

## **Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej**

**tytuł:**

Czarność w teatrze: ciało i reprezentacja

**autor:**

Piotr Morawski

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2020 nr 28

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/28-wyobrazenia-rasy/czarnosc-w-teatrze-cialo-i-reprezentacja>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2305>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

Czarność; historia polski; teatr współczesny; rasizm

**streszczenie:**

Punktem wyjścia jest spektakl Wiktora Bagińskiego Czarna skóra, białe maski (2019) i sposób, w jaki ustanawia on czarność w kulturze polskiej. Strategia Bagińskiego, który traktuje czarne ciało jako archiwum kultury polskiej, rekonstruuje historię polskiej czarnośći pozwala przyrzeć się innym reprezentacjom czarnośći w polskim teatrze – Dziadom Radosława Rychcika (2014), Dead Girls Wanted Wiktora Rubina (2019) czy Diabeł i tabliczka czekolady Kuby Kowalskiego (2017). Historia polskiej czarnośći, jaką wytwarza w spektaklu Bagiński pozwala zakwestionować spójną narrację na temat kultury polskiej, również w warstwie historycznej, sięgającej czasów I Rzeczypospolitej.

**Piotr Morawski** – Kulturoznawca, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim i w redakcji miesięcznika „Dialog”. Zajmuje się historią polskiej kultury teatralnej i performatywnej, pisuje także o współczesnym teatrze.

## Czarność w teatrze: ciało i reprezentacja

### 1.

Wszyscy na scenie są już w rolach. Upozowani i w kostiumach, niczym *tableau vivant*: Sophie Schröder, wiedeńska aktorka (Joanna Osyda) w białej peruce i niebieskiej sukni na fiszbinach siedzi frontem do widowni, w głębi nowożeńcy – Magdalena z Czapskich (Karolina Kuklińska) i Hieronim Florian Radziwiłł (Michał Świtała) też w strojach z epoki, za aktorką stoi paź Pierre (Kornel Sadowski), a przy fortepianie – Karol Kossakowski jako czarny służący biskupa krakowskiego Aleksander Dynis. Z boku stoi bogato zdobiona wanna.

Dopracowany w każdym detalu znieruchomiły obraz na pierwszy rzut oka przywołuje konwencje malarstwa dworskiego i wyobrażenia dotyczące wizerunków arystokracji w przedrozbiorowej Polsce. W ten precyzyjnie ustawiony świat wchodzi Wiktor Bagiński – reżyser *Czarnej skóry, białych masek* (Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, 2020) oraz aktorka Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska – oboje Czarni. W prywatnych ubraniach, z mikrofonami witają się z widownią, przedstawiają się i zapraszają na „spotkanie anonimowych rasistów”. Zapowiadają spektakl. Bagiński zaznacza, że biali uczestnicy spotkania, „co ciekawe, z własnej inicjatywy”, odegrają czarne postacie historyczne. Mówią swobodnie, od siebie, a ich obecność jest na zupełnej kontrze wobec pozostałych aktorów i aktorek, tworzących – teraz to już jasne – obraz historycznej i arystokratycznej białości.

Swoją obecnością Bagiński i Ndlovu-Sucharska dekonstruuja białość jako pewną konwencję, odwracając sytuację opisywaną przez Frantza Fanona, w której wzrok białego człowieka ustanawia czarność, a zawołanie „«Czarnuch!»<sup>1</sup> lub po prostu: «Patrz, Murzyn!»”<sup>1</sup> jest interpelacją. Na scenie opolskiego teatru to oni mają ciała, podczas gdy ciała innych aktorek i aktorów są reprezentacjami całkiem innych, historycznych ciał. To czarne ciała demaskują konwencję – i teatralnego obrazu, i białości. Jeszcze wyraźniej widać to będzie w kolejnych scenach, w których biały aktor opolskiego teatru grać będzie czarną postać.

Po zejściu Bagińskiego i Ndlovu-Sucharskiej za kulisy na scenie pozostają wyłącznie białe ciała. Czarność zakodowana jest jednak w języku, jakim do pafia Pierre’a zwracają się pozostali: „nie tylko oglądający nie mają wątpliwości, kto jest kim, ale też sami bohaterowie nie mogą zapomnieć o swojej «czarnośći»”<sup>2</sup> – komentuje Katarzyna Waligóra. Tym razem czarność zostaje zdemaskowana jako ideologiczny konstrukt. Normatywne białe ciała stają się reprezentacjami czarnośći, bo tak się je nazywa, w taki sposób określa się je zarówno wobec osób oglądających przedstawienie, jak i wobec samych grających w nim aktorów. W tej części spektaklu Bagińskiego czarność uczestników historycznych scen pozostaje jednak niezauważona, jest nazwana i performowana – grającego pafia Pierre’a Kornela Sadowskiego kąpie się na przykład w mleku, by się wybielił, albo karmi czekoladkami. W doświadczeniu życia Czarnego widzialność ma jednak zasadnicze znaczenie – pisze Fanon, dyskutując w ten sposób z Sartre’em, który stwierdzał, że Żydzi pozwolili się zatruć „przez wyobrażenie, jakie o nich mają inni, i żyją w strachu, aby



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, scenariusz Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, scenografia i kostiumy Anna Oramus, muzyka Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia Krystyna Lama-Szydłowska, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska

ich czyny nie upodobniły się przypadkiem do tego wyobrażenia”<sup>3</sup>.

„Jest biały i – z wyjątkiem kilku dość nieoczywistych cech – zdarza mu się pozostać niezauważonym”<sup>4</sup> – odpowiada Fanon.

W przypadku czarnośći widzialność nie jest emancypująca, zauważenie jej bywa raczej stygmatyzujące, a zwrócenie na nią uwagi wywołuje poczucie zagrożenia. Bycie widzialnym, niemożliwość ukrycia się w tłumie – to doświadczenia czarnośći prześladowanej, naznaczonej i wystawionej na widok bez możliwości ucieczki.



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, scenariusz Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, scenografia i kostiumy Anna Oramus, muzyka Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia Krystyna Lama-Szydłowska, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska

Bagiński sięga do historii – w przedstawieniu rekonstruowane są sceny z osiemnastowiecznego dworu magnackiego w Białej Podlaskiej. Historia – dyskurs dominującej białej kultury – zostaje w spektaklu wykorzystana do uhistorycznienia polskiej czarnośći, do ustanowienia jej w perspektywie historycznej. Osiemnastowieczny dwór Hieronima Floriana Radziwiłła w oczywisty sposób ją otwiera: oprócz pania Pierre’a czarność jest tu reprezentowana za pomocą rekwizytu – zamkniętej w szklanym słoju głowy Bazyliuszka, którą właściciel Białej Podlaskiej lubi od czasu do czasu oglądać, jak eksponat z gabinetu osobliwości.

