didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
DOI: 10.34762/mzxr-2g08
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/moje-cialo-moje-zasady-carte-noire-nommee-desir-rebekki-chaillon-w-kontekscie-historii-i

/ RÉBECCA CHAILLON

Moje ciało, moje zasady. „Carte noire nommée désir" Rébekki Chaillon w kontekście historii i kultury kolonialnej Francji

Dorota Semenowicz | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

My Body, My Rules. The Performance *Carte noire nommée désir* by Rébecca Chaillon in the Context of French Colonial Past

The article proposes an analysis of the performance *Carte noire nommée désir* by the Afro-French artist Rébecca Chaillon and situates it both in the sociohistorical context of France and in the intersectional theories of such scholars as Elsa Dorlin, Sander L. Gilman and Patricia Hill Collins. It demonstrates how Rébecca Chaillon highlights the overlap of oppressive systems, such as racism, sexism and heterosexism, and uses her own body to dismantle sexist and racist clichés. In her performance the body becomes not only a topic, but also a tool in the fight of black French women for their subjectivity and right to self-determination. The article also draws attention to other black French theatre directors and choreographers whose artistic works have been noticed on the French stage in the last 15 years. This permits the author to consider an emergence of a new type of spectacle of blackness in which race is not an ideological category (biological and unchanging) as it was in the case of the colonial spectacle, but a political and identity category (referring to a common history and experience of discrimination).
Keywords: postcolonial theater; blackness; Chaillon; intersectionality; race

Najgoręcej dyskutowanym wydarzeniem festiwalu teatralnego w Awinionie w 2023 roku był spektakl *Carte noire nommée désir* Rébekki Chaillon, czarnej reżyserki pochodzenia martynikańskiego. Przedstawienie, które porusza temat stereotypów na temat czarnych kobiet i miejsca tych kobiet we francuskim społeczeństwie, wywoływało na festiwalu gwałtowne, uznane za rasistowskie reakcje widzów; spór z teatru przeniósł się na ulice i do mediów społecznościowych, a organizatorzy i organizatorki festiwalu wydali oświadczenie, stając po stronie artystki[1]. Pół roku po awiniońskim pokazie pracę zaprezentowano w jednym z najważniejszych francuskich teatrów: paryskim, narodowym Théâtre de l'Odéon, gdzie odniosła wielki sukces.

Pokaz w Odéonie jest w tym wypadku gestem o symbolicznym znaczeniu. Premiera *Carte noire nommée désir* odbyła się bowiem już cztery lata temu, a spektakl prezentowany był kilkakrotnie w podparyskim Mc93 Bobigny[2]. To teatr na przedmieściach, gdzie łączenie aktywizmu i sztuki jest dziś często strategią kuratorską. Spektakle tak zaangażowane, prowokacyjne, bezkompromisowe jak *Carte noire nommée désir* w Théâtre de l'Odéon ogląda się natomiast rzadko. To miejsce hołduje raczej uniwersalistycznej idei, podczas gdy przedstawienie Chaillon skupia się na doświadczeniu mniejszości francuskiego społeczeństwa. Performerki bez jakichkolwiek poprawnościowych hamulców wyrażają w nim swoją wściekłość, doświadczenie wykluczenia, głośno artykułują własne prawo do samookreślenia. Prezentacja w Odéonie nie tylko buduje rangę Chaillon jako reżyserki, pozwalając jej wejść w główny obieg artystyczny, lecz przede wszystkim wskazuje na rangę poruszanego w spektaklu tematu – wykluczenia czarnych kobiet, i to wykluczenia podwójnego – jako czarnych i jako kobiet.

W swoim eseju odniosę się do historii i kultury kolonialnej Francji oraz

historyków i filozofek podejmujących temat rasy i płci, by pokazać, jak ciało staje się w *Carte noire nommée désir* przestrzenią polityczności – terenem walki o prawo do samookreślenia, do sprawczości, do bycia widzianymi i słuchanymi. Jak Rébecca Chaillon próbuje zerwać kolonialne i patriarchalne więzy? I czy eksponując różnice, nie tworzy nowego spektaklu, już nie rasy rozumianej jako kategoria ideologiczna (odnosząca się do cech rzekomo wrodzonych i niezmiennych), lecz polityczno-tożsamościowa (odnosząca się do wspólnej historii i doświadczenia dyskryminacji). Inaczej mówiąc, czy nie mamy do czynienia z nowym typem przedstawienia czarności – spektaklem urasowienia, gdyż to właśnie słowo jest w powszechnym użyciu we Francji. Osoba urasowiona to osoba poddana dyskryminacji ze względu na kolor skóry.

Frantz Fanon, ojciec studiów postkolonialnych, w książce *Czarna skóra, białe maski* pisał, że doświadczenie bycia czarnym jest podporządkowane białemu spojrzeniu, które przygniata czarną osobę swoim ciężarem, czyni niewolnikiem wyglądu, sprawiając, że „Czarny już nie ma być czarny, lecz ma nim być wobec Białego” (2020, s. 121). W efekcie „kolorowy człowiek napotyka trudności w wypracowaniu schematu swojego ciała. Znajomość ciała jest wyłącznie negowaniem. Jest to znajomość w trzeciej osobie. Wokół ciała panuje atmosfera pewnej niepewności” (s. 122). Spojrzenie jawi się w analizie Fanona jako gest opresyjny, alienujący czarne ciało, bo wyznaczający filtr, przez który czarny podmiot patrzy na siebie i się ocenia. Jak odbić to zawłaszczające spojrzenie białego człowieka, przejąć gest przemocy, uwolnić ciało? – to pytanie wyznacza artystyczną ścieżkę Rébekki Chaillon. „Odzyskuję przemoc – mówi reżyserka – czynię ją swoją, sprawuję nad nią władzę, filtrując ją i sublimując” (2018, s. 21).

