didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
DOI: 10.34762/7r5q-qh07
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-uniwersalizmu-do-roznorodnosci

/ AFROPEJSKOŚĆ

Od uniwersalizmu do różnorodności

Uznanie różnicy kulturowej i rasowej we francuskich sztukach performatywnych

Dorota Semenowicz | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

From Universalism to Diversity. Recognising Cultural Difference in French Performing Arts

The article shows the transition from the universalist idea to the idea of diversity in the practice of French theatre and dance institutions. It sets this transition in an ideological and historical context while it presents the most recent strategies of French cultural institutions and the impact of the opening up of the institutions on the contents and language of the performing arts. Citing the work of Nadia Beugré, Ana Pi, Rachid Ourmadane, Koffi Kwahulé, Dieudonné Niangouna, and Léonora Miano, among others, it shows what male and female Afroeuropean artists contribute to the socio-cultural order being built on diversity.

Keywords: interculturalism; black dramaturgy; diversity policy; French theatre; racial and cultural difference

Transpłciowe diwy Abidżanu, stolicy Wybrzeża Kości Słoniowej, w nocy królowe parkietu, w dzień fryzjerki funkcjonujące na marginesie rzeczywistości, która odwraca od nich wzrok. Na scenie opowiadają o swojej

codzienności, z humorem, energią i wielką otwartością. Mamy wrażenie, że wchodzimy w ich świat, że nie tylko poznajemy ich strategie obrony i wzajemnego wsparcia, lecz również je same – spektakl *Prophétique* Nadii Beugré, iworyjskiej choreografki mieszkającej od dwudziestu lat we Francji, otwierał tegoroczne Kunstenfestival des arts, jeden z największych festiwali sztuk performatywnych w Europie. Zaraz potem prezentowany był na Holland Festival, w Montpellier i Berlinie, na jesieni ma zaplanowane pokazy m.in. na Festival d'Automne w Paryżu. Również prace innych niebiałych choreografek i choreografów francuskich lub mieszkających od wielu lat we Francji są prezentowane na europejskich scenach, m.in. Rachida Ourmadane'a, Julie Dossavi, Any Pi. Niemniej jednak jest to zjawisko stosunkowo nowe. Jeszcze na początku XXI wieku, kiedy studiowałam we Francji, widoczna na ulicach Paryża wieloetniczność społeczeństwa francuskiego nie znajdywała odzwierciedlenia w programach francuskich instytucji teatru i tańca. Mało się wówczas mówiło o różnorodności. Dziś, dwadzieścia lat później, mamy do czynienia z jej apologią.

Nie oznacza to, że owa wieloetniczność widoczna jest obecnie we wszystkich instytucjach sztuk performatywnych albo że otwarcie instytucji na twórczość artystów i artystek niebiałych dotyczy w równej mierze dziedziny teatru i tańca. Teatr francuski pozostaje wciąż w tyle nie tylko za innymi sztukami performatywnymi, lecz również kinem i telewizją (zob. Poirson, 2017, s. 9). W latach 2002-2017 w zespole Komedii Francuskiej, jedynym stałym zespole teatralnym we Francji, był tylko jeden czarny aktor: przyjęty w 2002 roku Bakari Sangaré. Trzeba było czekać piętnaście lat na włączenie do narodowej trupy kolejnej osoby niebiałej[1]. W 2016 roku na osiemdziesiąt sześć osób nominowanych do nagród Moliera, najważniejszych francuskich nagród w dziedzinie teatru, osiemdziesiąt pięć było białych, mimo że już rok wcześniej zwracano uwagę na te dysproporcje. Kolektyw Décoloniser les arts

opublikował wówczas protest w czasopiśmie „Télérama” i zorganizował demonstrację przed wejściem do Folies Bergère, gdzie odbywała się ceremonia wręczenia nagród. Obecnie walka o odzwierciedlenie różnorodności etniczno-kulturowej społeczeństwa francuskiego zarówno w teatrze i tańcu, jak i mediach, kinie, sztukach wizualnych określa działania poszczególnych twórców i twórczyń, licznych stowarzyszeń, organizacji i samych instytucji kultury. Toczy się w polach polityki repertuarowej (wprowadzanych autorów i autorek, treści dzieł) i obsadowej, zatrudnienia pracowników administracji, dostępności artystycznych szkół wyższych. Mimo że taniec, w którym kanon literacki, kwestia identyfikacji z postaciami, zgodności historycznej, nie odgrywają tak dużej roli, szybko otworzył się na zmianę, w obu wypadkach, i teatru, i tańca, to fenomen ostatnich dwóch dekad. Dlaczego proces ten następuje we Francji tak późno?

W swoim eseju osadzę francuską politykę różnorodności w obszarze teatru i tańca w kontekście ideologiczno-historycznym oraz pokażę, jak wpływa ona obecnie na treść i język sztuk performatywnych we Francji. Na czym polega uznanie różnicy kulturowej i różnicy związanej z urasowieniem w praktyce instytucji kultury i co twórcy i twórczynie, tacy jak Nadia Beugré, Ana Pi, Rachid Ourmadane, Koffi Kwahulé, Dieudonné Niangouna, Léonora Miano wnoszą do porządku społeczno-kulturalnego budowanego na różnorodności?

Uniwersalizm a różnorodność

W Wielkiej Brytanii, podobnie jak Francja naznaczonej historią kolonialną, czy w Stanach Zjednoczonych, naznaczonych historią niewolnictwa i segregacji, proces walki z dyskryminacją na tle rasowym w mediach, kinie, sztukach performatywnych rozpoczął się już w latach osiemdziesiątych XX wieku i wpisywał w szersze dążenia do uwzględnienia różnic na gruncie

polityki[2]. We Francji dokonuje się dopiero od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku z trzech powodów: francuskiego uniwersalizmu, wykluczenia pojęcia rasy z dyskursu publicznego oraz braku statystyk rasowo-etnicznych.

Uniwersalizm rozumiany jako neutralizowanie różnic w imię zasady równości obywatelskiej stanowił legitymację, a tym samym główną zasadę Republiki Francuskiej od jej ustanowienia w 1871 roku i ma swoje źródła w wielkiej rewolucji francuskiej i jej Deklaracji Praw Człowieka. Od przybywających do Francji osób oczekiwano, że przekroczą ograniczenia nakładane na nie przez wspólnoty narodowe, etniczne czy religijne i będą działać na rzecz wspólnego dobra, jakim jest Republika i jej obywatelskie wartości. Cytując socjologa Erica Fassina: „Retoryka republikańska czyniła wszelką logikę mniejszościową nie do pomyślenia, sprowadzając ją do amerykańskiego komunitaryzmu" (2012, s. 431)[3], który długo stanowił kontrmodel dla francuskiej myśli o wspólnocie politycznej. Opresyjny charakter uniwersalizmu i związane z nim wykluczenia i marginalizacje dostrzeżono we Francji dopiero na przełomie XX i XXI wieku, kiedy na nowo zaczęto definiować model uczestnictwa w politycznej wspólnocie.

Drugim istotnym czynnikiem determinującym proces walki z dyskryminacją na tle rasowym w sektorze kultury we Francji było podejście do słowa „rasa". O ile w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych badania w zakresie *race relations* istnieją od pięćdziesięciu lat, we Francji zarówno politycy, jak i badacze w drugiej połowie XX wieku systematycznie unikali słowa „rasa", czyniąc z niego tabu. Skoro pojęcie rasy jest wytworem XIX-wiecznej ideologii, która doprowadziła wiek później do tragedii Auschwitz, uznano, że posługiwanie się nim reprodukuje rasizm. W 1949 roku UNESCO opublikowało deklarację uznającą jedność gatunku ludzkiego, efekt badań przedstawicieli nauk biologicznych i nauk o społeczeństwie (poprawioną w

roku 1951)[4]. Utwierdziła ona francuskie elity w unikaniu słowa „rasa” w dyskursie publicznym.

Do II wojny światowej odwołują się również francuscy przeciwnicy statystyk rasowo-etnicznych. Rząd Vichy wykorzystywał bowiem dane Narodowego Biura Statystycznego, by kierować przedstawicieli mniejszości etnicznych i religijnych do obozów koncentracyjnych. W ustawie o ochronie danych z 1978 roku (Informatique et liberté) jest wyraźnie powiedziane, że gromadzenie i przetwarzanie danych nie może naruszać praw człowieka, jego wolności indywidualnych i publicznych, mieć wpływu na jego tożsamość i życie prywatne. Właśnie ta ustawa zakazuje rejestrowania do celów statystycznych przynależności etnicznej i rasowej Francuzów i Francuzek (jak również przynależności wyznaniowej i związkowej, poglądów politycznych, filozoficznych czy orientacji seksualnej). W 2007 roku francuski Trybunał Konstytucyjny uznał za niekonstytucyjną próbę modyfikacji tej ustawy. Podjęto ją, ponieważ według wielu organizacji brak urzędowych danych utrudnia realną ocenę sytuacji poszczególnych mniejszości we Francji (za wprowadzeniem takich statystyk jest m.in. CRAN – Rada Przedstawicielska Stowarzyszeń Czarnych we Francji). Kwestia gromadzenia danych etniczno-rasowych pozostaje do dzisiaj tematem spornym we Francji.

