



„Czarna skóra, białe maski”, reż. Wiktor Bagiński, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, 2019. Fot. Monika Stolarska

Nanoraszizm nasz powszedni

KATARZYNA WALIGÓRA

PRZEDSTAWIENIA / 14 LUT, 2020

Zaczyna się jakby nieporadnie: Wiktor Bagiński i Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska przedstawiają się i zapowiadają spotkanie grupy anonimowych rasistów. Członkowie grupy przygotowali scenki

pokazujące losy afrykańskich niewolników na dworze Hieronima Radziwiła w Białej Podlaskiej oraz

historię początków rasizmu w filozofii europejskiej. Takie wprowadzenie do spektaklu – którego tytuł

zaczepnięty został ze znanego eseju Franza Fanona – *Czarna skóra, białe maski* z opolskiego Teatru

im. Kochanowskiego w reżyserii Wiktora Bagińskiego sensu nabiera dopiero później. Najpierw

oglądamy wyimki z życia polskich arystokratów i słynnych europejskich filozofów. Bagiński i Ndlovu-

Sucharska usuwają się ze sceny – wszyscy aktorzy biorący udział w rekonstrukcjach są biali. Jak we

wprowadzeniu informował reżyser, niektórzy z nich z własnej woli zgodzili się zagrać czarne postaci.

Ponieważ użycie charakterystyki w stylu blackface byłoby powtórzeniem rasistowskiego gestu (ten

problem zostanie omówiony później w przedstawieniu), aktorzy grający postaci czarne i białe niczym

się od siebie nie różnią. Kolor skóry czarnych postaci jest natomiast nieustannie podkreślany w

języku, tak że nie tylko oglądający nie mają wątpliwości kto jest kim, ale też sami bohaterowie nie

mogą zapomnieć o swojej „czarności”.

Pole gry jest niemal puste, ale ustawiono w nim kilka znaczących rekwizytów: piękny fotel wyłożony

niebieskim aksamitem, okrągłą drewnianą szafę ze złotymi zdobieniami na drzwiach, fortepian czy

złotą wannę na nóżkach. Wszyscy aktorzy (poza Bagińskim i Ndlovu-Sucharską) pojawiają się na

scenie w strojach stylizowanych na osiemnastowieczne: kobiety w wystawnych robes à la française,

mężczyźni we frakach (scenografia i kostiumy: Anna Oramus). Na dworze w Białej Podlaskiej

Hieronim Radziwiłł (Michał Świtała) prosi pазia (Kornel Sadowski), żeby podał mu z kolekcji

osobliwości bazyliżka. Paź odnajduje w okrągłej szafie wielki słoј i podaje go arystokracie, który z

rozbawieniem wyciąga z mętnej wody ludzką głowę. Użyty w spektaklu rekwizyt jest wyraźnie

sztuczny, ale potem dowiemy się, że w osiemnastym wieku posiadanie przez polskiego arystokratę

słоju z zakonserwowaną głową czarnego niewolnika było bardzo prawdopodobne. Chwilę później

Magdalena z Czapskich (Karolina Kuklińska) śpiewa piosenkę z refrenem „Nie jesteś mym synem, bo

jestes Murzynem”. Czarny paź Pierre, choć nienawidzi śpiewu pani, musi jej towarzyszyć. W zamian

za to zostanie wykąpany w mleku i nakarmiony czekoladkami. Zakup czarnych niewolników w

polskich warunkach wiązał się z tak dużym nakładem finansowym, że nie opłacało się wykorzystywać

ich do ciężkich prac. Służyli więc za egzotyczne okazy.



Fot. Monika Stolarska

Analiza uwarunkowań historycznych jest pierwszym etapem prowadzonej w spektaklu próby

rozpoznania specyfiki polskiego rasizmu. Bagiński kontrastuje obrazy z życia krajowych arystokratów

– krótką sekwencją – z tym, co w tym samym czasie wydarzało się w zachodniej myśli filozoficznej. W

głębi sceny, za szybamі John Lock (Katarzyna Osipuk) biczuje czarną niewolnicę (gra ją Sibonisiwe

Ndlovu-Sucharska). Angielski filozof w *Dwóch traktatach o rządzie* sprzeciwiał się co prawda

niewolnictwu, lecz nie niewolnictwu czarnych. Sam był jego beneficjentem – posiadał akcje

