

**Szkoła  
Filmowa  
w Łodzi**



**Studia doktoranckie**

**Joanna Osyda**

**Nr albumu:**

**6470**

**Pisemny komentarz do pracy doktorskiej:**

**Nadzieja na zakończenie praktyki blackface w polskim teatrze na przykładzie pracy nad spektaklem „*Czarna skóra, białe maski*” w reżyserii Wiktora Bagińskiego w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu.**

**Opieka promotorska : dr hab. Marcin Brzozowski**

**Łódź 2023**

## Spis treści :

1.1 Wstęp .....	3
1.2. Część pierwsza. Proces powstawania spektaklu.....	7
1.3. Opowiadanie historii poprzez bohatera zbiorowego. Rola zbiorowa jako rola główna.....	12
1.4. Czas inspiracji jako ważny element budowania roli.....	19
1.5. Niczego nie zmienisz. Jest jak jest.....	24
2.1. Część druga. Skąd się biorą uprzedzenia?.....	31
2.2. Czym jest problematyka blackface?.....	34
2.3. Poruszanie problematyki blackface w teatrze i w filmie.....	36
2.4. Czy polityczna poprawność staje się ograniczeniem w sztuce?.....	46
2.7. Czym jest nanorasizm?.....	48
2.8. Tożsamość ruiny .....	51
2.9. Czy sztuka może stać się narzędziem rekompensaty?.....	52
3.1 Wywiad z Wiktorem Bagińskim.....	53
3.2 Rozmowa z Bonnie Ndlovu-Sucharską .....	57
4.1. Zakończenie.....	62
5.1. Bibliografia.....	65
5.2. Filmografia.....	66
5.3. Netografia.....	66

## Wprowadzenie

Niniejsza praca jest próbą uchwycenia przemiany, jaka nastąpiła we mnie podczas pracy w teatrze na przestrzeni ostatnich pięciu lat. Jest to obraz utkany z mojej praktyki, entuzjazmu z jakim wchodziłam w każdy kolejny projekt, ale też z wątpliwości, artystycznych zawodów, niepowodzeń i rozczarowań. Na wybór tematu miał wpływ kontekst czasów, sytuacji politycznej oraz nastrojów społecznych, a także zmian kulturowych w postrzeganiu Innych, w przestrzeni publicznej.

W pracy aktora od zawsze fascynowało mnie socjologiczne i historyczne podłoże, a także psychologiczne mechanizmy oddziałujące na ludzkie zachowania. Interesuje mnie akt filtrowania zdarzeń przez moją wyobraźnię wywołującą ciąg zachowań i emocji. Ten proces skutkuje także przyjętymi postawami moralnymi, towarzyszącymi mi na codzień..

Uwarunkowania zewnętrzne związane z powstawaniem niżej opisanego spektaklu stały się czynnikiem stanowiącym o odpowiedzialności jaką chcę podejmować jako aktorka i człowiek. Hannah Arendt we wstępie do *Korzeni totalitaryzmu* pisze, że ludzie XX-go wieku musieli zmierzyć się z : „(...) irytującą niezgodnością między rzeczywistą potęgą współczesnego człowieka, większą niż kiedykolwiek przedtem- tak wielką, że zagraża już istnieniu jego własnego świata, a niezdolnością ludzi do życia w stworzonych przez siebie warunkach i do zrozumienia sensu współczesnego świata”<sup>1</sup>. Słowa sformułowane przez Arendt w 1989 roku rozumiem jako krytykę zaślepienia ludzkości w swym pędzie do postępu technologicznego, eksploracji Ziemi i wycisku tanich sił roboczych. Kataklizmy ekologiczne, polaryzacja sceny politycznej w Polsce, strajki kobiet, pandemia i wynikająca z niej izolacja, inwazja Rosji na Ukrainę, klęska humanitarna w Jemenie, Birnie, Sudanie, Syrii, konflikt w Strefie Gazy, zabójstwo Georga Floyda na Florydzie oraz ruch Black Lives Matter<sup>2</sup> to okoliczności, których świadomość redefiniuje hierarchię wartości w naszym/moim mikroświecie. Te zdarzenia w sposób pośredni lub bezpośredni na nas wpływają często odzierając nas z poczucia komfortu, nadziei lub rozszerzając pole rozumienia. Wydarzenie z Florydy (zabójstwo Georga Floyda) przypomniało światu o

---

<sup>1</sup> Arendt H. ,1989, *Korzenie totalitaryzmu*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa, s.XXII

<sup>2</sup> Przywołane przeze mnie wydarzenia są subiektywnym zbiorem zdarzeń i katastrof humanitarnych XXI w.

ogromnym koszmarze jaki pozostawił po sobie duch czasów kolonializmu, z którym nie uporaliliśmy się do dziś. Społeczeństwo za pomocą rebelii domagało się oddechu jakiego został bestialsko pozbawiony George Floyd.

Rozpoczęły się procesy zmian w wielu sferach przestrzeni publicznej. Przyglądam się im z zainteresowaniem i przekonaniem, że następuje zwrot w narracji i sposobach reakcji na realne lub możliwe przekroczenia w relacjach międzyludzkich. Przedstawianie świata i sposoby pracy w teatrze także się rewolucjonizują. Zwracamy wreszcie uwagę na warunki i atmosferę prób. Pozycja autorytetu (konstytuowanego niekiedy przez lata) nie daje już immunitetu na stosowanie jakiejkolwiek przemocy w trakcie powstawania spektaklu. W czerwcu tego roku zasnął tego Krystian Lupa w Genewie. Jego premiera o budżecie 4 mln złotych *Les Emigrants* oparta na powieści *Wyjechali* W.G. Sebaldy została odwołana z powodu konfliktu z zespołem technicznym oraz dwóch wybuchów emocjonalnych reżysera na próbach<sup>3</sup>. W mojej pracy magisterskiej pt. *Potęga pionowej postawy. Etyka w zawodzie aktora* zajmowałam się tą tematyką. Opisywałam przypadek Joanny Szczepkowskiej i jej sprzeciw wobec przedłużających się prób w Teatrze Dramatycznym podczas przygotowania spektaklu *Persona. Ciało Simone* Krystiana Lupy. Wtedy zabrakło słów poparcia dla aktorki i krytyki postawy Krystiana Lupy. Odwołanie premiery z powodu wybuchów agresji było nie do pomyślenia. Wydawało się, że reżyser ma pozycję nienaruszalną, jego przekroczenia muszą być akceptowane ze względu na wielkość jego dorobku i budowanego przez lata autorytetu.

Przekroczenia i przemoc w szkołach teatralnych i teatrach stały się istotnym tematem debaty publicznej.

Moja droga zawodowa pozwoliła mi obserwować realia pracy w teatrze państwowym; na użytek tej pracy określe go mianem instytucjonalnego (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu), offowym (Teatr Szwalnia w Łodzi), a także impresaryjnym (Garnizon Sztuki w Warszawie). Każdy z nich ma inny system pracy. Odważę się na stwierdzenie, iż różnice w strukturach tych miejsc, a także sposób ich finansowania ma ścisły wpływ na podejście do pracy. Z mojego doświadczenia najwięcej wypaczeń wydarza się w teatrach finansowanych z budżetu pań-

---

<sup>3</sup><https://wyborcza.pl/7,75410,29888306,sprawa-krystiana-lupy-dyrekcja-teatru-powszechnego-wielokrotnie.html>

stwa. Wynika to z budowanego przez lata systemu hierarchii, na której czele stoi dyrektor, utwierdzany często w swej sile poprzez milczenie zespołu. Taki model stwarza przestrzeń do przemocy i innych nadużyć. Przykładem tego są sprawy: Teatru Bagateli<sup>4</sup> w Krakowie, Teatru Dramatycznego<sup>5</sup>, Teatru Rozmaitości<sup>6</sup>, Teatru Kwadrat<sup>7</sup> w Warszawie oraz zmiany kierownictwa, które dokonały się po zgłoszeniu nadużyć finansowych i personalnych.

W mojej opinii rozprawianie się z demonami przeszłości przynosi bardzo obiecujące rezultaty. W teatrach spisywane są kontrakty między obsadą i twórcami spektakli. Dyrektorzy instytucji kulturalnych zobligowani są do organizowania szkoleń i komisji antymobbingowych. Związki zawodowe przechodzą renesans. Zmiany, nawet jeśli są wynikiem społecznej presji przynoszą wyraźną poprawę komfortu pracy i poczucia bezpieczeństwa.

Poniższa praca jest próbą pochylenia się w odniesieniu do wspomnianych zmian społecznych nad archaicznym, teatralnym zjawiskiem jakim jest blackface.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> W wyniku zarzutów o mobbing i molestowanie kierujący ponad 20 lat Dyrektor Teatru Bagatela Henryk Jacek Schoen otrzymał prokuratorskie zarzuty oraz stracił stanowisko.

*Kryzys wizerunkowy organizacji na przykładzie Teatru „Bagatela” w Krakowie*, Joanna Kołodziejczyk, Peter-Bombik, praca licencjacka Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

<sup>5</sup> W wyniku zarzutów i kryzysu wizerunkowego Tadeusz Słobodzianek przestaje być Dyrektorem Teatru Dramatycznego <https://www.tygodnikpowszechny.pl/o-co-chodzi-w-sporze-o-teatr-dramatyczny-181629>

<sup>6</sup> W wyniku zarzutów o nierówności finansowe, manipulacje, mit geniusza, nieliczenie się z prawami pracowniczymi Dyrektora artystycznego Grzegorza Jarzyny, oraz Dyrektorki naczelnej Natalii Dziędużyckiej zmienia się kierownictwo Teatru Rozmaitości.

<sup>7</sup> Na skutek zarzutów o : spożywanie alkoholu w miejscu pracy, mobbing, nadużycia finansowe Dyrektor Andrzej Nejman traci stanowisko.

<sup>8</sup> **Blackface** (dosł. „czarna twarz”) – styl teatralnego makijażu zapoczątkowany w [Stanach Zjednoczonych](#) pod koniec XIX wieku, odwołujący się do [stereotypowych](#) wyobrażeń obecnych w społeczeństwie amerykańskim dotyczących osób o czarnym kolorze skóry. Biali ludzie o twarzach mocno pomalowanych utwierdzali pewne stereotypy, przywołując w czasie przedstawień zachowania kojarzone z karykaturą zachowań ludzi czarnoskórych. Tego rodzaju spektakle straciły swą popularność w połowie XX wieku w USA.

Harmeet Kaur CNN, [This is why blackface is offensive](#), CNN [dostęp 2022-07-22]., *Blackface Is Older Than You Might Think*

*From medieval European theater troupes to American minstrelsy, the harmful tradition has a surprisingly long history* <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/blackface-older-you-think-180977618/>

Temat ten stał się dla mnie wyjątkowo dotkliwy, gdy w 2019 roku reżyser Wiktor Bagiński w ramach wygranego konkursu *Modelatornia* na realizowanie sztuki w eksperymentalnej odsłonie zaprezentował eksplikację spektaklu *Czarna skóra, białe maski*. Kolektywna praca stała się dla mnie przełomowym momentem w zakresie moich osobistych przemyśleń i poszukiwań zawodowych.

W niniejszej pracy pochylam się nad tematem kolonializmu, którego teatralnym symbolem jest figura blackface. Nie jest ona dla mnie jedynie makijażem, jest emblematem, który ma za zadanie pozbawić człowieka godności. Odebrać ciało jego przynależną twarz i jej autentyzm. Infantyilizowanie, jakim jest ordynarne przemalowywanie skóry pastą oraz dokładanie do tego ośmieszającego kostiumu (np. spódniczki z bananów), a także dopisywanie cech człowieka bez woli rozumu z głupkowskim uśmiechem na twarzy odcisnęło w kulturze olbrzymie piętno.

W opisie problemu istotny jest dla mnie fenomen roli zbiorowej, stanowiącej siłę spektaklu, a której tworzenie (za pomocą ruchu i improwizacji) było uwalniającym doświadczeniem. Wielowątkowość pracy oddaje charakter atmosfery jaka towarzyszyła mi oraz reszcie twórców podczas realizacji spektaklu. Była to realizacja w całości oparta na zespołowości. Wymagała od aktorów i realizatorów stworzenia artystycznego kolektywu. Improwizacje, dyskusje, a także wolność w podejściu do kreowania postaci i wyboru środków wyrazu była kluczem do stworzenia spektaklu. Dysertacja zawiera inspiracje, myśli oraz obrazy z tematem rasizmu, kolonializmu i problematyki blackface, które najmocniej rezonują w mojej świadomości.

## Część I

### Proces powstawania spektaklu.

Spektakl „Czarna skóra białe maski” powstał dzięki projektowi „Modelatornia” w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Konkurs z założenia zakłada pracę z młodymi, debiutującymi twórcami, szukającymi swojego języka teatralnego. Reżyser Wiktor Bagiński oraz Paweł Sablik przedstawili eksplikację mówiącą o początkach obecności czarnych ludzi w Polsce. Ponadto powiedzieli, że chcieliby zestawić część zawierającą historyczną

inscenizację, z naszymi doświadczeniami na temat rasizmu (dotykającego nas bądź kogoś z naszego środowiska). Wiktor Bagiński urodzony w Polsce potomek Nigeryjczyka uważa, że : „Nie ma w Polsce czarnego mieszkańca, który nie doświadczyłby dyskryminacji ze względu na kolor skóry”.

Pracę nad spektaklem rozpoczęliśmy od zbudowania na próbach grupowego zaufania i atmosfery pełnej swobody wypowiedzi. Na pierwszej próbie reżyser przeprowadził z nami ruchową improwizację pt. „Cztery żywioły”, aktywizując nasze ciała do pełnej gotowości. Proces polegał na tym, że przez godzinę będąc w ciągłym ruchu interpretowaliśmy dźwięki, które symbolizowały cykl życia natury. Reżyser cały czas dyrygował rytmem improwizacji. Staraliśmy się dotrzeć do najszczerzych pokładów emocjonalnych wewnątrz nas samych. Rozpoznawaliśmy fałsz płynący z ciała. Uczyliśmy się słuchać impulsów, pozwalać im rosnąć i rozwijać coraz szersze działania ruchowe. Odrzucaliśmy wstyd i ograniczenia ciał. Nie koordynowaliśmy gestów, mimiki i dźwięków. Odblokowywaliśmy to co zablokowane, powoli wpuszczając w nowe rejony coraz więcej przestrzeni i swobody.

Dla mnie to były niezapomniane małe akty wyjścia na niepodległość ciała. Wymagało to olbrzymiej odwagi i było nieprawdopodobnie oczyszczające i scalające nas jako grupę. Wtedy moim zadaniem nie było myślenie o efekcie końcowym. Wymarzony etap eksperymentu. Czułam w nim wolność i starałam się to uczucie pielęgnować. Czasem przychodziły momenty zwątpienia. Po tygodniu pracy nagle mój mózg zaczął produkować własne schematy pracy z ciałem i choreografii, które odrzucałam, by niczego nie kreować, lecz dać się mojemu indywidualnemu ruchowi rozwijać tu i teraz. To było studium pracy nad sobą. Odbywało się to głównie z zamkniętymi oczami, zawsze przy muzyce i było koordynowane przez reżysera i choreografkę. Mimo, że pracowaliśmy w grupie, obok siebie, na tym etapie praca była bardzo wsobna i indywidualna. Uczyliśmy się różnić ruch wychodzący od kości bądź mięśni. Proces dzień po dniu stawał się uaktywnianiem naszych pokładów emocjonalnych, intelektualnych i ruchowych tak, by na jak najgłębszym poziomie wyczulić się nawzajem na naszą i innych obecność.

Wiktor Bagiński eksperymentował wprowadzając różnorodne elementy do naszej praktyki. Próby do spektaklu najbardziej odzwierciedla słowo: praktyka. Pamiętam, jak pewnego razu układaliśmy ze swoich ciał obrzydliwy, zakazany napis: „MURZYN”. Okazało

się, że kiedy użyliśmy do tego języka ciała nagle to słowo było ledwo odczytywanym symbolem, którego znaczenie ulatywało. To było symboliczne zarysowanie naszej drogi. Byliśmy niczym dzieci z przedszkola w Kępnie, które przebrane za Afrykanów z wysmarowanymi na czarno twarzami recytowały „*Murzynka Bambo*”<sup>9</sup>. Przyglądaliśmy się naszym emocjom, mechanizmom, które się w nas uruchamiały. Bardzo dużo rozmawialiśmy.

Współpraca z choreografką Lamą Szydłowską polegała na wielogodzinnych improwizacjach, na doszukiwaniu się w naszych ciałach tego co naturalne. Szukaliśmy ruchu szczerzego, jednocześnie rosła w nas jego świadomość.

Opowiadaliśmy o naszych spotkaniach z rasizmem, jego różnych przejawach, o naszych zachowaniach i reakcjach związanych z pierwszymi spotkaniami z ludźmi o innym niż nasz kolorze skóry. Mówiliśmy o emocjach, które odnajdywaliśmy w sobie, podczas naszych pierwszych spotkań z czarnymi. Dostyc szybko okazało się, jak pokraczni jesteśmy w opowiadaniu tych historii. Nasz język był powściągliwy, stawaliśmy się coraz bardziej uważni, czujni. Nasze wypowiedzi w obecności reżysera, który jest czarnym Polakiem i z przejawami przemocy na tle rasowym spotkał się niezliczoną ilość razy, były formułowane w bardzo karkołomny, toporny sposób. Właśnie tym wspólnym projektem mieliśmy zmieniać język i rzeczywistość, choćby tylko tę teatralną, na lepsze. Przez sekundę nie miałam wątpliwości, że poruszanie delikatnych strun ludzkiej wrażliwości i opowiadanie historii, które miały miejsce i są świadectwem ludzkiej krzywdy, mają ogromny sens i jeśli choć kilka osób po skończonym spektaklu coś zmieni w podejściu do dotychczasowego lekceważenia problematyki rasizmu w Polsce, to warto ten temat podjąć. Język werbalny okazał się zbyt ubogi. Nawet teraz opisując te procesy czuję jak niewystarczające jest tu słowo.

