

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA BADANIA INTERDYSCYPLINARNE NR 51

Grzegorz Ziółkowski

Okrutny teatr samospaleń

Protesty samobójcze w ogniu
i ich echa w kulturze współczesnej



POZNAŃ 2018

Pod powierzchnią ikony

„Gdy chodzi o oglądanie cudzego cierpienia, żadnego «my» nie wolno uznawać za oczywiste”.

Susan Sontag *Widok cudzego cierpienia* (2010: 13)

„W erze fotografii pamięć konkretnych wydarzeń coraz ściślej kojarzyła się z ich przedstawieniami wizualnymi”.

Peter Burke *Naoczność* (2012: 164)

1.

Reżyser teatralny Jerzy Grotowski (1933–1999) czterokrotnie podczas swoich prelekcji w Paryżu w 1997 roku przywoływał obraz samospalenia buddyjskiego mnicha, protestującego – jego zdaniem – przeciwko wojnie w Wietnamie (Ziółkowski 2007: 314–344¹¹). Twórca chciał za pomocą tego odniesienia wskazać na różnicę pomiędzy statusem widza teatralnego i świadka i dzięki temu zwrócić uwagę na specyfikę działalności prowadzonego przez siebie Teatru Laboratorium. Według niego świadkiem zostajemy wówczas, gdy widzimy coś, co jest rzeczywiste, nieodegrane, realne – tak realne, mówił Grotowski, jak akt całkowitego oddania, odsłonięcia dokonywany przez Ryszarda Cieślaka w *Księciu Niezłomnym*, czy jak wcześniejszy finałowy, straceńczy pochód aktorów-więźniów obozu śmierci zmierzających do skrzyni-pieca krematoryjnego w *Akropolis*. Grotowski podkreślał, że oczywiście należy zachować stosowne proporcje. Działania w spektaklach jego teatru nie były przecież jednorazowe, ostateczne w sensie dosłownym i tak ekstremalne, jak rzeczywisty akt samospalenia. Ale jak w przypadku tego ostatniego – widzowie jego przedstawień zachowywali milczenie, nie klaskali. I to właśnie cisza była upragnioną reakcją w jego teatrze – bo gdy zapadała, świadczyła o tym, że spektakl nie został odegrany, ale spełniony niczym akt ofiarny, dotykając jednocześnie czegoś najgłębszego w pojedynczych widzach, czegoś, co – jak rozumiem – kojarzyć można z sumieniem, jednostkowym poczuciem moralnym.

Jak wspominałem, Grotowski w Paryżu powracał do obrazu płonącego mnicha w kolejnych prelekcjach. Gdy przywoływał go po raz pierwszy podczas trzeciego wykładu w Teatrze Odeon 16 czerwca 1997 roku i potem w wykładzie piątym, wygłoszonym w Teatrze Szkolnym Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique 6 października tego samego roku, wspominał

¹¹ Tam również bibliografia źródeł.

o filmie dokumentalnym na temat Wietnamu, który obejrzał wkrótce po tym, jak zrozumiał, że jego początkowe eksperymenty z zamianą widzów w uczestników teatralnego zdarzenia poprzez bezpośrednie wciąganie ich do akcji (np. w *Dziadach* z 1961 roku) są jałowe i nietrafione. Jak przyznał, pojął wtedy także, że pojęciem, które najlepiej określiłoby rolę, jaką mógłby przyjąć widz w jego teatrze, jest właśnie „świadek”. Na filmie tym – w relacji Grotowskiego – do siedzącego zakonnika, otoczonego przez trzy rzędy jego znieruchomiałych towarzyszy, podchodził inny mnich, oblewał go naftą, podpalał i wycofywał się. Pozostali obserwowali to w milczeniu, nie reagowali, nie wydawali żadnego okrzyku, tylko gwałtownie nabierali powietrza. Zmieniał się także rytm ich oddychania.

