytności do czasów współczesnych*; tł. Sławomir Klimkiewicz, Bellona, Warszawa, 2009.
16. Komorowska Małgorzata, Wroński Witold, *Muzyka w teatrze dramatycznym: Muzyka w dramacie, tragedii i komedii*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze, tom 2. O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław, 1976.
17. Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa, 1990.
18. Kosiński Dariusz, Wypych – Gawrońska Anna, Stafiej Anna., Marszałek Agnieszka., Szugiera Małgorzata., Leśniewska Joanna, *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Park Sp. z o.o., Bielsko-Biała, 2005.
19. Krakowiak Piotr, *Strata, osierocenie i żałoba, Poradnik dla pomagających i dla osób w żałobie*. Via Medica, Gdańsk, 2007.
20. Krzeptowska Magdalena, *Moja droga od rozpacz do nadziei: pocieszenie po śmierci dziecka*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2002.

21. Larsen Ernie, *Od gniewu do przebaczenia*, tł. Ewa Zaremba, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2000.
22. Lorkowska Halina, *Z życia muzycznego Poznania. Muzyka w Teatrze Polskim w Poznaniu 1875-1920*, Poznań, 2005.
23. Michalik Jan, *Muzyka w teatrze krakowskim okresu Młodej Polski, [w:] Muzyka polska a modernizm*, Kraków, 1981.
24. Nowak Katarzyna, *Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*; red. Stefan Steuden, Stanisława Tucholska, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2009.
25. Nowak M. Barbara, *Rodzina w kryzysie. Studium resocjalizacyjne*, PWN, Warszawa, 2012.
26. Ogińska-Bulik Nina, *Pozytywne skutki doświadczeń traumatycznych, czyli kiedy łzy zamieniają się w perły*, Wydawnictwo Difin, Warszawa, 2013.
27. Okla Wiesława, *Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*; red. Stefan Steuden, Stanisława Tucholska, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2009.
28. Ostrowska Antonina, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa, 1991.
29. Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tł. S. Świtonek, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław, 2002.
30. Philip G. Zimbardo, Robert L. Johnson, Vivian McCann, *Psychologia: kluczowe koncepcje. Psychologia osobowości*, red. nauk. Maria Materska, tł. Joanna Kowalczevska, Aleksandra Wilkin-Day, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2010.
31. Philippe Ariès, *Historia dzieciństwa*, tł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2010.
32. Pilecka Barbara, *Kryzys psychologiczny. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo UJ, Kraków, 2004.
33. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań, 2002.
34. Pudełek Janina, *Muzyka w teatrach warszawskich, [w:] Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, Warszawa, 1980.
35. Rowe Dorothy *Depresja: jak skruszyć mury więzienia swojego umysłu*, tł. Renata Sigrist, Zysk i S-ka, Warszawa, 2014.
36. Sanders Catherine, *Powrót nadziei*, tł. Elżbieta Knoll, GWP, Gdańsk, 1996.
37. Sanders M. Catherine, *Jak przeżyć stratę dziecka*, tł. Elżbieta Knoll, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001.
38. Sereda Andrzej, *Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*; red. Stefan Steuden, Stanisława Tucholska, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2009.
39. Sędek Grzegorz, *Złudzenia, które pozwalają żyć*; red. Mirosław Kofta, Teresa Szustrowa, PWN, Warszawa, 2001.
40. Sęk Helena, *Zdrowie – stres – zasoby*, red. Helena Sęk, Tomasz Pasikowski, Wydawnictwo Humaniora, Poznań, 2001.
41. Stankiewicz Katarzyna, *Rodzina wobec śmierci dziecka. Żałoba, kryzys, wsparcie społeczne*, Paedagogia Christiana, 2/36– ISSN 1505-6872, Gdańsk, 2015.
42. Szymoń Józef, *Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*, red. Stefan Steuden, Stanisława Tucholska, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2009.
43. Wańczowski Marian, Lenart Mirosław, *Księga żałoby i śmierci*, Wydawnictwo Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2009.

Aneks: Projekt scenografii – Dorota Cempura



Scenografia, Teatr W. Horzycy w Toruniu – Dorota Cempura



Projekt kostiumu – Dorota Cempura



Zdjęcia ze spektaklu – fotografowała Agata Lulewicz







Recenzja spektaklu: Nowości. Dziennik Toruński. Kultura. Teatr

Łaska przebaczenia, czyli monodram *Pudélko zapalek*

MICHAŁ FUDALI 2 lutego 2019 r.