Artystka zaznacza to już na samym wstępie *Carte noire nommée désir*: we

foyer, gdzie widzowie i widzki oczekują na spektakl, głos z offu zaprasza wszystkie osoby afropejskie, nieheteronormatywne, transseksualne do zajęcia wygodnych miejsc na sofach stojących na tyłach sceny; pozostała część publiczności proszona jest o zajęcie tradycyjnych miejsc na widowni, ustawionej po drugiej stronie sceny, na zasadzie odbicia. To rozwiązanie pozwala pozbawić białą widownię poczucia pewności siebie, ustawić ją w sytuacji, w której to ona czuje się obserwowana, i jednocześnie zyskać sojuszników – siedzące na sofach widzki stają się bowiem współbohaterkami przedstawienia. Aktorki występujące pod własnymi imionami i nazwiskami i przywołujące własne doświadczenia zabierają głos w swojej i ich sprawie. Co więcej, formułują oskarżenia z bezpiecznej pozycji ofiary, uniemożliwiającej jakikolwiek krytycyzm bez ryzyka oskarżeń o rasizm. Biali odbiorcy i odbiorczynie są zatem pozbawieni nie tylko ochrony teatralnej iluzji, lecz również możliwości reakcji i obrony, co, jak pokazała recepcja spektaklu w Awinionie, może wywoływać opór i złość. Na trzech z pięciu granych spektakli biali widzowie pokazywali aktorkom środkowy palec, krzyczeli, że są u siebie, że spektakl to „zaprzeczenie demokracji" (zob. Magnaudeix, 2023). Z kolei Eric Zemour, prawicowy kandydat w wyborach prezydenckich, i prawicowe media przywoływali podział na dwie widownie jako przykład nowej formy apartheidu[3].

Tymczasem całe przedstawienie jest w istocie subwersywnym odwracaniem układu sił. Zapowiada to już sam jego tytuł. *Carte noire nommée désir* to slogan reklamowy używany w latach dziewięćdziesiątych przez koncern produkujący popularną we Francji kawę Carte Noire (kawa była jednym z głównych towarów kolonialnych). Tytuł spektaklu w języku polskim brzmiałby zatem *Kawa zwana pożądaniem*. Można go również czytać jako grę z określeniem *carte blanche*, która oznacza możliwość swobodnego działania w jakimś obszarze. Czarne performerki dały sobie w spektaklu

swoistą *carte noire* w wyrażaniu sytuacji społeczno-kulturowej czarnych francuskich kobiet i uwalnianiu się od białego męskiego spojrzenia podporządkowującego sobie czarne kobiece ciało od czasów kolonialnych. Męskie i żeńskie czarne ciała podlegały bowiem innej stereotypizacji. W przypadku kobiet wiązała się ona przede wszystkim z brutalną erotyzacją.

Jak pisze amerykański historyk kultury Sander L. Gilman, czarny kolor skóry kojarzono z lubieżnością już od czasów średniowiecza (1985, s. 79). Do XIX wieku malarstwo i literatura erotyzowały jednak czarnoskóre kobiety w sposób łagodny, tworząc ich wirtualny obraz. XIX wiek to wyobrażenie urzeczywistnił za sprawą dostępnych szerokiej publiczności wystaw, na których pod pozorem naukowości prezentowano nagich lub półnagich ludzi. Za jedną z pierwszych czarnych kobiet wystawionych na taki publiczny pokaz uważa się Saartjie Baartman, prezentowaną jako Hotentocka Wenus (Hotentotami w okresie kolonialnym określano lud Khokhoi)[4]. Zaprezentowano ją najpierw w Londynie, następnie w Paryżu w 1810 i 1815 roku jako przykład ciała odmiennego, stanowiącego odstępstwo od normy – Baartman charakteryzowały bowiem steatopygia oraz przerost warg sromowych mniejszych, kiedyś nazywany fartuszkiem hotentockim, bo przypisywano tę cechę kobietom ludów Khokhoi i San (w czasach kolonialnych określanym jako Buszmeni). Georges Cuvier, zoolog, twórca paleontologii, w 1815 roku umieścił rysunki jej ciała w swojej *Historii naturalnej ssaków* jako przykład bytu pomiędzy zwierzęciem a człowiekiem. Cuvier dokonał również sekcji zwłok Baartman, dokładnie analizując fartuszek hotentocki, który przed nim ukrywała za życia. Ciało kobiety odwzorowano w woskowym odlewie, części ciała, w tym narządy płciowe, zakonserwowano, szkielet oczyszczono i całość zaprezentowano w paryskim Muzeum Historii Naturalnej (w 1937 roku przeniesiono ją do nowo powstałego Muzeum Człowieka, gdzie była częścią wystawy stałej do lat

siedemdziesiątych XX wieku)[5].

Ciało Baartman prezentowano na żywo i po śmierci jako przykład ciała prymitywnego i patologicznego. Jak podkreśla francuska filozofka nauki Elsa Dorlin w książce *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, ideologizacja dominacji kolonialnej dokonywała się bowiem w oparciu o medyczne kategorie zdrowia i choroby – te same, którymi teoretyzowano różnicę płciową (Dorlin, 2009). W XVII wieku narastała w koloniach potrzeba, by różnice między ludami (dotąd tłumaczone religią, moralnością, obyczajami, klimatem) uznać za wrodzone (tamże). Stało się to według filozofki możliwe za sprawą pojęcia temperamentu, którym uzasadniano od starożytności wyższość mężczyzn nad kobietami – temperament kobiecy, zimny i wilgotny, jest gorszy, a nawet patologiczny, od temperamentu męskiego, ciepłego i suchego. Prostytutki czy lesbijki traktowano jako wyjątki potwierdzające regułę – jako zbyt zmaskulinizowane służyły konstruowaniu normy. W XVIII wieku „medyczna" konceptualizacja różnicy płciowej stała się dla naukowców nośnikiem teoretycznym różnicy rasowej – uruchomiła proces naturalizacji różnic antropologicznych, który leżał u podstaw XIX-wiecznej ideologii rasy (na przykład według Linneusza Afrykanie to flegmatycy, o temperamencie kobiecym, a więc anormalnym, gorszym[6]). Mimo że ciało kobiece zaczęto wówczas łączyć już z ciałem francuskiego narodu (ciałem matczynym, białym i zdrowym), waloryzując jego potencjał rozrodczy i macierzyński[7], sama kobiecość wciąż była postrzegana w opozycji do męskości i wiązana m.in. z impulsywnością, irracjonalizmem, brakiem zdolności do panowania nad sobą i seksualnością łatwo osuwającą się w patologię, czego przykładem były prostytutki (Gilman, 1985, s. 107; Mosse, 1985; Mosse, 1999). Czarnym kobietom, właśnie jak prostytutkom, przypisywano seksualność patologiczną – rozbuchaną, niekontrolowaną, w tym sensie chorobliwą – którą przedstawiano jako dowód

ich prymitywizmu (niższego stadium rozwoju, bliższego naturze i zwierzęcości). Pozwalało to pozbawiać czarne kobiety symbolicznych benefitów płynących z przypisanej kobiecie roli matki, żony, strażniczki domowego ogniska, a także legitymizować kolonialne gwałty (Dorlin, 2009, s. 13). Jak pisał Winthrop Jordan, który badał postawy białych ludzi wobec czarnych w okresie 1550-1812:

