

Polskie Wesele AD 1968 z Szarym Człowiekiem w tle

Performowanie historii w *Usłyszcie mój krzyk*

SŁAWOMIR SIKORA

Dziennikarz:

(...)

*– Niech na całym świecie wojna,
byle polska wieś zaciszna,
byle polska wieś spokojna*

Czepiec:

– Pon się boją we wsi ruchu.

Stanisław Wyspiański, *Wesele*

*...w rytuale świat w formie, w jakiej go prze-
żywamy, zlewa się (...) ze światem wyobrażo-
nym (...); te dwa światy okazują się jednością.*

Clifford Geertz

Historia, którą po latach od samego wydarzenia opowiedział Maciej Drygas w *Usłyszcie mój krzyk* (1991), składa się z wielu „podwójności”. Ta podwójność zawiaduje całym jego filmem. Można mówić o dwóch płaszczyznach czasowych (to rok 1968 i czas przygotowywania/tworzenia filmu), dwóch miejscach (poza drobnymi wycieczkami w inne przestrzenie są to Przemyśl i Stadion Dziesięciolecia w Warszawie) oraz o dwóch narracjach – werbalno-audialnej i obrazowej – choć w tym przypadku sprawa jest bardziej skomplikowana. W istocie to film o dwóch wizjach Polski, dwóch światach, które istniały obok siebie i jednocześnie pozostawały osobliwie przedzielone, oddzielone niewidzialną granicą, pasem ziemi niczyjej. Przekroczenie jej okazało się w owym znaczącym z wielu powodów roku 1968 niemożliwe. Dziś coraz częściej mówimy, że granice są porowate i przepuszczalne. Ale czy na pewno zawsze tak było, szczególnie gdy w grę wchodzi granice świadomościowe, granice rozumienia?

Dokumentalista zderzył ze sobą przede wszystkim dwa performanse, które wydarzyły się w jednym miejscu i w jednym czasie i które pozostały względem siebie w szczególny sposób nieprzezroczyste. Z dużą ostrożnością korzystam ze słowa „performans” w odniesieniu do czynu Ryszarda Siwca – może się to wydawać kontrowersyjne, niemniej postaram się to dalej uzasadnić. Słowo „performans” nie ma jednego ustalonego znaczenia. Do antropologii trafiło przede wszystkim za sprawą

Victora Turnera, w kontekście m.in. dramatów społecznych i obrzędów przejścia, a te dotyczą najczęściej najważniejszych wydarzeń w życiu człowieka. W dzisiejszym świecie jest ono już dość często odnoszone do wydarzeń ze świata ideologii i polityki¹. W odniesieniu tylko do czynu Siwca będą umieszczał to słowo w cudzysłowie.

Film Drygasa jest pouczającą lekcją historii, o której czasem kompletnie zapominają nie tylko politycy. *Przeszłość to obcy kraj* – zauważył swego czasu L. P. Hartley, a sentencję tę spopularyzował w tytule swojej książki David Lowenthal². Tak się też składa, że w pierwszym numerze odnowionego „Kwartalnika Filmowego” (1993) pojawiło się kilka tekstów dotyczących filmu Drygasa, w tym zapis listy montażowej filmu³. Warto wrócić do tej historii.

Owe dwa performanse zaistniały w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie – choć jeden trwał parę godzin, a drugi zaledwie kilka minut; jeden rozgrywał się przede wszystkim na murawie stadionu, drugi zaś na trybunach, w miejscu przeznaczonym dla widzów – a jednocześnie były one związane z dwiema zupełnie różnymi rzeczywistościami. Kiedy jakiś czas temu oglądałem film Drygasa ze studentami, pomyślałem, że ma on związek z *Weselem* Stanisława Wyspiańskiego (1901), a może w jeszcze większym stopniu z uznawanym za kongenialne *Weselem* Andrzeja Wajdy (1972)⁴. To związek po części na poziomie „formy”, niemniej zdecydowanie nie tylko. Bezpośrednie skojarzenie wiązało się zapewne w znacznym stopniu z pojawiającymi się w filmie różnymi tańcami ludowymi, chociaż to podobieństwo sięga, jak sądzę, znacznie głębiej, wskazując na trwałe (?) i stale powracający podział Polski. To zderzenie, mówiąc nieco emblematycznie, Polski wesołej i Polski tragicznej. Choć historyczne „strony” ulegają tu również różnym transformacjom i nie da się zapewne łatwo prześledzić prostych „linii genealogicznych”. W tym przeświadczeniu, że podjęty w filmie temat dotyka też kwestii poruszonych w *Weselu* Wyspiańskiego (i Wajdy), utwierdziła mnie ponadto Agnieszka Holland, która komentując wydarzenia miesięcznicy pod Pałacem Prezydenckim (sierpień 2017 r.) w rozmowie z Jackiem Żakowskim, stwierdziła że nieopodal została zagadnięta przez turystów – jakąś przypadkową rodzinę z Hiszpanii – o co właściwie w tym osobliwym „spektaklu” (barierki, kordony policyjne), które dane im było oglądać, chodzi⁵. Holland uporała się jakoś z oczekiwanym przez pytających wyjaśnieniem, niemniej komentując całe wydarzenie, zauważyła, że *bez znajomości „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego i psychologii Kaczyńskiego wytłumaczyć to dość trudno*⁶.

Wydarzenie (wydarzenia?), o którym opowiada film Drygasa, rozegrało się 8 września 1968 r. na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie. Na wypełnionym stadionie przebywało wówczas sto tysięcy osób i odbywał się tam jeden z głównych performansów manifestujących jedność narodową: tzw. Dożynki, państwowe święto, w czasie którego najwyższe władze, wraz z I sekretarzem PZPR Władysławem Gomułką na czele, odbierały „hołd” od narodu upostaciowionego przede wszystkim w przedstawicielach ludu (polskiej wsi). Uroczystości te były podniesione niemal do rangi narodowego święta, a jednym z ważnych elementów było przekazanie bochna chleba I sekretarzowi partii, gospodarzowi „igrzysk”, który następnie w asyście notabli i przedstawicieli ludu składał go na przystrojonym stole (ołtarzu). Mityczny obraz państwa jako gospodarstwa (rolnego) wraz z gospodarzem (I sekretarzem) na czele. Emblematyczna manifestacja jedności. W tych ob-

rzędach to ludowość odgrywała pierwsze skrzypce, nawet jeśli w podtekście pozostawał sojusz robotniczo-chłopski. Ludowość, należy dodać, skonstruowana z odniesieniem do rodzimości, odwieczności, naturalności ⁷. Poza innymi dobrami powstałymi w wyniku chłopskiego trudu składano również dożynkowe wieńce z różnych regionów Polski. Jednym z najważniejszych elementów przedstawienia było przemówienie I sekretarza ⁸, części rozrywkowej towarzyszyły m.in. tańce ludowe, nieodzowny element ludowości w PRL-u. W słowach sprawozdawcy radiowego znalazła się zresztą uwaga, że lud tańczy nawet podczas pracy. Scenariusz tych obrzędów był ściśle określony, niemniej oczywiście każdego roku były wprowadzane pewne modyfikacje ⁹.