Małgorzata Chojnowska-Wiśniewska w monodramie *Pudélko zapalek*

Jak żyć po stracie tak bolesnej, że zapiera dech w piersiach? Czy potrafimy wybaczyć mordercy, który odebrał życie naszemu dziecku? Jak podnieść się po takiej stracie? Te kwestie podejmuje reżyser Grzegorz Wiśniewski w spektaklu *Pudélko zapalek* Franka McGuinnessa.

Przemoc jest wszędzie, na ulicy, w domach, w szkołach, w mediach, a także w teatrze. Bywa że nas dotyczy, często nas bulwersuje, czasem też prowokuje do dyskusji. Wydawać by się mogło, że jest to towar przynoszący największe zyski. Przemoc w sztuce przyciąga i intryguje. Jak igrzyska w starożytności teatr poruszający tematykę przemocy oczyszcza umysły. Spektakl *Pudélko zapalek* jest monodramem, relacją samotnej matki (w tej roli Małgorzata Chojnowska-Wiśniewska), której zamordowano dziecko.

Niewielką przestrzeń sceny na foyer drugiego piętra Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu zaaranżowano jak salę terapeutyczną. Na stojącym na podeście czerwonym krześle zasiada kobieta zagubiona, zawstydzona, a może winna. Publiczność jeszcze nie wie, jaką rolę odegra w tej opowieści. Ale historia zabójstwa dwunastoletniej Marii niezwykle intryguje i przeraża

jednocześnie. Bohaterka wychowuje samotnie córkę. Ma dobre relacje z rodzicami, stałą pracę i marzenia. Podczas powrotu ze szkoły do domu Maria ginie, postrzelona śmiertelnie. Jest przypadkową ofiarą strzelaniny ulicznej. Tragedia budzi ogromne zainteresowanie lokalnej społeczności oraz mediów. Zrozpaczona matka wydaje oświadczenie, w którym wybacza zabójcom i prosi, aby się przyznali do tej zbrodni i przyjęli odpowiedzialność, oddając się w ręce sprawiedliwości. Niestety, domniemani zabójcy mają alibi i mimo podejrzeń, policja nie może aresztować sprawców. Przez kolejne lata osierocona rodzina pogrążona w rozpacz wycofuje się z życia publicznego. Zwrot akcji powoduje pożar domu, w którym mieszka rodzina domniemanych sprawców. Dwóch spośród trzech ginie w pożarze. Policja podejrzewa podpalenie i jedynym nasuwającym się motywem jest zemsta.

Intrygująca opowieść wzbudza ciekawość. Zastanawiamy się, czy podpalenie to akt zemsty? Nic w tej historii nie jest jednoznaczne. Spektakl ma interesującą konstrukcję. Grzegorz Wiśniewski kreuje świat bohaterki poprzez działania interakcyjne. Publiczność jest zapraszana na scenę, tworząc rekonstrukcję wydarzeń w opowiadaniu. Jest to bardzo ciekawy zabieg reżyserski, nieodparcie nasuwający skojarzenia ze słynną *Terapią Ustawień* Berta Hellingera. Grzegorz Wiśniewski niszczy granicę bezpieczeństwa, jaką jest mrok skrywający widza, oskarża nas, wzywając do publicznej konfrontacji. Z obserwatorów stajemy się postaciami dramatu.

Małgorzata Chojnowska-Wiśniewska prowadzi swoją postać niezwykle naturalnie. W przejmujący sposób wprowadza nas w świat traumy wywołując empatię i zrozumienie. Używając subtelnych środków aktorskich wydobywa z postaci całą gamę nastrojów i emocji. Jak wiadomo monodram stanowi wyzwanie jedyne w swoim rodzaju. Równie trudne co wymagające zarówno dla aktora, jak i dla widza. Małgorzata Chojnowska-Wiśniewska poradziła sobie z tym zadaniem znakomicie. Jej wspaniała kreacja na długo pozostaje w pamięci nie pozostawia widza obojętnym.

Warto też docenić scenografię Doroty Cempury, która stworzyła ascetyczną przestrzeń sali terapeutycznej i wprowadziła nas w świat bohaterki dramatu.

Spektakl *Pudelko zapalek* w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego wzrusza i prowokuje do dyskusji. Zwłaszcza w dzisiejszym świecie, pełnym przemocy i mowy nienawiści, wydaje się być głosem niezwykle potrzebnym.