Te trzy czynniki spowodowały, że dyskryminację na tle rasowym „rozpoznano” nad Sekwaną dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Z tego rozpoznania zrodziła się idea różnorodności, rozumianej w kulturze nie jak dotąd jako dowartościowywanie różnych marginalizowanych form i praktyk kulturowych, lecz jako dostrzeżenie, uznanie, doreprezentowanie w kulturze i poprzez kulturę mniejszości etniczno-rasowych społeczeństwa francuskiego. Jak podkreśla Eric Fassin, „mówimy o różnorodności, ponieważ istnieje dyskryminacja” (2017).

To nie znaczy, że niebiali aktorzy i aktorki we francuskim teatrze wcześniej nie występowali. Niezależnie od swojego „emploi”, pojawiali się szczególnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, gdy kwestie rasowe oraz nowe idee solidarności i koncepcji wspólnot międzynarodowych stanowiły przedmiot debat politycznych i kulturowych w kontekście dekolonizacji Afryki i Azji. Przykładem może być francusko-senegalski aktor Daniel Sorano, którego Jean Vilar zaangażował w 1952 roku do zespołu TNP (Théâtre National Populaire). Zagrał on nie tylko kluczowe role służących w dramatach klasycznych (Strzałkę w *Skąpcu* i Sganarela w *Don Juanie* Moliera, Figara w *Weselu Figara* Beaumarchais’go), lecz również m.in. księcia Yorku w *Ryszardzie II* Szekspira. Popularni byli też Georges Aminel, który został w 1967 roku członkiem zespołu aktorskiego Komedii Francuskiej, Robert Liensol czy Greg Germain. Wszyscy występowali w spektaklach uznanych wówczas francuskich reżyserów m.in. Antoine’a Viteza, Jeana-Louisa Barraulta, Rogera Blina, Jeana-Marie Serreau, Sachy Guitry’ego, na scenach m.in. Odéonu – (wówczas) Théâtre de France, do niedawna drugiej sceny Komedii Francuskiej.

W 1956 roku powstała też pierwsza francuska trupa czarnych aktorów Les Griots, założona przez czwórkę studentów i studentek afrykańskiego i antylskiego pochodzenia. Toto Bissainthe, Sarah Maldoror, Samba Ababakar i Timité Bassori pracowali w ramach teatru uniwersyteckiego nad wystawieniem *Przy drzwiach zamkniętych* Sartre’a. Rok później dołączył do nich Robert Liensol, który nadał grupie kierunek, a następnie kolejne osoby, m.in. Lydia Ewandé czy Greg Germain. Ich celem było promowanie artystów i artystek niebiałych oraz rozpowszechnianie dzieł czarnego francuskiego i frankofońskiego dramatu. Jednym z pierwszych spektakli, jakie zagrali, była prapremiera *Murzynów* Jeana Geneta w reżyserii Rogera Blina w 1959 roku. Spektakl opierał się na zderzeniu grupy reprezentującej białą, opresyjną

władzę kolonialną z grupą czarną, zamkniętą w przypisywanych jej przez białych stereotypach. Dramatyzmu dodawał przedstawieniu fakt, że aktorzy „grali" swoją własną, rzeczywistą kondycję egzystencjalno-społeczną[5], a na fikcyjną opowieść Geneta nakładało się realne zderzenie czarnych aktorek i aktorów na scenie z białymi osobami na widowni. Biała paryska publiczność nie tylko po raz pierwszy zobaczyła spektakl w całości grany przez aktorów i aktorki czarnoskóre (zob. Chonez, 1959), ale przede wszystkim po raz pierwszy usłyszała trzynaścioro czarnoskórych bohaterów i bohaterek dokonujących nad nimi sądu, parodiujących białą kulturę i przypisywane czarnym klisze. Według samego Blina sztuka była „złośliwa i bardziej niż o sympatię, jaką Jean Genet odczuwa dla czarnych i wszystkich kategorii ludzi uciskanych, chodziło w niej o krytykę wszystkich co do zasady białych wartości, uderzenie w historię Francji" (Peskine, 1986, s. 145-146). Wielu białych widzów i widzek poczuło się obrażonych, wśród nich Eugène Ionesco, który opuścił widownię (tamże, s. 145). Był to pierwszy spektakl wprowadzający tak bezpośrednio temat koloru skóry na forum publiczne we Francji.

Lata sześćdziesiąte XX wieku to również czas odkrywania dramaturgii frankofońskiej. Jean-Marie Serreau wystawił m.in. dramaty tak uznanych dziś autorów, jak Aimé Césaire z Martyniki, Kateb Yacine z Algierii, René Depestre z Haiti czy Bernard Dadié z Wybrzeża Kości Słoniowej. Jak mówił reżyser:

> Myślę, że teatr nie może być mocny, prawdziwy, jeśli nie pozostaje w głębokiej, ludzkiej relacji z historią, którą żyjemy na co dzień. W tym sensie, po wielkiej epoce kolonizacji […] problemy, z którymi musi się zmierzyć nasza cywilizacja, to właśnie problemy dekolonizacji byłych skolonizowanych (cyt. za: Hemmerlé, 1983).

Pierwszy dramat Aimé Césaire'a *Tragedia króla Krzysztofa* Jean-Marie Serreau wyreżyserował w 1964 roku właśnie z Les Griots. Bohaterem sztuki jest postać historyczna – czarny generał Christophe, będący adiutantem Toussaint Louverture'a, pierwszego bojownika o wolność i równość czarnej ludności Haiti na początku XIX wieku, a później samozwańczy król północnej części wyspy. Po wywalczeniu przez Haitańczyków wolności w 1803 roku i zniesieniu niewolnictwa, nastąpił bowiem czas niezgody i walk pomiędzy czarnymi wodzami. W okresie dekolonizacji sztuka Césaire'a była interpretowana symbolicznie jako głos skierowany w stronę młodych państw afrykańskich, które właśnie zyskiwały niepodległość. Pokazywała, przed jakimi problemami stają ich przywódcy, gdy uzyska się już wolność: naśladowaniem Europy, próbą zachowania własnych tradycji obyczajowych i kulturowych, walką z wielowiekowym, niewolniczym poczuciem niższości, walką o utrzymanie niezależności kraju, przekonywaniem własnego społeczeństwa do podjętych wyborów. W 1965 roku spektakl zaprezentowano w Odéon–Théâtre de France.

Ten widoczny proces otwierania francuskich instytucji kultury na czarnych twórców i twórczynie zahamował, a wręcz cofnął się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Do lat pięćdziesiątych czarną społeczność Paryża tworzyli bowiem przede wszystkim studentki i studenci pochodzenia afrykańskiego i antylskiego. W następstwie rozejmu w Evian z 1962 roku, kończącego wojnę francusko-algierską i ułatwiającego osobom algierskim migrację do Francji aż do lat siedemdziesiątych, nad Sekwanę napłynęła nie tylko europejska ludność Algierii (*pied-noirs*), lecz również kilka tysięcy ludności muzułmańskiej, która w czasie wojny stanęła po stronie Francuzów (*harkis*) oraz milion algierskich imigrantów. Skutecznie zaczęła to wykorzystywać skrajna prawica, przekierowując pod koniec lat sześćdziesiątych dyskurs nacjonalistyczny (przed wojną antysemicki, a na

przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych skoncentrowany na obronie francuskiej Algierii) przeciw imigracji, którą utożsamiła z kolorem skóry. Dyskurs ten przejął następnie w całości powstały w 1971 roku pod przywództwem Le Pena Front Narodowy – jego korzenie, jak podkreśla historyk Benjamin Stora, nie są faszystowskie, lecz właśnie kolonialne (Stora, 2016, s. 15). W efekcie antyimigranckiej propagandy niebiali aktorzy i aktorki zaczęli być utożsamiani z obrazem imigranta, obcego, innego. W 1972 roku Georges Aminel zrezygnował z etatu w Komedii Francuskiej ze względu na brak satysfakcjonujących go ról. Podobnie jak większość czarnych aktorów i aktorek, którzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych grali pierwszoplanowe role w dramatach klasycznych, jak Med Hondo czy Greg Germain, zdecydował się na pracę w dubbingu.

Od tego czasu czarnych aktorów i aktorki można było zobaczyć niemal tylko na wydarzeniach poświęconych frankofonii: w 1984 roku powstał Festival des Francophonies en Limousin, a w 1985 w Paryżu Théâtre international de langue française (od 2011 roku Le Tarmac – scène internationale francophone) prezentujące spektakle i sztuki z Indii Zachodnich, Afryki czy Antyli. Czarni aktorzy i aktorki oraz autorzy i autorki, zredukowani do ustalonej roli (determinowanej kolorem ich skóry), mieli przywoływać Afrykę i kolonializm, choć często urodzili się we Francji lub mieszkali tu od pokoleń. Wyjątek stanowił teatr Petera Brooka, który od 1974 roku funkcjonował w Théâtre des Bouffes du Nord w ludowej dzielnicy La Chapelle na północy Paryża. Brytyjski reżyser wystawiał tam nie tylko dramaty Becketta, Szekspira i Czechowa w międzynarodowej obsadzie, lecz również senegalskich i południowoafrykańskich autorów i poetów. Te działania interpretowane były jednak w kontekście laboratorium antropologii teatru i odbierane jako osobliwość.