To ten dzień wybrał Ryszard Siwiec, skromny księgowy z Przemysła – ale też filozof, bibliofil, były żołnierz AK i gorący patriota – na własny, również dobrze zaplanowany i przemyślany „performans”, w którym chciał zmanifestować swój sprzeciw wobec polityki państwa, wydarzeń marca (mowa o pałowaniu studentów), a w szczególności przeciwko wkroczeniu niosących „bratnią pomoc” wojsk Układu Warszawskiego, w tym polskich, do Czechosłowacji, w celu stłumienia Praskiej Wiosny. Moment i miejsce – wydawałoby się – na protest najlepsze: olbrzymi stadion wypełniony delegacjami z całej Polski, z przedstawicielami władzy państwowej, korpusów dyplomatycznych, dziennikarzy i mediów (dożynki były transmitowane na żywo w Polskim Radiu). A jednak tragiczny protest Siwca został praktycznie niezauważony, przez lata nieujawniony i skryty za zasłoną milczenia. Dopiero kilka miesięcy po nim pojawiła się informacja we francuskiej prasie (przy okazji samospalenia Jana Palacha w Pradze), a następnie w Radiu Wolna Europa ¹⁰. Dla szerszej publiczności wydarzenie to zaistniało w zasadzie dopiero wraz z pojawieniem się filmu Drygasa.

W filmie reżyser rekonstruuje z różnych opowieści-narracji postać Ryszarda Siwca oraz finalnego wydarzenia, które rozegrało się na Stadionie Dziesięciolecia. To powolna wędrówka w stronę „centrum”, droga ku kulminacji w postaci niezrozumianego pojedynczego heroicznego „performansu” – aktu samospalenia. Praktycznie od początku poruszamy się na dwóch planach. Informacje dotyczące Ryszarda Siwca i przybliżające jego postać są przeplatane fragmentami filmowych zapisów oficjalnych wydarzeń, przede wszystkim tańców ludowych, które tego dnia odbywały się na murawie stadionu. Owe tańce tylko pozornie są tłem, na którym rozgrywa się dramat Siwca, a może po prostu dramat patriotyzmu, dramat Polski. Drygas mistrzowsko montażem, spowolnieniem ruchu, zabiegami rekadrowania materiałów archiwalnych, deformacji obrazu, wprowadzeniem w pewnym momencie „pod tańce” innej muzyki, a w końcu „przeniesieniem choreografii” z murawy stadionu na trybuny konstruuje zbiorowego bohatera, czy może raczej anty-bohatera(?) – to już nie tylko publiczności.

Nieco podobnie – choć oczywiście inaczej – dzieje się w *Weselu* Andrzeja Wajdy, gdzie ruch i bezruch stają się symbolicznym obrazem dwóch światów. Znaczna część filmu została „zrobiona” na ciągłym ruchu, zbliżeniach i ciasnych kadrach, a poszczególne kwestie (mówiące postaci) kamera „wydobywa” z płątaniny tańczących ciał będących w nieustającym ruchu. Szczególnie wyraźne jest to na początku filmu, gdy wewnątrz izby wręcz wibruje. O tym, że ruch i rozwibrowanie mają znaczenie, Wajda przekonuje nas już w czołówce filmu: pojawiające się kolejne napisy na chwilę zastygają, by – nim opuszczą ekran – wpaść w ruch drga-



nia, które wydają się konweniować z aktualnym ruchem na ekranie i muzyką ¹¹. Rozwibrowanie dominuje w znaczącej części filmu i buduje nastrój, ale też jedną z wizji Polski, właśnie Polski tanecznej i wesołej.

Od początku pojawiają się też elementy „stabilizujące” i bezruch – to m.in. punktująca weselną realność inna rzeczywistość: Gospodarz, wyglądając przez okienko, widzi nieruchome chochoły spowite delikatną mgłą i chłodem półmroku, Dziennikarzowi na chwilę ukazuje się twarz Stańczyka, odbita zastygła nieruchomo twarz jego samego, w finale widzimy zaś wieńczący film taniec niemocy: krąg nieruchomych postaci, których Jasiek, zgubiwszy róg, nie może poderwać do czynu, w końcu porzucają one broń i odchodzą somnambulicznym krokiem. Tę odmienność współkreuje muzyka.

To, że ruch ma tak duże znaczenie również w filmie Drygasa, reżyser sygnalizuje już w osobliwym kilkusekundowym ujęciu zbitego „falującego”, poruszającego się tłumu (idącego?, na stadion?); podobnie jak w motywie rozmazanego szybkim ruchem obrazu, który oddziela pierwszą część filmu poświęconą rekonstrukcji portretu Siwca (wypowiedzi przyjaciół i rodziny) od części, której głównym tematem stają się wydarzenia na stadionie: obraz stopniowo „spowalnia” i nabiera wyrazistości, przechodząc w widok z okna jadącego pociągu – rozpoznajemy trasę wiodącą na Dworzec Wschodni. To w pociągu, w drodze na Stadion Dziesięciolecia, powstał ostatni list do żony przechwycony przez bezpiekę. Słyszemy ten list odczytany wraz z tajną notatką służbową.

