

Grzegorz Ziółkowski

## Okrutny teatr samospaleń

Protesty samobójcze w ogniu i ich echa w kulturze współczesnej



Instalacja niemieckiego artysty Wolfganga Stillera (ur. 1961) *Matchstickmen* (Ludzie z zapalek), 2010. Rozwijana od 2008 roku praca prezentuje zapalki wielkości człowieka, których spalone główki przedstawione zostały w formie zwęglonych głów ludzi (o wschodnich rysach twarzy) wykonanych z tworzywa sztucznego. Dzieło to traktuje akt spalania (się) człowieka w sposób zmetaforyzowany, nie wiemy bowiem, kto potarł „zapalkami” o bok pudełka. Pracę tę łączyć można z ideą wypalenia się (życia) oraz nietrwałości i przemijalności ludzkiego istnienia. Fot. Wolfgang Stiller (publikacja za zgodą autora)

Książka ukaze się nakładem **Wydawnictwa Naukowego UAM** w **pierwszej połowie 2018** roku. Publikacja podsumowuje projekt badawczy „Samospalenie w kulturze współczesnej: akt-widowisko” sfinansowany ze środków **Narodowego Centrum Nauki** w ramach programu **OPUS 6**, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/B/HS2/02873.

## Spis treści

Podziękowania

Takis Sinopoulos *Człowiek w ogniu*

Słowo wstępne

I. Uwagi o protestach samobójczych przez samospalenie

II. Kalendarium – noty i mikrostudia o protestacyjnych samopodpaleniach

III. Wybrane współczesne protestacyjne samospalenia i ich echa w kulturze

Lotos w morzu ognia

Pod powierzchnią ikony

Thích Quảng Đức | lat 66 | Sajgon, Republika Wietnamu | 1963

Skóra z płomieni

Norman Morrison | lat 31 | Pentagon, Stany Zjednoczone | 1965

W obliczu przegranej

Dwie minuty ciszy

Ryszard Siwiec | lat 59 | Warszawa, Polska | 1968

Drugi Jan

Jan Palach | lat 20 | Praga, Czechosłowacja | 1969

Iskry

Kropla rosy

Chun Tea-il | lat 22 | Seul, Korea Południowa | 1970

Kropla przepelniająca czarę

Mohamed Bouazizi | lat 26 | Sidi Bu Zajd, Tunezja | 2010

Postscriptum: Va male?

Summary

Bibliografia źródeł cytowanych i przywoływanych

Zestawienie autorów i źródeł ilustracji

Indeks geograficzny

Indeks osób

Książka *Okrutny teatr samospaleń. Protesty samobójcze w ogniu i ich echa w kulturze współczesnej* poświęcona została zjawisku protestacyjnych samospaleń i wybranym dziełom, które się do nich odnosiły. Protestacyjne samospalenia to dobrowolne, manifestacyjne i radykalne wystąpienia perswazyjne, które podejmowane są w imię wartości uznawanych przez osobę decydującą się na taką formę sprzeciwu za godne tego, aby poświęcić za nie życie. Są oglądane (na żywo i z odtworzenia) i mają być oglądane, gdyż zakładają wystąpienie przed innymi i przed innymi, aby językiem cierpienia, ciała i żywiołu ognia wyrazić niezgodę i/lub żądać zmiany. Dlatego można je badać tak, jak inne widowiska, zwracając uwagę na osobę protestującą, jej działania, przyczynę i okoliczności protestu, kontekst historyczny, kulturowy i społeczno-polityczny, czas i miejsce, przebieg, świadków oraz recepcję aktu i jego następstwa.

W drugiej połowie dwudziestego wieku, po głośnym samospaleniu wietnamskiego mnicha buddyjskiego Thích Quảng Đức w 1963 roku, protesty samobójcze w ogniu weszły do arsenału pokojowych działań protestacyjnych i kojarzone są z walką bez przemocy (przemoc oczywiście występuje w nich, lecz kieruje się ją przeciwko sobie samemu, a nie innym). Trzon publikacji stanowią szczegółowe studia sześciu przypadków samospaleń dokonanych z różnych przyczyn przez następujące osoby:

- Thích Quảng Đức (1963)
- Norman Morrison (1965)
- Ryszard Siwiec (1968)
- Jan Palach (1969)
- Chun Tae-il (1970)
- Mohamed Bouazizi (2010).

Zostały one poprzedzone uwagami natury ogólnej, tworzącymi teoretyczną podstawę dla rozważań szczegółowych. Pomiędzy nimi znajduje się kalendarium w formie krótkich not i mikrostudium, wzbogaconych o informacje na temat dzieł poświęconych danemu przypadkowi (jeśli takowe powstały). Pozwala ono zobaczyć globalny wymiar zjawiska, jego skalę oraz spektrum spraw, o które upominały się swoimi radykalnymi działaniami osoby protestujące. Książkę zamyka szkic poświęcony filmowi Andrieja Tarkowskiego *Nostalgia* (1983).

W książce mowa jest o licznych pracach nawiązujących do protestacyjnych samospaleń. Szerzej opisane zostały następujące dzieła lub ich fragmenty:

- tzw. szkoczek *Mondo cane 2 (Pieski świat 2)* w reżyserii Gualtiera Jacopettiego i Franca Prosperiego (1963)
- fotografie płonącego Thích Quảng Đức autorstwa Malcolma Browne'a (1963)
- obraz *Special forces (After Banksy)* (Siły specjalne (Za Banksym)) namalowany przez Van Thanh Ruddy (2008)
- esej filmowy *Loin du Vietnam (Daleko od Wietnamu)* zrealizowany przez kolektyw artystyczny pod kierunkiem Chrisa Markera (1967)
- spektakl *US* i film *Tell me lies* (Mów mi kłamstwa) w reżyserii Petera Brooka (1966, 1968)
- film dokumentalny *Usłyszcie mój krzyk* i słuchowisko radiowe *Testament* zrealizowane przez Macieja Drygasa (1991, 1992)
- praca architektoniczno-rzeźbiarska *The house of the suicide* (Dom samobójcy) i *The house of the mother of the suicide* (Dom matki samobójcy) zaprojektowana przez Johna Hejduka (realizacje: 1990, 1991, 2016, 2017)
- serial telewizyjny *Hořící keř* (*Gorejący krzew*) w reżyserii Agnieszki Holland (2013)
- film fabularny *Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il* (Piękny młodzieniec Chun Tae-il) wyreżyserowany przez Park Kwang-su (1995)
- nowela *Par le feu. Récit* (W ogniu. Opowieść) napisana przez Tahara Ben Jellouna (2011)
- film *Nostalghia* (*Nostalgia*) w reżyserii Andrieja Tarkowskiego (1983).

Takis Sinopoulos *Człowiek w ogniu*

Patrzcie! Podpalił się! Powiedział ktoś w tłumie.  
Obróciliśmy się szybko, żeby to zobaczyć.  
Tak, to był on. Gdy próbowaliśmy z nim wcześniej rozmawiać,  
odwracał głowę. A teraz płonie.  
Ale nie wzywa pomocy.

Waham się. Czy powinienem podejść? Dotknąć go?  
Coś powstrzymuje mnie przed tym.

Kim jest ten, kto z dumą podpalił siebie?  
Czy nie odczuwa bólu?

Radość jest tutaj ciemna. I trudna. Ogarnia mnie strach.  
Powiedziano mi kiedyś: nie podsycaj czyjegoś żaru.

Ale on płonął samotnie. Całkiem sam.  
I im bardziej nikał, tym mocniej promieniła jego twarz.

Zmieniała się w słońce.

W naszych czasach, tak jak dawniej,  
Są ci, którzy płoną, i ci, którzy wiwatują.

Poetę znajdziesz wśród jednych i drugich.

Wiersz *Ο Καίόμενος* z tomu *Μεταίχμιο Β'* (Ziemia niczyja B'), 1957

Tłum. z j. angielskiego Grzegorz Ziółkowski  
na podstawie przekładu Aphroditis Evangelatou z j. greckiego

Takis Sinopoulos (1917–1981) – jeden z najważniejszych greckich poetów pierwszego powojennego pokolenia. Po latach przyznał, że przytoczony wiersz stanowił wyraz przeczucia i powiązał go z czynem Jana Palacha (1969).



Mural na jednej z uliczek Playa Ancha, niezamożnej dzielnicy Valparaíso w Chile, przedstawiający podobiznę Antonina Artauda, namalowany na wzór jednej z jego fotografii wykonanej przez Georges'a Pastiera w 1947 roku (a więc niedługo przed śmiercią artysty). Fot. Grzegorz Ziółkowski

## Słowo wstępne

„Pokażę ci strach w garstce popiołu”.

Thomas Stearns Eliot *Ziemia jałowa*,  
przeł. Czesław Miłosz (1990: 102)

„To wielkie szczęście dla wielu żyć  
z dala od widoku smutku”.

Thomas Paine (w: Klein 2016: 330)

### 1.

Akt protestacyjnego samospalenia – dobrowolnego manifestacyjnego odebrania sobie życia w ogniu w imię jakiejś sprawy – jest okrutny w dwójnasób. Jest okrutny literalnie, bezlitosny i bezwzględny bezpośrednio – na poziomie fizycznym i psychicznym. Przede wszystkim dla człowieka, który go dokonuje, ale i – do pewnego stopnia – dla świadków czy obserwatorów jego czynu, których może szokować i wprawiać w osłupienie. Prowadzi najczęściej do zgonu osoby protestującej, czasem do poważnego uszczerbku na jej zdrowiu. Jego konsekwencją są dymiące zwęglone szczątki lub oparzone ciało, z którego płatami schodzi skóra. Pozostawia po sobie abiekt (ang. *abjection*) – obiekt, który budzić może uczucie wstrętu, którego przynajmniej część z nas brzydziłaby się dotknąć lub wzdrygała przed tym, aby to zrobić. Pozostawia po sobie dym i popiół, swąd palonej skóry i topiącego się tłuszczu. Lecz akt ten jest okrutny także w znaczeniu artaudowskim. Dla osoby dokonującej go stanowi rezultat ostatecznych wyborów i żelaznej konsekwencji w ekspresji przekonań. Ma wstrząsnąć tymi, którzy patrzą, obudzić ich z emocjonalnego letargu i pozbawić moralnej letniości. Zmusić do autoanalizy, do rachunku sumienia i skłonić do zadania sobie fundamentalnych pytań o przekonania – o to, czy warto oddać za coś życie, a jeśli tak, to za co.

Ale czy akt ten jest teatrem? Czy uprawnione jest mówienie o teatrze samospaleń, choćby okrutnym, tak jak Teatr Okrucieństwa? A może postrzeżenie aktu tego typu jako wydarzenia teatralnego czy widowiska jest przejawem cynizmu?<sup>1</sup>

We wstrząsającym filmie dokumentalnym Ewy Ewart *Access to evil* (pokazywanym w Polsce pod tytułem *Przepustka do piekła* lub *Na osi zła – kraj cichej śmierci*), zrealizowanym w 2004 roku dla BBC i poświęconym Korei Północnej, pojawia się wypowiedź wyższego oficera północnokoreańskich służb specjalnych, który w 1999 roku, podczas pracy w Chinach, zwerbowany został przez zachodni wywiad i skłoniony do ucieczki do Seulu. Wcześniej mężczyzna ten był szefem Obozu nr 22 i jego zeznania pozwoliły poznać prawdę o sposobie funkcjonowania miejsc tego typu. Jak wynika z tej relacji, jednym z zadań obozu było przeprowadzanie eksperymentów na ludziach, które obejmowały testowanie gazów trujących i duszących. Cytuję wypowiedź oficera:

Laboratoria są ze szkła. [...] Badania prowadzi się na trzech, czterech więźniach, z reguły z jednej rodziny. Gdy wchodzi do laboratorium, trzeba ich rozebrać i przebadać. Do komór mogą wejść tylko ludzie zdrowi. Gdy jest jasne, że nie są chorzy, idą dalej. Wchodzi tutaj

<sup>1</sup> Pytanie to zadawała Christel Weiler w jednym z artykułów włączonych do zeszytu specjalnego walijskiego periodyku „Performance Research”, poświęconego problematyce ognia, teatru, performansu i widowisk (2013: 125).

[rysuje], ściany są ze szkła, komora jest szczelnie zamknięta. Trzeba wejść na górę po drabinie, żeby móc zobaczyć, co się dzieje z więźniami. Komora ma trzy i pół metra długości, trzy metry szerokości i dwa dwadzieścia wysokości. Naukowcy siedzą tutaj i patrzą na dół przez szklany dach. Do komory wsuwa się rura z urządzeniem podającym gaz. To jest wejście do komory, a to główne drzwi. Automatyczne. Rodziny zwykle trzymają się razem. Pojedynczy więźniowie siedzą osobno, pod ścianami. Widziałem, jak testowano gaz duszący na rodzinie. Na ojcu, matce, córce i synu. Rodzice wymiotowali, umierając, lecz do końca próbowali ratować dzieci, robiąc im oddychanie metodą usta-usta. Byłem zdziwiony, że więźniowie zdolni są do przeżywania ludzkich emocji<sup>2</sup>.

Posługując się nowoczesnymi metodologiami humanistycznymi wchłoniętymi przez performatykę (ang. *performance studies*), można byłoby postrzegać zrelacjonowaną w filmie sytuację jako swoistą odmianę *theatrum anatomicum*, gdyż reakcje więźniów, występujących tu w narzuconych im rolach zwierząt doświadczalnych, obserwowane są zza szyby przez naukowców i lekarzy. Ale przecież uwięzieni w tym laboratorium niczego w tej krańcowej sytuacji nie przedstawiają, nie wykonują działań, których zadaniem jest okazanie czy pokazanie czegokolwiek, prawdopodobnie nie wiedzą nawet, że są obserwowani. Zgodnie z przytoczoną wyżej relacją, walczą o przedłużenie życia swoich bliskich i swoje i – dalibóg – sprawą drugorzędną jest, że sytuacja ta poprzez fakt oglądania ich działań, zachowań i reakcji zmienia się w „zdarzenie widowiskowe” (Ratajczakowa 2015: 20). Odwołując się do tego przykładu, próbuję powiedzieć, że gdyby zastosować do opisu tej sytuacji którąkolwiek z kategorii takich, jak ‘widowisko’, ‘performans’ czy ‘teatr’, niewiele byśmy zyskali. Pojęcia te raczej zaciemniłyby niż wyjaśniły dojmującą prawdę o tym pełnym okrucieństwa zdarzeniu. Inaczej jest jednak w przypadku protestacyjnych samospaleń.

Jak pisała Dobrochna Ratajczakowa, wybitna badaczka dramatu i teatru, „widowiska nie muszą być wcale ze sztuką związane”, a „granica dzieląca je od życia jest nieokreślona i chwiejna”. Uczona jest zdania, że rzeczywistość może stać się widowiskiem, jeśli „ulegnie obramowaniu np. jako występ czy pokaz określonego kulturowego zachowania, «wyjęty» z tzw. życia i poddany presji wzroku widza” (2015: 14). W swych rozważaniach powoływała się na ustalenia francuskiego teatrologa, Patrice’a Pavis, który wiązał z widowiskiem kategorię ‘ostensji’, czyli „komunikacji dokonywanej przez pokazywanie czy ukazywanie czegoś” (1998: 336). Pavis nazywał widowiskiem „to wszystko, co przeznaczone jest do oglądania” (1998: 585), również rzeczywistość „jeśli tylko nada się jej charakter ostensywny, a więc uczyni się z niej zobiektywizowany przedmiot oglądu, wobec którego obserwator usytuowany jest na zewnątrz, przestając być w ten sposób zaangażowanym w nią bezpośrednio uczestnikiem” (1998: 586). Czy w świetle tych definicji można za widowisko uznać działania zbrojne oglądane z oddali przez niebiorącą udziału w konflikcie grupę obserwatorów? Czy widowiskiem będzie bójka, której przypatrują się gapie? Czy będzie nim wypadek – wówczas, gdy patrzą na niego świadkowie? Innymi słowy, kto decyduje o wytworzeniu ramy, o której pisała Ratajczakowa – działający czy obserwator, a może jakaś instancja pośrednia? Czy Izraelczycy ustawiający kanapy na wzgórzach i przez lornetki oglądający bombardowania Palestyńczyków w dolinie stwarzają swym działaniem widowisko? Czy – z drugiej strony spektrum – osoby udające się w ramach wczasów *all inclusive* wczesnym rankiem na pustynię, by podziwiać wschód słońca, tworzą widowiskowe obramowanie dla (spektakularnych) zdarzeń zachodzących w przyrodzie?<sup>3</sup> Czy raczej to fakt „przeznaczenia do oglądania”, jak pisał Pavis, a więc nakierowania danych działań na

<sup>2</sup> Cyt. za ścieżką dźwiękową filmu. Tłumaczenie Andrzej Chajewski. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=hj8RXqt6Ttg>.

<sup>3</sup> W kategoriach widowiskowych analizował zorganizowane wycieczki celem oglądania wschodu słońca antropolog widowisk i teatrolog Leszek Kolankiewicz w tekście otwierającym jego tom *Wielki Mały Wóz* (2001: 19–62).

obserwatorów, sprawia, że o poszczególnych zdarzeniach możemy mówić jako o widowiskach?