Radziwiłł istotnie do swojego majątku sprowadził osoby czarne:

W lutym 1752 r. do Białej (Białej Podlaskiej) dotarł transport dwunastu niewolników afrykańskich, zakupionych w Londynie przez księcia Hieronima Floriana Radziwiłła. Jego skarbnik skrupulatnie odnotował, że na zakup wydano 2000 zł. Sam transport z Londynu i wyżywienie kosztowało 440 zł. Oprócz tego, angielski strażnik, który eskortował „nabytek”, dostał 34 zł. Podczaszy i chorąży wielki litewski, Hieronim

Radziwiłł, który zyskał miano największego okrutnika  
Rzeczypospolitej, sprowadził sobie niewolników, by uświetnili  
jego menażerię

– można przeczytać na stronie opolskiego teatru w zakładce poświęconej „historii polskiej czarność”. Podstrona przedstawienia jest próbą zebrania cytatów świadczących o obecności osób czarnych w I Rzeczypospolitej, Polska przedrozbiorowa wydaje się bowiem tworzyć ramy historyczne dla polskiej czarność; historię dziewiętnasto- i dwudziestowieczną twórcy spektaklu uznają natomiast chyba za zbyt bliską i zbyt mocno uwikłaną we współczesność. Przeszłość przedrozbiorowa jest też skutecznie teatralizowana jako ustalona konwencja reprezentacji, wykorzystująca kontusze czy peruki.

Umieszczenie historii czarność w perspektywie I Rzeczypospolitej ma też inne konsekwencje: ustanawia czarność jako rzeczywistość istniejącą w polskiej kulturze od czasów, na których fundowana bywa polska tożsamość. Sobieski – można przeczytać w *Historii polskiej czarność* – miał czarnego służącego, Józefa Holendra, który pojawi się zresztą w przedstawieniu i grać go będzie (podobnie jak pazia Pierre’a) Kornel Sadowski. O czarnym Jeanie Ledoux można przeczytać w *Tabelli expensy generalnej* dworu Stanisława Augusta Poniatowskiego. Bohaterem „historii polskiej czarność” jest też Tadeusz Kościuszko, który miał czarnego ordynansa, a w swoim testamencie prosił



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, scenariusz Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, scenografia i kostiumy Anna Oramus, muzyka Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia Krystyna Lama-Szydłowska, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska

„pana Jeffersona, żeby w razie mojej śmierci, bez wyrażenia ostatniej woli lub testamentu, wykupił za moje pieniądze tylu Murzynów i uwolnił ich, aby pozostała suma wystarczyła na zapewnienie im wykształcenia i utrzymania”<sup>6</sup>.

Kościuszko zresztą po raz kolejny stał się orędownikiem grup marginalizowanych – wcześniej również w oficjalnej historiografii funkcjonował jako „chłopski król”, ze względu na ogłoszony w czasie insurekcji *Uniwersał połaniecki*, na mocy którego chłopcy mieli być wyzwoleni od pańszczyzny. Amerykański Kościuszko stał się zaś patronem czarnych niewolników, których chciał wyzwolić. W czasie protestów Black Lives Matter po zamordowaniu George’a Floyda stojący w Waszyngtonie pomnik Kościuszki pokryty został graffiti, przez co postać rewolucjonisty wróciła do polskiej debaty. Kornelia Sobczak komentowała:

Gest ten dość powszechnie, często bezrefleksyjnie, nazwano dewastacją, co wywołało już to oburzenie, już to zniesmaczenie ignorancją tych Amerykanów, co to nic nie wiedzą o historii, już to nieco histeryczne przypominanie, że Kościuszko był bohaterem postępowym i przekazał część majątku<sup>7</sup> na wykupienie czarnych niewolników Thomasa Jeffersona .

Uczynienie z przywódcy insurekcji wspomożyciela uciśnionych nie jest bez znaczenia również dla historii polskiej czarnośći – w tej narracji czarnych niewolników Jeffersona zastępują polscy chłopcy, których wyzwolił (choć tylko formalnie) Kościuszko, on sam zaś zajmuje tu pozycję szlacheckiej białości.

Wśród postaci przywoływanych w tej historii pojawia się też „Murzyn Ambroży”, najpewniej lokaj Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej, choć – za Krzysztofem Wittelsem, z którego pochodzi większość cytatów w na stronie przedstawienia – dzieje czarnośći można wywodzić jeszcze wcześniej:

Wizerunek Afrykańczyka znajdujemy już na pergaminowej karcie psalterza floriańskiego (XIV). Udział w wyprawach

krzyżowych oraz podróżach do Ziemi Świętej i Egiptu pozwoliły mieszkańcom naszego kraju postawić nogę na kontynencie afrykańskim. Informację o Afryce znajdujemy u wybitnego polskiego historiografa, Jana Długosza (1415–1480), który w powstałym w połowie XV wieku dziele *Chorographia Regni Poloniae*, obok informacji geograficznych o Rzeczypospolitej, wymienia także „wrzącą skwarem słoneczną Afrykę”<sup>8</sup>.

Wpisanie czarność w polską historię i w historię polskiej kultury jest jednym z najistotniejszych założeń pracy zespołu, z którym pracował Wiktor Bagiński. Z jednej strony jest to gest włączenia w dominującą narrację historyczną dyskursów mniejszościowych – jak historia ludowa czy historie etniczne – z drugiej zaś odejście od intuicyjnie przyjmowanych założeń dotyczących braku czy nieobecności czarność w polskiej kulturze. Owszem, historia czarność w Polsce ma zupełnie inny status niż historia całych mas, którym odmawiało się głosu i widzialności, jednak czarne ciała były w niej obecne. Były obecne również reprezentacje czarność – jak przywoływany wizerunek z psalterza floriańskiego, uczestnicy okazjonalnych widowisk dworskich odgrywający czarne osoby czy wreszcie teatr, w którym Bogusławski chętnie wystawiał egzotyzujące czarność przedstawienia pokroju *Izhakara, króla Guaxary*.

Strategia Bagińskiego radykalnie różni się od tej przyjętej przez Radosława Rychcika, w którego *Dziadach* (Teatr Nowy w Poznaniu, 2014) perspektywa czarność jest perspektywą zewnętrzną. Sięga on do kultury amerykańskiej, by wpisać w nią dramat Mickiewicza, a w historię amerykańskich niewolników – historię filomatów i filaretów. Spektakl Rychcika, zestawiający dziewiętnastowieczną



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, scenariusz Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, scenografia i kostiumy Anna Oramus, muzyka Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia Krystyna Lama-Szydłowska, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska



rzeczywistość Polski i południowych stanów Ameryki, w dedykacji przywołujący Martina Luthera Kinga i Malcoma X, miał być w intencjach reżysera również wypowiedzą na temat rasizmu. Jeszcze w 2014 roku Rychcik opowiadał:

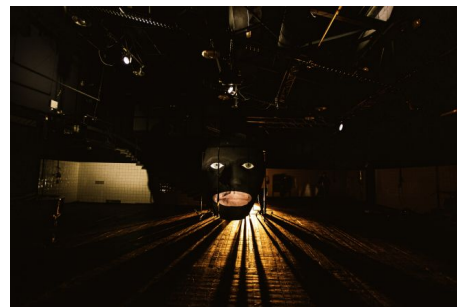
Oczywiście, chodzi o to, jak można połączyć Mickiewicza i problem rasizmu, czy *Dziady* i czarnoskórych aktorów. Ale tylko na tym mniej więcej polegało napięcie. Staraliśmy się jednak sformułować to tak jak każe polityczna poprawność, żeby nikogo nie urazić. Może też w Polsce jeszcze nie ma problemu koloru skóry jako poważnej różnicy między ludźmi? Chyba nie ma jeszcze na tym punkcie czułości, odpowiedniej wrażliwości. Humorystyczne było zwłaszcza to – co odniosło dobry skutek – że jeszcze przed rozpoczęciem pracy wielu aktorów zwracało się do mnie z pytaniem, czy są wystarczająco czarni, żeby wystartować w castingu .