Z filmu dowiadujemy się o braku informacji archiwalnych, zniszczonych przez SB. Konstruowany z wypowiedzi przyjaciół oraz rodziny – żony i pięciorga dzieci – portret Siwca odślania człowieka o niezłomnym charakterze. Wydarzenia roku 1968 prowadzą do radykalizacji jego poglądów. Jeden z krewnych twierdzi nawet, że należało się spodziewać wybuchu tego wulkanu. Działania Siwca były szczegółowo zaplanowane. Już na wiosnę spisuje testament z odniesieniami doty-

czącymi wychowania dzieci w niezłomności, zapisaniem im pamiątek, które miały utrwaląć patriotyzm i postawę obywatelską. Żona Maria wspomina, że dopiero po wydarzeniu zdała sobie sprawę, że już w czasie Świąt Wielkanocnych – to czas powstania testamentu, ale też czas bliski wydarzeniom marcowym – był on nieobecny duchem. Siwec zdobywa bilet uprawniający do wstępu na stadion w czasie uroczystości. Na dwa dni przed Dożynkami nagrywa odezwę do narodu, która się zachowała i którą również słyszymy w końcowej partii filmu.

W drugiej części filmu głównymi osobami, które przybliżają wydarzenie, są bezpośredni świadkowie: sprawozdawca radiowy, filmowiec, fotograf, strażak, mężczyzna (milicjant), który brał udział w akcji gaszenia Siwca, starsza kobieta, która opiekowała się jedną z grup dzieci tańczących na stadionie, lekarz, pielęgniarka, młoda kobieta (Grażyna Niezgoda), która choć przez przypadek trafiła na stadion, to jednak, tak się zdarzyło, znalazła się w pobliżu wydarzenia. Wszystkie te osoby Drygas filmuje na jeszcze wówczas istniejącym, choć już nieczynnym, stadionie. Strażak jest w mundurze, lekarz i pielęgniarka w stosownych kitlach, sprawozdawca trzyma mikrofon, filmowiec kamerę. To ciekawy zabieg, który „emblematyzuje” opowieści, identyfikując jednocześnie osoby. To również pozór powrotu do dawnych czasów.

Ich pocięte opowieści są rytmizowane i kontekstualizowane ujęciami tańców wraz z fragmentami relacji radiowej. Tyle tylko, że ów kontekst sam zaczyna być dekontekstualizowany. Te istotne ingerencje w dokumentalne zapisy zaczynają się w drugiej, „stadionowej” części filmu. Postaci biorące udział w ceremonialnych korowodach i tańczące na murawie są zhieratyzowane (pionowe rozciągnięcie obrazu za pomocą nasadki panoramicznej), ujęciom tańca zaczyna towarzyszyć inna muzyka (III suita Pawła Szymańskiego), w tych dalszych sekwencjach ruchy tancerzy zostają spowolnione, w końcu „kamera”¹² pokazuje w zbliżeniu prawie nieruchome twarze kilku młodych tancerek, „wyczekujących” jakby w napięciu – widzimy tylko mikroruchy twarzy i głowy. Świetnie dobrana muzyka tworzy tu znaczenie: bezruch oczekiwania. Delikatne, pojedyncze dźwięki klawesynu są jak wstrzymanie oddechu, które sygnalizuje numinosum¹³. Czy te montowane sceny nie przywodzą na myśl bezruchu postaci zatrzymanych w kręgu wokół bezradnego Jaśka, który zgubił róg?

Grażyna Niezgoda, jedna z bardziej refleksyjnych komentatorek-świadków owego wydarzenia w filmie Drygasa, powiedziała m.in.: *I największym dla mnie szokiem było to, że wszystko wróciło do normy, że z tunelu wypuszczono nową, świeżą młodzież, która w radosnym jakimś tańcu, nie pamiętam, może mazurze, zaczęła tańczyć, że niebo dalej było niebieskie, że dalej grała muzyka. I pamiętam gołębie.*

Na Stadionie Dziesięciolecia owego dnia zderzyły się ze sobą dwa performanse. To angielskie słowo jest zdecydowanie wieloznaczne i jak się powiada – w istocie nieprzetłumaczalne na inne języki¹⁴. Znaczy m.in. *wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem (...), pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają (...)* „okazane działania”¹⁵. Korzystam tu z tej wieloznaczności. Richard Schechner – jeden z współtwórców performatyki¹⁶ – twierdzi, że performansem może się stać każde działanie: performans to wykonanie czegoś wedle planu bądź scenariusza¹⁷. Siła performansu nie musi jednoznacznie wiązać się z wiarą. To również podkreślają specjaliści. *Na poziomie świadomości* – pisze