Mimo że dyskurs nacjonalistyczny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zyskał na sile, kwestia dyskryminacji na tle rasowym pozostawała do końca XX wieku na marginesie francuskiego życia politycznego i ideologicznego. Uniwersalistyczna ślepota na kolor, czyli zaprzeczanie znaczenia rasy wiązała się z ignorowaniem rasizmu oraz jego konsekwencji dla ludzi podlegających urasowieniu. Nie oznacza to, że nie zauważano tych problemów. Wyrażano je jednak w języku nierówności klasowych oraz imigracji. Nawet dzieci imigrantów, osoby urodzone już we Francji, określało się jako imigrantów drugiego pokolenia albo osoby „issues de l'immigration", czyli z pochodzeniem imigranckim[6]. Tym samym łączono różnicę kulturową, rasową i imigrację, czyli urasowiano imigrację. A przecież, o ile ksenofobia może przenikać się z rasizmem, to nie jest z nim tożsama. Osobę czarną definiuje nie jej pochodzenie, lecz sposób, w jaki jest traktowana ze względu na swój wygląd. Tego nie można było jednak wyrazić w zdyskredytowanym języku, co utrudniało rozpoznanie problemu – skoro nie istniał on w języku, nie istniał również jako rzeczywistość społeczna. Rozpoznaniu nie sprzyjało wyparcie historii kolonialnej i związanej z nią teorii postkolonialnej. Jak można przeczytać we wstępie do książki *Ruptures postcoloniale*:

> We Francji nie istniał żaden odpowiednik *postcolonial studies*, który można by odnieść do historii byłej metropolii. To opowieść, która nie ma głosu; historia postrzegana jako odległa, jakby kolonialna przygoda była tylko zamkniętym przez dekolonizację nawiasem. To wyraźny znak zblokowania. Lub jeszcze gorzej, zaprzeczenia (Bancel i in., 2010, s. 16-17).

Może wydawać się to zaskakujące. Przecież Frantz Fanon, ojciec myśli

postkolonialnej, autor jednego z najważniejszych dla niej tekstów *Czarna skóra, białe maski*, był Francuzem urodzonym na Martynice i pisał po francusku. Jego myśl i dzieła do lat dziewięćdziesiątych XX wieku objęła jednak we Francji – nawiązując do tytułu książki Benjamina Story i Mohammeda Harbi – zbiorowa amnezja, która dotknęła wojny francusko-algierskiej i spraw z nią związanych. Fanona, jak pisze Achille Mbembe w *Critique de la raison nègre*, uznano za zdrajcę i wroga narodu (s. 232). Jeszcze w 1995 roku Pierre-André Taguieff w *Les Fins de l'Antiracisme* nazwał go Hitlerem dekolonizacji (za: Liauzu, s. 190)[7]. Podczas gdy na świecie dzieła Martynikanina czytano, analizowano, reinterpretowano, we Francji pomijano je milczeniem, tracąc z pola widzenia rozwijające się w krajach anglosaskich studia postkolonialne. Nad Sekwaną zaczęto je przyswajać dopiero na początku XXI wieku, co zaowocowało pierwszymi francuskimi publikacjami na temat efektów kolonizacji dla Francji metropolitalnej – a także na temat twórczości Fanona, która wróciła do Francji zapośredniczona przez lektury amerykańskie (Noël, w: Fassin, 2012, s. 270).

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych model uniwersalistyczny przeciwstawiano we Francji amerykańskiemu komunitaryzmowi. W tym czasie zaczęły już jednak przynosić efekty badania na temat historii imigracji, podjęte nad Sekwaną w latach osiemdziesiątych oraz socjologiczne badania na temat dyskryminacji w zatrudnieniu, badania rozwijające się tam od połowy lat dziewięćdziesiątych (Bancel i in., s. 12). W efekcie w 1998 roku, kiedy Francja wygrała mistrzostwa świata w piłce nożnej, a bohaterem narodowym stał się Zinedine Zidane, syn imigrantów z Algierii, jednocząc na chwilę francuskie społeczeństwo, Haut Conseil à l'Integration (wyższa rada do spraw integracji) opublikował raport poświęcony walce z dyskryminacją i respektowaniu zasady równości, a ministra zatrudnienia i solidarności,

Martine Aubry, na posiedzeniu rady ministrów jasno sformułowała potrzebę walki z dyskryminacją w sektorze zatrudnienia. Wielu badaczy i badaczek francuskich uznaje ten dzień za początek długiego procesu przechodzenia z modelu uniwersalistycznego do modelu różnorodności społecznej – zmiany ideologicznej, za którą pójdą całościowe zmiany praktyk politycznych, instytucjonalnych i zawodowych (tamże, s. 268). W 2004 roku powołane zostało ministerstwo de l'Egalité des chances (wyrównywania szans) oraz la Haute Autorité de lutte contre les discriminations et pour l'égalité des chances – HALDE (najwyższy urząd do spraw walki z dyskryminacją i wyrównywania szans), powstało stowarzyszenie Club XXIe siècle, a w 2005 – stowarzyszenie les Mariannes de la diversité (Marianny różnorodności) oraz Le Conseil Représentatif des Associations Noires de France CRAN (Rada Przedstawicielska Francuskich Stowarzyszeń Osób Czarnych).

Do głównej debaty publicznej temat wkroczył jednak dopiero w 2005 roku, i to z wielkim hukiem, gdy rozruchy we francuskich *cités* podważyły otwarcie ideę republikańskiej równości. Zaczęto wówczas dyskutować na temat skali bezrobocia na przedmieściach francuskich miast, etnicznej i geograficznej stygmatyzacji mieszkających tam ludzi, ich braku mobilności społecznej, nad przemocą policji wobec nich. Gniew, jaki wyraziły wtedy dzieci i wnuki imigrantów, osoby urodzone i wychowane we Francji, pokazał, że doświadczają one systemowego odrzucenia, permanentnego duchowego i cielesnego zesłania, określonego przez Étienne'a Balibara jako „wewnętrzne wyłączenie, które musi pozostawiać ślady na najgłębszym poziomie podmiotowości" (2007). To ludzie, którzy nie są ani na zewnątrz, ani realnie wewnątrz francuskiej wspólnoty narodowej. Achille Mbembe pisał wówczas, że „przeszłość złapała Francję w pułapkę jej własnej hipokryzji" (2007), a Rada Ivekovic nazwała wydarzenia powrotem „kolonialnego bumerangu" (za: Balibar, 2007), ujawniającego porażkę francuskiego uniwersalizmu. Oboje

wskazywali na wyparcie przez Francję kolonialnej przeszłości, które doprowadziło do kompletnego niezrozumienia wydarzeń 2005 roku, nazywanych „powstaniem niewidocznych” (Mbembe, 2007). To w kontekście tych wydarzeń kameruński filozof napisał:

> Należy wywołać we Francji nowy ruch praw obywatelskich zdolny zregenerować stare społeczeństwo i pobudzić tę starą kulturę, która kiedyś tyle wniosła światu, a dzisiaj nie przestaje bełkotać i zataczać się, sprawiając wrażenie, że zaraz padnie pod siłą własnej sklerozy (tamże).

W ujęciu kameruńskiego filozofa działanie przeciw dyskryminacji na tle rasowym jest związane z przywracaniem pamięci (kolonialnej), co ściśle wiąże politykę i kulturę. Nie chodzi tylko o to, że kultura posiada narzędzia pozwalające tę pamięć przywrócić. Sama kultura musi wyjść poza uniwersalistyczny model, który miał etnocentryczny charakter, zakładał silną hierarchię stylów i łatwo dawał się godzić z retoryką rasistowską.

W praktyce przechodzenie od społeczeństwa opartego na idei uniwersalistycznej do społeczeństwa różnorodności kulturowej przebiegało jednak powoli. Ile jeszcze pozostało do zrobienia, pokazały dziesięć lat później zamachy terrorystyczne w Paryżu. Zginęło w nich sto trzydzieści siedem osób, a przeprowadzili je m.in. obywatele Francji, osoby urodzone i wychowane w rodzinach imigranckich nad Sekwaną.

Mimo że od 2005 roku problem dyskryminacji rasowej stał się stałym elementem debaty publicznej we Francji, problem językowy nie zniknął. Jak określić dyskryminowane osoby, skoro odrzucamy pojęcie rasy? Na początku XXI wieku mówiło się o Francuzach i Francuzkach obcego pochodzenia lub

mniejszościach widzialnych. Dziś w powszechnym użyciu jest słowo *racisé(e)* (urasowiony/a), które odwołuje się do pojęcia rasy jako „konstruktu społecznego, a nie rzeczywistości biologicznej" (Fassin, 2012, s. 155), podkreślając mechanizmy społeczne, które sprawiają, że ludzie wierzą w istnienie rasy i działają tak, jakby istniała. Jak pisze Didier Fassin: „właśnie dlatego, że rasy nie istnieją, trzeba interesować się tym, co prowadzi nasze społeczeństwa do ich powoływania zarówno w języku codziennym, jak i w dyskursie naukowym, na poziomie idei, jak i działania" (tamże, s. 158). Samo słowo „rasa" zostało w 2018 roku wykreślone z artykułu pierwszego francuskiej konstytucji, który gwarantuje równość obywateli wobec prawa bez względu na pochodzenie, rasę (została zastąpiona płcią) lub religię.

