

### 3. JAK ZOBACZYĆ NIEWIDZIALNĄ HISTORIĘ

*Terapeuta widzi sygnały na te elementy nowej tożsamości, które są pilotowane przez niechciane wydarzenia, dziejące się w życiu klienta poza jego kontrolą i stara się dać mu doświadczyć istoty tych zdarzeń [...] pozwolić im, by przetransformowały istniejący obszar w nową przestrzeń wewnętrzną o większej niż dotychczas pojemności oraz z większym zrozumieniem tego, co się jednostce w życiu przydarza.<sup>20</sup>*

Można więc powiedzieć, że w pierwszej kolejności terapeuta pozyskuje wiedzę o tym, co z tego, co przydarza się klientowi, postrzega on lub ona jako niepożądane, przychodzące „z zewnątrz”, zaskakujące albo/i pozostające poza jego/jej kontrolą. Mogą to być najróżniejsze zdarzenia: konflikty w pracy, sny, dziwne zbiegi okoliczności, bolesne albo cudowne chwile, choroby, natrętne myśli, nowe emocje itd. Następnie – stosując różne techniki terapeutyczne – terapeuta pomaga klientowi doświadczyć istoty tych zdarzeń. Efektem tych konfrontacji ma być rozpoznanie kierunku i sensu zmiany, która chce się zmanifestować, a ich celem – integracja nowego obszaru doświadczeń i jakości, poszerzająca „przestrzeń” tożsamości klienta.

Scenarzysta i reżyser mają podobne zadanie, ale proces zmiany przeprowadzają poprzez konkretne sceny, ich sekwencje i na przestrzeni całej fabuły filmu. Gdy to się powiedzie, widz ma szansę doświadczyć zarówno przemiany (jednostkowego) bohatera, jak i uniwersalnego mechanizmu zmiany, który dotyczy każdego i każdej z nas.

W tym rozdziale przyjrzymy się przemianie bohatera z kilku różnych perspektyw, ale jeszcze bez większego zagłębiania się w sam mechanizm i jego poszczególne elementy. Na początku rozróżnimy przemianę zewnętrzną, dokonującą się na poziomie widzialnych wydarzeń, czyli tego wszystkiego, co dzieje się w świecie działań i decyzji bohatera, od przemiany wewnętrznej, czyli zmiany w jego/jej sposobie postrzegania świata, zmiany w systemie wartości, stosunku do siebie i innych. Następnie wrócimy do zjawiska śniącego ciała, opisanego w poprzednim rozdziale.

---

<sup>20</sup> T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 28.

Zobaczmy, dlaczego o bohaterze podążającym za swoim śniącym ciałem można powiedzieć, że udaje się w niebezpieczną i radykalną podróż. Śniące ciało pomoże nam spojrzeć na proces przemiany jako quasi-psychotyczny epizod w życiu bohatera, który porwany przez nowe wydarzenia, zmuszany jest do nietypowych dla swojej tożsamości zachowań, decyzji i emocji.

W trzeciej części tego rozdziału dowiemy się, jak – z procesowej perspektywy – postrzegana jest różnica pomiędzy pierwotnym Ja bohatera z początku filmu a Nowym Ja z końca filmu. Na czym polega ta kluczowa polaryzacja i czym są jej dwa skrajne bieguny. Dopiero gdy oba bieguny są trafnie określone, a historia bohatera rozpięta jest między nimi, przemiana staje się wyraźna, ważna i dramatyczna.