Dlatego właśnie z choreografką Lamą Szydłowską szukaliśmy w pewnym momencie obrazów, które staną się uniwersalne, które będą symbolem i przeniosą widza w przestrzeń ciała, znaczeń intuicyjnych, które będą się budowały w wyobraźni widza. Spektakl kończy kilkunastominutowa improwizowana scena ruchowa, której założeniem jest odrzucenie maski blackface, skupienie się na emocjach i bodźcach, które wywołuje w nas ten ob-

---

<sup>9</sup> Wydarzenie miało miejsce 04.06.2021w Przedszkolu Samorządowym Kępnie, grupa nauczycieli w rozczochranych perukach inscenizuje wierszyk Juliana Tuwima.



raz, muzyka i światło, także opowieść, która snuła się przez cały spektakl i odpuszczenie tych emocji na rzecz współodczuwania w bardzo długiej sekwencji „przytulenia i pocucia swoich ciał”. Usłyszenia swojego oddechu. Odczuwania wspólnego rytmu. Aż do wy-ciszenia się i uspokojenia ciał. Do ujednolicenia. Unieważniania i ciszy. Tak jakby spektakl, który zaczyna się od eksponowania i eksplorowania formy i poprzez to pewnych społecznych kalek i masek powoli je wytracał, skończywszy na całkowitym ich odrzuceniu i ogołoceniu. Powrót do tego co naturalne, pierwotne, wspólnotowe i czyste.

Pamiętam, że bardzo trudne było dla mnie niezakłócanie tego wewnętrznego ruchu poprzez potrzebę poruszania się za wszelką cenę. Trudnością w pracy metodą improwizacyjną jest dążenie do efektu za wszelką cenę. Aktorskie minuty biegną bardzo powoli i każda sekunda pauzy wydaje się na początku pustką, torturą. Cisza odczuwana w ciele była dla mnie bardzo nowym doznaniem. Z pogranicza medytacji. Znamienne, że kiedy w pauzie pojawiała się najczystsza chęć poruszenia konkretną częścią ciała, ruch stawał się hipnotyzujący, mocny i zrozumiały. Tak jakby ciało wyłapywało myśl i transponowało ją poprzez drgania. W tym spektaklu zależało nam na niewymuszaniu zdarzeń. Trudność polegała na tym, że były one mimo wszystko zaplanowane, składały się na logiczną całość, a oddziaływały jedynie pod warunkiem ich całkowitej autentyczności. Wielokrotnie ją odczułam i do dziś pamiętam rdzeń tych zdarzeń. To wzmacniające uczucie nauczyć się rozpoznawać fałsz własnego ciała. Scena zawsze prawdę i kłamstwo potęguje. Doświadczony i czujny aktor może nauczyć się ten fałsz omijać albo transformować go poprzez świadomość do prawdy. Czym jest ta prawda? Nazwę ją na użytek tej pracy: czystą intencją. Jest przekazem, który biegnie poprzez nasze myśli, mięśnie, głos, kości i poprzez ekspresję aktora wydobywa się na zewnątrz. Moim zdaniem, ta niezakłócona fałszem naszego pragnienia i wyobrażenia intencja hipnotyzuje nas kiedy oglądamy aktora na scenie.

Wiele czasu poświęciliśmy na to, by podczas prób poczuć komfort niewymuszania bodźców. Język ciała stał się równie ważny co język werbalny. Dla mnie to było zjawisko przełomowe w podejściu do pracy. Dzięki temu zyskałam o wiele większą świadomość mojego ciała. Nauczyłam się lepiej słuchać jego sygnałów. Muzyka Bartka Prosuła, naszego kompozytora, była inspiracją, ale nie ilustracją dla naszego ruchu. Cała sekwencja ruchowej sceny w spektaklu to nasz manifest wolności. Daliśmy głos naszym ciałom,

które się różnią, które czują różnie, pragną innych rzeczy i słuchają w każdej sekundzie innych dźwięków. Nie ma w nich nic wywyższającego się i pouczającego innych. Nie ma uprzedzeń. Jest ruch i życie.

Doskonale pamiętam, jak po raz pierwszy na spotkaniu z choreografką mieliśmy przez dwadzieścia minut ruszać się bez przerwy. Zamknąć oczy lub mieć je otwarte w nieprawdopodobnej uważności. Tak jak czujemy. Pozwolić sobie działać intuicyjnie. Niektórzy z nas nie chcieli się ruszać. Eksplorowali bezruch i mikroruchy. Muzyka inspirowała do odważniejszego bycia w ćwiczeniu. Do poszerzania odczuwania. Wyobraźnia pracowała jak szalona. To była bardzo intymna i ważna próba. Zmuszała nas do zajrzenia w najbardziej pochowane rejony wyobraźni, a także kompleksy i ograniczenia. Pamiętam zmaganie się ze wstydem: tym prywatnym wychodzącym z ciała, wspomnień i tym dotyczącym warsztatu. Wydarzyła się prywatna, kreacyjna podróż w naszych wyobraźniach. Po wszystkim leżeliśmy poruszeni i wyczerpani. Po chwili Krystyna Lama Szydłowska poprosiła nas o spisanie odczuć za pomocą tylko i wyłącznie przymiotników. Pojawiły się hasła takie jak: „obcy”, „niepewny”, „słaby”, „kanciasty”, „mała”, „przestraszona”. Wiele mówiły o nas. Właściwie same słowa świadczące o kruchej konstrukcji i lękach. To było dość szokujące, bo przecież mieliśmy tworzyć spektakl, w którym trzeba mówić pełnym głosem. Przed tym ćwiczeniem nie sprawialiśmy wrażenia osób przestraszonych czy niepewnych siebie oraz swojego warsztatu. Jednak ta chwiejna i krucha powierzchnia niewiary przykrywała wiele wątpliwości. Uważam, że najcenniejsze rzeczy powstają poprzez otwartość, podważenie ego, ale także poglądów i tez. Wątpliwości są świadectwem szukania prawdziwych odpowiedzi. Cieszę się, że zaczęliśmy od takiej szczerości. Zналиśmy się dobrze jako zespół aktorski, ale nie zналиśmy twórców naszego spektaklu spoza naszej grupy: reżysera, dramaturga choreografki, scenografki, kompozytora. Lęk przed pracą otwartą na eksplorowanie i dzielenie się intymnością był czymś naturalnym lecz tylko przez obnażanie go możliwe było działanie oparte na wzajemnym zaufaniu. Wiktor nie znając nas, dobrał nas idealnie. Stworzyliśmy świetnie zgrany organizm. Nie czułam ani razu krytycznego spojrzenia cenzurującego moje działania. Czułam się bezpiecznie. Tylko tak można wychodzić poza ramy naszych ograniczeń, które już dobrze znamy.

Składamy się z potencjału, który w nas drzemie a także: braków, lęków i pragnień. Ograniczenia nie sprawiają, że nasz głos staje się mniej ważny. Czasem może jest mniej słyszalny.

Proszę pozwolić, że przywołam tu najważniejszą prywatną lekcję jaką odebrałam w życiu na temat głosu. Praca nad spektaklem *Czarna skóra, białe maski* mocno mi ją przypomina. Kilka lat temu moja babcia, która była posiadaczką bardzo dźwięcznego i mocnego głosu przeszła udar, który sparaliżował połowę jej ciała, w tym twarz. Początkowo mogła wypowiadać słowa, z czasem jednak komunikacja werbalna stała się coraz trudniejsza. Babciny głos zaczął niestety zanikać, aż stał się całkowicie niemy. Dla mnie ta historia jest wyjątkowo ważna, ponieważ większość piosenek i wierszyków poznałam dzięki niej. Kiedy zachorowała, przychodziłam do niej do szpitala i śpiewałam jej te same kołysanki z dzieciństwa, które kiedyś nuciła ona. Wpatrzona we mnie poruszała bezgłośnie ustami. Było to nieme wołanie o ratunek, którego nie dało się nie słyszeć.

Nigdy nie zapomnę tego połowiczego uśmiechu wykrzywionego przez paraliż. Babcia nie zgadzała się na milczenie, było dla niej największym cierpieniem.

Czarność<sup>10</sup> w Polsce nie ma głosu. Obecnie nie ma reprezentacji w Sejmie, debaty na temat rasizmu są rzadkością i nie docierają do masowego odbiorcy. W polskim teatrze na etacie zatrudniony jest jeden czarnoskóry aktor: Mamadou Góo BA występujący w stołecznym Teatrze Powszechnym, a akty blackface w polskim teatrze wciąż mają miejsce. Naszym celem i zadaniem było stworzenie w Opolu otwartej przestrzeni dialogu, podejmującego problem rasizmu. Chcieliśmy by czarni aktorzy i mieszkańcy stali się widocznymi, a ich problemy przestały być marginalizowane.

---

<sup>10</sup> Określenie stworzone i używane przez nas na potrzeby prób oznaczające społeczność czarnych Polaków. Czarność to także termin mówiący o byciu na marginesie, niejako w cieniu.

## **1.2. Opowiadanie historii poprzez bohatera zbiorowego. Rola zbiorowa jako rola główna.**

Tradycyjne podejście do konstruowania roli często zostawia aktora w pewnego rodzaju samotności, dając mu jednocześnie autonomię i poczucie samostanowienia na scenie. W wypadku roli opartej na tekście już istniejącym, ze stałą strukturą dramaturgiczną aktor może skupić się na wypełnianiu zadań, analizie roli, czasami w oderwaniu od pracy partnerów na scenie.

W przypadku pracy nad spektaklem *Czarna skóra, białe maski* poznałam zupełnie inny model tworzenia roli i spektaklu, polegający na pracy kolektywnej. Wysilek wszystkich twórców spektaklu polegał na stworzeniu jednego organizmu, „swoistej artystycznej ośmiornicy”, której wszystkie ramiona są równie ważne i dążą do jednego celu. Pierwszy raz w życiu widziałam jak zgodnie da się pozbyć scenicznego ego, chciejstwa, które za cel nadrzędny stawia osobistą kreację. Połączył nas temat. W zetknięciu z bolesnymi rasi-  
stowskimi zdarzeniami, ambicje aktorskie musiały zejść na dalszy plan. Ambicje skupio-  
ne na nadmiernym eksponowaniu siebie. Reżyser Wiktor Bagiński od pierwszej próby pracował z nami tak, byśmy tworzyli bardzo zwartą, silną grupę, która dobrze zna swoje mocne i słabe strony. Eksplorowaliśmy je przez system zadań ruchowych, rytmicznych i improwizacyjnych. Takie podejście sprzyja wzajemnemu zaufaniu, budowaniu zespoło-  
wości i kreatywności. Nie było oceniających komentarzy, zminimalizowaliśmy „wstyd poszukiwania”- uczucia tak bardzo cenzurującego i ograniczającego. Wydaje mi się, że taka atmosfera powinna być oczywistą, jako punkt startowy do jakiegokolwiek pracy nad spektaklem. Niestety, brutalna rzeczywistość produkcji spektakli, uwarunkowanych ogra-  
niczonym czasem realizacji, najczęściej nie pozwala na pogłębianie procesu twórczego w trakcie prób. Właściwie czemu w repertuarowych teatrach istnieje problem pościgu za uciekającymi próbami? Gdzie szukać komfortu czasu pracy, jak nie w instytucji ze stałym zespołem, który w ramach etatu gwarantuje swoją dyspozycyjność. Niejednokrotnie re-  
pertuar uniemożliwia spotkanie się aktorów na scenie w ramach prób do nowego spek-  
taklu, do tego stopnia, że czasem cały skład jest razem w pracy dopiero dwa tygodnie

przed premierą. To zaburza całkowicie rytm budowania kreacji zespołowej i w konsekwencji wzmacnia postawę tworzenia roli indywidualnie, niezależnie od warunków scenicznych, tekstu, partnerów i czasu przeznaczonego na realizację produkcji. W przypadku spektaklu *Czarna skóra białe maski* było inaczej. Od samego początku wiedzieliśmy, że ma to być wspólna praca warsztatowa. Powstawała na scenie *Modelatornia*- dedykowanej młodym twórcom, którzy wciąż szukają swojego języka teatralnego. Tak zakończyła się też nasza praca, nazwana „work in progress”. Ta niezamknięta formuła dała nam przestrzeń do nieprzerwanego szukania jak najlepszych form kontaktu z widzem.

Spektakl składa się z dwóch części: historycznej i improwizowanej, będącej komentarzem do sytuacji i nastrojów społecznych panujących obecnie. Początkowo staraliśmy się bardzo mocno formalnie zaznaczyć figury obrazu. Pozy, gesty, rekwizyty i celowo „sztuczne” upozowane bycie miało wprowadzać widza w świat zastany i zastygły. Czerpaliśmy z obrazów malarstwa dworskiego z XVII wieku. Korzystaliśmy z jego archaiczności by zacząć opowieść z dystansu.

Moja postać to wysoko urodzona aktorka wiedeńska Sophie Schroeder, która przyjechała do Księcia Radziwiłła w charakterze kolejnej atrakcji na dworze. Bohaterka nie należy do rodziny i jako nowy nabytek ma wiele przywilejów, jej obecność stwarza idealną sytuację do obserwowania schematów panujących w tym potężnym majątku. Bardzo intrygująca wydaje mi się figura postaci, która wchodzi do rodziny, na specjalnych warunkach: kogoś ekstraordinaryjnego, o kogo trzeba dbać, komu trzeba sporo płacić, kto ma w gruncie rzeczy bawić gospodarzy samą obecnością. Posiada enigmatyczne i wątpliwej jakości umiejętności aktorskie, niezwyfikowane przez żadnego z bohaterów. Przybyszka z Wiednia, która odwiedza Podlasie. Spotykają się tu bohaterowie cierpiący na „kompleks Zachodu” z osobą zupełnie go pozbawioną, która jest pewna swojej wartości. Czy też dosłownie- ceny. Niewiele o Sophie wiemy. Jest tajemnicza, ma wątpliwy status moralny, uwiodła Księcia Radziwiłła, ale Magdalena z Czapskich, jego prawowita żona nie może się temu procederowi przeciwstawiać. Może jedynie wyzywać się na czarnoskórym Paziu, który jest jej chłopcem na posyłki i w ten sposób demonstrować swoją władzę. Jej rasizm jest odreagowywaniem, ucieczką, a także budowaniem swojej siły. Niewolnik przecież wyznacza jej status „pani”. Sophie Schroeder również jest traktowana przedmiotowo. Jest kobietą- zabawką, która ma podnieść rangę i ekstrawagancki charakter podla-

skiego dworu Radziwiłła. Sophie, podobnie jak Paź, nie jest wykorzystywana do prac fizycznych, jest na to zbyt droga i cenna. Ma być ozdobą. Godzi się na tę rolę, czerpiąc wymierne korzyści, takie jak drogie prezenty czy przywileje. Nic jednak tak naprawdę do niej nie należy. Nawet ona sama. Jest maskotką. Ubezważoną, bez głosu i prawa do decydowania o sobie. Jej rola jest mocno nakreślona przez ramy konwenansów. Bonifikatę może pobierać tylko wtedy jest posłuszna i spełnia funkcję ekstrawaganckiej, luksusowej marionetki, dającej rozrywkę. „Odgrywa rolę”- z tym faktem wydaje się pogodzona i potrafi idealnie odnaleźć się w tej sytuacji. Jej sytuacja przywodzi na myśl Pazia, „ulubieńca” Magdaleny Czapskiej, która czerpie perwersyjną przyjemność z upokarzania go kąpielami w mleku czy występami artystycznymi. Sophie czuje z Paziem Pierrem romantyczną więź, którą zdały się stworzyć okoliczności ich funkcjonowania na dworze. Znamienne wydaje mi się to, że spektakl zaczyna się od zbudowania bardzo konkretnego, sformalizowanego obrazu, który jest próbą odzwierciedlenia sceny rodzajowej malarstwa holenderskiego XVII wieku. Głównymi bohaterami kadru są Magdalena Czapska i jej towarzysz Paź Pierre. Sophie Schroeder oraz książę Florian Radziwiłł stoją w charakterystycznych pozach, mają na sobie bogato zdobione, epokowe stroje, peruki. Scenografia i kostiumy Anny Oramus (debiutującej tym spektaklem) mają nas przenieść w świat z koszarnej, dziwacznej bajki.

Scenę zajmuje stojący z boku czarny fortepian, złota wanna z prawej strony oraz stojące krzesło na środku. Siedzi na nim upozowana aktorka Karolina Kuklińska jako Magdalena Czapska, a u jej boku Kornel Sadowski w roli Pazia.

Spektakl rozpoczyna siedzący przy fortepianie ubrany w czarny frak Karol Kossakowski- wciela się w rolę służącego biskupa krakowskiego- Aleksandra Dynisa.

Dźwięki muzyki ożywiają zastygły obraz, który tworzą upozowani aktorzy i niczym dybuki z obrazu, zaczynają ujawniać się prawdziwe, ludzkie i koszarne zwyczaje mieszkańców dworu. W tę karykaturalną i sztuczną, teatralną strukturę wchodzi reżyser- Wiktor Bagiński oraz czarna aktorka Sibonisiwe Ndlouvu-Sucharska. W spektaklu zwracają się do siebie swoimi rzeczywistymi imionami. Ich kostiumy to współczesne ubrania, oddzielające ich od innych bohaterów, a ich głosy, na wzór przewodników wycieczek nagłaśniają mikroporty. Swobodnie witają się z widownią, przedstawiają się i zapraszają na spotkanie „anonimowych rasistów”, które poprowadzą. Wiktor Bagiński zaznacza, że bia-

li uczestnicy spotkania, odegrają czarne postacie historyczne. Posługują się współczesnym, potocznym językiem, mówią swobodnie i momentami niechlujnie, a ich sceniczna obecność jest w zupełnej kontrze do postaci kreowanych przez aktorów za nimi. Z czasem ta granica zacznie się zacierać.