Uważam, że aby daną sytuację, czyn czy akcję można było uznać za widowisko czy przedstawienie, nieodzowna jest intencja, skierowanie działań do innych, decyzja o ich przeznaczeniu, a przynajmniej uwzględnienie faktu, że będą oglądane (inaczej będą podglądane). Fragmenty rzeczywistości wstawiane w widowiskową ramę przez obserwatorów bez wiedzy tych, których się obserwuje, posiadają moim zdaniem inną ontologię, lecz – oczywiście – można je traktować jak widowiska i jak widowiska badać. (To znaczy analizować ich „granice czasoprzestrzenne (początek i koniec, miejsce), ustrukturywany przebieg, wykonawców, publiczność oraz wiadomą przyczynę podjęcia danej aktywności” – Dudzik 2009: 426).

W świetle powyższych rozważań protestacyjne samospalenia jawią się jako widowiska, ponieważ są one wystąpieniami. Są nakierowane na innych i stanowią intencjonalne działania i akty komunikacyjne podejmowane w celach perswazyjnych, gdzie głównymi wehikulami przekonywania i argumentacji są zadane samemu sobie cielesne cierpienie i jeden z elementarnych żywiołów. Podstawowym motywem protestów samobójczych przez samospalenie nie jest odebranie sobie życia, lecz dotarcie z przesłaniem do odbiorców, zarówno tych na miejscu, jak i tych, którzy dowiadują się o zdarzeniu z mediów. Samospalenia – pociągające za sobą męczarnie i (najczęściej) śmierć lub (rzadziej) trwałe okaleczenie osoby decydującej się na tę formę protestu – są oglądane (na żywo i w zapośredniczeniu) i mają być oglądane. Mają skupiać uwagę zbiorowości i rozrywać tkankę życia społecznego radykalizmem działań. Dokonywane są publicznie (najczęściej w miejscach symbolicznych i/lub kojarzonych z władzą), intencjonalnie i z własnej woli, w obronie wartości, które uznane zostały przez jednostkę za godne tego. Stanowią jeden z drastycznych sposobów zwrócenia uwagi na kryzys wewnątrzspołeczny i towarzyszące mu napięcia, a przy tym są bezkompromisową próbą zażegnania tego kryzysu na drodze swoistego przesilenia, którego istotą jest złożenie ofiary z samego siebie (ang. *self-immolation*). Stanowią zatem element „dramatu społecznego”, tak jak rozumiał go brytyjski antropolog Victor Turner (1920–1983)<sup>4</sup>, i prowadzić mogą do wytworzenia się antystrukturalnych wspólnot, w których pojawia się *communitas* („współdział, wspólnota, więź, obcowanie, poczucie łączności, sam zmysł społeczny” – Kolankiewicz 2005: 22–23). I jako takie jawią się jako ‘akty-widowiska’, gdyż – z jednej strony – są czynami ofiarnymi i aktami komunikacyjnymi, a z drugiej – dokonuje się ich manifestacyjnie i eksploatuje w nich widowiskowy i symboliczny potencjał żywiołu ognia. Nierzadko zresztą te ofiarnicze i widowiskowe akty organizowane i przeprowadzane są z dbałością o każdy element zdarzenia, tak jak dzieje się to w przypadku innego rodzaju performansów społecznych czy politycznych oraz widowisk kulturowych (ang. *cultural performances*). Wybiera się dla nich odpowiednie miejsce, często dobiera rekwizyty i słowa, planuje scenariusz wydarzeń, wpływa na odbiór poprzez pożegnalne listy – jak słusznie zauważał bohemista i kulturoznawca Robert

<sup>4</sup> Miano to Turner nadał „procesom destabilizacji, czyli konfliktom społecznym, które zawsze mają taki sam, czterofazowy przebieg: naruszenie ładu, kryzys, przywracanie równowagi, pojednanie (reintegracja) albo schizma. Odpowiada to mniej więcej arystotelesowskiej strukturze dramatu: od ekspozycji, poprzez rozwinięcie akcji i punkt kulminacyjny do rozwiązania akcji. Dramaty społeczne są, według Turnera, uniwersalnymi strukturami kulturowymi, do objaśniania których dobrze dają się wykorzystywać widowiska rytualne, ponieważ w nich właśnie wyrażają się najpełniej konflikty społeczne” (Balme 2002: 229). Leszek Kolankiewicz znakomicie wydobyl rewolucyjność tego podejścia: „metafora teatralna została tu zastosowana do całości życia społecznego – ale inaczej niż u [Ervinga] Goffmana [1922–1982] – całkiem straciła swą moralistyczną wymowę. Dramat i teatr – i w ogóle widowiska – są tu najskuteczniejszym narzędziem służącym regeneracji społeczeństwa. To one bowiem wzniciają i kumulują przeżycia zbiorowe, a łagodząc i rozładowując konflikty, organizują energię społeczną. W nich społeczeństwo jawi się sobie samemu jako dynamiczna całość” (2005: 22).

Kulmiński, który analizował dyskurs medialny pojawiający się po motywowanych politycznie samospaleniach w Czechosłowacji, Czechach i Polsce (2016: 35–51).

W samospaleniach zaznacza się napięcie pomiędzy tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe. Osoba protestująca przez samozniszczenie staje samotna w obliczu śmierci (w swej istocie śmierć jest zawsze indywidualna i na swój sposób samotnicza<sup>5</sup>), porywa się jednak częstokroć na ów czyn w imię wartości ponadjednostkowych, motywowana altruizmem bądź indywidualnym gniewem. Czyni to – jak wspomniałem – z intencją zmanifestowania swych przekonań, które często uznaje za ważne również dla innych ludzi. W aktach tego typu właśnie o tę demonstrację chodzi – ofiara z własnego życia pełni funkcję wzmocnienia przekazu i sama staje się przekazem, który ma objawić swój sens w sumieniach innych, czasami przedzierając się przez pancierz ich obojętności i stanowiąc zachętę do podjęcia przez nich działań w obronie danej sprawy. Trzeba jednocześnie zauważyć, że choć akty te są dobrowolne, jednostkowe i (najczęściej) jednorazowe, dokonuje się ich niejednokrotnie z inspiracji i na wzór poprzedników i poprzedniczek. Warto także zwrócić uwagę, że czyn osoby protestującej przez samospalenie, która może zostać uznana za modelowy „mocny podmiot performatywny”, gdyż nie jest odbiorcą, ale inicjatorem (inicjatorką) i sprawcą (sprawczynią) (Domańska 2007: 56), kontrastuje z dominującymi w danej społeczności systemami religijnymi, co wymaga od jednostki dodatkowej determinacji, aby wprowadzić swoją decyzję w życie.

W aktach protestacyjnych samospaleń zaznacza się podobnego rodzaju widowiskowość, jak w samobójczych atakach bojowników o jakąś sprawę. Odmienna jest jednak ich sprawczość – inaczej niż one, samospalenia na fizyczną destrukcję narażają niemal zawsze i niemal wyłącznie osoby, które decydują się w ten sposób zaprotestować. I choć wspólnym mianownikiem samobójczych ataków i samospaleń jest spektakularny terror, łatwo dostrzec różnicę między nimi. W pierwszym wypadku przerwaniu ich adresatów budzić ma bowiem nie tylko determinacja samobójcy (czy samobójczyni), który udowadnia swym czynem, że nie cofnie się przed niczym, lecz również niespodziewane unicestwienie innych, nierzadko też skala zniszczeń. W tym drugim – groza u odbiorcy pojawia się przede wszystkim w obliczu konfrontacji z dobrowolnym wystawieniem się jednostki na cierpienie, które bardzo często zmienia się w jedną z najboleśniejszych form śmierci. Radykalny charakter samospaleń wiąże się z ich fizycznym wymiarem – jako drastyczne i graniczne zdarzenia somatyczne zyskują one swoją dojmującą siłę.

Jak widać z powyższych uwag, nie posłużyłem się pojęciem ‘teatr’ w tytule tej książki wyłącznie w sensie metaforycznym. Teatr, kojarzony (nie zawsze sprawiedliwie) w życiu społecznym czy politycznym głównie z dziedziną nierealności i iluzji, czasem udawania, braku powagi a nawet błazenady, tutaj rozumiany jest inaczej – jako synonim wystąpienia w sferze publicznej skierowanego przede wszystkim do sumień innych. Przez sumienie rozumiem ufundowane na empatii poczucie moralne jednostki pozwalające jej odpowiednio oceniać własne postępowanie<sup>6</sup>. Empatię z kolei pojmuję nie tyle jako identyfikację (zwodniczą, bo częstokroć będącą efektem imputowania innym własnych przeżyć, doznań i/lub uczuć), ile współodczuwanie, które przez amerykańskiego socjologa i ekonomistę Jeremy’ego Rifkina uznane zostało za „predyspozycję wpisaną w ludzką (i nie tylko ludzką) biologię”, a które psycholog z New York University, Martin L. Hoffman, definiował jako

<sup>5</sup> Niezależnie od tego można mówić i o „teatrze śmierci”, i o „spektaklu umierania”, jak czyniła to Ratajczakowa (2015: 116–126).

<sup>6</sup> Ryszard Stach, badający sumienie z pozycji psychologii i neuronauki, podobnie widział kwestię jego pochodzenia: „Prapoczątków pojawiania się sumienia można upatrywać w sytuacji, kiedy człowiek, świadom swojej odrębności wobec innych, jednocześnie zdał sobie sprawę ze swojego podobieństwa do nich i zaakceptował je oraz gdy wykształcił w sobie zdolność przeżywania emocji podobnych do tych, które przeżywa drugi uczestnik ich wzajemnej interakcji” (2012: 13). Uczony w swojej książce *Sumienie i mózg* nazwał sumienie „wewnętrznym regulatorem zachowań moralnych”.



„zaangażowanie psychicznych procesów powodujące, że uczucia danej osoby wyostrajają się bardziej na sytuację innych niż na własną” (Nader 2014: 29).

2.

Książkę tę poświęcam protestacyjnym samospaleniom i ich echem w kulturze współczesnej. Wyjmuję zatem protesty w ogniu z szerszej grupy praktyk kulturowych, jakimi są samospalenia i samopodpalenia jako takie (w tym drugim przypadku osoba podpalająca się staje w płomieniach, lecz w nich nie ginie). Zbiór ten obejmuje ponadto samospalenia zakorzenione w obyczaju religijnym (np. hinduski rytuał pogrzebowy *satī*), jak również stosunkowo rzadko stosowaną formę samobójstwa z powodów osobistych, w której wehikułem samozniszczenia jest ogień. Można byłoby włączyć do niego również przypadki kaskaderskich samopodpaleń, których dokonuje się z uwagi na popis<sup>7</sup> lub na chęć zaspokojenia potrzeb użytkowych (np. podczas kręcenia filmów czy po to, aby przygotować atrakcyjną fotografię – zob. il. 3). Tych jednak tutaj nie omawiam, skupiając się na rzeczywistych aktach protestu w ogniu dokonywanych w sferze publicznej oraz na dziełach, które do nich nawiązują.

W drugiej połowie dwudziestego wieku manifestacyjne akty samospaleń i samopodpaleń weszły na trwałe do arsenału pokojowych działań protestacyjnych i kojarzone są z walką bez przemocy (ang. *non-violence*). Stało się to po głośnym czynie wietnamskiego mnicha buddyjskiego, Thích<sup>8</sup> Quảng Đứca, który rano 11 czerwca 1963 roku na skrzyżowaniu ulic w centrum Sajgonu dokonał publicznego samospalenia, chcąc wyrazić sprzeciw wobec prześladowań buddystów przez katolickiego prezydenta Republiki Wietnamu Ngô Đình Diệma. Starannie zainscenizowany przez przedstawicieli buddyjskiej wspólnoty zakonnej akt uwieczniony został na serii fotografii amerykańskiego reportera Malcolma Browne’a, które opublikowane zostały w prasie i wstrząsnęły opinią publiczną w Stanach Zjednoczonych i na świecie. Wpłynęło to na politykę amerykańską wobec popieranego wcześniej przez Waszyngton reżimu Diệma, który został bestialsko zamordowany wraz ze swoim bratem niecałe pięć miesięcy później podczas wojskowego zamachu stanu. Samospalenie to można uznać za akt założycielski tej metody protestu, a jego unaocznienie na zdjęciach – za jedną z ikon burzliwych lat 60. ubiegłego wieku, które – jak pisała Agnieszka Morawińska w odniesieniu do rewolucyjnego 1968 roku – stanowią źródło „większości społecznych i politycznych przemian, które zadecydowały o kształcie współczesnego świata” (2008: 7).

Buddyjskie protestacyjne autokremacje w Wietnamie stanowiły inspirację dla tego typu czynów dokonywanych przez amerykańskich pacyfistów, wśród nich dla kwakra Normana Morrisona, który podpalił się w antywojennym proteście na schodach Pentagonu w 1965 roku. Wiele wskazuje na to, że akty te były również natchnieniem dla osób, takich jak Ryszard Siwiec w Polsce (1968) i Jan Palach w Czechosłowacji (1969), które w tzw. bloku wschodnim sprzeciwiały się w ten sposób marazmowi współrodaków poddanych komunistycznej indoktrynacji i opresji. Najprawdopodobniej to wietnamskie samospalenia

<sup>7</sup> Dobry przykład stanowią tutaj próby bicia rekordu Guinnessa w największej liczbie uczestników jedynej w swoim rodzaju konkurencji określanej jako *performing full body burns*. 19 października 2013 roku dwudziestu jeden śmiałków w specjalnych kombinezonach podpaliło się na parkingu przy Cuyahoga River w Cleveland, wymazując tym samym z annałów poprzednie osiągnięcie, należące do grupy siedemnastu kaskaderów. Miejsce wybrano nieprzypadkowo, gdyż rzeka przepływająca przez stan Ohio znana jest pod nazwą *Burning river*. W latach 60. ubiegłego wieku była tak zanieczyszczona substancjami ropopochodnymi (Akron – miasto sześćdziesiąt pięć kilometrów na południe od Cleveland – było wówczas światowym centrum produkcji opon), że zdarzały się na niej samoczynne pożary, największy bodaj w 1969 roku.

<sup>8</sup> Słowo *‘thích’* oznacza *‘wielebny’*, *‘czcigodny’* i wskazuje na to, że mowa o osobie duchownej. Pochodzi ono od wyrażenia *‘thích ca’* lub *‘thích già’*, co oznacza, że osoba wywodzi się z *‘rodu Śakjów’*, do którego należał założyciel buddyzmu Siddhartha Gautama. Wyrażenie *‘thích nữ’* wskazuje na mniszkę.

zainspirowały także młodego południowokoreańskiego robotnika i działacza walczącego o poprawę warunków pracy, Chun Tae-ila (1970), który podpalił się, aby nagłośnić sprawę nieludzkiego traktowania robotnic i robotników przemysłu tekstylnego. Tych pięć czynów traktować można jako jedne z najjaskrawszych przykładów protestacyjnych samospaleń we współczesnej historii w sposób niezaprzeczalny motywowanych altruizmem oraz chęcią obrony i ocalenia wartości ponadjednostkowych. Dodaję do nich samospalenie Tunezyjczyka Mohameda Bouaziziego w 2010 roku, które stanowiło iskrę wzniciającą społeczny bunt, jaki doprowadził do wybuchu tzw. Arabskiej Wiosny. Jego czyn był co prawda impulsywny i powodowany względami osobistymi (poczuciem upokorzenia i krzywdy), lecz dokonany został publicznie, przed budynkiem magistratu, na oczach wielu świadków, traktuję go więc również jako akt samobójczego protestu.

Omówienie i studia tych sześciu przypadków (ang. *case studies*) zawarte w części trzeciej stanowią trzon tej publikacji, ponieważ uważam, że protestacyjne samospalenia są zjawiskiem bardzo silnie zindywidualizowanym, związanym z decyzją tego a nie innego człowieka. Nie oznacza to oczywiście, że nie można próbować snuć na ich temat refleksji uogólniających, choć trzeba pamiętać, iż mowa jest o fenomenie globalnym, który dotyczy zarówno kobiet, jak i mężczyzn, wyznawców i wyznawczyń różnych religii oraz ateistów i ateistek, a także osób różnych narodowości, które decydują się na protest z najrozmaitszych powodów. Tym samym trudno jest to zjawisko objąć jedną ramą teoretyczną<sup>9</sup>. Dlatego robię to w formie uwag zawartych w części pierwszej, które stanowią podbudowę dla późniejszych rozważań szczegółowych, nie są natomiast próbą stworzenia domkniętej i jednolitej „teorii samospaleń” (cokolwiek miałyby to znaczyć). Po nich – w części drugiej – sytuuję kalendarium w formie krótkich not i mikrostudium o protestacyjnych samopodpaleniach. Pozwala ono zobaczyć globalny wymiar zjawiska, jego skalę oraz spektrum spraw, o które upominały się swymi radykalnymi działaniami osoby protestujące. Spis ten traktuję jako integralny składnik publikacji i kluczowy element dla zrozumienia zjawiska samospaleń, a nie poboczny wątek rozważań, dlatego umiejscawiam go w środku książki, nie zaś na jej końcu, jak zwykło się to czynić z tego typu zestawieniami.