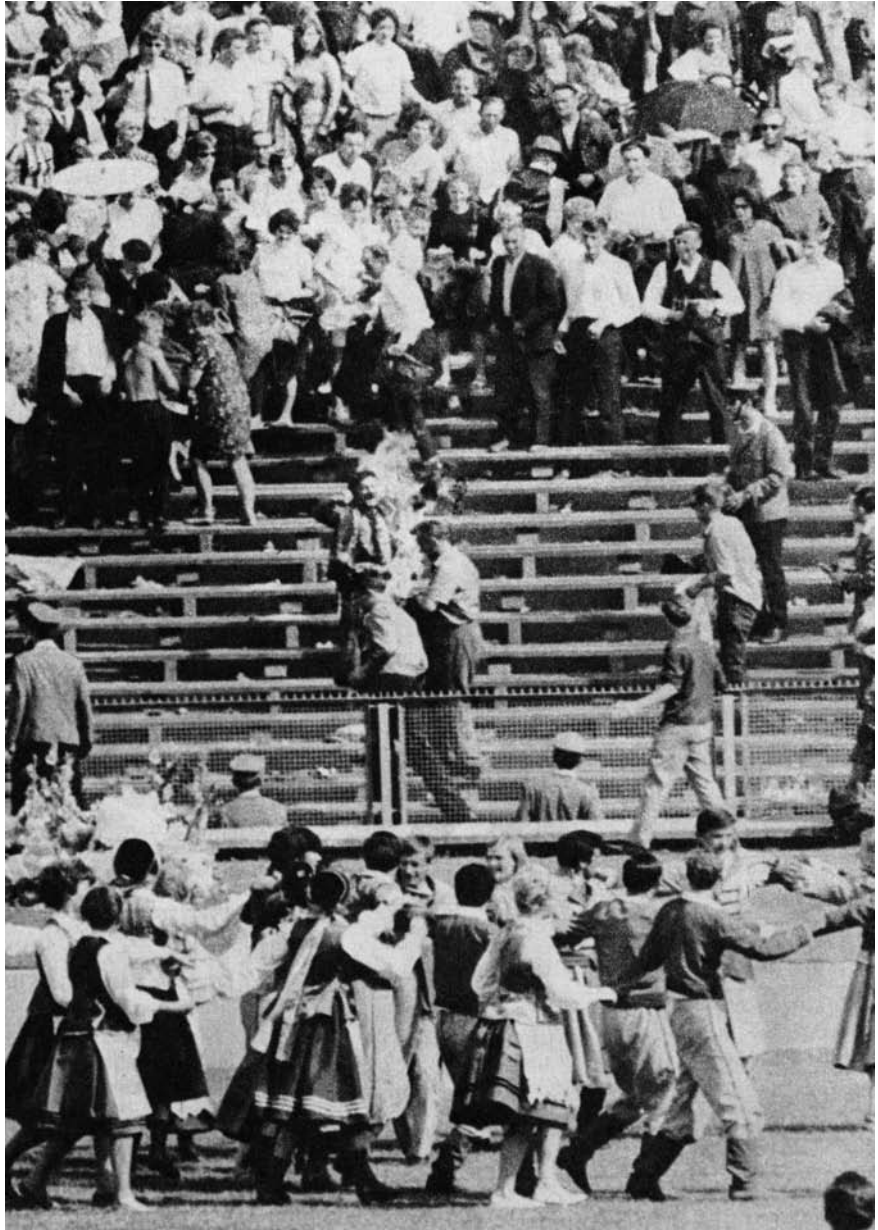
Pertti Alasuutari – *przynajmniej na pewnym poziomie rozumienia, ludzie wiedzą, że rytuały są tradycją wynalezioną, których treść można rozwijać i zmieniać, a nawet, że można tworzyć zupełnie nowe rytuały. Ludzie nie muszą nawet wierzyć w wartości i ideologie, które uświęcają rytuały. Niemniej istnieje atmosfera podniosłości, która panuje wokół dobrze zorganizowanych rytuałów, i najlepszym sposobem do osiągnięcia owej powagi – tworzącym poczucie, że rytuał jest wyjątkową okazją dla jego uczestników – jest odwołanie się do autorytatywnych ideologii lub symbolizmu sakralnego*¹⁸. Schechner dystansuje się wobec podziału na performanse religijne i świeckie¹⁹. Wielokrotnie wskazywano też na polityczności rytuałów i ich wagę nie tylko w państwach autorytarnych i totalitarnych, choć w tych ostatnich były one rozbudowane znacząco. Victor Turner, pisząc, że rytuały są odpowiedzią na sytuacje kryzysowe w społeczeństwie, wyróżnia w nich cztery fazy: (1) naruszenie, (2) kryzys, (3) środki przywracania równowagi, (4) reintegracja rozbitej grupy²⁰. Otóż wydaje mi się, że część powtarzających się cyklicznie rytuałów państwowych – takich jak np. Dożynki – ma nieco uproszczoną konstrukcję. Brak tu klarownie wyodrębnionych faz, włączając w to fazę „naprawienia”, a (re)integracja jest nie tyle przywracana, ile raczej symbolicznie manifestowana. Samo istnienie rytuału jest raczej potwierdzeniem „stanu rzeczy”, gwarancją trwałości, a niekoniecznie musi być powiązane z naprawianiem. Choć może nie do końca. Towarzysz Wiesław tamtego roku wspominał np. o pewnych niedociągnięciach, które trzeba naprawić. Przypominanie o tym, o konieczności walki ze szkodnikami i wrogami systemu oraz wskazanie na postępujący proces budowania „nowego” są elementami tego rytuału. To forma niesie tu znaczenie. Temu służyły zrytualizowane przemowy autorytarnych i totalitarnych wodzów i przywódców. Dożynki doskonale wpisują się w tę tradycję, święta jednocześnie ludowego (cyklicznego odrodzenia), jak i państwowego (rytualnego potwierdzenia stanu rzeczy). Alasuutari, nie on jeden przecież, podkreśla też mocno, że w rytuale nie da się stać obok, a brak wiary, wiara niepełna nie są tu przeszkodą uniemożliwiającą aktywny udział. *Rytuał jest jak pociąg: gdy zdecydujesz się wsiąść, to bardzo trudno jest wysiąść w pół drogi. Rytuały sprawiają, że ludzie – nawet nieprzygotowane postronne osoby, które zdecydowały się, by uczestniczyć – działają zgodnie z przyjętym scenariuszem. (...) Musimy po prostu działać według zasad, które zostały nam narzucone. Tak właśnie działa władza*²¹.

Czy to nie dlatego również ten drugi „performans” – akt samospalenia Ryszarda Siwca – nie mógł w pełni zaistnieć? Publiczność/widownia pierwszego nie mogła łatwo „przesiąść się do innego pociągu”, wejść w aurę „performansu”, który nie miał już nic z zabawy.

Nazwałem owe dwa wydarzenia performansami, niemniej warto od razu zaznaczyć, że performansem, filmem performatywnym²² w istocie należy również nazwać to, co zrobił sam Drygas, a przynajmniej drugą część, w której filmowiec bardzo twórczo podchodzi do niewielu źródeł, do których miał dostęp. Kilkoro dobrze dobranych świadków wydarzenia, które rozegrało się wówczas na trybunie stadionu, fragmenty rejestracji oficjalnych wydarzeń z płyty stadionu oraz odkryty po żmudnych poszukiwaniach, choć wcale nie oczekiwany, siedmiosekundowy zapis zarejestrowany przez filmowca kroniki, który ukazuje z oddalenia płonącego na trybunie człowieka. Swoim filmem Drygas zrywa zasłonę milczenia, przywraca to, co wydarzyło się owego dnia na stadionie, a co praktycznie na dwadzieścia trzy

lata zginęło ze świadomości społecznej. Wydobywa ze społecznej (i politycznej) niepamięci to, co musiało być zobaczone (i usłyszane), ale nie trafiło w obszar widzianego (i usłyszanego), w sensie: świadomie dostrzeżonego²³. To w istocie akt przewartościowania, zdegradowania oficjalnego performansu na rzecz uwznioślenia heroicznego aktu pojedynczego człowieka. To, co wówczas było istotne dla ludzi, staje się tłem, to zaś, co zostało wówczas zmarginalizowane, zostaje uwznioślonie. To akt rewaloryzacji, który sam w sobie jest szczególnym rytuałem dowartościowania, „odczynieniem niepamięci”, podobnie jak to ma miejsce w magii czy rytuale. *Performatywność* – zauważa Vikki Bell – *nie jest właściwie pojęciem wyjaśniającym, jako że sama jest częścią interwencji, i w tym kontekście w pewnym sensie stanowi zapewnienie, że dokonując takiej interwencji będzie zaświadczać o pewnych możliwościach bez moralizowania. Innymi słowy, że będzie wyobrażać i artykułować możliwość rzeczy, będąc „czymś innym”, sama nie stając się na tyle zaangażowana (nawet w tak pozornie wątplą władzę, jak władza „wyjaśniania”), by zapomnieć o kwestionowaniu pojęć swoich własnych interwencji w społeczno-polityczną rzeczywistość*²⁴.