Początkowo widz ogląda wypracowaną „inscenizację” mającą przybliżyć w dosyć skrótowny sposób początki czarnych ludzi w Polsce. Wyłaniają się kolejni bohaterowie. W narracji pojawia się postać Hegla (czytającego fragmenty swych traktatów), gruntujący kolonialne i rasistowskie podziały. Epokowe kostiumy, humorystyczne piosenki i wiersze wprowadzają lekki, nieco kabaretowy ton. Spektakl toczy się w swoim jowialnym i płynnym charakterze. Następnie na scenę, z widowni wkracza Michał Światała (grający Radziwiłła) i przerywa akcję zrywając całkowicie konwencję inscenizacji powrotu adiutanta króla Jana III Sobieskiego- Józefa Holendra do Marysieńki Sobieskiej. Aktor w swym monologu powołuje się na fałszowanie faktów historycznych. Jest urażony zdarzeniem scenicznym jakoby Marysieńka Sobieska mogła mieć czarnego kochanka. Wywołuje się awantura, w której uczestniczą wszyscy aktorzy spektaklu. Zerwana jest tutaj konwencja teatru w teatrze i wchodzimy w ( nazwaną przez nas), „część współczesną”, czyli „spotkania anonimowych rasistów”, którzy poprzez opowiadanie swoich doświadczeń mają za zadanie „przepracować” problem. Kolejnym etapem jest wyimprowizowana dyskusja na temat doświadczeń aktorów dotyczących problemu: uprzedzeń, rasizmu, nanorasizmu oraz kontaktów z czarnymi Polakami.

Tekst sztuki napisanej przez Wiktora Bagińskiego oraz Pawła Sablika powstał na bazie indywidualnych prób, przeprowadzonych z reżyserem oraz naszych zbiorowych improwizacji. Permanentnie towarzyszyło nam przeplatanie się faktów historycznych, bolesnych i realnych doświadczeń twórców z wymyśloną fabułą.

W kolejnej części spektaklu widz staje się świadkiem wyznania aktorki- Bonnie Ndlouvu -Sucharskiej, będącej w Polsce dłużej niż w ojczystym Zimbabwe, która mając w Polsce syna i męża, nadal nie otrzymała obywatelstwa ( w momencie powstawania spektaklu było to siedemnaście lat pobytu). System prawny skazywał ją na bycie w przestrzeni „pomiędzy”.

Po dwóch, rekonstrukcyjnych scenach, które obrazowały procedury i realia, dotyczące polityki migracyjnej w Polsce, pojawia się utkane przez reżysera-Wiktora pojęcie: „toż-

samości ruiny”. Następuje odwrócenie figury. Czarny- w opowieści aktorki Kuklińskiej był agresorem, co stało się powodem jej uprzedzenia. Reżyser użył opisu tej sytuacji aby pokazać skomplikowaną siatkę zależności jaka wpływa na nasze postrzeganie Innych.

Wciela się w rolę coacha, który zmusza do przełamania i odarcia z poczucia bezpieczeństwa. Słowa powoli tracą swoją moc sprawczą i opisową.

Pojawia się muzyka Bartka Prosuła.

W pewnym momencie słowa kończą się definitywnie.

Na scenie pojawia się aktorka-Katarzyna Osipuk, która inicjuje symboliczne złożenie przez wszystkich obecnych na scenie monumentalnej maski blackface. Figura jest wielka, wynaturzona, w mrocznej muzyce wyłania się niczym góra dominująca nad krajobrazem. Spektakl wieńczy scena oczyszczającego ruchu, który jest metaforą zbiorowego odarcia się ze skostniałych, wdrukowanych w naszą świadomość systemów myślenia.

Dzieje się to w przestrzeni dźwięku i ruchu.

Ten moment to próba dotknięcia miękkiej tkanki- wrażliwości, która jest w nas, którą należy zauważyć, przyjąć i ukoić. Szukaliśmy w naszych różnych ciałach wspólnego rytmu.

Pragnęliśmy spojrzeć sobie w oczy, wyrównać oddech, scalić się z tym co w nas poszarpane, słabe i kruche. Ciało nie ma uwarunkowań kulturowych. Staje się mianownikiem.

To ono oddycha, cierpi, patrzy, współodczuwa i czuje. Odbiera bodźce i wyprzedza racjonalne myślenie i analizowanie. Wyraża to czego słowo wyrazić nie jest w stanie.

Za każdym razem kiedy graliśmy tę scenę, pojawiała się w nas ulga, ogromne zmęczenie i poczucie wspólnoty, poza słowami i wynikającą z nich kontrolą. Pojawiał się uśmiech i chęć przytulenia, opatrzenia bolesnych, otwartych ran wewnętrznych. Dawaliśmy sobie w tym momencie poczucie bezpieczeństwa po tym jak nadszarpnęliśmy duży jego obszar rozpoczynając spektakl. To najdłuższa sekwencja spektaklu. Ważne, żeby miała swój czas i rytm. Wierzę, że ta scena wspólnego oddychania udzielała się publiczności. Naszym założeniem było, żeby koła i dawała nadzieję.





*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, Fot. Monika Stolarska,  
Źródło: [www.teatropole.pl](http://www.teatropole.pl)



*Czarna skóra, białe maski*, premiera 8 listopada 2019. Fot. Monika Stolarska,  
Źródło: [www.teatropole.pl](http://www.teatropole.pl)



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, Fot. Monika Stolarska,

Źródło: [www.teatropole.pl](http://www.teatropole.pl)



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński, Fot. Monika Stolarska, na zdjęciu Joanna Osyda w trakcie prób do roli Marysieńki Sobieskiej,

Źródło: [www.teatropole.pl](http://www.teatropole.pl)



*Czarna skóra, białe maski*, reż. Wiktor Bagiński. Fot. Monika Stolarska,  
Źródło: [www.teatropole.pl](http://www.teatropole.pl)

#### **1.4. Czas inspiracji jako ważny element budowania roli.**

Podczas pracy na spektaklem dużo rozmawialiśmy, oglądaliśmy i wymienialiśmy się wnioskami i doświadczeniami. Jednym z ważniejszych tropów będących fundamentem ideologicznym dla naszego spektaklu był film dokumentalny *Nie jestem Twoim Murzynem* o Jamesie Baldwinie. Film pełen wywiadów i archiwalnych materiałów zbieranych w latach 70' w Stanach Zjednoczonych. Baldwin, jako pisarz i aktywista mający imponujący dorobek, a także doradca Johna F.Kennedy'ego w kwestii rasizmu odegrał wielki wpływ na kulturę i literaturę oraz na myślenie o rasizmie i innych formach nierówności. Pamiętam do dziś z tego dokumentu jego wściekłe oczy kiedy mówił o braku strachu czarnych Amerykanów. Ta odwaga przejawiała się w jego wywiadach, w publicznych amerykańskich mediach, konferencjach, negocjacjach z najbardziej wpływowymi politykami m.in. Robertem Kennedym. Baldwin opowiada o śmierci swoich przyjaciół i swoją argumentacją miazdzy wszelkie łagodzące i uspokajające go słowa. Nie pozostawia złudzeń: rasizm jest bardzo mocno wbudowany w społeczne struktury, wzmacniany przez politykę opartą na niesprawiedliwości, przejawiającą się w trudniejszym dostępie do edu-

kacji, służby zdrowia czy działaniach policji, która wciąż nadużywa władzy w stosunku do czarnych obywateli. Podczas pracy nad spektaklem nasz reżyser, stojąc w grupie białych znajomych na dworcu w Opolu jako jedyny został poproszony o wylegitymowanie się i został zapytany czy jest obywatelem Unii Europejskiej.

Z tematem naszego spektaklu bardzo mocno rezonuje luksembursko- austriacki film Marcusa Schleinzera pt: *Angelo*<sup>11</sup>, opowiadający o losach czarnego chłopca kupionego na targu niewolników na królewski dwór. Przechodzi przymusowy proces asymilacji - „wyganiania demonów”, które (jak uważają na dworze) na pewno w nim mieszkają. Okazuje się, że dziecko ma wielki talent muzyczny i wkrótce poza wykształceniem otrzymuje przywileje i jest traktowany na równi z innymi dworzanami, gra nawet z cesarzem Franciszkiem Józefem w karty. Ta idylliczna gra pozorów trwa do czasu kiedy wdaje się w romans z jedną ze służących, a ze związku przychodzi na świat dziecko. Tytułowy Angelo zostaje wykluczony ze społeczności, wygnany, a po śmierci jego ciało zostaje wypchane i zaprezentowane jako egzotyczny eksponat w lokalnym muzeum. Jego córka nie ma prawa do pochówku ojca. Angelo będąc cudowną, niespotykaną atrakcją, był jednocześnie i przede wszystkim własnością króla. W finale filmu w muzeum wybucha pożar i nasz bohater znika, tak jakby go nigdy nie było. Twórcy filmu z pietyzmem dbają o odtworzenie atmosfery panującej w tamtych czasach. Zapoznają nas z ogromem szczegółów, konwenansów dzięki czemu obraz bardzo mocno wdziera się w pamięć.

Kolejnym tropem było zbieranie informacji na temat voodoo. Oglądaliśmy dokumentalne nagrania z Beninu, podczas których odbywały się rytuały poświęcone bogowi Loa. Duże miejsce zajmuje w nich wchodzenie w trans przy udziale tańca w rytm bębnów i wyrzucanie z siebie złych mocy. Przypomina to katolicki obrząd egzorcyzmów. Termin „voodoo” oznacza słowo duch i wywodzi się z języka plemienia Fulanów. Za pomocą tańca, uczestnicy chcą się „uwolnić- dać ciału głos i nawiązać kontakt z przodkami. Bardzo ciekawe wydaje mi się szukanie transcendencji poprzez ruch i odrzucenie konwenansów i języka werbalnego. Kultura zachodnia wykorzystwała fakt składania ofiar oblanych krwią w horrorach i „laleczkach voodoo” infantyilizując i ośmieszając ją.

---

<sup>11</sup> *Angelo* - film Marcusa Schleinzera z 2018 roku, opowiadający o losach prawdziwego bohatera Angelo Solimana.

W swoim najnowszym filmie Damien Chazelle, pokazuje w *Babilon* scenę, której jeden z bohaterów, zostaje zmuszony by pomalować swoją twarz przyciemniającą pastą. Musi to zrobić dla dobra projektu żeby jego odcień skóry pasował do reszty obsady filmu. O tych kwestiach decydują Ci, którzy mają władzę: producenci, dystrybutorzy filmów. Brak zgody oznacza wypadnięcie z systemu i utratę pracy, czy znalezienie się na bruku. W oczach bohatera jest niewymowny ból i niezgoda na nieubłagalność tych bezwzględnych komercyjnych wymagań i realiów. Wie, że ta sytuacja trwa od pokoleń i nie skończy się prędko. Traci nadzieję na oczach całej ekipy filmowej. Kilkadziesiąt osób pozwala na ten proceder, który jest tłumaczony dobrem filmu. Widzimy twarz człowieka, który jest upokorzony, postawiony przed fatalnym wyborem ingerencji w swoją tożsamość. Bohater maluje twarz, przyzwala, dopuszcza określone działania pod presją kary i wyrzucenia z produkcji, nie komentuje żadnym słowem, widzimy jego wstyd. Jego ciało zostaje złamane i pozbawione twarzy. Osobista suwerenność i autonomiczność poprzez narzucenie mu obcego koloru skóry zostaje mu odebrana. Został uprzedmiotowiony. To jest właśnie istota makijażu i całej figury blackface. Jego esencją jest „odczłowieczenie”, pozbawienie godności poprzez narzucenie obrazu odpowiadającego „rasowym standardom”, czyli czarnego koloru skóry, za którym idą cechy charakteru takie jak: nieobliczalność, brak własnej woli, prymitywizm, głupota. Czarny w towarzystwie będzie tolerowany tylko wtedy kiedy będzie pokornie spełniał odpowiednie warunki. Nie może się „wychylać”, obrażać ani walczyć o swoje prawa. Nie powinien zaznaczać swoich granic, tylko cieszyć się z możliwości funkcjonowania w skomplikowanym świecie zbudowanym dzięki sprytowi i zaradności białych. Może korzystać ze spuścizny europejskiej kultury, a niewolnictwo to konieczna cena do osiągnięcia kapitalistycznego sukcesu i bogactwa.

Czy można za pomocą sztuki złagodzić nierówności, wzmocnić międzykulturowy dialog, odpokutować niejako krzywdy, które pokolenia białych popełniły wobec czarnych obywateli. Naprawić, w sensie wynagrodzić. Nie sądzę. Można próbować oczyszczać siebie i innych ze złych nawyków i szkodliwych stereotypów. Odgruzowywać. Chciałabym przywołać pewien holenderski dokumentalny film *Białe muzeum* w reżyserii Renzo Martensa. Twórca jedzie z wizytą do Kongo, odwiedza plantację kakaowca i powierza pracownikom zadanie: aby stworzyli rzeźby z gliny, przybliżające ich życie. Potem chce te rzeźby odtworzyć z czekolady, zachowując ich rozmiary i proporcje, wystawić w No-

wym Jorku, a dochód z ich sprzedaży ma zasilić kieszeń artystów tworzących oryginalne rzeźby. Efektem tego procesu jest wiele prac przedstawiających duchy, diabły, a także sceny rozpacz, śmierci i gwałtów. Takie były pierwsze, intuicyjne tropy twórców-debiutantów. To wstrząsający obraz. Piorunujące wrażenie robi też sekwencja, w której widzimy kongijskiego twórcę Matthieu Kilapi Kasiamę, wsiadającego do nowojorskiego metra, przemierzającego się by zobaczyć swoje dzieło w wielkim muzeum wśród wielkomijskich bywalców i „pożeraczy” takich wydarzeń. Zdaje się być swobodny, radosny i dumny. Bardzo symboliczna jest droga, która przebył w swoim procesie twórczym. Reżyser oddał nas montażowo od nowojorskiego świata by pokazać znów rdzeń historii. Ostatecznie naszym oczom ukazuje się tytułowe, białe muzeum, stojące pośrodku kongijskiej sawanny, które będzie zawsze przypominać o tym niezwykłym spotkaniu i trudnej drodze jaka mu towarzyszyła. Czy Martensowi udało się rozjaśnić nieco obraz człowieka z Zachodu jako wroga i uzurpatora? Myślę, że nie taki był jego cel i dlatego uważam to działanie za czyste moralnie i napawające nadzieją. Idea szukania realnych korzyści jakie mogą płynąć na bohaterów filmu, tak doświadczonych jest dla mnie niezwykle inspirująca.

Niestety nie wszyscy mają tak szlachetne pobudki i sposoby działania. Na myśl przychodzi mi polski artysta owiany nimbem sławy i geniuszu.

Jerzy Grotowski dokonał bardzo brutalnego zawłaszczenia kulturowego. Film Bartosza Konopki *Sztuka znikania* doskonale to obrazuje. Ten uznany w Polsce i na świecie artysta wywiózł z Haiti szamana praktyki voodoo by skorzystać z jego umiejętności w swoim teatrze. Dodajmy, że zabierał go na wydarzenia takie jak np. wiece partyjne, przemówienia prezydenta Lecha Wałęsy, msze odprawiane podczas pielgrzymek Karola Wojtyły. Działo się to w kraju dla niego obcym kulturowo, którego języka ani zwyczajów nie rozumiał. Grotowski wyrwał go z jego własnej kultury nie dając szans na zrozumienie nowej społeczności kontekstów społeczno-kulturowych. Szaman po powrocie zapadł na depresję, wycofał się z życia publicznego i zmarł w osamotnieniu. Grotowski dokonał przywłaszczenia kulturowego w bardzo radykalny sposób. Prawdopodobnie aspekt wyrwania szamana z jego środowiska i odarcie go tym samym z suwerenności był przez reżysera pominięty. W tym przypadku jednak cel nie uświęcał środka.

Przywłaszczenie kulturowe to proces, w którym jedna grupa społeczna przejmuje, używa lub przekształca elementy kultury innej grupy bez jej zgody lub bez odpowiedniego uznania. Może ono mieć różne formy, od komercjalizacji i upraszczania elementów kultury, po ich bezprawne użycie i przedstawienie ich jako własne.

Przywłaszczenie kulturowe często jest skorelowane z procesami kolonializmu. Kultura i spuścizna kulturowa ludów, które zostają podbite, jest często wykorzystywana, w uproszczony sposób dystrybuowana i poprzez to dyskryminowana, tradycje i elementy kulturowe są przejmowane przez dominującą grupę bez odpowiedniego uznania lub zgody.

Przykłady przywłaszczenia kulturowego to m.in. nieautoryzowane użycie tradycyjnych motywów, wzorów czy symboli, zabieranie i eksponowanie cudzych przedmiotów sztuki czy archeologicznych, jak również wykorzystywanie elementów kultury jako motywów komercyjnych bez odpowiedniego rozliczania lub realizowania działalności charytatywnych dla kulturalnie skrzywdzonych grup.

Główną winą przywłaszczenia kulturowego jest bezmyślność i brak szacunku. Chodzenie po ulicy w sari, chałacie, muzułmańskiej chuście bez znajomości kontekstów może stać się źródłem konfliktów na tle religijnym oraz uproszczeń i infantylizacji. Ułatwiony dostęp do podróżowania, czy wymiany informacji umożliwia szybkie przenikanie się kultur, w tym procesie pewne znaki dotąd zarezerwowane dla konkretnych obszarów stają się elementem popkultury. Niestety ten ułatwiony dostęp do kulturowych zdobyczy wykorzystywany jest przez konsumpcjonizm, którego efektem jest bezmyślne nabywanie usług czy przedmiotów stających się artefaktami z podróży (symboliczne tatuaże, zaplatanie warkoczyków, kupowanie talizmanów oraz ubrań o znaczeniu religijnym).

