Grzegorz Ziółkowski

Okrutny teatr samospaleń

Okrutny teatr samospaleń

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

Grzegorz Ziółkowski

Okrutny teatr samospaleń

Protesty samobójcze w ogniu i ich echa w kulturze współczesnej

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2018

Recenzenci
dr hab. Tadeusz Kornaś
dr hab. Marta Steiner

Publikacja podsumowująca projekt badawczy „Samospalenie w kulturze współczesnej: akt-widowisko" sfinansowana została ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach programu OPUS 6, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/B/HS2/02873. Numer umowy: UMO-2013/11/B/HS2/02873 „OPUS 6".

Wydanie dofinansowane przez Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

© *Grzegorz Ziółkowski 2018*

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018

Projekt okładki: Maciej Pachowicz

Na okładce wykorzystano detal fotografii dokumentującej instalację Wolfganga Stillera *Matchstickmen* (2010). Fotografia ta wykonana została przez autora pracy.
Autor książki składa serdeczne podziękowania artyście za udostępnienie zdjęcia i zgodę na jego publikację.

Fotografia na skrzydełku: Maciej Zakrzewski

Dobór ilustracji: Grzegorz Ziółkowski

Projekt typograficzny i łamanie komputerowe: Maciej Pachowicz

Redaktor: Agata Rokita

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

ISBN 978-83-232-3293-3
ISSN 1895-376X

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61–701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 44,00. Ark. druk. 39,50

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7–9

Spis treści

Dzieła omawiane w tomie 11
Spis utworów poetyckich 13
Nota od autora 15
Podziękowania 17

Słowo wstępne 23

I. Uwagi o protestach samobójczych przez samospalenie 41

II. Kalendarium: noty i mikrostudia o protestacyjnych samopodpaleniach 91

III. Wybrane współczesne protestacyjne samospalenia i ich echa w kulturze 217

Lotos w morzu ognia 219

Pod powierzchnią ikony 227
Thích Quảng Đức | lat 66 | Sajgon, Republika Wietnamu | 1963

Skóra z płomieni 311
Norman Morrison | lat 31 | Pentagon, Stany Zjednoczone | 1965

W obliczu przegranej 357

Dwie minuty ciszy 369
Ryszard Siwiec | lat 59 | Warszawa, Polska | 1968

Drugi Jan 413
Jan Palach | lat 20 | Praga, Czechosłowacja | 1969

Iskry 473

Kropla rosy 479
Chun Tae-il | lat 22 | Seul, Korea Południowa | 1970

Kropla przepełniająca czarę 505
Mohamed Bouazizi | lat 26 | Sidi Bu Zajd, Tunezja | 2010

IV. Va male? *Nostalgia* Andrieja Tarkowskiego 543

Postscriptum: Ćmy i płomień 561

Summary 565
Bibliografia źródeł cytowanych i przywoływanych 571
Zestawienie autorów i źródeł ilustracji 595
Indeks geograficzny 599
Indeks osób 609

Z myślą o Andrzeju Rzepeckim,
który wielokrotnie symbolicznie płonął na stosie
w spektaklu *Giordano* Teatru Biuro Podróży
i który zginął tragicznie w wypadku samochodowym
pod Berlinem 3 sierpnia 1994 roku

„I gdybym rozdał na jałmużnę całą majętność moją,
a ciało wystawił na spalenie,
lecz miłości bym nie miał,
nic bym nie zyskał”.

Pierwszy list św. Pawła do Koryntian (1 Kor 13, 3)

„nie chcę z tobą filozofować,
tylko pomóc naradzić ci się ze swym sumieniem”.

Jean-Jacques Rousseau (w: Baczko 2009: 219)

Dzieła omawiane w tomie

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

— tzw. szokument *Mondo cane 2* (*Pieski świat 2*) w reżyserii Gualtiera Jacopettiego i Franca Prosperiego (1963) 228–233

— fotografie płonącego Thích Quảng Đức autorstwa Malcolma Browne'a (1963) 234–236, 239–244, 270–278, 302–307

— obraz *Special forces* (*After Banksy*) (Siły specjalne (Za Banksym)) namalowany przez Van Thanh Rudda (2008) 308–310

— esej filmowy *Loin du Vietnam* (*Daleko od Wietnamu*) zrealizowany przez kolektyw artystyczny pod kierunkiem Chrisa Markera (1967) 311–316

— spektakl *US* i film *Tell me lies* (Mów mi kłamstwa) w reżyserii Petera Brooka (1966, 1968) 337–356

— film dokumentalny *Usłyszcie mój krzyk* i słuchowisko radiowe *Testament* zrealizowane przez Macieja Drygasa (1991, 1992) 371–372, 403–412

— 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) 455–463

— serial telewizyjny *Hořící keř* (*Gorejący krzew*) w reżyserii Agnieszki Holland (2013) 464–471

— film fabularny *Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il* (Piękny młodzieniec Chun Tae-il) wyreżyserowany przez Park Kwang-su (1995) 498–503

— nowela *Par le feu. Récit* (W ogniu. Opowieść) napisana przez Tahara Ben Jellouna (2011) 534–539

— film *Nostalghia* (*Nostalgia*) w reżyserii Andrieja Tarkowskiego (1983) 543–560

Spis utworów poetyckich

W różnych miejscach książki przytoczone zostały liczne utwory poetyckie w całości i we fragmentach. Poniższy spis obejmuje utwory przedrukowane w całości i wyróżnione ramką.

Takis Sinopoulos *Człowiek w ogniu* 21

Nikiforos Vrettakos *Samospalenie* 109

Luc Plamondon *Hymn do piękna świata* 117

Gonzalo Rojas *Sebastián Acevedo* 128–129

Françoise D'Eaubonne *** 139

Sangdor *Żałoba* 189

Jarosław Mikołajewski *Do człowieka który podpalił się pod Pałacem Kultury w czwartek 19 października 2017* 208–209

Piotr Bukartyk *W środku miasta* 211

Jacek Kleyff *Piotr S.* 212–213

Anna Pogonowska *Spalający się Bramin* 216

To Huu *Emilko, córeczko moja…* 329–331

Adrian Mitchell *Norman Morrison* 353 (ang.), 354

Bohdan Urbankowski *Pamięci Jana Palacha* 449–450

Kazimierz Wierzyński *Na śmierć Jana Palacha* 451–452

Jerzy Kronhold *Była zima* 454

David Shapiro *Pogrzeb Jana Palacha* 456 (ang.), 457

Fariduddin Attar [*Ćmy i świeca*] 561–563, 563

1. Instalacja niemieckiego artysty Wolfganga Stillera (ur. 1961) *Matchstickmen* (Ludzie-zapałki, 2010). Rozwijana od 2008 roku praca prezentuje zapałki wielkości człowieka, których spalone główki przedstawione zostały w formie zwęglonych głów ludzi (o wschodnich rysach twarzy) wykonanych z tworzywa sztucznego. Dzieło to traktuje akt spalenia (się) człowieka w sposób zmetaforyzowany, nie wiemy bowiem, kto potarł „zapałkami" o bok pudełka. Pracę tę łączyć można z ideą wypalenia się (życia) oraz nietrwałości i przemijalności ludzkiego istnienia.