Królewskiej Kompanii Afrykańskiej zaangażowanej w handel ludźmi. A czy Hegel pisząc o dialektyce

pana i niewolnika czerpał ze znanego sobie historycznego kontekstu? Czy może był ignorantem i nie

wiedział, co dzieje się na świecie? Oświeceniowi teoretycy wolności Locke, Rousseau, Hegel zostają w

spektaklu skompromitowani, ale przede wszystkim wyznaczają punkt odniesienia dla sytuacji w

Pol sce. Na dworze Hieronima Radziwiłła, jak słyszymy w przedstawieniu, „nigdy nie było takich słów

jak rasizm, niewolnictwo, kolonializm – tutaj zawsze była Podlaska. Biała Podlaska”. A jednak brak

słowa „rasizm” nie jest równoznaczny z niewystępowaniem zjawiska.

Jednolita rasowo Polska zdaje się krajem idealnym do rozwoju specyficznej formy dyskryminacji

określonej przez kameruńskiego filozofa Achillego Mbembe mianem nanoraszizmu:

Bo czym jest nanoraszizm, jeśli nie narkotycznym uprzedzeniem do innego koloru skóry, które

przejawia się w pozornie błahych, codziennych gestach, w nic nieznaczących półsłówkach, w

میمowolnej, 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

paauzie lub w ataku słownym, w mrocznym pragnieniu stygmatyzacji, a zwłaszcza przemocy,

zranienia i upokorzenia, splamienia tego, którego nie uznajemy za jednego z nas?

Pojęcie stworzone przez Mbembego zostaje wprowadzone w drugiej części spektaklu i zdefiniowane

mniej więcej tak jak w powyższym cytacie. Wątek historyczny z części pierwszej zostaje bowiem

gwałtownie przerywany, a moment przejścia wymaga szczególnej uwagi. Aktorzy zamierzają

przedstawić kolejną scenę rekonstrukcyjną: na dworze w Białej Podlaskiej aktorka Sophie Schroder i

paź Pierre mają wcielić się w role Marysieńki Sobieskiej i Józefa Holendra, czarnego sługi Jana III

Sobieskiego. Zbudowane więc zostają kolejne piętra teatralnej rzeczywistości: opolscy aktorzy grają

grupę anonimowych rasistów, która rekonstruuje dwór Hieronima Radziwiłła, który ogląda

przedstawienie o Marysieńce i Holendrze. Kiedy jednak rozpoczyna się scena miłosna między polską

królową a czarnym sługą, Michał Świtała/Hieronim Radziwiłł krzyczy, żeby przerwać akcję. Taki