Brytyjska malarka ghańskiego pochodzenia Lynette Yiadom-Boyake w swej wystawie zatytułowanej „*No Twilight Too Mighty*”<sup>12</sup>, którą widziałam w Muzeum Guggenheima w Bilbao dokonuje bardzo symbolicznego gestu: stawia czarnych bohaterów na pierwszym planie wielkoformatowych obrazów, przywraca czarnych bohaterów malarstwu europejskiemu. Nie czyni ich postaciami trzeciego planu, wystawia ich na pierwszy, skupiając na nich całą uwagę. Jej wielkoformatowe, olejne obrazy przywołują na myśl europejskie malarstwo portretowe tak zmonopolizowane przez biały kolor skóry. Artystka zaznacza, że

---

<sup>12</sup> Wystawa Lynette Yiadom-Boyake dostępna w Muzeum Guggenheima w Bilbao w okresie 31.03.2023-10.09.2023

twarze, które widzimy na jej obrazach powstają z konglomeratu twarzy, jaki powstał w jej głowie, nie są zaś odzwierciedleniem wizerunku żadnej konkretnej postaci czy modelu. Tło obrazów jest najczęściej monochromatyczne, uniemożliwia tym samym usytuowanie bohaterów w jakimś konkretnym historycznym kontekście i braku określenia ich pozycji społecznej. Z tego samego powodu postaci nigdy nie mają butów. Bohaterowie emanują siłą i bardzo często ich spojrzenia skierowane są wprost na widza, prowokując do konfrontacji. W tym zabiegu jest coś niebywale symbolicznego. Sztuka przywraca podmiotowość wykluczonym.

Dialog jest jedyną formą komunikacji, która pcha ludzkość do przodu. Teatr dla mnie jest szczególną platformą do jego nawiązywania. Czuję za swój obowiązek dobrze ją wykorzystywać.

## **1.5. Niczego nie zmienisz. Sama nie dasz rady. Jest jak jest.**

„Niczego nie zmienisz” to zdanie stało się moim koszmarem od kiedy zaczęłam pracę nad spektaklem *Czarna skóra, białe maski*, który dla mnie był przełomowym momentem jeżeli chodzi o stawianie granic i bunt wobec utartych, krzywdzących schematów takich jak niezauważanie wyższościowych postaw białych. Niezgoda na wszelkiego rodzaju niesprawiedliwość tliła się we mnie od dawna, ale wściekłość związana z rasizmem urosła w 2018 roku. Do dziś kiedy mówię publicznie podczas teatralnych dyskusji o doświadczeniach związanych z pracą nad spektaklem słyszę pobłażliwy i uspokajający ton: „my w Polsce nie mordowaliśmy czarnoskórych, to w USA mają problem”.

Chciałabym tu przywołać zdarzenie, które miało miejsce w Opolu w 2016 roku. Było to moje pierwsze zetknięcie z zespołem Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu podczas prób do spektaklu *Uroczystość*<sup>13</sup> w reżyserii Norberta Rakowskiego. Duża produkcja, w wieloobsadowym składzie, nowy zespół aktorski właśnie się formował. Ze względu na ważny wątek czarnoskórego zięcia jednej z bohaterek dramatu Thomasa Vinterberga, w

---

<sup>13</sup> duńsko-szwedzki dramat napisany przez Thomasa Vinterberga i Markusa Rukova- członków Dogmy 95.



spektaklu zagrał z nami amator pochodzący z Kuby- Gilles Chamboreire. Znakomicie odnalazł się w roli.

Podczas jednej z prób usłyszałam zdanie od jednej z aktorek przy wyłączonych reflektorach, w pełnej ciemności: „Nie widać Gilles'a, ale pewnie siedzi na widowni”. Doskonale pamiętam ten moment i bezrefleksyjny, protekcyjnalno-żartobliwy ton wypowiedzi, wykorzystujący fakt, że Gilles nie mówił po polsku i można te słowa wypowiedzieć w jego obecności. Nie mógł się obronić, odnieść i odpowiedzieć. Wyznaczyć granicy. Nikt nie chciał tych słów przetłumaczyć, ze zrozumiałych powodów. Większości z nas, aktorów było wstyd. Nikt jednak nic nie odpowiedział na rasistowską uwagę/żart. Nikt, ani reżyser, ani aktorzy, ja też nie. Wstyd, jest zresztą dla mnie emocją bardzo mocno rezonującą z wszelkimi przejawami przemocy. Jest znakiem ostrzegawczym. Ważne, by go nie lekceważyć i nie dusić w sobie, ale zauważyć go w sobie i oddzielić prawdę od narracji, która może być narzucana z zewnątrz. Taka narracja może powstawać dzięki powierzchownie dobrej, luźnej i spokojnej atmosferze wywołującej milczenie na temat przekroczeń. Interwencja może taki spokój naruszyć. Milczenie jest przyzwoleniem.

Dziś jest to dla mnie nie do pomyślenia. Po premierze spektaklu *Uroczystość*, który wspominam Gilles został napadnięty z powodu swojego koloru skóry i następnego dnia podczas grania spektaklu i śpiewania piosenki *Murzynek Bambo*, która była stałym elementem spektaklu, rozplakał się. Graliśmy tę scenę na próbach wiele razy, miał świadomość jej wymowy i nigdy nie traktował jej osobiście. Po tym wydarzeniu granica między tym co zawodowe, a prywatne się zatarła. Przemoc słowna: „nic nie zmienisz”, mobbing: „nic nie zmienisz”, szowinizm: „nic nie zmienisz”, seksizm: „nic nie zmienisz”. Od czasu do czasu pojawia się: „zawsze tak było”, „trzeba mieć grubą skórę, trochę dystansu”, „szkoda życia na walkę z wiatrakami”, „tylko czy warto z motyką na słońce”, „nie zmienisz tego, bo zawsze tak było, jest i będzie”, „możemy się z tego pośmiać „czy to coś zmienia”. Otóż uważam, że to wszystko zmienia.

Dlatego spektakl *Czarna skóra, białe maski* w reżyserii Wiktora Bagińskiego jest dla mnie szczególnie ważny.

Do naszego opolskiego teatru w Opolu przyjechał charyzmatyczny, świeżo upieczony absolwent reżyserii, bezkompromisowo i bardzo bezpośrednio zaczął opowiadać o rasizmie. Dzięki zbieraniu materiałów do pierwszej części nazwanej przez nas „historyczną”

miałam okazję przyjrzeć się sytuacji osób czarnych w siedemnastowiecznej Polsce. Na etapie prób ciekawe było dla mnie połączenie epokowego kostiumu, klasycznych tekstów Woltera z formułą musicalu. Praca z formą i konwencją była dla mnie próbą zmierzenia się z groteską i szukaniem nowych form wyrazu. Mogłam pozwolić sobie na całkowitą dowolność i zabawę konwencją. W kreowaniu postaci korzystaliśmy z konwencji grania „teatru w teatrze”. Sophie Schroeder wcieliła się w postać Marysienki Sobieskiej mającej romans z Paziem Pierrem. Akcja rozgrywa się przy punktowym reflektorze, muzyce ilustrującej dramatyczny i romantyzujący monolog. Wszystko po to by zaznaczyć sztuczność sytuacji. Zły teatr stał się symbolem zamówionego produktu, jaki dostarczali na dwór Radziwiłła Sophie i Paź. Scena Marysienki Sobieskiej jest grana według założenia bardzo szeroko. Zależało nam na przekraczaniu granic realizmu. Korzystaliśmy ze skojarzeń dotyczących aktorstwa dworskiego. Skupialiśmy się na formie, konwenansach, zaznaczając mocno „teatr w teatrze” by w rezultacie ośmieszyć próżność ówczesnych decydentów.

Kolejna, realistyczna część spektaklu, przynosiła z kolei druzgocące fakty dotyczące życia czarnych Polaków i Polek żyjących we współczesnych realiach. Formuła improwizacji pozwoliła na ujęcie kwestii uprzedzeń i zwrócenie uwagi na marginalizowanie problemu za pomocą współczesnego języka.

Nie wyobrażam sobie uprawiania zawodu aktorki bez przekonania, że płynące ze sceny myśli i słowa mogą zacząć implikować w widzu jego własne myślowe pejzaże i emocje. To coraz powszechniejsze zabieranie głosu na „temat czarność”<sup>14</sup> nie jest w moim rozumieniu modą czy polityczną poprawnością. Traktuję to jako konieczność wynikającą z ewolucyjnych zmian. Pokazując różne perspektywy, wyostrzając wzrok na sprawy pomijane wchodzimy na inny poziom komunikacji i rozpoznania. Dystans i zamrożenie odcina od empatii i pozwala na patologie takie jak: krzywdzenie słowem lub milczącym przyzwoleniem. Mówię tu o ranieniu innych nawet bez premedytacji, a z braku świadomości ranienia. Ten brak świadomości tylko minimalnie zmniejsza odpowiedzialność.

Jako artyści nie możemy korzystać z tego argumentu braku intencji krzywdzenia. Nie wolno odcinać się od empatii, wyobraźni i wrażliwości. Nie jest moim celem niesienie

---

<sup>14</sup> Pojęcie sformułowane przez nas na próbach, określające wykluczanych i pomijanych czarnych Polaków i Polki. Czarność jako społeczność dotąd pomijana w kontekście historycznym, politycznym i artystycznym.

moralizującej, dydaktycznej misji. Istotna jest dla mnie świadomość procesów społecznych i wynikające z niej poczucie obowiązku ukierunkowane na dostrzeganie historii innych, pokazywanie różnych perspektyw i tym samym wzbudzanie emocji. Redefinicja sposobu myślenia i postrzegania sytuacji społeczności czarnych. W tworzeniu spektakli często chowamy się za strukturą i schematem działania, rezygnując z możliwości mówienia we własnym imieniu i na własną odpowiedzialność. Myślę, że praca nad spektaklem *Czarna skóra białe maski* poprzez potrzebę i chęć wprowadzenia demokratycznej struktury dzielenia się przemyśleniami i kierunkami, dawała taką możliwość. Przedstawienie jednocześnie cierpiało momentami na brak obrania konkretnej drogi prowadzenia fabuły i myśli. Był to eksperyment. W pewnym momencie proces sam w sobie był celem. Traktuję go jako studium dialogu na temat rasizmu i jego korzeni.

Teatr w jaki wierzę nie jest praktyką doraźną i incydentalną, wykorzystującą wyraziste medialnie trędy i tematy. Sensem teatru jest dla mnie diagnoza rzeczywistości poprzez prowokowanie pytań o istotę mechanizmów społecznych, dotarcie do odczuwania, uświadomienia tego co znajduje się pod powłoką „zrakowaciałego” naskórka tkanki społecznej

Zmagam się ze złożonością tematu i sama próba usystematyzowania go za pomocą słów trywializuje go i wydaje mi się niewystarczająca. Proces pracy nad spektaklem *Czarna skóra, białe maski* przełożył się na moje osobiste podejście do uprzedzeń, które funkcjonują w przestrzeni publicznej, a także prywatnej. Nie chcę już nigdy milczeć i tym samym przyzwalać na przemoc.

Pamiętam dobrze moment zmiany we mnie. Poczulałam gniew. Emocję, która przez większość mojego życia była mi obca, którą wypierałam i unikałam jej. Oczywiście wielokrotnie musiałam się jej przyglądać w pracy i nie uciekałam od niej z założenia. Zawodo było dla mnie zawsze najtrudniejsza do wyłuskania i pracy z nią. Gniew kojarzył mi z agresją. Bałam się karmienia go i ewentualnego wybuchu. Gardziłam gniewem i nie dawałam sobie do niego prawa. Intuicyjnie staram się szukać zrozumienia, co gniew skutecznie gasi. Natomiast sam impuls tego uczucia i umiejętność jego świadomego przepracowania może być emocją mobilizującą cały aktorski instrument do działania.

Ten impuls pojawił się intensywnie wraz z przyjazdem reżysera spektaklu *Czarna skóra, białe maski* Wiktora Bagińskiego i jego opowieści o doświadczeniu rasizmu. Zaczął się

rozrastać kiedy mówił o pojawieniu się pierwszych czarnoskórych w Polsce. Uświadomiłam sobie jak wiele zostało przemilczane na temat tej historii i jak wygodnie jest żyć w takiej niewiedzy.

Wiktor Bagiński opowiedział nam o swoim doświadczeniu dorastania osoby czarnoskórej w Polsce, swoim ojczystym kraju, którego przestrzeń publiczna jest zdominowana przez białych ludzi.

Poczułam wtedy, że coś się we mnie zmienia. Jakaś nienaruszalna granica świętego spokoju została przekroczona. Przeszłam przez wszystkie fale i barwy emocji. Była wśród nich wściekłość, smutek i poczucie beznadziei. Mój świeżo odkryty, nieokiełznany gniew wzrastał z każdą opowieścią o dorastaniu czarnej społeczności w kraju, w którym marginalizowana jest od przedszkola. Tym razem czułam, że ten gniew jest nie do zlekceważenia i opanowania, że jest słuszny i budujący. Nie przyszedł w afekcie, pojawił się wraz z poznaniem faktów.

Postanowiłam uczynić go paliwem do mojego artystycznego działania. Zdecydowałam mu się przyjrzeć i wykorzystać jako motor do zgłębiania źródła problemu, by móc zabrać głos w sprawie niezwykle istotnej dla mnie.

Pierwszy raz w życiu wiedziałam, że to nie tworzenie konstrukcji psychologicznej postaci jest istotą sprawy. Fabuła spektaklu ma być niejako trampoliną do skoku w nieznanym mi artystycznie świat. Podczas pracy nad spektaklem poznałam bliżej twórczość i aktywistyczną działalność Niny Simone. Jej walka o prawa czarnoskórych Amerykanów doprowadziły ją niemal do obłądu.

Simone była aktywna w okresie ruchu praw obywatelskich w latach 60-tych XX wieku, zawsze będąc bezwarunkowo otwartą w kwestii walki z uprzedzeniami.

Była jedną z głównych działaczek ruchu Black Power. Po morderstwie Medgara Eversa, (aktywisty na rzecz praw obywatelskich), oraz zamachu na kościół baptystyczny w Birmingham<sup>15</sup>, gdzie zginęło czternaścioro dzieci afroamerykańskich powstał m.in. utwór *Missisipi Goddam*. Piosenka była bezpośrednią krytyką polityki segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych i stała się hymnem ruchu na rzecz praw obywatelskich.

---

<sup>15</sup> Zamach przeprowadzony przez Ku Klux Klan na baptystyczny Kościół w Birmingham miał miejsce 15.09.1963R.

Simone nie bała się publicznie krytykować artystów, którzy wykonywali piosenki związane z kulturą czarnych, ale sami byli biali. Zwracała tym samym uwagę na zapożyczenia kulturowe. W jednym z wywiadów powiedziała: "To nie chodzi o to, że biali nie mogą wykonywać muzyki czarnych, ale że większość z nich nie rozumie, skąd ta muzyka pochodzi, co ona reprezentuje i czego naprawdę chcą ludzie, którzy ją tworzą"<sup>16</sup>. Szczególnie ważny wydaje mi się utwór: *Ain't Got No*.

Uważam tekst tej piosenki za hymn na temat równości. Surowy w formie, prosty w składni, razem dając wstrząsający efekt. Nieprawdopodobnie ile lat jeszcze musimy rozmawiać by te oczywiste prawdy na temat równości były czymś naturalnym i przestały być potrzebne. Nie pojmuję jak człowiek jako gatunek potrafi być jednocześnie odkrywczy i tak odporny na nauki, które niesie historia. To zło, które wciąż się dzieje i zbiera żniwo wielu ofiar poprzez przemoc psychiczną, ekonomiczną i fizyczną jest dla mnie tematem, który nie przestaje mnie zajmować i inspirować jednocześnie. Moja niezgodna pcha mnie do zgłębiania struktur, które tworzą to zło, po to aby móc je rozsadać od środka. Naiwne? Być może... Nie mogę przestać o tym myśleć. Nie chcę się uspokajać. Nina Simone nauczyła mnie jednej ważnej rzeczy: prawdomówności. Jej songi towarzyszyły mi w trakcie prób. Głos Simone po pewnym czasie stał się dla mnie kłujący i bardzo nieprzyjemny. Był uosobieniem chropowatości i wszystkiego co zgrzytające. Jednocześnie treść jej songów wybijała się jeszcze pełniej, bo żadna wymyślna forma nie odwracała uwagi od tego co jest istota jej twórczości. Harmonie zawarte w utworach Simone sprawiają wrażenie wwiercających się bezpowrotnie w umysł. Jest w tym niezgodna na zastaną rzeczywistość, która przenika.

Kiedy dostałam się do szkoły aktorskiej i marzenie o zostaniu aktorką stało się bliskie spełnienia chciałam przede wszystkim być sprawna warsztatowo, pragnęłam być szybka i nieprzeszkadzająca. Chciałam dobrze wypełnić zadania jakie stawiali przede na profesorowie i przede wszystkim nie potęgować problemów, nie zabierać czasu z zajęć innym studentom. Nie pozwalałam sobie na podważanie i komplikowanie założeń. Takie ciche dążenie do perfekcji mnie interesowało. Fascynowało mnie słowo, opanowanie intonacji. Myśl była dla mnie ważna, ale z perspektywy czasu mam poczucie, że była pod spodem. Na pewno czułam się w szkole bezpiecznie i ciężar tematów zostawiałam na barkach:

---

<sup>16</sup> Nina Simone

profesor Ewy Mirowskiej, profesora Wojciecha Malajkata, profesora Bronisława Wrocławskiego i doktora Marcina Brzozowskiego. Nie chcę podważać swojego toku myślenia, prawdopodobnie taka jest rola studenta. W każdym razie moja taka była. Prawdopodobnie nie dawałam sobie prawa do wątpliwości czy buntu. Gładko przechodziłam przez cały system egzaminów, ale bardzo skupiałam się na osiągnięciu celów nakreślonych przez moich opiekunów. Swój rozwój zostawiałam z całą ufnością w ich rękach. Czy dziś warsztat i zadania przestały mieć dla mnie znaczenie? Granica jest cienka. Nadal staram się przecież wypełnić rolę jaką ma dla mnie reżyser, natomiast nie zadowala mnie już moje osiągnięcie efektu. Efekt, o który mi chodzi jest wypadkową spotkania z reżyserem, twórcami, partnerami, widzami i tematem. Fascynujący jest proces. Daję sobie pełne prawo do popełniania błędów, za to nie jestem już w stanie pracować bez komfortu jaki daje mi pewność, że reżyser i twórcy podejmują zagadnienie będące ich osobistą wypowiedzią. Tylko wtedy są w stanie zarazić cały zespół swoją wizją i pozwolić aktorom na zrzucenie wszelkich pancerzy i utartych szlaków pracy nad rolą. To jest prawdziwa twórcza wolność: móc pozwolić sobie na błędy i poszukiwania bez dążenia do zadowolenia ego.

