didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
DOI: 10.34762/prbz-gg91
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeciw-reprezentacji-i-inne-pulapki

/ TEATR Z BLISKA

Przeciw reprezentacji i inne pułapki

„Czarna skóra, białe maski" Wiktora Bagińskiego

Jowita Mazurkiewicz

Against representation and other traps

In her article, created on the basis of her master's thesis *White Skin, Black Masks. Selected Representations of Blackness and Whiteness in Polish Contemporary Theatre* (Biała skóra, czarne maski. Wybrane reprezentacje Czarności i białości w polskim teatrze współczesnym), Mazurkiewicz reflects on contemporary representations of Blackness and whiteness in Polish theatre using the example of the performance *Black Skin, White Masks* (Czarna skóra, białe maski) directed by Wiktor Baginski. The author defines the key concepts of the argument, i.e. Blackness and whiteness based on the work of researchers Michelle M. Wright, Reni Eddo-Lodge and Emma Dabiri, and provides a local context to these concepts by applying to them the categories of centre and semi-periphery drawn from the writings of Maria Janion, Dorota Sajewska and Andrzej W. Nowak, in search of answers to the questions of what specifically characterises Polish racism and what the scope of the Polish anti-racist discourse is. In a detailed analysis of *Black Skin, White Masks*, the author examines the story within a story structure of the play and the representation of 'race' that is actuated by Baginski as a performative construct. She cites the peculiarly semi-peripheral story of the visits of Black slaves to the courts of the Polish nobility, which is staged in the first part of the performance, and summarises the self-theatrical discussion of the 'Racists Anonymous group' moderated by the stage porte-parole of the director in the second part. When interpreting Baginski's role, the author concludes that the artist consistently strives for his own individuality and seeks to resign from representing Black Poles despite his unique position as the only Black Polish theatre director. The author critiques the tools that Baginski uses to achieve this goal, i.e. misogyny and the affective reproduction of violence against women. She proposes an intersectional view of racism.

Keywords: Blackness; whiteness; semi-periphery; racism; sexual violence

Kiedy Zygmunt Hübner postanowił wystawić *Murzynów*[1] Jeana Geneta w warszawskim Teatrze Ateneum w 1961 roku, autor dramatu wystosował list do polskich tłumaczy, by oprotestować ten pomysł. „Napisałem tę sztukę – sam jestem biały jak państwo wiecie – po to by prawdziwi Murzyni[2] mogli wykrzyczeć swój gniew i swoją nienawiść prawdziwym białym w twarz. Napisana została *dla* Murzynów. Nie do Białych należy więc decydowanie o tym, czy wolno im czy nie *udawać* na scenie perfidne stosunki ofiar i katów" (Genet, 1961a, s. 5) – można przeczytać w programie polskiej prapremiery, zrealizowanej mimo sprzeciwu Geneta. W postscriptum dramatopisarz konstatuje: „Poza górnikami, nie ma u was żadnych czarnych. A to nie jest sztuka o górnikach" (s. 6). W programie znalazła się także replika Jerzego Lisowskiego, w której tłumacz wyraża przekonanie twórców, że to właśnie do białych należy zajmowanie się przedstawionymi w dramacie stereotypami białych na temat Czarnych[3], uprzedzenia bowiem najbardziej dotyczą samych uprzedzonych. Autor listu staje w obronie uniwersalności teatru, wierząc, że autentyczność, o którą upomina się Genet, jest nie tylko zbędna, lecz także ograniczająca.

> Skoro to mają być prawdziwi Murzyni, to dlaczego mówić mają na scenie językiem Racine'a czy Mickiewicza, a nie narzeczem baluba? Gdybyśmy przyjęli takie ograniczenie autentyczności, to trzeba by zabronić, np. murzyńskiej trupie wystawian[i]a Szekspira, czy Sofoklesa, żeby być konsekwentnym (Lisowski, 1961, s. 7).

Lisowski przekonuje, że dramat Geneta nie potrzebuje „prawdziwych

Murzynów", by wybrzmieć w pełni, a antyrasistowskiego przesłania sztuki nie warto zawężać: „W naszym kraju wiemy tylko z gazet przynoszących wiadomości z dalekiej Alabamy czy Konga o tym, czym może być rasizm w odniesieniu do rasy czarnej. […]. Takich ludzi, których rasizm autentycznie skazuje na śmierć, jest niestety w naszym świecie więcej. […] To o nich jest ta sztuka" (s. 8).

W *Murzynach*, zainspirowanych między innymi filmem Jeana Roucha *Szaleni mistrzowie*, dokumentującym zachodnioafrykański rytuał Hauka, w którym pogrążeni w transie rdzenni Afrykanie wcielają się w białych urzędników kolonialnych, Jean Genet podzielił Czarnych aktorów na dwie grupy – dwór europejskich kolonizatorów w białych maskach oraz kolonizowany afrykański lud. Kolonizowani odgrywają groteskowe przedstawienie utrwalające stereotypy na swój temat przed kolonizatorami i ku ich uciesze.

W toku akcji okazuje się, że wykonują ten popis, by zakamuflować realny proces i egzekucję członka społeczności, który zabił białą kobietę. Performujący Czarni jako samoświadome projekcje białych podejmują mimikryczną grę, by odwrócić uwagę ciemiężycieli od własnych interesów, a kreowana przez nich subwersywna fikcja nieustannie miesza się z rzeczywistością świata przedstawionego.

W inscenizacji Hübnera obie grupy grane były przez białych aktorów z twarzami pomalowanymi na czarno, dworzanie nosili karykaturalne białe maski. „To już nie piętra, ale wieżowce umowności. No bo biali przebrani za Murzynów udają murzyńskich aktorów, którzy grają umowną i schematyczną sztukę o Murzynach dla Murzynów przebranych za białych, których grali biali aktorzy przebrani za Murzynów udających białych…" – skomentował Stefan Polanica (1962). Pozostali recenzenci rozliczali aktorów z umiejętności uchwycenia „charakterystycznych cech zachowania się

Murzyna” (Grodzicki, 1961) i doszukiwali się na scenie Ateneum „murzyńskiej” muzykalności i poczucia rytmu. Większość, podobnie jak Polanica, mimo szczerego zaufania do Hübnera, zwracała uwagę na nieprzystawalność polskiego spektaklu do realiów, w których została napisana sztuka.

> Kwestia afrykańska wprawdzie wstrząsa całym światem, lecz inaczej się zazębia o życie zachodniej, a środkowowschodniej Europy. Spazmy wstrząsające społeczeństwami imperiów kolonialnych nas dotyczą tylko pośrednio. Nie oznaczają naszej abdykacji, przeciwnie – nawet otwierają perspektywy przed naszym przemysłem, zaś przeciętny nasz widz teatralny zna je tylko z gazet, radia i filmów. Analogie z innymi znanymi nam przejawami rasizmu są także sztuczne i odległe. Faszystowską eksplozję rasizmu oglądaliśmy na własne oczy, lecz tylko jako jej widzowie i przeciwnicy

– odżegnał się od *Murzynów* Jerzy Zagórski (1961), z kolei Edward Csató trzeźwo stwierdził: „Ale Murzynów brak nie tylko na scenie, lecz w pewnym sensie również na widowni. To znaczy nie tyle samych «fizycznych» Murzynów, ile kwestii murzyńskiej w świadomości widza” (1962), co zdaje się doskonale podsumowywać zarówno warszawską inscenizację, jak i spór jej twórców z Genetem.

Hübnerowska realizacja *Murzynów*, wraz z towarzyszącą jej korespondencją i recepcją, nie tylko daje wyobrażenie o polityczno-społecznej wrażliwości Polski w latach sześćdziesiątych, lecz także zachęca do zbadania jej w Polsce współczesnej. Sześćdziesiąt lat temu Czarność wydała się polskim twórcom

teatralnym na tyle odległa, że nie potrafili rozpoznać konsekwencji radykalnego zanegowania wytycznych Geneta i dekolonizacyjnych podwalin jego twórczości. Co zmieniło się od tego czasu? W jaki sposób przejawia się Czarność w polskim teatrze XXI wieku? Na te pytania próbowałam odpowiedzieć w swojej pracy magisterskiej *Biała skóra, czarne maski. Wybrane reprezentacje Czarności i białości w polskim teatrze współczesnym*[4], której obszernym fragmentem jest niniejszy artykuł. Przyglądając się wybranym reprezentacjom Czarności i białości na scenie, badałam, jaką wytwarzają rzeczywistość, jakimi środkami są powoływane oraz co mówią o aktualnej świadomości politycznej polskiego społeczeństwa. Przedmiotem moich analiz, oprócz spektakli białych twórców i twórczyń, między innymi *Dziadów*[5] (reżyseria Radosław Rychcik), *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych*[6] (reżyseria Bartek Frąckowiak) czy *Murzynów*[7] (reżyseria Iga Gańczarczyk), były przedstawienia jedynego polskiego Czarnego reżysera teatralnego, Wiktora Bagińskiego. *Czarna skóra, białe maski*[8] oraz *Serce*[9] okazały się kluczowe dla mojej pracy badawczej jako wypowiedzi artystyczne polskiego Czarnego twórcy na temat własnej tożsamości etnicznej. Pół wieku po premierze Hübnerowskich *Murzynów* Czarne osoby pojawiły się w końcu na scenie i w świadomości polskich widzów – już nie tylko reprezentowane, lecz także reprezentujące.

Czarność i białość, centrum i półperyferia

„Ale co to znaczy Czarny? I w ogóle jakiego to jest koloru?" – pyta Genet w motcie swojej sztuki (1961b, s. 77). Odpowiedzi jest wiele i każda może być równie prawdziwa. Czarność to przynależność do populacji o ciemnej pigmentacji skóry. Czarność to złożona tożsamość społeczna, zależna od współrzędnych geograficznych i kulturowych. To zbiór doświadczeń członków i członkiń afrykańskiej diaspory wraz z jej reprezentacjami i

ekspresjami. To afirmatywna podmiotowość oparta na dumie z własnej historii i dziedzictwa. To świadoma postawa kształtująca politykę, organizacje społeczne, zwyczaje i tradycje, przyjmowana przez osoby identyfikujące się jako Czarne, które walczą z dyskryminacją rasową. To bycie postrzeganym jako Inny i egzotyczny. „To osobliwe doznanie, ta podwójna świadomość, to poczucie nieustannego patrzenia na siebie oczami innych, mierzenia swojej duszy miarą świata, który patrzy z rozbawioną pogardą i litością" (Du Bois, 2015, s. 5)[10]. „Może być siecią strategii samostanowienia i radykalnego wyobrażania nowych relacji społecznych" (Rasheed, 2016)[11].