> Nazywając czarną kobietę ognistą, [mężczyźni] zapewniali sobie najlepsze z możliwych usprawiedliwień własnych namiętności. Gorąc Murzynki nie tylko logicznie wyjaśniał niewierność białego mężczyzny, lecz, co dużo ważniejsze, pozwalał przesunąć odpowiedzialność z niego na nią. Jeśli była tak rozpustna – cóż, trudno było winić mężczyznę za poddanie się temu, z czym nie miał szans wygrać. Co więcej, ten obraz Murzynki był spójny ze starożytnym kojarzeniem gorącego klimatu z seksualną aktywnością (Jordan, 1968, s. 151).

Potwierdzenia hiperseksualności czarnych kobiet szukano w ich fizjologii, co widać już w tekstach XVIII-wiecznych brytyjskich podróżników do południowej Afryki, zafascynowanych budową fizyczną kobiet ludów Khokhoi i San (Gilman, 1985, s. 83-85). W osobie Baartman fascynacja przerodziła się w ikoniczny obraz erotycznej ekscytacji. Pod etnograficznym i medycznym pretekstem Baartman mógł rysować nagą nie tylko Cuvier, ale również inni, czasem w sposób niemal pornograficzny, w epoce, w której cielesność ukrywano przed spojrzeniami, a seksualność tabuizowano (Peiretti-Courtis, 2019, s. 257-266). Zachowane obrazy ukazują Saartjie Baartman na wzór Wenus Kallipygos – prawie nagą, z szerokimi biodrami i kształtnymi, obfitymi pośladkami. Na wystawach kobieta odziana była w obciskające ciało ubranie,

zbliżone kolorem do skóry, tak by sprawiało wrażenie nagości. Sam przydomek Hotentocka Wenus jest połączeniem symbolu piękna i erotyzmu z egzotyką, a wręcz z barbarzyństwem, bo z nim kojarzono wówczas lud Khokhoi. Saartjie Baartman jawiła się więc jako dzika, niekobieca i podniecająca jednocześnie.

Tę złożoność i nieoczywistość wizerunku Baartman podkreśla Anna Wieczorkiewicz w artykule *Drugie życie Saartjie Baartman*, wskazując, że ikoniczny obraz erotycznej fascynacji i kolonialnego wyzysku, jaki funkcjonuje dziś w zbiorowej pamięci na temat Hotentockiej Wenus, jest zbyt jednoznaczny. Według badaczki to efekt XX-wiecznej (feministycznej, antropologicznej czy socjologicznej) ideologizacji jej historii, którą regularnie przywoływano, ponieważ „konotowała pewne wyraziste znaczenia, pozwalając spajać ładunek symboliczny z emocjonalnym" (2012, s. 251). Tymczasem nawet jej czarność nie była na początku XIX wieku „obiektywna", gdyż ludu Khokhoi nie postrzegano jeszcze wówczas automatycznie jako czarnego (wspomniany powyżej Linneusz wpisał go wręcz w odrębną od afrykańskiej grupę ludów).

Niemniej jednak właśnie jako symbol rasistowskiego i seksistowskiego uprzedmiotowienia Baartman stała się w ostatnich dekadach tematem wielu prac sztuk wizualnych i performatywnych. We Francji nawiązywały do niej na scenie m.in. Bintou Dembelé w spektaklu *Z.H.* (2014), który bezpośrednio odnosił się do zjawiska ludzkiego zoo (w języku francuskim *zoo humains*), jak i Latifa Labissi w *Self portrait camouflage* (2006) czy Chantal Loial w *On t'appelle Venus* (2015). W *Carte noire…* Rébecca Chaillon przywołuje jej obraz w scenie, w której naga pali skręta – atrybutem Baartman na scenie, plakatach reklamujących pokazy oraz innych ilustracjach był właśnie rodzaj papierosa. Hotentocka Wenus łatwo poddaje się artystycznym praktykom

przywracania godności zarówno jej samej, jak i temu, co dziś reprezentuje – sprowadzonej do erotycznego obiektu czarnej kobiecie.

Nawet jeśli odbiór wystawionego na pokaz ciała Baartman nie sprowadzał się jedynie do erotycznej fascynacji, faktem jest, że w XIX wieku nagość skutecznie przełamywała lęk przed odmiennością i etyczne dylematy na temat prawa do godności, rozsadzając normy europejskiej obyczajowości, która ciało kobiet nakazywała ukrywać. Pod pretekstem naukowości stała się normą na wystawach kolonialnych czy powszechnych (prezentowano na nich pawilony egzotyczne), które spopularyzowały się w drugiej połowie. XIX wieku. Zorganizowano je m.in. w Amsterdamie (1883), Paryżu (1889, 1900), Barcelonie (1896), Brukseli i Wiedniu (1897), Hamburgu (1907) i innych europejskich miastach, jak również np. w Chicago (1893), St. Louis (1904) czy Osace (1903). W tym rodzaju spektaklu kolonialnego minimalizowano dystans między pokazywanymi a oglądającymi, który charakteryzował pokazy z początku wieku (Bancel; Blanchard, 2019, s. 409-410). Kobiety afrykańskie (również, choć w mniejszym stopniu, indonezyjskie) występowały na nich nagie lub półnagie, w pełni widzialności, stając się obiektem pożądania, które może zostać realnie zaspokojone. Dostępność ich nagich ciał wraz z mitem o ich seksualnej otwartości były wykorzystywane w propagandzie kolonialnej, kuszącej przyszłych osadników obietnicą seksualnych przygód bez zobowiązań.