Takis Sinopoulos *Człowiek w ogniu*

Patrzcie! Podpalił się! Powiedział ktoś w tłumie.
Odwróciliśmy się szybko, żeby to zobaczyć.
Tak, to był on. Kiedy wcześniej próbowaliśmy nawiązać z nim kontakt,
obracał głowę. A teraz płonie.
Ale nie wzywa pomocy.

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

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

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

Jednak on płonął samotnie. Całkiem sam.
I im bardziej niknął, tym mocniej promieniała jego twarz.

Zamieniała się w słońce.

Za naszych czasów, tak jak dawniej,
Są ci, którzy płoną, i ci, którzy wiwatują.

Poetę znajdziesz wśród jednych i drugich.

Wiersz *O Καιόμενος* z tomu *Μεταιχμιο Β'* (Ziemia niczyja B'), 1957

Przeł. z j. angielskiego Grzegorz Ziółkowski
na podstawie tłumaczenia Aphroditi Evangelatou z j. greckiego

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

2. Mural na jednej z uliczek Playa Ancha, niezamożnej dzielnicy Valparaíso w Chile, przedstawiający podobiznę Antonina Artauda (1896–1948), namalowany na wzór jednej z jego fotografii, wykonanej przez Georges'a Pastiera niedługo przed śmiercią artysty

Antonin Artaud, francuski aktor, reżyser, a nade wszystko wizjoner teatru, pragnął wyzwolić teatr spod dyktatu psychologizmu i konwersatoryjności. Na początku lat 30. ubiegłego wieku zamierzał uczynić to poprzez zwrot w stronę „gwałtownego i natychmiastowego działania", które rozbudzałoby „nerwy i serce" odbiorców i apelowało do całego ich organizmu, obejmując fizyczność, emocjonalność i intelekt (Artaud 1966: 102). Odnowę teatru umożliwić mogłaby, jego zdaniem, realizacja „idei akcji doprowadzonej do końca i ostatecznej" (1966: 102). W szkicu *Teatr i okrucieństwo* (1933) pisał: „Jeśli teatr chce odnaleźć swą własną konieczność, musi nam zwrócić to wszystko, co jest w miłości, w zbrodni, w wojnie albo w szaleństwie" (1966: 103). Teatr winien być w jego przekonaniu okrutny, gdyż tylko taki ma szansę „wysondować całą naszą witalność" i postawić nas „twarzą w twarz ze wszystkimi naszymi możliwościami" (1966: 103–104), a tym samym objawić nam prawdę o naszym człowieczeństwie. Kiedy jednak Artaud mówił o okrucieństwie, nie chodziło mu – jak tłumaczył w jednym z listów (1932) – „ani o sadyzm, ani o krew", lecz o „surowość, rygor, staranność oraz nieodwołalną decyzję, bezwzględne, absolutne zdecydowanie". Wyjaśniał, że słowo 'okrucieństwo': „winno zostać wzięte w sensie szerokim, nie zaś w cielesnym, drapieżnym znaczeniu, które mu się zwykle przypisuje" (1966: 117) i upominał się o jego wymiar filozoficzny i tragiczny, który kojarzył z koniecznością poddania się temu, czego nie można zanegować, oraz z rozpoznaniem, przejrzeniem na oczy: „Okrucieństwo jest przede wszystkim trzeźwe, jest to rodzaj sztywnego wskazania, poddania konieczności. Nie ma okrucieństwa bez świadomości, bez swoistej – pilnej, starannej – świadomości" (1966: 118). Pragnął nie okrucieństwa „występnego" – „pączkowania wykolejonych pragnień, co wyrażają się krwawymi gestami, niczym chorobliwe humory na zarażonym już ciele" – lecz „uczucia czystego i bezinteresownego", „prawdziwego poruszenia ducha, które byłoby naśladownictwem gestów samego życia" (1966: 129). W kolejnym liście (1932), odwołując się do gnostyckiej metafizyki, ujmował okrucieństwo jako pogodzenie się z „rozległością, grubością, ciążeniem i materią". Okrutne wydawało mu się życie, które musi toczyć i toczy się w uwarunkowaniach przestrzennych i jest zależne od materii; życie, które przechodzi nad tym do porządku dziennego i „dokonuje się w męce i podeptaniu wszystkiego" (1966: 129). Zrównywał 'okrucieństwo' z 'życiem' i z 'koniecznością' – z koniecznością życia.

Artaud w życiu upatrywał sobowtóra teatru, a w teatrze – narzędzie ludzkiego samopoznania i ocalenia człowieka. Teatr był dlań – jak pisała amerykańska myślicielka Susan Sontag (1933–2004) w 1973 roku – „laboratorium do badań nad zmieniającą się świadomością" (2014: 47). Próbował za jego pomocą zajrzeć pod podszewkę zjawisk, pod „zewnętrzny wygląd rzeczy", zwrócić się ku życiu pojmowanemu jako „osobliwe ognisko kruche i ruchliwe, którego nie mogą zagarnąć formy" (Artaud 1966: 38–39). To dążenie do istoty człowieczeństwa i przedzieranie się przez kulturowe wzorce, petryfikujące – jego zdaniem – życie, znalazło się później u podstaw teatralnych antropologii. Francuski wizjoner postulował, aby nie zadowalać się formami, lecz być „jak żywcem paleni na stosie męczennicy, co dają jeszcze znaki ze swych stosów" (1966: 39). Teatr, jaki znajdował się za tym sugestywnym obrazem, teatr, którego notabene Artaud nigdy nie zrealizował, to „sztuka będąca zarówno działaniem, jak i cierpieniem, obrazoburcza, a zarazem wyrażająca ewangelizacyjne namiętności" (Sontag 2014: 35–36). Operująca poetyką akcji, brutalności i cierpienia, wywołująca skrajne emocje. Wreszcie to sztuka katartyczna, sprzeciwiająca się oddzielaniu jej od życia, od rzeczywistości, nieskupiająca się na wartościach estetycznych, lecz poświęcająca się zadaniom soteriologicznym. A skoro sztuka ta w założeniu jest „czymś w rodzaju emocjonalnej i moralnej operacji chirurgicznej na świadomości", musi być „okrutna" (Sontag 2014: 46–47).