Każda z tych definicji Czarności prowadzi do uproszczeń i stereotypizacji, dlatego należy je mnożyć, upłynniać i kontekstualizować. Badaczka Michelle M. Wright postuluje, by pojęcie Czarności, zawsze wędrujące między skrajnościami, zawierało w sobie różnorodność Czarnych tożsamości w diasporze i zarazem łączyło je we wspólnotę[12]. Uważa za konieczne badanie Czarności jako kategorii społecznej krzyżującej się z innymi – intersekcjonalne spojrzenie na relacje zachodzące między Czarnością a płcią, seksualnością i klasą, które gwarantuje dostęp do mnogości przeżyć, perspektyw i postaw. Każde z tych doświadczeń, uzupełniając lub znosząc pozostałe, równoważnie definiuje wielogłosową i heterogeniczną Czarność w procesie nieustającej konceptualizacji. Dbanie o jej migotliwość można uznać za jedną ze współczesnych strategii redefiniowania „rasy" – konstruktu, który w ubiegłych stuleciach stanowił (pseudo)naukowy fundament rasistowskiej ideologii, a obecnie, całkowicie zdyskredytowany jako biologiczny system klasyfikacji ludzi, pozostaje istotną społeczną determinantą, wymagającą krytycznych analiz i kontekstów oraz rzetelnej obserwacji warunków, w jakich jest produkowana i reprodukowana.

Czarność rozumiana w ten sposób istnieje w ścisłej relacji z białością, pojęciem tak samo skomplikowanym, choć zazwyczaj niepoddawanym równie wielkiemu namysłowi. Białość to nie tylko przynależność do populacji o jasnej pigmentacji skóry. Zgodnie z krytycznymi studiami nad białością, to znaturalizowana tożsamość rasowa o własnej historii, kulturze i epistemologii, uznawana za normę, według której rozlicza się wszystkie pozostałe grupy etniczne. Białość, jako ideologia opierająca się na przekonaniach, wartościach, zachowaniach i zwyczajach, daje dostęp do władzy i systemowych przywilejów. „Biały przywilej to fakt, że jeśli jesteś biały, twoja rasa niemal na pewno wpłynie pozytywnie na bieg twojego życia w taki czy inny sposób. A ty przypuszczalnie nawet tego nie zauważysz"– pisze Reni Eddo-Lodge w eseju *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry* (2018, s. 115). Dziennikarka twierdzi, że nie ma sensu rozmawiać z białymi o rasizmie, dopóki nie nauczą się dostrzegać i przyznawać do systemowych korzyści z bycia białym. Emma Dabiri w eseju *What White People Can do Next* (Co jeszcze mogą zrobić biali ludzie)[13] postuluje, by antyrasistowski aktywizm opierał się nie na sojusznictwie, czyli pustych deklaracjach składanych w mediach społecznościowych, a na koalicyjnym działaniu na rzecz równego społeczeństwa, przynoszącym korzyści zarówno Czarnym, jak i białym.

Krytyczne studia nad białością i relacjami międzyrasowymi obejmują jednak przede wszystkim obszary, w których Czarne społeczności są liczne i dobrze widoczne – Stany Zjednoczone z historią niewolnictwa i kraje Europy Zachodniej z przeszłością kolonialną. Większość antyrasistowskich strategii i rozwiązań proponowanych przez badaczki nie przystaje więc bezpośrednio do polskich realiów. W systemie-świecie[14] Polska, geograficznie i symbolicznie usytuowana między Wschodem i Zachodem, odgrywa specyficzną rolę półperyferii. „Tożsamość półperyferyjna jest zawieszona,

rozdarta pomiędzy dwiema zasadami porządkującymi: dominującą narracją z centrum i potencjalnymi głosami oporu lub poddania się z peryferii" – diagnozuje Andrzej W. Nowak w tekście *Tajemnicze zniknięcie Drugiego Świata. O trudnym losie półperyferii* (2016, s. 90). Ambiwalentną tożsamość Polski poddaje analizie także Maria Janion w *Niesamowitej. Słowiańszczyźnie. Fantazmatach literatury*:

> Procesy zaborczego skolonizowania Polski w XIX i XX wieku oraz przeciwstawne im Sienkiewiczowskie marzenie o kolonizowaniu innych wytworzyły nieraz paradoksalną polską mentalność postkolonialną. Przejawia się ona w poczuciu bezsilności i klęski, niższości i peryferyjności kraju oraz jego opowieści. Temu dość powszechnemu odczuciu niższości wobec „Zachodu" przeciwstawia się w obrębie tego samego paradygmatu mesjanistyczna duma w postaci narracji o naszych wyjątkowych cierpieniach i zasługach, o naszej wielkości i wyższości nad „niemoralnym" Zachodem, o naszej misji na Wschodzie (2006, s. 12).

W ostatnich latach badacze i historyczki zaczęli przywracać pamięć o uwikłaniu Polski w rozmaite projekty kolonialne – przede wszystkim szlacheckiej kolonizacji Wschodu w XVI i XVII wieku oraz fantazjach polskiego społeczeństwa o zamorskich koloniach w wieku XIX i XX. „Polska historiografia niechętnie eksponuje miejsce Polski w kontekście reżimu kolonialnego" – zauważa Dorota Sajewska w artykule *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury* (2020) relacjonującym specyficzne dla Polski półperyferyjne zmagania z nowoczesną formą. Powszechnie twierdzi się, że Polska nigdy brała udziału w ekspansjach kolonialnych prowadzonych przez państwa Europy Zachodniej, a jedynie padała ich ofiarą. W

rzeczywistości w latach 1569-1648 polska szlachta kolonizowała Ukrainę i na mocy systemu feudalnego eksploatowała pracę ruskich chłopów. W *Fantomowym ciele króla* Jan Sowa analizuje szlachecką politykę tego okresu jako lokalny ekwiwalent globalnych akcji kolonialnych, „peryferyjną integrację z gospodarczym i kulturowym centrum kapitalistycznego świata" (2011, s. 183). W konstruowaniu szlacheckiej tożsamości ogromną rolę odegrała wówczas mitologia sarmacka – przekonanie, że Sarmaci to grupa odmienna etnicznie i narodowo od chłopów i mieszczaństwa, pochodząca od obcych, starożytnych plemion, które najechały i skolonizowały tereny zamieszkałe przez Słowian między IV a VI wiekiem, a więc predestynowana do rządzenia Polską i wschodnimi ziemiami Europy oraz odbierania pańszczyzny od ich mieszkańców, od XVII wieku nazywanych przez Sarmatów czernią (zob. Sajewska, 2020; Pobłocki, 2011).

Dyskursy urasowienia, obecne w licznych tekstach z epoki, zainspirowały niektórych historyków do tropienia podobieństw między warunkami życia ruskich chłopów pańszczyźnianych i Czarnych niewolników w Ameryce. Taką perspektywę badawczą przyjęli między innymi antropolog Kacper Pobłocki w *Chamstwie* (2022) oraz publicysta Przemysław Wielgosz w *Grze w rasy* (2021). Ten drugi zestawia rozwój niewolnictwa w basenie północnego Atlantyku z urasowieniem chłopstwa i klasy robotniczej na ziemiach polskich, analizując rasizm jako podstawę i spoiwo międzynarodowego kapitalistycznego wyzysku. Porównywanie polskiej pańszczyzny do amerykańskiego niewolnictwa jest popularnym, chociaż budzącym kontrowersje, chwytem retorycznym w dyskusjach o ludowej historii Polski oraz jedną ze strategii poszukiwania analogii między dziejami globalnymi i lokalnymi. Narzędzia dyskursu postkolonialnego wymagają niekiedy adaptacji do półperyferyjnych warunków, ale są potrzebne, by umieścić Polskę na mapie światowych zależności i wpływów.

„Marzenie o kolonizowaniu innych”, w XIX wieku dyktowane pragnieniem zdobycia nowych terytoriów dla nieistniejącej wówczas Polski, w międzywojniu – chęcią wyekspandowania właśnie odzyskanej państwowości, zaowocowało polskimi wyprawami badawczymi, planami osiedlenia Polaków na ziemiach Afryki i Ameryki Południowej oraz ingerencjami politycznymi, które Sajewska interpretuje jako rodzaj mimikry wobec imperializmu zachodniego. Kulturoznawczyni używa pojęcia ukutego przez czołowego filozofa postkolonializmu Homiego K. Bhabhę, by zwrócić uwagę na typową dla półperyferii hybrydyczność kultury, przejawiającą się w częściowej adaptacji społeczeństwa skolonizowanego oraz imitacji mechanizmów represjonującej go władzy w celu samoobrony i samostanowienia. Oderwane od rzeczywistości ambicje kolonialne II Rzeczypospolitej, natarczywie podsycane przez Ligę Morską i Kolonialną oraz redakcję pisma „Morze”, nigdy się nie spełniły, a Polska nie dogoniła zachodnich mocarstw – pozostała oddalona, ale zależna od globalnego centrum.

Współczesne polskie społeczeństwo trudno nazwać wielokulturowym czy wieloetnicznym – zadecydowała o tym zarówno historia kraju, jak i jego aktualna polityka migracyjna. Afrykańska diaspora w Polsce, mimo że stale się powiększa, wciąż nie jest liczna, a jej obecność w przestrzeni publicznej można uznać za znikomą, podobnie jak obecność innych niebiałych społeczności. Krytyczne studia nad białością słabo radzą sobie w środowiskach o homogenicznej strukturze etnicznej, co skłania do postawienia zasadniczych pytań: czy istnieje półperyferyjna odmiana białości? Jaka jest białość w niezróżnicowanym etnicznie kraju? Na czym polega swoiście polski rasizm i czym różni się od rasizmu globalnego centrum?

Odpowiedzi jeszcze się nie ukonstytuowały, a badania nad polską białością są

nadal w zalążku[15]. Świadczy o tym chociażby deficyt rodzimego języka antyrasistowskiego. Brakuje polskiego ekwiwalentu terminu „People of Color", afirmującego przynależność do niebiałych społeczności, czy konsensusu w sprawie poprawnego nazywania Czarnych osób („Czarny" koegzystuje w polszczyźnie z „czarnoskórym", „ciemnoskórym", „Afroamerykaninem", używanym niezależnie od faktycznego pochodzenia, i dopiero niedawno uznanym za pejoratywne słowem „Murzyn") oraz osób identyfikujących się jako *multiracial* (określenia „rasy mieszanej" i „Mulat" przeważnie nie są mile widziane, ale trudno o lepsze). Językowa nieporadność zdaje się jednym z przejawów rasizmu charakterystycznego dla półperyferii. Za inne można uznać naturalizowanie białości poprzez egzotyzowanie i symboliczne wykluczanie z narodowej wspólnoty osób o niebiałym kolorze skóry, rozpowszechnianie stereotypów i uprzedzeń niemożliwych do skonfrontowania z rzeczywistością z powodu niewielkiej reprezentacji mniejszości, imitowanie dyskursów centrum bez uwzględniania ich lokalnej specyfiki lub ignorowanie dyskursów centrum usprawiedliwiane ich bezzasadnością w lokalnym kontekście, czerpanie korzyści z białości w przypadku podróży i emigracji czy propagowanie ksenofobii, zamykania granic i strachu przed nieobecnym Innym typowe dla zyskującego na popularności nacjonalizmu etnicznego. Kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej, zwłaszcza zestawiony z reakcją społeczeństwa na wybuch wojny w Ukrainie, dowiódł, że białość może być istotnym warunkiem polskiej gościnności. Odmienne sytuacje na dwóch polskich granicach wydają się boleśnie symptomatyczne dla lokalnego uwikłania w białość, podobnie jak hasła regularnie pojawiające się na Marszach Niepodległości: „Polska będzie biała albo bezludna", „Biała Europa braterskich narodów", „It's okay to stay white" (to w porządku pozostać białym) (zob. Mikołajewska, 2017).