Te fantazje wzmacniała rozwijająca się od połowy XIX wieku pornografia międzyrasowa dodatkowo poddająca nagie ciała seksistowskiej i rasistowskiej dominacji (Boittin, Taraud, 2019, s. 399). W okresie międzywojennym popularność zdobyła szczególnie książka *L'Art d'aimer aux colonies* (1927) zawierająca szesnaście fotografii kobiet, nagich i w erotycznych pozycjach. Towarzyszyły im opisy, w których autor informuje

czytelników o praktykach seksualnych w poszczególnych koloniach, udzielając im porad, jak się zachować i czego unikać. Książka została przetłumaczona na wiele języków, a jej kolejne nakłady rozchodziły się w błyskawicznym tempie. Lata dwudzieste XX wieku to bowiem we Francji apogeum kultury kolonialnej. Liczne ilustrowane dzienniki publikowały zdjęcia i artykuły przedstawiające życie czarnych ludzi w koloniach, powieści dla dorosłych opisywały afrykańskie lub antylskie kobiety jako drapieżne samice podporządkowane seksualnemu pragnieniu, więc łatwo dające się ujarzmić. Wydawano też książki i gry dla dzieci i młodzieży, kartki pocztowe (często prezentujące nagie kobiety). Ogromną międzynarodową wystawę kolonialną w Paryżu (dokładnie w podparyskim Vincennes) odwiedziło w 1931 roku osiem milionów osób (sprzedano trzydzieści trzy milionów biletów – ludzie wracali na wystawę kilkukrotnie) (Bancel; Blanchard, 2019, s. 410; też: Coutelet, 2019, s. 441-450). Zachodnie metropolie odwiedzały też prywatne grupy prezentujące „egzotyczne" wioski. To również czas wielkich tanecznych przedstawień – nowego rodzaju kolonialnego spektaklu – takich jak *Nu, Nu… Nunette* (w Concert Mayol, 1926), *Black Birds* (w Ambassadeurs, 1926), *Black Flowers* (w Porte-Saint-Martin, 1930) czy *Revue nègre* (w Champs-Elysées, 1925 i Folies-Bergère, 1926) z Josephine Baker okrzykniętą „królową kolonii". Jak podkreśla Lisa Gail Collins, amerykańska historyczka sztuki:

> Baartman i Baker są, co zaskakujące, dwiema czarnymi kobietami, które najczęściej pojawiają się rozebrane w archiwach zachodniej kultury wizualnej. „Hotentocka Wenus" i „Czarna Wenus" były zatem kobietami, których ciała były przez Europejczyków najbardziej fetyszyzowane. […] Obie miały być wcieleniem egzotyki i erotyzmu, i obie opłacano, by udowadniały swoją rzekomą inność

(2002, s. 112).

Baker ubrana w spódniczkę z bananów wchodziła na scenę na czworakach, skakała po scenograficznych gałęziach, poruszała biodrami, wykonywała „lubieżne” ruchy, trzęsąc pośladkami. Recenzenci porównywali ją do zwinnej małpki, gazeli czy pantery, wpisując w wyobrażenia już nie o barbarzyńskiej, jak jeszcze na początku XIX wieku, lecz namiętnej, dzikiej seksualności (Bancel; Blanchard, 2019, s. 415-416). Jednocześnie, tańcząc charlestona, Baker symbolizowała nowoczesność przełamującą cielesne tabu i wyzwalającą ciało. Po raz pierwszy czarna kobieta stała się gwiazdą narzucającą metropolii i środowisku artystycznemu jako punkt odniesienia swoją cielesność i własny ruch. Mogło się to jednak dokonać tylko na zasadach określonych przez dominujące spojrzenie, białe i męskie. Baker umiejętnie nim grała, wytwarzając wokół siebie egzotyczną i zmysłową aurę. W przeciwieństwie do Baartman miała wpływ na swoje życie; pochowano ją z honorami wojskowymi w Monako, a w 2021 roku jej szczątki przeniesiono do paryskiego Panteonu – mauzoleum wybitnych Francuzek i Francuzów.

Medyczne kategorie zdrowe/chore służyły zatem różnicowaniu i naturalizowaniu relacji władzy. Pozwoliły zideologizować kolonialną dominację, a jednocześnie legitymizować publiczną nagość, czyniąc ją cechą charakterystyczną kultury kolonialnej egzotyzującej i erotyzującej ciało czarnej kobiety. Do tej kultury właśnie odwołuje się Rébecca Chaillon. Już w pierwszej scenie *Carte noire nommée désir* reżyserka kompulsywnie, w coraz bardziej frenetycznym geście, myje podłogę środkiem czyszczącym. Najpierw używa do tego ścierki, potem swojej garderoby, którą po kolei zdejmuje, by w końcu zostać całkiem naga. Ta początkowa sekwencja jest długa, pozbawiona efektów świetlnych, słów i ścieżki dźwiękowej. Nie ma w niej nic

estetycznego. Jest surowa, prosta, rzeczywista, tak jak ciało samej Chaillon, która jako jedyna z aktorek funkcjonuje na scenie naga od początku do końca przedstawienia. Jej pełne ciało eksponuje się w całej swojej realności i organiczności – bujności, obfitości fałd i potliwości. Obraz stereotypowej erotycznej ikony rozbraja również zdeformowana białymi soczewkami i wybielonymi ustami twarz. Widzimy ciało podważające nie tylko kolonialne klisze czarnego kobiecego ciała, ale też kobiecego ciała w ogóle – nie wpisujące się w perfekcyjną ramę narzucaną przez włodarzy współczesnej ikonosfery.

W kolejnej scenie aktorka myje ciało Chaillon i zaczyna splatać jej włosy, doczepiając do nich treski w postaci długich lin. Dołączają do nich kolejne aktorki, tworząc z wielu warkoczy jeden – wielki i tak ciężki, że Chaillon będzie potrzebować szpitalnego stojaka na kroplówkę (na którym zawiesi warkocz), żeby móc poruszać się po scenie. W finale spektaklu utkane na początku warkocze zostają podpięte do zawieszonej wysoko instalacji lin, tworząc koronę drzewa, którego pniem jest ciało reżyserki. W tę „koronę" wchodzi jedna z aktorek, naga, bezbronna, krucha, jakby szukając tam schronienia. Pozostałe kobiety siadają wokół pnia, tworząc wspólnotę kobiet, matek, córek, połączonych doświadczeniem przemocy wyrosłej z kolonialnej przeszłości. Chaillon siedzi w pozycji strażniczki ich godności. Czarne ciało redukowane długo do czystego obiektu pożądania, ciało uprzedmiotawiane i dyskryminowane jawi się tu jako drzewo życia, paleolityczna Wenus, matka ziemia, potężna siła niosąca obietnicę odnowy. Końcowy obraz narzuca się publiczności w całej swojej metaforycznej i wizualnej sile.