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 lub bała dotknąć albo wzdrygała przed tym, aby to zrobić. Pozostawia po sobie dym i popiół, swąd palonej skóry i topiącego się tłuszczu. 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, wybudzić ich z emocjonalnego letargu, pozbawić moralnej letniości i nakłonić do reakcji. Zmusić do autoanalizy, do rachunku sumienia, 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 Artauda? A może postrzeganie aktu tego typu jako wydarzenia teatralnego czy widowiska jest przejawem cynizmu?[1]

We wstrząsającym filmie dokumentalnym Ewy Ewart *Access to evil* (pokazywanym w Polsce pod tytułem *Przepustka do piekła* lub *Na osi zła – kraj cichej*

[1] 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).

śmierci), zrealizowanym w 2004 roku dla BBC i poświęconym Korei Północnej, pojawia się wypowiedź wyższego oficera północnokoreańskich służb specjalnych, Kwon Hyoka, który w 1999 roku, podczas pracy w Chinach, zwerbowany został przez zachodni wywiad i skłoniony do ucieczki do Seulu. Wcześniej mężczyzna ten był szefem osławionego Obozu Haengyŏn, określanego także jako Obóz nr 22, znajdującego się na północnym-wschodzie kraju[2], i jego zeznania pozwoliły poznać prawdę o sposobie funkcjonowania miejsc tego typu[3]. 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 wchodzą do laboratorium, trzeba ich rozebrać i przebadać. Do komór mogą wejść tylko ludzie zdrowi. Gdy jest jasne, że nie są chorzy, idą dalej. Wchodzą tutaj [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[4].

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 objaśniły, dojmującą prawdę o tym pełnym okrucieństwa zdarzeniu. Inaczej jest jednak w przypadku protestacyjnych samospaleń.

---

[2] Zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Hoeryong_concentration_camp.

[3] Zob. http://www.northkoreanrefugees.com/2008-01-kwon.htm.

[4] Cyt. za ścieżką dźwiękową filmu. Tłumaczenie Andrzej Chajewski. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=hj8RXqt6Ttg.

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 Pavisa, 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 mediująca instancja pośrednia? Czy Izraelczycy ustawiający kanapy na wzgórzach i przez lornetki oglądający bombardowanie 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?[5] Czy raczej to fakt „przeznaczenia do oglądania", jak pisał Pavis, a więc nakierowania danych działań na obserwatorów, sprawia, że o poszczególnych zdarzeniach możemy mówić jako o widowiskach?

Uważam, że aby daną sytuację, czyn czy akcję można było uznać za widowisko lub 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), ustrukturowany przebieg, wykonawców, publiczność oraz wiadomą przyczynę podjęcia danej aktywności" – Dudzik 2009: 426).

W świetle powyższych rozważań nietrudno uznać protestacyjne samospalenia za widowiska, gdyż są one wystąpieniami. Są nakierowane na innych i stanowią intencjonalne działania i akty komunikacyjne podejmowane w celach perswazyjnych, gdzie głównymi wehikułami przekazu, przekonywa-

[5] W kategoriach widowiskowych analizował zorganizowane wycieczki w celu oglądania wschodu słońca antropolog widowisk i teatrolog Leszek Kolankiewicz w tekście *Wschód słońca na Ergu Chebbi*, otwierającym jego tom *Wielki Mały Wóz* (2001: 38–43).

nia 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 o zdarzeniu dowiadują się 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 rozerwać 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)[6], i prowadzić mogą do wytworzenia się antystrukturalnych wspólnot, w których pojawia się *communitas* („współudział, 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 oporu 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 (performansów, przedstawień) 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 Kulmiński, który analizował dyskurs medialny pojawiający się po motywowanych politycznie samospaleniach w Czechosłowacji, Czechach i Polsce (2016: 35–51).

[6] 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 wydobył 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 wzniecają i kumulują przeżycia zbiorowe, a łagodząc i rozładowując konflikty, organizują energię społeczną. W nich społeczeństwo jawi się sobie samemu jako dynamiczna całość" (2005: 22). Oczywiście, nie należy zapominać o krytyce, z jaką spotkała się koncepcja Turnera, którą amerykański antropolog kultury Clifford Geertz (1926–2006) nazwał (nie bez racji) „schematem pasującym do wszystkiego". Jego zdaniem, „[t]a otwartość rytualnej wersji analogii dramaturgicznej na każdy przypadek jest jej największą siłą i zarazem najpoważniejszą słabością. Potrafi ona dokonać głębokiej charakterystyki niektórych cech procesów społecznych, ale za cenę monotonnego ujednolicenia różnych rzeczy" (2005b: 38).

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[7]), porywa się jednak częstokroć na ów czyn w imię wartości ponadjednostkowych, motywowana altruizmem bądź indywidualnym gniewem. Czyni to – jak wspomniałem – z intencją zamanifestowania 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 pancerz 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 odwagi, siły woli i determinacji, aby wprowadzić swoją decyzję w życie.

W aktach protestacyjnych samospaleń zaznacza się podobnego rodzaju widowiskowość jak w samobójczych atakach bojowników lub bojowniczek o jakąś sprawę. Odmienna jest jednak ich sprawczość, gdyż samospalenia narażają na fizyczną destrukcję 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 przerażenie ich adresatów budzić ma bowiem nie tylko determinacja samobójcy (lub samobójczyni), który udowadnia swym czynem, że nie cofnie się przed niczym, lecz również – i przede wszystkim – 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 – w duchu artaudowskim, jako synonim wystąpienia w sferze publicznej skierowanego przede wszystkim do sumień innych. Przez 'sumienie' rozumiem zbudowane na empatii poczucie moralne jednostki pozwalające jej

[7] Niezależnie od tego można mówić i o „teatrze śmierci", i o „spektaklu umierania", jak czyniła to Ratajczakowa (2015: 116–126).

odpowiednio oceniać własne postępowanie[8]. '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 „zaangażowanie psychicznych procesów powodujące, że uczucia danej osoby wyostrzają się bardziej na sytuację innych niż na własną" (Nader 2014: 29).