Robię tak również po to, aby uświadomić czytelnikom, iż konfiguracja przypadków mogłaby być zupełnie inna (choć oczywiście punktem wyjścia musiałby się i tak stać czyn wielebego Quáng Đứca, co wyjaśniam w *Uwagach...*). Ten wybór sześciu przykładów podyktowany był trzema względami. Po pierwsze, zależało mi, aby naświetlić te problemy, które najczęściej pojawiały się w tle samospaleń, tzn. opresję dotyczącą kwestii religijnych, wojnę i jej okropności, ucisk totalitarnego reżimu, wyzysk pracowniczy oraz wykluczenie z dominujących systemów ekonomicznych. Po drugie, ważna okazała się dostępność materiałów i wiarygodnych danych: w wypadku zdarzeń prezentowanych w książce – największa. Po trzecie, właśnie tych sześć przypadków, które zestawilem w parę z uwagi na podejmowany w proteście problem i/lub kontekst historyczno-polityczny, spotkało się z najsilniejszym i – moim zdaniem – najwartościowszym oddźwiękiem w pracach artystycznych. Dzieła, którym poświęcam w książce więcej miejsca, stanowiły w moim przekonaniu wyraz zmysłu empatii, to znaczy – jak ujęła to Luisa Nader – „współtworzyły się przez empatyczną relację z innym” (2014: 32). Dawały świadectwo i stawiały pytania o różne wymiary granicznego doświadczenia, którego nie chciały ujmować wyłącznie w kategoriach negatywnych, obejmujących „pojęcie kryzysu, agonu, braku, pustki, pęknięcia, opresyjnej władzy, wykluczenia, represji” (Nader 2014: 25–26). A przy tym wskazywały na „sprawczość i potencję podmiotów postawionych wobec sytuacji granicznych” (Nader 2014: 26–27).

Należy zaznaczyć, że echa protestacyjnych samospaleń w sztuce obejmują przede wszystkim odwołania do realnie dokonanych czynów, dużo rzadziej spotyka się dzieła

<sup>9</sup> Podobnego zdania był wykładający w Kanadzie historię i kulturę tybetańską, Tsering Shakya, który badał zmieniające się metody protestu wśród Tybetańczyków (2012: 21).

nieodnoszące się do konkretnych przypadków. Wśród tych drugich znajduje się wielokrotnie omawiana powieść Tadeusza Konwickiego *Mała apokalipsa* (1979)<sup>10</sup>, w której samospalenie stanowi sposób konfrontacji z nędzą peerelowskiej rzeczywistości, ze światem, który – jak pisał Przemysław Czapliński – „znajduje się w stanie przewlekłej agonii, trwałego rozpadu, nieokreślonej śmierci” (1994: 151). Całopalna ofiara, na której złożenie cynicznie namawiają bohatera opozycjoniści, ujawnić ma ponadto „winę powszechną, czyli «grzech obojętności»”, lecz – jak słusznie podkreślał literaturoznawca – czyn ten „nie będzie ofiarą zbawczą i nie odkupi win społeczeństwa, bo społeczeństwo czuje się niewinne” (1994: 155). Drugim ważnym dziełem, w którym motyw samospalenia jest kluczowy, a które nie nawiązuje do żadnego historycznego aktu, to przedostatni film Andrieja Tarkowskiego *Nostalgia* (1983). Tutaj całopalny czyn outsidera Domenica potraktowany został jako rozpaczliwa próba przezwyciężenia nędzy duchowej współczesnego zsekularyzowanego i cynicznego świata. W książce koncentruję się na pierwszej grupie dzieł, jednak aby zaznaczyć istnienie tej drugiej i jej całkowicie nie pominąć, umieszczam w postscriptum szkic poświęcony fabule rosyjskiego twórcy.

Protestacyjne samospalenia rozpalają wyobraźnię artystów. Nic dziwnego, skoro stanowią dojmujące potwierdzenie bezkompromisowości jednostek, zdolnych do poświęcenia własnego życia, by wzmocnić wydzwięk własnego sprzeciwu. Sztuka jako egzemplaryczna przestrzeń poszukiwania nowych rozwiązań, przemiany, niezgody na *status quo*, a czasem radykalizmu i buntu, chętnie konfrontuje się z przykładami działań granicznych. Sama przecież testuje, przesuwa i renegocjuje ograniczenia, brzegi i krańce. A jednak większość dzieł stanowiących oddźwięk realnych protestacyjnych samospaleń stanowi dość zachowawczą formę ich upamiętnienia, jakby oddając się na służbę większej sprawie. Rzadko na tym polu spotkać można utwory stawiające pytania i kwestionujące schematy. Najczęściej gloryfikuje się osoby decydujące się na samobójcze protesty w ogniu i akcentuje bohaterski wymiar ich czynów. Dzieł prowokacyjnych czy obrazoburczych niemalże nie ma, tak jakby artyści czuli się onieśmieleni drastycznością tego typu zdarzeń i ich radykalizmem; jakby obawiali się je strywalizować czy sprofanować. Wszak – jak celnie zauważył Grzegorz Niziołek – „żaden szok wywołany przez dzieło sztuki nie może być traktowany jako odpowiednik czyjegoś przeżycia traumatycznego” (2016: 15).

Jedynie w pracy performerera i artysty mediów Piotra Wyrzykowskiego (ur. 1968), który w 2014 roku stworzył zestaw do przeprowadzenia wirtualnego samospalenia, dostrzec można chęć wyłamania się z tego trendu i wzbudzenia kontrowersji. Jego dzieło składało się z aplikacji mobilnej na telefon komórkowy i przenośnego składanego podium. Oto fragment „instrukcji obsługi” jego pracy:

Ostatecznej demonstracji można dokonać w dowolnym miejscu. W tym celu należy rozłożyć w wybranym punkcie podium, stanąć na nim, uruchomić aplikację i w wyciągniętej nad sobą ręce skierować kamerę urzędnika na siebie. Stać dumnie nieruchomo ze świadomością istoty danego momentu. Świat zostanie poinformowany

<sup>10</sup> A także jej liczne adaptacje sceniczne, począwszy od realizacji w Teatrze Polskim ZASP w Londynie 1 grudnia 1982 roku. Znalazły się wśród nich także spektakle Teatru Ósmego Dnia z czerwca 1985 roku, kiedy to szykanowany przez peerelowskie władze zespół, którego część nie mogła otrzymać wówczas paszportów, podzielił się na dwie grupy. Pierwsza prezentowała przedstawienie zatytułowane *Auto-da-fé* za granicą, a druga – *Małą apokalipsę* w kraju (nierzadko w salkach parafialnych). Lech Raczak w swojej książce *Szaleństwo i metoda* nazwał te spektakle „tragiczną i groteskową zarazem opowieścią o [...] Polsce pogrążającej się w mroku” (2012: 79). Reżyser wrócił do prozy Konwickiego w 2009 roku, wystawiając *Małą apokalipsę* w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie. W tym miejscu wspomnieć trzeba również o prześmiewczym filmie Constantina Costy-Gavrasa z 1992 roku, będącym swobodną adaptacją powieści Konwickiego, w którym dwójka lewicowych paryskich intelektualistów namawia pisarza z Polski na dokonanie samospalenia, aby nadać rozgłos jego dziełom i zbić fortunę na ich publikacji.

o twoim akcie poprzez udostępnienie zdjęcia na wybranych mediach społecznościowych. Samospalenia można dokonywać tylko i wyłącznie raz dziennie. Podchodź do tego odpowiedzialnie, świadomie wybieraj punkty w przestrzeni publicznej<sup>11</sup>.

Nie oznacza to oczywiście, że protestacyjne samospalenia w kulturze współczesnej, a szczególnie w dominującej dziś jej odmianie – popkulturze – funkcjonują wyłącznie na prawach nietykalnej świętości chronionej niepisaną regułą poprawności. Wprost przeciwnie. Tworzone są dowcipne rysunki posługujące się motywem samospalenia jako symbolem sprzeciwu (il. 4), zdarza się też, że motyw ten wykorzystuje się w kampaniach promujących towary (il. 5). Emblematyczne fotografie wielobnego Quãng Đứca w płomieniach były wielokrotnie replikowane, przerabiane (również w żartobliwy sposób) i remediowane, o czym piszę szerzej w podrozdziale *Pod powierzchnią ikony*. Niezamierzony efekt trywializujący protest przez samospalenie wywoływał również gest wykonany przez rapera i producenta muzycznego Andrzeja „Żuroma” Żuromskiego (ur. 1977), który w 2013 roku w studio telewizji Polsat oblał się niewielką ilością łatwopalnej substancji i podpalił, chcąc zwrócić na siebie uwagę. Bluzę szybko zdjął, a prowadzący program niemal natychmiast ją ugasił. Muzyk zrobił z siebie, jak to się potocznie mówi, widowisko (i – jak świadczą o tym wpisy w sieci – pośmiewisko)<sup>12</sup>. Tego typu zabiegi świadczą o tym, że samospalenie funkcjonuje współcześnie w wyobraźni zbiorowej jako synonim nieprzejednanego protestu<sup>13</sup>. Często uznaje się je za gest ostateczny i straceńczy, obok którego nie można przejść obojętnie.

Jako taki samobójcze protesty w ogniu potraktowała dramatopisarka i dramaturżka Magda Fertacz (ur. 1975), która w swojej krótkiej sztuce *Nie goście* (2010–2011: 82–107), zainspirowanej *Nieznośną lekkością bytu* Milana Kundery, przywołała szereg samospaleń, tworząc z osób, które je dokonały, chór „żywych pochodni”, „zjaw z pogorzeliśka”, krzyczących o pamięć. Kluczowa postać utworu – Autor, w którego głowie (czyli w jego laboratorium twórczym) rozgrywa się dramat, pragnie o nich zapomnieć, wyprzeć ze świadomości, nie wiedzieć, że ich czyny wydarzyły się, skupić na zwyczajnym przepływie życia w relacjach damsko-męskich, na cielesności i na miłości, jednak jak zdradza jego ostatnia wypowiedź – tzn. „[...] nie goście tego, co pomiędzy, co jest błyskiem tylko, ulotnym westchnieniem naiwnych” (2010–2011: 107) – nie potrafi. Być może dlatego, że wszystko inne jawi mu się w konfrontacji z ich ostatecznym gestem jako „nic nieznacząca igraszka wyobraźni” (2010–2011: 95), wymysł, po którym nic nie pozostaje.

Najlepszy przykład konfrontacji świata sztuki i grozy samospalenia pochodzi jednak z klasycznego filmu Ingmara Bergmana (1918–2007) *Persona* (1966). Protestacyjne samospalenie buddyjskiego mnicha w Sajgonie (dwudziestotrzyletniego Thích Thiện Mỹ) ogląda na ekranie telewizora aktorka Elizabet Vogler, która znalazła się na obserwacji w szpitalu po tym, jak grając Elektry, zamilkła nagle podczas przedstawienia. Jej gest odczytywać można jako jałowy wyraz niezgody artystki na obłudę świata, spotęgowaną w teatrze, karmiącym się wszak iluzją. W swojej monografii twórczości szwedzkiego reżysera Tadeusz Szczepański tak interpretował obecność tego fragmentu: „decyzja aktorki przyniesie jej kolejne poczucie fikcji w obliczu autentycznej grozy”. I dodawał:

Bergman w *Personie* dowodzi, że współczesna sztuka nie jest w stanie sprostać, dać świadectwo horrorowi dwudziestowiecznej rzeczywistości, którego moralnego ciężaru

<sup>11</sup> Zob. <https://play.google.com/store/apps/details?id=co.blastlab.samospalenie>.

<sup>12</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=hNyxb4dH2LU>.

<sup>13</sup> Potwierdzenie tego typu postrzegania aktów samospaleń znaleźć można również w kryminale. Dla przykładu szwedzki pisarz i dziennikarz Mons Kallentoff w popularnej serii *Lowcy ognia* pisał: „Ludzie, którzy sami się podpalają, robią to, żeby pokazać coś światu. Dbają o to, żeby mieć widzów” (2017).

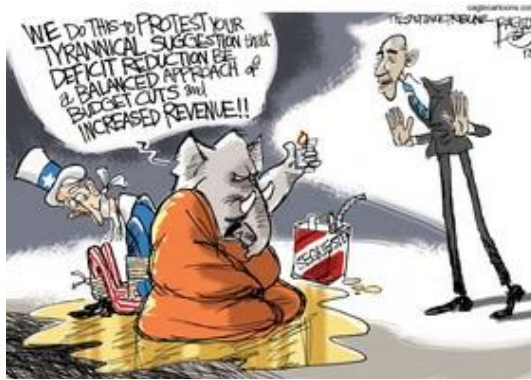
artysta już nie potrafi udźwignąć. Ale nawet jego milczenie wobec niewyraźnego tragizmu ludzkiego świata, odmowa jakiegokolwiek w nim uczestnictwa, które w najlepszym wypadku oznacza zgodę na fałsz, wcale nie gwarantuje istnienia autentycznego (1999: 282).

Artysta w obliczu grozy współczesnego świata nie ma prawa do eskapizmu, nie ma prawa milczeć – zdawał się mówić szwedzki mistrz. Artysta do milczenia powinien prowadzić innych – powiedziałby Peter Brook (ur. 1925), artysta podejmujący problem samospalenia w spektaklu *US* (1966) i filmie *Tell me lies* (1968). Ale nie do opresyjnej ciszy, lecz do „ciszy ożywionej świadomością”, jak ujął to brytyjski reżyser w charakterystyczny dla siebie, skondensowany sposób (2001: 22). Inaczej postrzegał to Piotr Pawlenski (ur. 1984), rosyjski artysta-performer, autor i wykonawca ekstremalnych działań artystyczno-politycznych podejmowanych od 2012 roku w przestrzeni publicznej. Jego transgresyjne, wywrotowe i prowokacyjne akcje, sytuujące się na przecięciu krytycznej sztuki zaangażowanej i polityki, w których Pawlenski dokonywał samookaleczeń, ściągały na niego (oraz na jego współpracowników) represje ze strony władz. Chyba to właśnie one najbardziej zbliżają się do protestacyjnych samospaleń (oczywiście w zestawieniu tym należy pamiętać o właściwych proporcjach)<sup>14</sup>. Artysta radykalnego politycznego *body artu* w krótkim, mającym charakter manifestu tekście *Milczenie* stwierdził, że milczenie bywa dwuznaczne, „i tylko od nas zależy, w co przekształci się jego ambiwalentność”. Ciszę utożsamiał z brakiem reakcji społeczeństwa na politykę terroru stosowaną przez władze. Jego zdaniem, „jest to całkowity zanik naturalnego odruchu społecznego, jakim są bunt i sprzeciw”, a zadaniem człowieka (artysty) jest ten „odruch na nowo przywrócić” (w: Kutyla, Walaszkowski 2016: 13).

Próbuję zatem zrozumieć zjawisko samospaleń, patrząc na nie z dwóch punktów widzenia – z pozycji obserwatora samych zdarzeń (oczywiście *ex post*, co wymaga posłużenia się wyobraźnią, zasilaną przez najrozmaitsze źródła, wśród nich m.in.: opisy, świadectwa, ikonografię i nagrania filmowe), jak i interpretatora dzieł, które zostały im poświęcone. Protesty samobójcze ujmuję teoretycznie (część pierwsza), historycznie (część druga), poprzez historyczno-polityczne i społeczno-kulturowe analizy wybranych przypadków (część trzecia) i za sprawą eseju interpretującego utwór eksploatujący ten motyw, lecz niezwiązany z żadnym realnym podpaleniem się (w *postscriptum*). Być może taka interdyscyplinarna sieć sprawi, że fenomen ten stanie się mniej obcy. Ufam, że zaproponowana kompozycja elementów, z których każdy mógłby stanowić niezależną całość, wytworzy efekt synergii i suma składowych przewyższy wartość liczbową, jaka wynikałaby z prostego dodawania. Konstrukcja taka sprawia, że w książce pojawiają się powtórzenia, których nie usuwam, gdyż w związku z nasyceniem publikacji dużą ilością informacji ułatwić mogą one czytelnikom orientację w gąszczu faktów.

---

<sup>14</sup> Poprzez aspekt realności – rzeczywiste naruszenie integralności ciała i wyrządzenie sobie samemu krzywdy – są radykalniejsze i bliższe samospaleniom niż np. interaktywne instalacje-performanse z udziałem maszyn, ludzi i ognia, realizowane przez Erika Hobijna, holenderskiego performerę i akcjonistę medialnego działającego w Berlinie, takie jak np. *Delusions of self-immolation* (Złudzenia samoofiarcowania / samospalenia). W performansie tym, prezentowanym podczas wystawy *The body in ruin* (Ciało w ruinie) w holenderskim mieście 's-Hertogenbosch w 1993 roku, maszyna skonstruowana przez artystę z jednej strony miotała w kierunku pleców demonstratora przez sekundę strumień ognia (strój performerę pokryty został ognioodpornym żelem), po czym po szybkim obrocie oblewała go z drugiej strony wodą. Zob. <https://vimeo.com/49675410> i <http://v2.nl/archive/works/delusions-of-self-immolation>.