Wypowiedź reżysera jest symptomatyczna, kiedy mówi on o czarności w kategoriach poprawności politycznej, o tym, żeby nikogo nie urazić, a wywód puentuje anegdotą. To opowieść snuta z perspektywy białego centrum, nawet jeśli jest ono – jak Polska – peryferyjne wobec kultury Zachodu. Rychcik realizuje *Dziady*, tekst znajdujący się w absolutnym kanonie literackim i teatralnym polskiej kultury, i wprowadza na scenę reprezentacje czarnośći.

Pojawiają się również czarne ciała: zanim jeszcze zaczynał się spektakl, przed wejściem do poznańskiego Nowego Teatru stała ekipa performerek i performerów, która grała na bębnach – Sylwia Achu, Luzia Avelino Viegas, Isaías Paulino Do Carmo, Monika S. Boodhram, Filip Kajzer, Denize Mota, Vidmarie Orozco Wyrwicz, Izabela Perez, Mandar Purandare, Hacen Sahraoui i Dorothea Stelmachowska. Niektórzy i niektóre z nich pojawiali się później w epizodycznych rolach na scenie: Sylwia Achu w roli Marilyn Monroe, Anthony Juste jako boy hotelowy, Muhsin Nassir Ali jako kruk czy Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska, grająca też w *Czarnej skórze, białych maskach*, jako sowa. Nie wszyscy byli

zresztą Czarni, choć nie było wśród nich Białych. Pozostałe role grali zaś aktorzy i aktorki biali, przy czym Maria Rybarczyk w roli Rolisonowej – z dopisaną postacią Aunt Jemimy (tak brzmiała nazwa mieszanek czekoladowych do naleśników) – miała na twarzy czarną maskę. W finałowej scenie przy wybrzmiewającym utworze *Mother* Johna Lennona Rybarczyk, upozowana na Aunt Jemimę, dokonuje zemsty i morduje siedzących przy stole członków Ku Klux Klanu, niczym w *Django* Quentina Tarantino. Nie ma powodów, by nie wierzyć w intencje deklarowane przez Rychcika, *Dziady* grzęzną jednak w rasowych kliszach i stereotypach. Jeśli rzeczywiście „rasizm ma być rodzajem maski używanej po to, żeby na nowo wypowiedzieć Mickiewicza”<sup>10</sup>, czarność została w spektaklu zinstrumentalizowana. Na pewno zaś nie została sproblematyzowana.

Jest też pochodzącym z importu kluczem do załatwienia polskich zmagania z tradycją romantyczną i próbą przetłumaczenia jej na współczesny język. Właśnie perspektywa *Dziadów* Rychcika pozwoliła Dorocie Sajewskiej i Dorocie Sosnowskiej na postawienie tezy o czarności jako medium. „Czarne ciało – pisały badaczki – nie jest ciałem archiwum. Nie jest zakotwiczone w historii, lecz staje się miejscem teorii teatru”<sup>11</sup>. W kulturze polskiej czarność jest mediatyzowana, zapośredniczona przez obrazy zaczerpnięte spoza kultury, w której nie ma doświadczenia czarność. Emancypacyjny potencjał czarność w Polsce wynika właśnie z faktu, że w tutejszej kulturze czarne ciała nie pozwalają na rekonstruowanie czy ucieleśnianie przeszłości. W teatrze czarne ciało „staje się czystym medium,



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, scenariusz Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, scenografia i kostiumy Anna Oramus, muzyka Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia Krystyna Lama-Szydłowska, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska

a jego obecność polega na ciągłym zapośredniczaniu, nie ma ustalonego miejsca i znaczenia”<sup>12</sup> .

Inaczej stawia sprawę Bagiński. W teaserze *Czarnej skóry, białych masek* reżyser przedstawia się: „Jestem studentem Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie na Wydziale Reżyserii Dramatu, specjalność reżyseria. Pochodzę z Nigerii” – zawiesza głos, po czym poprawia się: „Pochodzę z Polski, właśnie, moje korzenie są z Nigerii, urodziłem się we Wrocławiu”<sup>13</sup> . Być może ta wypowiedź została wyreżyserowana, być może jednak owa zewnętrzna perspektywa myślenia o czarności spowszedniała tak bardzo, że zawsze w pierwszym odruchu każe odsyłać do krajów afrykańskich.

Choć historia kolonizacji i segregacji rasowej nie jest moją historią, archiwum skóry przyjmuje również ten dokument. Nie chciałem tych opowieści w moim ciele, ale one już tam były, zanim zdążyłem się tego dowiedzieć. Zrozumiałem, że trzeba wysłuchać swojego ciała, by zobaczyć jego historię<sup>14</sup>

– pisał Bagiński w „Dwutygodniku” tuż po zamordowaniu George’a Floyda, już po premierze opolskiego spektaklu. Rasizm – stwierdza – to kolejny uniwersalizm; „przypomina, że zawsze jestem częścią nieodróżnioną czarnej masy”. Czarne ciało może zatem być i jest archiwum, bo zarówno dla reżysera *Czarnej skóry...*, jak i w tworzonym przez niego w spektaklu czarność nie jest czymś zewnętrznym, zapośredniczonym. Czarne ciała mają swoją polską historię, zarówno w czasach przedrozbiorowych, jak i współcześnie.

W pewnym momencie Michał Światała zrywa przedstawienie. Gdy Marysieńka Sobieska (Joanna Osyda) zgadza się wyjść za królewskiego lokaja, czarnego Józefa Holendra (Kornel Sadowski), Światała stwierdza, że wystarczy i że tego już za wiele. „To się nie zgadza z zapisem historycznym. Jak w roku 1683 Maria Kazimiera mogła mieć romans z czarnym lokajem?” – wybucha. Kontrfaktualna opowieść o miłości królowej i czarnego

Józefa Holendra przekracza granice tolerancji aktora, który stoi na stanowisku, że na scenie trzeba pokazywać prawdę. Wcześniej Świata grający wujowatego Radziwiłła znosił odgrywanie przez Białych ról Czarnych, teraz jednak granica została przekroczona. Problemem dla postaci Światy okazuje się również to, że osobę czarną gra biała.