2.

Książkę tę poświęcam protestacyjnym samospaleniom i ich echom 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*[9]), jak również stosunkowo rzad-

[8] 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".

[9] Mowa o istniejącym w kulturze hinduskiej wielowiekowym obyczaju wstępowania lub rzucania się wdów na stosy kremacyjne ich zmarłych mężów, które przybierało formę widowiskowych rytuałów, odprawianych czasem w obecności tysięcy osób. Mianem '*satī*' określano zarówno sam rytuał, jak i główną „aktorkę" tej okrutnej ceremonii – kobietę, która towarzyszyć miała mężowi w zaświatach, wypełniając w ten sposób „hinduski ideał wiernej, cnotliwej i oddanej żony" (Szczurek 2013: 10). Według wierzeń kobieta ta stawała się wówczas emanacją rzeczywistego bytu i zalet, takich jak prawość i czystość, oraz ucieleśniała energię, siłę i potęgę. Jak podawał Przemysław Szczurek, autor fascynującej monografii poświęconej najdawniejszym relacjom dotyczącym *satī*, zwyczaj ten praktykowany był przez kilkanaście stuleci „w różnych regionach i społecznościach bramińskich Indii" (2013: 10). Choć rytuał dopełniano we wszystkich warstwach hinduskiego społeczeństwa, „tradycyjnie jednak w najstarszych świadectwach był kojarzony z wyższymi warnami i kastami, przede wszystkim z kobietami należącymi do rządzącej arystokracji" (2013: 14). W jego trakcie stosowano różne zabiegi, aby przyspieszyć śmierć kobiety, a tym samym skrócić jej cierpienia. Trudno jest o wiarygodne dane, można jednak założyć, że średnio jedna na tysiąc wdów wstępowała na stos pogrzebowy męża, aby zjednoczyć się z nim po śmierci. Choć w 1829 i 1830 roku obyczaj ten został zakazany przez Brytyjczyków w różnych rejonach kraju, praktykowany był wszelako nadal. Od roku 1947, czyli od momentu, gdy Indie odzyskały niepodległość, do połowy lat 80. odnotowano około czterdziestu przypadków tego typu. Po jednym z najgłośniejszych *satī*, do jakich doszło we współczesnych Indiach (4 września 1987 roku z udziałem młodej wdowy, osiemnastoletniej Roop Kanwar), obowiązujące od 1950 roku prawo karne zostało zaostrzone. Klasyfikuje ono odtąd *satī* jednoznacznie jako przestępstwo, „bez względu na to, czy było to samobójstwo popełnione z własnej woli, czy też zostało wymuszone na wdowie" (Szczurek 2013: 13). Warto przypomnieć, że Roop Kanwar straciła życie na stosie w dziesięciotysięcznej miejscowości Deorala w dystrykcie Sikar na północnym zachodzie stanu Radźasthan po ośmiu miesiącach małżeństwa z Malem Singhiem, który wcześniej najprawdopodobniej popełnił samobójstwo na skutek depresji. „Publiczna ceremonia zorganizowana przez rodzinę zmarłego odbyła się z przyzwoleniem lokalnej społeczności w obecności setek uczestników z Deorali i okolic. Najbliżsi młodej wdowy (jej rodzice i bracia), mieszkający w stolicy Radźasthanu Dźajpurze (ok. dwóch godzin jazdy samochodem z Deorali), nie zostali poinformowani o podjętej rzekomo dobrowolnie decyzji swej córki i siostry. Gdy jednak dowiedzieli się o akcie samospalenia, nie protestowali, twierdząc nawet, że przyniosło im to zaszczyt" (Szczurek 2013: 10–11). Polski indolog przekonująco pokazał, że samospalenie to było *de facto* dokonanym w rytualnym „kostiumie" morderstwem na tle ekonomicznym, którego „głównym, rzeczywistym motywem była naj-

ko 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[10] lub na chęć zaspokojenia potrzeb użytkowych (np. podczas kręcenia filmów czy po to, aby zrobić 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 – jak się okazało – 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[11] Quảng Đức, który rano 11 czerwca 1963 roku na skrzyżowa-

prawdopodobniej chęć zachowania wysokiego posagu, jaki młoda niewiasta wniosła do swego małżeństwa i miała prawo zabrać ze sobą, gdyby po śmierci męża wróciła do domu swoich rodziców" (2013: 11–12). Śmierć Kanwar odbiła się szerokim echem zarówno w Indiach, jak i na całym świecie. Na subkontynencie „wywołała gorącą dyskusję, ujawniając polaryzację poglądów na temat dawnego zwyczaju w jego aspekcie religijnym, filozoficznym, a także politycznym, społecznym, obyczajowym czy ekonomicznym" (2013: 11). Spotkała się z wieloma głosami sprzeciwu i potępienia (szczególnie ze strony działaczek walczących o prawa kobiet), jednak pomimo że stanowisko to przeważało, rozlegały się też „głosy szacunku dla decyzji młodej wdowy, a także postulujące gloryfikację śmierci Roop Kanwar jako bohaterskiej *satī*, kontynuatorki wielkiej tradycji radźpuckiej i szerzej – kultury indyjskiej" (Szczurek 2013: 12). Później wciąż dochodziło do pojedynczych samospaleń w ramach obrzędu tego typu. Wypada w tym miejscu przypomnieć, że *satī* (obrzęd i/lub kobieta określana tym mianem) stanowił(a) jedną z głównych figur w pisarstwie kolonialnym. Jak podkreślała badaczka myśli postkolonialnej Ania Loomba, „prawie każdy europejski komentator szesnastego i siedemnastego wieku przystaje przy tym obrazie, aby delektować się orientalnym barbarzyństwem oraz kobiecą bezradnością" (2011: 166). Jedną z późniejszych relacji dotyczących uroczystego obrzędu, jaki przeprowadzony został w 1847 roku z udziałem trzech „nałożnic" zmarłego radży na wyspie Bali, przytoczył Clifford Geertz w *Negarze* – monografii balijskiego „państwa-teatru" (2006 [1980]: 101–104), a potem dodatkowo ją naświetlił i zinterpretował w eseju *Znalezione w tłumaczeniu* (2005c [1983]: 45–62). Zgodnie z duchem epoki, autor przytaczanego opisu, Dane L.V. Helms, uznał, że tego typu czyny „uwierzytelniają cywilizację zachodnią, potwierdzają jej prawo do podbijania i humanizowania barbarzyńskich plemion i wypierania wiekowych tradycji" (w: Geertz 2006: 104). Jak słusznie zauważyła Loomba, „[d]yskusje wokół palenia wdów zajęły znaczące miejsce na gruncie teorii postkolonialnej, zwłaszcza w debacie na temat sprawczości skolonizowanych. Stało się tak częściowo za sprawą często cytowanego eseju autorstwa Gayatri Spivak *Can the subaltern speak?* (*Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* [wyd. pol. 2010]), w którym całkowity brak głosu kobiet w debacie na temat palenia wdów został odczytany jako szczególnie wyraźny symbol połączonej przemocy kolonializmu i patriarchatu" (2011: 231). Na temat *satī* zob. także Weinberger-Thomas (1999). Indyjską historię o ofiarowaniu życia w płomieniach przez samiczkę gołębia po tym, jak w ogniu zginął jej towarzysz, opowiada francuski pisarz i scenarzysta Jean-Claude Carrière (ur. 1931) w pierwszej części dwutomowego zbioru powiastek filozoficznych z różnych stron świata, zatytułowanego *Krąg łgarzy* (2013: 93–95).