Twórca nawiązywał w tej opowieści do fragmentu włoskiego filmu *Mondo cane* 2¹², będącego oficjalnym sequelem *Pieskiego świata* z 1962 roku. Ten pierwszy – wyreżyserowany przez Paola Cavarre, Gualtiera Jacopettiego i Franca Prosperiego – zdobył dużą popularność i okazał się kasowym przebojem. Nominowany do Złotej Palmy na piętnastym festiwalu w Cannes (ostatecznie przegrał z brazylijsko-portugalskim *Ślubowaniem* Anselma Duarte), zapoczątkował cykl tzw. szokumentów (ang. *shokumentaries*), czyli filmów paradokumentalnych skomponowanych z obrazów mających zszokować, oburzyć i zadziwić odbiorców, często wywołując w nich poczucie niesmaku. W Stanach Zjednoczonych wyświetlany był pod tytułem *Tales of the bizarre. Rites, rituals and superstitions*, tzn. „Opowieści o dziwactwach. Obrzędy, rytuały i przesady”, co najlepiej oddaje charakter jego zawartości, na którą składają się luźno powiązane obrazki przedstawiające rzekomo autentyczne praktyki kulturowe z różnych części świata. Również drugi film *Mondo*, nazywany także *Mondo pazzo* (*Szalony świat*), zrealizowany rok później w kolorze przez Jacopettiego i Prosperiego, prezentuje kalejdoskop bulwersujących zachowań i obyczajów. Obraz pokazany został po raz pierwszy we Włoszech 30 listopada 1963 roku i – tak jak jego poprzednik – pociągnął za sobą szereg oskarżeń o schlebianie niskim gustom oraz przeinaczanie faktów i ustawianie filmowanych sekwencji, które uchodzić miały za autentyczne. Oglądany dziś, wydawać się może prymitywny i wulgarny, m.in. dlatego, że dominuje w nim niestosowny, frywolny ton, a także z uwagi na dowcipny – w zamierzeniu – komentarz (odczytywany sugestywnie, z emfazą przez brytyjskiego aktora i reżysera Petera Ustinova), który miejscami budzi irytację, a najczęściej politowanie. Poza tym twórcy sugerowali, że chodzi im o burzenie kulturowych stereotypów, lecz w gruncie rzeczy doprowadzali do ich umocnienia, co było konsekwencją – rzecz jasna – chęci odniesienia sukcesu komercyjnego.

Zaczynająca się w trzydziestej ósmej minucie filmu (całość trwa godzinę czterdzieści) ponad siedmiominutowa „sekwencja wietnamska” jako jedna z nielicznych utrzymana jest od początku do końca w poważnej tonacji. Zmie-

¹² Cały film można zobaczyć na stronie: http://www.dailymotion.com/video/x2dlez_i_mondo-cane-2-1964-feature_shortfilms.

nia się wówczas na minorową muzyka (jej autorem jest Nino Oliviero), również komentarz z offu ma skłonić widza do refleksji, a nie tylko rozbawić, zadziwić czy zbulwersować. Epizod ten następuje po fragmencie pokazującym praktyki hinduskich fakirów przechodzących przez dziedziniec wysypany rozżarzonymi węglami. Jedynym łącznikiem między tymi sekwencjami jest zatem luźne skojarzenie dotyczące ognia, co wpisuje się w generalną strategię montażu poszczególnych „atrakcji” w tym paradokumencie. We fragmencie dotyczącym Wietnamu przedstawiony jest – jak informuje nas narrator i pokazuje napis na drogowskazie – ówczesny Sajgon oraz zajścia z udziałem buddystów używających siły podczas wystąpień przeciwko prezydentowi Ngô Đình Diệmowi. Słowa komentarza, jaki towarzyszy obrazom wyludnionego miasta (pełnego za to wojska i policji), które obserwujemy początkowo zza szyby samochodu, podkreślają nie tylko opresyjność władzy i radykalizm stosowanych przez nią środków przymusu, lecz również fakt, że po ponad dwóch i pół tysiącu lat buddyści sprzeniewierzyli się przesłaniu swego mistrza, gdyż odpowiadają na nienawiść nienawiścią, co wytłumaczyć można jedynie rozpaczą, w jaką popadli pod wpływem represji. „Wydaje się, że dopiero w więzieniach i obozach koncentracyjnych, pod groźbą karabinów maszynowych, odzyskali swoją wiarę w starą doktrynę” – słyszymy z ust narratora szydercze w swej wymowie słowa¹³. Oglądamy zamieszki, to, jak zwykli obywatele wywracają wojskowego gazika i walczą na pięści z żołnierzami, a także jak dają sobie ogolić głowy, aby – jak instruuje komentarz – wyrazić solidarność ze swymi kapłanami. „Odtąd ostrzyżonymi głowami sprzeciwiać się będą stalowym hełmom żołnierzy Diëma”, a wielu z nich trafi do klasztorów po to, by „odnaleźć raz jeszcze utraconą wiarę, która uczy, jak wytworzyć w sobie ciszę i jak się w nią wsłuchać. Jak pozbyć się wszystkich namietności i pragnień i radować się doskonałym szczęściem gasnącego płomienia”.