3. Okładka płyty *Wish you were here* (Żałuję, że cię tu nie ma) zespołu Pink Floyd z 1975 roku. Zdjęcie dwóch mężczyzn podających sobie dłonie, z których jeden (kaskader Ronnie Rondell) płonie, budzić mogło skojarzenie z wyrażeniem *'getting burned'* ('sparzyć się'), jakim posługiwano się w branży muzycznej w sytuacji, gdy firma nie zapłaciła artyście za wykonaną pracę. Fotografia zrobiona została przez Aubreya Powella na terenie wytwórni filmowej Warner Bros. w Burbank w Kalifornii.

4. Rysunek zamieszczony na stronie gazety „The Patriot-News” ukazującej się w Harrisburgu w Pensylwanii. Tłumaczenie tekstu wypowiedzianego przez podpalającego siebie (i skrupowanego Jankesa) słonia w kierunku bankiera czy polityka brzmi: „Robimy to, aby zaprotestować przeciwko twojej tyrańskiej sugestii, że redukcja deficytu to zrównoważone podejście do cięć budżetowych i wzrostu dochodów”.

5. Jeden z trzech plakatów reklamowych przygotowanych w 2008 roku dla Pepsi przez firmę BBDO z Düsseldorfu w Niemczech jako część kampanii promującej napój zawierający „jedną bardzo, bardzo samotną kalorię”, która postanowiła w związku ze swym „sieroctwem” popelnić samobójstwo (również przez samospalenie). (Na pozostałych dwóch postać podcina sobie żyły, zażywa truciznę, strzela sobie w głowę, przedawkowuje lekarstwo i przywiązuje się do bomby). Z powodu kontrowersji, jakie wywołała kampania, korporacja zdecydowała się wycofać te plakaty z przestrzeni publicznej.

### 3.

Zjawisko protestacyjnych samospaleń z racji swego nasilenia od drugiej połowy lat 60. ubiegłego wieku stało się przedmiotem analiz i interpretacji dokonywanych zarówno przez psychologów i socjologów, jak i przez politologów oraz religioznawców. Psychologowie widzą w nim odmianę altruistycznego samobójstwa, a także swoistą wersję tzw. efektu Wertera (tzn. naśladowczego samobójstwa, dokonywanego pod wpływem wcześniejszego przypadku, traktowanego jako pewien wzorzec). Socjologowie i politologowie rozpatrują samospalenie w kontekście społeczno-politycznym i upatrują w nim narzędzia pokojowej walki o wartości przynależne danej wspólnotie. Porównują je z samobójczymi atakami bojowników i bojowniczek o jakąś sprawę i sytuują ten rodzaj działania obok np. strajków głodowych prowadzonych bezterminowo. Z kolei religioznawcy umiejscawiają samospalenie w ciągu występujących w różnych tradycjach religijnych działań ofiarniczych, takich jak samoumartwienia i samookaleczenia. W dalszej części rozważań podejmuję te kwestie i przywołuję konkretne propozycje i ustalenia badawcze.

Piszę tę książkę po performatywnym zwrocie (ang. *performative turn*), jaki dokonał się w humanistyce pod koniec ubiegłego milenium i obejmował – jak syntetycznie ujął to teatrolog i kulturoznawca Wojciech Dudzik:

przeniesienie zainteresowań badaczy kultury (kulturoznawców, antropologów, socjologów, literaturoznawców i innych) z człowieka jako istoty wytwarzającej na człowieka jako istotę działającą, ze słowa na czyn, z narracji na akcję, z kontemplacji na działanie, z tego, co się stało, na to, co się staje, z komunikacji pośredniej na komunikację bezpośrednią, czy wreszcie na przejściu od postrzegania kultury jako tekstu do analizy kultury jako widowiska (2009: 423)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Zob. także ważny artykuł Ewy Domańskiej „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, w którym badaczka wskazała na następujące wyznaczniki przemiany w podejściach badawczych: „nastawienie na sprawczość i zmiany wywoływane w rzeczywistości, rozszerzenie rozumienia sprawczości na byty nie-ludzkie (posthumanistyczne oblicze idiomu performatywnego), interdyscyplinarność czy antydyscyplinarność badań oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i performance’u, w którym się uczestniczy” (2007: 52).



Staram się więc uwzględniać w rozważaniach propozycje badawcze antropologii widowisk, skupiającej się na wybranych zdarzeniach życia społecznego, w których dochodzi do zgromadzenia się wzajemnie na siebie oddziałujących osób, znajdujących się w sytuacji dynamicznie rozwijającego się przedstawiania treści i dzielenia się energią. Zjawiska te pozostają jednocześnie w związku symbiotycznym ze światem kreacji artystycznej, co antropologia widowisk oraz performatyka znakomicie naświetliły (zob. Kolankiewicz 2005; Schechner 2006). Podejścia te wykorzystywane były już w odniesieniu do protestacyjnych samospaleń zarówno w opracowaniach kulturoznawców amerykańskich (Shahadi 2011), jak i polskich (Kurz 2016; Kulmiński 2016), z ustaleń których korzystam.

Jednocześnie próbuję otwierać się na inne ujęcia i postulaty. Za szczególnie cenne i przemawiające do mojej wrażliwości uznaję propozycje Luizy Nader (nawiązującej do dokonań Grzegorza Niziołka i jego bardzo ważnej książki *Polski teatr Zagłady* z 2013 roku) dotyczące stworzenia afirmatywnego projektu afektywnej historii sztuki nowoczesnej w Polsce, który zakłada „zmianę perspektywy z traumatycznej na afektywną”, czyli uwzględniającą znaczenie emocji i protoemocji (afektów) „w zawiązywaniu wspierających relacji z innymi”, co rozciągnięte może zostać także na interpretację dzieł artystycznych (Nader 2014: 38, 15). Tak pojęta zmiana niesie ze sobą

zadanie wsłuchiwania się w ciszę i milczenie, w ból i śmierć, w indyferencję, w gniew i nienawiść, wyzwanie ciągłego otwierania się na winę i wstyd, ale również poszukiwanie pragnienia życia, relacji, troski, przyjaźni, solidarności w sztuce i przez sztukę (Nader 2014: 38–39).

Za cel tego projektu badaczka uznała „poruszenie serca” i łączące się z nim „szokowanie do myślenia” – „po to, by konflikt i kryzys nie tylko opisać i przeanalizować, co przede wszystkim przekroczyć” (2014: 39). Idąc tym tropem, staram się w tej książce współżyć i rozumieć, czy może precyzyjniej – zrozumieć i współczuć.

#### 4.

Ostatnia faza pracy nad tą książką odbywała się w cieniu czynu i śmierci Piotra Szczęsnego.



Po lewej: „ściana pamięci” Piotra Szczęsnego przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie. Znicze w kolorze białym i czerwonym tworzą literę „V” oznaczającą zwycięstwo. Po prawej: pamiątkowa płyta chodnikowa umieszczona przez władze miejskie na pl. Defilad 15 listopada 2017 roku, czyli niemal miesiąc po samospaleniu „Szarego człowieka” z Niepołomic, do jakiego doszło 19 października. Fot. Grzegorz Ziółkowski

## I. Uwagi o protestach samobójczych przez samospalenie

[...]

6.

Jak już wspomniałem, szczególne miejsce w repertuarze działań protestacyjnych zapewnia samospaleniom przynależna im widowiskowość i dramatyzm. Cierpiące ciało, spowite płomieniami jest spektakularne i wstrząsające. Jest pozacodzienne. Pojawia się przez wtargnięcie. Jak katastrofa, czyli wydarzenie nagłe i tragiczne w skutkach, jest „pęknięciem, zakłóceniem, plamą” na iluzyjnym obrazie świata (Kosiński 2013: 38). Zwróćmy uwagę, że akt samospalenia jest niespodziewany i nieprzewidywalny, bardziej nieprzewidywalny niż akt terrorystyczny, który może zostać wyśledzony i udaremniiony przez służby państwowe (co rzeczywiście ma miejsce), a poza tym jest krótki i gwałtowny, niemalże spazmatyczny. Wrażenie to pogłębia przeszywający krzyk bólu, który stanowi najczęściej integralny składnik akcji i buduje audiosferę, oraz fakt, że akcja ta trwa zazwyczaj zaledwie kilka, maksymalnie kilkanaście minut. Oczywiście może towarzyszyć jej taka czy inna ekspozycja w postaci wykrzykiwania haseł, rzucania gróźb i prób negocjacji, rozdawania ulotek, ustawienia transparentu, lecz częstokroć jednym gestem przechodzi się do kulminacji. Akt ten rozrywa społeczną tkankę drastycznością i bezpośredniością gestu – gestu wykorzystującego siłę jednego z podstawowych żywiołów. Jak teatr okrucieństwa z ducha Antonina Artauda, zmusza – i performera/performerkę, i świadków czynu – do postawienia sobie pytań o sprawy fundamentalne: o własne wybory, postawy i wartości, jakim ktoś hołduje. I jak teatr, skierowany jest przede wszystkim do widowni miejskiej, gdyż ogromna większość protestacyjnych samospaleń dokonana została w tego typu ośrodkach, najczęściej w miejscach symbolicznych i/lub kojarzonych z władzą.

Kwestia ta naprowadza na drugi – obok możliwości szerokiego informowania przez media o danym zdarzeniu – zasadniczy czynnik, który wpłynął na rozwój tej formy protestu. W większych skupiskach ludzkich widok cierpiącego ciała w czasach przedmodernistycznych był stosunkowo częsty – głównie za sprawą publicznego wymierzania kar. Celem dawnych egzekucji, organizowanych jako publiczne spektakle i wystawianych na pokaz, było zadanie skazanemu lub skazanej bólu i poniżenie jego lub jej ciała. W ten sposób obwieszczano także i potwierdzano moc i legitymację władzy do egzekwowania prawa, jak również dostarczano rozrywki (zob. Kubińska 2013). W dziewiętnastowiecznej Europie i w Stanach Zjednoczonych, a za ich przykładem także w państwach, które wkroczyły na drogę modernizacji, stopniowo ten model karania zastępowano uwięzieniem, usuwając tym samym cierpienie z widoku publicznego (pisał o tym szeroko Michel Foucault w *Nadzorować i karać*, 1993). To wytworzyło próżnię, którą wypełniły osoby decydujące się na samobójcze protesty i zadanie samemu sobie bólu w sferze publicznej (Biggs 2013: 412).

Sprawa ta wiąże się z faktem o podstawowym znaczeniu, tzn. z tym, że głównym (choć niejedynym) nośnikiem znaczeń w przypadku samospalenia staje się właśnie cierpienie, czy – dokładniej – cierpiące ciało. Zgodnie z teorią sfery publicznej, sformułowaną przez niemieckiego filozofa i socjologa Jürgena Habermasa (ur. 1929), przestrzeń ta to miejsce, gdzie możemy zostać zobaczeni i usłyszani, miejsce, w którym dominuje postoświeceniowy racjonalny dyskurs, dialog i krytyczne polemiki bazujące na logicznej ekspresji werbalnej. Innymi słowy, sfera publiczna to sfera logosu, liberalna demokratyczna utopia, w której ciągle negocjowanie stanowisk zapewnia obywatelstwo osobom stosującym się do takich właśnie reguł gry (zob. Warner 2002). Jak celnie zauważył w swojej dysertacji doktorskiej *The politics of suffering in the public sphere. The body in pain, empathy, and political spectacles* (Polityka cierpienia w sferze publicznej. Ciało w bólu, empatia i spektakle polityczne) badacz teorii komunikacyjnych Young Cheon Cho, protestacyjne samospalenie podważa



logocentryczny model, kwestionuje uprzywilejowany status dyskusji czy debaty jako podstawowego medium uczestnictwa w sferze publicznej (2009: 4). Akt podpalenia się postrzegać można jako radykalny gest zerwania, stworzenia wyrwy w społecznym organizmie, stojący na drugim biegunie mediacji i negocjowania rozwiązań. Jest to akt potwierdzający jednostkową suwerenność i podmiotowość, co oznacza, że osoba dokonująca go podważa prawa władzy do decydowania o przebiegu wydarzeń i wyznaczania standardów postępowania. W nowoczesnych społeczeństwach, które regulują życie społeczne za pomocą umów takich, jak systemy prawne, prawo do stosowania przemocy czy przymusu bezpośredniego przynależy tylko przedstawicielom aparatu władzy. Osoba dokonująca samospalenia (czy innego protestu samobójczego) sprzeciwia się temu monopolowi, sprawiając tym samym, że obowiązujący ład zostaje podważony na podstawowym poziomie, gdyż kwestionuje się tu fundamenty regulujące uporządkowanie relacji jednostka–zbiorowość. Jednostka daje sobie prawo do suwerennych decyzji będących – jak już pisałem – emanacją jej indywidualnego sumienia, poczucia godności czy systemu wyznawanych wartości. Co kluczowe, czyni to, przyjmując za wehikuł sprzeciwu cierpienie ciała i skupiając się na „odrzuconych formach komunikacji, które są wizualne, spektakularne, gwałtowne, niezdyscyplinowane i fizyczne” (Cho 2009: 3).

Istotne jest też, że do tej pozawerbalnej, konfrontacyjnej formy komunikacji uciekają się najczęściej (choć oczywiście nie zawsze) osoby (czujące się) zmarginalizowane bądź zlekceważone, pozbawione głosu, wykluczone z uczestnictwa w życiu politycznym, opierającym się w systemach demokratycznych na dyskusji, wazeniu racji i wymianie zdań. Osoby wcześniej niedostrzegane i niewidoczne. Poddane i podległe (ang. *subaltern*) – z uwagi na płeć, klasę (bądź kastę) czy rasę. Samospalenie w tym kontekście jawi się jako gest w pełni demokratyczny, gdyż nieuzależniający możliwości wystąpienia, zabrania głosu w sferze publicznej od poziomu wykształcenia, ogłady, płci, zamożności, miejsca na drabinie społecznej czy koloru skóry.

Jak akcentował Cho, cierpienie uznawane było (np. przez niemiecką filozofkę i teoretyczkę polityki Hannah Arendt) za przynależące do sfery prywatności i narażone na niebezpieczeństwo braku komunikatywności, ponieważ ból stawia opór językowi dyskursu, niszczy go, a tym samym nie może być skutecznym narzędziem porozumienia w społeczeństwie. A jednak mimo to cierpienie zostaje użyte przez tych, którzy pozbawieni są reprezentacji w dominujących systemach i strukturach. Staje się ostatnią instancją, ostatnią deską ratunku przed całkowitym wymazaniem bądź niedostrzeżeniem danego problemu. Poprzez rozbłysk płonącego ciała cierpiąca jednostka przeciwstawia się zniknięciu, czyni siebie widoczną i naświetla kwestie, o które się upomina. Samobójczy protest w ogniu stanowi więc swoisty paradoks, gdyż celowa anihilacja siebie zmienia się w spotęgowaną naoczność (por. Shahadi 2011: 55 i Gough 2013b: 9). Zniknięcie prowadzi do pojawienia się – choćby jako wyrzut sumienia. „Cierpiące ciało staje jednym z najbardziej kluczowych archiwów i skarbców świadomości poddanego/poddanej [ang. *subaltern*]” (Cho 2009: 40). Sprzeciwia się uogólnieniom i abstrakcjom (również dotyczącym cielesności) stojącym u podstaw demokracji, która wysuwa żądanie widzenia siebie jako innego, postrzegania siebie z perspektywy innych oraz wzięcia w nawias tego, co osobiste i partykularne. Ciało w bólu domaga się zwrócenia uwagi na indywidualny, niepodzielny wymiar każdego przypadku z osobna. Zamiast tego, co bezosobowe i bezcielesne, wprowadza na pierwszy plan to, co uszczegółowione i zakorzenione w fizyczności. Ból fizyczny sprzeciwia się sprowadzaniu go do wspólnego mianownika, zamiast na uogólnienia, kładzie nacisk na to, co ukonkretnione, jedyne i niepowtarzalne (mimo występowania jednostek chorobowych). Cierpienie tego a nie innego ciała stanowi wówczas koszt wejścia do sfery publicznej. Jest swoistym biletem wstępu do niej dla osób zmarginalizowanych, które nie potrafią, nie mogą bądź nie chcą stosować się do reguły *ratio* i zasady *decorum* (Cho 2009: 86). Całkiem dosłownie, gdyż w

przypadku osób wykluczonych, niedysponujących środkami na zakup czasu antenowego, jakie posiadają korporacje czy partie polityczne, samospalenie stanowi sposób na przyciągnięcie uwagi mediów, a tym samym na skierowanie swego przesłania do większej grupy odbiorców.