Simone tak naprawdę marzyła o zostaniu światowej sławy pianistką. Nie wystąpiła jednak w Carnegie Hall z powodu wyśmienionej gry na fortepianie, ale ze względu na manifesty, które wyśpiewywała. To nie barwa głosu była najważniejsza a temat. Nie chcę się porównywać do tej światowej sławy artystki, zwracam jedynie uwagę na drogę, którą przeszła, a która dziś jest dla mnie ważna. Jest drogowskazem.

Teatr jest dla mnie miejscem, w którym zawsze czułam się bezpiecznie. Teraz mam potrzebę, by w ten bezpieczny świat wrzucać to co poraża, wstrząsa, uruchamia rejony myśli trudnych do ujęcia w językowe kody.

Niniejsza praca jest dla mnie ważną próbą zabrania głosu na temat, na który nie chcę już milczeć. Spektakl „*Czarna skóra białe maski*” i praca nad nim zajmuje na mojej artystycznej drodze szczególne miejsce i pcha mnie w rejony dotąd mniej znane, prowokując stale pytania.

## Część II

### 2.1. Skąd się biorą uprzedzenia?

„Nic nie zdoła lepiej rozproszyć przesądów, jak znajomość wielu ludów o odmiennych obyczajach, prawach i poglądach – odmienność, która zaczyna się od niewielkiego wysiłku. To ona uczy nas odrzucać to, czym ludzie się różnią, a za głos natury uważać to w tym wszystkie ludy są zgodne: bo przecież pierwsze prawa natury są te same u wszystkich ludów. Nikogo nie obrażać, każdemu przyznać co mu się należy”<sup>17</sup>. Te słowa wielkiego niemieckiego przyrodnika i filozofa Albrechta von Hallera, które napisał w osiemnastym wieku zdają się być remedium na wiele problemów, z którymi boryka się dzisiejszy człowiek. Niestety, mimo iż nasza świadomość na temat innych kultur ciągle rośnie, problem uprzedzeń, rasizmu, niezrozumienia wciąż dzieli całe narody, zbierając żniwo niewiści okrucieństwa i bólu.

„Dziś nasza planeta zamieszkała wiekami przez wąskie grono wolnych i szerokie rzesze zniewolonych zapelnia się coraz większą liczbą narodów i społeczności o rosnącym poczuciu znaczenia własnej, odrębnej wartości. Proces ten przebiega często wśród ogromnych trudności, konfliktów i dramatów. Być może zmierzamy w stronę świata tak zupełnie nowego i odmiennego, że dotychczasowe doświadczenia historii okażą się niewystarczające aby go pojąć i móc się w nim poruszać. W każdym razie świat w którym wchodzimy jest planetą wielkiej szansy, ale nie szansy bezwarunkowej, lecz otwartej tylko dla traktujących swoje zadania serio. Jest to świat który potencjalnie wiele daje ale i wiele wymaga, w którym próba łatwego chodzenia na skrót jest często drogą donikąd.”<sup>18</sup>

Czy Ryszard Kapuściński powtórzyłby dziś swoje słowa? Czy może zjawiska, które obserwujemy dodałyby ciężaru jego słowom? Bardzo gorzko dziś brzmią jego myśli. Uważam je za bardzo celne i niestety całkowicie aktualne. Myślę o tragicznej sytuacji na polsko-białoruskiej granicy. Jednocześnie zrywie Polaków, by po 24.02.2022 roku by angażować się w pomoc Ukraincom.

---

<sup>17</sup> Albrecht von Haller, na podstawie tłumaczenia S.a. Roe, *Anatomia, Animata: The Newtonian Psychology of Albrecht von Haller*

<sup>18</sup> Ryszard Kapuściński *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Karków 2006

Katastrofa ekologiczna, pandemia, wojna w Ukrainie, śmierć Geорга Floyd, ruch Black Lives Matters, to wydarzenia, które odarły świat z bezpieczeństwa, wydaje się na zawsze, a miały miejsce od stycznia 2020 do grudnia 2022.

Spektakl *Czarna skóra, białe maski* w reżyserii Wiktora Bagińskiego powstał przed tymi wszystkimi drastycznymi wydarzeniami. Ciekawi mnie jak dziś wyglądałaby praca nad tym przedstawieniem. Nie wiedząc co się wydarzy, w relatywnie bezpiecznych warunkach skupialiśmy się na jednej z chorób, która toczy świat od dawna, tą chorobą jest rasizm. Najcenniejszą dla mnie analizą z jaką spotkałam się zgłębiając problem kolonializmu i rasizmu i wynikającej z nich figury blackface jest książka *Gra w rasy* Przemysława Wielgosza. Przekrojowy charakter jego pracy doskonale uwydatnia jak przemocowe mechanizmy takie jak wyzysk, niewolnictwo, handel ludźmi, kolonializm są powiązane z potrzebą podboju i zdobywania, i umniejszania innych na wszelkich poziomach. Autor zajmuje się tymi zjawiskami oraz ich historycznym i psychologicznym podłożem. Zestawia rasizm z nadużyciami wobec kobiet, sięga do wielu historycznych opracowań i faktów. Nie da się mówić o rasizmie bez rozmowy o niewolnictwie. Zwraca szczególną uwagę na temat transportu afrykańskich robotników do Ameryki. Oczywiście w Polsce nie mieliśmy procederów niewolnictwa tego rodzaju, natomiast na przykład w XIX i XXw. na Starym Rynku odbywała się sprzedaż kobiet wiejskich do mieszczańskich domów w charakterze służących<sup>19</sup>.

W swej pogłębionej analizie Przemysław Wielgosz pisze:

„(...) Rasizm to pokłosie kolonializmu i w głównej mierze oświeceniowych myślicieli, którzy wyznaczyli granicę, która owe „oświecenie” przeznaczyła dla ludzi konkretnej rasy. A raczej innych całkowicie od niego odgradziła, dehumanizując. W XIX w. imperia kolonialne roztaczały wizje wygodnego życia, dostarczały surowce i towary z pogranicznych gospodarek, ale też kształtowały modele społeczne nasycone: pogardą, wykluczeniem, brutalnym wyzyskiem i rasistowską przemocą. Istnieją różne formy kolonizacji. Pierwszy opiera się na wyzysku ekonomicznym, przejmowaniu kontroli terytorialnej i politycznej (Wielka Brytania w Indiach czy Cejlonie). Drugi to kolonializm osadniczy, dużo bardziej okrutny, wiążący się z ludobójczą praktyką, która całkowicie unicestwia kulturę którą zastaje, po to by wprowadzić „swoje”. Z takimi praktykami mamy do czy-

---

<sup>19</sup> Postać Hanki z *Moralności Pani Dulskiej* obrazuje problem takiego wyzysku/



nienia mówiąc np. o Wolnym Państwie Kongo i rzezi belgijskiego Króla Leopolda II, którego pomnik do dziś zdobi plac przed brukselskim parlamentem. Szacuje się, że kolonializm odpowiada za śmierć od 30 do 60 milionów ludzi tylko w ostatniej połowie XIX wieku. Rządza zysków i niczym nieograniczonego potęgowania ich, były fundamentem, który doprowadził do antagonizmów i rasowej wrogości. Wyzysk, wykorzenienie i wywłaszczenie stało się narzędziami rzekomo bardziej cywilizowanej części ludzkości do ujarzmania „dzikich i mniej ludzkich” istnień i całych narodów. Najskuteczniejszym narzędziem okazała się przemoc. Wykopała swojego rodzaju wyrwę, której do dziś nie udało się zasypać. Co ciekawe, Afryka nie wysłała na podbój innych kontynentów w celu zawłaszczenia towarów, plemion czy kultur ani jednego statku”...<sup>20</sup>

Dalej Wielgosz pisze: „Christofer L. Miller opisał podróż pewnego statku, na którego pokładzie odbyła się około 1766 roku specyficzny spektakl. Otóż kapitan zainicjował rodzaj spektaklu- wydarzenie kulturalne, mające na celu umilić czas pasażerom prezentując wystawienie „*Alcyra* na podstawie tragedii Woltera. Z zapisków, które zostawił po sobie Joseph Mosneron wiemy, że publiczność gorąco odebrała historię o zniewolonej peruwiańskiej księżniczce i szeroko komentowała to artystyczne przedsięwzięcie, angażując się w intelektualne debaty dotyczące wolności czy potrzeby równości i braterstwa, pogardzając niewolnictwem i innymi formami wyzysku.”<sup>21</sup> Symboliczny jest absurd całej sytuacji- na tym właśnie statku przewożono setki skutych Afrykanów: kobiet, dzieci i mężczyzn. Panowały zatrważające warunki sanitarne, brak tlenu i głód. Umieralność wynosiła dwadzieścia procent. Ta empatia i oświeceniowa myśl działała wybiórczo. Zbieramy tego pokłosie do dziś.

Znamienna wydaje mi się ta „teatralna obecność”. Wyobrażam sobie ten koszmarny spektakl. Myślę o separowaniu fikcji przedstawienia od realiów, w których była odgrywana. Czy instynkt przetrwania pozwalał na tego typu rozrywki? Chęć odcięcia się od mozołu podróży była tak silna? Jak musiały wyglądać wymiany spojrzeń pasażerów z różnych klas? Czy one w ogóle były możliwe? Wydaje mi się, że konieczne do zaistnienia takich aktów przemocy i nadużyć jest zjawisko znieczulenia. Brak zauważania i od-

---

<sup>20</sup> Przemysław Wielgosz, *Gra w rasy*, *Karakter* 2021

<sup>21</sup> j.w.

wracanie wzroku pozwala na klasowe poczucie bycia gdzieś indziej na drabinie hierarchii społecznej. Do tego stereotypy mówiące o prymitywizmie, nieujarzmionej seksualności, agresji, dzikości (pojawiające się często w kontekście osób czarnych) i „maszyna wykluczeń” gotowa.

Myślę też o innych figurach ze świata literatury i teatru, które ugruntowały pozycję czarnego jako człowieka gorszego. Myślę o Kalibanie z *Burzy* i tytułowym *Otellu* Szekspira. Kaliban- prymitywny, niebezpieczny i nieokiełznany. Bohater określany jako „dziki”. Sformułowanie to ma w sobie komunikat: „on jest jak zwierzę”.

Otello-Maur w chwili słabości nie umie powstrzymać swego agresywnego genu i opętany zemstą doprowadza do tragedii. Jest nieobliczalny. Elżbietańska epoka budowała swą potęgę między innymi na ekspansji terytorialnej, wyzysku i niewolnictwie. Dramaty Szekspira również mają swój udział w krzewieniu szkodliwych stereotypów. Są jednak obrazem czasów. Nie uważam, że ich czytanie i wystawianie samo w sobie jest szkodliwe. To dzieła będące integralną częścią naszej kultury i historii teatru, i dają nam cenne informacje dotyczące realiów epoki. Natomiast z jakiegoś powodu mimo umowności scen śmierci u Szekspira motyw czarnej twarzy Otella był dla reżyserów tak ważny i usprawiedliwia przemalowywanie twarzy białych aktorów czarną mazią (Laurence Olivier w 1965 roku, Daniel Olbrychski w 1984 roku, Collier Meyerson w 2015 roku). Teatr i film niestety nie jest bez winy w procesie kształtowania się uprzedzeń.

Czy teatr ma moc wystarczającą aby zajmować się bieżącymi problemami? Może powinien dawać mentalne schronienie i pozwolić na ucieczkę od nich skoro jego sprawstwo jest tak mocno ograniczone? Po zagranju wielu spektakli, w czasie, w którym działały się przywołane we wstępie niniejszej pracy tragedie, nie mam dziś wątpliwości: teatr musi podejmować aktualne tematy. To tu jest miejsce na dialog i wymianę myśli. Może polegać on na szukaniu aktualnych wyzwań, poruszaniu problemów, z którymi się borykamy i czasem mamy trudności związane z nazwaniem ich. Pamiętam zdziwienie aktorów, (z którymi pracuję podczas innych realizacji teatralnych), z jakim spotkałam się opowiadając o spektaklu *Czarna skóra, białe maski* i o chęci podjęcia tematu rasizmu w pracy doktorskiej. Utwierdziło mnie to jedynie w przekonaniu, że mam obowiązek mówić głośno o temacie przewodnim tego przedstawienia. Realizacja omawianego spektaklu wyostrzyła moją wrażliwość.

---

## 2.2. Co oznacza problematyka BLACKFACE?

Chciałabym opowiedzieć o pewnym zjawisku kultury, które ma korzenie w kulturze amerykańskiej, a które we współczesnych czasach powinno być już całkowicie zapomniane. Chodzi o figurę „blackface”. Stany Zjednoczone od czasu swego powstania, aż do połowy XX-go wieku były krajem jawnie rasistowskim wobec osób czarnoskórych. Byli oni wówczas niewolnikami, nie mieli pełni praw obywatelskich i traktowani byli z pogardą. Jednym z objawów tego stanu rzeczy były rasistowskie przedstawienia teatralne, z białymi aktorami, którzy malowali twarze na czarno (stąd termin blackface). Szczyt popularności przeżywały one w XIX wieku, kiedy gościły na deskach najważniejszych amerykańskich teatrów. Przedstawienia te były skrajnie rasistowskie, a ich „fabuła” odwoływała się przede wszystkim do stereotypów wobec osób czarnoskórych. Bohaterowie kreowani przez aktorów przy użyciu „blackface” kradli, byli leniwi, napastowali białe kobiety i cechowali się: głupotą, brakiem ogłady, wykształcenia i pozycji społecznej. Chodziło o to, żeby z czarnoskórych zrobić pół-ludzi, co cieszyło się ogromnym aplauzem widzów. Dopiero lata 50-te XX-go wieku przyniosły zmianę. W 1957 roku została zwołana Konferencja Chrześcijańskich Przywódców Południa pod przywództwem Martina Luthera Kinga. Tak zrodził się Ruch Praw Obywatelskich. Związał się on po głośnym wydarzeniu w autobusie w Alabamie kiedy to czarna kobieta - Rosa Parks odmówiła białemu mężczyźnie ustąpienia miejsca siedzącego – wywołało to oburzenie białej społeczności, owy precedens, rozniósł się echem po całych Stanach Zjednoczonych. Nie dało się już sprawy wyciszyć, zatuszować. To wydarzenie dało impuls do swego rodzaju buntu osób czarnoskórych, którzy zaczęli coraz głośniejsze walczyć o swoje prawa i zniesienie segregacji rasowej. W efekcie tych działań Ruch Praw Obywatelskich wywalczył w USA konstytucyjną równość dla ludzi wszystkich ras. Od tego czasu nieakceptowane stały się przedstawienia z użyciem figury blackface. Zniknęły one z afiszy teatrów i zaczęły być zwalczane. Symboliczny kres kultury blackface to zniknięcie z telewizyjnej anteny słynnego programu komediowego *The Black and White Minstrel Show* w roku 1978, gdzie 3/10 głównych bohaterów nosiło blackface. Rosa Parks za swoje działania została odznaczona

Złotym Medalem Kongresu Stanów Zjednoczonych oraz Prezydenckim Medalem Wolności.

Obecnie w Stanach Zjednoczonych organizowanie przedstawień z użyciem figury blackface wiąże się z poważnymi konsekwencjami – gdyby jakikolwiek teatr w USA dzisiaj wystawił blackface – byłby skazany na ostracyzm przez środowiska liberalne.

Stosowanie tej praktyki jest uważane za jeden z najwyższych symboli rasizmu- przywo-  
dzi na myśl reakcję społeczeństwa na tragedię Holocaustu która jest absolutny temat tabu  
w Niemczech, gdzie nikomu nie wolno do niego nawiązywać w inny sposób, niż poprzez  
potępienie.

### **2.3. Przykłady użycia figury blackface w teatrze i w filmie:**

W 2015 roku, w Mediolanie, Anna Netrebko grając w „Aidzie” wystąpiła w charakterystycznym egipskim nakryciu głowy i z twarzą pomalowaną na czarno, która miała symbolizować kolor skóry postaci. Wywołała tym skandal i powszechną krytykę opinii publicznej.

Po fali oburzenia w celu załagodzenia sytuacji i w trosce o wizerunek, artystka przeprosiła w swoich mediach społecznościowych za użycie blackface’u, tłumacząc rasistowską charakterystykę zamysłem artystycznym i brakiem chęci skrzywdzenia kogokolwiek uznając jednocześnie, że przyjmuje zarzuty, wyraża skruchę i rozumie charakter niestosownego zachowania.

Poniżej kilka przykładów wykorzystania figury blackface w sztuce.

Dotyczą zarówno kinematografii światowej jak i rodzimego teatru.