## PRZEMIANA ZEWNĘTRZNA CZY WEWNĘTRZNA?

*Zasadą duszy jest rozwijać się.*<sup>21</sup>

Tomasz Teodorczyk, pionier i współtwórca psychologii procesu w Polsce, definiuje pracę z procesem jako podejście psychologiczne, które „zajmuje się zmianą we wszystkich jej przejawach”.<sup>22</sup> Zmiana ta jednak nie dotyczy tylko tego, co „na zewnątrz”, ale odnosi się do przemiany wewnętrznej człowieka. Zmianą nie jest sam fakt, że bohater na przykład staje się bogaty albo biedny, znajduje miłość swojego życia, rzuca pracę i jedzie w podróż dookoła świata czy bohatersko ratuje komuś życie albo wydostaje się ze śmiertelnego zagrożenia. Zmiana dotyczyć musi w równym stopniu przemiany starej tożsamości w nową – przemiany pierwotnego Ja z początku filmu, w Nowe Ja na końcu. A więc uratowanie komuś życia, pogodzenie się z bratem, otwarcie się na nową przygodę miłosną, zdobycie fortuny, osiągnięcie mistrzostwa w jakiejś dziedzinie czy radykalna zmiana stylu życia to zdarzenia, które są jedynie zewnętrznym obrazem czegoś, co wydarzyło się „pod spodem” – w rzeczywistości psychicznej bohatera.

Zewnętrzne wydarzenia, stanowiące treść finałowej akcji filmu, są zwieńczeniem procesu przemiany wewnętrznej. Innymi słowy: żeby te wszystkie wydarzenia (fabularne) miały sens i były wiarygodne, bohater musi najpierw dokonać radykalnej przemiany wewnętrznej – wyjść naprzeciw swoim lękom i obawom oraz

---

<sup>21</sup> Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, tłum. Robert Zaborowski, Ewa Lif-Perkowska, STAKROOS, Warszawa 1996, s. 11.

<sup>22</sup> T. Teodorczyk, *Mindell...*, dz. cyt., s. 17.

pokonać próg, który wyznaczał do tej pory granice jego/jej tożsamości. Oczywiście sama fabuła filmu nie musi skupiać się na wewnętrznym procesie przemiany, bo przecież nie każdy film jest filmem psychologicznym. Jak się jednak przekonamy w kolejnych przykładach, dobre filmy – bez względu na gatunek i komercyjny (bądź nie) charakter – świetnie sobie radzą z połączeniem przemiany zewnętrznej z wewnętrzną. Tajemnica tkwi jak zwykle w szczegółach, a więc w tym, kim jest bohater, jak jest przedstawiony, kim jest antagonistą, jakie wydarzenia odpowiadają poszczególnym punktom dramaturgicznym i czego dotyczy zmiana.

### Truman Show

Bohaterem filmu *Truman Show* jest tytułowy Truman Burbank.<sup>23</sup> Truman jest gwiazdą telewizyjnego reality show od dnia swoich narodzin, choć sam nie ma o tym pojęcia. Ponieważ nie zdaje sobie z tego sprawy, nie to jest jego problemem. Jego problemem jest wyjazd na Fidżi. Chce odnaleźć tam dziewczynę, która wiele lat temu, w tajemniczych okolicznościach, zniknęła z jego życia. Poszukuje więc miłości sprzed lat, mimo iż obecnie jest już żonaty.



II. 3. Truman Burbank jako agent ubezpieczeniowy (na początku filmu).

Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

---

<sup>23</sup> Streszczenie fabuły, czyli historii widzialnej – tego i każdego z omawianych przeze mnie filmów – znajduje się na końcu książki w rozdziale *Streszczenia filmów*. Gorąco zachęcam do ich obejrzenia przed albo w trakcie lektury niniejszej książki. Jeśli jednak jest to niemożliwe albo film jest dobrze czytelnikowi znany, warto zapoznać się ze streszczeniem jego fabuły. Będę o tym przypominał za każdym razem, kiedy sięgnę po kolejny tytuł.