Różnorodność a sztuki performatywne

We francuskim tańcu proces otwierania się na twórców i twórczynie niebiałe zaczął się szybko i przechodzi najmniej problematycznie, ponieważ – jak mówi Rachid Ouramdane, francusko-algierski choreograf, od 2021 roku dyrektor narodowego teatru tańca Théâtre de Chaillot w Paryżu, „praktyka taneczna jest z natury międzynarodowa" (2015). Szkoły tańca przyjmują osoby różnych narodowości, obsady spektakli są międzynarodowe, tancerze i choreografki częściej niż reżyserzy i aktorki podróżują, próby najczęściej przebiegają w języku angielskim. Owo otwarcie widać natomiast wyraźnie w podejmowanych przez choreografów i choreografki tematach. Dla twórców i twórczyń o nieeuropejskich korzeniach kluczowe są sprawy tożsamości, migracji i adaptacji. Po zamieszkach na przedmieściach Paryża w 2005 roku Rachid Ouramdane, wychowany w Nîmes, w algierskim środowisku, stworzył spektakl *Surface de réparation* (2007), przedstawiający portrety nastoletnich piłkarzy z paryskich przedmieść. W *Des témoins ordinaires* (2009) skupił się

na ofiarach tortur (poddawany torturom był jego ojciec); w *Sfumato* (2012) – na uchodźcach klimatycznych, w *Franchir la nuit* (2018) – na dzieciach uchodźczyń i uchodźców pokonujących Morze Śródziemne. Duża część twórczości Ouramdane'a dokumentuje formy uprzedzeń, nierówności, ucisku i niesprawiedliwości. Temat ryzyka i ucieczki pojawia się też w sposób nieoczywisty, np. w spektaklu *Corps extrêmes* (2021), w którym choreograf współpracował z linoskoczkiem, akrobatkami i wspinaczami górskimi – osobami podejmującymi ryzyko i pokonującymi strach zawodowo, z wyboru, radykalnie inaczej pojmującymi te pojęcia.

Międzykulturowe doświadczenie Ouramdane'a przekłada się też na politykę programową Théâtre de Chaillot. Na stronie internetowej teatru umieszczono jego słowa: „Pragnę wspierać teatr różnorodny na poziomie estetyki, jak i widowni. Będę kładł szczególny nacisk na to wszystko, co nas łączy, zapraszając choreografów, jak również inicjując nowe formy gościnności". Oznacza to otwarcie Chaillot nie tylko na choreografów i choreografki afropejskich czy reprezentujących kultury nieeuropejskie i wprowadzane przez nich formy i tematy, lecz również realne wyjście do grup marginalizowanych. Chaillot organizuje obecnie m.in. kolonie taneczne na przedmieściach Paryża, współpracuje z wieloma ośrodkami poza stolicą, także na francuskich obszarach zamorskich oraz za granicą, np. w Rwandzie i Kongo. Według Ourmadane'a taniec jest najlepszym narzędziem łączącym ludzi, bo pokonuje barierę językową i jest praktyką popularną, demokratyczną. Jak mówi: „70 proc. treści na TikToku to choreografia. Tańczy się na imprezach, w życiu codziennym, w reklamach" (2023).

Ana Pi, afrobrazylijska choreografka mieszkająca od dziesięciu lat w Paryżu, podkreśla znaczenie internetu w otwieraniu się francuskich instytucji tańca na niebiałych choreografów i choreografki. Według niej okazało się, że

najbardziej aktywni tanecznie na platformie YouTube są czarni tancerze i tancerki; operują przy tym oryginalnymi językami[8]. Anę Pi interesują właśnie popularne, miejskie formy taneczne, powstałe jako formy oporu i odreagowywania nieprzyjaznej rzeczywistości, takie jak amerykańskie hip-hop i krump, południowoafrykańska pantsula, angolskie kuduro czy brazylijskie passinho. Artystka bada ich rytualne źródła i przekształcenia. W spektaklu *The Divine Cypher*, prezentowanym na tegorocznym Malta Festival Poznań, odniosła się do rytualnych gestów wudu i ich wpływu na współczesną taneczną wyobraźnię na Haiti. Taniec miejski to nie tylko punkt odniesienia, ale przede wszystkim punkt wyjścia dla wielu choreografów i choreografek o podwójnych tożsamościach. Ouramdane zainteresował się choreografią, tańcząc hip hop na ulicach Nîmes w latach osiemdziesiątych. Dla wielu zaczynających w ten sposób artystów i artystek taniec nie był sztuką, lecz przede wszystkim podwórkową praktyką budującą relacje, sposobem spędzania czasu.

Do popularnych praktyk tanecznych i nieeuropejskich obszarów kulturowych odnosi się też Nadia Beugré m.in. w *Roukasskas Club* (2019) czy przywołanym we wstępie *Prophétique* (2023). Do pierwszego projektu choreografka zaprosiła DJ-a, aktora, tancerkę hip-hopową oraz czterech tancerzy roukasskass, czyli miejskiego tańca Abidżanu. Spektakl odbywał się we flamandzkich przestrzeniach publicznych, zanurzając widzów (często przechodniów) w atmosferę tętniących życiem ulic miasta jej młodości: w czasach kryzysu gospodarczego, politycznego i militarnego z początku XXI wieku. Roukasskass, wywodzący się z lekkiego coupé-décalé (muzyka i taniec uprawiane przez emigrantów i emigrantki iworyjskie w Paryżu), stał się w Abidżanie dla młodych ludzi odskocznią od trudnej rzeczywistości.

Z kolei *Prophétique*, przywołany na początku tego tekstu, przedstawia

queerową społeczność współczesnego Abidżanu. Jego bohaterki, poruszając się między rzeczywistościami iworyjskiego dnia i nocy, wynalazły własny taniec pomiędzy voguingiem a coupé-décalé. Nadia Beugré w wielu spektaklach odnosi się do społeczno-kulturowej rzeczywistości swojego rodzinnego miasta, bada kwestie płci i przypisanych im tożsamości, koncentruje się na osobach funkcjonujących na peryferiach społeczeństw.

Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że kwestie dotyczące afrykańskiej diaspory oraz samej afrykańskiej rzeczywistości we francuskich instytucjach kultury chętniej wiązano z tańcem, śpiewem i tradycją oralną. Jeszcze w 2017 roku w programie festiwalu w Awinionie skoncentrowanym przez ówczesnego dyrektora Oliviera Py na Afryce, nie znalazł się żaden spektakl oparty na tekście afrykańskiego autora lub autorki. Z dziewięciu spektakli cztery sklasyfikowano jako „taniec", dwa jako „bez kategorii", trzy jako „muzyka". Można oczywiście powiedzieć, że teatr nie należy do tradycji afrykańskich i jest „nabytkiem" kolonialnym. Niemniej jednak wielu znaczących dziś dramatopisarzy, eseistek, prozaików, poetek pochodzi z tego kontynentu. Dieudonné Niangouna, dramatopisarz i reżyser z Konga, który w 2013 roku, za dyrekcji Hortense Archambault i Vincenta Baudrillera, był artystą stowarzyszonym festiwalu w Awinionie, tak skomentował ten wybór: „Zaprosić kontynent bez jego słowa to zaprosić zmarłego. To sposób jak każdy inny, by stwierdzić, że Afryka nie mówi" (za: Beauvallet, 2017). Czy skoro w tym samym roku w programie głównym awiniońskiego festiwalu znalazły się adaptacje tekstów Jonathana Littella i Elfriede Jelinek, to fokus afrykański nie powinien również prezentować autorów i autorek afrykańskich? Decyzja programowa Oliviera Py wywołała duże kontrowersje i była szeroko dyskutowana we francuskich mediach tradycyjnych i społecznościowych.

Opór wobec tekstów pisanych przez współczesnych autorów i autorki *racisés/es* – francuskich czy frankofońskich – widać również w repertuarach teatrów publicznych. Paryskie ośrodki, takie jak Comédie-Française, Odéon – Théâtre de l'Europe, Théâtre National de Chaillot, Théâtre National de la Colline, Théâtre de la Ville, Théâtre Nanterre-Amandiers, narodowe sceny dramatyczne Aubervilliers, Gennevilliers i Montreuil długo nie były skłonne do wystawiania ich tekstów. Tymczasem duża część czarnych Francuzów i Francuzek, osób o podwójnej (europejskiej i nieeuropejskiej tożsamości) czy z doświadczeniem migracyjnym nie rozpoznaje się w eurocenrycznym, klasycznym repertuarze, który nie rezonuje z tym, kim są i czym żyją. Bliski im repertuar kształtują głównie autorzy oraz dramatopisarki o podobnym jak oni doświadczeniu, m.in. Kamerunka Léonora Miano, Kongijczyk Dieudonné Niangouna, Haitańczyk Guy Regis jr czy Iworyjczyk Koffi Kwahulé.