Biorąc pod uwagę fakt, że samospalenie stanowi wtargnięcie w przestrzeń publiczną, jak również w sferę wyobrażeń zbiorowych, można je interpretować poprzez porównanie z samobójstwami heroicznymi, biorącymi swój początek w stoicyzmie. Tak jak one, samospalenie dokonywane jest publicznie, nakierowane na odbiorców i zyskuje polityczny wymiar. I tak jak one, w ostentacyjny sposób kładzie akcent na nieustraszoną w obliczu śmierci. Trzeba sobie jednak uświadomić, że samobójstwa heroiczne – i w czasach rzymskich, i podczas rewolucji francuskiej – stanowiły przywilej wyższych warstw społecznych, które gloryfikowały je nie tylko jako najwyższy akt wolności osobistej i sposób na zyskanie sławy oraz zapisanie się w historii, lecz również jako środek umożliwiający podtrzymywanie identyfikacji klasowej i odróżnienie się od osób niższego stanu oraz kryminalistów. Metody popełniania samobójstw były wówczas uwarunkowane społecznie, co oznacza, że osobie szlachetnie urodzonej nie wypadało wieszać się, topić czy skakać z urwiska, m.in. dlatego, że traciła ona wówczas okazję do (p)okazania innym poziomem swej samokontroli. Uwięzieni mężczyźni z wyższych warstw, wiedząc o tym, że zostali skazani na śmierć, woleli zadać ją sobie sami np. poprzez zażycie trucizny, aby w ten sposób zaakcentować swą indywidualną sprawczość i przezwyciężyć bezsilność. Tym samym samobójstwa heroiczne jawią się jako gesty wykluczające, podczas gdy – jak już wspominałem – protestacyjne samospalenia są aktami włączającymi, czyli dokonywanymi bez względu na rasę, klasę czy płeć. Nie chodzi w nich przy tym o pokazanie siebie w określony sposób (jak w samobójstwach heroicznym), lecz o to, aby w ogóle zostać dostrzeżonym i aby dostrzeżona została sprawa. I inaczej niż w samobójstwach heroicznym, nie odgrywa się jakiejś roli (np. Katona czy Seneki, jak czynili Francuzi za czasów rewolucji), chcąc (od)zyskać godność czy dumę, ale raczej podkreśla się za pomocą cielesnego cierpienia wagę spraw.

Jak zauważył socjolog somatyczności Chris Shilling, od początku dwudziestego pierwszego wieku „ciało wraz wielością swoich społecznych i kulturowych znaczeń przesunęło się do samego centrum naukowych analiz” (2010: 11). Fakt ten stanowi m.in. pokłosie pionierskich badań Michela Foucaulta (1926–1984), który skupiał się na wpływie dyscyplinujących strategii dyskursywnych na cielesność. Ciało u francuskiego myśliciela jest formowane i formatowane przez władzę i stanowi odbicie kontroli, jaką ona nad nim sprawuje. Koncepcje Foucaulta stanowią – jak podkreślał Shilling – „najbardziej radykalną i wpływową koncepcję społecznego konstruowania i wykraczają daleko poza postrzeganie ciała jako odbiorcy społecznych znaczeń” (2010: 87). W ujęciu francuskiego badacza „ciało jako biologiczny byt znika, a jego miejsce zajmuje produkt społecznie skonstruowany, nieskończenie plastyczny i wysoce niestabilny” (Shilling 2010: 87). Przenikanie tego, co polityczne i tego, co fizyczne dostrzec można, analizując takie kwestie, jak choćby żywienie, obowiązkowe szczepienia czy planowanie demograficzne. Krytyka feministyczna, choć czerpała z ustaleń Foucaulta i skupiała się na dyskursach stanowiących pole, na którym ścierają się stosunki władzy, i sprawiających, że konkretne, niepowtarzalne ciała włączane są w normatywne matryce, upominała się jednak o materialność cielesności, o jej płciowość. Inny silny głos krytyczny wobec Foucaulta pojawił się ze strony brytyjskiego socjologa Bryana Turnera, który podkreślał, że francuski myśliciel zignorował fenomenologię ucieleśnienia:

Natychmiastowość osobistego zmysłowego doświadczenia wcielenia, która jest związana z pojęciem własnego ciała, umyka jego uwadze. Moja władza nad spersonalizowanym ciałem,

jego posiadanie i działanie przez zmysłowe doświadczenie są minimalizowane na rzecz nacisku położonego na regulującą kontrolę sprawowaną z zewnątrz (w: Shilling 2010: 93).

Samospalenie skłania do przyjrzenia się kwestii sprawczości ciała – kwestii bycia aktywnym, a nie pasywnym elementem układu ciało–władza; do rozpoznania, jak w historii różne podmioty posługiwały się swoimi ciałami do oporu politycznego. Cho zauważył, że tak w socjologii, jak i w literaturze antropologicznej – skupiającej się głównie na kwestiach ludzkiej seksualności, fizjologii, emocjach i performansach – nie przykładano dostatecznej wagi do spraw związanych z tym, jak ludzie radzą sobie z bólem i cierpieniem oraz jak wykorzystują je do własnych celów, w tym tych o charakterze politycznym (2009: 99). Tymczasem wystawione na widok publiczny cierpiące ciało bazuje na wartościach retorycznych cielesności, które rozpoznane zostały już w antyku i potwierdzone w praktykach średniowiecznych męczenników za wiarę. Spostrzeżenia te usystematyzował i pogłębił Edmund Burke (1729–1797) w swojej klasycznej pracy *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1756). Znaleźć tu można potwierdzenie intuicji, że widok ciała przeżywającego katusze obdarzony jest siłą oddziaływania, która umożliwia wykroczenie poza obszar symboliczności i potrafi wywołać u widza uczucie trwogi będącej – jak ujmował to Burke – „wspólnym pnem rzeczy wzniosłych” (1968: 72). Wzniosłości (ang. *sublime*), jego zdaniem, nie należy bynajmniej kojarzyć wyłącznie z zadowoleniem (ang. *delight*), wspaniałością czy zachwytem, gdyż wiąże się ona z doświadczeniami niosącymi ze sobą niebezpieczeństwo utraty życia („wyobrażenie cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania jest przyczyną wzniosłości” – pisał irlandzki filozof, 1968: 98–99). Dla przykładu kategoria ta przynależy srogiemu majestatowi władcy (władczyni), gdyż w każdej chwili może on/a – jako suweren/ka – objawić swą niszczycielską i budzącą grozę moc. Burke tak to formułował: „[...] gdziekolwiek znajdujemy siłę i w jakimkolwiek świetle oglądamy moc, zawsze spostrzegamy wzniosłość nieodłączną od grozy” (1968: 75). Kwestia ta wiąże się z kruchością ciała, którą postrzegać można jako fundament międzyludzkiego porozumienia. To właśnie podatność ciała na zranienie, jego wrażliwość (ang. *vulnerability*) zbliża nas do innych. Tkwi u podstaw empatii, pojmowanej jako zdolność do odczytywania emocji innych i uczuciowego utożsamienia się z nimi. Cierpienie ciała jest zatem kluczowe jeśli chodzi o wzmacnianie siły argumentacji. Mimo że ból każdego człowieka jest niepowtarzalny, jednostkowy i niedający się przełożyć na doświadczenie innego, może stanowić płaszczyznę porozumienia, gdyż inni mają lub mogą mieć analogiczne (niekoniecznie tożsame) przeżycia i doznania. Do tego potencjału odwołują się zarówno więźniowie sumienia decydujący się na przeprowadzenie strajku głodowego czy działacze ekologiczni, opierający swoją argumentację nie tylko na sile słów, lecz również – właśnie – na podatności na zranienie ciała, które wystawiają na niebezpieczeństwo. Tym samym jeśli – jak udowodniał Foucault – strategię i operacje władzy obejmują dyscyplinowanie cielesności, „dominacji tej przeciwstawić się można również w pierwszym rzędzie za pomocą ciała” (Cho 2009: 109). Osoby dokonujące samospaleń realizują (niekoniecznie zamierzenie) taką właśnie strategię. Choć wydaje się, że cierpiące ciało poza jękami, krzykiem czy płaczem pozbawione jest głosu, przykład samospaleń pokazuje, że ciało takie może przekazywać znaczenia i apelować do emocji, może „mówić”, być wymowne. W tym sensie samospalenie posłużyć może jako element „performatywnej krytyki bezcielesnej racjonalności” (Cho 2009: 122). Głos cierpiącego ciała wydawać się może irracjonalny czy emocjonalny, pamiętać jednak należy, że częstokroć jest to jedyny głos, jaki (w subiektywnym odczuciu) pozostał osobie decydującej się na tę formę protestu. Ciało w bólu posiada zatem ogromny potencjał retoryczny i performatywny. Osoby dokonujące samospaleń „czynią potężne oświadczenie na temat własnych przekonań, dramatyzując swoje cierpiące ciało” (Cho 2009: 123).

Akcentowałem już kilkakrotnie, że protestacyjne samospalenia są w swej istocie fenomenem publicznym i nie odbywają się w izolacji. Liczy się w nich bowiem przekaz, przesłanie, apel do sumień. Niszczycielski żywioł ognia staje się reflektorem rzucającym światło na to, co stanowi istotę sprzeciwu. Jeśli dochodzi do fali samospaleń w tej samej sprawie (jak np. w Tybecie), ogień ten oświetla dodatkowo twarde stanowisko drugiej strony, która nie chce podjąć negocjacji, renegecjonować zajmowanych pozycji.

Jednak siła tkwiąca w samospaleniach może zostać wykorzystana przeciwko osobom, które ich dokonały. Akt ten pokazuje kruchość cielesnej komunikacji, która narażona jest na dwuznaczności i niejasności oraz – jak już zaznaczyłem – zależy od ram interpretacyjnych, nadających taki a nie inny wydźwięk danemu zdarzeniu. Samospalenia potrzebują słów – zarówno tych, które pojawią się w przesłaniu, liście pożegnalnym, wyjaśnieniu własnych motywów, jak i tych, które padają z ust innych osób, które dopowiadają, uzasadniają, usuwają wspomniane dwuznaczności. Inaczej mówiąc, performans cielesnej argumentacji i ucieleśnione praktykowanie sprzeciwu nie są samowystarczalne. Cierpiące ciało wysyła wiadomość, lecz tylko pozornie jest ona jednoznaczna, a jej różne wymiary – czytelne. Na podstawowym poziomie – wstrząsa, (nachalnie?) domaga się współodczuwania, wręcz szantażuje emocjonalnie innych, lecz spektrum wywoływanych reakcji, o czym była już mowa, może być bardzo szerokie i obejmować zarówno współczucie, żal, przestrach, grozę, cynizm, obrzydzenie, a – w skrajnych przypadkach – nawet perwersyjną przyjemność voyeura, nazywanego przez Susan Sontag „adeptem bliskości bez ryzyka” (2010: 132), który konsumuje obraz cierpienia jak spektakl i czerpie satysfakcję z faktu, że bólu doświadcza kto inny, a nie on sam. To, że ktoś cierpi z własnej woli, dowodzi jedynie tego, że sprawa nie może być błaha i trywialna, lecz nic poza tym. Samospalenie nie jest więc przejrzyste i jawić się może jako problem hermeneutyczny, domagający się objaśnień i interpretacji. I w tym również sensie ma „posmak demokratyczny” (Cho 2009: 130). Nie tyle chodzi o to, że często stanowi wyraz niezgody na represyjne rządy, lecz o to, że adresując performans do oceniającej publiczności, uwzględnia i wręcz zaprasza krytyczne spojrzenie. „Samobójcy, którzy dokonują samospaleń, pokazują, że ciało w bólu stanowi nie tylko sposób na uczestnictwo w sferze publicznej, lecz także to, że [...] jest ono całkowicie uzależnione od świata i innych ludzi” (Cho 2009: 130). Oznacza to, że nawet ten częstokroć samotniczy gest stanowi jeden z węzłów w sieci relacji społecznych.

Cierpiące ciało osoby dokonującej samospalenia staje się „lokum performatywnej autodestrukcji”. „Potępia niesprawiedliwość poprzez przedstawienie [ang. *enactment*] jej fatalnych konsekwencji” (Andriolo 2006: 110). Samospalenie jest więc aktem performatywnym, za pomocą medium ciała komunikującym szerszej publiczności niesprawiedliwość doświadczaną przez zbiorowość czy jednostkę (Fierke 2013: 38). Podkreślę raz jeszcze – cierpienie staje się tu wehikułem znaczeń, które nie są wyrażone językiem dyskursu, lecz performansu – pojmowanego przez Dianę Taylor jako „ucieleśnione działanie, które umożliwia dowiedzenie się czegoś i przekazuje wiedzę za pomocą kulturowej i politycznej sprawczości” (Shahadi 2011: 54). Siła, na jakiej zasada się performans, „przenika wszystkie dziedziny życia, łącząc robienie czegoś według wzoru, pokazywanie siebie robiącego oraz wpływanie przez jedno i drugie na otoczenie” (Kosiński 2013: 43). I siłę tę eksploatuje samospalenie, niejednokrotnie odwołując się do wcześniejszych tego typu aktów, wystawiając działanie na widok publiczny i dążąc do wywołania realnej zmiany (w rzeczywistości politycznej, społecznej oraz w świadomości ludzi). Jak(o) performans samospalenia wymaga określonego miejsca (często starannie wybranego przez osobę decydującą się zaprotestować w ten sposób) i publiczności, która zdolna jest odczytać i zinterpretować ten gest. Jest czynem sprawczym nie tylko dlatego, że uruchomić może proces, który doprowadzi do zmiany społecznej bądź do zażegnania czy rozwiązania kryzysu, lecz także dlatego, że jest aktem nieodwracalnym. Po nim nic nie jest już takie samo. Niczego

nie da się już posklejać ani złożyć w całość. Inaczej niż w przypadku listu protestacyjnego, z którego też i postulatów można się wycofać bądź je renegocjować, czy strajku, który można odwołać lub zawiesić, samospalenie dojmująco unaocznia, że coś się stało i już się nie odstanie.

Jako akt bazujący na realności śmierci – „jednej z niewielu dostępnych nam jeszcze niepodważalnych realności”, jak celnie zauważył Dariusz Kosiński (2013: 75) – i dlatego opierający się (nie zawsze skutecznie) trywializacji, a przy tym – jako akt nieprzewidywalny, nieodwracalny i wstrząsający, samospalenie czasowo zawiesza czy neguje rutynowo uruchamiane przez odbiorców schematy zachowań. Mówiąc najkrócej – wytrąca z kolein. Na fali wstrząsu następują zazwyczaj działania mające na celu ugaszenie osoby, która zdecydowała się na tę formę protestu. Szok, oszołomienie, a nawet osłupienie i dezorientacja skutkować może później wycofaniem się i zamilknięciem i/lub stopniowo przekształcać w szereg kulturowo uwarunkowanych praktyk przywracających standardowy przepływ życia społecznego, takich jak symboliczne oznaczenie miejsca, w którym doszło do samospalenia, czuwania, modlitwy, demonstracje, przemowy itd. Praktyki te zaowocować mogą powstaniem wspólnoty lub wspólnot zogniskowanych wokół granicznego aktu. Ich wielkość, charakter, czas istnienia oraz dynamika funkcjonowania są powiązane z szerszymi procesami socjokulturowymi, których częścią pozostaje akt protestacyjnego samospalenia. Wspólnota lub wspólnoty zawiązywać się mogą tak w przestrzeni realnej, jak i w sferze wirtualnej i spajać je może zarówno aprobata dla działań osoby protestującej i współczucie oraz utożsamienie z wartościami, o które się ona upominała, jak i – rzadziej – sprzeciw wobec tej metody protestu i zapalnych kwestii. Jak każdy graniczny akt, samospalenie posiada zatem moc potrafiącą silnie spolaryzować jego bezpośrednich i pośrednich odbiorców.