Zarówno ten wątek, jak i towarzyszące mu odkrywanie przez Trumana prawdy o rzeczywistości telewizyjnego show (którego jest własnością), stanowią fabularny ciąg zdarzeń (zewnętrznych) pełnych konfliktów i zwrotów akcji. To przestrzeń historii widzialnej – ciągi przyczynowo-skutkowe wydarzeń stanowiących treść fabuły filmu. Truman najpierw szuka sposobu na nawiązanie kontaktu z Dziewczyną z Fidżi. Gdy okazuje się to niemożliwe, próbuje udać się w podróż na tę odległą wyspę. Przeczując, że cały świat jest w spisku przeciwko niemu, postanawia – w tajemnicy przed wszystkimi – uciec z rodzinnej miejscowości Seahaven. W środku nocy wybiera się w samotny rejs żaglówką, podczas którego pokonuje swoje najgłębsze lęki i traumy. Wtedy dopiero odkrywa prawdę. Dociera do granicy swojego świata, którą okazuje się być ściana olbrzymiego, telewizyjnego studia. Orientuje się, że jego dotychczasowe życie było jedną, wielką farsą. Żeby jednak ucieczka ze „starego” świata była możliwa, poruszająca i prawdziwa, fabularne zdarzenia odzwierciedlać muszą nie tylko przyczynowo-skutkowe ciągi zdarzeń „zewnętrznych” (fabularnych), ale – jak się okaże – przyczynowo-skutkowe ciągi wydarzeń wewnętrznych – mających miejsce w rzeczywistości psychicznej bohatera.

**Doskonałość, skuteczność i piękno historii widzialnej (fabuły) *Truman Show* polega na tym, że za zdarzeniami (widzialnymi), ukryta („zakodowana”) jest bardzo precyzyjna niewidzialna historia procesu rozwojowego.** Pełną analizę tego filmu przeprowadzę później, w kolejnych rozdziałach, tutaj przyjrzymy się tylko temu, na czym polega relacja między fabułą (historią widzialną) a „wydarzeniami” w świecie psychicznym bohatera (historią niewidzialną).

Przemiana wewnętrzna Trumana, z procesowego punktu widzenia, polega na przebudowaniu pierwotnej tożsamości (pierwotnego Ja) poprzez integrację jakości/ doświadczeń, z którymi bohater konfrontuje się na przestrzeni całej opowieści. **Dochodzi do syntezy przeciwieństw (*coniunctio oppositorum*) – integracji doświadczenia „życia w Seahaven”, czyli pierwotnej tożsamości Trumana, z jakościami i doświadczeniami reprezentowanymi przez trójkę najważniejszych postaci drugoplanowych: Dziewczynę z Fidżi, Ojca i Reżysera-Demiurga.**

Kiedy, w pierwszych minutach filmu, poznajemy bohatera jako dorosłego, około 30-letniego mężczyznę, widzimy groteskowego agenta ubezpieczeń – znudzonego swoim życiem, marzącego o podróżach, na które nie stać go zarówno finansowo, jak

i mentalnie. Mieszczański styl życia w Seahaven – „najpiękniejszym mieście świata” – to zarówno obraz cukierkowego miasteczka wykreowanego na potrzeby reality show, ale też wewnętrzny, psychiczny pejzaż tożsamości bohatera. Reżyser telewizyjnego show w finale powie do Trumana wprost: „wykreowana rzeczywistość Seahaven to miejsce bezpieczne, przewidywalne i pełne akceptacji, w odróżnieniu od koszmaru codzienności poza telewizyjnym studiem”. Seahaven to odzwierciedlenie infantylnego snu o doskonałej harmonii i bezpieczeństwie. To także odzwierciedlenie niedojrzałości bohatera i zatrzymania w rozwoju emocjonalnym na poziomie dziecka pozostającego pod opieką rodziców – pozbawionego sprawczości i decyzyjności.