Te ostatnie słowa skontrastowane zostaną za chwilę z niespełna półtoraminutową sekwencją samospalenia buddyjskiego mnicha, która następuje po krótkiej, kilkusekundowej prebitce pokazującej ogromną złotą figurę stojącego Buddy. Oczywiście, trudno podejrzewać, aby przeciętny widz z „Zachodu” orientował się, iż obraz ten przedstawia w rzeczywistości posąg znajdujący się w najwyższej na świecie stupie, stanowiącej część świątyni w centrum miasta Nakhon Pathom w środkowej Tajlandii, czyli ponad tysiąc kilometrów od Sajgonu. Widz taki jest raczej przekonany, że znajdujemy się oto w stolicy Republiki Wietnamu, potocznie nazywanej Wietnamem Południowym, co uwiarygodnić ma wcześniejszy kadr z udziałem Trần Lê Xuân (1924–2011), czyli tzw. Madame Nhu, szwagierki prezydenta, która znana była na początku lat 60. ubiegłego wieku nie tylko z nieprzejednanego stanowiska wobec buddystów i ciętego języka (będzie jeszcze o tym mowa), lecz również z niepospolitej urody i gustowania w dość wyzywających strojach, co było wówczas często nagłaśniane i eksploatowane w mediach na „Zachodzie”.

¹³ Ten i następną cytaty za anglojęzyczną ścieżką dźwiękową filmu.

Fragment pokazujący samospalenie opatrzony został następującym dwuzdaniowym komentarzem, który dobiega z offu podczas pierwszych trzydziestu sekund tej sceny:

Preludium rewolty buddystów w Sajgonie stanowiło pierwsze publiczne samobójstwo, do jakiego doszło 2 maja 1963 roku [!], kiedy to mnich Thích Tien Dien [?!] – który zginął straszliwą śmiercią, jaka spotkałaby się z potępieniem ze strony jego mistrza – spróbował pokazać, że aby walczyć z wszystkimi formami ucisku na równych prawach, buddyzm również potrzebuje swoich męczenników. Teraz gdy należy już to – jak mamy nadzieję – do przeszłości, nadszedł czas, aby ponownie każdy słuchał swego sumienia.

Akt mnicha oglądamy zza pleców zgromadzonych wokół osób, obraz jest rozchwiany, gdyż nagranie dokonywane jest „z ręki”. Na dodatek widok przesłaniają sylwetki policjantów, którzy z pałkami w dłoniach oddzielają otaczających zdarzenie mnichów w szafranowych szatach od miejsca, gdzie zasiada ze złożonymi w modlitewnym geście dłońmi główny bohater całego zdarzenia. Drugi mnich oblewa go płynem z białego plastikowego kanistra. W tle znajduje się samochód osobowy z podniesioną przednią maską. Całość wywiera wrażenie nagrania dokonywanego przez reportera, który przeciska się przez tłum, aby znaleźć się jak najbliżej miejsca akcji. Nie wyjaśniono nam, czy materiał ten został nakręcony przez ekipę filmową, która nagrała poprzednie ujęcia, czy też pozyskany od osoby, która była wówczas na miejscu.