„Półperyferie same wzmacniają rasistowski podział, traktując to jako formę awansu, ale paradoksalnie strategia ta powoduje, iż nie dość, że mieszkańcy półperyferii są etnicyzowani i urasawiani, to jeszcze sami oskarżani są o rasizm” – pisze Nowak (2016, s. 102), próbując scharakteryzować półperyferyjny rasizm. Podobne poszukiwania w tekście *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury* Dorota Sajewska konkluduje:

> Owa ambiwalentna pozycja Polski, kwestionująca łatwy podział na centrum i peryferia, może być postrzegana zarówno negatywnie – jako miejsce szczególnego kształtowania się ksenofobicznych postaw, zachowań i fobii, jak i pozytywnie – jako zdecentralizowana konfrontacja z kulturą zachodnią. W tej ambiwalencji kryje się zarazem możliwość politycznej interwencji: odzyskiwania z historii tego, co mogło się zdarzyć, i krytyczne stanowisko wobec tego, co zdarzyło się naprawdę (2020).

Potrzeba zbadania owej możliwości politycznej interwencji oraz skomplikowanych relacji między polskością, białością i Czarnością zaprowadziły mnie w końcu z powrotem do teatru. Wierzę bowiem, że teatr jako prężna instytucja kultury ma moc odzwierciedlania nastrojów społecznych i politycznych danego „tu i teraz”, diagnozowania stanu powszechnej świadomości podejmowanych tematów oraz potencjału praktykowania dominujących dyskursów i pojęć poprzez naświetlanie ważnych zjawisk kulturowych i poszukiwanie dla nich performatywnego wyrazu. Może więc korzystać ze swoich zasobów, by podejmować się reprezentowania członków i członkiń społeczeństwa, w którym funkcjonuje, i reagowania na ich bieżące problemy. Napięcie między Czarnością i białością jest obecnie jednym z tychże problemów, a analizowanie polskich spektakli

podejmujących temat „rasy” ma szansę dać wgląd w lokalne procesy i konteksty jej projektowania.

Wiktor Bagiński

W polskim teatrze reprezentantami Czarności są obecnie najczęściej aktorzy i performerki, zarówno etatowi, jak i zatrudniani do pojedynczych projektów na temat „rasy”. Tworzą małą, lecz zróżnicowaną grupę, charakterystyczną dla Czarnej społeczności w Polsce – kolor skóry łączy ich bardziej niż korzenie czy klasa społeczna, deklarowana tożsamość czy wspólna działalność polityczna. Ci, którzy identyfikują się jako Afropolacy, stosunkowo rzadko mają okazję eksplorować własną afropolskość w pracy nad spektaklami, ich Czarność na scenie przeważnie odsyła widzów do globalnego centrum. Dla reżysera Wiktora Bagińskiego[16] doświadczenie Czarności specyficzne dla polskich współrzędnych oraz niepodatna na uniwersalizację półperyferyjna tożsamość były głównym przedmiotem teatralnych poszukiwań, zwłaszcza na początku drogi twórczej. W spektaklach opartych na autorskich scenariuszach, pisanych niegdyś wspólnie z dramaturgiem Pawłem Sablikiem, Bagiński badał rozmaite formy rasistowskiej przemocy oraz własne uwikłanie w stereotypy dotyczące Czarnych osób. Dwukrotnie współpracował z zimbabwejsko-polską performerką Sibonisiwe Ndlovu-Sucharską, zyskując dostęp do jej perspektywy i zmagań z afropolskością. W namyśle nad sytuacją Czarnych Polaków obficie czerpał także z dorobku wybitnych Czarnych filozofów, przede wszystkim Frantza Fanona i Achille'a Mbembego, oraz pisarza Jamesa Baldwina. Po śmierci George’a Floyda opublikował na łamach „Dwutygodnika” gęsty esej *Narodziny Murzyna*, w którym napisał:

> Choć historia kolonizacji i segregacji rasowej nie jest moją historią, archiwum skóry przyjmuje również ten dokument. Nie chciałem tych opowieści w moim ciele, ale one już tam były, zanim zdążyłem się tego dowiedzieć. Zrozumiałem, że trzeba wysłuchać swojego ciała, by zobaczyć jego historię (2020).

W licznych wywiadach udzielanych przy okazji premier chętnie opowiadał o prywatnych doświadczeniach i wydarzeniach ze swojego życia, niejako poddając je mitologizacji i naprowadzając krytyczki na biograficzne interpretacje własnych przedstawień. Trudno uniknąć ich w obliczu konsekwentnej autokreacji artysty na scenie i poza nią. Bagiński często był pytany o Czarność w teatrze i Czarność w Polsce, więc zabierał głos w imieniu Czarnych Polaków – dopominał się o bardziej różnorodną reprezentację i więcej głosów w dyskusji o Czarności, diagnozował kondycję afropolskiej wspólnoty i nawoływał, by biali Polacy i Polki rozpoznawali rasizm w swoich przekonaniach, zachowaniach i języku. Na pytania koleżanek po fachu o monotematyczność przygotowywanych spektakli odpowiadał: „A kiedy ty ostatnio wystawiłaś tekst niebiałego autora? Ciągle tylko jak nie Słowacki to Mickiewicz, jak nie Ibsen to Czechow" (Bagiński, 2019). Niejednokrotnie ubolewał nad tym, że nie ma w Polsce innego Czarnego reżysera, który mógłby polemizować z jego wizją. Dzięki jego pozycji i przedstawieniom temat Czarności w Polsce, wsparty lekturą tekstów niebiałych autorów, mógł być podejmowany i opracowywany przez osoby, których on bezpośrednio dotyczy – tu i teraz, a nie tylko tam i kiedyś.

Twórczość i postać Wiktora Bagińskiego zaczęły funkcjonować także w innym kontekście, kiedy na początku 2023 roku jego byli współpracownicy, Bartek Prosuł, Krystyna Lama-Szydłowska, Aleksandra Pajączkowska i Paweł Sablik, opublikowali oświadczenie (2023) ujawniające przemocowe praktyki

reżysera, między innymi manipulacje, napady wściekłości, bezpodstawne oskarżenia o rasizm i nagłe zrywanie umów z realizatorkami. W odpowiedzi reżyser napisał na Facebooku: „Od października jestem ofiarą szykanowania ze strony byłych współpracowników. Nękanie to trwa od października, a jego źródłem jest rasizm" (Bagiński, 2023). I dalej: „Nie odnoszę się do oskarżeń stawianych przez wymienione osoby [Pawła S., Bartka P., Krystynę S., Karolinę S. i Aleksandrę P.], ponieważ wszystkie zarzuty są kłamstwem. Jest to fikcja przygotowana przez grupkę rasistów, której celem jest usunięcie mnie z polskiego życia publicznego" (2023). Oświadczenie zostało podpisane przez „Ahmada Alego", ponieważ mniej więcej w tym samym czasie Bagiński ogłosił, że przeszedł na islam i zmienił nazwisko. W marcu 2024 roku post o zmianie nazwiska był już usunięty, a w swoich mediach społecznościowych reżyser znowu figuruje jako „Wiktor Bagiński". Na stronie internetowej niemieckiego Theater Freiburg, w którym w czerwcu 2023 roku odbyła się premiera jego adaptacji *Wilka stepowego*[17] Hermanna Hessego, „Ahmad Ali" jest dopisane w nawiasie obok nazwiska reżysera i tym oficjalnym będę posługiwać się w tekście. Obecnie reżyser przebywa za granicą. Jego ostatni spektakl w Polsce powstał pod koniec 2022 roku. Konflikt między Bagińskim i jego byłymi współpracownikami pozostaje nierozwiązany.

Czarna skóra, białe maski

Ściany i schody na antresolę przepastnej Modelatorni opolskiego teatru wyłożone są białymi kafelkami. W kątach zalegają kable, głośniki, statywy. Na drewnianym parkiecie po lewej stronie stoi fortepian, w centrum zdobne krzesło, po prawej zaś – złota wanna. Nieopodal obiektów scenograficznych czekają upozowane postacie w rokokowych kostiumach i perukach z XVIII wieku: przy instrumencie zamarł pianista we fraku, na tronie dama w rozkloszowanej niebieskiej sukni i czuwający nad nią lokaj we wzorzystym

surducie, obok wanny młoda kobieta i starszy mężczyzna na wytwornej przechadzce. Przed żywym obrazem stają Sibonisiwe (Bonnie) Ndlovu-Sucharska i Wiktor Bagiński w jeansach i swetrach. Performerzy przedstawiają się i witają widzów na spotkaniu anonimowych rasistów. Bagiński oznajmia, że w ramach mityngów powstał pokaz opowiadający o losach Czarnych niewolników na polskich dworach w XVII i XVIII wieku. Bonnie zapowiada scenę o genezie europejskiego rasizmu, w której będzie odpowiedzialna za wypoczynek oświeceniowych filozofów. Reżyser dodaje, że biali uczestnicy spotkania odgrywają czarnoskóre postacie historyczne z własnej inicjatywy. Prowadzący usuwają się ze sceny, dworzanie ożywają, gaśnie techniczne światło, a punktowe reflektory wyławiają z ciemności pianistę oraz hrabinę i lokaja.