Najstarszy z nich, Koffi Kwahulé (ur. 1956), mieszkający we Francji od lat osiemdziesiątych XX wieku, w swoich dramatach z przełomu XX i XXI wieku odwoływał się bezpośrednio do przestrzeni przedmieść, wpisując się w prowadzone wówczas debaty, a także odpowiadając w języku teatralnym na francuski nurt kina przedmieść (*cinéma de banlieu*). W dramacie *Bintou* (1997) przedstawia historię trzynastoletniej francuskiej dziewczynki, która znalazła się w potrzasku między rodziną a społeczeństwem. Jej rodzina nigdy pod względem emocjonalnym i światopoglądowym nie opuściła swojej ojczyzny, a społeczeństwo nie chce jej uznać za swoją. Zbuntowana, charyzmatyczna dziewczynka staje na czele gangu złożonego z trzech chłopców: Francuza Manu, Okoumé pochodzenia afrykańskiego i Kadera pochodzenia arabskiego, z którymi wchodzi w relacje seksualne. Wykorzystuje swoje ciało nie tylko, by nad nimi dominować, lecz przede wszystkim, by stawić opór rodzinie, wspólnocie religijnej, francuskiemu społeczeństwu. Jej okaleczenie i śmierć można interpretować jako

symboliczną ofiarę, tragiczny heroizm młodej zbuntowanej kobiety. Kwahulé w swoich utworach często podejmuje temat zawłaszczenia ciała, naruszenia jego integralności, zderzenia idei państwowego sekularyzmu z etniczną religijnością, lecz również zderzenia tożsamości zbiorowej imigrantów budowanej na oporze wobec systemowej przemocy z opresyjną przemocą tej zbiorowości skierowaną przeciwko kobietom. Jak pisze teatrolożka Fanny Le Guen „[Kwahulé] zajmuje się zjawiskiem kulturowym, które nie opiera się już na dychotomii biały/czarny, poddając naszej ocenie stereotypowe tożsamości kolonialne" (2016, s. 78). *Cité* jawi się w jego dramatach z przełomu XX i XXI wieku jako usankcjonowana kulturowo przestrzeń zarówno zewnętrznego, jak i wewnętrznego ucisku.

Dieudonné Niangouna należy do młodszego pokolenia frankofońskich twórców. Urodził się w Brazzaville w 1976 roku i przeniósł na stałe do Francji dopiero w roku 2015, po opublikowaniu listu krytykującego ówczesnego prezydenta Konga. W swoich utworach Niangouna nawiązuje często do historii i współczesności rodzinnych stron. W 2013 roku zaprezentował w Awinionie pięciogodzinną epopeję *Shéda* poświęconą trzem wojnom w Kongu (1993-1994, 1997 i 1998- 2000), które sam przeżył. To druga część trylogii rozpoczętej *Le Socle des Vertiges* (2011) i zakończonej *Nkenguegi*, wyprodukowanym przez Théâtre de Vidy w Lozannie, prezentowanym na Festival d'Automne w Paryżu w 2016 roku. Jak mówi Niangouna: *Shéda* „jest opowieścią taką, jak opowieści mojej babki, które nie mają początku ani końca, są uniwersum fantastycznym. Nie w sensie filmowym, ale w sensie snu, otwieramy drzwi i…" (2019, s. 27). I pojawiają się fragmenty widzianych w dzieciństwie filmów, kongijskie mity, bohaterowie legend i umarli, obrazy z historii i obrazy z teraźniejszości, z Konga i z Europy, z prywatnego życia i z życia zbiorowości. Według

teatrolożki Silvie Chalaye:

> Napięcie dramatyczne teatru Niangouny nie leży w intrydze zbliżającej postaci do siebie nawzajem albo przeciwstawiającej je sobie, ani na linearności dialogu między nimi. Postaci ustępują figurom tymczasowym i fantomowym, które pojawiają się i znikają. […] Głosy w jego teatrze nie budują dialogu, lecz chóralność, to stratyfikacja głosów (2019, s. 49).

Niangouna w swojej twórczości często odnosi się do własnych przeżyć, wspomnień i snów. Swojej babci – opowiadaczce i uzdrowicielce, jednej z ostatnich kobiet w Kongu, które leczyły zarówno za pomocą ziół, jak i słów – poświęcił spektakl *Portrait désir* (MC93 Bobigny, 2022). To jeden z kameralnych dramatów Niangouny, pisanych przez niego dla siebie. Autor jest bowiem również aktorem, a ciało odgrywa w jego twórczości kluczową rolę zarówno na poziomie tworzenia tekstu, jak i wypowiadania go na scenie. Jak sam mówi: „To ciało mówi: buzia jest tylko rurką, to ciało pisze”. Proces twórczy polega w jego przypadku na uruchomieniu ciała, wypowiedzeniu na głos monologów (Niangouna, 2019, s. 40). Dopiero z nich rodzi się tekst i dopiero znów wypowiedziany na głos nabiera charakterystycznej dla Niangouny, poetyckiej gwałtowności. Bierze się ona z żywiołowości języka mówionego, który dochodzi do głosu w utworach kongijskiego twórcy, w tym z odniesień do używanego na ulicach Brazzaville języka lari. Jacek Giszczak, tłumacz literatury francuskiej i frankofońskiej, podkreśla, że także wielu innych frankofońskich pisarzy i pisarek rozsadza język francuski odniesieniami do tradycji ustnych swoich rodzinnych stron, nagina go tak, by mógł wyrażać obce sobie treści, traktuje tylko i wyłącznie jak narzędzie (*Żywioł wartkiej mowy*, 2016). Jak mówi kameruńska pisarka Léonora Miano,

mieszkająca od 1991 roku we Francji, „pisanie w języku francuskim nie jest pisaniem po francusku. W podwalinach zdania tkwi wielość innych języków. Tych, w których nie myślę, ale które odczuwam” (2012, s. 29)[9]. Nie przekraczając gramatyki języka francuskiego, Niangouna czy Miano wzbogacają go o nowe rozumienia i koncepcje, tworząc własną poetykę zrodzoną ze zderzenia językowych i wyobrażeniowych światów.

Kongo, wygnanie, sytuacja emigranta we Francji, konieczność tworzenia zaangażowanego teatru słowa to tematy powracające w twórczości Niangouny. Artysta, podobnie jak wielu innych autorów i autorek pochodzących z krajów postkolonialnych, przepracowuje historyczne traumy i jednocześnie ożywia je w pamięci kolektywnej widzek i widzów. Odwołuje się często do tematów lokalnych, nie próbując swoich tekstów uniwersalizować. Według Léonory Miano trzeba wreszcie zapomnieć o kolonialnym pojęciu, jakim jest uniwersalizm, które odtwarza w nieskończoność kulturowy paradygmat dominacji (2012, s. 73). W dramacie *Et que mon règne arrive* Miano zwraca się do afrykańskich kobiet, zachęcając je do odkrywania własnej pamięci wymazanej zarówno przez lata kolonizacji, jak i codzienny maczyzm. Namawia też do uwolnienia się od eurocentrycznego, często neokolonialnego feminizmu. Jej powieść *Blues pour Élise* i dramat *Femme in a city* były podstawą spektaklu *Afropéennes* (2012) w reżyserii Evy Doumbii, w którym zebrane na scenie afropejskie kobiety odpowiadają sobie na pytanie: z czym wiąże się bycie czarną?

Nie oznacza to, że autorzy i autorki afropejskie – żeby użyć słowa spopularyzowanego we Francji przez Léonorę Miano i określającego osoby pochodzenia afrykańskiego urodzone lub od lat mieszkające we Francji[10] – podejmują tylko tematy związane z Afryką i afrykańską diasporą. Często to właśnie oni/one przyglądają się historii Francji z perspektywy

postkolonialnej. W *Que viennent les Barbares* (2022) Myriam Marzouki, Francuzka pochodzenia tunezyjskiego, zestawiła ze sobą postacie fikcyjne i historyczne, takie jak afroamerykańscy pisarze Toni Morrison i James Baldwin, którzy na scenie dyskutowali o tym, co ich różni w postrzeganiu czarności, czarny bokser i antywojenny aktywista Muhammad Ali, antropolog Claude Lévi-Strauss (autor tekstu *Rasa a historia* z 1952 roku), Jean-Baptiste Belley – pierwszy czarny deputowany w rewolucyjnym Konwencie Narodowym, jedna z osób, które doprowadziły do zniesienia niewolnictwa we francuskich koloniach (przywróconego następnie przez Napoleona), Jean Sénac – francusko-algierski poeta, rzecznik wolnej Algierii. Spektakl otwiera scena w fikcyjnym Narodowym Biurze Francuskiej i Uniwersalnej Integracji Totalnej (nazwa jest karykaturą istniejących we Francji Biur ds. imigracji i integracji), w której Jean-Baptiste Belley musi udowodnić swoją francuskość. W końcu tylko jeden plac we Francji nosi jego nazwisko. Mimo że, w mojej ocenie, liczba podjętych w spektaklu tematów była zbyt duża, a jego dramaturgia kulała, podjął on temat dekolonizacji francuskiego imaginarium narodowego, jego nieprzystawalności do współczesnych realiów Francji. Sama Francja wkraczała zresztą na scenę w postaci Marianny.

