didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-wszyscy-nie-jestesmy-troche-rasistami

/ rasizm i peryferie

Czy wszyscy nie jesteśmy trochę rasistami?

Jakub Papuczys

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Czarna skóra, białe maski

reżyseria: Wiktor Bagiński, scenariusz: Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, dramaturgia: Paweł Sablik, scenografia i kostiumy: Anna Oramus, muzyka: Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia: Krystyna Lama-Szydłowska, reżyseria światła: Natan Berkowicz, premiera: 31 stycznia 2020

Na początku widzimy nieruchomych aktorów w historycznych sukniach i frakach, stojących wokół kilku rekwizytów: masywnego, zdobionego krzesła czy fantazyjnie pozłacanej wanny. Przy ustawionym z boku fortepianie zasiada Karol Kossakowski, grający Aleksandra Dynisa. Czarnoskóry Dynis żył w XVII wieku i był sługą biskupa krakowskiego, od którego otrzymał tytuł starosty w Koziegłowach. Po chwili na scenie pojawia się reżyser Wiktor Bagiński wraz z pochodzącą z Zimbabwe Sibonisiwe Ndlovu-Sucharską (w przedstawieniu nazywaną Bonnie, również ze względu na to, że Polakom trudno jest poprawnie wymówić jej pełne imię i nazwisko). Informują, że za chwilę zobaczymy autorski spektakl przygotowany przez członków klubu

anonimowych rasistów. Opowie on o losach afrykańskich niewolników na polskich dworach w XVII i XVIII wieku, na przykład pazia Pierre'a (Kornel Sadowski), sługi Hieronima Floriana Radziwiłła, sprowadzonego z San Domingo za tysiąc dwieście dukatów.

Choć spektakl dostarcza historycznej wiedzy na temat dziejów polskiego niewolnictwa, nie jest rekonstrukcją. Otrzymujemy raczej dość swobodną, prowadzoną w ironicznym tonie fantazję na temat miejsca i funkcji czarnych sług w rodzimej dworskiej kulturze. Funkcja ta jest szczególna, zwłaszcza na tle globalnej historii. W jednej ze scen usłyszymy, jak aktorzy wcielający się na chwilę w Hegla (Leszek Malec) i Locke'a (Katarzyna Osipiuk) cytują te fragmenty pism oświeceniowych filozofów, które racjonalizują i usprawiedliwiają podrzędne traktowanie czarnych. Ilustracją będzie scena chłostania i policzkowania czarnej kobiety.

Na polskie dwory czarnych niewolników sprowadzano głównie jako egzotyczną atrakcję, a ich zakup był kosztowny i skomplikowany – nie byli więc zmuszani do wykonywania ciężkich prac, unikano też stosowania wobec nich kar cielesnych. W spektaklu największą bolączką Pierre'a jest znoszenie wątpliwych wokalnych talentów swojej pani: „Nie! Ja już nie daję rady, księżno Madziu. Jeszcze tego bazyliszka zniosę, ale to już przesada! Księżna całymi dniami wyje, uszy mi więdną… cały dwór się trzęsie przez pani występy wokalne – to jest nie do zniesienia!". Piosenka, którą śpiewa księżna (całkiem zresztą nieźle), opowiada o tym, że Murzyn w jej kulturze już na starcie jest podwójnie wykluczony: jest nie tylko sługą, ale również odmieńcem, który nigdy nie będzie częścią społeczeństwa. Nagrodą za „katusze" jest dla Pierre'a kąpiel w mleku i nasmarowanie „gąbeczką z miodem". Wprawdzie w galerii osobliwości Radziwiłła znajduje się zakonserwowana głowa Afrykańczyka (obok rogu ryborożca czy dolnej

szczęki smoka), ale została tam umieszczona dopiero po naturalnej śmierci tegoż.

Spektakl, choć momentami zabawny, pozbawiony jest właściwie napięcia, nie wskazuje problemu, z którym należałoby się zmierzyć. Zupełnie jakby przygotowujący go anonimowi rasiści, choć teoretycznie pojęli, dlaczego dyskryminacja jest zła – i chcieli swoją świadomość zademonstrować – nadal reprodukowali dyskryminacyjne schematy. Słyszymy na przykład, że „biali uczestnicy, co ciekawe – z własnej inicjatywy, zdecydowali się odegrać czarnoskóre postaci historyczne". Nie zdecydowali się na *blackfacing* – nie stosują żadnej formy „czarnej" charakteryzacji czy makijażu. Jednocześnie reprodukują silnie nacechowane dyskryminacyjnie obrazy, jak chociażby scena kąpania czarnego pazia w wannie z mlekiem, choć, gdy „czarnym" jest biały aktor, traci ona afektywną moc. Wykonawcy, jak wspomniałem, próbują umniejszyć wagę procederu praktykowanego przez polską arystokrację. Rasizm staje się tutaj po prostu obiektywnym historycznym faktem, w polskim wydaniu nie takim strasznym. Innymi słowy, spektakl o rasizmie przygotowany przez nawróconych rasistów jest nie tylko politycznie hiperpoprawny, ale nawet nie wywołuje emocji ani nie prowokuje do dyskusji.