Dalej widzimy, jak mnisi kłaniają się kilkakrotnie, robi to również mnich z kanistrem, który teraz oddala się od siedzącego, wylewa odrobinę płynu na asfalt, co tworzy za nim małą strużkę. Działanie to stanowi sygnał dla policjantów, którzy zaczynają odpychać zgromadzony tłum, w wyniku czego na chwilę obraz zasłaniają plecy innego mnicha. Operator kamery też zostaje odepchnięty, co sprawia, że kadr odrobinę się poszerza. Możemy dzięki temu zobaczyć znajdującą się po lewej stronie stację benzynową ze znakiem firmowym Esso, a przed nią i obok niej dwa transparenty. Widzimy też ogień, który wylania się zza siedzącego w centrum mnicha, co świadczyć ma o tym, że ktoś podpalił rozlaną wcześniej łatwopalną substancję. Po chwili ogień obejmuje siedzącą postać, która błyskawicznie staje w płomieniach. Trójka policjantów, którzy znajdują się na pierwszym planie, odwraca się w stronę płonącego jak pochodnia mnicha. Zaraz potem widzimy go w zbliżeniu. Obraz traci ostrość, a kamera panoramuje w lewo i ukazuje innego zakonnika bijącego pokłony przed palącym się człowiekiem. Mnich ten zastyga w pochyleniu, a płonąca postać przewraca się na plecy, co sprawia, że niektóre z osób siedzących po lewej stronie odchylają się nieznacznie, jakby w przerażeniu. Po dłuższej chwili zgromadzeni wokół mnisi jak na komendę wykonują wspólny pokłon. Przez chwilę kamera pokazuje transparent z hasłem zapisanym po wietnamsku¹⁴. Nad miej-

¹⁴ Niestety nie udało mi się ustalić, jaka jest jego treść (zakładając oczywiście, że słowa te mają sens).

scem zdarzenia unosi się dym. Kamera pokazuje teraz linię ognia prowadzącą do leżącej na ziemi postaci, która płonie. Po tym w zbliżeniu pośród płomieni widzimy jej szerniałe szczątki. Zanim nastąpi ostatnie cięcie i przejdziemy do kolejnej sekwencji filmu, przez chwilę widzimy jeszcze siedzących w rzędzie i kłaniających się mnichów oraz stojące za nimi osoby w zwykłych ubraniach.

Śmiało można przyjąć, że Grotowski miał na myśli ten właśnie fragment filmowy, gdyż wszystko wskazuje na to, iż istnieje jeszcze tylko jeden krótki zapis samospalenia, do którego doszło w Wietnamie na początku lat 60. ubiegłego wieku. 27 października 1963 roku przed rzymskokatolicką katedrą w Sajgonie spalił się dwudziestotrzyletni mnich Thích Thiện Mỹ, jednak tam cała sytuacja wyglądała zupełnie inaczej, niż przedstawiał to polski twórca. Mnich działał w pojedynkę, a osoby świeckie, chcące zobaczyć, co się stało i – co odnosi się do niektórych z nich – złożyć mu pokłon, utworzyły spontanicznie zbiegowisko, gdy już stanął w płomieniach¹⁵. Fragment ten włączony został do słynnego filmu fabularnego Ingmara Bergmana *Persona*, zrealizowanego w 1965 roku i oddanego do dystrybucji rok później¹⁶. Ogląda go na ekranie telewizora aktorka Elizabet Vogler (Liv Ullmann), o czym wspomniałem w słowie wstępnym. Niewyraźny komentarz amerykańskiego spikera dobiegający z nadajnika sugeruje co prawda, że mamy do czynienia ze zdarzeniami późniejszymi – dziejącymi się już po podjęciu przez Amerykanów działań wojennych w Wietnamie (a więc po incydencie w Zatoce Tonkińskiej w sierpniu 1964 roku, a najprawdopodobniej w trakcie operacji „Rolling Thunder” (Dudniący grzmot) rozpoczętej w marcu 1965 roku, gdyż mowa jest o zmasowanych bombardowaniach), lecz konfrontacja dokumentujących to samospalenie archiwalnych zdjęć z zapisem filmowym pozwala właściwie usytuować nagranie w czasie. Opublikowany scenariusz filmu Bergmana nie pozostawia zresztą w tej kwestii wątpliwości: „Tego dnia [pani Vogler] ogląda program polityczny, między innymi odcinek pokazujący mnicha buddyjskiego, który na znak protestu przeciwko polityce religijnej rządu dokonuje publicznie całopalenia” (Bergman 1987: 222). Wiemy przecież, że do protestów przeciwko działaniom prezydenta Wietnamu Południowego, Ngô Đình Diệma, faworyzującego katolicką mniejszość i krwawo prześladowającego wyznawców buddyzmu, dochodziło właśnie latem i jesienią 1963 roku¹⁷.