Trzeba jasno powiedzieć, że autorzy i autorki afropejscy lub frankofońscy pojawili się we francuskich teatrach publicznych stosunkowo niedawno. Szczególnie po roku 2015, kiedy miały miejsce uliczne protesty przeciw pokazom projektu *Exhibit B* Bretta Baileya, białego Południowoafrykańczyka (zob. Semenowicz, 2023). Podjął on temat okrucieństwa oraz niesprawiedliwości kolonizacji Afryki, ustawiając czarnych performerów i performerki w rolach ofiar niczym w „ludzkim zoo". Protestowano przeciw wypowiadaniu się białego twórcy na temat nie swojej historii, w imię czarnych społeczności, a także przeciw uprzedmiotowieniu ciał czarnych performerów i performerek oraz reprodukowaniu stereotypów. Zaczęto

głośniej mówić o braku we francuskim teatrze publicznym aktorów i aktorek *racisés/es*, z którymi młode osoby mogłyby się utożsamiać, oraz o problemie repertuarowym, czyli o braku bliskich tym ludziom tematów.

W narodowym teatrze la Colline polityka repertuarowa zmieniła się po objęciu dyrekcji w 2016 roku przez dramatopisarza Wajdiego Mouawada, który sam jest osobą z doświadczeniem uchodźczym. Urodził się w Libanie w 1968 roku i w wieku dziewięciu lat, uciekając przed wojną, przeniósł z rodziną do Francji, a następnie, gdy nie przedłużono im pobytu nad Sekwaną, do kanadyjskiego Quebecu. Jako dyrektor Mouawad otworzył narodową instytucję dla pisarzy i pisarek oraz artystów i artystek, których wrażliwość kształtowała się w wyniku doświadczenia wygnania, wykorzenienia i odmienności. W repertuarze Colline znalazły się zarówno teksty klasyków (wśród nich nieżyjącego już Kongijczyka Sony Labou Tansiego) oraz teksty współczesnych autorów, takich jak Niangouna.

Takie otwarcie proponują dziś również teatry zlokalizowane na obrzeżach Paryża, m.in. MC93 w Bobigny, Maison des Arts w Créteil, Centres Dramatiques Nationaux w Ivry-sur-Seine, Théâtre Gérard Philipe w Saint-Denis[11], które prezentują zarówno klasyków współczesnego teatru i tańca (jak Romeo Castellucci, Alain Platel, Sidi Larbi Cherkaoui, Angelin Preljocal, Tiago Rodriguez), jak również sztuki młodych autorów i autorek afropejskich czy frankofońskich; eksperymentalny teatr i taniec, jak i formy popularne, np. spektakle nowocyrkowe czy hiphopowe. Próbują dopasować się do zwyczajów i zainteresowań okolicznych mieszkańców i mieszkanek, angażować ich w życie instytucji kultury (np. organizując warsztaty i spotkania na bliskie im tematy), tworzyć przestrzenie zapraszające (np. otwierając stołówki, biblioteki, kawiarnie). To działania mające na celu przekonać młodych ludzi, że teatr nie musi być tylko miejscem dla białej,

burżuazyjnej publiczności.

Problem różnorodności w teatrze nie ogranicza się do kwestii repertuaru. Nowe sztuki wiążą się często z wprowadzaniem na sceny aktorów i aktorek niebiałych, co oznaczało konieczność przemyślenia kwestii dostępności szkół wyższych. Gdy w 1991 roku Komedia Francuska wystawiła *Tragedię króla Krzysztofa* Aime Césaire'a, w obsadzie spektaklu znalazły się tylko osoby białe, co wywołało wielkie oburzenie autora (niebiały aktor, jak pisałam, dołączył do Komedii Francuskiej dopiero w 2002 roku, a pięcioro kolejnych w latach 2017-2023). W tym samym roku prestiżowa państwowa szkoła wyższa przy Teatrze Narodowym w Strasbourgu przyjęła pierwszego czarnego studenta, Jeana-Baptiste Anoumona. W kolejnym dziesięcioleciu właśnie państwowe wyższe szkoły teatralne podjęły kluczowe działania mające na celu zmianę sytuacji na scenach francuskich. W 2013 roku Théâtre National de la Colline pod dyrekcją Stanislasa Nordeya otworzył program Premier Acte, który proponował osobom z doświadczeniem dyskryminacji na tle rasowym darmowe kursy przygotowawcze do wyższych szkół teatralnych. Rok później do programu dołączył Teatr Narodowy w Strasbourgu, którego Nordey został wówczas dyrektorem, a w kolejnych latach: Centre chorégraphique national de Grenoble, Festiwal w Awinionie, Odéon – Théâtre de l'Europe. Program wspierały Fundacja Edmonda de Rothschilda i Fundacja SNCF[12]. W 2014 roku również państwowa wyższa szkoła teatralna przy Comédie de Saint-Etienne (École Supérieure d'Art Dramatique de Saint-Étienne) pod dyrekcją Arnauda Meuniera otworzyła kursy przygotowawcze dla młodych osób wywodzących się ze środowisk robotniczych i imigranckich. W tym wypadku kryterium przyjęcia stanowi dochód kandydata. Ze szkołą (oraz od 2017 roku z Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu i od 2018 Académie de l'Union – nakierowaną na kandydatki i kandydatów z zamorskich obszarów Francji) współpracuje od

tego czasu Fundacja Culture et Diversité. W ostatnim dziesięcioleciu powstały inne liczne inicjatywy mające na celu włączenie w proces kształcenia aktorskiego osoby niebiałe.

Różnorodność na poziomie obsady dotyczy nie tylko „czarnej dramaturgii" klasycznej czy współczesnej, lecz również klasycznego europejskiego repertuaru. W teatrze publicznym ten temat był długo pomijany czy niedostrzegany. Na fali protestów przeciw pokazom *Exhibit B* Bretta Baileya powstały liczne stowarzyszenia, m.in. Décoloniser les arts, które protestowało m.in. przeciw dyskryminacji w przyznawaniu nagród Moliera w 2016 roku, a w 2018 opublikowało na ten temat zbiór tekstów zaangażowanych w znanym wydawnictwie Arche. W tym samym roku wyszedł w wydawnictwie Seuil manifest *Noire n'est pas mon métier* autorstwa szesnastu czarnych aktorek. Zaczęto głośno krytykować brak we francuskim teatrze publicznym aktorów i aktorek *racisés/es*.

Kluczowy przykład dali i w tym wypadku dyrektorzy-reżyserzy najważniejszych narodowych instytucji. Stéphane Braunschweig (objął dyrekcję Odéon-Théâtre de l'Europe w 2016 roku) do *Nagle zeszłego lata* Tennessee Williamsa, swojego pierwszego spektaklu w nowym miejscu, zaangażował Jeana-Baptiste'a Anoumona (główna rola Sebastiana), Océane Caïraty (jako Miss Foxhill) oraz Boutaïna El Fekkak (jako siostrę Félicité). W jego kolejnych inscenizacjach klasyki w 2018 roku główne role zagrali Adama Diop (Makbet w dramacie Szekspira) oraz Assane Timbo (Chrysalde w *Szkole kobiet* Moliera). W Komedii Francuskiej niebiali aktorzy występują obecnie w inscenizacjach tekstów Hugo, Moliera czy Wedekinda. Zróżnicowana obsada charakteryzuje też szczególnie twórczość wietnamsko-algiersko-francuskiej reżyserki Caroline Guiela Nguyen. Reżyserka, obecnie jedna z najciekawszych na scenie francuskiej, objęła 1 września 2023

dyrekcję Théâtre National de Strasbourg.

To jednak jedynie kilka przykładów, a nie powszechna i przez wszystkich akceptowana praktyka. Model ten jest wciąż podważany argumentami o historycznej wiarygodności lub sprowadzany do absurdu, do rzekomej radykalizacji postulatów mniejszości etnicznych. W odpowiedzi na to zjawisko reżyser Arnaud Churin – który w 2019 roku odwrócił tradycyjną obsadę *Otella* Szekspira (obsadził białego aktora w roli Maura i wszystkie pozostałe role powierzył czarnym aktorom i aktorkom) – powiedział: „Dlaczego Szwedzi nie twierdzą, że jako jedyni mogą zagrać Larsa Noréna? Bo nie byli dyskryminowani. Najpierw musi nastąpić odwrócenie: czarni muszą grać masowo białych. Dopiero potem możemy powiedzieć, że każdy może zagrać każdego" (2019).

Postulat różnorodności w teatrze francuskim zderza się też z argumentem dotyczącym jakości artystycznej. Tymczasem kwestie estetyczne nie wyczerpują potencjału sztuki, w tym sztuki performatywnej. Narzędzia artystyczne są dziś często wykorzystywane do pracy z grupami wykluczonymi, do budowania wspólnotowych więzi, poczucia solidarności, a artywizm stał się nową formą sztuki zaangażowanej.