Zasiadający przy fortepianie Aleksander Dynis, Czarny sługa krakowskiego biskupa z XVII wieku (Karol Kossakowski) staje się narratorem przygotowanego pokazu, umieszczając zastaną scenę w czasie i przestrzeni – to luty 1752 roku w Białej Podlaskiej. Pianista relacjonuje przejście przez ulice miasta konwoju dwunastu Czarnych niewolników, które wzbudziło w mieszkańcach wielkie zainteresowanie i ekscytację. Dama na tronie przykłada wówczas do oczu lornetkę teatralną i wygląda pochodu gdzieś na widowni, po czym oddaje ją lokajowi, usłużnie czekającemu u jej stóp. Z rozmowy księcia Hieronima Floriana Radziwiłła (Michał Świtała) i goszczącej na jego dworze austriackiej aktorki Sophie Schröder (Joanna Osyda), przechadzających się nieopodal, wynika, że kobieta w niebieskiej sukni to Magdalena Radziwiłłowa z Czapskich (Karolina Kuklińska) wraz ze swoim Czarnym służącym, Pierre’em (Kornel Sadowski). Pod wpływem spojrzenia spacerowiczów para na chwilę zastyga w obrazie *Afrykański paź podający koszyk*, który Radziwiłł sprezentował żonie rok wcześniej. To niejedyny wyraz fascynacji gospodarza Czarnymi ciałami – książę chwali się aktorce

zakupem Pierre'a w Paryżu za tysiąc dwieście dukatów, a potem każe lokajowi przynieść swój ulubiony eksponat z domowego gabinetu osobliwości, czyli głowę Czarnego mężczyzny w słoju z formaliną. Przysiadłszy na krześle, wyciąga ze szklanego naczynia blackface'ową czarną maskę z wystającą spod spodu białą skórą i nieomal lubieżnie całuje jej usta. Następnie bierze Sophie pod rękę i prowadzi ją do teatru na przedstawienie z „baletami murzyńskimi"[18], zostawiając Magdalenę samą z ulubionym sługą.

Rekonstrukcja epizodów i obyczajów z życia polskiej szlachty na opolskiej scenie od początku ulega zagęszczeniu i drobnym przeinaczeniom – mimo kronikarskiej ścisłości narratora, na scenie koegzystują wydarzenia z XVII i XVIII wieku oraz postacie, których drogi w rzeczywistości nie mogłyby się przeciąć, a udokumentowane fakty mieszają się z wyobraźnią twórców. Ten zabieg stosują reżyser i dramaturg, by szybko przywrócić pamięci widzów mało znaną praktykę polskiej magnaterii – pozyskiwanie na dwory Czarnych niewolników w dowód swojego statusu i bogactwa. Jak informuje Dynis, Czarni przybysze, kupowani za ogromne sumy, wiedli w tym czasie w Polsce życie odmienne niż niewolnicy w atlantyckim trójkącie handlowym, bowiem zamiast pracować na plantacjach, pełnili funkcje dworskich maskotek i lokalnych atrakcji. W ten sposób reżyser już na wstępie wskazuje na półperyferyjną pozycję Polski w globalnym systemie podaży i popytu na niewolniczą pracę, by za chwilę obnażyć ją w pełni w grze jaskrawych kontrastów.

Historię z powodzeniem kondensuje konsekwentnie piętrzona teatralność. Oto współcześni uczestnicy spotkania anonimowych rasistów wcielają się w postacie historyczne, z kolei grani przez nich szlachcice wypełniają swój czas teatralnymi występami. Zabawa konwencją wewnątrz świata przedstawionego ujawnia jego nieskończoną performatywność i demaskuje

białość jako zestaw tradycji i habitusów zakorzenionych w statusie materialnym i kulturowym. Szkatułkowa budowa spektaklu, melanż scenicznych tożsamości i rzeczywistości, stwarza przestrzeń na przesunięcia w reprezentacji Czarności i poszukiwanie nowych sensów w dworskich obrazach. Obsadzając białych aktorów i aktorki w rolach Czarnych służących, Wiktor Bagiński czyni Czarność jednym z konstruktów, możliwym do powołania na scenie mocą performatywu. W jego spektaklu „rasa" nie jest esencjonalna – może zostać zagrana, podobnie jak każda inna tożsamość na scenie. Reżyser upatruje sedna doświadczeń Czarnych niewolników na polskich dworach właśnie w performansie – ich praca polega przede wszystkim na prezentowaniu egzotycznego wyglądu i wykonywaniu przypisanej im roli w magnackim teatrze życia codziennego.

Po wyjściu męża i aktorki Magdalena stwierdza, że wybiła godzina jej codziennego koncertu i prosi Pierre'a o przyniesienie mikrofonu. Służący próbuje stawiać opór, bo obawia się, że nie zdzierży kolejnego popisu wokalnego swojej pani. Magnatka w odpowiedzi pieszczotliwie głaszcze go po głowie i w zamian za mikrofon obiecuje kąpiel w mleku i miodzie. Pierre przystaje na propozycję, chociaż po jego zniesmaczonej minie widać, że robi to wyłącznie na życzenie Magdaleny, nie zaś dla własnej przyjemności. Podaje mikrofon, a Radziwiłłowa gwałtownie sadza go u swoich stóp i z ręką w jego włosach wykonuje pieśń przy akompaniamencie fortepianu, paź natomiast niechętnie powtarza niektóre frazy utworu:

> Gdybym cię, Serce, za pazia nie miała,
> dłużej bym żyć nie mogła.
> Trafiłam, mogę śpiewać, na anioła,
> jakbym się do nieba dostała.

Nie jesteś mym synem, bo jesteś Murzynem.
– Jestem Murzynem.
Nie jesteś mym bratem, bo nosisz herbatę.
– Noszę herbatę.
Już nie będziesz dziki, przybyszu z Afryki,
nie będziesz już dziki, o nie.

Smutek i trwoga jest ci daleka,
masz pod dostatkiem ptasiego mleka,
nikt cię nie krzywdzi, nikt cię nie bije,
ach, jak na Podlasiu dobrze się żyje.

Pod koniec utworu Pierre szykuje się do kąpieli, rozbiera do majtek i w czepku wchodzi do złotej wanny. Magdalena siada przy nim i oblewa go mlekiem z dzbanka, konstatując, że Piotruś ma u niej jak pączek w maśle. A Piotrusiowi trudno się nie zgodzić, chociaż jest wyraźnie niezadowolony z pieszczot swojej pani. Być może dlatego, że chociaż nie wykonuje katorżniczej pracy, został całkowicie uprzedmiotowiony i urasowiony jako salonowe zwierzątko do okazjonalnej pielęgnacji. Zabiegi Magdaleny szybko nabierają erotycznego zabarwienia – magnatka przygląda się paziowi lubieżnie i wzdycha, wodzi gąbką blisko jego krocza, wreszcie zamaszyście klepie go po wystawionych pośladkach. Jej fascynacja czyni Pierre’a nie tylko infantylizowaną maskotką, lecz także bezwolnym obiektem seksualnym, całkowicie zdanym na łaskę właścicielki.

Nagle kąpiel przerywają krzyki, Magdalena wychodzi, a światło przygasa. Za przydymioną szybą na antresoli w głębi sceny widać teraz cienie kobiety przywiązanej do pala i biczującego ją mężczyzny w wysokiej peruce. Pianista

Aleksander Dynis podchodzi do pazia w wannie i objaśnia mu ten obraz – to John Locke, wybitny oświeceniowy filozof, który uważał, że posiadanie Czarnych niewolników nie kłóci się z konstytutywną dla epoki ideą wolności. Kiedy światło na antresoli jaśnieje, Locke (Katarzyna Osipuk) wygłasza fragment swoich pism poświęcony niewolnictwu i hołdujący własności prywatnej, a oczom widzów – zarówno tych na widowni, jak i tych na scenie – ukazuje się spętane, półnagie Czarne ciało Sibonisiwe Ndlovu-Sucharskiej. Performans przemocy z udziałem Czarnej performerki zdaje się przeznaczony dla Pierre'a jako wyrzut sumienia i lekcja rasowej solidarności. Dynis kontynuuje natarczywy wykład, zmuszając pazia do patrzenia na teatr okrucieństwa, który w innych okolicznościach mógłby dosięgnąć także jego.

W mgnieniu oka Bonnie znika, a miejsce Locke'a zajmuje Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Leszek Malec), filozof romantyczny i słynny autor dialektyki pana i niewolnika, niewrażliwy na współczesne sobie cierpienia prawdziwych niewolników w jarzmie prawdziwych panów. Poirytowany myśliciel także wyżywa się na, niewidocznej już, Czarnej niewolnicy, a zza sceny dobiegają jej urywane krzyki. Pierre przerywa lekcję Dynisa, ponieważ, jak mówi, zdaje sobie sprawę z cierpień swoich braci w innych częściach globu, ale jego one nie dotyczą. Nagle zaczyna brzmieć jak typowy polski patriota wypierający niezbyt chlubne dla ojczyzny fakty historyczne – stwierdza, że tutaj nigdy nie było takich słów jak rasizm, imperializm czy kolonializm, co zwalnia go z odpowiedzialności za te zjawiska na Zachodzie. To argumenty, które powracają we współczesnych debatach o polskim rasizmie, ale po kilku sugestywnych scenach spektaklu wiadomo już, że nie są zgodne z prawdą. Rasizm w Polsce nie tylko istnieje, lecz także ma swoją historię – po prostu objawia się inaczej niż w globalnym centrum.

Bonnie Sucharska schodzi z antresoli w białej, zakrwawionej halce i

zapowiada kolejną odsłonę teatru w teatrze: wybitna wiedeńska aktorka Sophie Schröder odegra królową Marysieńkę w „pięknej historyi miłosnej, opowiadającej o jej uczuciu do murzyńskiego lokaja", który służył królowi Janowi III Sobieskiemu pod Wiedniem. W zakochanego Józefa Holendra wcieli się paź Pierre. Przywołany na scenę Czarny sługa deklamuje miłosny monolog niczym XIX-wieczny aktor z epoki gwiazd. Dowiedziawszy się o śmierci ukochanej Marii Kazimiery, Józef planuje bić się za jej cześć w nadchodzącej bitwie. Kiedy odchodzi, jego miejsce w świetle reflektora zajmuje Marysieńka, która właśnie otrzymała od Sobieskiego list oznajmiający, że Holender poległ w boju. Schröder zaczyna ronić teatralne łzy, ale zanim w pełni poświęci się żałobie, na scenę wraca Pierre w roli ukochanego królowej. Dochodzi do cudownego i całkowicie kontrfaktycznego połączenia kochanków. Uradowani Maria Kazimiera i Józef Holender padają na kolana i czule się obejmują. Czarny lokaj prosi królową o rękę, a ona się zgadza. Do fantastycznego ślubu jednak nigdy nie dojdzie, bo wcielający się dotąd w Radziwiłła uczestnik spotkania anonimowych rasistów, Michał Świtała, przerywa rekonstrukcję.