Znaczące są tu wypowiedzi przywołanych świadków, które razem tworzą jedną, choć niekoniecznie jednogłosną narrację. Zapewne znaczna część obecnych na stadionie osób musiała przecież widzieć wydarzenie, które rozegrało się na trybunie, w dolnej części sektora, nieopodal tunelu-wjazdu na stadion – to chyba nawet większość spośród stu tysięcy zgromadzonych ludzi. Olbrzymia większość nie mogła usłyszeć głosu Siwca, który choć płonął, wciąż wykrzykiwał przeciwko czemu protestuje – głośna muzyka doskonale zagłuszała ten głos²⁵. Jednocześnie pojawiła się plotka – zainicjowana (?), a na pewno wzmacniana i nagłośniona przez funkcjonariuszy SB – że zapaliła się wódka, że podpalającym się był wariat. Ten akt stygmatyzacji był jednocześnie aktem wykluczenia. Wydawać by się mogło, że jest zatem zupełnie naturalne, iż incydent ten nie trafił do świadomości społecznej, nie znalazł się w polu ówczesnej „masowej wyobraźni”. Niemniej część głosów wskazuje, że pewna świadomość społeczna tego, co rzeczywiście się wydarzyło, istniała od samego początku. Jerzy Eisler twierdzi, że będąc wówczas uczniem liceum, spotkał się – „mówiło się” – z dwiema wersjami opisu tego wydarzenia. Jedna z nich nadmieniała, że Siwiec dokonał swego czynu „przeciw Gomułce”²⁶. Podobnie Krzysztof Kąkolowski wspomina, że słyszał o tym incydencie od swojej gosposi, która miała siostrzeńca w KC²⁷. Niemal wszyscy świadkowie, którzy opowiadają w filmie o wydarzeniu, mówią o pewnej (różnej i różnie rozumianej) świadomości tego, co się właściwie wydarzyło. W ich głosach pobrzmiwia czasem sporo dystansu i zastrzeżeń: *tak nas trochę szkolono* (s. 52) – zauważa fotograf, mówiąc o swoim „niezainteresowaniu” wydarzeniem. I jest to otwarte wskazanie na opresyjność systemu, wyznanie faktu poruszania się, życia w systemie wolności zdecydowanie zdeterminowanej i ograniczonej. To samo w gruncie rzeczy mówi sprawozdawca radiowy: *A potem, gdy zakończyła się transmisja, zaczęliśmy się zastanawiać, dlaczego właśnie na tańcach, na tym pokazie, a nie w czasie Gomułki ten człowiek się spalił. Bo gdyby Gomułka miał przemówienie, jestem przekonany, że ten szum tego stadionu, to co się stało, musiałoby go również, jak i nas wytrącić z równowagi. (...) Przemówienie byłoby przerwane, cały świat by się dowiedział o tym* (s. 55). A nieco wcześniej: *Gdyby orkiestra przestała grać, to sprawozdawca musi zareagować,*



musi powiedzieć, dlaczego orkiestra przestała grać i już ma punkt odniesienia, i my byśmy to relacjonowali (s. 52). *Nas zatkalo. Mało tego, my nie potrafiliśmy dokładnie opisać. No ja bardzo przepraszam, ale czy pan by opisał śmierć płonącego człowieka?* (s. 52; podkreślenia dodane – S. S.) Tak retoryczne pytanie, którym wieńczy wypowiedź sprawozdawca, jak i retoryka wcześniejszych zdań przenoszą ciężar odpowiedzialności za podjęcie decyzji działania na innych. A to już przypomina dialektykę mocy i niemocy, z którą mamy do czynienia w *Weselu*. Ostatecznie do zrywu przeciw zaborcy nie dochodzi. Szczerze, gorzko i prawdziwie brzmią wypowiedzi Grażyny Niezgody, która zauważa, że choć nie słyszała głosu Siwca, to widziała, dlaczego to zrobił. W pobliżu esbecy przeglądali ulotki i papiery, które znaleźli w teczce Siwca. Ale mówi także: *Wydarzenie z Siwcem miało dla mnie takie znaczenie jak wypadek pociągu. On nie był wmontowany w moje samodzielne myślenie. (...) Nie wiedziałam zupełnie o eksterminacjach, o Katyniu, o tym, co ten system wyrabiał z ludźmi. (...) I chyba myślę, że to jest jedną z przyczyn, dla których ta śmierć była taka daremna. To nasze pogodzenie się ze straszną stroną tego systemu, podświadome pogodzenie się* (s. 55-58). Z tego pociągu – przypominam słowa Pertiego Alasuutariego – trudno było wysiąść.

Jak się wydaje, akt Siwca wykraczał poza sferę wyobrażonego, jako świadomy akt i komunikat (przynajmniej w powszechnym odbiorze). I choć mnóstwo ludzi musiało wydarzenie widzieć, to najwyraźniej nie zostało ono „dostrzeżone”, nie mieściło się ono w ich „schematach wyobraźni”. Odwołuję się tu luźno do pomysłów Charlesa Taylora wyłożonych w *Nowoczesnych imaginariach społecznych*, ale także do twierdzenia Michela Foucaulta, który zauważył, że tylko te rzeczy są percypowane (mentalnie akceptowane i obrabiane), które są *dans le vrai* danego czasu²⁸. Powtórzę: to, co Drygas czyni swym filmem, to odczynienie zbiorowego niewidzenia i zbiorowego aktu niepamięci. Odwraca on zaistniałą sytuację: to, co było wcześniej widziane i akceptowane (uroczystość dożynkowa), staje się w jego filmie tłem, stopniowo dekontekstualizowanym i rekontekstualizowanym. Kolejne tematycznie zgrupowane wypowiedzi kilku osób są przeplatane archiwalnymi nagraniami ludowych tańców z płyty stadionu. Obrazy postaci są wyciągnięte w pionie, w miejsce muzyki ludowej pojawiają się świetnie dobrane fragmenty III suity Pawła Szymanńskiego, które zmieniają dramaturgię wydarzeń. W komentarzu reżysera – z listy montażowej – pojawia się nawet sugestia, że deformacja i hieratyzacja postaci z korowodu miały sprawić, by obrazy te przypominały kondukt żałobny (s. 52).