[10] Dobry przykład stanowią tutaj próby bicia rekordu Guinnessa w największej liczbie uczestników jedynej w swoim rodzaju konkurencji określanej jako *performing full body burns* (w wolnym tłumaczeniu: „dokonywanie podpaleń całego ciała"). 19 października 2013 roku dwudziestu jeden śmiałków w specjalnych kombinezonach podpaliło się na parkingu przy rzece Cuyahoga 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*' (Płonąca rzeka). W latach 60. ubiegłego wieku była tak zanieczyszczona substancjami ropopochodnymi (Akron – miasto położone sześćdziesiąt pięć kilometrów na południe od Cleveland – było wówczas światowym centrum produkcji opon), że zdarzały się na niej samoczynne pożary; największy w 1969 roku.

[11] Słowo '*thích*' wskazuje na to, że mowa o osobie duchownej. Pochodzi od wyrażenia '*thích ca*' lub '*thích già*', co oznacza, że osoba wywodzi się z 'rodu Śakjów', do którego należał założyciel buddyzmu Śiakjamuni – czyli Siddhartha Gautama (ok. 563/480–483/400 przed wspólną erą) (dalej stosuję skróty p.w.e. i w.e.). Wyrażenie '*thích nữ*' wskazuje na mniszkę.

niu 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 uznać można za akt założycielski tej metody protestu, a jego unaocznienie na zdjęciach – za jedną z ikon burzliwych lat 60. ubiegłego wieku, które – jak słusznie pisała historyczka i krytyczka sztuki Agnieszka Morawińska w odniesieniu do rewolucyjnego 1968 roku – stanowią źródło „większości społecznych i politycznych przemian, które zadecydowały o kształcie współczesnego świata" (2008: 7)[12].

Buddyjskie protestacyjne autokremacje w Wietnamie stanowiły inspirację dla samospaleń dokonywanych przez amerykańskich pacyfistów, wśród nich kwakra Normana Morrisona, który w ten sposób zaprotestował na schodach Pentagonu w 1965 roku przeciwko wojnie prowadzonej przez swój kraj po drugiej stronie Pacyfiku. 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 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 w swoim kraju. 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 wzniecającą społeczny bunt, jaki doprowadził do wybuchu tzw. Arabskiej Wiosny[13]. Jego czyn

[12] Stanowisko to podzielał m.in. antropolog kultury Wojciech Józef Burszta, który pisał: „Lata sześćdziesiąte dwudziestego stulecia, mimo że jawią się jako okres odległy, którego znaczenia, idee, konflikty i barwy codzienności przebrzmiały, pokryły się patyną, stając się co najwyżej pretekstem do rocznicowych napomknięć, nostalgicznych ewokacji i nieustannego procesu metakulturowej konsumpcji żywych dawniej znaków i symboli, nadal nie dają spokoju, stanowiąc swoisty papierek lakmusowy współczesności, który nasyca się różnymi kolorami zależnie od barw politycznych i ideologicznych dzisiejszych jego interpretatorów. O tamtych czasach, okazuje się, nie daje się łatwo zapomnieć, one ciągle w różny sposób rezonują przy okazji debat jak najbardziej tyczących się obecnych wyborów, wartości, stosunku do świata, inności, sztuki, sprawiedliwości społecznej, nadziei i beznadziei. Powiedzieć można wręcz, że spory aksjologiczne początków dwudziestego pierwszego wieku tkwią głęboko w realiach sprzed niemal półwiecza, a więc w okresie, który z pewnością dokonał swoistej dekonstrukcji i wiwisekcji założeń kultury [tzw.] Zachodu, niezależnie od tego, jak będziemy ową wiwisekcję oceniać normatywnie" (2012: 45).

[13] Piszę „tak zwanej", przeciwstawiając się europocentrycznej perspektywie, której pochodną jest ten termin. Katarzyna Pechcin podkreślała, że w „mediach zachodnich dominowała tendencja do prezento-

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. Uważam bowiem, że protesty tego typu dokonywane być mogą zarówno w imieniu społeczności, jak i we własnym.