Spotkanie anonimowych rasistów

„Zaraz, chwila, co tu się dzieje? Co wy tutaj gracie? Co to jest? Przecież to nie jest prawda, to się nie zgadza z zapisem historycznym! Ja na to nigdy nie pozwolę!" – grzmi Michał, wygrażając palcem w półmroku. Pozostali uczestnicy spotkania zaczynają się z nim kłócić, wychodząc z dotychczasowych ról, a reżyser przedstawienia korzysta z zamieszania, by ustawić na scenie krzesła. Pragnąc wyjaśnić sytuację, prosi w końcu o zapalenie światła i wraz z aktorami zajmuje miejsce w półkolu. Otwiera dyskusję, pytając Michała, dlaczego zerwał spektakl. Michał oświadcza, że nie może grać właściciela Czarnych niewolników, skoro aktorzy, którzy się w

nich wcielają, są biali, bo takie założenie przeczy prawdzie scenicznej i historycznej. Uczestnicy spotkania znów podnoszą głosy sprzeciwu, broniąc umowności przedstawienia, zapowiedzianej na początku przez reżysera. Na propozycję Michała, by aktorzy grający Czarne postacie umalowali się na czarno, reagują oburzeniem – większość z nich zdaje sobie sprawę, że blackface to praktyka rasistowska. Leszek, który oprócz Hegla miał zagrać księdza Jana Chlewickiego, tłumaczy, dlaczego nie można charakteryzować białych performerów na Czarnych i zwraca uwagę na powszechność tego zjawiska we współczesnej Polsce, przede wszystkim w szkołach i teatrach. Szybko okazuje się, że wbrew początkowym deklaracjom, zdania reszty obsady nie są tak radykalne. Karolina, wcielająca się wcześniej w Magdalenę Radziwiłł, przyznaje, że jako dziecko pomalowała się na czarno, by wykonać *Makumbę* zespołu Big Cyc w szkolnym konkursie i nie widzi w tym nic złego, bo jej charakteryzacja nie była połączona ze stereotypowymi gestami i zachowaniami Czarnych osób. Bagiński sarkastycznie gratuluje jej wygranej i opowiada, jak na przedszkolnym przeglądzie piosenki wychowawczyni zabroniła mu zaśpiewać utwór Enrique Iglesiasa, upierając się przy hicie zespołu Boney M., jej zdaniem bardziej adekwatnym do koloru skóry chłopca. Reżyser postanawia jednak rozgrzeszyć Karolinę z błędów przeszłości, stwierdzając, że odpowiedzialność za jej blackface ponoszą nauczycielki, które nie umiały dostrzec problematyczności rasistowskiego kostiumu.

Zainicjowaną w ten sposób debatę można by uznać za spontaniczną – aktorzy ubolewają, że nie będą mogli dokończyć pokazu, występują pod swoimi imionami, ich kwestie brzmią naturalnie i niekiedy nachodzą na siebie w tumulcie głosów, a wywody zdają się nieuporządkowane, niczym nieobjęta scenariuszem, swobodna wymiana myśli. W istocie spektakl nie został przerwany, a jedynie odarty z kilku warstw teatralności. Dyskusja jest skrupulatnie prowadzona przez obecnego na scenie reżysera, który moderuje

spotkanie, udziela głosu, zadaje pytania i podsumowuje odpowiedzi. Ma całkowitą władzę nad teatralną sytuacją jako kluczowy twórca *Czarnej skóry, białych masek* oraz reprezentant Czarności pośród białych aktorów. Dzięki tak obmyślonej konstrukcji przedstawienia, Wiktor i Bonnie będą mieli okazję omówić z aktorami materiały źródłowe pokazu, opowiedzieć o swoich prywatnych doświadczeniach i zastanowić się wraz z resztą obsady nad reprezentacją Czarnych osób w polskim teatrze. Niektóre z ich działań i wypowiedzi przypominają strategie auto-teatru – wypowiadają się we własnym imieniu jako eksperci polskiej Czarności powołani na potrzeby spektaklu, a z ich przeżyć wyłania się obraz grupy niedowartościowanej na co dzień w przestrzeni publicznej.

W tym precyzyjnie reżyserowanym panelu aktor Michał Świtała został obsadzony w roli adwokata diabła – jego skrajnie konserwatywna postawa prowokuje pozostałych do niuansowania własnych przekonań oraz dzielenia się doświadczeniami i wiedzą zdobytą podczas prób. W rezultacie Michał staje się medium dla najbanalniejszych i najbardziej ignoranckich komentarzy z publicznych i internetowych sporów o poprawność polityczną – ucieleśnieniem normatywizującej białej kultury, w której muszą odnaleźć się Czarni twórcy i twórczynie w Polsce.

Bagiński wraca do pytania, jakie momenty pokazu doprowadziły aktora do przerwania przedstawienia, a Michał zacietrzewia się, że w 1683 roku ślub królowej Marysieńki z murzyńskim lokajem nie byłby możliwy. Leszek zwraca wówczas uwagę, że do pierwszego polsko-afrykańskiego ślubu doszło pięćdziesiąt lat wcześniej na krakowskim rynku. W trakcie debaty, podobnie jak podczas rekonstrukcji, historycznemu mainstreamowi przeciwstawione zostają mało znane fakty, które zmuszają uczestników do rewizji powszechnych przekonań i wyobrażeń na temat związków Polski z

Czarnością. Aby nadać im performatywny wymiar, reżyser prosi aktorów grających role nowożeńców, by wykonali przygotowaną wcześniej piosenkę. Katarzyna Osipuk, w sukni ślubnej i z wyraźnie zarysowanym brzuchem ciążowym, podchodzi do fortepianu wraz z Karolem. Aktor zaczyna przygrywać i oboje śpiewają balladę miłosną o następującym refrenie:

> Kocha Murzyna ta jasna dziewczyna
> Bo miłość nie jest czarna
> Bo miłość nie jest biała
> Za miłość wszystko to, co mam, bym oddała.

Po piosence część performerów schodzi ze sceny, żeby się przebrać, a reżyser w zamian za niedokończony pokaz proponuje rozmowę o nanorasizmie. Michał dopomina się o wyjaśnienie terminu, a reżyser tłumaczy, że nanorasizm to miękka forma stygmatyzacji związanej z kolorem skóry. Bonnie wspomina wówczas o ciągłym poczuciu zagrożenia, jakie wywołują w niej nieprzyjazne spojrzenia na ulicy. Kornel zwraca uwagę, że rasizm tego rodzaju może przejawiać się także w żartach i wierszykach, na przykład w *Murzynku Bambo*. Michał natychmiast staje w obronie popularnego tekstu, więc pozostali członkowie i członkinie obsady wskazują mu rasistowskie klisze zawarte w pozornie niewinnym wierszu Tuwima. Kiedy starszy aktor upiera się, że wydźwięk rymowanki jest pozytywny, Bonnie wybucha gniewem i ze wzburzeniem opowiada o Czarnych dzieciach swoich znajomych, które próbowały zdrapać z siebie skórę, bo w szkole usłyszały od rówieśników, że są brudne i boją się kąpieli.

Katarzyna przypomina jej wówczas wspólne wyjście do baru i wyuzdane komentarze mężczyzn skierowane do Bonnie na temat jej egzotycznego

wyglądu. Jednak uwaga nie skupia się na długo na Czarnej performerce, bo Wiktor prosi Katarzynę o podzielenie się jej własnym doświadczeniem związanym z nanorasizmem, które przytoczyła wcześniej w ich prywatnej rozmowie przed spektaklem. Prowadzący zaczyna w tym momencie ujawniać swoją reżyserską nadwiedzę i zręcznie manipulować sytuacją na scenie – subtelnie wymusza na aktorach i aktorkach wyznania, jakie rzekomo poczynili wcześniej poza próbami. Taki zabieg stwarza wrażenie, że mityng został zorganizowany, by wyjaśnić nieporozumienia, do których doszło między aktorami w ciągu dwóch miesięcy przygotowań do premiery oraz intensyfikuje poczucie autentycznego napięcia między uczestnikami i uczestniczkami. Większość z nich zdążyła już zdjąć barokowe kostiumy – nic nie osłania ich teraz przed widzkami i dociekliwym reżyserem, gotowym do rozliczenia białych współpracowników z ich rasistowskich przewin.

Na polecenie Bagińskiego Katarzyna opowiada, jak jej były chłopak z Senegalu wytykał aktorce zawłaszczenia kulturowe, których dopuszczała się jego zdaniem, wykonując w trakcie rozmowy gest riposty (pstryknięcie z towarzyszącym mu zadziornym mm-hh-mm) przynależny do Czarnej społeczności Południowej Karoliny w Stanach Zjednoczonych, czyli do jego „rasy”. Obsada natychmiast staje po stronie koleżanki, uznając zademonstrowane przez nią zachowanie za uniwersalne, ale reżyser broni Senegalczyka. Wspomina swoje byłe białe dziewczyny, które wykonywały przy nim podobne znaki i nazywa je „kretynkami bez wrażliwości”. Wówczas Michał z satysfakcją wybucha śmiechem, a pozostali aktorzy i aktorki na chwilę niemieją w szoku. Katarzyna obraca krzesło Wiktora w swoją stronę i proponuje, by powiedział jej prosto w twarz, że jest kretynką bez wrażliwości. Reżyser wydaje się zażenowany – nie potrafi spojrzeć na aktorkę, rzuca jej niedbale „sorki, Kasia”, a kiedy aktorka wychodzi, próbuje obrócić sytuację w żart i przejść do następnego punktu programu.

Członkowie i członkinie obsady są nieco skonsternowani zachowaniem reżysera, ale pozwalają mu dalej prowadzić spotkanie. Nie sposób jednoznacznie ocenić postępowanie scenicznego Wiktora, pamiętając, że zostało zaplanowane przez Bagińskiego – seksistowski komentarz nie padł przecież z jego ust przypadkowo, a reakcje aktorów i aktorek na pewno podlegały reżyserskiej kontroli. Bagiński podjął świadomą decyzję, by grana przez niego postać, pozornie bardzo bliska osoby reżysera i reprezentująca Czarną społeczność w Polsce i na scenie, nie wzbudzała sympatii ani pełnego zaufania w obsadzie i widzkach. Impertynencja reżysera sprawia, że trudno zawierzyć mu jako arbitrowi debaty i bezkrytycznie przyjmować jego wizję świata. Być może Bagiński podważa autorytet wykreowanej przez siebie persony, celowo nie spełniając domyślnych oczekiwań widzów wobec przedstawiciela mniejszości – nie kreuje się na pokornego, grzecznego i cierpliwego wobec białych kolegów agenta Czarnej polskości ani nie zabiega o sympatię otaczających go osób. W ten sposób zdaje się zachęcać publiczność do refleksji o warunkach, jakie powinien spełnić Afropolak, żeby jego doświadczenia zostały uznane za godne rozważenia i współczucia. Szkoda tylko, że grę z uprzedzeniami białych widzów uruchomił za pomocą seksistowskiego komentarza.

Po scysji reżyser prosi aktorów o przystąpienie do przygotowanych wcześniej rekonstrukcji związanych z tożsamością ruiny – terminem, który ukuł na potrzeby rozmów o Czarnej polskości, nazywającym wykorzenienie i dezintegrację Afropolaków pozbawionych politycznej sprawczości i własnej kultury. Ekipa rozsuwa się na boki, pozostawiając na środku trzy krzesła. Zajmują je Wiktor, Leszek i Karol. Aktorzy zaczynają napastować reżysera: osaczają go i obrzucają rasistowskimi obelgami i wulgaryzmami. Kiedy Wiktor próbuje wstać, najpierw przytrzymują go na miejscu i szarpią, a

później przygważdżają do ziemi. Wtem w scenę ingeruje Bonnie, która na chwilę przejęła kontrolę nad spotkaniem, i prosi o ponowne podejście do rekonstrukcji, tym razem „z całowaniem krzyża”, odwołując się do pozascenicznych rozmów z dysponentem wspomnienia. Zdyszani aktorzy i reżyser wracają na krzesła i powtarzają scenkę, a kiedy napastnicy obezwładniają ofiarę, Karol każe Wiktorowi całować zawieszony na jego szyi krzyżyk.