*Daniel Olbrychski, Joanna Pacuła, Otello, 1984*



Foto: PAT, Michał Stankiewicz; Rafał Zubkowicz; autorzy Rzeczpospolitej; Krystyna Milewska MS Michał Stankiewicz; Rafał



*Dajcie mi tenora* , Teatr im.Jana Kochanowskiego w Radomiu , zdj. Prawa Teatr w Radomiu



John Springer Collection/Corbis, Getty Images



Judy Garland w filmie *Everybody sing* , prawa: The Huffington Post



Stopklatka z filmu *Śpiewak jazzbandu*, 1927, reż. Alan Crosland





*Śpiewak jazzbandu*, Teatr Żydowski, reż. Wojciech Kościelniak, fot. Własność Teatru Żydowskiego



Kadr z filmu „Alternatywy 4”, reż. Stanisław Bareja 1983, Ryszard Raduszewski



**Wojciech Wysocki i Marek Kaliszuk „Dajcie mi tenora” Teatr Capitol” 2018**



Anna Netrebko wystąpiła w 2022, Fot. Sean Williams, *Aida*

## **2.4 Poruszanie tematyki praktyki blackface w filmie i mediach.**

W ostatnim czasie, wielu aktorów i aktorek publicznie przeciwstawiało się stosowaniu figury blackface i krytykowało tę praktykę jako rasistowską i obraźliwą.

Jednym z takich aktorów jest Daniel Kaluuya<sup>22</sup>, który publicznie wyrażał swoje zdanie na temat stosowania blackface i krytykował Hollywood za brak różnorodności w kinie i telewizji. Innym aktorem, który publicznie krytykował stosowanie blackface, jest John Boyega. W 2020 roku, aktor zaapelował do przemysłu filmowego, aby w końcu zaczął zapewniać większą różnorodność na ekranie i przestał stosować praktykę castingu "czerni na etapie postprodukcji". Boyega wyrażał swoje niezadowolenie z tego, że aktorzy czarnoskórzy są często obsadzani w rolach drugoplanowych lub w roli czarnoskórego bohatera z jego stereotypowymi cechami takimi jak: głupota, prymitywizm, nieokiełznanie. Rozpoczęła się dyskusja na temat parytetów ze względu na kolor skóry, przy obsadach produkcji największych potentatów streamingowych takich jak Netflix czy HBO, a także przy nominacjach oscarowych.

Aktorzy i aktorki publicznie sprzeciwiający się stosowaniu figury blackface, to m.in. Viola Davis, Idris Elba, Lupita Nyong'o.

W Polsce zdarzały się przypadki używania blackface, szczególnie w kontekście kultury popularnej, np. w programach rozrywkowych i skeczach komediowych<sup>23</sup>.

W ostatnich latach, pojawiają się jednak głosy krytyki wobec tej praktyki, a jej stosowanie uważane jest powszechnie za nieodpowiednie i nie do przyjęcia. W efekcie tych działań, niektóre polskie programy telewizyjne i produkcje teatralne zaprzestały używania blackface, a w internecie zaczęły pojawiać się dyskusje na temat szkodliwości tej praktyki.

---

<sup>22</sup>Aktor ten zdobył międzynarodową sławę dzięki swojej roli w filmie *Uciekaj* (2017), który porusza temat rasizmu.

<sup>23</sup> Głośnym przykładem jest program „Twoja twarz brzmi znajomo”



## 2.5. Czy polityczna poprawność staje się ograniczeniem w sztuce?

Istnieje wiele różnych interpretacji i opowieści o historii poprawności politycznej w sztuce, ale można wskazać kilka kluczowych momentów i trendów.

Pierwsze sygnały poprawności politycznej w sztuce pojawiły się w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy to wielu artystów zaczęło interesować się polityką i jej wpływem na społeczeństwo. W tym czasie powstały takie ruchy artystyczne jak konceptualizm, minimalizm czy sztuka procesu, które kwestionowały tradycyjne formy sztuki i poszukiwały nowych sposobów wyrazu.

W latach 80. i 90. XX wieku poprawność polityczna zaczęła odgrywać coraz większą rolę w sztuce. Wiele artystów zaczęło kwestionować przedstawianie w stereotypowy sposób reprezentantów płci, rasy, klasy społecznej czy orientacji seksualnej, co doprowadziło do powstania takich ruchów działających w walce z uprzedmiotowieniem mniejszości.

Publikowane treści rasistowskie nawet na prywatnych profilach portali społecznościowych zaczęły być piętnowane.<sup>24</sup>

Poprawność polityczna w sztuce może być przejawem wrażliwości, uwagi i szacunku dla innych grup społecznych. W idealnym dla mnie wymiarze jest słuchaniem potrzeb i respektowaniem granic. Poprawność polityczna oznacza celowe unikanie w sztuce wykorzystywania stereotypów i uprzedzeń, które mogą prowadzić do dyskryminacji i krzywdy dla określonych grup. Służy skupieniu uwagi na problemach wykluczonych i eliminuje ryzyko infantylizowania procesów dehumanizujących takich jak rasizm. Poprawność polityczna w sztuce może być także wyrazem szacunku dla różnorodności kulturowej i etnicznej, a także uwrażliwienia na doświadczenia innych grup społecznych. W ten sposób poprawność polityczna w teatrze może pomóc w tworzeniu bardziej zróżnicowanej i empatycznej kultury, która docenia i respektuje różnorodność ludzi i ich doświadczenia.

Oczywiście, ważne jest, aby w sztuce była podejmowana z odpowiednią uwagą i zrozumieniem kontekstu. Nie powinna ograniczać wolności artystycznej, dając artystom prze-

---

<sup>24</sup> Przypadek premiera Kanady Justina Trudeau, który w 2001 roku podczas prywatnego balu przebierańców przebrał się za Aladyna malując twarz na czarno. Zdjęcie zostało opublikowane przez „Time Magazine”. Sytuacja ta mocno nadszarpaneła pozycja premiera. Mimo nacisków nie poddał się jednak dysmisji.

strzeń do odpowiedzialnej pracy ze świadomością powagi i stopnia oddziaływania ich pracy oraz wpływu na postawy i zachowania społeczne.

## 2.6. Czym jest blackface w praktyce?

Początkowo tytuł naszego spektaklu brzmiał *Be with you*. Wiktor będąc dzieckiem chciał zaśpiewać w przedszkolnym konkursie piosenkę Enrique Iglesiasa o tym właśnie tytule. Pani przedszkolanka nie zgodziła się na to, mówiąc, że jest na nią zbyt czarny i zaproponowała mu jakiś utwór z repertuaru zespołu Boney M. Wydawałoby się, że to niewinna historia. Tylko źródło tej sugestii jest bardzo poważne. Mówi o stygmatyzowaniu dzieci, które takich wykluczeń nie rozumieją i nigdy nie zapomną. Jej postawa prawdopodobnie była automatyczna i nieprzemysłna, co zupełnie nie tłumaczy skali zła jakie wyrządziła. Do tej pory w polskich przedszkolach można spotkać zabawy, w których dzieci zakładają spódniczki z bananów i malują twarz czekoladową mazią.

Wszyscy twórcy spektaklu *Czarna skóra białe maski*, poza Bonnie Sibonnissime, uczyli się systemowo w przedszkolu *Murzynka Bambo* Juliana Tuwima. Większości Polaków wiersz Tuwima kojarzy się z przyjemnym czasem dzieciństwa i nie widzi do dziś w nim krzywdzących stereotypów. Co ciekawe napisał go poeta, który doświadczył rasizmu i wszelkich tragedii, które za sobą niesie. Można szukać w tym dziecięcym wierszyku naiwnych intencji pokazania głównego bohatera jako chłopca, rządnych przygód, ale przy dzisiejszej świadomości kontekstowej języka utwór Tuwima staje się nieprawdopodobnie krzywdzący i utrwalający stereotypy. Podczas naszych prób rozmawialiśmy o tym. Wymienialiśmy się naszymi wspomnieniami z okresu dzieciństwa, kiedy widzieliśmy osoby o innym niż nasz kolorze skóry. Te reakcje to głównie ciekawość, czasem fascynacja, innym razem (w moim przypadku) współczucie. Jako dziecko nie widziałam czarnoskórych uczniów za to słyszałam, że dzieciom z Afryki trzeba pomagać. Nikt nie uczył o polskiej czarność<sup>25</sup>. Tak jakby kompletnie nie istniała. Kornel Sadowski pochodzący ze Śląska, grający postać Urzędnika oraz Pazia podzielił się na próbach i w spektaklu tamtejszą regionalną wersją tego znanego wierszyka. Tekst ten stał się później tematem do improwizacji.

---

<sup>25</sup> Określenie stosowane przez nas na próbach oznaczające społeczność czarnych obywateli Polski.

Obraz jaki wyłania się z tej wersji (opowiada nam o czarnym, „lokatym”, „zaradnym synku”, któremu nic nie zadają do szkoły, nie ma zeszytów ani ubrania, ale za to piękny dom), przychylniejszy jest poprzez swoją puentę („My tu na Śląsku, czy tam daleko za siódmom górą, za siódmom rzekom.. Mieszkają ludzie- każdy w swym domu i to nie wadzi przez nikomu, że jeden ję kołocz a inny daktyl. Porozmyślaj se o tym choćby przez chwilę”<sup>26</sup>), nadal nie traktuje czarnoskórego chłopca w sposób podmiotowy. Trudno jednak rozmawiać o języku i oczekiwać od społecznego zrozumienia słów znanych z protestów takich jak „Don’t call me Murzyn”, skoro większość populacji uczyła się w szkole lub przedszkolu inności poprzez wierszyk w którym *Murzynek Bambo* jest zawołaniem do wesołego kolegi... W dyskusjach po spektaklu jakie miały miejsce, kilkakrotnie pojawiał się głos mówiący, że w Polsce nie ma rasizmu i że nasi widzowie „znają i tolerują czarnoskórych przyjaciół swoich dzieci”.

## 2.7. Czym jest nanorasizm?

---

Jak walczyć ze zjawiskiem, którego nazwa już sugeruje problem znikomy i obcy?

Rasizm może mieć wiele wcieleń. Czasem przybiera agresywne, brutalne formy, które mogą być piętnowane przy użyciu kodeksu karnego. Jednak jego miękkie przejawy bezczelnie przenikają publiczne przestrzenie, pozostając często niezauważonymi.

Najbardziej trafną definicję nanorasizmu stworzył według mnie Achille Mbembe: „ (...) czym jest nanorasizm, jeśli nie narkotycznym uprzedzeniem do innego koloru skóry, które przejawia się w pozornie błahych, codziennych gestach, w nic nieznaczących półsłówkach, w mimowolnej, zdawałoby się, uwadze, w żarcie, w aluzji lub insynuacji, w lapsusie, w kawale, w niedomówieniu i, trzeba to powiedzieć, w zamierzonej złośliwości, w złej intencji, w wymownej pauzie lub w ataku słownym, w mrocznym pragnieniu stygmatyzacji, a zwłaszcza przemocy, zranienia i upokorzenia, splamienia tego, którego nie

---

<sup>26</sup><http://sempersilesiana.pl/murzinek-bambo/>, data dostępu 02.07.2020



uznajemy za jednego z nas”<sup>27</sup>, jest to pojęcie odnoszące się do subtelnych form rasizmu, które mogą być trudne do zauważenia i zdefiniowania. To forma rasizmu, która jest na tyle subtelna, że jest trudna do wykrycia i odróżnienia od normy.

Nanorasizm definiuje przejawy zachowań rasistowskich ukryte w mikroagresjach, takich jak uwagi czy zachowania, które mogą być trudne do zauważenia lub nie są świadomym założeniem. Pojawia się w podprogowych skojarzeniach, jest przemycany niejako „przy okazji”. Przykłady nanorasizmu mogą obejmować komentarze dotyczące wyglądu, oczekiwanie, że osoba o innym kolorze skóry ma specjalistyczną wiedzę na temat swojego pochodzenia, czy przypisanie komuś określonych cech związanych z jego pochodzeniem rasowym lub etnicznym.

Nanorasizm jest zjawiskiem nie tylko trudnym do wyodrębnienia, ale również trudnym do zdefiniowania i zmierzenia jego skali i wyciągnięcia konsekwencji. Żarty, aluzje pojawiające się w relacjach interpersonalnych są często naszpikowane ziarnami rasizmu. Podobnie jak mobbing jest trudny do udowodnienia, ponieważ jest też z zasady bardziej wysublimowany i najczęściej pozostaje bez komentarza. W sposób lekceważony, i cichy infekuje i zaraża pogardliwym sposobem myślenia.

Jednak, pomimo swojej subtelności, nanorasizm może mieć poważne konsekwencje dla osób, które na niego napotykają, może powodować poczucie odrzucenia, braku akceptacji oraz mieć negatywny wpływ na ich psychikę.

W pracy w teatrze to najczęstsza forma przejawianego rasizmu, właśnie przez swoją enigmatyczną istotę. Mbembe tłumaczy, że: „(...)Nanorasizm to narkotycznie uprzedzenie (do innego koloru skóry) dające odczuć się w codziennych gestach, zachowaniach, nawet odruchach tam właśnie, gdzie udajemy, że nic się nie wydarzyło, nie było żadnego „specjalnego” gestu, który jest manifestacją, nośnikiem pogardy oraz sztyletami celowanymi nie tylko, by zranić drugą osobę, ale żeby ją (poniżeniem) wewnątrznie zabić”<sup>28</sup>. Mbembe stwierdził: „Praktykujemy go nieświadomie, po czym dziwimy się, kiedy inny zwraca nam uwagę lub przywołuje do porządku. Zaspokaja naszą potrzebę rozrywki i jest lekiem na całą tę nudę i monotonię wokół nas. Udajemy, że jesteśmy przekonani, iż są to

---

<sup>27</sup> j.w.

<sup>28</sup> Achille Mbembe

niewinne akty, pozbawione znaczenia, jakie bywa im nadawane”. I dalej: „Nanorasizm radosny i rozpasany, zupełnie idiotyczny, który z rozkoszą nurza się w ignorancji i żąda prawa do głupoty i przemocy, dla której jest pożywką – oto duch naszych czasów”<sup>29</sup>.

Z kolei francuski myśliciel, Frantz Fanon (na którego tekstach Wiktor Bagiński mocno opierał nasz scenariusz) mówił o przemocy jako nieuniknionej części zmagania dekolonizacyjnych, które pomogłyby wygenerować nowy model suwerenności, i stąd uznawał jej konieczność. To buntownicze i rewolucyjne podejście. Myślę, że o nim myślał wspomniany na początku tej pracy James Baldwin.

Nie wydaje się jednak, żeby Fanon lub Mbembe widzieli w przemocy drogę do rozwiązania wszelkich problemów lub uniwersalną formę polityczną. W swych tekstach obaj zwracali uwagę na nieuniknione spustoszenia i krzywdy, które przemoc wyrządza samym zadającym przemoc, dehumanizując również ich. Nawet jeśli dla uciskanych przemoc stanowi wyjście i rodzaj walki o siebie, nie może być ona sposobem istnienia w świecie. Doświadczenie śmierci niszczy i zabija również tych którzy przetrwali, w tym wypadku zarówno kolonizowanych i kolonizujących. Przemoc jest zjawiskiem wykluczającym każde uczucie mogące zakłócić lub spowolnić tragiczne oddzielenie obu stron.

Tu powstaje pytanie: co zatem możemy zrobić w kontekście struktur i instytucji kultury, by przeciąć zakłęty krąg pragnienia i przemocy? Co możemy zrobić, aby system społeczny nie został ustanowiony jako logika rządzenia tak niesprawiedliwym światem?

W Polsce działa kilka organizacji społecznych, które zajmują się walką z rasizmem w sztuce i kulturze. Wśród nich są m.in.:

Stowarzyszenie Otwarta Rzeczpospolita - organizacja zajmująca się walką z rasizmem i ksenofobią, a także promocją równości i tolerancji.

---

<sup>29</sup> Achille Mbembe *Nekropolityka, Wydawnictwo Karakter, 2018*

*Filozof historii analizuje mechanizmy wykluczenia, ukazując dwa skrajnie odmienne oblicza demokratycznego porządku. Jego zdaniem nie da się myśleć o liberalnej demokracji w oderwaniu od historii kolonializmu. Mbembe analizuje ich wzajemne powiązania i konsekwencje tej relacji w dzisiejszym zglobalizowanym świecie, w którym wrogość staje się głównym sposobem przeżywania Innego. Podejmując wątki obecne w myśli Frantza Fanona, Mbembe proponuje alternatywę dla polityki wrogości. Przeciwstawia jej „etykę przechodnia” – tworzenie więzi oparte na budowaniu wspólnej pamięci, trosce i solidarności.*

Fundacja *Nigdy Więcej* - organizacja zajmująca się walką z rasizmem, ksenofobią, antysemityzmem i innymi formami nietolerancji. Fundacja prowadzi m.in. kampanie edukacyjne, szkolenia oraz monitoruje i analizuje przejawy rasizmu w mediach i kulturze.

Stowarzyszenie Nomada - organizacja promująca wielokulturowość i walkę z rasizmem. Stowarzyszenie organizuje m.in. festiwale i wydarzenia kulturalne, które mają na celu budowanie mostów międzykulturowych i promowanie tolerancji.

Powyższe organizacje prowadzą działania uświadamiające, takie jak: kampanie społeczne, szkolenia, badania i analizy, a także organizowanie wydarzeń kulturalnych i artystycznych, które mają na celu walkę z rasizmem i innymi formami dyskryminacji w sztuce.