Studia tych sześciu przypadków (ang. *case studies*) i ich interpretacyjny i wieloaspektowy „opis gęsty" (ang. *thick description*, zob. Geertz 2005a), zawarte w części trzeciej, stanowią trzon tej publikacji. Sądzę, 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 (np. w jednym przypadku przyczyną samospalenia była niezgoda na represjonowanie osób orientacji homoseksualnej przez hierarchów katolickich). Tym samym trudno jest to zjawisko objąć jedną ramą teoretyczną[14]. Dlatego robię to w formie uwag zawartych w części pierwszej, które stanowić mają teoretyczną podbudowę dla późniejszych rozważań szczegółowych, nie są natomiast próbą stworzenia domkniętej i jednolitej „teorii samospaleń" (cokolwiek miałoby to znaczyć). Po nich – w części drugiej – umieszczam kalendarium w formie krótkich not i mikrostudiów 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 sytuuję 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 i tak stać się czyn mnicha Quảng Đức, co szczegółowo wyjaśniam w *Uwagach…*). Taki wybór sześciu przykładów podyktowany był trzema względami. Po pierwsze, zależało mi, aby naświetlić te problemy, które najczę-

---

wania wydarzeń w sposób odwołujący się do znanych z historii Europy wielkich zrywów wolnościowych i narodowotwórczych, takich jak Wiosna Ludów 1848 roku" czy – dodam – Praska Wiosna. Tymczasem w mediach arabskich, które były „bardziej zachowawcze, jeśli chodzi o metaforyczne nazywanie zjawiska", do najpopularniejszych określeń należały: 'arabskie rewolucje', 'rewolucje ludowe' lub po prostu 'rewolucja' (2016: 41). Z kolei Tahar Ben Jelloun był zdania, że bardziej niż 'rewolucja' do nazwania ciągu zdarzeń nadają się terminy 'rebelia', 'rewolta' czy 'intifada', gdyż za spontanicznym ludowym zrywem nie stała „żadna klarownie wyłożona ideologia", nie przygotowywano też operacji w sposób strategiczny, ponadto brakowało jasno określonych liderów, jak miało to miejsce choćby w trakcie rewolucji islamskiej 1979 roku w Iranie (2011b) czy pięć lat wcześniej podczas tzw. rewolucji goździków w Portugalii, kiedy doszło do wojskowego zamachu stanu. W jego wyniku przywrócono swobody obywatelskie i polityczne oraz przeprowadzono dekolonizację portugalskich posiadłości zamorskich. Symbolem rewolucji stały się wówczas kwiaty wetknięte w lufy karabinów żołnierzy dokonujących przewrotu przez popierających pucz obywateli.

[14] Podobnego zdania był wykładający w Kanadzie historię i kulturę tybetańską, Tsering Shakya, który badał zmieniające się metody protestu wśród Tybetańczyków (2012: 21).

ściej 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 zestawiłem w pary 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". A przy tym wskazywały na „sprawczość i potencję podmiotów postawionych wobec sytuacji granicznych" (Nader 2014: 25–26, 26–27).

Należy zaznaczyć, że echa protestacyjnych samospaleń w sztuce obejmują przede wszystkim odwołania do realnie dokonanych czynów, dużo rzadziej spotyka się dzieła nieodnoszące się do konkretnych przypadków. Wśród tych drugich znajduje się wielokrotnie omawiana powieść Tadeusza Konwickiego (1926–2015) *Mała apokalipsa* (1979)[15], 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). Drugie ważne dzieło, 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

[15] 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.

pominąć, umieszczam w ostatniej, czwartej, części publikacji 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 wydźwięk własnego sprzeciwu. Sztuka jako egzemplaryczna przestrzeń poszukiwania nowych rozwiązań, przemiany, niezgody na *status quo*, a czasem radykalizmu, oporu i buntu (zob. Kuligowski, Pomieciński 2012), chętnie konfrontuje się z przykładami działań granicznych. Sama przecież testuje, przesuwa i renegocjuje ograniczenia, brzegi i krańce (jak pisał teoretyk literatury Andrzej Zawadzki, „kwestionuje własne podstawy, zasady i status, szuka swej tożsamości", 2011: 64). A jednak większość dzieł stanowiących oddźwięk czy reakcję na realne protestacyjne samospalenia jawi się jako (dość zachowawcza) forma 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 strywializować 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 performera 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 przesyconej gorzką ironią 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 urządzenia na siebie. Stać dumnie nieruchomo ze świadomością istoty danego momentu. Świat zostanie poinformowany 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[16].

Nie oznacza to oczywiście, że protestacyjne samospalenia w kulturze współczesnej, a szczególnie w dominującej (najbardziej rozpowszechnionej) dziś jej odmianie – popkulturze – funkcjonują wyłącznie na prawach nietykalnej świętości chronionej niepisaną regułą poprawności. Wprost przeciw-

[16] Zob. https://play.google.com/store/apps/details?id=co.blastlab.samospalenie.

nie. 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 mnicha Quảng Đức 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 studiu 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 – o czym świadczą wpisy w sieci – pośmiewisko)[17]. Tego typu zabiegi potwierdzają, że samospalenie funkcjonuje współcześnie w wyobraźni zbiorowej jako synonim nieprzejednanego protestu[18]. Często uznaje się je za gest ostateczny i straceńczy, obok którego nie można przejść obojętnie.

Jako taki potraktowała je dramatopisarka i dramaturżka Magda Fertacz (ur. 1975), która w swojej krótkiej sztuce *Nie gaście*, zainspirowanej *Nieznośną lekkością bytu* Milana Kundery, przywołała szereg samospaleń, tworząc z osób, które ich dokonały, chór „żywych pochodni", „zjaw z pogorzeliska", 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, to znaczy: „nie gaście tego, co pomiędzy, co jest błyskiem tylko, ulotnym westchnieniem naiwnych" (2012–2013: 107) – nie potrafi. Być może dlatego, że wszystko inne jawi mu się w konfrontacji z ich ostatecznym gestem jako „nic nieznacząca igraszka wyobraźni" (2012–2013: 95), wymysł, po którym nic nie pozostaje.

Najlepszy przykład konfrontacji świata sztuki i grozy samospalenia pochodzi jednak moim zdaniem z klasycznego filmu Ingmara Bergmana (1918–2007) *Persona* (1966). Protestacyjny czyn buddyjskiego mnicha w Sajgonie (dwudziestotrzyletniego Thích Thiện Mỹ) ogląda na ekranie telewizora aktorka Elizabet Vogler (w tej roli Liv Ullmann), która znalazła się na obserwacji w szpitalu po tym, jak grając Elektrę, zamilkła nagle podczas przedstawienia. Jej gest odczytywać można jako jałowy wyraz niezgody artystki na obłudę świata – spotęgowaną w teatrze karmiącym się wszak iluzją. W monografii twórczości szwedzkiego reżysera Tadeusz Szczepański tak uzasadniał obec-

[17] Zob. https://www.youtube.com/watch?v=hNyxb4dH2LU.