¹⁵ O tym, że sytuacja jest odmienna, świadczy też to, iż policjanci próbowali ugasić mnicha, co zobaczyć można na kilku archiwalnych zdjęciach dokumentujących to wydarzenie.

¹⁶ To archiwalne nagranie pojawiało się potem wielokrotnie w różnych programach i filmach dokumentalnych – np. w wymownym *Vietnam. American holocaust* (Wietnam. Amerykański holocaust) Claya Claiborne’a z 2007 roku. W specjalnym programie telewizji CBS News *Death of a regime* (Śmierć reżimu; zob. <https://www.youtube.com/watch?v=OewhlYeU2fo>), wyemitowanym tuż po zamachu stanu, do którego doszło w Wietnamie Południowym 1 listopada 1963 roku, również pojawia się fragment dokumentujący to samospalenie. Rejestracji dokonano tutaj z innej perspektywy niż w przypadku sekwencji włączonej do filmu Bergmana.

¹⁷ Filmowane było również samospalenie mnicha Thích Quảng Hương, do którego doszło w Sajgonie 5 października 1963 roku, jednak policja odebrała wtedy amerykańskiemu dziennikarzowi kamerę, co spotkało się z protestem ambasady USA w stolicy Wietnamu Południowego (zob. Biggs 2012: 147). Nie wiadomo, czy to nagranie przetrwało.

Grotowski źle zapamiętał fragment z *Mondo pazzo*, gdyż czegoś takiego, jak zmiana rytmu oddechu świadków czynu mnicha, tutaj po prostu nie ma. Nie wiedział też najprawdopodobniej, że sekwencja samospalenia została zainscenizowana i odegrana na potrzeby filmu. Co prawda fragment ten już w latach 60. minionego wieku włączany był jako autentyczny do różnych programów informacyjnych, a w internecie do dziś funkcjonuje na takich właśnie prawach, wystarczy jednak pobieżna analiza tej sceny, aby dojść do wniosku, że została ona sfingowana¹⁸. Wzorem dla niej było oczywiście jedno z najbardziej znanych i nagłośnionych samospaleń w dwudziestowiecznej historii, jakiego dokonał Thích Quảng Đức. Zastanowienie budzi przede wszystkim udział policjantów w całym zdarzeniu, którzy – jak podpowiadałaby elementarna logika – powinni starać się zapobiec podpaleniu mnicha przez jego towarzysza, nawet jeśli asystował on tylko w samobójstwie, a nie dokonywał morderstwa. Nie mówiąc już o tym, że w komentarzu pomyłono nazwisko zakonnika i błędnie podano datę incydentu. Ewentualne wątpliwości rozwiewa porównanie tego nagrania ze słynnymi czarno-białymi zdjęciami Malcolma Browne'a. Widać na nich, że stacja benzynowa wyglądała zupełnie inaczej, a na jej dachu stanęła grupka osób, które chciały zapewnić sobie lepszą widoczność. Po lewej stronie za mnichem powinien znajdować się budynek, którego na filmie nie ma. Również słup ustawiony tuż za autem jest na filmie uciętą w połowie atrapą, podczas gdy w rzeczywistości służył do podtrzymywania przewodów elektrycznych. Także inne detale (np. dotyczące umundurowania policjantów) wskazują na to, że mamy do czynienia z podróbką. Można byłoby wskazać jeszcze więcej tego typu niekonsekwencji, ale ważniejsze wydaje mi się postawienie nasuwających się nieuchronnie pytań o to, jak mogło dojść do sfabrykowania sytuacji na filmie, co stało się z podpaloną osobą i po co to wszystko zrobiono.