I nawet jeśli stanowi część większej fali, sprzeciwia się logice wielkich liczb i akcentuje poszczególną ludzkiego istnienia. Stanowi dojmujący dowód – jeśli nie na sprawczość jednostki, to przynajmniej na istnienie wiary, że jednostka taką sprawczość (wciąż) posiada, że jej głos się liczy i może zostać wysłuchany, że ma do niego prawo – tak samo, jak ma prawo do decydowania o samej sobie. Jednocześnie ten a nie inny człowiek upomina się o wartości, które uznaje za najważniejsze i dla samego siebie, i dla innych, projektując swoje przeświadczenia na zbiorowość, a nawet uzurpując sobie prawo do rozstrzygnięcia o hierarchii wartości. To sprawia, że samospalenie sytuuje się na krawędzi tego, co jednostkowe i tego, co społeczne. I jawi jako działanie ambiwalentne, które wymyka się jednoznacznym ocenom etycznym. Z jednej strony stanowi świadectwo straceńczej wręcz odwagi, zwycięstwa nad strachem przed bólem i śmiercią oraz gotowości do samopoświęcenia (czasami w imię spraw o wątpliwej dla większej lub mniejszej części społeczeństwa wartości). Z drugiej, nie sposób polecać go i podawać jako wzór do naśladowania innym (tak jak innych waloryzowanych pozytywnie czynów), co sprawia, że musi ono pozostać jednostkowe i, by tak rzec, osobne. Oznacza to, że jednostka, która chce go dokonać, winna wziąć za tę decyzję pełną i całkowitą odpowiedzialność – zrobić to wyłącznie na własny rachunek. Ale jednocześnie czyn ten często naraża na cierpienie innych – bliskich, rodzinę, przyjaciół – więc i w tym sensie nie jest odizolowany i „zaimpregnowany” na relacje międzyludzkie. Dlatego tak często spotyka się z odrzuceniem, nawet jeśli budzi podziw czy wytwarza wspomniane doznanie pozacodziennej wzniosłości. Osoby dokonujące samospaleń traktowane są niejednokrotnie jako wyraziciele lub wyrazicielki zbiorowych bolączek oraz napięć i kryzysów społecznych (wtedy, gdy te są jeszcze w fazie inkubacji lub w fazie początkowej, a dochodzi do samospalenia, można traktować protestującą osobę jako „sygnalistę” lub „sygnalistkę”, ang. *whistleblower*). A czasami także jako ludzie o zwiększonej wrażliwości, mocniej odczuwający naruszenie wartości, silniej też niż pozostali (krytycy mówią – nadmiernie) angażujący się w daną sprawę i niepotrafiący zdobyć się na dystans do niej. Postrzega się ich również jako osoby

śmiało i dzielnie na tyle, że zdolne są przerwać więzy doczesności i podjąć krok ostateczny; i to ostateczny potrójnie – raz kończący się śmiercią, dwa – będący ostatecznym wyjściem, gdyż wszystko inne, ich zdaniem, zawiodło i nie sprawdziło się<sup>16</sup>. Krok ten w ich mniemaniu może mieć siłę, aby poruszyć sumienia tych, do których zaadresowany został przekaz. I w tym, trzecim, sensie samospalenie jest aktem ostatecznym – apeluje bowiem do instancji uznawanej na „Zachodzie” na definitywną<sup>17</sup>.

Podsumowując, samospalenie jest jednostkowym transgresyjnym aktem wystawianym na widok publiczny, spektakularnym, prowokacyjnym i radykalnym. Jest budzącym ambiwalentne uczucia granicznym aktem widowiskowym, jest aktem-widowiskiem, równoważącym dyskurs działaniem i somatycznością lub przesuwającym go na dalszy plan i akcentującym performatywność. Nie jest jednak występem, bo nie chodzi w nim o pokaz umiejętności, popis czy o wzbudzenie podziwu (choć ten, jak pisałem, może się pojawić jako efekt uboczny – może to być podziw dla odwagi i determinacji). Jest natomiast wystąpieniem, w którym często działa się według planu i dostosowuje się do wzorców zachowań istniejących wcześniej, takich jak np. napisanie listu pożegnalnego, wyrażenie przesłania czy też hasła i ich rozpowszechnienie w formie ulotek lub innej, czasem przyjęcie symbolicznej postawy, takiej jak pozycja medytacyjna. W oczach władzy, w którą samospalenie bywa wymierzone, akt ten jawić się może jako wystąpienie kontestacyjne, *występne*, to znaczy podważające istniejący porządek i burzące ład; jako wystąpienie niedające się przewidzieć, kontrolować i spacyfikować – i z tego czerpiące swój ogromny wywrotowy potencjał. (Sterować można jedynie jego recepcją i interpretacjami powstającymi na jego temat). Na podstawowym poziomie samospalenie zakłada zatem wystąpienie z szeregu czy z tłumu, wystąpienie przed innymi. Zakłada stanięcie przed innymi. Dlatego jest przedstawieniem (stawaniem przed). Jest przedstawieniem własnych racji w sposób, który wstrząsnąć ma świadkami obecnymi na miejscu zdarzenia oraz czytelnikami relacji i osobami oglądającymi je w zapośredniczeniu. Jest przedstawieniem odwołującym się do realności utraty życia i maksymalizacji cierpienia. I posługującym się w tym celu ogniem jako żywiołem zniszczenia i synonimem gwałtowności oraz nieodwracalności, a przy tym symbolem przemiany i czynnikiem doprowadzającym do niej (zob. Gough 2013a: 1). Ogniem, którego obawia się tkanka miejska i stara się go eliminować lub poddawać kontroli. Ogniem budzącym tak zgrozę i przerażenie, jak i urzeczenie oraz fascynację. Samospalenie traktować można wreszcie jako tajemnicę, misterium ludzkiej siły zdolnej przewyciężyć instynkt samozachowawczy, strach przed cierpieniem i śmiercią, oraz przemoc potęgę kulturowego i religijnego tabu w imię spraw uważanych za bardziej wartościowe niż życie człowieka oraz wyznawane doktryny i uznane kodeksy. Dlatego jawić się może nie tylko jako akt emocjonalnego szantażu, lecz również jako czyn twórczy, otwierający się na innych, zapraszający ich do nawiązania empatycznej relacji i – przez to – wychylony w przyszłość. Wychylony w nadziei na zmianę. Albo i bez niej.

[...]

<sup>16</sup> Ostateczność aktu samospalenia uchwycił Samuel Beckett, który w jednym ze swoich wczesnych utworów prozatorskich pisał: „I tak zapewne umrę w końcu, jeżeli tylko im się wymknę, znaczy utoną albo spłonę, tak, zapewne w końcu tak się stanie, rzucę się wściekle głową w ogień i umrę jak żywa pochodnia” (1982: 8–9).

<sup>17</sup> Co jest przede wszystkim konsekwencją dziedzictwa chrześcijańskiego, w którym obowiązuje przekonanie o boskim pochodzeniu ludzkiego sumienia (zob. Stach 2012: 17).

### III. Wybrane współczesne protestacyjne samospalenia i ich echa w kulturze

[...]

#### W obliczu przegranej

„Ratujcie najpiękniejsze tradycje naszego narodu...  
Tolerancję! Poszanowanie drugiego człowieka!  
Wolność sumienia. Wolność myśli i przekonań!...”

Ryszard Siwiec  
Przemyśl, wrzesień 1968 (w: Drygas 1993c: 74)

„Człowiek musi walczyć z tym złem,  
któremu może się przeciwstawić”.

Jan Palach  
Praga, oddział oparzeń szpitala przy ul. Legerovej 61,  
17 stycznia 1969, rano<sup>18</sup>

Jak słusznie zwrócił uwagę Andrzej Werner, protestacyjne samopodpalenie księgowego z Przemyśla, Ryszarda Siwca, do jakiego doszło na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie 8 września 1968 roku, różniło się od innych bardziej znanych czynów tego typu, dokonywanych w późniejszych latach w państwach „bloku wschodniego” jako wyraz sprzeciwu wobec komunistycznej opresji. Był to „nie nagły młodzieńczy gest rozpacz i protestu, lecz czyn w najwyższym stopniu świadomy, dokonany z pełną premedytacją, przerażającą wprost systematycznością działania, które prowadziło do zamierzonego wcześniej celu” – pisał krytyk literacki i filmowy (1991: 6). Siwiec mógłby być ojcem dwudziestoletniego czeskiego studenta Jana Palacha, który najprawdopodobniej nie wiedząc o jego geście i wzorując się na antywojennych samospaleniach, do których dochodziło wówczas w Wietnamie, oblał się benzyną i podpalił na placu Waclawa w Pradze ponad cztery miesiące później. Polak miał niespełna sześćdziesiąt lat, żonę i piątkę dzieci, z których najstarsza córka Innocenta była o dwa lata starsza od Palacha, podczas gdy druga córka, Elżbieta, była jego rówieśniczką. Siwiec udał się do stolicy z Przemyśla w bladoniebieskim garniturze i w charakterystycznym berecie z antenką na głowie, w rękę trzymał teczkę – wyglądał więc niemalże jak modelowy *homo sovieticus*, jeden z wielu wtopionych w tłum ludzi pogodzonych z systemem (Gazda 1991: 23). Nie stał się ikoną buntu i nie uznano go za bohatera narodowego, jak w przypadku Palacha, w którego ceremoniach żałobnych uczestniczyły wielotysięczne tłumy, nadając im charakter patriotycznych manifestacji, a informacje o jego szokującym czynie obieżyły cały świat. Protest Siwca został zignorowany i nie odbił się żadnym echem ani w kraju, ani poza nim – mimo że mężczyzna dokonał go na stadionie pełnym ludzi podczas centralnych dożynek i mimo że był to pierwszy tego typu gest w tej części świata. Kilka elementów – poza formą – zbliżają go jednak do czynu Palacha. Zarówno on, jak i młodzieniec z Pragi występowali samotnie. Poza tym czynili to po klęsce, adresując swój sprzeciw przede wszystkim do zastraszonych, zdeprimowanych i w większości apatycznych współrodaków. Obydwaj decydowali się poświęcić własne życie

<sup>18</sup> Cyt. za: <http://www.reflex.cz/clanek/video/77085/posledni-video-jana-palacha-clovek-musi-bojovat-protomu-zlu-na-ktery-prave-staci.html>.

kierowani wewnętrznym imperatywem, poczuciem, że należy upomnieć się o podstawowe wartości, takie jak godność, prawda i wolność. I wreszcie – jak słusznie zauważała Agnieszka Holland – „Żaden z nich nie przejawiał najmniejszych znamion fanatyzmu bądź braku racjonalności. Swój czyn przygotowywali starannie i z rozmysłem, wiedząc, że sprawiają ból nie tylko sobie, ale i swym najbliższym” (2017).

Spółeczeństwo polskie po wydarzeniach Marca '68, kampanii antysemitkiej i udziale polskich wojsk w inwazji na terytorium południowego sąsiada pogrążyło się w marazmie i strachu, który Małgorzata Szpakowska tłumaczyła świeżą wówczas pamięcią o latach stalinowskich i przemocy wiążącej się z tamtym czasem. Jej zdaniem, dominowała wówczas nieufność, która sprawiała, że ludzie „psioczyć psioczyli, ale z poglądami antysystemowymi raczej się nie wychylali” (2016: 289–290). Również do protestu Pałacha doszło podczas tzw. normalizacji (czytaj: restalinizacji), kiedy po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego w nocy z 20 na 21 sierpnia 1968 roku stopniowo zaczęto przekreślać zdobycze liberalizacji czasów Praskiej Wiosny, a ludzi zaczynał ogarniać marazm w związku ze wznowieniem cenzury, ograniczaniem wolności zrzeszania się i usuwaniem ze stanowisk osób krytycznych wobec autorytarnej wersji systemu, jaką siłą narzucała Moskwa. Protest obydwu był rozpaczliwym krzykiem, który przemówić miał do sumień współrodaków. Siwec w końcowej części nagranych kilka dni przed swym czynem posłania mówił łamiącym się głosem:

Ludzie! Ludzie, opamiętajcie się! Młodzieży, przyszłości narodu, nie daj się mordować co 20 lat, żeby na świecie zapanowały lub nie zapanowały rozmaite „izmy” [?]¹⁹. Nie daj się mordować, żeby taka czy inna grupa ludzi zdobyła władzę totalną. Ludzie, którzy nie zapomnieliście jeszcze najpiękniejszego słowa na Ziemi – Matka! Ludzie, w których może jeszcze tkwi iskierka ludzkości, uczuć ludzkich, opamiętajcie się! Usłyszcie mój krzyk, krzyk szarego, zwyczajnego człowieka, syna narodu, który własną i cudzą wolność ukochał ponad wszystko, ponad własne życie, opamiętajcie się! Jeszcze nie jest za późno! (w: Drygas 1993c: 54–55).

Pierwszą część tego rozdziału poświęcam czynowi Ryszarda Siwca, który bywa nazywany – niesłusznie – „polskim Pałachem” (Karcz 1989a). Tytuł podrzdziału nawiązuje do dwóch minut ciszy, jakie następują na zakończenie wybitnego filmu dokumentalnego Macieja Drygasa (ur. 1956) *Usłyszcie mój krzyk*, który powstał tuż po transformacji ustrojowej w Polsce i przyczynił się do przywrócenia postaci Siwca zbiorowej świadomości oraz wprowadził ją do obiegu międzynarodowego. Ale tytuł ten można potraktować również metaforycznie i odnieść do zmywy milczenia, z jaką spotkała się w PRL-u jego altruistyczna ofiara. Pierwszą całość podrzdziału poświęcam analizie samego zdarzenia oraz hipotezom dotyczącym przyczyn zignorowania skrupulatnie wyreżyserowanego przez księgowego z Przemysła aktu-widowiska. W drugiej staram się wskazać na problemy z uhonorowaniem jego działania w III RP i na konsekwencje przeakcentowania w jego przesłaniu kwestii sprzeciwu wobec agresji na Czechosłowację. Można powiedzieć, że w świadomości zbiorowej Polaków Siwec został przeoczony i zapomniany dwukrotnie. Pierwszy raz w rzeczywistości peerelowskiej, a drugi (druga „minuta ciszy”) – w wolnej Polsce, w której jego bliscy bardzo długo czekać musieli na rozpoznanie rangi jego czynu (postrzeganego jednak jako ważny przede wszystkim dla polsko-czesko-słowackiego dialogu i pojednania) i stosowne uhonorowanie. To następowało u nas śladem Czechów, którzy kilkakrotnie jako pierwsi wykonali różnego typu gesty upamiętniające Siwca. W Polsce jego postać jest wciąż

<sup>19</sup> Słowo to jest niezbyt dobrze słyszalne i transkrybowane było na trzy sposoby. Maciej Drygas podaje „izmy” (1993c: 55), Wit Siwec „izby” (1981: 10), a Petr Blažek „schizmy” (2010: 185). Po wysłuchaniu tego fragmentu przychyliłbym się do wersji zaproponowanej przez najstarszego syna Ryszarda Siwca.



stosunkowo słabo znana i pozostaje poza narodowym panteonem. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że Siwec jako katolik złamał zakaz własnej religii, która potępia samobójstwo (Gazda 1991: 23). Jego gest był – jak pisał ksiądz Józef Tischner – godnym podziwu „aktem wolnym” i to wolnym podwójnie: „Wolnym od totalitaryzmu i wolnym od przeciętnych poglądów religii chrześcijańskiej”. Zdaniem autora *Filozofii dramatu*, Siwec był człowiekiem oswobodzonym z „ziemskich uwarunkowań i ta wolność była ciosem w totalitaryzm” (1993: 43). Okazało się jednak, że kwestia ta ustąpić musiała pierwszeństwa potędze tabu. Mniejsze znaczenie miał też fakt, iż jego działanie wpisywało się w romantyczny wzorzec indywidualnego poświęcenia, wyznaczony przez gest Tadeusza Reytana (zob. Kosiński 2010: 403)<sup>20</sup>. Jak również to, że aktualizowało idee działania bez przemocy (przemoc w tym wypadku skierowana była przeciwko sobie, a nie innym), które szczególnie cenione były w Polsce w okresie solidarnościowego zrywu lat 80. ubiegłego wieku. Najprawdopodobniej czyn Siwca zyskałby rozgłos i za PRL, i w III RP, gdyby za bohatera go uznał Kościół katolicki. Oczywiście jest jednak, że ze względów doktrynalnych tak się stać nie mogło. Oddanie sprawiedliwości Siwcowi nastąpiło w modernizującej się Polsce dopiero kilkanaście lat po przemianach ustrojowych dzięki inicjatywom pojedynczych osób z Maciejem Drygasem na czele, a także historyków skupionych wokół Ośrodka „Karta” i instytucji powołanych do kultywowania pamięci i kreujących oficjalną wersję polityki historycznej, takich jak Instytut Pamięi Narodowej (za prezesury Łukasza Kamińskiego). Jak wspominałem, działa się to śladem działań podejmowanych u południowych sąsiadów.

Kwestią rzadziej podnoszoną w tym kontekście, choć nie mniej istotną, były konsekwencje altruistycznego czynu Siwca dla jego najbliższych, którzy po jego śmierci sami radzić musieli z wyzwaniem codzienności i piętnem, jakim zostali naznaczeni. Sprawa „przytłaczającego ciężaru bezradności rodziny, której członek zdobył się na bohaterski czyn” (Rozen 1993: 91) stała się główną myślą słuchowiska *Testament* (1992) Macieja Drygasa, które niesłusznie pozostaje w cieniu jego poruszającego filmu<sup>21</sup>. W trzeciej całości tego podrozdziału podaję garść uwag dotyczących tego dokumentu, zestawiając go z filmem i traktując oba dzieła jako „traktat na dwa głosy”, czyli tak, jak zaproponował Henryk Rozen, dyrektor Teatru Polskiego Radia w latach 1986–1991, który pomógł organizacyjnie reżyserowi filmowemu i zachęcił go do realizacji słuchowiska (1993: 92). Mimo upływu lat są to wciąż najważniejsze dokonania artystyczne (choć to dokumenty, ich artystyczny wymiar jest niepodważalny, o czym będzie mowa dalej), które dotyczą postaci Siwca. Przywoływana była ona co prawda później w kilku dramatach w sposób mniej lub bardziej bezpośredni (zob. *Komandos* Jana Panasa<sup>22</sup>, 2008; *Nie goście* Magdy Fertacz, 2012; czy *Samospalenie*

<sup>20</sup> Zauważone zostało to przez niektórych polonistów, którzy „omawiając epokę romantyzmu, rozpoczynają lekcję od projekcji filmu o Ryszardzie Siwcu, żeby na jego przykładzie zilustrować współczesną postawę romantyczną, a potem wracają do Mickiewicza i Słowackiego” (Drygas 2015: 159). Warto w tym kontekście przypomnieć słynny cytat z *Kordiana* Juliusza Słowackiego: „ludy zawołam! obudzę!”.