[18] Potwierdzenie tego typu postrzegania aktów samospaleń znaleźć można również w miejscach stosunkowo mało spodziewanych – np. w kryminale. Dla przykładu szwedzki pisarz i dziennikarz Mons Kallentoft w popularnej serii *Łowcy ognia* pisał: „Ludzie, którzy sami się podpalają, robią to, żeby pokazać coś światu. Dbają o to, żeby mieć widzów" (2017).

ność 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 artysta już nie potrafi udźwignąć. Ale nawet jego milczenie wobec niewyrażalnego 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), reżyser podejmujący problem samospalenia w spektaklu *US* (1966) i filmie *Tell me lies* (1968), o których piszę w podrozdziale *Skóra z płomieni*. Prowadzić jednak winien nie do opresyjnej ciszy, lecz do „ciszy ożywionej świadomością", jak ujął to brytyjski twórca w charakterystyczny dla siebie, skondensowany sposób (2001: 22). Inaczej postrzegał tę kwestię Piotr Pawlenski (ur. 1984), rosyjski artysta-performer, autor i wykonawca odważnych akcji artystyczno-politycznych przeprowadzanych w przestrzeni publicznej od 2012 roku. Jego transgresyjne, wywrotowe i prowokacyjne działania, sytuujące się na przecięciu krytycznej sztuki zaangażowanej i polityki, w których Pawlenski m.in. dokonywał samookaleczeń, ściągały na niego represje ze strony władz. Chyba to właśnie one – spośród innych działań artystycznych – najbardziej zbliżają się do protestacyjnych samospaleń (oczywiście należy pamiętać o stosownych proporcjach)[19]. Krytyk sztuki Jakub Gawkowski tak pisał o nich:

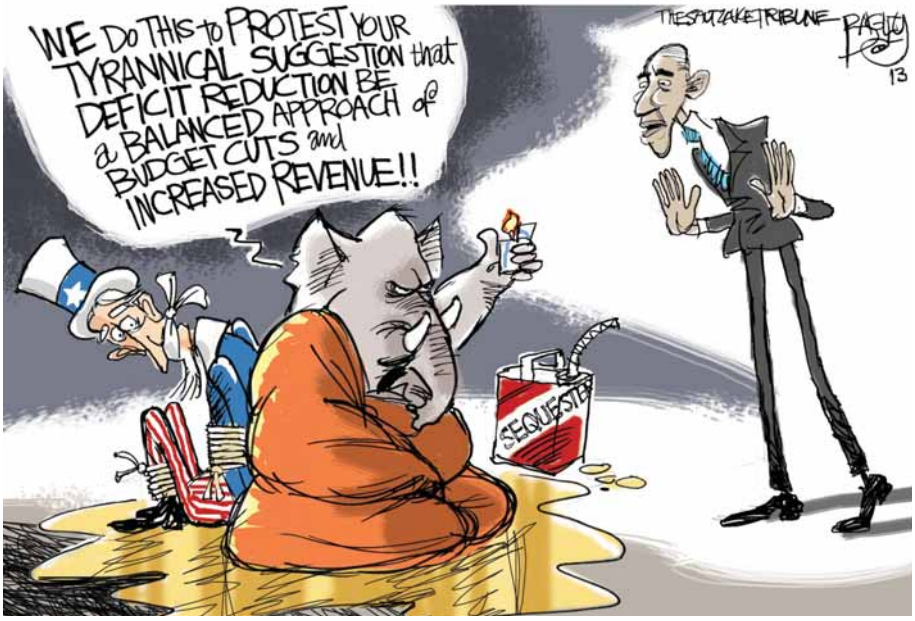
> Sztuka Piotra Pawlenskiego, a wraz z nią całe jego życie jest rozpięta między dwoma przeciwnymi biegunami: wyrachowaną, niemal cyniczną grą z widzami i systemem, w którym funkcjonuje artysta, a teatrem prostych gestów, światem kiczu, w którym sprzeciw zawsze jest reprezentowany przez ogień, bezradność, nagość, a szaleństwo przez odcięte „ucho van Gogha" (2016: 221).

[19] 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 performera i akcjonistę medialnego działającego w Berlinie, takie jakie *Delusions of self-immolation* (Złudzenia samoofiarowania / samospalenia). W performansie tym, prezentowanym podczas wystawy *The body in ruin* (Ciało w ruinie) w holenderskim mieście 's-Hertogenbosch w 1993 roku, skonstruowana przez artystę maszyna z jednej strony miotała przez sekundę w kierunku pleców demonstratora silny strumień ognia (strój performera 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. W tym miejscu należy wspomnieć też o performansach i akcjach gwatemalskiej artystki *body artu* Reginy José Galindo (ur. 1974), stanowiących inspirację dla Pawlenskiego, takich jak np. *Perra* (Suka). W trakcie akcji przeprowadzonej w Mediolanie w 2005 roku performerka w proteście przeciwko przemocy wobec kobiet w Gwatemali wycięła sobie nożem na nogach słowo '*perra*'. Olesia Turkina w rozmowie z Joanną Warszą słusznie podkreślała, że wśród artystów performansu to Galindo – przed Pawlenskim – posługiwała się ciałem „jako instrumentem sprzeciwu wobec niesprawiedliwości społecznej" (2016: 164).

Artysta radykalnego politycznego *body artu* w krótkim, mającym charakter manifestu tekście *Milczenie* stwierdził, że bywa ono 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: Kutyła, Walaszkowski 2016: 13).

Jak wynika z takiego ukształtowania książki, próbuję zrozumieć zjawisko samospaleń, patrząc na nie z dwóch punktów widzenia – z pozycji obserwatora samych zdarzeń (oczywiście *ex post*, co wymaga posłużenia się m.in. wyobraźnią, zasilaną przez najrozmaitsze źródła, wśród nich: 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 miejsce tego motywu w dziele filmowym, które nie odwoływało się do żadnego realnego aktu samospalenia (część czwarta). Być może taka „sieć" sprawi, że fenomen ten stanie się mniej obcy. Ufam, że zaproponowana kompozycja elementów, z których każdy mógłby stanowić niezależną całostkę, wytworzy efekt synergii i suma składowych przewyższy wartość, jaka wynikałaby z prostego dodawania. Konstrukcja taka sprawia jednak, że w książce pojawiają się powtórzenia, których nie usuwam, uznając, iż ułatwić mogą one czytelniczkom i czytelnikom orientację w gąszczu faktów. Publikację zamyka sufficki obraz trzech ciem i płomienia – tutaj potraktowany także jako swoiste zaproszenie do (auto)refleksji dotyczącej prowadzenia badań naukowych.