Pozbawiony tchu reżyser wraca na swoje miejsce. Bonnie pyta go, czym jest dla niego tożsamość ruiny w świetle odegranej właśnie sceny. Bagiński opowiada wówczas łamiącym się głosem o rasistowskiej przemocy, której regularnie doznaje jako Czarny Polak – profilowaniu rasowym, wyzwiskach, zaczepkach, opluciach, pobiciach. Kiedy miał dwanaście lat, wspomina, pod jego oknem napisano „śmierć czarnucha” i narysowano swastykę, a policja nie wszczęła śledztwa. Reżyser wyznaje, że wyrządzone mu krzywdy wywołały w nim nienawiść do białych ludzi, niegdyś nawet do członków najbliższej rodziny. Po raz kolejny odsłania się przed aktorami i widzkami jako daleki od wzorowego reprezentant mniejszości, przepełniony gniewem i urazą, a więc nieracjonalny i nieobiektywny komentator rzeczywistości. Jednak cierpienie, jakie Wiktor właśnie odtworzył w rekonstrukcji, chroni jego wyznanie przed łatwą dyskredytacją.

W powierzonej aktorom etiudzie doszło do wysoce afektywnej reprodukcji jednego z aktów przemocy wobec reżysera. Werystyczna brutalność rekonstruowanego zdarzenia zdaje się zacierać granice między teatralną fikcją i pozateatralną rzeczywistością. Reżyser na własne życzenie oddaje się w ręce białych aktorów odgrywających napastników. Zostaje zwyzywany i zaatakowany na oczach uczestniczek spotkania i widzów. Wrażenie realności napadu potęguje pot, zadyszka i drżący głos Wiktora – mimo teatralnego

zapośredniczenia jego ciało zareagowało na pozorowaną przemoc. Taki zabieg może uświadamiać widzom ogrom bólu doświadczanego przez Afropolaków i uzasadniać ich negatywne emocje wobec białych, ale też niepotrzebnie reprodukować przemoc kulturowo i historycznie powiązaną z Czarnym ciałem, tak jak wydarzyło się w scenie biczowania Bonnie. Prowokacyjne zachowanie reżysera przed etiudą nie pozwala oprzeć się wrażeniu, że scena napadu to także kolejna próba ujawnienia drzemiącego w uczestnikach spotkania rasizmu. Rekonstrukcja wyraźnie niepokoi i dezorientuje przyglądających się jej aktorów. Uśmiechają się nerwowo, odwracają wzrok albo zastygają w grymasie, wyraźnie niechętni do udziału w reprodukcji rasistowskiej przemocy.

Na szczęście Bonnie na chwilę rozładowuje napięcie, zaświadczając, że nie każdy ma za sobą takie przeżycia jak Wiktor. Wspomina lekcję o Afryce, w której brała udział jako nastolatka, szacunek i ciekawość uczniów, jakie wzbudziła, opowiadając o społeczeństwie Zimbabwe. Przed powrotem do ojczyzny i ukochanych rodziców, opowiada, powstrzymały ją narodziny syna. Kiedy zaczyna objaśniać skomplikowane procedury prowadzące do przyznania polskiego obywatelstwa, Wiktor proponuje następną rekonstrukcję, tym razem z udziałem Bonnie. W jej męża wciela się Karol, zaś w urzędników przeprowadzających standardową kontrolę cudzoziemców – Joanna i Kornel.

Biurokraci są wyniośli i podejrzliwi. Z trudem wymawiają pełne imię i nazwisko Zimbabwejki. Najpierw proszą Bonnie i jej męża o dokumenty, później o wywiady na osobności. Małżonkowie odwracają się do siebie plecami, Joanna zadaje pytania Bonnie, a rozmowa mężczyzn staje się niesłyszalna. Urzędniczka pyta przyszłą obywatelkę Polski, co pije rano jej mąż i jakiego koloru jest jego szczoteczka, czy planują dzieci i jak często

uprawiają seks. Bonnie nie odpowiada na intymne pytania, a urzędnik zgłasza współpracowniczce, że indagowany sam nie wie, jakiego koloru jest jego szczoteczka. Joanna dopytuje performerkę, czy nie myślała, żeby wrócić do ojczyzny, skoro jest tam cieplej niż w Polsce. Kiedy urzędnicy nie otrzymują prawie żadnych odpowiedzi, żegnają się z małżeństwem i kończą rekonstrukcję. Krótka etiuda, jednocześnie opresyjna i humorystyczna, daje wgląd w życie codzienne obcokrajowców i obcokrajowczyń ubiegających się o polskie obywatelstwo – stały nadzór państwa, podszyte wrogością pytania i zawiłe procedury. Jednak Wiktor wnosi, by pojęcia tożsamości ruiny, zaprezentowanego w scenie Bonnie, nie ograniczać do doświadczeń Czarnych Polek i Polaków. O zabranie głosu prosi wówczas Karolinę.

Aktorka zgadza się podzielić własnym przeżyciem pasującym do ukutego przez reżysera sformułowania i zaczyna opowieść, nerwowo zaciskając ręce między udami. Kiedy była na pierwszym roku studiów, siedem lat wcześniej, kolega poznał ją z chłopakiem w jednym z krakowskich klubów. Chłopak spodobał się Karolinie. Dużo tańczyli i pili, najpierw na imprezie, później w mieszkaniu wspólnego znajomego. W końcu pijanej aktorce zachciało się spać, więc chłopak się nią zaopiekował, zaprowadził ją do sypialni i rozebrał do snu. Wówczas położył się obok niej i zaczął dotykać jej ciała, mimo że stawiała opór, a następnie ją zgwałcił. Karolina relacjonuje te wydarzenia, z trudem dobierając słowa i frenetycznie gestykulując. Po chwili dopowiada, że nie chce wcale myśleć, że każdy Czarny mężczyzna to gwałciciel, ale nie jest w stanie nic poradzić na to, że Wiktor przypomina jej o tamtym chłopaku, bo mają taki sam kolor skóry.

Reżyser prosi aktorkę, żeby powtórnie opowiedziała swoją historię, tym razem w kondycji, w jakiej była podczas gwałtu. Kiedy Michał pyta, czy Karolina ma być pijana, Wiktor doprecyzowuje, że aktorka powinna się

rozebrać. Na pytanie Karoliny, po co ma to zrobić, odpowiada, że na potrzeby terapii. Zaniepokojony Karol zastanawia się, jakie są granice tej rekonstrukcji i czy ktoś ma gwałcić aktorkę, na co reżyser odpiera, że obowiązują zasady z poprzednich etiud, a w gwałciciela wcieli się on sam. Aktorki protestują i podkreślają, że decyzja o udziale w rekonstrukcji musi należeć do Karoliny, ale ona je ucisza, twierdząc, że może wykonać polecenie Wiktora, bo przepracowała już swoją traumę. Kiedy zaczyna się rozbierać, wszyscy uczestnicy spotkania poza Wiktorem odwracają się lub spuszczają wzrok. Aktorka zostaje w bieliźnie, ale reżyser dopytuje, czy wtedy także miała ją na sobie. Karolina z ociąganiem przyznaje, że nie, ściąga majtki i zasłania krocze rękami. Zaczyna powtarzać słowa, które wypowiedziała przed chwilą, ze łzami w oczach i łamiącym się głosem, raz po raz ocierając twarz dłonią. W emocjach trudno jej przypomnieć sobie, co dokładnie mówiła, ale w końcu dopowiada historię i pyta, czy może się już ubrać, a reżyser się zgadza. Niestety na nagraniu nie widać, co w trakcie monologu robi Wiktor w roli gwałciciela, prawdopodobnie po prostu przygląda się aktorce. Kiedy Karolina się ubiera, Bonnie prosi o wypowiedź na temat tożsamości ruiny Katarzynę, a ona zaczyna tańczyć.

Maski Fanona

Scena Karoliny nie zostaje w żaden sposób podsumowana. Kasia wykonuje choreografię opartą na zrywach i szarpnięciach, w rytm refleksyjnej muzyki elektronicznej, a techniczne światło ustępuje białym plamom rzucanym na parkiet przez punktowe reflektory. W półmroku reszta aktorów montuje na proscenium ogromną makietę blackface’a, przypominającą maskę, którą na początku spektaklu całował Radziwiłł. Wtem także zaczynają tańczyć, prawie niewidoczni, aż w końcu odnajdują się nawzajem, kładą przed instalacją i splatają w kłąb ciał. Ostatnia sekwencja spektaklu miała chyba przełożyć

stany emocjonalne związane z tożsamością ruiny na pozawerbalny język teatru, wyrazić to, co niewyrażalne i radykalnie zerwać prowadzoną od kilkudziesięciu minut debatę. Czy na spotkaniu anonimowych rasistów rzeczywiście dochodzi do oczyszczenia? Finałowa impresja sugeruje, że uczestnicy mityngu przeżyli katharsis, ale większość napięć zbudowanych podczas przedstawienia wcale nie została rozładowana.

Pierwsza część przedstawienia to skondensowana anegdota z życia polskiej szlachty, w której Czarność i białość zostają zdemaskowane jako konstrukty o olbrzymim ładunku performatywnym. W ciągu niespełna dwudziestu minut Bagiński dokonuje rewizji pozycji Polski w globalnym systemie zależności i historii niewolnictwa, przygląda się półperyferyjnej odmianie rasizmu i podważa mimetyczne reprezentacje Czarności, skłaniając do namysłu nad możliwościami i zasadami przedstawiania „rasy" w polskim teatrze. Pokaz anonimowych rasistów zostaje przerwany, bo przywracanie pamięci o Czarnych niewolnikach na magnackich dworach i polskich związkach z Czarnością okazuje się zbyt obrazoburcze dla jednego z białych uczestników. Z powodu jego wątpliwości nie dochodzi do zapowiadanych polsko-afrykańskich ślubów i pojednań – przypomniane i wymyślone epizody mogłyby legnąć u podstaw nowej, wielokulturowej wspólnoty, ale nie materializują się na scenie. Zamiast tego reżyser inicjuje dyskusję, by wyjaśnić sporne kwestie i rozwiązać konflikty w obsadzie.