<sup>21</sup> Na przykład Jerzy Armata w biogramie reżysera zamieszczonym na portalu culture.pl w ogóle o nim nie wspomina.

<sup>22</sup> Poświęcony analizie postaw wobec Marca '68 dramat Panasa pokazuje środowisko młodych buntowników, któremu przyglądamy się z perspektywy studenta polonistyki Adama, sceptycznie odnoszącego się do działalności swoich kolegów i koleżanek. „Dla niego *Dziady* są przede wszystkim wybitnym spektaklem, dla nich – okazją do uderzenia w system. [...] Hamletyzujący Adam uosabia dylematy milczącej większości, która z niechęcią do radykalnych działań albo niewiary w skuteczność protestów pozostaje w chwilach przełomu biernym obserwatorem. Takich jak on były w PRL-u tysiące, jeśli nie miliony. W jego przypadku sceptycyzm to reakcja obronna na radykalizm ojca, zdeklarowanego antykomunisty. Postać ojca wzorowana jest na Ryszardzie Siwcu [...]. Poczucie winy doprowadza Adama po latach do powtórzenia gestu ojca – podpała się na tym samym Stadionie Dziesięciolecia, dzisiaj opustoszałym, aby wyrównać rachunki, a jednocześnie pokazać, że protest jest nadal konieczny. Wydzwięk sztuki jest pesymistyczny: możemy się domyślać, że i ten akt przejdzie niezauważony” – pisał Roman Pawłowski w artykule poświęconym utworom przesłanym na konkurs na sztukę o Marcu '68, zorganizowany w 2008 roku przez Teatr Polski we Wrocławiu (2008: 16).

Krzysztofa Szekalskiego<sup>23</sup>, 2013), lecz utwory te – choć bez wątpienia przyczyniały się do reaktualizacji pamięci o Siwcu – nie podejmowały trudnego zadania przemyślenia tajemnicy odwiecznego dążenia człowieka do wolności od ziemskich uwarunkowań i totalizujących dyskursów – nawet za cenę życia (Tischner 1993: 43) w takim stopniu, jak czynią to dzieła Drygasa<sup>24</sup>. Jego film i słuchowisko mają szczególną wartość również dlatego, że proponują narrację, która przekracza mit bohaterski (Kulmiński 2016: 62), konstruowany od 1981 roku najpierw przez syna Ryszarda Siwca – Wita, potem przez polskich opozycjonistów, a następnie przez środowiska czeskie i słowackie oraz środowisko historyków skupionych wokół „Karty” i IPN. Robert Kulmiński, kulturoznawca i bohemista, celnie zauważał w kontekście dokonań Drygasa:

Siwiec nie został [w nich] przedstawiony jako wcielenie wartości społecznych podzielanych przez społeczeństwo czy jako dysponent mocy oddawanej na usługi swej grupy. Wydaje się raczej, że reżyser zadaje pytania bez podawania jednoznacznych odpowiedzi. [...] Całość jest raczej próbą rekonstrukcji ówczesnej świadomości poprzez wywołujący ambiwalentne odczucia czyn niż usiłowaniem wskrzeszenia czy raczej zainicjowania kultu bohaterskiego (2016: 62).

Sam reżyser – jak zaznaczyłem – angażuje się w inicjatywy mające nadać czynowi bohatera jego dzieł odpowiednią rangę i przyczynić się do objęcia go narracją heroiczną. Otwarcie mówi, iż jest to misją jego życia (zob. Kulmiński 2016: 62), lecz nie zmienia to faktu, że jego dzieła, choć uwznioślają czyn Siwca (szczególnie film), zapraszają zarazem do zadawania pytań o różne aspekty wiążące się z zastosowaniem tak ekstremalnej formy protestu.

W potocznej opinii pokutuje przekonanie, które spotkać można również w wielu źródłach publicystycznych, a czasem nawet w opracowaniach naukowych na temat czynu Jana Palacha, że dwudziestoletni student historii Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola dokonał samospalenia w proteście przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, do której – przypomnę – doszło w sierpniu 1968 roku. Tymczasem Palach podpalił się prawie pięć miesięcy później: 16 stycznia 1969 roku. Jeszcze 1 października 1968 roku po raz pierwszy wyjechał na „Zachód”, aby we Francji przez prawie trzy tygodnie pomagać przy zbiorze winogron...! Było to możliwe niejako „w nagrodę”, gdyż wcześniej aktywnie uczestniczył w organizowaniu brygady studenckiej i wraz z jej członkami przez półtora miesiąca (od 30 czerwca tego roku) pracował w wiosce pod Leningradem, wracając do kraju (przez Warszawę) dosłownie kilka dni przed rozpoczęciem okupacji<sup>25</sup>. Choć Palach był rusofilem<sup>26</sup> (zresztą jak spora część społeczeństwa, które wdzięczne było

<sup>23</sup> W monologu dramatycznym *Samospalenie* bohaterem jest fikcyjny brat Ryszarda Siwca – bezwzględny oficer SB, dla którego konfrontacja ze zdarzeniem na Stadionie Dziesięciolecia, przywoływanym m.in. za pomocą materiałów archiwalnych, staje się punktem zwrotnym w życiu. Utwór można odczytywać jako próbę pokazania złożoności ludzkich motywacji, a tym samym sprzeciw wobec jednowymiarowego traktowania okresu PRL-u. Prapremiera tego tekstu w reżyserii autora i wykonaniu Przemysława Bluszcza odbyła się 14 listopada 2013 roku na scenie Teatrpraga.pl w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie. W marcu 2016 roku monodram wszedł do repertuaru Teatru Ateneum w Warszawie. Zob. rozmowę z aktorem (Bluszcz 2014) oraz recenzje spektaklu (Binkiewicz 2014; Gaik 2014; Lastowiecki 2014).

<sup>24</sup> Wątek samospalenia wzorowany na czynie Ryszarda Siwca pojawia się także w powieści kryminalnej *Era Wodnika* Aleksandra Sowy (2013).

<sup>25</sup> Również rok wcześniej przebywał w Związku Radzieckim, w Kazachstanie, gdzie pracował społecznie na budowie podczas letniego obozu studenckiego. Na stronie <http://janpalach.eu/pl/default/archiv/video> dostępne jest kilkunastominutowe amatorkie nagranie filmowe przedstawiające Palacha i jego kolegów podczas tego wyjazdu. Jest to – jak informują twórcy portalu – „jedyne nagranie filmowe, na którym widać Jana Palacha przed swoim czynem”.

<sup>26</sup> Tak przedstawił go jego przyjaciel Jan Šolta. Zob. <http://faithfuliremain.com/interviews/jan-solta>.

Rosjanom za wyzwolenie spod hitlerowskiej okupacji<sup>27</sup>), nie ma oczywiście najmniejszej wątpliwości, że sprzeciwiał się agresji, o czym świadczy choćby fakt, iż natychmiast po inwazji pojechał do Pragi z rodzinnego, znajdującego się około trzydzieści pięć kilometrów na północny wschód od stolicy miasteczka Všetaty, aby wziąć udział w ulicznych demonstracjach, w trakcie których rozmawiał z radzieckimi żołnierzami, obserwował przebieg wydarzeń i robił zdjęcia. Po kilku dniach wrócił do domu i malował z kolegami na ulicach Všetat hasła przeciwko agresji. Ponadto uczestniczył w ulicznych protestach wymierzonych w okupantów również później – 7 listopada, w rocznicę rewolucji radzieckiej, kiedy na placu Waclawa w centrum Pragi „wznoszono okrzyki «Rosjanie do domu» i podpalano radzieckie flagi” (Kwapis 2003: 264). Jednak w swym pożegnalnym liście Palach skupił się na aspekcie innym niż interwencja. Wiadomość zaczął od słów, które jednoznacznie wskazywały na jego intencje: „Ponieważ nasze narody znalazły się na skraju beznadziejności i rezygnacji, zdecydowaliśmy się wyrazić swój protest i obudzić sumienie narodu” (w: Kaliski 2013: 48)<sup>28</sup>. Student sprzeciwiał się więc w pierwszym rzędzie apatii i marazmowi, jakie zaczynały opanowywać czechosłowackie społeczeństwo w związku z postęпами „normalizacji”, kiedy pod presją Moskwy, mającej za sojusznika wewnętrzną, konserwatywną opozycję wobec reformatorów w Komunistycznej Partii Czechosłowacji z pierwszym sekretarzem Komitetu Centralnego Alexandrem Dubčekiem na czele, krok po kroku odchodzono od wcześniejszych demokratycznych zdobyczy, określanych mianem socjalizmu „z ludzką twarzą”.

Zwracało na to uwagę wiele osób – m.in. przedstawicielka Związku Studentów Szkół Wyższych Zuzana Blühová, pomagająca organizować uroczysty pogrzeb Palacha, która po latach mówiła: „Po euforii '68 ludzie czuli się pokonani i pogrążyli się w depresji. Palach chciał nimi wstrząsnąć” (Steele 1999). Podobnego zdania była historyczka literatury czeskiej i pedagogka Marie Rút Křížková:

Był to strasznie smutny okres. My, w rodzinie i z przyjaciółmi, strasznie przeżywaliśmy śmierć Jana Palacha w styczniu 1969 – całkowicie utożsamiałam się z nim i jego próbą przebudzenia społeczeństwa z letargu. Byłam przekonana, że gdybym nie miała odpowiedzialności wobec dzieci i miała wybierać między zniewoleniem a śmiercią, wybrałabym śmierć. To jak szybko ludzie po okupacji zaczęli się zmieniać i jak zaprzeczali swoim wczorajszym poglądom albo przyznawali się do swoich błędów – było żałosne (w: Kaliski 2013: 52).

Protest praskiego studenta, który określił się we wspomnianym liście mianem „Pochodni nr 1” i twierdził, że jest członkiem zorganizowanej grupy straceńców, zszokował czechosłowackie społeczeństwo. Potraktowało ono jego czyn „nie w kategoriach jednostkowych, lecz jako figuratywny model buntu przeciw zaistniałej sytuacji” (Kulmiński 2007: 180). Palach stał się wyrazicielem zbiorowych emocji – szczególnie silnych po przegranej, w obliczu niepewności związanej z kierunkiem dalszych zmian i jak najgorszych w tym zakresie przeczuć.

Ale jego protest odbił się również niezwykle silnym echem na całym świecie i do dziś uznawany jest za jedno z najgłośniejszych samospaleń w historii (być może jest to najgłośniejszy czyn tego typu w ogóle). Czechosłowacja z racji Praskiej Wiosny i próby demokratyzacji systemu komunistycznego, a potem z powodu interwencji „bratnich” krajów i

<sup>27</sup> Poza tym, jak tłumaczyła Agnieszka Holland: „Czesi nigdy w swojej historii – w przeciwieństwie do Polaków – nie doświadczyli krzywd ze strony Rosji, nigdy przed dwudziestym wiekiem nie byli nawet jej sąsiadami”, ponadto dla Czechów i Słowaków „największą zdradą było Monachium w 1938 roku”, więc to na „Zachód” patrzono z podejrzliwością (2013c).

<sup>28</sup> Podają też inne tłumaczenie: „Ze względu na to, że nasze narody znalazły się na skraju beznadziei, decydujemy się wyrazić nasz protest i w ten sposób przebudzić lud tego kraju” (Palach 2008: 189).

jej następstw skupiała wówczas na sobie uwagę światowej opinii publicznej, która sympatyzowała z wolnościowymi dążeniami Czechów i Słowaków i w burzliwym czasie końca lat 60. ubiegłego wieku uznawała reformy za zwiastun powstania nowego modelu gospodarczego i politycznego – modelu przekraczającego prostą opozycję kapitalizm–komunizm<sup>29</sup>. Nie wiedząc o wcześniejszych protestach Siwca i Ukrainca Wasyla Makucha, który podpalił się w Kijowie 5 listopada 1968 roku, wyrażając w ten sposób sprzeciw wobec zniewolenia swego kraju przez ZSRR i agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację (jego czyn został zatuszowany przez aparat bezpieczeństwa), krajowi i zagraniczni dziennikarze potraktowali samospalenie praskiego studenta jako pierwsze wystąpienie tego typu w nowożytnej historii Europy, co tym bardziej elektryzowało ówczesną opinię publiczną.

Drastyczny czyn Palacha – z racji (domniemanego) pierwszeństwa – odbierano w Czechosłowacji (ale i w Polsce<sup>30</sup>) jako obcy kulturowo i kojarzono z azjatyckim buddyzmem. Działo się tak, gdyż w tzw. bloku wschodnim władze nagłaśniały przypadki antywojennych samospaleń w Wietnamie, wykorzystując je jako element antyamerykańskiej propagandy. Oznaczało to konieczność zapośredniczenia protestu studenta przez rodzimy system wyobrażeń i wartości. Dlatego w różnego typu narracjach o Palachu (publicystycznej, żalobnej, artystycznej) stale przywoływano w tym kontekście męczeńską śmierć, jaką poniósł w ogniu Jan Hus, czeski bohater narodowy, reformator religijny i męczennik, który odmówił odwołania heretyckich zdaniem hierarchów Kościoła katolickiego poglądów i został żywcem spalony na stosie podczas soboru w Konstancji 6 lipca 1415 roku. Sam Palach identyfikował się zresztą z Husem (fascynację bohaterem narodowym zawdzięczał swemu ojcu, Josefowi<sup>31</sup>), o czym świadczy kartka wysłana do przyjaciela tuż przed samospaleniem, którą podpisał „Twój Hus”. Również w nagranej przez doktor psychiatrii Zdenkę Kmuníčkovą krótkiej rozmowie w szpitalu rano dzień po proteście wspominał właśnie o czeskim „mistrzu”<sup>32</sup>. To, że nieznanemu nikomu wcześniej młodzieniec z miejsca umieszczony został w panteonie narodowym, świadczy o mitotwórczym potencjale tkwiącym w granicznym akcie, jakim jest samospalenie. Albowiem – jak pisał powieściopisarz i eseista Milan Kundera w powieści *Życie jest gdzie indziej* z 1973 roku – „śmierć jest posłaniem; śmierć mówi; akt śmierci ma swoją semantykę i nie jest obojętne, w jaki sposób człowiek ginie, jakiego żywiołu pada ofiarą” (2002: 241). Jego zdaniem:

Mistrz Jan Hus i Giordano Bruno nie mogli umrzeć od powrozu ani miecza, lecz tylko na stosie. Ich życie przemieniło się w ten sposób w sygnałny ogień, w światło latarni morskiej, w pochodnię, która świeci daleko w przyszłość; ciało jest bowiem śmiertelne, myśl natomiast wieczna, i drżący byt płomienia jest obrazem myśli. Jan Palach [...] nie mógłby prawdopodobnie wstrząsnąć sumieniem narodu jako topielec (2002: 241–242).

Z drugiej strony (i to wydaje mi się tutaj ważniejsze) w życiu społecznym Czechosłowacji panować musiało w tym czasie – czasie emocjonalnej egzaltacji i moralnej próby – ogromne

<sup>29</sup> Warto przypomnieć trzeźwe krytyczne zdanie Václava Havla na ten temat. Uważał on, że reformy nie dotknęły najgłębszego rdzenia władzy systemu – „mianowicie jego modelu politycznego jako takiego, podstawowych zasad organizacji społeczeństwa – ani odpowiadającego im modelu gospodarczego całą wiedzę ekonomiczną oddającego w ręce władzy politycznej” (2011b: 148).

<sup>30</sup> Poeta Bohdan Urbankowski wspominał, że również wśród polskich studentów przekazane przez Radio Wolna Europa wiadomości o czynie Palacha, a potem o jego śmierci, wywołały „pełne niedowierzania dyskusje i jakiegoś rodzaju zagubienie etyczne. Wydawało się to takie «dziwne», wręcz «nieeuropejskie», co innego, gdy buddyjscy mnisi, ale tu, w środku Europy...” (2015: 32).

<sup>31</sup> Tak twierdził jego brat, Jiří Palach, w rozmowie ze Štěpánem Hulíkiem: <http://faithfulremain.com/interviews/stepan-hulik>.