Dynamika przedstawienia zmienia się jednak diametralnie, gdy aktorzy prezentują przed dworem „piękną historyję miłosną z baletami murzyńskimi", opowiadającą o miłości Józefa Holendra, czarnego sługi Jana III Sobieskiego, do królowej Marii Kazimiery. W momencie, gdy kochankowie postanawiają razem uciec, grający Radziwiłła Michał Świtała zrywa spektakl. „Na to mojej zgody nigdy nie będzie, żeby z królowej Polski Marysieńki Sobieskiej robić, za przeproszeniem, kurwisko Murzyna!" – krzyczy.

Zaskoczeni aktorzy pojedynczo wychodzą, by zdjąć kostiumy, i siadają na

krzesłach. Bagiński i Bonnie zajmują miejsca pośród nich i zadają pytania o to, co się przed chwilą stało. Sytuacja zaczyna przypominać sesję terapeutyczną. Wykonawcy spokojnie tłumaczą Michałowi, że jego uprzedzenia są nieuzasadnione, a pierwszy w Polsce międzyrasowy ślub szlachcianki z Aleksandrem Dynisem odbył się w 1642 roku. Bagiński zaś objaśnia zjawisko nanorasizmu (pojęcie stworzone przez kameruńskiego filozofa Achille'a Mbembe), czyli podświadome, strukturalne uprzedzenia wobec innego koloru skóry, które wyrażają się w drobnych gestach, takich jak odpowiednio nacechowane spojrzenie, mimowolne odsuwanie się w kolejce po zakupy, rasistowskie żarty i powiedzenia. Moc i dotkliwość nanorasizmu buduje się więc nie na sile ataków, ale na ich ciągłości oraz totalizacji. Nie ma przed nimi ucieczki i mogą dotknąć osobę prześladowaną praktycznie w każdym momencie. Jako przykład podana zostaje sytuacja, w której Wiktorowi Bagińskiemu odmówiono w szkole możliwości zaśpiewania piosenki Enrique Iglesiasa, bo na zagranie piosenkarza jest „troszeczkę za ciemny". Nanorasizmem jest też chóralne, bezmyślne recytowanie przez dzieci w przedszkolach wierszyka *Murzynek Bambo* Tuwima. „Nie, no *Murzynek Bambo* nie jest przecież rasistowski!" – odpowie zaskoczony Michał, który istnienie strukturalnego rasizmu uważa za wynik wszechobecnej poprawności politycznej. Jego wątpliwości trudno jest jednak utrzymać wobec komentarza Bonnie, która mówi, że zna czarne dzieci próbujące zdrapać sobie skórę z powodu zasłyszanych w tego typu wierszykach rasistowskich klisz.

Jednak, jak się okazuje, nie tylko Michał dawał w różnych sytuacjach wyraz swoim uprzedzeniom. Pozostali, dużo młodsi, teoretycznie bardziej nowocześni i otwarci uczestnicy spektaklu również przyznają się do tego typu zachowań: wykonywania, w ich mniemaniu dla żartu, obraźliwych gestów czy robienia nieświadomych rasistowskich aluzji. Tymi

doświadczeniami dzielą się raczej niechętnie, pod wyraźnym naciskiem Bagińskiego.

Reżyser wprowadza do spektaklu jeszcze jedno ważne, ukute tym razem przez siebie, pojęcie tożsamości-ruiny. Wyjaśnia je na swoim przykładzie: podstawa jego egzystencji opiera się na odmiennym kolorze skóry oraz na tym, że w Polsce pozostaje ze swoją odmiennością niemal w całkowitej izolacji. W Polsce, ze względu na znikomy procent czarnych mieszkańców, nigdy nie wytworzyła się żadna „czarna kultura". Osoby czarnoskóre nie miały więc środowiska, gdzie ich stygma znikała choćby na chwilę. Tożsamość reżysera *Czarnej skóry, białych masek* zbudowana jest więc na niedających się połączyć fragmentach. Jego doświadczenie polskości opiera się na nieustannie odczuwanym braku, jednocześnie żadna oparta na jego kolorze skóry kultura nie pozwala mu poczuć się u siebie. W ten sposób znajdująca się w ruinie podmiotowość czarnych Polaków każe jeszcze raz przemyśleć rzekomą komfortowość historycznej sytuacji pojedynczych afrykańskich niewolników sprowadzanych na polskie arystokratyczne dwory.