Na poziomie fabularnym największym antagonistą Trumana Burbanka jest Reżyser-Demiurg, którego zadaniem jest za wszelką cenę nie dopuścić do ucieczki Trumana. Jakościami, które reprezentuje ten antagonistę, są: kontrola, dążenie do celu po trupach, ale też niezależność, odwaga w kreowaniu świata i bezkompromisowe podążanie za swoją wizją, a więc „trzymanie sterów” jako reżyser wielkiego przedsięwzięcia. Truman będzie mógł uciec ze swojego przesłodkiego więzienia dopiero wtedy, kiedy zintegruje właśnie te jakości – chwyci ster łódki i stanie się kreatorem własnego losu, nawet za cenę ewentualnej śmierci (podczas finałowego sztormu).<sup>24</sup> **Sukces (ucieczka z reality show) może zostać osiągnięty dopiero wtedy, gdy zrealizowana zostanie przemiana wewnętrzna, czyli: gdy dotychczasowa osobowość bohatera przetransformuje i zintegruje jakości, które reprezentuje antagonistę** (co więcej – które kiedyś, w dzieciństwie, bohater posiadał albo przynajmniej miał w sobie potencjał ich naturalnego objęcia w dorosłym życiu).<sup>25</sup>

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

---

<sup>24</sup> Obrazem tej przemiany, czyli finału niewidzialnej historii, jest dosłowne trzymanie steru żaglówek przez bohatera w końcowej sekwencji filmu. Sam, na otwartym morzu, jest jak podróżnik-pionier, którym zawsze chciał zostać.

<sup>25</sup> Zjawisku integrowania treści uprzednio przez bohatera wypartych przyjrzymy się szerzej w kolejnych rozdziałach.



Il. 4. Truman Burbank jako żeglarz (na końcu filmu).

Źródło: Kadr z filmu *Truman Show*.

Na przestrzeni całej opowieści, czyli na wszystkich jej etapach, przemiana Trumana Burbanka polega na zintegrowaniu doświadczeń i jakości reprezentowanych przez:

- Dziewczynę z Fidżi – bunt wobec zastanego porządku,
- Ojca z dzieciństwa Trumana – radość z podejmowania ryzyka i odwaga podróżnika w podążaniu za swoimi marzeniami,
- Reżysera-Demiurga – samodzielne sterowanie własnym życiem.

Pole doświadczenia, które bohater „obejmuje” w finale, jest znacznie większe od tego, z jakim zaczynał swoją podróż, ale co ciekawe, wcześniej jako dziecko, Truman posiadał już te jakości i „obejmował” te doświadczenia. Pragnął być podróżnikiem, był odważnym i samodzielnym chłopcem, sprawdzał granice swojego świata. Pływając z Ojcem na żaglówce to on trzymał jej ster. Ojciec go tego nauczył i na to mu pozwalał. Co więc się stało? Jak z odważnego, żądnego przygód, samodzielnego chłopca wyrósł tchórzliwy, przerażony życiem, niezdolny do samodzielnego działania agent ubezpieczeniowy? Odpowiedzią jest traumatyczne doświadczenie – w tym przypadku z dzieciństwa – które skutecznie ograniczyło osobisty potencjał bohatera. Reżyser reality show w przeszłości wykreował zdarzenie, w którym podczas jednej z beztroskich „przejażdżek” żaglówką rozpętała się potworna burza. Ojciec został zrzucony z łodzi i zatonął, a mały Truman pograżył się w traumie i poczuciu winy – o czym jego otoczenie nieustannie, mniej lub bardziej wprost, mu

przypomina. Wzmacniając tożsamość post-traumatyczną otoczenie bohatera pogłębia identyfikację Trumana z poczuciem winy, zapewniając ciągłość emisji programu. Taki Truman nie będzie potrafił się zbuntować ani odkryć prawdy o swojej egzystencji.