<sup>32</sup> Nagranie to włączone zostało do filmu dokumentalnego Kristiny Vlachovej *Poselství Jana Palacha* (Przesłanie Jana Palacha, 2009): <https://www.youtube.com/watch?v=Qm80YRIAB4Q>.

zapotrzebowanie na kulturowych herosów, na osoby zdolne do poświęceń, a może nawet do oddania życia za swoje przekonania. Upatrywano bohatera w porwanym przez Rosjan tuż po inwazji Dubčeka, szczególnie po jego słynnym wystąpieniu radiowym, jakie wygłosił tuż po powrocie z Moskwy, gdzie czechosłowaccy przedstawiciele ulegli presji i podpisali kapitulancie porozumienie. Pierwszy sekretarz apelował wówczas o „zachowanie jedności, spokoju, rozważki oraz wierności socjalizmowi i kierownictwu partii, od czego zależeć miało tempo, w jakim kontynuowany będzie cały proces reform” – pisał w monografii Praskiej Wiosny Robert Kwapis (2003: 254). I dodawał:

Przemówienie Dubčeka, w dużej części improwizowane, w którym niejednokrotnie słychać było głębokie wzruszenie i z trudem tłumione łzy, wywołało wielkie wrażenie. Ludzie zyskali przekonanie, że Dubček jest nadal zdecydowany bronić większości przemian wbrew niesprzyjającym okolicznościom zewnętrznym. Tym przemówieniem I sekretarz nieoczekiwanie osiągnął to, co w głębi duszy wszyscy uważali za niemożliwe: naród raz jeszcze uwierzył, że nie wszystko stracone, że jest jeszcze iskierka nadziei i że Dubček jest tym, który tę nadzieję spełni (2003: 254).

Jednak dla części osób wystąpienie to – nie tyle nawet jego treść, ile forma – stanowiło dowód, że sprawa jest przegrana<sup>33</sup>, a kolejne decyzje władz – w szczególności podpisanie 16 października 1968 roku umowy ze Związkiem Radzieckim dotyczącej stacjonowania sowieckich wojsk na terytorium Czechosłowacji – sprawiały, że społeczeństwo stopniowo traciło złudzenia co do obozu rządzącego z Dubčekiem na czele.

Jan Palach odpowiedział swoją postawą na deficyt heroizmu podczas pełzającej „normalizacji”, podważając stereotyp o tradycyjnej zachowawczości Czechów. (To Kundera pisał na początku lat 80. ubiegłego wieku, że wstrząsający widok płonącego ciała Palacha klócił się z charakterem narodowym jego współrodaków, których przed wybuchem Praskiej Wiosny pisarz uznawał za pozbawionych „ducha romantycznego heroizmu” i przypisywał im takie cechy, jak: „małość, skłonność do podporządkowania się i brak odwagi do prowadzenia samodzielnej polityki, panoszenie się przeciętności i zawiści, wszechobecne chamstwo”, w: „Karta” 2013: 30, zob. Sabatos 2009: 204). Palach „obsadzony” został przez liderów organizacji studenckich i niektórych publicystów w roli bohatera dramatu społecznego pod tytułem „Pokłosie Praskiej Wiosny”, o czym świadczy na przykład wystawienie jego maski pośmiertnej w charakterze relikwii w miejscu samospalenia przed Muzeum Narodowym, a potem w kościele na mszy żałobnej i na jego rodzimym wydziale (gdzie odlew zastąpił popiersie Lenina), a wstrząśnięte społeczeństwo chętnie to przyjęło<sup>34</sup>. Nie bez znaczenia były w tej kwestii również wiek oraz płeć protestującego. Mający – jak się potocznie mówi – „życie przed sobą” młody przystojny mężczyzna o wiele lepiej nadawał się w oczach ówczesnego patriarchalnego społeczeństwa w Czechosłowacji na herosa niż którakolwiek z kobiet. (I to pamiętając, że heroizm publicznego samospalenia jest pełen ambiwalencji – wymaga oczywiście wielkiej odwagi, aby poświęcić życie, i to w niezwykle bolesny sposób; z drugiej jednak strony jest to pasywna, defensywna forma protestu, co według stereotypowych wyobrażeń kojarzone jest z kobiecością). Twierdzenia tego nie trzeba specjalnie dowodzić – wystarczy zapytać, czy ktokolwiek poza historykami pamięta nazwisko „*Blanka Nacházlová*”. (Była studentką, która w geście solidarności z postulatami Palacha otruła się gazem w domu rodzinnym w Jihlavie 22 stycznia 1969 roku...).

<sup>33</sup> Na przykład Agnieszka Holland wspominała, że słuchając przemówienia pierwszego sekretarza, wiedziała, że to koniec procesu reform. Dubček „jąkał się, szlochał, mówił, tchu nie mógł złapać. Było dla mnie jasne, że to wspaniałe święto skończyło się. Szłam ulicą i płakałam. Wykonano jeszcze parę podrygów, ale był to rzeczywiście koniec” (2012c: 42–43).

<sup>34</sup> W tym miejscu znajduje się obecnie pomnik Tomáša Garrigue’a Masaryka (Kulmiński 2016: 148).

Palach stał się zatem dla Czechów ich „drugim Husem” – „drugim Janem”, czy „Janem Drugim” (Szczygiel 2013: 2)<sup>35</sup>. Tym zestawieniem posługiwało się wówczas wiele osób, również Kundera, który twierdził jednak, że jakkolwiek można sobie wyobrazić pójście w ślady tego pierwszego, podążenie szlakiem wytyczonym przez „drugiego Jana” wydaje się nie do pomyślenia (zob. Sabatos 2009: 204). Autor *Księgi śmiechu i zapomnienia* (powieści znakomicie oddającej ducha „normalizacji”) mylił się. To, co zrobił Palach (jak również społeczny oddźwięk jego czynu), posiadało tak ogromną siłę oddziaływania na wyobraźnię, że student znalazł wkrótce licznych naśladowców w kraju oraz na Węgrzech i w bałtyckich republikach radzieckich, a także w Europie Zachodniej.

Jednym z nich był kolejny „drugi Jan”. Dokładnie miesiąc po pamiętnej ceremonii pogrzebowej Palacha, 25 lutego 1969 roku, podpalił się na placu Waclawa w Pradze osiemnastoletni uczeń technikum w Šumperku, Jan Zajíc, który zarówno w wymiarze realnym, jak i symbolicznym nawiązywał do czynu swego poprzednika<sup>36</sup>. Nie tylko podpalił się niemal w tym samym miejscu, ale również sam siebie postrzegał jako kontynuatora Palacha. W odezwie do czechosłowackiego społeczeństwa pisał:

Ponieważ pomimo czynu Jana Palacha nasze życie wraca w stare koleiny, zdecydowałem, że pobudzę Waszą świadomość jako Pochodnia nr 2. Nie robię tego po to, aby ktoś mnie oplakiwał, ani aby stać się sławnym, czy dlatego, że zwariowałem. Zdecydowałem się na ten czyn po to, żebyście się poważnie zmobilizowali do działania i nie pozwolili sobą pomiatać kilku dyktatorom!<sup>37</sup>

Jego ofiara nie spotkała się z takim rezonansem, jak jego poprzednika. I to nie tylko dlatego, że jego czyn był nieudany – Zajíc, który pieczołowicie się do niego przygotował, podpalił się w jednej z bram, lecz zamiast wybiec na Václavské náměstí, pomylił kierunki i pobiegł schodami na pierwsze piętro, gdzie zmarł. „Nauczone doświadczeniem” władze ograniczyły dystrybucję informacji na ten temat i w mediach pojawiły się już tylko wzmianki<sup>38</sup>, nie zgodzono się też na urządzenie jego pogrzebu w Pradze, chociaż młodzieniec wcześniej życzył sobie, aby tak się stało. Zajíc uznany został za naśladowcę i na zawsze miał zostać tym „drugim” – także „drugim Janem”, ale inaczej. Po przemianach ustrojowych w Czechosłowacji na jego grobie w rodzinnym Vítkovie koło Opavy położono replikę płyty nagrobnej autorstwa rzeźbiarza Olbrama Zoubka, jaka znajduje się na grobie Palacha na Cmentarzach Olszańskich w stolicy. Również tablica pamiątkowa, jaka zawisła na budynku szkoły, do której uczęszczał w Šumperku, jest niemal taka sama, jak ta, która znajduje się przy wejściu na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Karola – obydwie różnią się tylko

<sup>35</sup> A nawet „trzecim” – gdyż czasami zestawiano Palacha ze studentem medycyny Janem Opletalem (1915–1939), który zmarł w wyniku ran odniesionych podczas patriotycznej demonstracji przeciwko okupacji Czechosłowacji przez nazistowskie Niemcy. Uroczystości żałobne ku jego czci, w których uczestniczyły tysiące czeskich studentów, zmieniły się w kolejną antynazistowską manifestację. W ramach represji niemiecki protektor Czech i Moraw Konstantin von Neurath nakazał zamknąć wszystkie czeskojęzyczne uniwersytety. Ponad dwa tysiące studentów wysłano do obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen, a dziewięciu studentów i członków organizacji studenckich zamordowano. Za: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Opletal](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Opletal). Być może dlatego czeski poeta i tłumacz, Jan Zábrana (1931–1984), pod datą 30 stycznia 1969 roku trzykrotnie powtórzył: „Jan. Jan. Jan. Czarnousty. / Chrzyciel. Jedno miejsce w ewangelii” (w: Kulmiński 2016: 126).

<sup>36</sup> Na jego temat zob. <http://janpalach.eu/pl/default/zive-pochodne/zajic>; Mazáčová, Pokorná, Suchánek (1991); Ostalowska (1993); Kulmiński (2016). W 2012 roku w cyklu „Sami proti zlu” (Sami przeciw złu), poświęconym wybitnym postaciom pochodzącym z Moraw, powstał krótki, niespełna trzynastominutowy edukacyjny film dokumentalny *Jan Zajíc – pochodeň č. 2* (Jan Zajíc – Pochodnia nr 2) z udziałem rodzeństwa Zajíca – starszego brata Jaroslava i młodszej siostry Marty. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=twe2FZmKBoI>.

<sup>37</sup> Cyt. za: <http://janpalach.eu/pl/default/zive-pochodne/zajic>.

<sup>38</sup> Agnieszka Holland podawała, że jedynym wyjątkiem był reporterski tekst, napisany przez jej przyjaciółkę – pisarkę Edę Kriseovą (ur. 1940), który pojawił się na łamach tygodnika „Literární Listy” (2017).

pośmiertnymi maskami, które w obydwu przypadkach zdjął Zoubek<sup>39</sup>. Także odsłonięty w 2000 roku w Pradze pomnik upamiętniający Palacha i Zajíca znajduje się w miejscu czynu tego pierwszego. Agnieszka Holland w trzyczęściowym serialu *Hořící keř* (*Gorejący krzew*), zrealizowanym dla amerykańskiej telewizji HBO w 2012 i zaprezentowanym po raz pierwszy 27 stycznia rok później, pokazała samospalenia obydwóch, akcentując, że tak, jak pierwsze z nich spotkało się z niezwykle silnym oddźwiękiem, drugie przeszło niemal bez echa, gdyż – jej zdaniem – społeczeństwo nie chciało już identyfikować się z tą formą protestu i przestraszyło się, że „ceną za wolność może być oddanie życia i bolesna śmierć” (Holland 2017). W tym kontekście warto przypomnieć, że coraz bardziej stłamszonych Czechów i Słowaków poruszyło wówczas jeszcze zdarzenie o krańcowo różnym charakterze, a mianowicie dwukrotna wygrana hokejowej drużyny Czechosłowacji nad reprezentacją ZSRR (za pierwszym razem dwa do zera, za drugim razem cztery do trzech) na mistrzostwach świata, które odbywały się w marcu 1969 roku w Szwecji. Transmitowane na żywo mecze 21 i 28 marca „oglądała bez przesady cała Czechosłowacja. Po ich zakończeniu zapanowało uniesienie. W głęboko zranionej świadomości narodowej wynik gry nabrał charakteru symbolu, zastępczej rekompensaty za okupację” (Kwapis 2003: 301). Po drugim ze starć „tysiące ludzi wyległy spontanicznie na ulice. W atmosferze przypominającej Sylwester cieszone się do późnych godzin nocnych” (Kwapis 2003: 301). Na placu Waclawa zjawilo się około sto pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców stolicy, a w efekcie prowokacji służby bezpieczeństwa doszło do zdemolowania i podpalenia siedziby radzieckich linii lotniczych Aeroflot.

Miniseriał Holland – notabene rówieśniczki Palacha, która mogła mijać się z nim na ulicach Pragi, gdyż studiowała wówczas reżyserię filmową w tym mieście – uznaję za jedno z dwóch najważniejszych dzieł przywołujących czyn „Pierwszej pochodni”. Drugim jest moim zdaniem wymykająca się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej dwuczęściowa metalowa konstrukcja architektoniczno-rzeźbiarska *The house of the suicide* (Dom samobójcy) i *The house of the mother of the suicide* (Dom matki samobójcy) stworzona przez Johna Hejduka (1929–2000) – architekta, teoretyka, pedagoga i poetę urodzonego w Stanach Zjednoczonych w rodzinie czeskich emigrantów. Praca ta odsłonięta została przy placu Jana Palacha w Pradze w styczniu 2016 roku – w czterdziestą siódmą rocznicę czynu studenta Uniwersytetu Karola. Obydwa dzieła rzecz jasna aktualizują pamięć o czynie „Pochodni nr 1” i umieszczają go ponownie w publicznej świadomości, a z racji swego charakteru – czynią to na szeroką skalę. Ale nie dlatego praca Hejduka i film Holland wydają mi się szczególnie istotne (wymieniam dzieło Hejduka jako pierwsze, gdyż powstało wcześniej – w 2016 roku zbudowano je w stolicy Czech po raz drugi, pierwszy raz stało się to tuż po przemianach ustrojowych, ale wtedy jako materiału użyto drewna i po kilku latach praca rozpadła się). Wybrałem je spośród ogromnej liczby dzieł, jakie nawiązują do postaci i czynu Palacha (chcąc opisać wszystkie, trzeba byłoby poświęcić im osobną książkę), dlatego, że – tak jak w przypadku filmu i słuchowiska Drygasa na temat Siwca – przekraczają w moim przekonaniu jednowymiarową narrację bohatera, która zajmuje na tym obszarze pozycję dominującą. Sądzę, że obojgu artystom udało się tego dokonać dzięki podkreśleniu, jak wielka jest cena ofiary nie tylko dla tych, którzy ją ponoszą, lecz także dla ich bliskich.

Zanim jednak skupię się na artystycznych odpowiedziach na czyn „Pierwszej pochodni”, pierwszy fragment podrozdziału poświęcę naszkicowaniu kontekstu historycznego, w jakim doszło do samospalenia Palacha, co pomoże lepiej zrozumieć, dlaczego spotkało się ono z tak mocnym odzewem. Druga całość przedstawia bohatera i czyn, który sprawił, że w Czechosłowacji czas jakby się zagęścił, zintensyfikował i stał się czasem gęstym – od emocji, działań, interakcji, a także znaczeń i symboli. Przyjrzenie się

<sup>39</sup> Zbieżność ta jest efektem prośby matki Zajíca, której zależało na tym, aby jej syn został uhonorowany tak, jak jego poprzednik. Zob. Kulmiński (2016: 143).

praktykom kulturowym, jakie wówczas miały miejsce, pozwala dostrzec, że niezmiernie silna energia społeczna, jaka się wówczas wytworzyła, wypaliła się w rozbudowanej sferze symbolicznej, nie przekładając się bezpośrednio po zdarzeniu na konkretne zdobycze polityczne. W kolejnym fragmencie zwracam uwagę, że czyn Palacha – jako symbol właśnie – okazał swoją siłę później, u zarania „Aksamitnej Rewolucji” 1989 roku, niejako torując do niej drogę, kiedy to w dwudziestolecie samospalenia doszło do pierwszych od 1969 roku demonstracji w ramach tzw. Tygodnia Palacha, brutalnie stłumionych przez władzę.

[...]





Fot. Maciej Zakrzewski

GRZEGORZ ZIÓLKOWSKI (ur. 1970) – prof. UAM dr hab. w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek *Teatr Bezpośredni Petera Brooka* (2000) i *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)* (2007). Przełożył na język polski m.in. *Ruchomy punkt* Petera Brooka i *Ku teatrowi ubogiemu* Jerzego Grotowskiego. Zredagował samodzielnie i we współpracy szereg publikacji (wśród nich *Polish theatre after 1989. Beyond borders, On performativity* i *Voices from within. Grotowski's Polish collaborators*). Stypendysta British Council, Miasta Poznania, Fundacji Nauki Polskiej i Fulbright Foundation. W latach 2004–2009 pracował jako dyrektor programowy Ośrodka Grotowskiego, a następnie Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, w którym współtworzył m.in. Atelier i objęty patronatem UNESCO Rok Grotowskiego 2009.

Prowadził Biuro Poszukiwań Teatralnych i Teatr Rosa w Poznaniu, a także zajęcia aktorskie w Anglii, Armenii, Austrii, Chile, Iranie, Katalonii, Korei Południowej, na Malcie i w Rumunii. Od 2012 roku kieruje PRACOWNIĄ || ROSA oraz Acting Techniques Intensive Seminar ATIS w Poznaniu. W latach 2015–2016 zrealizował interdyscyplinarne poszukiwanie teatralne PRACOWNI „Wysłuchanie w PULS”, w którego ramach opublikował *Dwugłos o ciszy* oraz *Teksty od serca* (po polsku i po angielsku). W PRACOWNI wyreżyserował dwa przedstawienia teatralne: *TAZM Milczenie światła* (2012) i *SERCE Cisza wieloboku* (2015–2016).