Na scenę ponownie wchodzi Bagiński i Ndlovu-Sucharska, a spektakl z historycznego obrazka przechodzi we współczesną rozmowę – o konwencji teatralnej i blakfejsie, o reprezentacjach czarność i o czarnych ciałach. Mowa jest o nanorasizmie, pojawia się temat *Murzynka Bambo*, aż w kolejnej sekwencji prezentowana jest rekonstrukcja rasistowskiego ataku: Krzysztof Kossakowski i Leszek Malec chwytają Bagińskiego, szarpią go, wyzywając od „czarnuchów”, powalają na ziemię i każą całować krzyżyk. Po tej scenie reżyser opowiada o aktach przemocy na tle rasowym, które spotykały go od dzieciństwa po dorosłość. Dwa lata wcześniej opluto go i „kazano wypierdalać do Afryki”, a gdy był już w trakcie prób do *Czarnej skóry*, na dworcu w Opolu spośród wszystkich osób funkcjonariusz straży granicznej wybrał do kontroli właśnie jego. Ndlovu-Sucharska opowiada o dzieciństwie w Bydgoszczy, o tym, jak w szkole była delegowana, by opowiadać na lekcjach o Afryce. Rekonstruowana jest scena, w której odwiedza ją straż graniczna – Sadowski jako funkcjonariusz nieudolnie odczytuje jej nazwisko. Przesłuchuje ją, zadaje absurdalne pytania o kolor szczoteczki do zębów jej męża.

W *Czarnej skórze, białych maskach* Bagińskiego mieszają się porządki reprezentacji i cielesności oraz teatralne nawyki: reżyser występuje na scenie, a jego ciało, kolor skóry i doświadczenia są tematem spektaklu. W tym przedsięwzięciu kluczowe wydaje się jednak uhistorycznienie czarność, które umożliwia nadanie jej politycznego wymiaru współcześnie.

Zarazem, jak zauważa Jakub Papuczys, przedstawienie Bagińskiego pokazuje, że „produktywna dyskusja na tematy rasowe musi pociągnąć za sobą pytania nie tylko o jej społeczny, polityczny czy historyczny kontekst, ale również o nasze osobiste w nią uwikłanie”<sup>15</sup>.

## 2.

*Dead Girls Wanted*, spektakl na podstawie tekstu Jolanty Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina (Teatr Zagłębia w Sosnowcu, 2019), nie jest o czarności. Traktuje o martwych kobietach, Ofeliach, jak Laura Palmer – w którą na nagraniu wciela się dramaturżka – wylawianych z wody. O takich, które się zaćpały, albo takich, które choć jeszcze żyją, to wiadomo, że żyją niebezpiecznie i wiele redakcji trzyma w szufladach gotowe artykuły na wypadek ich śmierci. W przedstawieniu Teatru Zagłębia oprócz Nastazji Filipownej (Beata Deutschman), bohaterki *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, na scenie są Whitney Houston (Łukasz Stawarczyk), Amy Winehouse (Magdalena Celmer), Anna Nicole Smith (Karolina Staniec), Britney Spears (Małgorzata Saniak) i Lindsay Lohan (Agnieszka Kwietniewska<sup>16</sup>). Sześć kobiecych postaci, sześć monologów i jeden biały mężczyzna.

Postać Whitney Houston gra aktor sosnowieckiego teatru. Stawarczyk – podobnie jak aktorki grające pozostałe bohaterki – opowiada historię swojej porażki: „To wspaniałe”, „jestem wdzięczna” – stwierdza, by później wspomnieć o koszmarze: o uzależnieniu od alkoholu i narkotyków, o tym, jak w końcu przestała wychodzić z łazienki. Monolog nie odbiega w zasadzie od innych, choć aktor wkłada w swoją postać również własne niepowodzenia, mówiąc o tym, jak Małgorzata Gorol i Bartosz Gelner, z którymi był na roku, grają teraz w warszawskich teatrach, a on wylądował w Sosnowcu. Ten przegrywowy występ – podobnie jak inne w tym spektaklu – kończy prośba o aplauz.

Grzegorz Stępnik, który pracował przy *Dead Girls Wanted*

jako dramaturg, pisał, że w prezentowanych na scenie Teatru Zagłębia monologach chodziło o „wykpienie podtrzymujących tradycyjne wzorce kobiecości konkursów i postawienie na porażkę”, która „pozwała przyłapać na gorąco mechanizmy kulturowe odpowiedzialne za «produktowanie» kolejnych martwych dziewczyn”<sup>17</sup>. Kluczem do spektaklu ma być książka Jacka Halberstama *Przedziwna sztuka porażki*, strategią zaś – queerowanie stabilnych kategorii i oczekiwań związanych z ich reprodukowaniem. Martwe kobiety są produktem opresyjnego systemu – ich porażkowe biografie nie pasują do kapitalistycznej i patriarchalnej narracji ustanawiającej normatywność. Wśród nich jest Whitney Houston, jedyna czarna kobieta w tym gronie, i właśnie ją gra biały heteroseksualny mężczyzna, który – pisze Stępniaak – „nijak nie jest w stanie oddać jej doświadczenia, tak mocno związanego z kobiecością i czarnym kolorem skóry”<sup>18</sup>. Czarność pojawia się w *Dead Girls Wanted* jakby przypadkiem, lecz zwraca uwagę tym bardziej, że mediatyzuje ją ciało białego aktora.

W ogóle należałoby pewnie zacząć od pytania o status spektaklu o amerykańskich gwiazdach w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, na scenie niewątpliwie wyróżniającej się na teatralnej mapie polski, lecz pozostającej w cieniu większych instytucji w regionie, przede wszystkim Teatru Śląskiego w Katowicach (gdzie notabene Rubin z Janiczak chwilę później w 2019 roku przygotowali spektakl *Kurt Geron. Führer daje miasto Żydom* o getcie w Terezynie). W podobnym składzie (Janiczak / Rubin / Mosiewicz / Stępniaak) realizatorzy sosnowieckiego spektaklu przygotowali inne przedstawienie o Ameryce – *Made in USA* (2019) w Teatrze im. Witkacego w Słupsku.

Przejęta od Halberstama koncepcja porażkowości w sosnowieckim spektaklu zostaje przeniesiona z hegemonicznej kultury amerykańskiej. Teatr Zagłębia od premiery *Korzeńca* w reżyserii Remigiusza Brzyka w 2012 roku dużą wagę

w repertuarze przykładał do historii lokalnych, w spektaklu Rubina występują jednak postacie i biografie, o których mówi się na całym świecie, należące do globalnego uniwersum, do pewnego kanonu. Jest on jednak – jak każdy kanon – fundowany z pozycji dominacji: kultury anglosaskiej, lecz także mechanizmów rynku muzycznego i wielkich wytwórni, które kreują trendy i stwarzają gwiazdy, choć robią to wyłącznie dla własnego zysku. Globalne mechanizmy dotyczą też polskiej kultury, choć biografie opowiadane na sosnowieckiej scenie pochodzą z innego świata.