Zrzucanie erotycznych klisz i odzyskiwanie ciała odbywa się też w spektaklu za pomocą słów. Po pierwszej długiej sekwencji, gdy performerki tkają z włosów Chaillon warkocz, reżyserka czyta z czasopisma drobne ogłoszenia,

wszystkie podobne: biały mężczyzna szuka partnerki, najlepiej czarnej, o określonych warunkach fizycznych, co odsłania funkcjonujące wciąż we francuskim społeczeństwie erotyczne wyobrażenia na temat czarnego kobiecego ciała. Performerki odpowiadają na ten biały męski głos własnymi ogłoszeniami: po kolei przedstawiają się z imienia i nazwiska jako czarne kobiety, w większości homoseksualne, które szukają (bo mogą, ale nie muszą) partnerów czy partnerek i proszą (bo chcą, ale nie muszą) osoby spełniające ich kryteria o pozostawienie wiadomości w teatralnej kawiarni. Performerki jawią się w tej scenie jako grupa, a jednocześnie jako niezależne jednostki, które łączy doświadczenie funkcjonowania poza normą ustanowioną na zasadach rasistowskich, binarnych, seksistowskich i heteroseksualnych. Jak mówi Chaillon: „wplatam we francuski moje kreolskie wspomnienia, opowiadając bulimicznie o przemocy w świecie grubej młodej czarnej biseksualnej kobiety z Pikardii". Reżyserka wskazuje w tej wypowiedzi na zazębiające się w ramach jej indywidualnej tożsamości różne doświadczenia przemocy i niemożność rozdzielenia ich na pojedyncze doznania. W samym spektaklu dyskryminacja ze względu na rasę również nie jest potraktowana monolitycznie, ale intersekcjonalnie, razem z dyskryminacją ze względu nie tylko na płeć (jak pokazuje Dorlin, są one genetycznie powiązane), lecz również na orientację seksualną i otyłość. Mamy tu do czynienia ze „swoistą matrycą dominacji", by użyć sformułowania amerykańskiej socjolożki feministycznej Patricii Hill Collins (2009, I wydanie 1990), która jest jedną z pionierek teorii intersekcjonalności. W jej badaniach „Termin matryca dominacji opisuje całościową organizację społeczną, w ramach której powstają, rozwijają się i przecinają się różne formy ucisku" (tamże, s. 227).

Po długim, milczącym wstępie scena ogłoszeń ożywia w *Carte noire…* widownię, wywołuje śmiech, który kompromituje seksistowski stereotyp i

pozwala go subwersywnie przechwycić. Podobnie funkcjonuje w spektaklu scena „skatologicznego" posiłku, w której poczucie upokorzenia zostaje przekształcone w absurdalną zabawę słowem „kupa", wywołującą na scenie i na widowni salwy śmiechu. Ma ona swój początek w sekwencji demaskującej (poprzez przedrzeźnianie i hiperbolizację fraz białych pracodawczyń) białą hipokryzję ukrytą w pochwałach wywołujących w czarnych kobietach poczucie, że jest się „kupą gówna".

W komicznym tonie poprowadzona jest również scena gry w kalambury pomiędzy dwoma zespołami sprzątaczek. Grę animuje Aurore Déon grająca rolę konferansjerki włączającej w „zabawę" publiczność. Pokazywane, w sposób często komiczny, hasła to m.in. Bounty (słowo oznacza osobę czarną na zewnątrz, ale białą w środku), czarny przyjaciel (określenie odwołujące się do zdania: „nie jestem rasistą/rasistką, mam czarnego znajomego"), syndrom śródziemnomorski (przekonanie, że osoby pochodzenia afrykańskiego wyolbrzymiają swoje dolegliwości, dlatego trudniej się je leczy), *white tears* (to łzy ludzi białych cierpiących z powodu ujawniania przywilejów, z których nie zdawali sobie dotąd sprawy)… „Nie wiecie, co to? – pyta konferansjerka – No to sprawdźcie!". Wśród haseł są także Saartjie Baartman, mamka, brazylijski Butt Lift, Josephine Baker… Choć wszyscy próbują odgadnąć zagadki, przoduje w tym mniejszościowa część widowni. Znowu czujemy, że układ sił został odwrócony.

W spektaklu Chaillon nie tylko białe francuskie społeczeństwo jest przez aktorki krytykowane. Jego czarnej części wytyka się m.in. ciągłe porównywanie się do białych, patriarchalne podejście do kobiet, rozjaśnianie skóry. Już sam początek można interpretować w tym kontekście: w pierwszej scenie Chaillon jest umazana na biało, w białym ubraniu, które powoli z siebie ściąga; białą farbę zmyje z niej inna aktorka, jakby chodziło o

oczyszczenie ciała z „białości”. W jednej z dalszych scen kawa jest serwowana w nadmiarze, wylewa się z filiżanek, wręcz tryska na scenę. Performerka nurza się w bitej śmietanie, wykonuje ruchy bioder symulujące akt seksualny, wlewa innej do otwartych ust mleko. Obnażanie i przechwytywanie stereotypów odbywa się najczęściej w sposób przesadny, groteskowy. W spektaklu pojawiają się jednak momenty wyciszenia, subtelne, wręcz melancholijne, jak scena karaibskiego zouka tańczonego i podśpiewywanego do muzyki granej przez aktorkę Makedę Monnet na harfie, scena poezji czy finałowego obrazu kobiecego „drzewa”. One również podważają stereotypy, zarówno czarnej kobiety seksualnie uprzedmiotowionej, jak i nadmiernie wściekłej. Poruszający jest również tekst Fatou Siby, aktorki, która wycofała się z udziału w spektaklu po wydarzeniach w Awinionie. To jej jeden z widzów omal nie wykręcił nadgarstka, inny pchnął ją mocno w ramię. W ciągu dnia, gdy aktorka była z synkiem na spacerze, podbiegł do niej mężczyzna, krzycząc, że jest u siebie i złoży skargę do dyrekcji festiwalu. Po opublikowaniu przez organizatorów festiwalu oświadczenia popierającego artystki, w mediach społecznościowych wylała się fala nienawiści. Również media tradycyjne obiegły zdjęcia przedstawiające Fatou Sibę z lalkami-dziećmi nabitymi na przymocowany do jej piersi i pleców kij, jakby przeszywający jej pierś. Scena, która przedstawiała czarną nianię przeciążoną opieką nad dziećmi i była komentarzem do wypowiedzi zatrudniających ją białych kobiet, posłużyła jako dowód morderczych intencji czarnych artystek. Éric Zemmour, prawicowy kandydat w wyborach prezydenckich w 2023 roku, pisał m.in. o „chęci ludobójstwa białych, zaczynając od ich dzieci”, o nowym apartheidzie, który widać w podziale na dwie sceny[8]. Na ulicach Awinionu pojawiło się dwieście afiszy przeciw spektaklowi. Sprawę komentowały prawicowe media mainstreamowe, m.in. CNews, popularny kanał telewizyjny Vincenta Bolloré.