Tak więc, aby powstrzymać naturalne dążenia małego Trumana – więźnia telewizyjnego show – Reżyser-Demiurg musiał wykreować zdarzenie, które jako trauma miało ograniczyć osobowość 12-letniego chłopca. Wywołać w nim identyfikację przeciwną – ze strachem, potrzebą bezpieczeństwa, poczuciem winy za ciagoty do przegód. Mały Truman zaczął bać się wody, a umiejętność pływania na żaglówce i związana z tym radość zostały zepchnięte w przestrzeń traumy i poczucia winy za śmierć Ojca.

Arnold Mindell zwraca uwagę na fakt, że sztywność naszych osobowości, a co za tym idzie, ograniczenie naszego potencjału, związane jest z zamykaniem się w strefie komfortu, unikaniem konfrontacji z tym, co nieznane, obce i niechciane albo na co nie jesteśmy gotowi lub przekonani jesteśmy, że na to nie zasługujemy. Zauważył też, że w życiu każdego człowieka przychodzi czas na zmianę. Wtedy nie można już dłużej unikać konfrontacji z doświadczeniami, których wolelibyśmy uniknąć, z emocjami, których się boimy i osobami, które reprezentują wszystko to, z czym się nie zgadzamy. **Czas zmiany nastaje najczęściej wtedy, kiedy życie (albo my sami) stawia przed nami nowe wyzwania, kiedy musimy objąć jakąś nową funkcję społeczną lub kiedy przechodzimy do nowego etapu.** Czasami jednak nie ma specjalnego powodu – po prostu tendencja do zmiany ujawnia się i wypowiada „wojnę” tendencji do zachowania status quo.

Truman Burbank musi się zmienić, bo postawił przed sobą ważne zadanie – odnalezienie osoby, którą darzy prawdziwym uczuciem (a przynajmniej o tym fantazjuje) i odkrycie prawdy o swoim życiu. Ma więc cele, które pragnie osiągnąć. Oba jest świadom, choć sprecyzowanie drugiego celu przychodzi nieco później. Nie jest jednak świadom tego, jakie jakości i doświadczenia będzie musiał zintegrować, żeby osiągnięcie obu celów było możliwe – to niewidzialna część jego osobistej historii.

**Truman przechodzi przemianę „zewnątrzną” i opuszcza reality show, bo dojrzał do bycia „sternikiem” swojego losu.** Z pewnością jednak nie przestaje być sobą, o czym świadczą jego ostatnie słowa: „Na wypadek, gdybyśmy się nie spotkali: dzień dobry, dobry wieczór i dobranoc”. To refren przewijający się przez cały film –

jego oryginalny sposób witania się ze swoimi „przesympatycznymi” sąsiadami (ale także „swoją” widownią, której obecności nie jest świadomy). Wypowiadając te słowa tuż przed opuszczeniem telewizyjnego studia (zarówno do Reżysera-Demiurga, jak i anonimowych widzów reality show), Truman pokazuje, że choć wie znacznie więcej o sobie i świecie, który go otacza i gotowy jest na nowy etap w swoim życiu, to wciąż jest tym samym człowiekiem. **Stara tożsamość bohatera – pierwotne Ja – nie została odrzucona, ale przetransformowana przez nowe doświadczenia/jakości, tworząc w ten sposób Nowe Ja.**

Zmianie wewnętrznej nie musi towarzyszyć wyraźna zmiana zewnętrzna. Dzieje się tak czasami w filmach psychologicznych, będących studium dramatu pojedynczego bohatera, którego przykładem może być *Manchester by the sea* albo *Ucieczka z kina Wolność*, omawiane w dalszej części. **Kiedy jednak zmiana zewnętrznej nie towarzyszy zmianie wewnętrznej, mamy do czynienia z opowieścią płaską, pozbawioną tajemnicy i głębi.** Bohaterowie coś robią, są bardzo zajęci swoimi zadaniami i walczą z przeciwnościami losu, ale nie odzwierciedla to niczego poza ogólnym zamieszaniem, które może zająć uwagę widza na czas seansu. Taka historia pozostawi go obojętnym po wyjściu z kina albo wyłączeniu ekranu monitora. Potrzebujemy opowieści, które dotyczą tajemnicy egzystencji, jej paradoksów, tego co niewidzialne, a co często decyduje o naszym życiu.