Znane z globalnej sceny postacie: Whitney Houston, Amy Winehouse, Anna Nicole Smith, Britney Spears i Lindsay Lohan pojawiają się w Sosnowcu, by – jak w przypadku monologu Stawarczyka – pomóc wybrzmieć lokalnej porażkowości oraz stematyzować sytuację samych aktorek i aktorów zespołu, mających poczucie jeśli nie porażki, to na pewno zdecydowanego niedosytu, choć trzy aktorki – Agnieszka Kwietniewska, Magdalena Celmer i Karolina Staniec – grają w przedstawieniu gościnnie, a akurat Łukasz Stawarczyk (obecnie również grający gościnnie) zdecydowanie wyróżnia się na tle sosnowieckiego zespołu; wcześniej grał w dobrze przyjętym *Detroit* Rubina (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2014) czy w hitowym, objeżdżającym cały świat *Cezary idzie na wojnę* Cezarego Tomaszewskiego (Komuna//Warszawa 2017). Przywoływani jako punkt odniesienia Małgorzata Gorol i Bartosz Gelner, grający na scenie warszawskiego Nowego Teatru, należą pewnie do modniejszego środowiska, mają też większe możliwości pracy z reżyserami i reżyserkami o silnej pozycji, lecz Stawarczyk nie jest bynajmniej aktorem nieznanym czy też – a sam tak się pozycjonuje – prowincjonalnym. Obsadzenie akurat jego w roli Whitney Houston nie jest więc bez znaczenia, skoro rolę tę gra uprzywilejowany społecznie heteroseksualny biały mężczyzna odnoszący zawodowe sukcesy. Niestety tej decyzji Stępniaak już

nie komentuje. Píše za to o przyjętej strategii, że otwiera ona

możliwość squeeerowania – w sensie nadania nienormatywnych konotacji, odwrócenia, udziwnienia – wybranych przez nas historii życia bohaterów. Odbijając się od szeregu stereotypów, zakazów, reguł społecznych decydujących o tym, co jest uważane za sukces, co za przegraną, czego należy się wstydić, a z czego być dumnym, odszukujemy potencjalnie wywrotowe sensy tych <sup>19</sup>przechwyconych przez media biograficznych narracji .

Na czym więc miałyby polegać owo queerowanie w przypadku postaci Whitney Houston? Oszem, Halberstam poświęca wiele uwagi genderowym uwarunkowaniom porażki i na tym koncentruje się też Stępiak, jednak *Przedziwna sztuka porażki* daje również narzędzia pozwalające w kontekście porażkowości interpretować czarność.

Halberstam za Saidiyą Hartman, która badała sytuację dopiero co wyzwolonych niewolników, zwracając uwagę na charakter tej nagłej emancypacji, stwierdza, że „«wolność» taka, jak ją definiuje białe państwo rasowe, ustanawia nowe formy zniewolenia”, a „same definicje wolności i człowieczeństwa, którymi posługiwali się abolicjoniści, drastycznie ograniczały zdolność byłych niewolników do myślenia o społecznej transformacji w innych kategoriach niż struktura terroru rasowego” <sup>20</sup>. Czarność systemowo wtłaczana była w ramy wyznaczone przez porażkę, podobnie jak kobiecość, którą pokazuje spektakl *Dead Girls Wanted*, a może nawet jeszcze bardziej. Czarna kobieta kumuluje ten potencjał porażki.

Jesteśmy w Sosnowcu, gdzie ubrany w białe futro i raz po raz zanurzający głowę w wannie biały aktor reprezentuje czarną kobietę. Dystans między reprezentacją Whitney Houston a ciałem aktora jest ostentacyjnie manifestowany.



Czarność jest tu po prostu odmiennością, odstępstwem od zasady, błędem w systemie teatralnych reprezentacji, w jakimś sensie pokazującym też porażkę tego systemu.

Z drugiej strony czy nie jest tak, że właśnie taka strategia obsadowa zwraca szczególną uwagę na to napięcie między ciałem a reprezentacją, buduje poczucie nieprzystawalności, które każdorazowo jest doświadczeniem osób czarnych w białych społecznościach? Tak jak Whitney Houston wyróżniałaby się spośród pozostałych bohaterek kolorem skóry, tak grający ją aktor wyróżnia się płcią. Fanonowska interpelacja: „Patrz, Murzyn!” zmienia się w teatrze w: „Patrz, facet!”, podkreślając odrębność obecnego na scenie ciała od innych. Ciało to jednak poza teatrem ma zupełnie inny status, jest ciałem uprzywilejowanym zarówno w pejzażu wizualnym, jak i w odbiorze społecznym.

### 3.

W finałowej scenie przedstawienia w reżyserii Kuby Kowalskiego *Diabeł i tabliczka czekolady* (2017) na scenę wchodzi Miguel Naueje. Jest bohaterem jednego z reportaży Pawła Reszki, na podstawie których powstał spektakl. Aktorzy zapowiadają niezwykłego gościa i na scenie pojawia się czarny lublinianin pochodzący z Angoli.

Naueje jest postacią rozpoznawalną i lokalne media skutecznie kreowały jego wizerunek – w lubelskiej prasie można znaleźć niemało artykułów na jego temat, podobnie jak jego wypowiedzi: „Początki były trudne. Nie znałem języka, ludzi, sposobu funkcjonowania kraju, ale później nauczyłem się polskiego i skończyłem studia”<sup>21</sup> – mówił dla „Dziennika Wschodniego”, dodając, że uzyskanie polskiego obywatelstwa odbiera jako zobowiązanie i jest wdzięczny, że Polska go przyjęła. Odwdzięcza się też Polsce za studia, pracując jako wolontariusz dla Caritasu. W serwisie „Niezależny Lublin” opowiada o doktoracie na temat systemu prawnego w Angoli i pytany jest o „poraniony wojną

kraj”, z którego pochodzi. Pojawia się też temat ostatnich wyborów prezydenckich, a Naeje stoi na stanowisku, że pozycję prezydenta – jak w Angoli – należy w Polsce wzmocnić<sup>22</sup>. Jeszcze w 2003 roku lubelska redakcja „Gazety Wyborczej” śledziła losy bezdomnego studenta i donosiła o tym, że dziewiętnastolatek z Angoli znalazł wreszcie w Lublinie dom: „Żona przeglądała «Gazetę», nagle mówi «Rafał! Pomóżmy mu!» – i podaje mi artykuł. Przeczytałem, pomyślałem – czemu nie?”<sup>23</sup> – opowiada mężczyzna, który zaoferował Angolczykowi dom. Naeje był też bohaterem reportaży Reszki, a potem wydanej przez niego książki (2015), która z dziennikarza lubelskiej „Gazety Wyborczej” uczyniła laureata Nagrody im. Kapuścińskiego.

