



DOROTA SEMENOWICZ (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie)

CZARNY, BIAŁY, WSTYD. Skandal wokół „Exhibit B” Bretta Baileya

Dorota Semenowicz (dorota.semenowicz@malta-festival.pl) – doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu. Od 2009 roku pracuje w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie i w dziale programowym Malta Festival Poznań. Autorka książki *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (2013, poszerzona wersja angielska: Palgrave Macmillan, 2016), redaktorka prac zbiorowych i artykułów o teatrze współczesnym. Adiunkt w Akademii Teatralnej w Warszawie. Numer ORCID: 0000-0002-0082-2114

Abstract: Dorota Semenowicz. „Black, White, Shame. The Scandal about Brett Bailey’s ‘Exhibit B’”

In 2014 the Barbican Centre in London cancelled the performances of Brett Bailey’s *Exhibit B*. The director referred to the phenomenon of ‘human zoos’, i.e. colonial exhibitions which consisted in imitations of Indian and African villages, where half-naked indigenous people were showcased. Despite the fact Bailey explained that his “intention was to raise awareness of systems of racism, objectification and dehumanisation”, the work was considered racist and triggered protests of London’s black community.

The article presents both the scandal itself and (by juxtaposing the reactions of white and black audiences in London, Paris and Wrocław) the paradoxes related to the project, which can be called ‘a war of shames’.

Key words: Scandal; Exhibit B; Shame; Postcolonialism; Censorship

DOI: 10.34762/5d8m-nd75

We wrześniu 2014 roku, trzy miesiące po demonstracjach przeciwko pokazom *Golgota Picnic* w Polsce, w Londynie oprotestowano projekt *Exhibit B* białego Południowoafrykańczyka Bretta Baileya. Tytułowe angielskie słowo oznacza nie tylko eksponat wystawiony do oglądania, lecz również – co przede wszystkim podkreślał reżyser – dokument przedstawiony sądowi lub ławie przysięgłych, fizyczny dowód w sprawie, w tym wypadku w sprawie o ludobójstwo, wyzysk i okrucieństwa, jakich Europejczycy dopuszczali się w Afryce. Inspirację do projektu stanowiły wystawy kolonialne, organizowane w europejskich miastach do połowy XX wieku (ostatnia odbyła się w Brukseli w 1958 roku). Były to m.in. imitacje afrykańskich wiosek, w których umieszczano półnagich „dzikich”. Stanowiły one „niedzielną” rozrywkę europejskich mas. Jednocześnie służyły naukowcom do upowszechniania rasistowskich teorii o wyższości rasy białej, a rządów – do legitymizowania kolonialnej ekspansji swoich państw. Pod koniec XX wieku badacze opisujący to zjawisko nazwali te wystawy ludzkim zoo (zob.: *Zoos humans...*, 2002).

Projekt Bailey'a składał się z dwunastu zaaranżowanych *tableaux vivants*¹. Jeden z nich przedstawia kobietę z łańcuchem niewolniczym na szyi, siedzącą do nas tyłem na skraju łóżka swego pana, którego seksualne zachcianki musiała spełniać (jej twarz widzimy w lustrze). Scena to elegancka sypialnia niemieckiego oficera – pełna fotografii, obrazów, pamiątek licznych podbojów. Całości dopełnia opis sposobu, w jaki biali panowie obchodzili się ze swą czarną służbą, jak karano próby ucieczki i każde nieposłuszeństwo. W innej scenie widzimy mężczyznę o pobielonej twarzy z olbrzymim koszem silikonowych rąk. Belgijscy kolonizatorzy odcinali ręce kongijskim robotnikom zatrudnionym przy zbiorze kauczuku, gdy ci nie spełniali morderczych norm zbioru. Oglądamy też legendarną hotentocką Wenus – Saartję Baartman, buszmenkę, którą na początku XIX wieku prezentowano w Europie na pokazach dziwadła. Z powodu swoich steatopygicznych pośladków kobieta stała się obiektem naukowej obsesji, erotycznej fascynacji i upokarzającego traktowania. Po śmierci fragmenty jej ciała wypreparowano, umieszczono w formalinie i prezentowano w paryskim Musée de l'Homme do 1976 roku.

W innej scenie za kratami opatrzonymi napisem „Nie karmić czarnych” widzimy Mulatkę, którą apartheid w RPA na mocy ustawy o segregacji rasowej pozbawił białej matki, uznając małżeństwo jej rodziców za nieważne i zabraniając matce kontaktów z córką. Kolejny obraz przedstawia pochyloną nad wiadrem kobietę, trzymającą w ręku ludzką czaszkę. W Niemieckiej Południowo-Zachodniej Afryce odcięte głowy tysięcy zabitych z plemienia Herero ich matki, żony, siostry i córki gotowały, a potem kawałkiem szkła obierały z mięsa i skóry. Czaszki wysyłano do Europy, gdzie służyły „naukowcom” do dowodzenia teorii wyższości białego człowieka.