## NA SKRAJU PSYCHOZY – PODĄŻANIE ZA ŚNIĄCYM CIAŁEM

Jak wspomniałem wcześniej „śniące ciało jest niewidzialną sferą życia, która ma ukryty sens i niesie informacje o mającej się urzeczywistnić zmianie”. Śniące ciało jako zjawisko komunikacyjne samo w sobie jest niewidzialne, ale manifestuje się w życiu bohatera poprzez wszystkie te elementy narracyjne, które stoją w jakiegokolwiek sprzeczności z jego wolą, intencją, oczekiwaniami albo są przez niego w danym momencie nieosiągalne. Bezpośrednie i głębokie doświadczenie nieintencjonalnych i najczęściej niechcianych zdarzeń, osób, relacji, zachowań pojawiających się w życiu danego człowieka/bohatera to doświadczenie śniącego ciała. Podążanie za tym doświadczeniem jest podążaniem w kierunku zmiany, a więc tego, co trudne, obce i konfliktogenne. Tendencja do zmiany pcha bohaterów filmowych w kłopoty, a oni zazwyczaj nie są tego świadomi. Z początku próbują się temu opierać, ale potem zanurzają się w nich po uszy, czasami ryzykując życie – fizyczne albo/i psychiczne.

## Ucieczka z kina Wolność

Przykładem radykalnego podążania za śniącym ciałem jest Cenzor – główny bohater *Ucieczki z kina Wolność* Wojciecha Marczewskiego.<sup>26</sup> Film opowiada historię lokalnego Cenzora, który dostaje zawiadomienie o buncie postaci filmowych podczas seansu w jednym z kin. Fikcyjne Postaci/Aktorzy odmówili grania w filmie narzuconych im ról. To fantastyczne zjawisko, samo w sobie całkowicie irracjonalne, zakrawa jednocześnie na polityczną prowokację i sabotaż, ponieważ akcja filmu toczy się w komunistycznej Polsce, gdzie jakikolwiek bunt czy przejaw niesubordynacji są zakazane. Z takim wydarzeniem Cenzor jako część aparatu władzy musi się rozprawić – zdusić bunt (materii) w zarodku (wątek tragikomiczny filmu).

Kiedyś, gdy był jeszcze młody i pełen nadziei na literacką karierę, bohater *Ucieczki z kina Wolność* prawdopodobnie identyfikował się z tym, co irracjonalne, ulotne, poetyckie i przekraczające ramy realności. Jednak rozczarowania i brak sukcesów na twórczej niwie sprawiły, że artystyczną potrzebę wpływania na ludzi poprzez sztukę, zastąpił wpływaniem na twórców jako ich cenzor. Jego cenzorska identyfikacja wykluczyła (wyparła) jakości/doświadczenia jego wcześniejszej tożsamości – tożsamości artysty/poety.

Pierwszą reakcją bohatera na irracjonalne wydarzenia w kinie Wolność jest wyparcie faktu, że owo zjawisko nie mieści się w materialistycznym porządku świata. Cenzor jako racjonalista i cynik, osoba, której tożsamość zrosła się z ideą kontroli i skuteczności, tłumaczy bunt fikcyjnych postaci, „buntem materii”. To jego zdaniem naturalna konsekwencja faktu, iż polskie społeczeństwo samo przestało się buntować. Kiedy jednak dochodzi do bezpośrednich konfrontacji ze zbuntowanymi Postaciami/Aktorami, wypowiadającymi z ekranu prywatne opinie i swobodnie dialogującymi z Cenzorem (co wykracza poza wszelką normę), w bohaterze odzywa się zmarginalizowana i wyparta jakość – doświadczenie bycia poetą. Z tej perspektywy wydarzenia mają nie tylko sens, ale niezwykle piękno, które wyczuwa i rozumie. Ponieważ jednak persona cenzora jest silna, a więc i mur chroniący obecną tożsamość jest wysoki i nieprzepuszczalny, bohater wchodzi w doświadczenie radykalne.