Pozornie swobodna i niepodlegająca ocenie rozmowa Wiktora z Bonnie i aktorami szybko okazuje się precyzyjnie prowadzoną przez reżysera grą, polegającą na eksponowaniu rasistowskich przekonań białych uczestników i uczestniczek spotkania oraz zderzaniem ich z bolesnymi doświadczeniami Czarnych performerów. Symboliczny podział na Czarne ofiary i białych oprawców wzmacniają oparte na silnych afektach rekonstrukcje, które

destabilizują świat przedstawiony, na chwilę zacierając granice spektaklem, pokazem wewnątrz spektaklu i rzeczywistością. Antagonistyczne relacje między białymi i Czarnymi uczestnikami spotkania niuansują się, kiedy reżyser, pełniący dotąd funkcję Czarnego arbitra debaty o rasizmie, ujawnia własne antypatie i intymne doświadczenia aktorów, pogłębiając zaistniałe w grupie konflikty i stopniowo tracąc jej zaufanie. Do kulminacji zbudowanego w ten sposób napięcia dochodzi, kiedy Wiktor prosi białą aktorkę o zrelacjonowanie gwałtu dokonanego przez Czarnego mężczyznę i wciela się w oprawcę.

Wbrew przekonaniu wygłoszonemu przez reżysera, reprodukcja przemocy seksualnej nie służy terapeutyzowaniu aktorki. Jest performatywną konfrontacją Wiktora z okrutnym rasistowskim stereotypem i obnażeniem uprzedzeń Karoliny zakorzenionych w traumatycznym doświadczeniu. Nie wiadomo, czy jej historia jest prawdziwa, ale uwiarygadniają ją założenia panelu dyskusyjnego – prywatne imiona aktorów, spontaniczność i swoboda wypowiedzi oraz autobiograficzność rekonstrukcji. Publiczność nie zostaje wyposażona w narzędzia do interpretacji sceny gwałtu. Widzi Czarnego reżysera, który umownie pastwi się nad białą aktorką. Nawet jeśli uznać spotkanie anonimowych rasistów za całkowicie fikcyjne, a zachowanie Wiktora za świadomą autokreację, jego władza i relacje z aktorami wykraczają poza świat wytworzony w spektaklu. To Bagiński, jako twórca *Czarnej skóry, białych masek,* postanowił uczynić dotkliwą reprodukcję gwałtu punktem kulminacyjnym przedstawienia, aby wydobyć z postaci ich najbardziej wstydliwe i skomplikowane rasistowskie przekonania. Opowiadając o przemocy wobec Czarnych, ucieka się do przemocy wobec kobiet – fikcyjnej w ramach rekonstrukcji na spotkaniu anonimowych rasistów i symbolicznej w ramach produkcji spektaklu.

Mizoginia wpisana w niektóre zachowania i decyzje Bagińskiego oraz jego scenicznego porte-parole zdaje się pułapką zastawioną na reżysera przez autora tekstu stanowiącego punkt wyjścia dla opolskiego przedstawienia. Tytuł spektaklu został zaczerpnięty z eseju *Czarna skóra, białe maski* opublikowanego w 1952 roku przez Frantza Fanona, wybitnego psychiatrę, działacza antykolonialnego i filozofa, który w swojej pracy bada kolonializm jako przyczynę zbiorowej choroby psychicznej jego ofiar i upolitycznia wykształcone przez nie symptomy, nadając im wymiar kulturowy. Jego praca uznawana jest powszechnie za nowatorską, przełomową i nadal boleśnie aktualną, jednak kulturoznawczynie dokonujące feministycznych rewizji wywodu wykazują, że autor konsekwentnie stawia w centrum swoich analiz mężczyznę, a badając pozycję Czarnego jako Innego, nieustannie czyni Innym kobietę (zob. Yukum, 2022). U Fanona kobiety, zarówno Czarne, jak i białe, są nade wszystko przedmiotami lub podmiotami pożądania, całkowicie podporządkowanymi regułom wyznaczanym przez psychoanalitycznie pojętą seksualność i relacje rasowe. Nie da się zaprzeczyć, że płeć i „rasa" silnie na siebie oddziałują, można się o tym przekonać, czytając choćby *Kobiety, klasę, rasę* Angeli Y. Davis (2022). W swoim eseju historycznym Czarna feministka poświęca niemało uwagi oskarżeniom o gwałt wysuwanym przez białe kobiety przeciw Czarnym mężczyznom jako narzędziu władzy, przejawowi białej supremacji i ugenderowionego rasizmu, ale gruntowna i zniuansowana krytyka tego zjawiska nigdy nie prowadzi jej do mizoginii czy uprzedmiotowienia kobiet. Lektura Fanona może pozostać wartościowa, należy jednak opatrzyć ją odpowiednim komentarzem oraz uzupełnić głosami Czarnych kobiet, które psychiatra pominął w swojej pracy. Wiktor Bagiński korzysta z *Czarnej skóry, białych masek* jako punktu wyjścia do dyskusji, by nakreślić jej filozoficzny i ideologiczny kontekst, ale najwyraźniej nie podjął się krytycznej lektury tekstu, narzucając sobie ograniczenia i prześlepienia

autora sprzed osiemdziesięciu lat. Być może dlatego rola Bonnie okazuje się marginalna w porównaniu z rolą Wiktora – performerka odbiera przemoc w rekonstrukcjach i niekiedy komentuje wydarzenia na scenie, ale jej perspektywa traci znaczenie wobec dominującego spektakl, rosnącego konfliktu między reżyserem i obsadą.

Kulminacyjna scena spektaklu może jawić się jako symboliczna zemsta na rasistowskich postaciach ucieleśnionych przez Karolinę. Umowny gwałt Czarnego reżysera na białej aktorce byłby w tym ujęciu lustrzanym odbiciem kąpieli Pierre'a, w czasie której Magdalena Radziwiłłowa uprzedmiatawia Czarnego lokaja jako erotyczną zabawkę. W obu scenach Czarność jest ściśle związana z przemocą seksualną, w jednej zostaje całkowicie pozbawiona sprawczości, w drugiej zaś odzyskuje ją za sprawą aktu okrucieństwa. Postać reżysera obnaża rasizm powierzonych mu aktorów, żeby rzeczywisty reżyser mógł obnażyć nienawiść swojego scenicznego porte-parole do białych. W *Białej skórze, czarnych maskach* Bagiński zastanawia się nie tylko nad realiami życia Czarnych Polaków w białym społeczeństwie, które wciąż nie odrobiło lekcji z własnego rasizmu, lecz także nad tym, czy na doznaną przemoc można odpowiadać przemocą. Czy biali Polacy są gotowi zmierzyć się z nienawiścią Czarnych zrodzoną z wieloletniej systemowej dyskryminacji? Jakie emocje wyzwala w nich reprezentant Czarności, który nie wzbudza sympatii, nie kieruje się pokorą i nie wstydzi swojego resentymentu? Czy są gotowi go wysłuchać?

Stawiając te pytania, Wiktor Bagiński poddaje namysłowi mechanizmy i niepisane reguły reprezentacji Czarności – nie tylko je wytwarza, lecz także zastanawia się, w jaki sposób mogą być wytwarzane.

Przeciw reprezentacji i inne pułapki

Reprodukcja gwałtu Czarnego mężczyzny na białej kobiecie zwieńczyła zarówno *Czarną skórę, białe maski*, jak i późniejsze *Serce*[19] – w warszawskim spektaklu relacja z aktu przemocy seksualnej wobec matki scenicznego porte-parole Bagińskiego została przeprowadzona za pomocą głęboko psychologicznego aktorstwa i dosadnego języka, a w nieobecnego ojca i napastnika wcielił się na wideo sam reżyser. Można uznać, że Bagiński konfrontuje się w ten sposób z kulturowymi skryptami uruchamianymi przez swoją „rasę" i że jest do tego uprawniony jako Czarny reżyser – jego tożsamość, wyraźnie stematyzowana w obu spektaklach, sankcjonuje realizację rasistowskiego stereotypu, która w przedstawieniu białego twórcy mogłaby zostać uznana za krzywdzącą i szkodliwą. Czy w przypadku spektakli Bagińskiego jest inaczej? Jaka reprezentacja Czarności wyłania się z jego dzieł i dopełniającej je autokreacji reżysera?

Obrazy Czarnej męskości powołane przez Bagińskiego – wyraźnie negatywnej, uwikłanej w przemoc i resentyment – mogą uchodzić za odważne. Reżyser zabiega bowiem o reprezentacje ambiwalentne i niekomfortowe, nie zważając na to, że w rodzimej kulturze nadal brakuje tych pozytywnych i oswajających odmienność. To nie znaczy, że należy się ich wystrzegać. Czarny reżyser nie powinien być zobowiązany do reprezentowania innych Czarnych osób wyłącznie w zgodzie z oczekiwaniami widzów i z myślą o największej społecznej korzyści kreowanych na scenie obrazów, nawet jeśli jest jedynym Czarnym reżyserem teatralnym w Polsce. A może w ogóle nie powinien być zobowiązany do reprezentowania?

Przekonanie, że Wiktor Bagiński wypowiada się w swoich spektaklach w imieniu Czarnej społeczności, wzmacniane silną autokreacją reżysera na

scenie i w mediach, jest pułapką, najpewniej świadomie zastawioną na widzki przez artystę. Bagiński wie, że oczekuje się od niego głosu w sprawie Czarności i pozornie spełnia to oczekiwanie, jednak uważna analiza *Czarnej skóry, białych masek* wykazuje, że reżyser w istocie reprezentuje wyłącznie siebie. W ten sposób zdaje się wnosić, że jedna, wyizolowana (auto)biografia Czarnego mężczyzny nie może świadczyć o wszystkich pozostałych. Dlatego trudno uznać wizerunek sceniczny Wiktora Bagińskiego, wcielającego tę (auto)biografię w spektaklu Bagińskiego, za z gruntu szkodliwy – odsyła przecież tylko do postaci reżysera, nie do Czarnych mężczyzn w ogóle. Badana w przedstawieniach tożsamość ruiny, a więc półperyferyjna Czarność, zasadza się na osamotnieniu, nie tylko porte-parole twórcy na scenie, lecz także jego samego w środowisku teatralnym – osamotnieniu, które uniemożliwia jakąkolwiek reprezentację zbiorowości. Krytyki wymaga zatem nie reprezentacja, czy raczej antyreprezentacja Czarności w *Czarnej skórze, białych maskach*, lecz środki, jakie wykorzystał reżyser, by przeprowadzić ją na scenie.