Trzeba też podkreślić, że sztuka „jakościowa artystycznie" jest często sztuką, którą widz zna po prostu najlepiej. Wiąże się z rozpoznaniem, zinternalizowanym przyzwyczajeniem, bo nasze koncepcje jakości są kształtowane przez nasze doświadczenia kulturowe, wykształcenie, poglądy polityczne, nasz sposób pracy, na co wskazywał w latach siedemdziesiątych XX wieku Pierre Bourdieu, pisząc, że gust ma charakter klasowy. Dzisiaj tożsamość klasowa ustępuje innym rodzajom identyfikacji, co podkreślał już jeden z głównych teoretyków myśli postkolonialnej Homi Bhabha: „Choć wielkie integrujące narracje kapitalizmu i klasy wciąż są motorem

reprodukcji społecznej, nie stanowią one same z siebie podstawy tych rodzajów identyfikacji kulturowej i afektu politycznego, które tworzą się wokół problemów seksualności, rasy, feminizmu" (2010, s. XLI). W 2005 roku to kolor skóry i doświadczenie dyskryminacji z nim związane (na polu społecznym, ekonomicznym, kulturowym) był czynnikiem mobilizującym emocje obywateli francuskich *cité* i motywującym ich do społecznego zrywu. Od tego czasu kwestia rasowa znajduje się w centrum francuskiej debaty publicznej, przesłaniając inne czynniki prowadzące do nierówności społecznych. Przeciw takiemu uproszczeniu stosunków społecznych i stosunków władzy protestuje część francuskich intelektualistów, intelektualistek i osób kultury (zob. Beaud, Noiriel, 2020), którzy podkreślają wagę klasy społecznej jako czynnika porządkującego pozostałe wymiary tożsamości. Niezależnie od debaty, która od kilku lat toczy się na ten temat we Francji, potrzeba stworzenia nowego kanonu w sektorze kultury i oświaty, wzięcia pod uwagę różnych standardów oceny jest dziś pilna i wynika nie z przynależności do różnych klas społecznych, lecz z wymieszania się ludów, religii, ras w wyniku – jak podkreśla Achille Mbembe – niewolnictwa, kolonializmu i globalizacji. Kameruński filozof w tekście będącym komentarzem do rozruchów na przedmieściach Paryża w 2005 roku pisał:

> W prawie wszystkich dziedzinach nowa epoka francuskiej kultury wyłoni się z fuzji gatunków i stylów tworzonych z jednej strony w *cité*, ze starymi francuskimi podstawami pozbawionymi swojego samozadowolenia i płytkiej arogancji (2007).

Wszyscy przywołani w tekście artyści i artystki swoimi osobami łączą dwa kontynenty, ich kariery rozwijają się często zarówno we Francji, jak i poza

nią, co sprawia, że mogą przyglądać się Francji (i Afryce[13]) z pomijanych wcześniej perspektyw – przedmieść, obszarów zamorskich, dawnych kolonii, frankofonii, a tym samym ujawniać, pokazywać czy poddawać analizie zarówno ukryte struktury europejskiej tradycji, jak i dzisiejsze schematy przemocy. Tą drogą kroczą m.in. Nadia Beugré w tańcu, Dieudonné Niangouna w teatrze, Léonora Miano w literaturze czy Achille Mbembe w filozofii. Ich „graniczna tożsamość", by użyć określenia Miano, staje się źródłem możliwości, a nie stygmatem. Możliwości, ponieważ kładzie podwaliny pod nowy uniwersalizm zrodzony już nie z dominacji i asymilacji, lecz – jak pisze Léonora Miano – z „ciągłej oscylacji: z jednej przestrzeni do drugiej, od jednej wrażliwości do drugiej, od jednej wizji świata do drugiej" (2012, s. 25)[14]. Taki uniwersalizm akcentuje konieczność uznania tego, co w jednostkach (lub grupach) wyjątkowe. Nie tego, co uniwersalnie podzielane ze wszystkimi, lecz właśnie tego, co je odróżnia.

Staje się źródłem możliwości również dlatego, że pozwala lokować literacką, filozoficzną czy artystyczną perspektywę pomiędzy przeszłością – kolonialną historią, teraźniejszością – opisem tego jak jest obecnie i przyszłością – opisem zhybrydyzowanego świata, czyli tego, co nadchodzi. Procesy migracyjne, jak zapowiadają badacze nauk społecznych, ekonomicznych czy nauk o klimacie, będą się bowiem nasilać we wszystkich kierunkach.

W końcu staje się źródłem możliwości dlatego, że pozwala narzucać językowi francuskiemu własne reguły, a tym samym przekraczać go i całą tradycję, której język jest nośnikiem. W ten sposób uwzględnienie różnicy kulturowej i rasowej w teatrze i tańcu prowadzi do „pobudzenia starej kultury", które zapowiadał Achille Mbembe w 2007 roku. Omawiane powyżej strategie włączają w główny obieg sztuki osoby dotąd z tego obiegu wykluczane, ukazując tym samym emancypacyjny potencjał kultury, a jednocześnie

odkrywają nowe języki artystyczne. Czy wytwarzane w ten sposób obrazy nie są nową formą spektaklu rasy? To pytanie pozostawiam na razie otwarte. Żeby na nie odpowiedzieć, należało wpierw opisać dekolonizacyjne procesy społeczno-kulturowe zachodzące obecnie we Francji. Dopiero po uwspólnieniu z czytelnikiem i czytelniczką punktu wyjścia można zrobić krok dalej.

Wzór cytowania:

Semenowicz, Dorota, *Od uniwersalizmu do różnorodności. Uznanie różnicy kulturowej i rasowej we francuskich sztukach performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, DOI: 10.34762/7r5q-qh07.

Autor/ka

Dorota Semenowicz

Dorota Semenowicz (dorota.semenowicz@e-at.edu.pl**)** – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie. Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu (licencjat, Master II). W latach 2009-2023 kuratorka Malta Festival Poznań. W latach 2009-2017 pracowała w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie. Jest autorką książek *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Socìetas Raffaello Sanzio* (2013, wersja angielska – 2016) oraz *Mechanika skandalu* (2023); redaktorką prac zbiorowych (m.in. *García. Resztki świata*, 2014), autorką licznych artykułów o teatrze współczesnym. ORCID: 0000-0002-0082-2114.

Przypisy

1. W 2017 roku przyjęto Gaëlę Kamilindi. W kolejnych latach: Birane Ba w 2018 roku, Claïnę Clavaron i Séphorę Pondi w 2021 roku, Sefę Yeboaha w roku 2023. Obecnie na sześćdziesiąt dwie osoby aktorskie w zespole Komedii Francuskiej sześć jest niebiałych.
2. Proces ten wiązał się z dyskusją na temat idei multikulturalizmu (na ten temat zob. Bobako, 2010).
3. Jeśli nie podano inaczej, cytaty są w tłumaczeniu autorki.
4. To na fali tych obrad Claude Lévi-Strauss, który brał w nich udział, opublikował w 1952 roku słynny tekst *Rasa a historia*. Była to jedna z serii publikacji wydanych wówczas przez UNESCO (Lévi-Strauss, 2001, s. 365-367).

5. Podkreślali to sami aktorzy (Robert Liensol cytowany w: Craipeau, 1959), jak i niektórzy krytycy, np. Paul Morelle, 1959 czy Alfred Simon w audycji Georges'a Godeberta, 1959.
6. Kwestia rasizmu pojawiła się w debacie publicznej wraz z powstaniem Frontu Narodowego, ale funkcjonowała na jej marginesie. Zob. Fassin, 2009, s. 7.
7. Na temat recepcji Frantza Fanona we Francji zob. też Bessone, 2015. Badaczka wyróżnia trzy etapy recepcji dzieł Fanona we Francji. Lata 1960-1990 to czas odrzucenia; przełom XX i XXI wieku to podejście biograficzne – Fanon jako postać historyczna, której myśl osadzona jest w konkretnym czasie – lub teoretyczne: Fanon jako myśliciel uniwersalny (w obu wypadkach analiza dokonuje się w sytuacji, gdy Francja uznaje już swoją przeszłość kolonialną, ale pomija jej konsekwencje; okres po 2010 roku: twórczość Fanona jako źródło narzędzi konceptualnych dla współczesnej diagnozy sytuacji we Francji.
8. Publiczna rozmowa z Aną Pi przeprowadzona przez autorkę na Malta Festival Poznań 2023.
9. W wielu krajach afrykańskich język urzędowy jest tylko jednym z wielu używanych na co dzień języków. Zob. Pawlak, 2010.
10. Zob. książki Leonory Miano, m.in. *Afropea*, *Habiter la frontière*. W latach osiemdziesiątych XX wieku słowa użyła Audre Lorde w swoim zbiorze esejów *A Burst of Light* (1988), odnosząc się do kobiet pochodzenia afrykańskiego zamieszkujących Europę.
11. Trzeba też podkreślić rolę alternatywnych przestrzeni teatralnych w Paryżu początku XXI wieku, przede wszystkim La Loge czy La Maison des Métallos, w których wystawiano prace takich artystów jak Kwahulé czy Bintou Dembélé.
12. Program obejmował kurs teoretyczny i praktyczny z uznanymi twórcami i twórczyniami francuskiego teatru. Odbyło się jego pięć edycji. Od 2020 roku TNS i jego partnerzy oraz Fundacja SNCF pracują nad integracją zawodową osób, które program ukończyły, tworząc małe formy teatralne zapewniające aktorom i aktorkom widoczność na francuskich scenach. Na temat pierwszych efektów programu zob. Salino, 2016.
13. Jedna z najbardziej znanych powieści Miano *La saison de l'ombre* (Czas cienia), uhonorowana w 2013 roku nagrodą Prix Femina, podejmuje temat współudziału przedstawicieli afrykańskich elit w transatlantyckim i transsaharyjskim handlu ludźmi. To temat niechętnie przywoływany w dyskusjach o historii kontynentu afrykańskiego.
14. Za takim uniwersalizmem opowiadali się już twórcy pojęcia *négritude*, krytykując w latach trzydziestych XX wieku republikańską ideę całkowitej asymilacji i zacierania różnic kulturowych. O ile dla Aimé Césaire'a *négritude* było przede wszystkim określeniem poetyckim, Leopold Senghor nadał mu znaczenie filozoficzne i polityczne, uczynił ideologią głoszącą potrzebę budowania cywilizacji uniwersalnej. Do tego dziedzictwa przyznają się Achille Mbembe, Léonora Miano czy tacy pisarze jak Maryse Condé, Alain Mabanckou, choć nie wahają się go też kwestionować. Zob. Césaire, 1978; Mbembe, 2013.