Ostatnie kilkanaście minut filmu – w istocie to prawie jedna trzecia jego długości – to prawdziwy majstersztyk. Krótkie wypowiedzi różnych osób reżyser przeplata fragmentami odnalezionnej, odtwarzanej w dużym spowolnieniu siedmiosekundowej sekwencji samospalenia. Drygas dzięki odtwarzaniu rekadrowanej (w diachronicznym ujęciu kolejnych fragmentów oryginalnego kadru) sekwencji wydobywa osobliwą choreografię ludzkich ruchów, które w powiększeniu, zbliżeniu, w oderwaniu wydają się często niezborne i niezrozumiałe, uchwyceni w „kadrze” ludzie wydają się „pogubieni”: zbite w grupkę osoby uporczywie przypatrują się czemuś, co dzieje się obok, jakaś kobieta jakby w przerażeniu zasłania usta, jakiś mężczyzna gładzi ręką włosy jakby w odpowiedzi na kłopotliwą sytuację, ktoś otwiera parasolkę, inna kobieta wspina się na ławkę. Kolejne ujęcia – inne fragmenty tego samego kadru – pokazują osoby próbujące zbliżyć się do czegoś: podbiegają i odstepują. Wszystkie te ruchy sprawiają wrażenie chaotycznych i nie-

skoordynowanych, a nabierają sensu dopiero wówczas, gdy wiemy, na jakie wydarzenie są odpowiedzią, na co oni wszyscy patrzą. *Punctum* długo pozostaje poza aktualnym kadrem filmu. Reżyser gra na odroczenie, a jednocześnie dekonstruuje plany rozgrywającej się tragedii. W kolejnych sekwencjach pokazuje fragmenty tańca na murawie. Spowolnienie i fragmentacja, zmieniona muzyka sprawiają, że ruchy czasem wydają się niezborne: postaci jakby poszukiwały siebie w somnambulicznym tańcu. Tancerze na murawie wykonują niezrozumiałe ruchy, z odchylenymi do tyłu głowami (patrzą na niewidoczną dla nas płonącą postać). Dzięki zwolnieniu i dźwiękowej dekontekstualizacji taniec nabiera hipnotycznej (nie)mocy, chwilami to isticie chocholi taniec. W tym spowolnieniu i pewnej niezręczności (zmieniony podkład dźwiękowy) staje się on ekwiwalentny wobec opisanych „chaotycznych” zachowań publiczności na trybunie. Dopiero w kolejnych podejściach do odnalezionego siedmiosekundowego ujęcia Drygas powoli „rekadruje obraz” i jakby w pionowej panoramie (*tilt*) zmienia „kadr” z postaci tańczących na murawie i prowadzi nasze widzenie z powrotem na trybunę – tym razem w jego centrum pojawia się stojący w płomieniach człowiek w berecie. Próbuje go gasić strażak i milicjant. Płonący człowiek wymachuje rękami i wciąż krzyczy – kolejne „ujęcia” zbliżają nas do niego. Zatrwożeni ludzie, którzy stworzyli wokół niego pusty krąg, musieli przecież słyszeć, co próbował komunikować. To musiał być przerażający i traumatyczny widok: płonący człowiek, który krzyczy nie z bólu, lecz wykrzykuje swoje przesłanie, przesłanie do uspiętego narodu. W zachowanej nagranej wcześniej odezwie pojawiają się m.in. słowa: *Usłyszcie mój krzyk, krzyk szarego, zwyczajnego człowieka, syna narodu, który własną i cudzą wolność uochał ponad wszystko, ponad własne życie, opamiętajcie się! Jeszcze nie jest za późno!* (s. 55). Odpowiedzią było milczenie, nie tylko mediów²⁹. I jakże to inne milczenie niż to, które sportretował w *Personie* Ingmar Bergman (1966), które, można się domyślać, jest właśnie m.in. pochodną zderzenia mowy z traumą, „spektaklem cierpienia” – film otwierają wyświetlane przez ułamek sekundy zdjęcia ukazujące m.in. płonących mnichów buddyjskich; ujęcie płonącego mnicha pojawia się również w telewizorze w trakcie filmu³⁰.

Głos Siwca, podobnie jak wzywający do patriotycznego zrywu głos w *Weselu*, nie został dosłyszany. Pesymistyczna wizja niemocy u Wyspiańskiego symbolicznie skupiła się na zgubionym złotym rogu. Bardziej prozaicznie można by powiedzieć, że głos musi znaleźć swoją publiczność. I jest to prawda każdej komunikacji, także performansu. U Wyspiańskiego, pomimo pewnych pozorów koligacenia się m.in. dzięki więzom małżeńskim, mamy obrazy kruchego braterstwa między stanami, pełnego niedowierzania i dystansu, uwikłanego w wiele zaszłości. Tego zrozumienia nie było również w 1968 r.

Spośród głosów i komentarzy można odnaleźć i taki, że samobójcza śmierć, śmierć w płomieniach jest obca (katolickiej) kulturze polskiej. Mówi o tym przywoływana już Grażyna Niezgodna. Ale mówi o tym pośrednio również lekarz szpitala praskiego, do którego trafił poparzony Siwiec. Opowiada on, że do rutynowych pytań lekarskich, gdy do szpitala trafia chory z obrażeniami, należą te dotyczące okoliczności powstania urazów: ... *gdy kolega powiedział właśnie, z jakiego powodu nastąpiło to oparzenie, rozległy się głosy: wariat, psychopata i temu podobne. Jeden z kolegów, słysząc to, powiedział zdenerwowanym głosem, że tak został wychowany naród polski i tak już zostaliśmy wszyscy indoktrynowani, że w momencie,*

gdy w ramach protestu palą się mnisi buddyjscy, to uważamy ich za świętych, natomiast kiedy u nas ktoś podpala się z jakichś powodów, powiedzmy politycznych, to mówimy psychopata, wariat (s. 53).