Fatou Sibę rozpoznawano nawet w jej rodzinnej miejscowości.

O powodach nieobecności aktorki Chaillon mówi otwarcie, zapowiadając gościnny występ czarnych artystek, które w geście solidarności czytały w Odéonie część tekstu Fatou Siby (każdego wieczoru była to inna osoba, m.in. pisarka Léonora Miano, dziennikarka Rokyaha Diallo, profesorka Maboula Soumahoro, reżyserka filmowa Alice Diop). Tym samym nieobecność Fatou Siby nabrała wymiaru symbolicznego, a awiniońskie wydarzenia zostały wpisane w spektakl, potwierdzając jego aktualność.

Czy fakt, że aktorki skupiają się na swojej czarności, oznacza, że mamy do czynienia z nowym rodzajem spektaklu czarności, a dokładnie ze spektaklem urasowienia? Jak pisałam w poprzednim artykule z cyklu „Afropejskość", we Francji słowo „rasa" nie funkcjonuje w dyskursie publicznym, zostało nawet usunięte z artykułu pierwszego konstytucji francuskiej, mówiącego o dyskryminacji m.in. ze względu na pochodzenie czy płeć (Semenowicz, 2023). O ile słowo „rasa" odnosi się do ideologii rasistowskiej, „urasowienie" wskazuje na rasę jako „konstrukt społeczny, a nie rzeczywistość biologiczną" (Fassin, 2012, s. 155). To pojęcie podkreślające kulturowo-społeczny proces kształtowania rasy, akcentujące mechanizmy, które sprawiają, że ludzie zachowują się tak, jakby rasa biologiczna istniała.

Pytanie o nowy rodzaj spektaklu czarności warto zadać tym bardziej, że na francuskiej scenie pojawiło się wiele innych reżyserek i choreografek francuskiej diaspory afrykańskiej, dekonstruujących kolonialne fantazmaty na temat kobiecego ciała. Łączy je podejmowany temat i operowanie językiem ciała. Jedną z najbardziej znanych obecnie artystek na scenie francuskiej jest Bintou Dembélé, choreografka o senegalskich korzeniach, autorka wspomnianego już spektaklu *Z.H*. W zbudowanym z rwanych sekwencji *S/T/R/A/T/E/S* (2016) zderzyła ze sobą dwa tańce miejskie będące

przykładami miejskich „ruchów" oporu przeciw rasizmowi – miękki ruch hip hopu i agresywną ekspresję krumpu. Przy polifonii jazzowych, bluesowych i afrykańskich dźwięków granych i śpiewanych na żywo dwie tancerki, najpierw jedna po drugiej a następnie razem, poruszały się między wczoraj i dzisiaj, między napięciem i ukojeniem, wściekłością i czułością, ukazując ciało jako nośnik pamięci i narzędzie wyzwolenia. W 2019 roku Dembélé opracowała choreografię do opery *Zamorskie zaloty* Jeana-Philippe'a Rameau w paryskiej Opéra Bastille. Reżyser Clément Cogitore odczytał arcydzieło francuskiego baroku w kontekście europejskich postaw wobec innych ludów, a choreografka wprowadziła na scenę narodowej opery tańce uliczne i klubowe takie, jak voguing, house, break czy flexing. Inscenizacja uczciła trzystupięćdziesięciolecie istnienia Opéra national de Paris. Jeszcze innym przykładem jest Iworyjka Nadia Beugré, łącząca w swojej praktyce choreograficznej tematy czarnej i queerowej tożsamości, prezentująca swoje spektakle na uznanych europejskich festiwalach; czy, z młodszego pokolenia, mieszkająca we Francji Afrobrazylijka Ana Pi, a w teatrze Eva Doumbia. Czy eksponując swoją cielesność, aktorki, performerki i tancerki nie odgrywają jednak własnej odmienności? W jednej ze scen *Carte noire…* performerka z głośnikiem w ręku odtwarzającym *Pookie* Ayi Nakamury zaprasza siedzące na sofach osoby do tańca, klaskania, śpiewania. Czy nie czują się one znów wystawione na pokaz, by eksponować swoją różnicę?

We wszystkich wymienionych powyżej spektaklach, choć na różne sposoby, ciało znajduje się w centrum spektaklu – na nim spojrzenie widza się jednak nie zamyka. To nie cielesna różnica jest w nich tematem, lecz związane z nią społeczne nierówności i historyczne niesprawiedliwości. Czarne kobiece ciało, które na przestrzeni wieków miało pracować, reprodukować niewolników do pracy, karmić swoim mlekiem białe dzieci, stanowić rozrywkę; ciało odcieleśniane, piętnowane i uciszane, pozbawiane nawet

prawa do samoobrony, o czym pisze Elsa Dorlin w książce *Se défendre* (2017), ciało całkowicie wyobcowane, teraz staje się narzędziem egzorcyzmowania przeszłości i przywracania godności. Służy upodmiotowieniu i odzyskiwaniu władzy nad własną reprezentacją. Wymienione powyżej czarne reżyserki i choreografki, używając słów Lisy Gail Collins, opisującej prace afroamerykańskich artystek wizualnych:

> pozwalają publiczności zastanowić się nad ekonomiami ciała i, co równie ważne, proponują język wizualny wciąż skupiony na dziedzictwie przeszłości, ale dający czarnemu ciału możliwość samookreślenia swojej obecności (2002, s. 122).