Gdy Bagiński pyta, czy ktoś jeszcze może zdefiniować swoją tożsamość w kategorii ruiny, grająca wcześniej księżnę Magdalenę Czapską Karolina Kuklińska opowiada w przejmującym monologu o tym, jak na jednej z domowych imprez w czasie studiów została zgwałcona. Dodaje, że zawsze, gdy patrzy na Wiktora, przypomina jej się ta sytuacja, bo jej oprawca był czarny. Bagiński prosi ją o powtórzenie tej opowieści w „takiej samej kondycji, w jakiej byłaś wtedy". Zaskoczona pyta, czy ma się upić, reżyserowi chodzi jednak o to, żeby się rozebrała. Po długim wahaniu ściąga spodnie i bluzkę. „A miałaś wtedy na sobie majtki?". Roztrzęsiona zdejmuje bieliznę i z trudem powtarza monolog. Gdy skończy, rozdygotana wybiega za kulisy. Za nią z oburzeniem wychodzi kilku aktorów.

Scena ta wyraźnie odróżnia pierwszą część spektaklu od drugiej. O ile przedstawienie anonimowych rasistów próbowało mówić o polskim rasizmie w sposób koncyliacyjny i bezkonfliktowy, o tyle w drugiej części konflikt ten świadomie się prowokuje i uwydatnia. Spektakl *Czarna skóra, białe maski* pokazuje, że nie sposób w zaangażowany i uczciwy sposób rozmawiać o rasizmie bez wywoływania antagonizmu. Kwestia rasy często bowiem wchodzi w spięcie z innymi porządkami społecznymi, kulturowymi i politycznymi. W spektaklu Bagińskiego problemy rasowe przecinają się z kwestiami płci, narodowej historii czy sposobów reprezentacji, rodząc w tym kontekście ważne i niewygodne pytania. Czy doświadczenie gwałtu pozwala na dokonywanie uogólnień i wytwarzanie uprzedzeń? Czy prośba o powtórzenie opowieści o gwałcie była uprawniona? Czy dzięki temu Karolina poczuła się w tym momencie tak jak Wiktor? Czy jej obnażenie było analogią do nieustannego wystawiania się na ogląd innych, wynikający z innego koloru skóry? Czy doświadczenia rasistowskiego ataku i napaści seksualnej można porównywać? Czy jako biała kobieta, Karolina jest w sytuacji uprzywilejowanej wobec kobiet o czarnym kolorze skóry, które często doświadczają agresji zarówno na tle rasowym, jak i seksualnym?

Bagiński bardzo zręcznie piętrzy kolejne teatralne poziomy, po to, żeby granica pomiędzy „prawdziwą” a teatralną rzeczywistością pozostała nieostra. Choć aktorzy używają swoich prywatnych imion i nazwisk, to nie wiemy, w jakiej mierze opowiadane przez nich doświadczenia są ich doświadczeniami, a w jakiej są odegraniem napisanego przez reżysera scenariusza. Przecież mamy tutaj do czynienia ze szkatułkową konstrukcją „teatru w teatrze”. Czy po zerwaniu pierwszego spektaklu oglądamy aktorów, którzy już na dobre wyszli z roli, czy może są to aktorzy odgrywający anonimowych rasistów, którzy przerwali przygotowany przez siebie spektakl? A może przedstawienie jest odbiciem prowadzonych na

próbach dyskusji i ćwiczeń, które znalazły w nim odzwierciedlenie? Zaś określenie „anonimowi rasiści” to forma autoironii, bo przecież, jak wynika ze spektaklu, wszyscy jesteśmy po trosze rasistami?

Ta przemyślnie splątana tkanka spektaklu pozwala Bagińskiemu uniknąć niebezpieczeństw związanych z kwestiami teatralnej szczerości, odgrywania prywatnych doświadczeń, budowania scenicznych mechanizmów na osobistym wyznaniu. Przy efekcie autentyczności tych historii uczestnicy biorą swoje pozycje ofiar bądź oprawców w nawias, nie szantażując nimi emocjonalnie widzów.

Spektakl Bagińskiego działa raczej na chłodno: precyzją, doskonałym wykonaniem i intelektualnym zaplanowaniem – tworzy rodzaj laboratorium, w którym złożony problem polskiego rasizmu zostaje pokazany z wielu stron. Przede wszystkim jednak dobitnie uzmysławia, że produktywna dyskusja na tematy rasowe musi pociągnąć za sobą pytania nie tylko o jej społeczny, polityczny czy historyczny kontekst, ale również o nasze osobiste w nią uwikłanie.

Autor/ka

Jakub Papuczys

Jakub Papuczys – doktorant w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą kulturowej historii przedstawień sportowych w okresie PRL. Autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/czy-wszyscy-nie-jestesmy-troche-rasistami*