Rekonstrukcja, a może raczej dokonana w filmie Drygasa restauracja sensu dotyka i tego problemu. Dwukrotnie pojawia się w filmie dystynktywny głos księdza profesora Józefa Tischnera: komentuje on znaczenie śmierci mnichów buddyjskich w akcie samospalenia, ale mówi też o sumieniu, i ta wypowiedź dotyka już jak najbardziej (katolickiej) kultury polskiej: *Sumienie jest ostateczną instancją, która rozstrzyga o tym, co człowiek powinien, a czego nie powinien zrobić. I gdybym zobaczył, że taki jest głos jego sumienia, musiałbym to uznać (s. 54).*

Film otwierają obrazy akt wynoszonych i palonych przez milicjantów, kończy prawdziwy obraz płonącego człowieka. Obraz zacierania śladów przemienienia się w powolną i znużoną pracę ich rekonstrukcji. Tym samym film stał się ważnym medium odczyniania społecznej niepamięci. W jednym z mott przywołałem twierdzenie Clifforda Geertza, że *w rytuale świat w formie, w jakiej go przeżywamy, zlewa się (...) ze światem wyobrażonym (...); te dwa światy okazują się jednością*³¹. Podobne twierdzenie można również odnaleźć u Gilles'a Deleuze'a, tyle tylko, że w odniesieniu do filmu: uznaje on, że w kinie naszych czasów *opis dotarł (...) do nierozróżnialności tego, co realne, i tego, co wyobrażeniowe*³². Ze zderzenia tych sądów można zapewne wysnuć różne wnioski, również i taki, że kino/film może być rytuałem naszych czasów, może zatem jak najbardziej służyć powtarzaniu i odtwarzaniu zdarzeń, ma tym samym moc podobną do tej, którą było obdarzone tradycyjne święto. Leszek Kołakowski zdiagnozował tę moc jako paraliż czasu³³. Kołakowski nie docenił, jak sądzę, potencji restaurującej i odnawiającej święta, dojrzał w tym przede wszystkim władzę mechanicznego powtarzania – paraliż czasu, podobnie jak w *Dniu świstaka* Harolda Ramisa (1993). Zestawiłem tu opinie Geertza i Deleuze'a również po to, żeby położyć akcent na to, co wyobrażone, na element nie tylko odtwórczy, lecz także twórczy. Ten nowy rytuał – film i kino – może odczynić historię, pozwala zobaczyć ją czasem na nowo, w innym i pełniejszym świetle.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ Por. np. J. Alexander, *Performance and Power*, Polity Press, Cambridge 2011. Warto oczywiście pamiętać również o Ervingu Goffmanie, który w późnych latach 50. skorzystał z tego pojęcia, ale właśnie raczej z odniesieniem do codzienności: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Spiewak, P. Spiewak, oprac. i słowem wstępnym opatrzył J. Szacki, PIW, Warszawa 1977 (1959).

² D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, tłum. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, „Res Publica Nowa” 2010, nr 200.

³ M. J. Drygas, *Usłyszcie mój krzyk* (lista montażowa filmu), „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1. Cytaty w tekście nieopatrzone przypisem

pochodzą właśnie z listy montażowej (w nawiasie podaję strony, z których zostały zaczerpnięte).

⁴ W. Juszcak, *Splot symboliczny („Wesele” a film Wajdy)*, w: tenże, *Fakty i wyobrażenia*, PIW, Warszawa 1979.

⁵ Miesięcznica to jedna z nazw comiesięcznych obchodów tragedii związanej z katastrofą samolotu pod Smoleńskiem, w której 10 kwietnia 2010 r. zginęło 96 osób, w tym prezydent Lech Kaczyński wraz z małżonką. Przypomnę, że znaczna część okolicy Pałacu Prezydenckiego została już w przeddzień sierpniowych wydarzeń (2017) odgradzona metalowymi barierkami i kordonem policyjnym, utrudniając