W *Carte noire…* ciało funkcjonuje jako archiwum pamięci kulturowej, ale też narzędzie wytwarzania wiedzy, jako przestrzeń krytycznych, intersekcjonalnych poszukiwań, motor kreacji i przekroczenia. Rébecca Chaillon odwraca tradycyjny układ sił, narzuca białej widowni swoją, czarną i kobiecą perspektywę, przechwytuje stereotypy poprzez śmiech, sprawiając, że biała widownia może czuć się bezbronna, zawstydzona czy ośmieszona. To ona określa się tu wobec czarności, a nie odwrotnie. Co więcej, Chaillon nie epatuje cierpieniem, nie wywołuje w białej widowni współczucia, dzięki któremu ta mogłaby poczuć się „lepiej". Strategia reżyserki jest trudniejsza do zaakceptowania, ponieważ wykorzystuje różne formy komizmu, kiczu, groteski, ironii, parodii i rzuca trudne doświadczenia prosto w twarz białej publiczności. Część recenzentów i recenzentek francuskich zarzuciła spektaklowi tę konfrontacyjność, a nawet literalność słowa, szkolność tekstu (zob. np. Commeaux, 2023).

Rzeczywiście trudno w spektaklu Chaillon doszukać się analiz procesów

kształtowania się rasizmu czy rozważań o epistemologii feminizmu, choć rasa wyraźnie jawi się w nim jako kulturowo-społeczny konstrukt. Mamy jednak do czynienia z emocjonalnym manifestem, opierającym się głównie na prostym języku, afektywnej i wizualnej sile rażenia oraz własnych doświadczeniach aktorek. Ich przekonanie o słuszności i znaczeniu tego, co robią i o czym mówią, nadaje ich scenicznym działaniom performatywną siłę. Aktorki swoje doświadczenia formułują w sposób niezależny od akceptacji białych i patriarchalnych władców normy, na przekór uniwersalizmowi, który wartościuje to, co ogólne, ale niejednoznaczne (otwarte na mnogość interpretacji), a uznaje za nieistotne to, co dotyczy zbyt wąskiej grupy ludzi. Jak pisałam w artykule *Od uniwersalizmu do różnorodności*, uniwersalizm przestaje być ideą określającą politykę społeczno-kulturalną francuskiego państwa, a w każdym razie uniwersalizm w starym, hegemonizującym, ujednolicającym rozumieniu (Semenowicz, 2023). Toczy się bowiem spór o jego redefinicję: jak pisał niemal osiemdziesiąt lat temu Aimé Césaire „Moja koncepcja tego, co uniwersalne, zawiera w sobie bogactwo wszystkiego, co jednostkowe, bogactwo wszystkich partykularyzmów. Jest pogłębieniem i współistnieniem wszystkiego, co poszczególne" (Césaire, 1956). Tak rozumiany, nowy uniwersalizm spotyka się często z oskarżaniem imigrantów i ich dzieci o tworzenie zamkniętych wspólnot („komunotaryzm"), a tym samym dzielenie Republiki. Prezentacja w Odéonie to uznanie, że nawet mniejszościowa część francuskiego społeczeństwa, mówiąca o doświadczeniach niedostępnych białym mężczyznom i kobietom, wypowiadająca się w sposób bezpośredni, własnym językiem estetycznym, ma prawo do swojej reprezentacji w narodowej instytucji. Na tym przykładzie widać wyraźnie jak estetyka i polityka są ze sobą związane. W ujęciu francuskiego filozofa Jacques'a Rancière'a polityka:

> (…) polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta (2007, s. 25).

Pokaz w narodowej, mainstreamowej instytucji pozwala zwrócić uwagę na partykularyzmy w opozycji do totalizujących, normatywizujących narracji, wprowadzić mniejszość w sferę widzialności i słyszalności. Można w nim oczywiście zobaczyć dowód na przejmowanie protestu przez kulturę konsumpcyjną i kapitalizm. Teatralny spektakl jest przecież produktem, którym staje się również poruszany w nim temat, w tym wypadku opór, wykluczenie, czarna tożsamość kojarzona coraz bardziej z tym, co awangardowe i niezależne. W tym tylko sensie można by powiedzieć, że mamy do czynienia z nowym spektaklem urasowienia – przypisanym mu tematem i językiem artystycznym – wchodzącym na główne europejskie sceny; Debordowskim obrazem-towarem – pożądanym, bo widzimy w nim autentyczność, za którą tęsknimy, i biernie konsumowanym (Debord, 2006).

Wszystko jednak zależy, z jakiej pozycji patrzymy. Opór w świecie kapitalizmu i konsumpcji zawsze zostanie przechwycony, dlatego trzeba być czujnym i wymyślać go wciąż na nowo. W mojej ocenie najważniejsze jest dzisiaj to, że *Carte noire…* staje się dla jego aktorek źródłem mocy, której symbolem jest ostatni obraz czarnego kobiecego ciała – pięknego, silnego i niezależnego; uwolnionego od kolonialnej przeszłości, związanych z nią fantazmatów oraz codziennych upokarzających praktyk społecznych. Jakbyśmy słyszeli słowa: „to moje ciało, którego nie dam skolonizować, poddając się opresji cudzego spojrzenia i cudzej oceny” (Krakowska, Duniec, 2014, s. 205). Aktorki zyskują w spektaklu realną sprawczość. Spektakl służy

ich sprawie, podczas gdy spektakle kolonialne służyły rozrywce białej widowni. Dla czarnych kobiet *Carte noire…* jest osobistą formą wypowiedzi, a nie tylko estetyką, obrazem. To wyraz ich bycia w świecie. Aktorki opowiadają o doświadczeniach, z którymi część francuskiej widowni może się dziś utożsamiać, nawet jeśli to mniejsza część. Teatralna widownia nie jest już we Francji homogenicznie biała. To efekt zmian, jakie zachodzą w polityce społeczno-kulturalnej Francji, która zaczęła dopuszczać do głosu grupy dotychczas marginalizowane, badać i głośno mówić o swojej długo wypieranej przeszłości kolonialnej (Semenowicz, 2023).