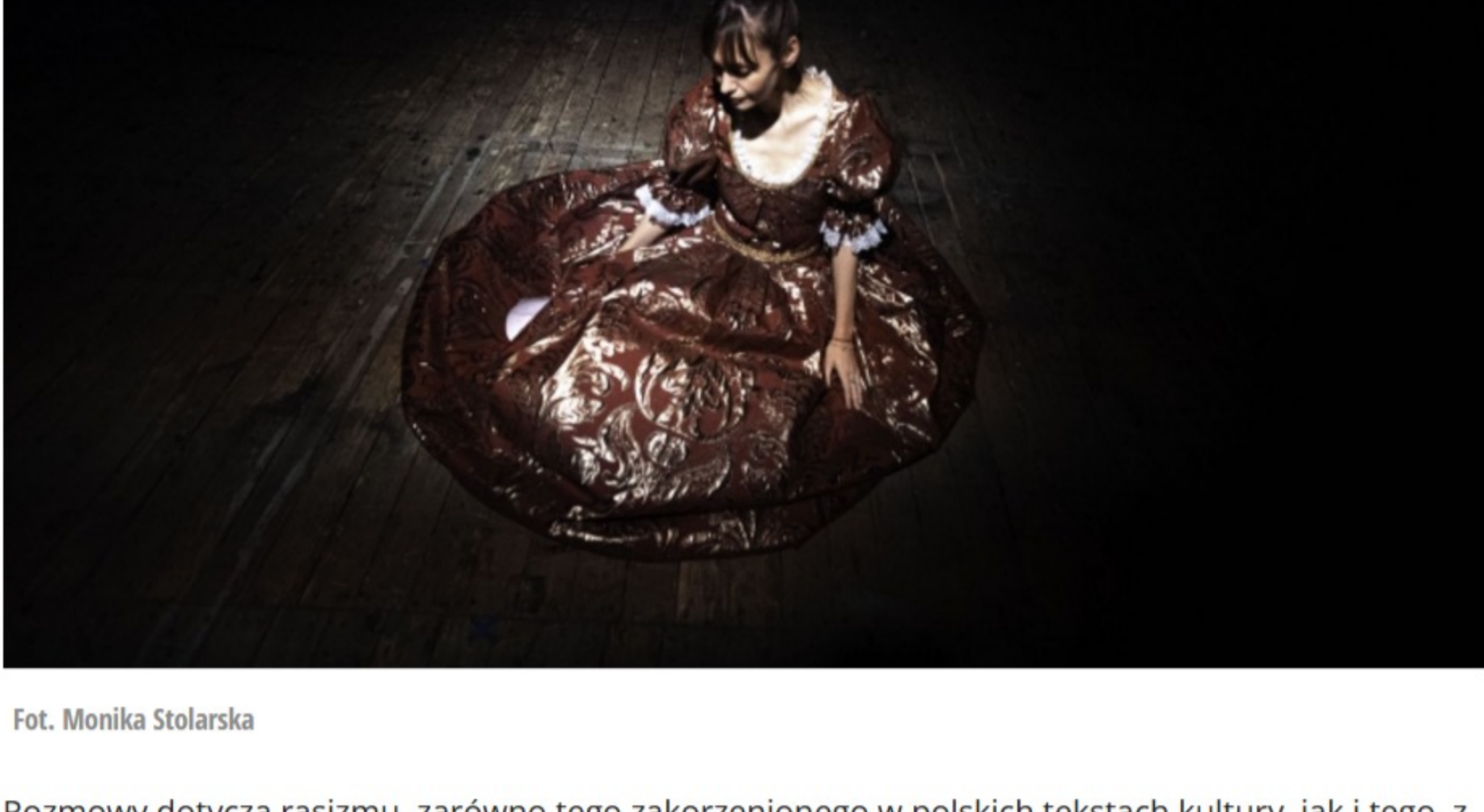
romans nie byłby jego zdaniem do pomyślenia w tamtym czasie. Bagiński i Ndlovu-Sucharska proszą

o włączenie światła, a że zwykłych, czarnych krzeseł tworzą półokrąg i zapraszają wszystkich,

by usiedli. Spektakl zmienia charakter: od teraz będzie polegał przede wszystkim na moderowanych

przez Bagińskiego i Ndlovu-Sucharską rozmowach w kręgu wykonawców przerywanych kilkoma

rekonstrukcjami, ale tym razem osadzonymi we współczesności.



Fot. Monika Stolarska

Rozmowy dotyczą rasizmu, zarówno tego zakorzenionego w polskich tekstach kultury, jak i tego, z

którym Bagiński i Ndlovu-Sucharska spotkali się bezpośrednio. Pozostali aktorzy także przywołują

przykłady ze swojego życia, które zostają poddane wspólnej analizie. I tak Sadowski recytuje

Tuwińskiego *Murzynka Bambo* po śląsku, a Katarzyna Osipuk opowiada o randce z chłopakiem z

Senegalu, który oburzył się, kiedy wykonała gest charakterystyczny dla czarnych kobiet. W obu

przypadkach pytanie, czy mamy do czynienia z rasizmem wzbudza kontrowersje, a czarni aktorzy

muszą tłumaczyć białym, dlaczego ci są w błędzie. Nie wszyscy na przykład są zgodni w

interpretacji *Murzynka Bambo*. To, że wiersz w spektaklu wykonywany jest po śląsku sprawia, że

możemy na nowo usłyszeć jego słowa a jednocześnie uświadomić sobie, jak głęboko zakorzenił się w

naszej pamięci. Michał Świtała uparcie broni jednak utworu Tuwima, tłumacząc, że to nie rasizm, lecz

żartobliwa konwencja literacka. Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska przerywa mu mówiąc, że zna czarne

dzieci, które pod wpływem tego niewinnego wierszyka szorowały swoją skórę, żeby zmzyć jej kolor.