- tym samym ruch po Krakowskim Przedmieściu tak przechodniom i turystom, jak i kontrmanifestantom.
- ⁶ Poranek Radia Tok FM, 11.08.2017.
- ⁷ Kwestia wykorzystania „ludowości” to olbrzymi i wielowątkowy temat. Początki etnografii, ludoznawstwa mocno spletały się właśnie z poszukiwaniem w ludzie rodzimości: warto przypomnieć, że choć był to trend ogólnoeuropejski, pewne oświeceniowe jeszcze pomysły połączyły się tu z wątkami romantycznymi, a w Polsce nałożyły się na nie dodatkowo kwestie poszukiwania umocowania w rodzimości i odrębności naszej kultury – Polska stała się przecież na ponad sto lat narodem bez ziemi (państwa), choć ojczyznę niektórzy jak najbardziej nosili w sercu. Jak niejednoznaczna to kwestia, świetnie i symbolicznie pokazuje m.in. właśnie *Wesele* Wyspiańskiego z ważną figurą pamięci i zapomnienia, bratania się z ludem (chłoptwem), ale też pamięci o jego wystąpieniach przeciw szlachcie (por. też np. C. Robotycki, S. Węglarz, *Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w nauce*, „Polska Sztuka Ludowa” 1983, nr 1-2; E. Klekot, *Pany, folklor i lud*, w: *Pany chłopcy chłopcy pany / masters peasants peasants masters*, red. W. Szymański, M. Ujma. Książka wydana przy okazji wystawy *Pany chłopcy chłopcy pany*, zorganizowanej przez Galerię Sztuki Współczesnej BWA SOKÓŁ w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2016). Oczywiście do idei ludowości i rodzimości odwoływała się również władza Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.
- ⁸ Pouczające może być pod tym względem wysłuchanie „ody do ludowości”, oczywiście z krytycznymi uwagami „zatrokanego” i „zafrasowanego” gospodarza wygłoszonej przez tow. Gomułkę w czasie Dożynek w 1968 r.: zob. <http://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/332420,Centralne-Dozynki-w-Warszawie>.
- ⁹ Na murawie stadionu w 1969 r. poza zespołami ludowymi wystąpiły także zespoły Czerwone Gitary i No To Co.
- ¹⁰ Mówił o tym np. Jerzy Eisler m.in. w sfilmowanym wykładzie (<https://www.youtube.com/watch?v=80lrELtPhhY&t=425>, dostęp: 6.11.2017). Podobne stwierdzenia można odnaleźć u Jana Nowaka-Jeziorańskiego, który twierdził, że choć informacja o samospaleniu trafiła do nich od jakiegoś partyjnego dziennikarza niemal natychmiast po wydarzeniu, to z uwagi na brak jakichkolwiek potwierdzających doniesień uznano ją za fałszywą; podano ją dopiero w marcu 1969 r., gdy redakcja Radia Wolna Europa otrzymała anonim, który z detalami i personaliami opisywał to, co się zdarzyło na Stadionie Dzieścięciolecia. J. Nowak-Jeziorański, *Dlaczego dramat został nie zauważony?*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1.
- ¹¹ Niestety, ten bardzo ciekawy zabieg wprowadzający w klimat *Wesela* został usunięty ze zdigitalizowanej wersji filmu.
- ¹² Gdy używam słowa „kamera”, „kadr” w cudzysłowie, odnoszę się już do operacji rekadrowania, operacji na materiałach archiwalnych – to nie z rzeczywistym ruchem kamery mamy do czynienia, ale właśnie z zabiegami szczególnego „fokuszowania” naszego widzenia w postprodukcji.
- ¹³ Odwołuję się tu do rozważań Rudolfa Otto, który za najbardziej podniosły moment, najbliższy sacrum w *Mszy h-moll* Jana Sebastiana Bacha uznaje moment największego wyciszenia. R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, tłum. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993, s. 96.
- ¹⁴ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Performance Studies*, Rockefeller Foundation, Culture and Creativity, September 1999, <http://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/rock2.htm> (dostęp: 6.11.2017)
- ¹⁵ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 43, szerzej: rozdz. *Co to jest performans?* (s. 43-67).
- ¹⁶ Tamże. Por. w szczególności rozdz. pierwszy *Co to jest performatyka?* (s. 15-42); *Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy*, s.16.
- ¹⁷ Tamże, s. 54, 57, 65.
- ¹⁸ P. Alasuutari, *Social Theory and Human Reality*, SAGE Publications Ltd., London 2004, s. 98-99.
- ¹⁹ R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 70 i 73.
- ²⁰ V. Turner, *Antropologia widowisk*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2008, s. 115.
- ²¹ P. Alasuutari, dz. cyt., s. 102-103. Por. też: *rytuały efektywnie zmuszają uczestników, by przyjmowali określone role w hierarchii. Jak ujął to [Maurice] Bloch, scenariusz, za którym się podąża, ma moc illokucyjną* (s. 103).
- ²² Odwołuję się tu do istniejącego i wykorzystywanego w literaturze zachodniej pojęcia, por. B. Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington University Press, Bloomington – Indianapolis 1994, zob. także S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.

- ²³ To nieco kontrowersyjne stwierdzenie, wobec tego, co piszę dalej, a co częściowo zostało także ukazane w omawianym filmie. Wprowadzając tę opozycję, mam na myśli rozróżnienie zaproponowane m.in. przez Judith Oke-ly, która odwołując się do Jacques'a Préverta, rozróżnia patrzeć (*looking, regarder*) i widzenie (*seeing, voir*). W tym drugim przypadku do głosu dochodzi w większym stopniu element rozumienia (*I see, rozumiem*). J. Okeley, *Wizualizm i krajobraz: patrzeć i widzieć w Normandii*, tłum. I. Kurz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 4). Ta opozycja nie wydaje mi się silną opozycją (por. S. Sikora, *O problematyczności wizualności w antropologii*, w: *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, red. M. Brocki, K. Górny, W. Kuli-gowski, Katedra Etnologii i Antropologii Kul-turowej Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, s. 184-185), niemniej tak czy owak w tym przy-padku nie da się abstrahować od politycznej aury, z którą jest związane owo „niewidzenie”.
- ²⁴ V. Bell, *Culture and Performance: The Chal-lenge of Ethics, Politics and Feminist Theory*, Berg, Oxford 2007, s. 5 (podkreślenie moje).
- ²⁵ Nakręcony przez bezpiekę film, który został ujawniony już po powstaniu dokumentu Dry-gasa, ukazuje częściowo proces gaszenia, ale też ugaszonego już Siwca, który stoi obnażony i nadal przez pewien czas coś wykrzykuje.
- ²⁶ J. Eisler, sfilmowany wywiad, dz. cyt.
- ²⁷ K. Kąkolewski, *Pierwsze samospalenie*, „Kwar-talnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 60-62.
- ²⁸ Por. przypis 23, a także C. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, ZNAK, Kraków 2010, oraz M. Foucault, *Porządek dyskursu*. Wykład inau-guracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970 r., tłum. M. Kozłowski, sło-wo/obraz terytoria, Gdańsk 2002. Polski tu-macz skorzystał z wyrażenia „w prawdziwo-ści” (s. 25) – u Foucaulta odnosi się to raczej do świata nauki i bycia w zgodzie z domi-nującą prawdą, paradygmatem uprawiania nauki danego czasu.
- ²⁹ Już na etapie końcowym pisania tego tekstu pojawiło się kolejne tragiczne wydarzenie: Piotr S. w proteście przeciwko poczynaniom współczesnej władzy dokonał aktu samospa-lenia pod Pałacem Kultury i Nauki (19 paź-dziernika 2017), w miejscu, gdzie miał to zro-bić bohater *Małej Apokalipsy* Tadeusza Kon-wickiego (1979).
- ³⁰ Przypomnę tylko, że w filmie tym aktorka (Eli-sabet Vogler) grana przez Liv Ullmann z nie-wyjaśnionych powodów zamilkła i wydobywa z siebie głos dopiero w sytuacji zagrożenia oblania wrzątkiem.
- ³¹ C. Geertz, *Interpretacje kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. M. Piechaczek, WUJ, Kraków 2005, s. 134.
- ³² G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 356.
- ³³ Myślę tu np. o tradycyjnym rozumieniu święta, jakie sformułował np. Mircea Eliade. To we wstępie do *Traktatu o historii religii* Kołakow-ski – „formalizując” koncepcję rumuńskiego religioznawcy – uznał święto, a raczej jego ujęcie przez Eliadego, za paraliż czasu. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, KiW, Warszawa 1966, L. Kołakowski, *Słowo wstępne – Mircea Elia-de: religia jako paraliż czasu*.