Wzór cytowania:

Semenowicz, Dorota, *Moje ciało, moje zasady. Spektakl „Carte noire nommée désir" Rébeki Chaillon w kontekście historii i kultury kolonialnej Francji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 180, DOI: 10.34762/mzxr-2g08.

Autor/ka

Dorota Semenowicz

Dorota Semenowicz (dorota.semenowicz@e-at.edu.pl) – doktorka nauk humanistycznych, kuratorka, teatrolożka, adiunkt w Akademii Teatralnej w Warszawie. Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu. W latach 2009-2023 kuratorowała 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) i *Mechanika skandalu* (2023), redaktorką prac zbiorowych, autorką artykułów o teatrze współczesnym. ORCID: 0000-0002-0082-2114.

Przypisy

1. Oświadczenie ukazało się w aktualnościach na stronie internetowej festiwalu, na jego profilu na Facebooku i zostało rozesłane do francuskiej prasy.
2. Mc93 Bobigny nie znajduje się na obszarze administracyjnym Paryża, jednak dojeżdża do

niego paryskie metro, więc w praktyce mówi się o nim jak o teatrze w Paryżu.
3. Wpis Érica Zemmoura na jego profilu na Twitterze: https://twitter.com/ZemmourEric/status/1684184220099309569 [dostęp: 20.02.2024].
4. Osoby egzotyczne prezentowano również w wiekach XVI-XVIII. Pokazy nie miały jednak charakteru publicznego. Występy Saartjie Baartman nadają tym pokazom nową dynamikę. Zob. Bancel; Blanchard, 2019, s. 407.
5. Więcej na temat historii Saartije Baartman zob. Wieczorkiewicz, 2011, s. 253-273; Wieczorkiewicz, 2012, s. 233-252.
6. Według Linneusza Europejczycy są zaś sangwinikami, Azjaci melancholikami, Amerykanie cholerykami. Do tych czterech głównych grup Linneusz dodał piątą, w którą włączył wszystkie „monstra" w tym Hotentotów. Zob. Dorlin, 2009, s. 229.
7. Jak pisze Elsa Dorlin, w XVIII wieku zaczęto zdawać sobie sprawę ze spadku populacji, co wpłynęło na zmianę stosunku do kobiecego ciała. Stało się ono punktem odniesienia dla kształtującej się idei narodu: jawiło się jako ciało matczyne. Wiązało się to z przejmowaniem kontroli nad kobiecą rozrodczością i seksualnością, Dorlin, 2009.
8. Wpis Érica Zemmoura na jego profilu na Twitterze: https://twitter.com/ZemmourEric/status/1684184220099309569 [dostęp: 20.02.2024].

Bibliografia

Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal, *Spectacle ethnographique, pornographie exotique et propagandę coloniale*, [w:] *Sexualité, identité et corps colonisés*, red. G. Boëtsch i in., CNRS éditions, Paris 2019.

Boittin Jennifer Anne, Taraud Christelle, *Erotisme colonial et „goût de l'Autre"*, [w:] *Sexualité, identité et corps colonisés*, red. G. Boëtsch i in., CNRS éditions, Paris 2019.

Césaire, Aimé, *Lettre a Maurice Thorez* (z 24 października 1956 roku): https://lmsi.net/Lettre-a-Maurice-Thorez [dostęp: 28.02.2024].

Chaillon, Rébecca, *En digestion*, [w:] *Décolonisons les arts!*, red. L. Cukierman, G. Dambury, F. Verges, L'Arche, Paris 2018.

Collins, Lisa Gail, *Economies of the flesh: representing the black female body in art*, [w:] *The art of history: African American women artists engage the past*, red. K. Wallace-Sanders, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York 2009 [I wydanie: 1990].

Commeaux, Lucile, *Pièce polémique. „Carte noire nommée désir" de Rébecca Chaillon: pas si corsée*, „Libération", 1.12.2023: https://www.liberation.fr/culture/scenes/carte-noire-nommee-desir-de-rebecca-chaillon-pas-si-corsee-20231201_HPIE44MWA5BRBKNZVGVHVE7YYE/ [dostęp: 27.02.2024].

Dorlin, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, La Découverte, Paris 2009.

Dorlin, Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, La Découverte, Paris 2017 [strony 150-181 książki ukazały się w przekładzie Barbary Brzezickiej w: „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2023, nr 36].

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

Debord, Guy, *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

Gilman, Sander L., *The Hottentot and the prostitute. Toward an iconography of female sexuality*, [w:] tegoż *Difference and pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness*, Cornell University Press, Ithaca – London 1985.

Guy-Sheftall, Beverly, *The Body Politic. Black Female Sexuality and the XIXth Century*, [w:] *The Black Female Body in American Culture*, red. K. Wallace Sanders, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

Krakowska, Joanna; Duniec, Krystyna, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Magnaudeix, Mathieu, *Depuis Avignon, le « plaisir gâché » de Rebecca Chaillon et ses comédiennes*, „Mediapart.fr", 29.11.2023: https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/291123/depuis-avignon-le-plaisir-gache-de-rebecca-chaillon-et-ses-comediennes [dostęp: 27.02.2024].

Mosse, George L., *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin – London 1985.

Mosse, George L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Oxford 1999.

Peiretti-Courtis, Delphine, *Les médecins français et le „sexe des Noir.e.s"*, [w:] *Sexualité, identité et corps colonisés*, red. G. Boëtsch i in., CNRS éditions, Paris 2019.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Semenowicz, Dorota, *Od uniwersalizmu do różnorodności. Uznanie różnicy kulturowej i rasowej we francuskich sztukach performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023, nr 177: https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-uniwersalizmu-do-roznorodnosci [dostęp: 27.02.2024].

Wieczorkiewicz, Anna, *Drugie życie Saartjie Baartman*, „Teksty Drugie" 2012, nr 3.

Wieczorkiewicz, Anna, *Hotentocka skóra Saartije Baartman*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.

Winthrop, Jordan, *White over Black: American Attitude toward the Negro 1550-1812*, Penguins Books, Baltimore 1968, cyt. za: Beverly Guy-Sheftall, *The Body Politic. Black Female Sexuality and the XIXth Century*, [w:] *The Black Female Body in American Culture*, red. K. Wallace Sanders, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/moje-cialo-moje-zasady-carte-noire-nommee-desir-rebekki-chaillon-w-kontekscie-historii-i