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 wypowiadanego przez podpalającego siebie (i skrępowanego Jankesa) słonia w kierunku przedstawiciela establishmentu (bankiera lub 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, bardzo samotną kalorię", która postanowiła w związku ze swym „sieroctwem" popełnić samobójstwo (również przez samospalenie). (Na pozostałych dwóch plakatach 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 wspólnocie. Porównują je z samobójczymi atakami bojowników i bojowniczek o jakąś sprawę i sytuują ten rodzaj działania obok innych akcji bezpośrednich[20], np. strajków głodowych prowadzonych bezterminowo. Z kolei religioznawcy umiejscawiają samospalenie w ciągu występujących w różnych tradycjach religijnych działań ofiarniczych, takich jak samoumartwienia i samookaleczenia[21]. W dalszej części rozważań podejmuję te kwestie i przywołuję konkretne propozycje i ustalenia badawcze.

Piszę tę książkę po „zmąceniu gatunków" (por. ang. *blurred genres*) w obrębie dyskursów naukowych wyrażających różne konfiguracje myśli społecznej i wiedzy o kulturze, do jakiego doszło w ostatnich dekadach ubiegłego milenium (Geertz 2005b: 29–44). A także po „performatywnym zwrocie" (ang. *performative turn*), jaki niemal równolegle dokonał się w humanistyce 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)[22].

[20] Jak wyjaśnia Jakub Maciejczyk, 'akcja bezpośrednia' to „działanie polityczne ukierunkowane na bezpośrednią ingerencję w zjawisko, przeciw któremu się protestuje, w odróżnieniu od takich form jak udział w wyborach, wysyłanie petycji czy marsze protestacyjne, dających efekt pośredni lub głównie symboliczny. Są to działania takie jak strajki, przejmowanie miejsc pracy, blokady, sabotaż, przejmowanie pustych budynków (tzw. skłoting). Nierzadko mają one charakter nielegalny, zazwyczaj są wyrazem nieposłuszeństwa obywatelskiego" (w: Klein 2008: 237).

[21] Oczywiście samookaleczeń dokonuje się również w proteście politycznym. Szczególnie sugestywny przykład tego typu stanowi akcja zaszycia sobie ust (ang. *lip sewing*), podjęta 19 stycznia 2002 roku przez prawie sześćdziesiąt osób zatrzymanych w osławionym australijskim ośrodku internowania w Woomera na terenie dawnej bazy wojskowej. Jak pisała kanadyjska aktywistka społeczna, dziennikarka i pisarka Naomi Klein: „Afgańscy i iraccy uchodźcy uciekający przed prześladowaniami i dyktaturą w swoich własnych krajach, których setki przebywają w ośrodku, są tak zdesperowani, by zaświadczyć wobec świata o tym, co dzieje się w wewnątrz obozu, że podejmują strajki głodowe, skaczą z dachów swoich baraków, piją szampon i zaszywają sobie usta" (2008: 28). To ostatnie działanie było później wielokrotnie powtarzane w innych miejscach. Na przykład ponad dziesięć lat później, 23 lipca 2012 roku, wspomniany Piotr Pawlenski poprzez zszycie ust zaprotestował przeciwko uwięzieniu członkiń grupy punkowej Pussy Riot. Jego akcja zatytułowana została *Szew*.

[22] Zob. także ważny artykuł Ewy Domańskiej *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, w którym historyczka i metodolożka badań humanistycznych wskazywała na następujące wyznaczniki

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 rozumieć i współbyć czy – precyzyjniej – zrozumieć, by współczuć.

4.

Ostatnia faza pracy nad tą książką toczyła się w cieniu czynu i śmierci Piotra Szczęsnego (1963–2017).

---

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 [performansu], w którym się uczestniczy" (2007: 52).

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 odnoszą. Protestacyjne samospalenia to dobrowolne, manifestacyjne i radykalne wystąpienia, podejmowane 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/lub z odtworzenia) i mają być oglądane, gdyż zakładają wystąpienie przed innych i przed innymi, aby językiem cierpienia, ciała i żywiołu ognia wyrazić niezgodę i 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. 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).
Studia te zostały poprzedzone uwagami natury ogólnej, tworzącymi teoretyczną podstawę dla rozważań szczegółowych. Pomiędzy nimi znajduje się kalendarium w formie krótkich not i miniatur, 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. Ostatnią część książki stanowi szkic poświęcony filmowi Andrieja Tarkowskiego *Nostalgia* (1983). Po nim – w charakterze postscriptum – pojawia się sufficki obraz trzech ciem i płomienia.

Od autora

Ogromną zaletą narracji Grzegorza Ziółkowskiego jest to, że nie poprzestaje na wielkiej polityce. Jako autor obdarzony darem syntetycznego przedstawienia faktów i opinii stara się być obiektywnym i wnikliwym narratorem. Waży każdy czyn, reakcję. Także te najbardziej osobiste, niedające się łatwo analizować – rodzinne. Bo przecież rodziny większości osób, które się spaliły, były najbardziej boleśnie dotknięte takim czynem i to w zupełnie inny sposób niż pozostali członkowie społeczeństwa, którzy brali później owe samospalenia na sztandary. Była to ich (żon, mężów, dzieci, rodziców, rodzeństwa) osobista tragedia, nawet jeśli deklarowali akceptację dla takiego czynu.

Tadeusz Kornaś

Największa wartość omawianej tu pracy polega na „otwieraniu oczu" czytelnikom, którzy widzami okrutnych przedstawień nie byli, nie mogli być lub być nie chcieli. Taka przemiana czytelnika w widza ma też wartościową konsekwencję: patrz i sam oceń – zdaje się mówić autor. Dojrzały humanizm Grzegorza Ziółkowskiego pozwolił mu ustrzec się zarówno przed sensacyjnością, jak i doktrynerstwem. Nie szokuje i nie agituje. Zamiast tego każe czytelnikowi patrzeć, przejrzeć na oczy i nie pozostawać obojętnym, wedle własnego sumienia.

Marta Steiner

9 788323 232933 > ISBN 978-83-232-3293-3 ISSN 1895-376X