Na ten temat mogę snuć jedynie domysły. Jeśli rzeczywiście nagranie zostało zrobione w Wietnamie, należy przyjąć, że musiało się to odbyć za wiedzą i zgodą władz, w tym przede wszystkim Trần Lê Xuân, gdyż to ona kontrolowała wówczas kontakty z mediami. Pokazane na filmie wyludnione miasto i zamieszki (prawdopodobnie również zainscenizowane) bez wątpienia odnoszą się do sytuacji panującej w Sajgonie niedługo po 21 sierpnia 1963 roku, kiedy to wprowadzono stan wojenny i nastąpiło zaostrzenie terroru¹⁹. Czy w takiej sytuacji można sobie wyobrazić „zachodnią” ekipę filmową, która bez pozwolenia swobodnie porusza się po mieście i realizuje swój projekt? W początkowej części mowa jest przecież o zakazie robienia zdjęć, a tymczasem filmowany niby z ukrycia strażnik patrzy prosto w obiektyw i nie reaguje. Skądinąd wiadomo, że w Sajgonie po spaleniu się Quảng Đức'a funkcjonariusz-

¹⁸ W podobny sposób o omawianym fragmencie pisał w 2001 roku wietnamski autor Minh Thanh. Zob. <http://www.phattuvietnam.net/diendan/16902.html>.

¹⁹ Notabene na znak protestu sekretarz stanu ds. zagranicznych w rządzie Republiki Wietnamu, Vũ Văn Mẫu, podał się wtedy do dymisji i ogolił głowę, wyrażając w ten sposób solidarność z buddyjskimi mnichami.

sze byli wyczuleni na obecność aparatów i kamer i nie pozwalali „zachodnim” dziennikarzom dokumentować zamieszek. A zatem, czy nagranie powstało z inspiracji i/lub z pomocą południowowietnamskiego rządu? Nie sposób tego dowiedzieć, choć pewną poszlaką potwierdzającą taką hipotezę mógłby być wydzwitek komentarza, który ukazuje buddystów, a szczególnie osobę dokonującą samospalenia, w dość dwuznacznym świetle. Poza tym wiadomo, że w tym czasie rząd Diëma organizował kontrmanifestacje z udziałem osób przebranych za mnichów. Pojawiają się kolejne pytania. Jak zabezpieczono głównego aktora? Czy był to manekin?²⁰ Nie znam na nie odpowiedzi. Co do jednego nie mam jednak wątpliwości – tzw. kryzys buddyjski był wówczas na tyle szeroko komentowany, a czyn Quàng Đũa na tyle głośny, że twórcy filmu dla podniesienia atrakcyjności swojego obrazu nie zawahali się przygotować podróbki samospalenia.

Trzeba przyznać, że wspomnienie Grotowskiego, który akcentował realność aktu, zyskuje w tym świetle nieco inny wydzwitek, choć oczywiście fakt, iż samospalenie, które brał za autentyczne, zostało sfabrykowane, w ostatecznym rozrachunku nie zmienia poczynionych przez niego kluczowych ustaleń. Jego zdaniem, realne, graniczne wydarzenie, takie jak samospalenie, przemiana obserwatora w świadka, tzn. osobę, która może o nim opowiedzieć innym, czyli dać świadectwo. Samospalenia wietnamskich buddystów – dokonywane, podkreślmy, w 1963 roku nie tyle przeciwko działaniom wojennym, ile religijnym represjom – stanowiły dla Grotowskiego, jak sądzę, ważny punkt odniesienia w toku przygotowań i pracy nad *Księciem Niezłomnym*²¹. Premiera tego przedstawienia odbyła się w kwietniu 1965 roku we Wrocławiu, lecz prace prowadzone były jeszcze w Opolu od wiosny poprzedniego roku. Chodziło w nim o swoisty ekwiwalent ostatecznego ofiarowania, będący jednocześnie prowokacją wobec widza, który tak jak aktor miał dokonać – jak to nazwał Grotowski – „aktu samopenetracji” (2007: 32), czyli czegoś na wzór emocjonalnego i moralnego „rachunku sumienia”. Już w 1963 roku w rozmowach z Eugeniem Barbą musiał przewijać się ten wątek (zob. Kolankiewicz 2007: 271), skoro znalazł się w kluczowej wypowiedzi Grotowskiego z tego okresu:

Aktor dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego; jeśli wykracza poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczalne świętokradztwo usiłuje dotrzeć do rzeczywistej prawdy o sobie – wówczas pozwala na powstanie podobnego pro-

²⁰ Sugestywna scena stanowiąca bezpośrednie nawiązanie do samospalenia Quàng Đũa, jaka pojawia się pod koniec brytyjskiej czarnej komedii kryminalnej *Seven psychopats (7 psychopatów)* z 2012 roku, potwierdza, że sfingowanie tego typu aktu nie jest bynajmniej niemożliwe.

²¹ Tadeusz Kornaś podejmował kwestię bycia świadkiem samospalenia buddyjskiego mnicha w kontekście rozważań o wcześniejszym przedstawieniu Teatru Laboratorium, *Akropolis* (1962), i w odniesieniu do tego właśnie dzieła zadawał fundamentalne pytania: „Czy i w jaki sposób można znaleźć zastępczą formę do reprezentacji okrucieństwa na scenie, by oddziaływało ono jako prawdziwy akt? By oddziaływało realnie, wręcz fizycznie?” oraz „Czy spektakl może być takim «aktem samospalenia?»” (2017b: 13, 15).

cesu w widzu. Z chwilą gdy nie demonstruje swego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, g d y j e s p a l a, gdy je niejako unicestwia – z tą chwilą nie sprzedaje już swojego organizmu, ale ofiarowuje go, powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętości (Grotowski 2007: 31; podkreślenie – G.Z.).

Również w manifestie *Ku teatrowi ubogiemu* z 1965 roku spotykamy podobną myśl dotyczącą ciała, które – zgodnie z zasadą eliminowania przeszkód – musi zostać „unicestwione”, „spalone”:

Metoda kształcenia aktora w tym teatrze zmierza nie do uczenia go czegoś, ale do eliminowania przeszkód, jakie w procesie duchowym może stawiać mu jego organizm. Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu, i to tak, aby nie było właściwie żadnej czasowej różnicy między impulsem wewnętrznym a zewnętrznym odreagowaniem, aby impuls sam w sobie był jednoczesnym odreagowaniem; słowem – aby ciało jak gdyby ulegało unicestwieniu, spaleniu i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych (Grotowski 2007: 14–15).

Śmiało można założyć, że na ukształtowanie się kluczowych dla Grotowskiego idei w dziedzinie aktorstwa i filozofii teatru, a także takiego, a nie innego słownictwa wpłynęło wspomniane zdarzenie z udziałem mnicha Thích Quảng Đức – i to niezależnie, czy chodziło o zainscenizowaną, czy o prawdziwą sytuację.

2.

Przypadek polskiego reżysera, a także postawa twórców *Mondo cane 2* potwierdzają siłę oddziaływania tego incydentu oraz jego medialnego przekazu. Kilka ujęć z serii fotografii autorstwa Malcolma Browne'a reprodukowano wówczas na łamach prasy w Stanach Zjednoczonych i w innych państwach „zachodnich”. Również władze Chin i Demokratycznej Republiki Wietnamu wykorzystywały zdjęcia amerykańskiego reportera jako element antyamerykańskiej i antyimperialistycznej propagandy, rozpowszechniając je na masową skalę na terenie Azji. Jak wspominał ich autor w 1964 roku, wkrótce po publikacji zdjęć sprzedawcy szokujących obrazów w wielu miejscach świata dystrybuowali ich kopie tak, jakby były to pocztówki z zakazaną treścią²². Pokolorowane zdjęcia kupić można było też w 1963 roku w Sajgonie (Hope 1967: 150).

²² W Polsce zdjęcie płonącego Thích Quảng Đức autorstwa Browne'a opublikowane zostało (bez podpisu) w 1966 roku na pierwszej stronie „Tygodnika Powszechnego” jako ilustracja przekładu wspomnianego na wstępie antywojennego listu Nhất Hạnha do M.L. Kinga.