## **2.8. Tożsamość ruiny.**

To określenie zrodziło się podczas powstawaniu naszego spektaklu i jest to próba nazwania trudnego do uchwycenia stanu- wyrwy w strukturze społecznej. Ze sceny miał je wypowiedzieć Wiktor Bagiński jako jego autor: „Czarna polskość to ruina, lecz nie ruina rozumiana jak- niewidoczna pozostałość zniszczonego. W tej ruinie nie ma nic przeszłego. Tutaj to raczej zlepek heterogenicznych czasowości. Może zostać odniesiona do przeszłości i poddana romantyzacji albo funkcjonować jako znak aktualnie obowiązującego stanu wyjątkowego czy rozpadu. Może także wyznaczać nowy początek, zaświadczać o pozbyciu się ciężaru historycznego i zwróceniu ku przyszłości. Nie ma czego wymazywać. Czarni Polacy jako zintegrowana społeczność są niemalże całkowicie wykorzeni, jednakże to wykorzenie pozwala na egzystencję nieobciążoną tradycją ani problematycznym dziedzictwem. Tylko tutaj należy zauważyć, że niemalże nie oznacza całkowicie. Czarna polskość bowiem nigdy się nie pojawiła w sensie politycznym, lecz nie może zniknąć jako indywidualna obecność pozbawiona historycznej identyfikacji. Ruina to zarówno stan rzeczy, jak i dotykający ją proces. Doświadczenie czarnych Polek i Polaków to nieustanne stwarzanie tożsamości ruiny”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Monolog pochodzący ze spektaklu „*Czarna skóra, białe maski*”, reż. Wiktor Bagiński

Teatr ma możliwości by stanowić platformę do dyskusji i debaty na temat rasizmu i innych form nierówności.

Kilka artystycznych instytucji kultury zaczęło realizować projekty, w których starają się zwiększać różnorodność etniczną na scenie oraz w swoim personelu (np. Teatr Narodowy w Warszawie, Teatr Powszechny w Warszawie, Teatr Nowy w Łodzi, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu).

Ponadto, teatr może być używany jako narzędzie terapeutyczne dla osób, które doświadczyły rasizmu lub innych form nierówności. Terapia teatralna może pomóc im w przetworzeniu i radzeniu sobie z traumą, pomóc im w rozwijaniu poczucia własnej wartości i w budowaniu poczucia przynależności. Musimy jednak pamiętać, że teatr sam w sobie nie jest magicznym rozwiązaniem dla walki z rasizmem i innymi formami nierówności. By być skutecznym, musi być wykorzystywany w połączeniu z innymi metodami, takimi jak edukacja, szkolenia i zmiana polityki a przede wszystkim zaprzestanie rasistowskich i dyskryminujących praktyk.

## **2.8. Czy sztuka może być narzędziem rekompensaty?**

Walka z rasizmem jest często kojarzona z "modą" lub "trendem", ponieważ staje się coraz bardziej widoczna i poruszana w środkach masowego przekazu. Bardzo często spotykałam się w pracy z uwagami kolegów i koleżanek z zespołu, którzy mówili, że jesteśmy przewrażliwieni, bo rasizmu nie ma w teatrze, tylko czasem między słowami wypływały zdania typu: „, powiedz mi jak biały człowiek...” Jednak, walka z rasizmem to nie jest moda czy trend, tylko jest to długotrwały proces, który wymaga ciągłego zaangażowania i wysiłku od wszystkich członków społeczeństwa.

To nie jest kwestia zdobycia popularności czy innych korzyści, ale kwestia prawdy, równości i sprawiedliwości, które są fundamentalne dla dobrego funkcjonowania zbiorowości jaką jest społeczność teatralna. Poprzez edukację, rozmowy oraz konkretne działanie, każdy z nas może przyczynić się do walki z rasizmem i promowania równości dla wszystkich.

Teatr od wieków pełnił funkcję refleksyjną, społeczną i kulturową, umożliwiając publiczności spojrzenie na świat z różnych perspektyw i przemyślenie ważnych problemów etycznych i moralnych. Poprzez przedstawienie różnych postaci i ich doświadczeń, teatr może przyczynić się do zrozumienia i rozwiązania problemów moralnych w sposób nieinwazyjny i refleksyjny. Dyskurs moralny w teatrze może też prowokować publiczność do dyskusji, co ma szansę przyczynić się do budowania większej świadomości wartości budujących moralne postawy w społeczeństwie. Trzeba jednak uważać na przywłaszczenia kulturowe.

Przywłaszczenie kulturowe w teatrze polega na wykorzystaniu elementów kultury, tradycji lub symboli innej grupy etnicznej lub kulturowej bez należytego szacunku, zgody lub uzasadnionej przyczyny. W teatrze przykłady przywłaszczenia kulturowego mogą obejmować wykorzystanie elementów kultury lub symboli innej grupy etnicznej bez uwzględnienia ich znaczenia lub kontekstu. Może nim być: niewłaściwe używanie języka, przerysowane stereotypy, a także wykorzystanie nawiązań kulturowych jako elementów dekoracyjnych lub modowych.

Przywłaszczenie kulturowe w teatrze może być szkodliwe i prowadzić do uproszczenia, zniekształcenia lub pominięcia ważnych aspektów kultury i tradycji innych grup etnicznych lub kulturowych. Wierzę, że inspiracje można transponować na sztukę w taki sposób by nie upraszczać i zniekształcać ich wymowy czy źródeł. Taka praca wymaga uruchomienia wrażliwości na konteksty i skutki wypowiedzianych słów. W takim przypadku istotne jest, aby twórcy teatralni zachowali wzmożoną czujność i szacunek wobec kultury, historii i tradycji, z których czerpią inspirację, oraz aby kontekst i znaczenie tych elementów były jasne i zrozumiałe dla publiczności.

## **2.9. Wywiad z Wiktorem Bagińskim, reżyserem spektaklu:**

Wiktor Bagiński to polski reżyser teatralny, absolwent krakowskiej Akademii Teatralnej. Jako artysta angażuje się w walkę z rasizmem i innymi formami dyskryminacji. Bagiński jest znany ze swoich działań antyrasistowskich, włączając w to tworzenie spektakli i wydarzeń kulturalnych, które mają na celu podniesienie świadomości w kwestii różnorodności i równości. On sam uważa, że sztuka może być narzędziem do walki z nierównościami.

mi i promowania pozytywnych wartości. Zrealizowane przez niego przedstawienia teatralne to to m.in. „*Serce*” (Teatr Rozmaitości w Warszawie), *Czarna skóra, białe maski* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu,) „*Mezopotamia*” (Teatr Polski w Poznaniu). Wywiad został przeprowadzony zanim artysta wyjechał z kraju i przyjął islam (komentarz jest zamieszczony na wyraźną prośbę reżysera).

**Joanna: Czy myślisz, że premiera „Czarnej skóry, białych masek” miała miejsce w dobrym czasie? Wkrótce po niej nastąpił lockdown, eksploatacja była zablokowana. Może warto byłoby zaczekać?**

**Wiktor Bagiński:** Dla mnie to było w idealnym momencie. Zrobiłem trzy spektakle z rzędu oscylujące wokół tego tematu czyli przemocy seksualnej i rasizmu. To był „*Otello*” na Forum Młodej reżyserii w Krakowie. Potem właśnie była „*Czarna skóra, białe maski*” w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu i „*Serce*” w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Wyczerpałem tymi spektaklami temat przemocy seksualnej i rasizmu, ale też jeden spektakl budował kolejny. Bez przedstawienia w Opolu nie ma szans żebym zrobił spektakl w Warszawie. One się uzupełniały i pozwalały mi na więcej. Mnie bardzo ten spektakl otworzył. Myślę, że dobrze, że nie jest zgrany. Oczywiście z jednej strony to dobrze, z jednej strony ubolewam nad tym. Im dłużej spektakl nie jest grany tym trudniej do niego wrócić- teoretycznie tak jest zawsze, ale w tym przypadku dużo mocniej to zauważam, bo był on bardzo oparty na spotkaniu, na rozmowach, na budowaniu wspólnoty (raz bardziej udanej, raz mniej). Pamiętam otwarcie zespołu i poruszanie tego tematu po raz pierwszy w Opolu, jak również w wielu innych teatrach. Rzeczywiście czarne osoby są wielokrotnie przedmiotowo potraktowane w teatrze. Nie pamiętam spektaklu, w którym czarni twórcy brali udział w spektaklu na tych samych zasadach co biali aktorzy.

**Joanna: A jakie znaczenia dla Ciebie miał ruch i to, że w taki sposób nas poznawaliśmy? Pamiętam doskonale jak układaliśmy z samych siebie słowo „Murzyn”. Chciałam zapytać czy miałaś już jakieś intuicje przyjeżdżając do nas? Bo miałaś już głowie część historyczną, która do premiery właściwie się nie zmieniła. Ona się skróciła, bo zostaliśmy do tego trochę zmuszeni (przez formułę projektu „Modelatornia” oraz oczekiwania komisji oceniającej). Podlegaliśmy weryfikacji niejako konkursowej. Musieliśmy udowodnić, że to nad czym pracowaliśmy**

jest spektaklem i może znaleźć się w ofercie spektaklowej instytucji, mimo, że projekt miał być polem do eksperymentu. To duże obciążenie i stres dla twórców, jednocześnie zapis ten stoi na straży jakości. Zbudowałeś z nas zespół bardzo mocny, bardzo konsekwentnie działający razem, mimo problemów i przeciwności natury strukturalnej. Czuliśmy, że każda ze stron jest równie ważna. To był wyjątkowo partnerski układ. Wróć do pracy z Lamą- naszą choreografką. Czy miałaś wcześniej już takie przemyślenia, że będziesz chciał z tego ruchu bardzo skorzystać i wiedziałeś, że on pomoże nam zbudować zespołowość czy to się wydarzyło w trakcie?

**Wiktor Bagiński:**

Z wami to co robiłam, robiłem już wcześniej. Szkoła jest po to żeby eksperymentować, ale z wami mogłem wypróbować moje pomysły wraz z profesjonalnym zespołem. Staralem się w performatywne działania zmieścić w temat rasizmu. Wszystko zmierzało do tego czym ta czarność jest. Było to dla mnie najciekawsze i nowe. Nauczyłem się wykorzystywać narzędzia, które chcę wykorzystać w bardzo konkretnym celu. A to jest bardzo ważne. Ważne jest żeby używając tych narzędzi osiągać swoje cele. A nigdy nie jesteś w stanie przewidzieć z kim pracujesz.

**Joanna:** Część historyczną zawartą w scenariuszu już robiłeś, prawda?

**Wiktor Bagiński:** Tak, w Teatrze Starym w Krakowie.

**Joanna:** Pamiętam, że czuliśmy Twoją charyzmę i zaraźliwe poczucie humoru.

Wiktor: Myślę, że charyzma jest ważna, ale jeśli w coś naprawdę wierzysz to ludzie widzą, zaczynają Ci ufać, zwłaszcza aktorzy, którzy widzą więcej niż inni ludzie. Z kolei kiedy nie do końca jesteś przekonany co chcesz zrobić to ludzie też to widzą, zwłaszcza aktorzy. Czułem też, że nie mogę pracy opierać tylko na zaufaniu albo na tym, że wszyscy będą mnie lubić i kochać.

**Joanna:**

Pamiętam, że po każdym ze spotkań z widzami, które odbywały się po naszym spektaklu padały zdania: „że my przesadzamy, że nie ma w Polsce rasizmu”. Na jednej z prób plenerowych podszedł do nas zupełnie obcy człowiek i powiedział, że nie ma w Polsce rasizmu, mylimy się. Na dowód podał fakt, że sam zatrudnia Ukraińców w tym jednego czarnego. Nie zatrzymało Cię to zdanie i na pewno nie zaskoczyło. Mam

**wrażenie, że Ty się nigdy nie poddajesz, że ten temat jest z Tobą cały czas, że ciągle go eksplorujesz i ciągle masz na to siłę.**

**Wiktor Bagiński:** Nie, nie poddaję się, nie opowiadamy historii po to żeby zmienić czyjeś życie tylko żeby poszerzyć przyjąć perspektywę. No i Andrzej Wajda mawiał: że on się czegoś dowiedział i teraz musi się tą wiedzą podzielić, ja mam bardzo podobnie.

Wiem coś o rasizmie nie tylko z doświadczenia, ale także znam historię i mam potrzebę podzielenia się tym z innymi.

**Joanna:**

**Chcę zapytać jak zachowujesz się podczas sytuacji, w których padają żarty rasistowskie, jaką przyjmujesz wobec nich postawę?**

**Wiktor Bagiński:** Przez większość życia zbijałem na nich towarzyski kapitał, ale zdałem sobie sprawę, że to jest przecież kolor mojej skóry. Nie mam dystansu.

**Joanna: Dystans w tym kontekście staje się upiornym słowem. Dziękuję za rozmowę.**

Zawarte w tej pracy rozmowy z twórcami zawierają sedno sprawy, którą podejmowaliśmy. Nie być znieczulonym i „zdystansowanym”. Rozglądać się i działać.

Myślę, że dystans w tym kontekście jest niebezpieczny jak znieczulający zastrzyk przeciw zauważaniu realnego zagrożenia. Bardzo ważne jest w tym przypadku, że Wiktor bazował na swoim doświadczeniu. Stąd to bardzo osobisty spektakl. Niestety znajomość tego kontekstu wielokrotnie wpływała na jego odbiór. Słyszałam podczas pracy wiele komentarzy ze strony pracowników teatru, a także widzów o tym, że reżyser jest zwyczajnie przewrażliwiony, niesprawiedliwy, wyolbrzymia i właściwie to jest uprzedzony do białych. Wielu widzów było oburzonych i urażonych. Czy to naturalna kolej rzeczy? Czy najpierw trzeba przyjąć najbardziej bolesne tezy by móc się z nimi zmierzyć, wypracować swoje stanowisko i wyciągnąć wnioski? To trudny proces. A granice wydają się delikatne i cienkie.

Oto monolog Wiktora zawarty w scenariuszu:

„Pierwszy raz zostałem uderzony w twarz z powodu mojego koloru skóry w wieku dziecięciu lat na ulicy Świdnickiej w Dzierżoniowie. Uderzono mnie otwartą dłońią i powiedziano, żebym wracał do Afryki. Uderzył mnie biały Polak. W wieku dwunastu lat, pod oknem mojego pokoju w bloku, w którym mieszkałem na parterze, napisano



sprayem „śmierć czarnucha”. Pod napisem umieszczono swastykę. Zgłosiłem to na policję, ale szkodliwość czynu była poniżej 500 zł, więc nie zajęto się tą sprawą. Mój ojczym zamalował napis. Drugi raz zostałem dotkliwie pobity gdy skopano mnie we Wrocławiu, niedaleko dworca przez kiboli Śląska Wrocław. To był ostatni raz kiedy doznałem przemocy fizycznej na tle rasowym. Nie potrafię zliczyć ile razy przez te lata zostałem nazwany czarnuchem, brudasem, asfaltem, ciapaniem. Na pewno więcej niż kilkanaście. Ostatni raz zostałem opluty i kazano mi „wypierdalać z tego kraju” podczas pracy nad tym scenariuszem. Było to 15 listopada 2018 roku w Krakowie. W trakcie prób nad spektaklem, będąc w towarzystwie trójki białych znajomych na dworcu w Opolu, tylko ja zostałem poproszony o wylegitymowanie się przez funkcjonariusza Straży Granicznej. Moi współtowarzysze nie zostali zapytani czy są obywatelami Unii Europejskiej<sup>31</sup>. To bardzo mocne świadectwo. Wielokrotnie podczas pracy i teraz podczas opisywania procesu czuję bezsilność. Trudno też znaleźć słowa, które nazwą emocje i pomogą je przetworzyć. Ich ograniczoność i toporność wydaje mi się brutalnie dotkliwa. Myślę, że z tego powodu praca z ciałem przy powstawaniu tego spektaklu była dla mnie tak uwalniająca i ważna.

---

<sup>31</sup> Wiktor Bagiński, Paweł Sablik, „Czarna skóra, białe maski”, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

## **Rozmowa z Bonnie Ndlovu-Sucharską- aktorką:**

**Joanna:** Bonnie, jak wspominasz nasz proces tworzenia „Czarnej skóry, białych masek”, co sądzisz o jego rzadkiej eksploatacji?

**Bonnie:**

Myślę, że wiele spektakli powstawało w tym czasie, które pomimo pandemii są eksploatowane. Zastanawiam się nad tym, ale nie znajduję odpowiedzi. Pamiętam, że kiedyś po spektaklu padło takie zdanie, że może trzeba grać ten spektakl dla szkół, bo to jest spektakl, po którym trzeba rozmawiać, trzeba dyskutować żeby mówić o nim jak najwięcej. Wtedy nabiera innego znaczenia.

**Joanna:** Myślę o tym, że po premierze naszego spektaklu nastąpiło wiele tragicznych wydarzeń jak śmierć Georga Floyda w Stanach i miało miejsce wiele dyskusji bardzo ważnych na temat rasizmu i uprzedzeń, i myślę, że my trochę wyprzedziliśmy te dyskusje, przynajmniej w Polsce. Ja mam takie wrażenie, ale co Ty o tym sądzisz?

**Bonnie:**

W moim środowisku zawsze było pełno takich rozmów na ten temat i to cały czas jest aktualne i chyba się nie zmieni. Żyję w przekonaniu, że takie dyskusje zawsze były. Wszystkim aktywistom zależy na tym, żeby dotrzeć do jak największej ilości ludzi i ich edukować.

Bo sytuacje niebezpieczne rasistowskie ciągle mają miejsce. Pamiętam, jak pracując z Wiktorem rozmawiałam o tym, że miałam szczęście, że nigdy nie doświadczyłam przemocy fizycznej na tle rasowym- napaści. Tydzień po tych słowach przeczytałam o tym, że kobieta z dzieckiem została zaatakowana z powodu swojego koloru skóry. Zmroziło mnie. To są dwie rzeczy, które się zdarzają tutaj w Polsce. Ten temat jest zawsze aktualny. Niestety.

**Joanna:** Jesteś uparta i niestraszona. Nie wiem co by Ciebie miało zniechęcić. Masz w sobie brak oceniania, otwartość na innych, optymizm. Ty nawet oddzielasz intencje. Ciekawość, od chęci sprawienia przykrości. Ty się po prostu nie poddajesz i uważasz, że zawsze trzeba rozmawiać. Czy z perspektywy ostatnich dwóch lat uważasz, że coś się poprawiło w naszym kraju na temat rasizmu?