Pierwsze pytanie, jakie należałoby postawić tej sytuacji teatralnej, brzmi: jako kto Naeje staje przed lubelską publicznością? Otóż pojawia się jako on sam oraz jako pierwowzór reportaży. Jako wdzięczny za przyznanie obywatelstwa Polak – swój, ale jednocześnie obcy – który opowiadając o zobowiązaniach wobec nowej ojczyzny oraz komplementując Polskę i Lublin, doskonale wpisuje się w oczekiwania dotyczące postaw migrantów. W dodatku skończył studia na KUL-u, robi doktorat. A lublinianie? Czy „pan Rafał” z tekstu w „Wyborczej” nie jest dowodem na to, że region, o którym mówi się, że nie słynie z tolerancji (zwłaszcza ostatnio, gdy masowo powstawały tam „strefy wolne od LGBT”), jednak potrafi stanąć na wysokości zadania i okazać miłosierdzie nastolatкови z kraju ogarniętego wojną? Pojawienie się Miguela Naeje na scenie Teatru im. Osterwy powinno więc poprawić samopoczucie lubelskiej widowni. Jak relacjonuje Marta Bryś: „musi niemalże tłumaczyć się ze swoich emocji, a publiczność z zadowoleniem słucha, że kocha on Polskę, a Lublin uważa za piękne miasto”<sup>24</sup>. Badaczka obszernie opisuje pojawienie się czarnego bohatera na scenie teatru:

Aktorzy inicjują „rozmowę” i zachęcają widzów, by się przyłączyli. Niektóre pytania są szokujące (chcąc, jak mniemam, skompromitować rasistowską obelgę „brudas”, którą mężczyzna niejednokrotnie słyszał pod swoim adresem, jeden z aktorów pyta „Miguel, a ile razy dziennie się kąpiesz?”, na co pada kuriozalna odpowiedź „dwa, trzy razy”), widzowie, powielając językową kalkę, zwracają się do mężczyzny na „ty” („czyli nie żałujesz, że tu przyjechałeś do nas?”), pytają o pogląd na temat Polaków. Naueje przekonuje, że rasistowskie wysoki nie są dla niego powodem do niechęci wobec całego społeczeństwa<sup>25</sup>.

Czarność pojawiająca się na teatralnej scenie sprawia, komentuje autorka, że sytuacja wymyka się spod kontroli: „Siła realnej obecności Nauejego jest tak duża, że zaczyna generować własne sensory”<sup>26</sup>, ujawniając jednocześnie rasistowskie odruchy zarówno twórców spektaklu, jak i publiczności.

Można zakładać, że intencje były inne, a zbiór reportaży miał posłużyć jako pretekst do stworzenia autoportretu lublinian i budowania lokalnej wspólnoty. Twórcy chcieliby zapewne włączyć do niej czarność, tyle tylko, że w ich spektaklu pojawia się ona w wersji oswojonej i uległej – Naueje nie przestaje mówić o wdzięczności wobec Polaków.

Inaczej niż w *Dead Girls Wanted* Czarny jest tu swój, ale jakby wyrzucony z powrotem w egzotykę. Inaczej niż w *Czarnej skórze...* z Opola, gdzie polska czarność zyskała wymiar historyczny, w *Diable...* zostaje ona osadzona wyłącznie w ciele obecnego na scenie performerera, który zostaje wystawiony na widok i swoją obecnością wywołuje raczej niezdrową sensację, reprodukując nanorasistowskie zachowania. Wprowadzenie na scenę czarnego ciała odbywa się bowiem na warunkach białej większości – w Opolu jednak to Bagiński (również dlatego, że jako reżyser występował z pozycji władzy) ustalał warunki, na jakich odbędzie się spotkanie z publicznością i w jakim kontekście pojawią się tam czarne ciała. To on i Ndlovu-Sucharska prowadzili inscenizowaną

rozmowę, wyznaczając jej ramy. W Lublinie – by raz jeszcze przywołać opinię Marty Bryś – „nadobecność jednego z bohaterów [...] rujnuje całkowicie ramy fikcyjności przedstawienia i konfrontuje aktorów i widzów z nieco inną rzeczywistością, niż zakładali twórcy spektaklu”<sup>27</sup>. Pokazanie na scenie czarnego ciała nie wystarczy, by czarność mogła się wyemancypować. Zasadniczą sprawą jest kontekst i sposób, w jaki twórcy wystawiają czarne ciała na widok. Jak w lubelskim przedstawieniu efekt może być bowiem odwrotny od intencji i założeń twórców.

Polski teatr, unikając historyzacji, okazuje się niezdolny do pomieszczenia czarnych ciał w ramach swojej reprezentacji, ich siła performatywna okazuje się zbyt wielka. Tak najwyraźniej było w przypadku spektaklu Kowalskiego, gdzie twórcy nie wzięli pod uwagę sensów, jakie powstały przez pojawienie się Nauejogo. O tym, że w związku z zaangażowaniem do spektaklu osób niebiałych „reżyserka i dramaturg mogli nie poradzić sobie z projektowanym przez siebie komunikatem”<sup>28</sup>, pisał Witold Mrozek w odpowiedzi na list aktorów i aktorki grających w *Hamlecie* Mai Kleczewskiej zrealizowanym w Teatrze Polskim w Poznaniu (2019). W swojej recenzji Mrozek opisywał spektakl:

„Mam prawo do tej ziemi” – w finale mówi zbiorowy Fortynbras, złożony z Hindusa Mandara Purandare, Gamou Fall z Senegalu i Flaunnette Mafy pochodzącej z rodziny polsko-południowoafrykańskiej. Wchodzą między trupy władców i dworzan triumfalnie, w pełnej energii, która ma być chyba w założeniu „dzika”, synkretycznej, taneczno-muzycznej sekwencji<sup>29</sup>.

W odpowiedzi na to zdanie wymienione przez niego osoby pisały między innymi: „W spektaklu kreujemy role, a nie funkcjonujemy jako osoby prywatne, dlatego uważamy, że nasze pochodzenie jest nieistotne”<sup>30</sup>. Flaunnette Mafa, Gamou Fall i Mandar Purandare stanęli na stanowisku, że kolor ich skóry nie ma znaczenia, a „użycie pieśni oraz języków obcych to częste

środki wyrazu we współczesnym teatrze”<sup>31</sup>. Dokonując autointerpretacji, twierdzili z kolei: „Zbiorową postać Fortynbrasa wykreowaliśmy jako przykład władcy ponad podziałami, operującego wieloma językami, również europejskimi (w scenie użyty jest także język polski), używającego różnej motoryki ciała oraz różnych stylizacji”<sup>32</sup>; zarzucili też recenzentowi, że nie ważyąc słów, zaszczepia krzywdzące stereotypy.

Być może jednak dokonana *post factum* autointerpretacja postaci Fortynbrasa maskuje tylko rasistowski gest reżyserki, całkiem świadomie stosującej strategię obsadową, w której ciała aktorów (Hamleta grał ukraiński aktor Roman Lutskiy) nie mają być jedynie reprezentacjami szekspirowskich postaci. (O tworzenie rasistowskich reprezentacji reżyserka była zresztą oskarżana już wcześniej, gdy we *Wściekłości* [Teatr Powszechny w Warszawie, 2016] grająca w przedstawieniu o migrantach Karolina Adamczyk w pewnym momencie maluje twarz na czarno)<sup>33</sup>.

Czarne ciała rozsadzają teatralność – teatralną umowność i konwencje – oraz niweczą intencje twórców i twórczyń skupionych na budowaniu reprezentacji. Być może najlepiej widać to właśnie w owym nieradzeniu sobie z projektowanym komunikatem, o którym pisze Mrozek; w tym, jak czarne ciała generują własne sensy, poza teatralnym porządkiem reprezentacji, w który usiłują wpisać je twórcy, na co z kolei wskazuje Bryś.