---

<sup>26</sup> Streszczenie fabuły filmu znajduje się w rozdziale *Streszczenia filmów*.



Il. 5. Cenzor – główny bohater *Ucieczki z kina Wolność*.

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

**Przemiana, jaką przechodzi Cenzor, to skrajne, graniczące z zaburzeniem psychicznym (psychozą) doświadczenie śniącego ciała.** Jest nim pełne zanurzenie się w to dziwne, irracjonalne zjawisko, jakim jest uwolnienie się postaci filmowych od narzuconych im ról. W efekcie bohater sam staje się irracjonalny. Zalewa go fala fantazji, która rozsadza dotychczasową tożsamość. Dosłownie przekracza „próg” kinowego ekranu i wchodzi w przestrzeń iluzji. Daje popis wielkiej wiary, pokonując materialne ograniczenia. Zaprzecza wszystkiemu, z czym identyfikował się na początku filmu, w dodatku robiąc to publicznie – na oczach swoich politycznych pryncypałów. Ostatecznie przegrywa jako Cenzor, ale wygrywa jako człowiek, bo w finale filmu otrzymuje szansę na nową tożsamość. Choć nie widzimy jak i czy z tej szansy skorzysta, zmiana wewnętrzna się dokonała. Najtrudniejszy, ostatni etap byłby jeszcze przed nim – powrót do codziennego życia z Nowym Ja. Czekaliby na niego ludzie, którzy znali go jako cenzora, ale także decyzje, jakie musiałby podjąć oraz zmiany „zewnętrzne”, jakich musiałby dokonać.

Bohater *Ucieczki z kina Wolność* nie przechodzi klasycznej przemiany. Jego przejście przez próg ekranu (wejście do fikcyjnej rzeczywistości filmu w filmie) nie jest harmonijną integracją jakości obcych jego obecnej identyfikacji, ale oddaniem się w pełni śniącemu ciału, poświęceniem mu całej dotychczasowej tożsamości – zachowaniem graniczącym z psychozą. Kiedy bohater wraca ze świata filmu i jego zbuntowanych Postaci/Aktorów już nie jest cenzorem, ale też nie jest poetą. Jest

jednym ze zwyczajnych ludzi na ulicy i nikt nie zwraca na niego uwagi, ale też nikt się go nie boi. Wieczorem, w domu zasłania zasłony. Zmęczony idzie spać – albo symbolicznie umiera. Jednak już nie jako cenzor i nie jako poeta, ale dziwna synteza ich obu.

Arnold Mindell czerpiąc inspirację między innymi z szamanizmu i castanedowskiej postaci Indianina z plemienia Yaqi, Don Juana Matusa,<sup>27</sup> tak opisuje intruzję śniącego ciała w życie klienta, a tym samym bohatera filmowego:

*Chociaż wielu wybiera bierność, niż spotkanie z tymi siłami [śniącym ciałem], to jednak wiedz, iż te niewytłumaczalne siły nadejdą bez względu na to, czy będziesz na nie gotów czy nie. Musisz je napotkać, poddać się im, gubiąc siebie lub czyniąc z tych mocy swoich sprzymierzeńców.<sup>28</sup>*