Bibliografia

Archambault, Hortense, *Camponnonage*, „Théâtre Public" 2019 nr 232, https://www.mc93.com/magazine/compagnonnage [dostęp: 10.10.2023].

Balibar, Étienne, *Uprisings in the Banlieues*, „Constellations" 2007 nr 1,

https://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2007.00422.x [dostęp: 10.10.2023].

Beaud, Stéphane; Noiriel, Gérard, *Polityki tożsamości w impasie*, „Le Monde Diplomatique – edycja polska" 2021 nr 1 (167).

Beauvallet, Ève, *Le focus „Afrique" du Festival d'Avignon divise*, „Liberation" 27.03.2017, https://www.liberation.fr/culture/2017/03/27/le-focus-afrique-du-festival-d-avignon-divise_1558703/ [dostęp: 10.10.2023].

Bessone Magali, *La réception de Frantz Fanon en France*, wystąpienie na konferencji *Frantz Fanon, penseur et militant décolonial* zorganizowanej w Institut du Monde Arabe w Paryżu, 9.12.2015, https://www.youtube.com/watch?v=BPooYspkxTM&ab_channel=FondationFrantzFanonFondationFrantzFanonTV [dostęp: 1.10.2023].

Bhabha, Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Bobako, Monika, *Demokracja wobec różnicy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Césaire, Aimé, *Notatki z powrotu do rodzinnego kraju*, [w:] tegoż, *Poezje*, przeł. Z. Stolarek, PIW, Warszawa 1978.

Chalaye, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*, Éditions théâtrales, Paris 2004.

Chalaye, Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001.

Chalaye, Sylvie, *Corps marron: les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Passage(s), Paris 2018.

Chalaye, Sylvie, *Sacrifice et Eucharistie dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, [w:] *Le sacrifice dans les littératures francophones*, red. C.E. Edwards, Brill / Rodopi, 2014.

Chaulet Achour, Christiane, *Frantz Fanon, un classique de la décolonisation*, [w:] *Littératures, savoirs et enseignement*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2008, http://books.openedition.org/pub/42932 [dostęp: 1.10.2023].

Chonez, Claudine (real.), *Les Nègres de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce*, Paris vous parle, 1.11.1959, Ina.fr.

Churin, Arnaud, *Othello: „Il faut que des Noirs jouent massivement des Blancs"*, rozm. przepr. Ève Beauvallet, „Liberation" 20.09.2019, https://www.liberation.fr/theatre/2019/09/20/othello-il-faut-que-des-noirs-jouent-massivement-des-blancs_1752614/ [dostęp: 1.10.2023].

Craipeau, Maria, *En répétition: „Les Nègres" de Jean Genet*, „France observateur", 22.10.1959.

Escafré-Dublet, Angéline, *Culture et immigration : de la question sociale à l'enjeu politique, 1958-2007*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014.

Fassin, Didier, *Ni race, ni racisme*, [w:] *Les Nouvelles frontières de la societé française*, red. D. Fassin, Découverte, Paris 2012.

Fassin Eric, „Alternatives théâtrales", 2017 nr 133.

Fassin, Eric*, Statistiques raciales ou racistes? Histoire et actualité d'une controverse française*, [w:] *Les Nouvelles frontières de la societé française*, red. D. Fassin, La Découverte, Paris 2012.

Georges Godebert (real.), *Théâtre*. *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12.11.1959, Ina.fr.

Hemmerlé, Marie-Aude, notatka do zapisu telewizyjnego pt. *A propos du théâtre de Jean-Marie Serreau*,1983, https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00412/a-propos-du-theatre-de-jean-marie-serreau.html [dostęp: 10.10.2023].

Kwahulé, Kofi, *Bintou*, Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions 1997.

Kwaterko, Józef, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Universitas, Kraków 2003.

La guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie, red. B. Stora, M. Harbi, Robert Laffont, Paris 2004.

Le Guen, Fanny, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*, Acoria, Paris 2016.

Leopold, Wanda, *O literaturze Czarnej Afryki*, PIW, Warszawa 1973.

Lévi-Strauss, Claude, *Rasa a historia*, [w:] tegoż, *Antropologia strukturalna II*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2001.

Liauzu, Claude, *La société française face au racisme*, Complexe, Paris 1999.

Lorde, Audre, *A Burst of Light*, Ixia Press, 2017.

Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, La Découverte, Paris 2015.

Mbembe, Achille, *La France peut-elle réinventer son identité?*, 25.08.2007, https://histoirecoloniale.net/Achille-Mbembe-la-France-peut-elle.html [dostęp: 10.10.2023].

Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, L'Arche, Paris 2012.

Miano, Léonora, *La saison de l'ombre*, Grasset, Paris 2013.

Miano, Léonora, *Blues pour Élise*, Plon, Paris 2010.

Miano, Léonora, *Écrits pour la parole*, L'Arche, coll. „Scène ouverte", Paris 2012.

Miller, Judith; Watson, Rachel, *Playing with Arts and Identity in Koffi Kwahulé's Recent Theatre: Basquiat and Fela Kuti*, „Les arts du spectacle dans l'Afrique subsaharienne" 2, 2019 nr 14, https://journals.openedition.org/ht/1638 [dostęp: 10.10.2023].

Morelle, Paul, *Les Nègres de Jean Genet au théâtre de Lutèce*, „Libération", 4.11.1959.

Niangouna, Dieudonné, *Textes*, „Poesie" 2016 nr 3-4.

Niangouna, Dieudonné (dossier), „Théâtre Public", 2019 nr 232 (numer poświęcony twórczości artysty).

Noël, Olivier, *Un consensus politique ambigu. La lute contre les discriminations raciales*, [w:] *Les Nouvelles frontières de la societé française*, red. D. Fassin, La découverte, Paris 2012.

Oficjalna strona Théâtre de Chaillot – Théâtre national de la Danse: https://theatre-chaillot.fr/fr/rachid-ouramdane [dostęp: 10.10.2023].

Ourmadane, Rachid, *„Dans la danse, les corps sont plus métissés que dans les autres arts vivants", Rachid Ouramdane*, rozm. przepr. Emmanuelle Bouchez, „Telerama.fr", 1.04.2015, https://www.telerama.fr/scenes/dans-la-danse-les-corps-sont-plus-metisses-que-dans-les-autres-arts-vivants-rachid-ouramdane,124729.php [dostęp: 10.10.2023].

Ourmadane, Rachid, *Rachid Ouramdane: „Chaillot doit être un théâtre de transformation de la société*", rozm. przepr. Maïna Marjany, „Emile Magazine" 2023 nr 28, https://www.emilemagazine.fr/article/2023/7/18/rachid-ouramdane-chaillot-doit-etre-un-theatre-de-transformation-de-la-societe [dostęp: 10.10.2023].

Pawlak, Nina, *Języki afrykańskie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Poirson, Martial, *Corps étrangers*, [w:] *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes?*, „Alternatives théâtrales, 2017 nr 133.

Roger Blin. *Souvenirs et propos*, red. L. Peskine, Gallimard, Paris 1986.

Salino, Brigitte, *Vers la diversité culturelle au TNS*, „Le Monde", 2.03.2016, https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/03/03/vers-la-diversite-culturelle-au-tns_4875538_1654999.html [dostęp: 10.10.2023].

Semenowicz, Dorota, *Mechanika skandalu*, Akademia Teatralna, Warszawa 2023.

Stora, Benjamin, *Les mémoires dangereuses*. *Le transfert d'une mémoire*, Albin Michel, Paris 2016.

Vergès, Françoise, *Introduction: De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales*, [w:] *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, Paris 2010.

Vergès, Françoise; Bernault Florence; Boubeker Ahmed; Mbembe Achille; Blanchard Pascal, *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, Paris 2010.

Żywioł wartkiej mowy. Z Jackiem Giszczakiem rozmawia Adam Pluszka, „Dwutygodnik.com" 2016 nr 11: https://www.dwutygodnik.com/artykul/6237-zywiol-wartkiej-mowy.html?print=1 [dostęp: 10.10.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/od-uniwersalizmu-do-roznorodnosci*