Rzecz chyba w tym, co w swoim spektaklu pokazuje Bagiński: chodzi o uhistorycznienie oraz internalizację doświadczenia czarność w polskiej kulturze, nie zaś o implementowanie jej jako czegoś zewnętrznego. Istnieje potencjał do stworzenia archiwum polskiej czarność, a Biała Podlaska z opolskiego spektaklu to jedynie niewielka próbka odzyskiwanej historii. W pozostałych opisywanych przeze mnie przypadkach – i nie jest to chyba zbieg okoliczności ani kwestia wyboru – czarność jest do polskiej kultury

transferowana z zewnątrz.

Opole, Sosnowiec, Lublin – miasta, w których powstały przywoływane tu spektakle – to ośrodki peryferyjne. Na osobną analizę zasługują na pewno spektakle Krzysztofa Warlikowskiego, i te powstające w warszawskim Nowym Teatrze (zwłaszcza *Francuzi!*), i jeszcze wcześniejsze. To jednak przypadek wypowiedzi tworzonej z pozycji twórcy umiędzynarodowionego,

jednej z najbardziej prominentnych postaci zachodniego teatru. Znacznie ciekawsze – bo i mniej oczywiste, i mniej ugruntowane – wydały mi się strategie wykorzystane w spektaklach reżyserowanych przez Bagińskiego, Rubina i Kowalskiego. Oczywiście każdy z nich ma pozycję w branży – Bagiński jako „młody zdolny”, z którym wiązane są spore nadzieje, Rubin jako twórca z istotnym dorobkiem, pracujący w największych polskich teatrach, czy Kowalski, który wprawdzie reżyseruje poza największymi ośrodkami, nie jest jednak postacią anonimową.

Przedstawienia czarności w Opolu, Sosnowcu i Lublinie budują więcej napięć, również ze względu na lokalną specyfikę, także tożsamościową – Śląska Opolskiego ze sporą mniejszością niemiecką; Sosnowca, czyli miasta, z którego do Katowic można dojechać tramwajem, jednak mentalnie silnie oddzielonego od hegemonicznego w regionie Górnego Śląska; czy wreszcie Lublina, skąd do przejścia granicznego z Ukrainą jest niespełna sto kilometrów, szafującego retoryką historycznej wieloetniczności, choć region uchodzi za jeden z bastionów polskiej ksenofobii.

Szereg napięć, jakie wywołuje przedstawianie czarności, wiąże się z wpisaniem jej w projekt kultury polskiej jako spójnej wizji



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, scenariusz Wiktor Bagiński i Paweł Sablik, scenografia i kostiumy Anna Oramus, muzyka Bartek Prosuł, Karol Kossakowski, choreografia Krystyna Lama-Szydłowska, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska

tożsamościowej silnie propagowanej przez obecną władzę, bez skrupułów wykorzystującą kategorie obcości do budowania zagrożenia – również ze strony Niemców czy Ukraińców – albo przedstawiającą Ślązaków jako „piątą kolumnę”. Wyrugowanie innych tożsamości z tak projektowanej kultury polskiej zapewnia tej kategorii stabilność, którą jednak każdorazowo narusza wprowadzanie innych ciał i podmiotów niewpisujących się w jej ramy.

Czarne ciało nie jest zakotwiczone w historii i kulturze polskiej, daje więc tym większą szansę przeprojektowania kategorii, w jakich kultura ta jest postrzegana. Wprowadzenie na scenę czarnych ciał – ciał aktorek i aktorów – oraz przywołanie historycznych czarnych ciał osób mieszkających w Polsce pozwala rozhermetyzować ugruntowaną w Polsce politykę tożsamościową.

Odzyskiwanie czarność, a przede wszystkim jej uhistorycznienie i zakotwiczenie w kulturze polskiej staje się więc realną możliwością. Scena oświadczył Józefa Holendra i ich przyjęcia przez Marysieńkę, przeciw czemu protestował Michał Światała, jest próbą tworzenia alternatywnych scenariuszy historycznych pozwalających na negocjowanie statusu czarność w historii kultury polskiej. A także w teatrze.

- 1 Frantz Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. Urszula Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020, epub.
- 2 Katarzyna Waligóra, *Nanorasizm nasz powszedni*, „Dialog-pismo.pl” z 14 lutego 2020, [www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/nanorasizm-nasz-powszedni](http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/nanorasizm-nasz-powszedni), dostęp 3 lutego 2021.
- 3 Frantz Fanon, *Czarna skóra...*
- 4 Ibidem.
- 5 Cyt. za *Historia polskiej czarność*, „Teatropole.pl”, <https://teatropole.pl/informacje/czarna-skora-historia/>, dostęp 3 lutego 2021.



- 6 Ibidem.
- 7 Kornelia Sobczak, *Pomniki, lektury, korekty*, dialog-pismo.pl, <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/pomniki-lektury-korekty>, dostęp 19 czerwca 2020.
- 8 Krzysztof Wittels, *Początki afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, w: *Afryka w Warszawie. Dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka inaczej”, Warszawa 2010, s. 13.
- 9 *Czy jestem wystarczająco czarny?* Z Radosławem Rychcikiem rozmawia Mateusz Węgrzyn, „Dwutygodnik.com” 2014, nr 129, [www.dwutygodnik.com/artykul/5109-czy-jestem-wystarczajaco-czarny.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/5109-czy-jestem-wystarczajaco-czarny.html), dostęp 4 lutego 2021.
- 10 Ibidem.
- 11 Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, *Blackness as Medium. Body in Contemporary Theatre Practice and Theory*, „Theatralia” 2016, nr 2, s. 99.
- 12 Ibidem.
- 13 *Czarna skóra, białe maski / reż. Wiktor Bagiński*, teaser spektaklu, „YouTube.com” z 26 października 2019, <https://youtu.be/yWcp7ul1AWE>, dostęp 4 lutego 2021.
- 14 Wiktor Bagiński, *Narodziny Murzyna*, „Dwutygodnik.com” 2020, nr 284, [www.dwutygodnik.com/artykul/8998-narodziny-murzyna.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/8998-narodziny-murzyna.html), dostęp 4 lutego 2021.
- 15 Jakub Papuczys, *Czy wszyscy nie jesteśmy trochę rasistami?*, „Didaskalia” 2020, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-wszyscy-nie-jestesmy-troche-rasistami>, dostęp 4 lutego 2021.
- 16 Notabene w spektaklu *Niech żyje wojna!!!* w reżyserii Moniki Strzępki (Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2009) Kwietniewska z usmoloną twarzą grała Ślązaka Gustlika z *Czterech pancernych i psa* („jest czarny, bo ze Śląska, a ponieważ Śląsk to ojczyzna polskiego bluesa – jest czarny jak Murzyn, nie jak górnik” – pisała Joanna Wichowska w „Dwutygodniku.com”, [www.dwutygodnik.com/artykul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html](http://www.dwutygodnik.com/artykul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html), dostęp 5 lutego 2021), wygłaszając między innymi taki monolog:

wiecie co to jest blues?

blues jest wtedy

kiedy dobry człowiek śpiewa o tym, że jest smutny



a ja jestem smutny  
w kinie w Alabamie  
też mieliśmy swoich czterech pancernych  
w sześćdziesiątych latach  
w samochodowych kinach w Alabamie  
w kinie dla czarnych oglądaliśmy białe filmy  
psów w tych filmach nie było  
bo psy wisiały na drzewach Alabamy  
ale jak czarnych wieszali na filmie nie było  
nie ma wielu rzeczy  
w filmach ze wszystkimi wspaniałymi artystami kina  
którzy chcąc prawdziwie oddać okropności wojny  
oddają tak naprawdę kutasa  
w usta żeńskiej publiczności

(Paweł Demirski, *Niech żyje wojna!!!*, w: idem, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 354).