Niektóre doświadczenia i jakości bardzo często uznajemy za obce i wrogie tak długo, jak pozostają poza sferą identyfikacji (sferą Ja). Kiedy jednak udaje się nam „pokonać próg” tożsamości i je „objąć”, nagle okazują się bliskie, a nawet stają się naszymi sprzymierzeńcami. **Tożsamość ma skłonność do tworzenia negatywnych wyobrażeń/personifikacji tego, co pochodzi ze sfery nie-Ja, po to, aby „wytłumaczyć” sobie, dlaczego należy unikać tego rodzaju jakości/doświadczeń.** Mężczyzna z guzem żołądka, z przykładu przytoczonego w rozdziale 2., postrzegał „sprzeciw” jako destrukcyjną bombę, ale kiedy wszedł w głębokie doświadczenie jej energii, bomba zniknęła, a w jej miejsce pojawiły się takie jakości jak ekspresja i umiejętność mówienia „nie”. Choć sam guz stał się dla niego bardziej „bliski” i „rozumiały”, człowiek ten w danym momencie nie był zdolny do zaakceptowania zmiany. Proces przemiany najczęściej jest długi i meandryczny, pełen zwrotów akcji i wymagający wielu konfrontacji, o czym starają się opowiadać niewidzialne historie wielu wspaniałych filmów.

Jeżeli jesteś osobą, która nie identyfikuje się ze smutkiem, doświadczenie smutku może być nieprzyjemne. Nie chcesz go i starasz się od niego uciec albo idziesz z tym „problemem” do terapeuty. Jeśli trafisz na terapeutę procesowego będzie starał się nakłonić cię do głębszego doświadczenia tego, co cię smuci. **W trakcie „pracy ze smutkiem” może okazać się, że w istocie nie chodzi o smutek, ale na przykład o doświadczenie refleksyjności – introspekcji, która z jakiegoś powodu na tym**

---

<sup>27</sup> Bohater niezwykle popularnej w latach 70. i 80. serii książek Carlosa Castanedy, m.in. *Nauk Don Juana, Podróży do Ixtlan, Drugiego kręgu mocy, Sztuki śnienia*.

<sup>28</sup> A. Mindell, *Psychologia i szamanizm*, tłum. R. Palusiński, KOS, Katowice 2002, s. 60.

**etapie życia chce zostać zintegrowana – jest ci potrzebna.** Nie znaczy to, że wesół osoba ma się stać nagle zadumana, ale żeby nie bać się introspekcji, refleksji, które mogą być potrzebne na przykład do podjęcia ważnej w tym momencie życia decyzji. Więcej na temat tego mechanizmu oraz tego, jaki ma on związek ze strukturą dramaturgiczną opowiadania filmowego, dowiemy się w kolejnych rozdziałach.

*W systemach buddyjskich, szczególnie tybetańskich, Buddowie medytacyjni występują w dwóch postaciach – dobrotliwej i gniewnej. Jeśli trzymasz się kurczowo swego Ja i jego mizernych, doczesnych trosk i radości, jeśli rozpaczliwie czepiasz się ukochanego życia, ukaże ci się gniewna postać bóstwa. Wyda ci się ona przerażająca. Z chwilą jednak, gdy twoje ego ustąpi i zrezygnuje, tego samego Buddę medytacyjnego zaczniesz doświadczać jako dawcę błogości.<sup>29</sup>*

### **Black Swan**

Kobiety-bohaterki do tej pory w kinie niezbyt często doświadczały takiej przemiany, którą zajmujemy się w tej książce. To bardzo zaskakujące dla mnie odkrycie i jego konsekwencją jest właśnie taka, a nie inna, proporcja przykładów kobiecych i męskich bohaterów. Kobiety do tej pory często musiały przede wszystkim zmagać się z otoczeniem, patriarchalnym systemem, z opresją albo walczyć o to, żeby móc po prostu być sobą, osiągnąć to, czego pragną, bez konieczności dopasowywania się do świata. Stąd bardzo często ich wewnętrzna zmiana – jeśli w ogóle istnieje – jest bardzo subtelna, a w opowiadaniu nie tak kluczowa dla akcji filmu, jak w przykładach bohaterów męskich. Bohaterki

---

<sup>29</sup> J. Campbell, *Potęga mitu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 347.