Jakby mimochodem spektakl ujawnia interesujący mechanizm: przedstawiciele grup wykluczonych lub

mniejszościowych automatycznie są obsadzani w roli tych, których zadaniem jest tłumaczenie

swoich rasji i pozycji, uzasadnianie dlaczego słowa i gest są dla nich krzywdzące i edukowanie nawet

w tych sprawach, o których inni (w tym przypadku: biali) mogliby się dowiedzieć z pomocą internetu.

» **Spektaki ujawnia interesujący mechanizm: przedstawiciele grup wykluczonych lub mniejszościowych automatycznie są obsadzani w roli tych, których zadaniem jest tłumaczenie swolch racji i pozycji, uzasadnianie dlaczego słowa i gest są dla nich krzywdzące**

Bagiński i Ndlovu-Sucharska wielokrotnie przywołują sytuacje, w których dawano im do zrozumienia,

że w Polsce są obcy i niemile widziani. Ale także inne, które wiążą się z bardziej pokrętnymi formami

zainteresowania ich obcością. Ndlovu-Sucharska opowiada na przykład o tym, jak w czasie nauki w

szkole była zapraszana przez nauczycieli do wygłaszania przed uczniami z różnych klas prezentacji na

temat Zimbabwе – kraju, z którego pochodzi. Aktorka wspomina to jako pozytywne doświadczenie,

podkreśla zainteresowanie dzieci i wagę działalności edukacyjnej. Trudno jednak w wykazywanej

przez nauczycieli potrzebie uczynienia z Ndlovu-Sucharskiej rzeczniczki jej kraju, a jednocześnie

egzotycznej ciekawostki, nie dostrzec tej samej fascynacji innością, która jest charakterystyczna dla

nanoraszizmu.

W tej części spektaklu aktorzy zwracają się do siebie prawdziwymi imionami. Dialogi wydają się na

wpół improwizowane, a gra aktorka sprawia wrażenie prywatnej. Co jakiś czas ktoś opuszcza scenę,

by pozbýć się osiemnastowiecznego kostiumu i wrócić w codziennych ubraniach. Aktorów co prawa

chroni wielopiętrowa fikcja zbudowana przez Bagińskiego, ale zmiana konwencji sprawia, że

zastanawiamy się, czy przynajmniej część padających ze sceny słów nie jest zapisem rozmów

przeprowadzanych na próbach. Bagiński i Ndlovu-Sucharska, choć reagują na to, co słyszą od swoich

białych kolegów, nigdy ich nie pouczają. Choć niektóre terminy i definicje zostają w spektaklu podane

bardzo bezpośrednio, w żadnym momencie nie przekształca się on w dydaktyczną pogadankę.

Jednak zgoda na ten rodzaj performanskiego, półprywatnego aktorstwa świadczy o dużej odwadze

opolskiego zespołu, która polega na rozgrywaniu wątpliwości, czy padające ze sceny niepoprawne

politycznie tezy i zwierzenia nie są czasem ich prywatnymi poglądami. Szczególnie dotyczy to

najstarszego z obecnych na scenie Michała Świtały, który niezwykle wiarygodnie odgrywa rolę

mensplainingującego wąsatego wuja.



Fot. Monika Stolarska

Forma, w której aktorzy dyskutują na granicy teatralności i pseudoprzydatności pozwala otworcie

podjąć i przynajmniej częściowo rozbroić kwestie, o których zapewne wielu myślił, ale boi się (lub co

gorsza: nie boi się) przyznać. Spektakl Bagińskiego choć czasami sprawia wrażenie nonszalanckiego i

niedopracowanego, w istocie ma bardzo przemyślaną konstrukcję wspieraną zaangażowaniem

aktorów. A płynąca ze sceny diagnoza jest chyba taka, że nanoraszizm jest nie tylko wszechobecny,

ale też tak silnie wdrukowany w rzeczywistość społeczno-kulturową, że jest nabywany w procesie

sojalizacji.

Tagi: **wiktor bagiński** **czarna skóra białe maski** **teatr im. kochanowskiego w opolu**

UDOSTĘPNIJ



KATARZYNA WALIGÓRA

Doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się także krytyką teatralną. Autorka książki *Koń nie jest nowy. O rekwizytach w teatrze* (2017).

PRENUMERATA I SPRZEDAŻ

WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW -

> Redakcja tekstu

> Format tekstu

> Format przypisów

> Informacje

> Przeciwdziałanie złym praktykom

NUMERY SPECJALNE



PRZYDATNE LINKI