- 17 Grzegorz Stępnik, *The Power of Queer Failure*, „Polish Theatre Journal” 2019, nr 1–2, [www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/191/989](http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/191/989), dostęp 5 lutego 2021.
- 18 Ibidem.
- 19 Ibidem.
- 20 Jack Halbestam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, epub.
- 21 Izabela Izdebska, *27 osób odebrało polskie obywatelstwo w Lublinie*, „Dziennik Wschodni” z 21 maja 2012, [www.dziennikwschodni.pl/lubelskie/27-osob-odebralo-polskie-obywatelstwo-w-lublinie,n,1000150172.html](http://www.dziennikwschodni.pl/lubelskie/27-osob-odebralo-polskie-obywatelstwo-w-lublinie,n,1000150172.html), dostęp 5 lutego 2021.
- 22 *W górę strumienia – Miguel Naueje z Angoli*, „Niezaleznylublin.pl” z 29 kwietnia 2019, [www.youtube.com/watch?v=GcoLOVsaZCg](http://www.youtube.com/watch?v=GcoLOVsaZCg), dostęp 5 lutego 2021.
- 23 pr [Paweł Reszka], *Miguel ma dom*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” z 19 listopada 2003, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,1785295.html>, dostęp 5 lutego 2021.
- 24 Marta Bryś, *Fakty na niby*, „Dialog” 2017, nr 11, [www.dialog-pismo.pl/w-numerach/fakty-na-niby](http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/fakty-na-niby), dostęp 5 lutego 2021.

- 25 Ibidem.
- 26 Ibidem.
- 27 Ibidem.
- 28 Witold Mrozek, odpowiedź na *List do Witolda Mrozka*, recenzenta „Gazety Wyborczej” w sprawie recenzji ze spektaklu „Hamlet” w reżyserii Mai Kleczewskiej, „E-teatr.pl” z 13 czerwca 2019, <https://e-teatr.pl/aktorzy-pisza-do-recenzenta-a271487>, dostęp 5 lutego 2021.
- 29 Witold Mrozek, *Ukraiński Hamlet w rzeźni o końcu Europy. Nowy spektakl Kleczewskiej imponuje rozmachem*, „Gazeta Wyborcza” z 9 czerwca 2019, <https://wyborcza.pl/7,112395,24879967,ukraiński-hamlet-w-rzeźni-o-koncu-europy-nowy-spektakl-kleczewskiej.html>, dostęp 5 lutego 2021.
- 30 Flaunnette Mafa, Gamou Fall, Mandar Purandare, *List do Witolda Mrozka* recenzenta „Gazety Wyborczej” w sprawie recenzji ze spektaklu „Hamlet” w reżyserii Mai Kleczewskiej, „E-teatr.pl” z 13 czerwca 2019, <https://e-teatr.pl/aktorzy-pisza-do-recenzenta-a271487>, dostęp 5 lutego 2021.
- 31 Ibidem.
- 32 Ibidem.
- 33 Zob. np. Jolanta Nabiałek, *Pomalujmy sobie twarze na czarno*, „Krytyka Polityczna” z 30 września 2016, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/pomalujmy-sobie-twarze-na-czarno/>, dostęp 5 lutego 2021.

## Bibliografia

Bagiński Wiktor, Narodziny Murzyna, „Dwutygodnik.com” 2020, nr 6,  
<https://www.dwutygodnik.com/artypul/8998-narodziny-murzyna.html>.

Bryś Marta, Fakty na niby, „Dialog” 2017, nr 11, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/fakty-na-niby>.

Czy jestem wystarczająco czarny? Z Radosławem Rychcikiem rozmawia Mateusz Węgrzyn, „Dwutygodnik.com” 2014, nr 3,  
<https://www.dwutygodnik.com/artypul/5109-czy-jestem-wystarczajaco-czarny.html>.

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

Halbestam Jack, Przedziwna sztuka porażki, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Izdebska Izabela, 27 osób odebrało polskie obywatelstwo w Lublinie, „Dziennik Wschodni” z 21 maja 2012, <https://www.dziennikwschodni.pl/lubelskie/27-osob-odebralo-polskie-obywatelstwo-w-lublinie,n,1000150172.html>.

Mafa Flaunnette, Fall Gamou, Purandare Mandar, List do Witolda Mrozka, recenzenta „Gazety Wyborczej” w sprawie recenzji ze spektaklu „Hamlet” w reżyserii Mai Kleczewskiej, e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/aktorzy-pisza-do-recenzenta-a271487>.

Mrozek Witold, odpowiedź na List do Witolda Mrozka, recenzenta „Gazety Wyborczej” w sprawie recenzji ze spektaklu „Hamlet” w reżyserii Mai Kleczewskiej, e-teatr.pl, <https://e-teatr.pl/aktorzy-pisza-do-recenzenta-a271487>.

Mrozek Witold, Ukraiński Hamlet w rzeźni o końcu Europy. Nowy spektakl Kleczewskiej imponuje rozmachem, „Gazeta Wyborcza” z 9 czerwca 2019, <https://wyborcza.pl/7,112395,24879967,ukrainski-hamlet-w-rzezni-o-koncu-europu-nowy-spektakl-kleczewskiej.html>

Nabiątek Jolanta, Pomalujmy sobie twarze na czarno, „Krytyka Polityczna” z 30 września 2016, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/pomalujmy-sobie-twarze-na-czarno/>.

Nie wiem, co to znaczy być aktorem. Z Mamadou Góo Bâ rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2020, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-wiem-co-znaczy-byc-aktorem>.

Papuczys Jakub, Czy wszyscy nie jesteśmy trochę rasistami?, „Didaskalia” 2020, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-wszyscy-nie-jestesmy-troche-rasistami>.

pr [Paweł Reszka], Miguel ma dom, „Gazeta Wyborcza – Lublin” z 19 listopada 2003, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,1785295.html>

Sajewska Dorota, Sosnowska Dorota, Blackness as Medium. Body in Contemporary Theatre Practice and Theory, „Theatralia” 2016, no. 2.

Sobczak Kornelia, Pomniki, lektury, korekty, dialog-pismo.pl, z 19 czerwca 2020, <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/pomniki-lektury-korekty>.

Stępnia Grzegorz, Siła queerowej porażki, „Polish Theatre Journal” 2019, nr 1-2, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/191/989>.

Uberman Iwona, Gorki, „Dialog” 2018, nr 7-8, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/gorki>.

Waligóra Katarzyna, Nanorasizm nasz powszedni, dialog-pismo.pl, z 14 lutego 2020, <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/nanorasizm-nasz-powszedni>.

Wittels Krzysztof, Początki afrykańskiej diaspory nad Wisłą, [w:] Afryka w Warszawie. Dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka inaczej”, Warszawa 2010.