Aby skonfrontować się z rasistowskim stereotypem i zakorzenić go w biograficznej poszczególności, Bagiński reprodukuje przemoc wobec kobiet. W opolskim spektaklu biała kobieta zostaje przedstawiona jako potencjalna ofiara Czarnego gwałciciela, a reżyser realizuje tę potencjalność za pomocą sprawnie operującej afektem teatralnej machiny. Aktorka odgrywa cierpienie tak, jakby przeżywała je ponownie, bez żadnych formalnych zapośredniczeń i zabezpieczeń. Doświadczenie gwałtu zostaje wzmocnione pozasceniczną realnością: publiczność ma odnosić wrażenie, że Karolina przytacza swoje rzeczywiste wspomnienie. Brutalne odtwarzanie przemocy na scenie, połączone z zatarciem granic między fikcją i prawdą, może prowadzić do (re)traumatyzacji – zarówno grającej w przedstawieniu aktorki, jak i oglądających je widzek. Teatr ma zasoby do bezprzemocowego,

nieopresyjnego mówienia o przemocy, ale Bagiński z nich nie korzysta. W jego spektaklu dyskurs antyrasistowski zostaje symbolicznie przeciwstawiony ruchowi #MeToo, a równie ważne zjawiska niepotrzebnie wchodzą ze sobą w konflikt, zamiast się uzupełniać. Przekładanie przemocy wobec Czarnych na przemoc wobec kobiet to pułapka, nawet jeśli celem jest podważanie białego *status quo* i tworzenie wielowymiarowych reprezentacji czy antyreprezentacji Czarności. Zarówno w *Czarnej skórze, białych maskach*, jak i w późniejszym *Sercu* zabrakło intersekcjonalnego spojrzenia, które uchroniłoby spektakle przed szkodliwymi praktykami i otworzyłoby je na doświadczenia kobiet i ich możliwe ujęcia w teatrze. Trudno ten brak zignorować, mimo niekwestionowanych wartości przedstawień Bagińskiego.

Wzór cytowania:

Mazurkiewicz, Jowita, *Przeciw reprezentacji i inne pułapki. „Czarna skóra, białe maski" Wiktora Bagińskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 183, DOI: 10.34762/prbz-gg91.

Autor/ka

Jowita Mazurkiewicz (jowita.mazurkiewicz@gmail.com) – dramaturżka, magistra sztuki, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Współstworzyła *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie* w reżyserii Marty Szlasy-Rokickiej w Instytucie Sztuk Performatywnych przy Teatrze Powszechnym, pracowała przy spektaklach Michała Buszewicza, Grzegorza Jaremki, Wojtka Ziemilskiego i Weroniki Szczawińskiej. Publikowała teksty w „Teatrze" i „Dialogu". Jej główne zainteresowania badawcze to teatralna praktyka *female gaze* oraz reprezentacje Czarności i białości w polskim teatrze współczesnym, przede wszystkim w perspektywie antyrasizmu, postkolonializmu i feminizmu intersekcjonalnego. ORCID: 0009-0003-7636-0432.

Przypisy

1. *Murzyni*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 2 grudnia 1961.

2. Słowo „Murzyn” i jego pochodne uznawane są współcześnie za rasistowskie – ich pejoratywne konotacje potwierdziła Rada Języka Polskiego w 2020 roku pod wpływem petycji złożonej przez kolektyw Black is Polish. W niniejszym artykule używam słów „Murzyn” i „murzyński” jedynie na zasadzie cytatu historycznego, przytaczając wypowiedzi innych osób, najczęściej z czasu, kiedy obowiązywała inna norma językowa.
3. Nie istnieje konsensus badaczek w sprawie zapisu „Czarności” i „białości” wielką lub małą literą, np. Audre Lorde w swoich tekstach uznaje wielką literę za afirmującą Czarną tożsamość (zapis ten został zachowany w polskich przekładach), a Emma Dabiri opowiada się za małą literą, żeby Czarnych społeczności nie czynić wyjątkiem i nie izolować. W polskich publikacjach dominuje zapis małą literą, wielkiej używają między innymi Christian Kobluk, Monika Bobako i kolektyw aktywistyczny Black is Polish. W niniejszym artykule „Czarność” będę zapisywać wielką literą, rozumiejąc ją jako odzyskiwaną w dyskursie tożsamość kulturową i przynależność do szeroko pojętej afrykańskiej diaspory. „Białość” nie unifikuje tożsamości w ten sam sposób, a zapisywanie jej wielką literą może nawiązywać do narracji i postulatów białej supremacji. Warto jednak zaznaczyć, że odmienne decyzje dotyczące zapisu nie mają zazwyczaj rasistowskiego wydźwięku, a najczęściej wynikają z innej interpretacji tych dwóch pojęć.
4. Praca magisterska powstała pod kierunkiem dr hab. Weroniki Szczawińskiej i została obroniona w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w marcu 2024 roku.
5. *Dziady*, reż. Radosław Rychcik, Teatr Nowy w Poznaniu, premiera 22 marca 2014; nagranie dla TVP Kultura, real. Józef Kowalewski, transmisja z dn. 31 października 2014.
6. *W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i z Innych*, reż. Bartosz Frąckowiak, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, premiera 11 czerwca 2011; niedatowane nagranie teatru, real. Black Cat Studio Pro.
7. *Murzyni*, reż. Iga Gańczarczyk, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 17 stycznia 2015; niedatowane nagranie techniczne teatru.
8. *Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019; niedatowane nagranie techniczne teatru.
9. *Serce*, reż. Wiktor Bagiński, TR Warszawa, premiera 5 marca 2021.
10. Por. „It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity.”
11. Por. „Blackness is and can be a network of strategies for self-determination and radical imagining of new social relations.”
12. Zob. Wright, 2004.
13. Zob. Dabiri, 2021.
14. Termin ukuty przez amerykańskiego socjologa i historyka Immanuela Wallersteina, oznaczający pewną całość przestrzenną rozwijającą się w czasie, obejmującą różne jednostki polityczne i kulturowe, odznaczającą się wewnętrzną dynamiką zależności ekonomicznych i społecznych. Zob. Wallerstein, 2007.
15. Aktywne studia nad polską białością prowadzi obecnie kulturoznawczyni Monika Bobako, zob. Bobako, 2020.
16. O Wiktorze Bagińskim w kontekście doświadczenia polskiej Czarności pisze Oliwia Bosomtwe w książce *Jak biały człowiek. Opowieść o Polakach i innych*, 2024.
17. *Der Steppenwolf*, reż. Wiktor Bagiński (Ahmad Ali), Theater Freiburg, premiera 23 czerwca 2023.

18. Wszystkie cytaty z tego spektaklu na podstawie transkrypcji nagrania.
19. Warto zwrócić uwagę, że temat gwałtu i jego reprodukcji był także osią spektaklu *Otello*, zaprezentowanego przez Wiktora Bagińskiego na 9. Forum Młodej Reżyserii w Krakowie, jeszcze przed *Czarną skórą…* i *Sercem*, zob. Kwaśniewska, 2020.

Bibliografia

Bagiński, Wiktor, *Narodziny Murzyna*, „Dwutygodnik.com" 2020, wyd. 284. https://www.dwutygodnik.com/artykul/8998-narodziny-murzyna.html [dostęp: 8.03.2024].

Bagiński, Wiktor, *Oświadczenie*, www.facebook.com, 26.01.2023, https://www.facebook.com/share/p/5HzxMtfQDobhufju/ [dostęp: 8.03.2024].

Bagiński, Wiktor; Urbaniak, Mike, *Wiktor Bagiński: Ciągle powiększamy elitarny klub prawdziwych Polaków*, www.weekend.gazeta.pl, 13.12.2019, https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,25496973,wiktor-baginski-ciagle-powiekszamy-elitarny-klub-prawdziwych.html [dostęp: 8.03.2024].

Bobako, Monika, *Genealogie peryferyjnej białości. Polskie tożsamości w perspektywie teorii urasawiania*, 2020, https://projekty.ncn.gov.pl/opisy/484860-pl.pdf [dostęp: 8.03.2024].

Bosomtwe, Oliwia, *Jak biały człowiek. Opowieść o Polakach i innych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2024.

Csató, Edward, *Zbyt trudny eksperyment*, „Teatr" 1962, nr 2.

Dabiri, Emma, *What White People Can Do Next. From Allyship to Coalition*, Harper Perennial, London 2021.

Davis, Angela Y., *Kobiety, klasa, rasa*, tłum. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2022.

Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Yale University Press, New Haven, London 2015.

Eddo-Lodge, Reni, *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*, tłum. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiec, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020.

Genet, Jean, *List Jean Geneta do polskich tłumaczy „Murzynów"*, [w:] program spektaklu *Murzyni*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 2 grudnia 1961.

Genet, Jean, *Murzyni*, tłum. J. Lisowski, M. Skibniewska, „Dialog" 1961, nr 9.

Grodzicki, August, *Biali udają Murzynów*, „Życie Warszawy" 1961, nr 298.

Janion, Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa czy/i spektakle*, „Dialog" 2020, nr 2.

Lisowski, Jerzy, [odpowiedź na *List Jean Geneta do polskich tłumaczy „Murzynów"*], [w:] program spektaklu *Murzyni*, reż. Zygmunt Hübner, Teatr Ateneum w Warszawie, premiera 2 grudnia 1961.

Mikołajewska, Bianka, *W Marszu Niepodległości szło wielu rasistów i neofaszystów. Policja nie reagowała. Apelujemy: przesyłajcie zdjęcia i filmy potwierdzające łamanie prawa*, www.oko.press, 13.11.2017, https://oko.press/marszu-niepodleglosci-szlo-wielu-rasistow-neofaszystow-policja-reagowala-apelujemy-przesylajcie-zdjecia-filmy-potwierdzajace-lamanie-prawa [dostęp: 8.03.2024].

Nowak, Andrzej W., *Tajemnicze zniknięcie Drugiego Świata. O trudnym losie półperyferii*, [w:] *Polska jako peryferie*, red. T. Zarycki, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.

Pajączkowska, Aleksandra; Prosuł, Bartek; Sablik, Paweł; Lama-Szydłowska, Krystyna, *Oświadczenie byłych współpracowników Wiktora Bagińskiego*, www.teatrologia.info, 26.01.2023, https://teatrologia.pl/od-redakcji/oswiadczenie-bylych-wspolpracownikow-wiktora-baginskiego/ [dostęp: 8.03.2024].

Pobłocki, Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

Polanica, Stefan, *„Murzyni" Geneta*, „Słowo Powszechne" 1962, nr 1.

Rasheed, Kameelah Janan, [*Blackness…*], [w:] *34 Women Explain Blackness*, red. S. Gore, „Nylon", 19.02.2016, https://www.nylon.com/articles/black-women-and-blackness [dostęp: 8.03.2024].

Sajewska, Dorota, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia" 2020 nr 156, https://didaskalia.pl/pl/artykul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury [dostęp: 8.03.2024].

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla*, Universitas, Kraków 2011.

Wallerstein, Immanuel, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007.

Wielgosz, Przemysław, *Gra w rasy*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

Wright, Michelle M., *Becoming Black. Creating Identity in African Diaspora*, Duke University Press, Durham, London 2004.

Yukum, Nicole, *A call for psycho-affective change: Fanon, feminism, and white negrophobic femininity*, „Philosophy and Social Criticism" 2022 nr 0.

Zagórski, Jerzy, *Labirynt przenośni*, „Kurier Polski” 1961, nr 300.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przeciw-reprezentacji-i-inne-pulapki*