**Bonnie:** Staram się nie oceniać, ale temat jest na tyle skomplikowany i zawity, a im więcej takich sytuacji się spotyka tym trudniej. Po prostu czasami mam chwile zwątpienia, nawet jak się nie poddaje. Jak graliśmy „ Czarną skórę, białe maski” przypominam sobie jedno zdarzenie. Tam w spektaklu jest bardzo ważny temat spojrzeń. Czasami te spojrzenia wynikają z czystej ludzkiej ciekawości, a czasami są niebezpieczne. Pamiętam rozmowy po spektaklu. Ludzie podchodzili do mnie i mówili mi, że przesadzam, że na pewno spojrzenia, które mnie dotyczą są spowodowane tylko i wyłącznie ludzką ciekawością. Siłą rzeczy mam inne włosy, skórę i wyglądam inaczej. Nie umiem wytłumaczyć komuś kto nigdy nie był w takiej sytuacji jak to jest. Pamiętam, jak po którymś ze spektakli zeszedliśmy do klubu na dół i pojawiły się te specyficzne spojrzenia, dziwne i wręcz namacalne. Kilku mężczyzn rozmawiało obok o mnie, nie konfrontując tego ze mną, po czym jak poszłam do łazienki, to wstali i szli za mną. Poczułam zagrożenie. Trudne do wytłumaczenia.. Wszystko działo się szybko. Wtedy na szczęście ktoś z obsady poszedł ze mną do łazienki, sytuacja się rozpuściła i poczułam się znów bezpiecznie. To był moment kiedy pierwszy raz, wszyscy twórcy zauważyli, że takie nieprzyjemne i niebezpieczne sytuacje naprawdę się zdarzają i ich powodem jest mój kolor skóry, że nie przesadzam.

**Joanna: Trudno też słuchać zdań lekceważących i bagatelizujących problem, takich jak „nie przesadzaj”.**

Bonnie: Często słyszę: „nie jest tak źle” albo „po prostu nie często ludzie takie włosy jak ty może się po prostu komuś spodobałaś i dlatego się patrzył”. To da się wyczuć i rozróżnić. Mówię o intencjach. Naprawdę.

**Joanna: Myślisz, że w momencie kiedy ktoś uspokaja i zmniejsza rangę problemu, powinna się nam zapalać czerwona lampka?**

Bonnie: Wiele ludzi lubi decydować o tym co jest prawdą i co masz zlekceważyć. Lubią oceniać sytuację. Ja się temu nie poddam. Mam swój kompas.

**Joanna: Chcę zapytać Cię o tzw. dystans i poczucie humoru. Mam takie wrażenie, że w tej kwestii coś się zmienia i zaczyna ruszać, i że to nastawienie które komiksy nam przedstawiają o tym że nie ma tematów, z których nie można żartować trochę mija. Chciałam cię zapytać czy Tobie zdarzyło się żartować z powodu swojego koloru skóry tylko dlatego żeby inni poczuli się lepiej.**

**Bonnie:** Bardzo często miałam taką reakcję obronną. Nie chciałam doprowadzać do dyskomfortu u bliskich mi ludzi, przyjaciół i rodziny i próbowałam wprowadzić pewien rodzaj dystansu. Tak naprawdę to była pułapka, ponieważ to było bolesne dla mnie. Dotarło do mnie po latach, że tylko rozkręcam tę maszynę w ten sposób. Pewne rzeczy trzeba uciąć.

**Joanna:** **Czyli ułatwiałaś atak na siebie i ułatwiałaś funkcjonowanie takim zachowaniem.**

**Bonnie:** Tak, kiedyś usłyszałam w pewnym momencie zdanie: „wszyscy Murzyni śmierdzą i Ty też. Wszyscy cuchną. Ty tak samo”. Próbowałam wtedy załagodzić sytuację, było mi przykro, ale ta osoba która to powiedziała nie zrozumiała niczego.

Wydaje mi się, że ludzie, którzy przychodzą na taki spektakl jak nasz mają otwarte głowy i chcą się czegoś dowiedzieć. Czegoś więcej. Dla mnie podstawowym problemem jest to, że my uczymy ludzi „tolerancji”. Czym to jest? Dlaczego tolerancji? Strasznie nie lubię tego słowa. Uczmy szacunku, empatii. Moim zdaniem trzeba koniecznie to przekazywać dzieciom. Jeśli mówimy o dorosłych, ukształtowanych światopoglądowo ludziach, możemy znacznie mniej zrobić. Z zachowań dorosłych, powinno się wyciągać konsekwencje. Stereotypy mają się dobrze, ale jeśli chodzi o kolor skóry czy orientację, to nie jest temat do tolerowania czy milczenia.

**Joanna:** **Bonnie, ale Ciebie dotyczy ten problem nawet ze strony ludzi, którzy pracują z Tobą w teatrze, są wykształceni, ocytani i pracują z Tobą nad spektaklem na temat rasizmu.**

**Bonnie:** Tylko nad takimi pracuje. Tak.

**Joanna:** **Wielkie dzięki, że to robisz ale to oznacza, że ciągle dotykasz tego tematu, bolesnego cierpkiego i ciągle aktualnego, nie mówisz o neutralnych rzeczach.**

**Bonnie:** Ja bym chciała mówić o kwiatach i ekologii, ale najpierw muszę zająć się rasizmem. Wydaje się, że środowisko teatralne jest jednym z najbardziej otwartych, wrażliwych i rozumiejących. Nie usłyszę „Spieprzaj Czarnuchu”, ale i tak wiele dziwnych sytuacji mnie spotyka.

W trakcie ostatnich produkcji teatralnych (Teatr Narodowy w Warszawie) usłyszałam bardzo wiele komentarzy dotyczących mojego ciała, sposobu poruszania się. Były tam sceny tańca i usłyszałam, że wreszcie jestem w swoim żywiole i że to jest takie dzikie i

moje. Bardzo dziwnie się z tym czułam. Pamiętam, że były też tam sekwencje ćwiczeń baletowych, których nigdy wcześniej w życiu nie robiłam. Nie miałam doświadczenia z podobnym ruchem i nie umiałam wykonywać tych figur i czułam, że jestem w jakimś sensie pośmiewiskiem. Tak, bywają momenty dziwne pełne dyskomfortu. Reaguję na to łagodnie, ale niestety nie zaskakują i nie dziwią mnie takie sytuacje.

**Joanna:** Mnie też to niestety nie zaskakuje, ale oburza, nie umiem patrzeć na to spokojnie. W „Czarnej skórze, białych maskach” mówimy o nanorasizmie. Pamiętasz dyskusje z widzami w trakcie trzeciej części, kiedy za każdym razem padało: „nie ma w Polsce rasizmu”.

**Bonnie:** Moje „ulubione” zdanie to takie: „Nie jestem rasistą, bo mam kolegę czarnoskórego.

To tak jak dyskusja o „Murzynku Bambo”.

**Joanna:** Język się zmienia. Na szczęście. Niektóre rzeczy trzeba przestać robić, zmienia się kultura.

**Bonnie:** Nie cofajmy się. Szanujmy innych poprzez słowo. Ten język nie jest zarezerwowany dla jakiegoś koloru skóry.

**Joanna:** Dziękuję.

## Zakończenie

### Czy skończy się na płonnych nadziejach?

Praca nad spektaklem pokazała mi wiele. Na własnej skórze doświadczyłam jak poruszanie tematów tabu w teatrze wprowadza twórców w stan permanentnego napięcia i może być źródłem konfliktów. Może wpływać na zmianę postaw moralnych, poglądów a nawet wyznań. Świadomość społeczna na temat rasizmu i wykluczeń rośnie.

Odbiór spektaklu „*Biała skóra, czarne maski*” był żywy. Na spotkaniach z widzami słyszeliśmy za każdym razem, że problem rasizmu w Polsce jest w spektaklu wyolbrzymiony. W nas samych zaczęły się mieszać różne postawy.

Mnie temat w pewnym momencie bardzo przygniół swym rozmiarem. Odczuwałam tzw. winę białego człowieka (ang. white guilty).

Część z nas przyjęła postawę przeciwną- skoro tyle o rasizmie wiem, mogę żartować i manifestować mój dystans.

Twórcy spektaklu dwa lata po premierze niestety podczas kolejnych realizacji na temat rasizmu pokłócili się publikując wzajemne oskarżenia o przemoc i nadużycia. Z większością nie mogłam porozmawiać na temat powyższej pracy, ponieważ temat dla nich jest zbyt bolesny i nie chcą do niego wracać.

Reżyser spektaklu opuścił Polskę i prawdopodobnie zakończył uprawianie zawodu w tym kraju.

Czy miał na to wpływ nasz temat? Czy można było tego uniknąć?

„Teatr jest jednym z najbardziej wyrazistych i użytecznych instrumentów rozwoju kraju, jest parametrem który wskazuje jego wielkość lub tendencje spadkowe. Jeśli jest wrażliwy i dobrze kierowany w obrębie wszystkich swoich specjalności, potrafi odmienić w ciągu niewielu lat uczuciowość ludzi, natomiast tak normalnie rozbity, potrafi wskutek haniebnej fuszerki uspić cały naród (...) Naród który nie pomaga i nie pobudza do działania swojego teatru, jest już martwy i jeśli nie jest już martwy to zapewne umiera po-

dobnie jak, te w których nie wyczuwa społecznego pulsu historycznego pulsu, dramatu własnego ludu i nie chwyta ze śmiechem lub zamiarem autentycznego koloru jego krajo-  
brazu i ducha, nie ma prawa nazywać siebie teatrem.”<sup>32</sup>

Przywołuję ten cytat, bo przychodzi mi na myśl nasz proces, który mnie uruchomił, ożywił i będzie ze mną w kolejnych projektach. Czuję się często wyobcowana wśród środowiska teatralnego z moją czujnością wobec tematu rasizmu i blackface. Chciałabym w przyszłości tworzyć projekty artystyczne i edukacyjne wokół korzeni przemocy na tle rasowym. Mam nadzieję, że jest szansa na dialog, na poprawę komunikacji dotyczącej języka w teatrze, a moja wiara nie osłabnie.

Czy nasze przedstawienie stanie się ostatnim, w którym został zaprezentowany (choć symbolicznie) blackface? Nie sędzę. Wciąż dochodzą do mnie informacje dotyczące „niewinnych” i nieświadomych swojego ciężaru i historii zabaw przemalowywania twarzy w przedszkolach i komercyjnych teatrach. Dopóki w przestrzeni publicznej będą tolerowane przemocowe zachowania dopóty będziemy świadkami przekroczenia jakim jest emblemat blackface. Rada Języka Polskiego w 2020 roku wydała opinię odradzającą używanie słowa: „Murzyn”. To optymistyczny krok, przynoszący spory sukces w komunikacji. W tej chwili w dyskusjach aktywistów na temat czarnych Polaków jest zamieniane na enigmatyczne: „słowo na M.”. Nie jestem pewna czy budowanie wokół słów aury tajemnicy, jest najlepszym wyborem, ale ostracyzm społeczny pomógł wyrzucić presję uważności, słowo „Murzyn” nie pojawia się już w przestrzeni publicznej. To duży krok. Wciąż rozmowy o czarność są trudne, ale myślę, że idą w dobrym kierunku. Język formuje myśli, ważne więc by był jak najbardziej aktualny i rzetelny.

Teatr w Polsce znajduje się w bardzo ważnym momencie zmian. Szkoły teatralne rozprawiają się z systemową przemocą, która nigdy nie powinna mieć miejsca. Wciąż wpływają kolejne sprawy dotyczące mobbingu czy dyskryminacji i szowinistycznego traktowania kobiet. Najpierw media społecznościowe były ujściem dla skarg i wydarzeń z przeszłości, mam jednak poczucie, że zmiany wchodzi w strefę systemową. W teatrach szkolenia antymobbingowe i tworzenie zakładowych komisji antymobbingowych są praktyką regu-

---

<sup>32</sup> Garcia Lorca

larną. Obecność feminatywów stała się powszechna. Obserwuję uważnie podejście młodych reżyserów i reżyserek do pracy i za każdym razem spotykam się z chęcią pracy w pokojowej atmosferze. Aktor i jego komfort wychodzi często na pierwszy plan. To są w moim odczuciu zmiany w wielu przypadkach powierzchowne, ale głęboko wierzę, że idziemy w dobrym kierunku.

Tworzenie spektaklu rozumiem jako proces oparty na bardzo wrażliwej, chybotliwej konstrukcji. Sztukę aktorską rozumiem jako akt dialogu. Udana realizacja to efekt ciężkiej pracy, którą udało się wykonać nie raniąc, jednocześnie artystycznie ryzykując by przekazać widzowi wspólną myśl. Podczas realizacji spektaklu *Czarna skóra białe maski* połączył nas temat, poczucie wspólnoty, bliskości i szansa wypowiedzenia się w ważnej kwestii. Temat spektaklu zyskał dzięki nam realność. Blackface wystąpił jako symboliczna figura, którą złożyliśmy wspólnie na koniec spektaklu jak rozsypany obrazek po to, by po raz ostatni przybliżyć go widzowi i ponownie rozczłonkować. Bezpowrotnie. Takie było nasze pragnienie i przesłanie zarazem. Zdaję sobie sprawę z utopijnego i życzeniowego charakteru niniejszej dysertacji. Widzę jednak siłę jaką proces powstawania spektaklu *Czarna skóra białe maski* mi dała i jak może wpływać na kolejne moje artystyczne wybory. Zatem mnie teatr zmienił. Nie chcę już milczeć, chcę iść dalej.



## BIBLIOGRAFIA:

- Baldwin, James, *Zapiski syna tego kraju*, tłumaczenie Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2019.
- Bernal, Martin, *Black Athena: Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, t.1-3, Rutgers University Press, New Brunswick, 2020.
- Bystroń, Jan S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, t.I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1976.
- Delanty, Gerard, *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*, przeł. Renata Włoddek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1999.
- Eddo-Lodge Reni, *Dlaczego nie rozmawiam z białymi o kolorze skóry*, tłumaczenie Anna Sak, Karakter, Kraków, 2018.
- Fanon Frantz, *Czarna skóra białe maski*, tłumaczenie Urszula Kropiwiec, Karakter, Kraków, 2020.
- Foucault Michael, *Historia szaleństwa*, przeł. Helena Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1987.
- Foucault, Michael, *Słowa i rzeczy*, t.2, przeł. Tadeusz Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2005.
- Granding, Greg, *Imperium konieczności. Niewolnictwo, wolność i oszustwo w Nowym Świecie*, tłumaczenie Paweł Lipszyc, W.A.B., Warszawa, 2015.
- Hochschild, Adam, *Duch króla Leopolda. Opowieść o chciwości, terrorem i bohaterstwie w kolonialnej Afryce*, przeł. Piotr Tarczyński, Sfery/Świat Książki, Warszawa, 2012.
- Kapuściński, Ryszard, *Ten inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2006.
- Kapuściński, Ryszard, *Heban*, Czytelnik, Warszawa, 1999.
- Lamża, Łukasz, *Trudno powiedzieć. Co nauka mówi o rasie, chorobie, inteligencji i płci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2021.
- Mbembe, Achille, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. Urszula Kropiwiec, Katarzyna Bojarska, Karakter, Kraków, 2018.

## Filmografia:

*Angelo*, Markus Schlenzer, Austria 2018  
*Babilon*, Damien Chazelle, USA 2022  
*Chata Wuja Toma*, Stan Lathan, USA 1987  
*Gdzie jesteś Nina*, Liz Garbus, USA 2015  
*Holiday Inn*, Mark Sandrich, USA 1942  
*Nie jestem Twoim Murzynem*, Raul Peck, USA 2017  
*Otello* - Stuart Burge, Wielka Brytania 1965  
*Przeminęło z wiatrem*, Victor Fleming, USA 1939  
*Sztuka znikania*, Bartosz Konopka, Piotr Rosołowski, Polska 2013  
*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, USA 1915  
*The Jazz Singer*, Alan Crosland, USA 1952  
*White cube*, Renzo Martens, Holandia, Belgia 2020

## Netografia:

Harmeet Kaur CNN, [This is why blackface is offensive](#), CNN [dostęp 2022-07-22].

1. Alfonso Robinson, [Alfonso Robinson: Why blackface is dehumanizing](#), NewsTimes, 17 lutego 2019 [dostęp 2022-07-22] (ang.).
2. *Blackface's dehumanizing history*, [w:] Mark Gollom, [Why wearing blackface or brownface is considered 'reprehensible'](#).
3. *'Unacceptable' mythology*, [w:] Mark Gollom, [Why wearing blackface or brownface is considered 'reprehensible'](#).
4. Kendall Trammell CNN, [Brownface. Blackface. They're all offensive. And here's why](#), CNN [dostęp 2022-07-22]
5. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/blackface-older-you-think-180977618>
6. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/nanorasizm-i-narkoterapia/>
7. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/negro-land-elegia-dla-bidokow-recenzja/>

8. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kraj-wolnosci-czarna-opowieść/>
9. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/toni-morrison-chcialam-zeby-moje-pisarstwo-bylo-bezspornie-czarne/https://wyborcza.pl/7,75410,29888306,sprawa-krystiana-lupy-dyrekcja-teatru-powszechnego-wielokrotnie.html>
10. <https://e-teatr.pl/strzepka-kontra-slobodzianek-czyli-wojna-o-teatr-dramatyczny-21726>
11. <https://e-teatr.pl/krakow-jest-akt-oskarzenia-w-sprawie-bylego-dyrektora-teatru-bagatela-6265>
12. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2203122,1,wrze-w-teatrze-kwadrat-w-polsce-pokutuje-syndrom-ojca-dyrektora.read>
13. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10248-teatr-na-wulkanie.html><sup>1</sup> P.-Ruszkowski, A.Przestalski, P.Maranowski, *Polaryzacja światopoglądowa społeczeństwa polskiego a klasy i warstwy społeczne*. Warszawa 2020,