Większość scen *Exhibit B* ukazuje okropności, jakich dopuszczali się w Afryce europejscy kolonizatorzy. Bailey stworzył je na podstawie archiwalnych zdjęć, świadectw – materiałów, które znalazł w czasie kwerend w muzeach, m.in. w Narodowym Archiwum Namibii. W obrazy przeszłości wplótł też nawiązania do aktualnej polityki migracyjnej, a tym samym – współczesne kontynuacje dyskryminacji rasowej, łącząc przeszłe i teraźniejsze niesprawiedliwości. W jednej ze scen widzimy mężczyznę z pętlą na szyi i ze skrępowanymi taśmą klejącą stopami i dłońmi. Z opisu można wyczytać, ile osób zmarło z powodów uduszenia w czasie deportacji z Europy do ojczystych krajów.

Projekt funkcjonował raz jako spektakl, raz jako wystawa-performans². Był prezentowany zarówno w teatrach i na festiwalach teatralnych, jak w centrach sztuki. Za każdym razem oglądało się go w ciszy, o którą wyraźnie prosili organizatorzy, pojedynczo albo w małych grupkach. Bailey chciał stworzyć atmosferę powagi, skupienia i wzniosłości, a nie rozrywki, jakiej służyły wystawy kolonialne. Odwrócił też perspektywę. Nie tylko widzowie przyglądali się „obiektem”, ale i one przyglądały się widzom: jak się zachowywali, co robili, jak czytali objaśnienia na tabliczkach. Śledzili ich wzrokiem i dążyli do nawiązania kontaktu³. To skierowane na widza spojrzenie

miało odwracać relację: oglądający – oglądany, a tym samym zmieniać stosunek dominacji.

W programach towarzyszących pokazom Bailey pisał, iż „w *Exhibit B* chciał zagłębić się w archiwa okresu historii, który został wygodnie zapomniany – zapomniany przez tych, którzy, w tamtej epoce, byli panami kolonii; oraz nadać ikoniczną formę kilku z licznych metod, jakie zachodnie mocarstwa stosowały, aby zdehumanizować tych, których chcieli ograżyć, poddać kontroli i wykluczyć”⁴. Wielokrotnie powtarzał, że jego „intencją było uświadomienie ludziom systemów rasizmu, uprzedmiotowienia i dehumanizacji, które legitymizowały brutalną politykę grabieży, kontroli, wykluczenia i eksterminacji; systemy, które wciąż działają” (Bailey, za: Sassen, 2014b).

Mimo to wiele osób uznało dzieło za rasistowskie. W Londynie kampania pod hasłem „Boycott the Human Zoo” ruszyła 19 sierpnia, ponad miesiąc przed pokazami. Zaangażowali się w nią aktywiści, związki zawodowe, artyści, organizacje artystyczne i grupy społeczne. W Internecie ukazała się petycja, której autorką była aktywistka Sara Myers, wzywająca organizatorów do wycofania projektu z programu. Podpisało ją niemal dwadzieścia trzy tysiące osób (*Withdraw the racist exhibition*, 2014). Przez cały miesiąc pod Barbican Centre organizowano pikety. W dniu pierwszego pokazu wobec radykalizacji protestu policja doradziła organizatorom odwołanie pokazów. *Exhibit B* był pierwszym projektem anulowanym przez Barbican od jego otwarcia w 1982 roku, a skandal, jaki wywołał, wiązał się z gwałtowną debatą wokół kwestii rasizmu i wolności ekspresji artystycznej.

Przypadek *Exhibit B* jest niezwykle interesujący nie tylko dlatego, że odwraca dominujące w Polsce przekonanie, iż teatr jest siłą postępową, a protestujący przeciw niemu – konserwatywną, zacofaną, antymodernizacyjną, nierozumiejącą współczesnego świata i sztuki. To protestujący, przedstawiciele kultury słabszej, walczący o uznanie swoich praw i większą słyszalność w przestrzeni publicznej, występowali przeciw reprezentowanemu przez projekt obowiązującemu systemowi wartości, według którego biały twórca może wypowiadać się w imieniu czarnej społeczności, wykorzystując czarnych aktorów. Według nich *Exhibit B* nie podważał stereotypów, ale je utwierdzał. Z polskiej perspektywy londyński skandal przekształcał zatem stosunki między sztuką i społeczeństwem, kulturą dominującą a oporem, władzą a ofiarą.

Przypadek ten jest również interesujący ze względu na zastosowaną przez reżysera strategię wstydu. *Exhibit B* pokazuje, jak indywidualny wstyd staje się emocją zbiorową oraz jak przekształca się w publicznym obiegu. W niniejszym tekście przedstawię zarówno przebieg samego skandalu, jak i związane z nim paradoksy, które – używając słów Przemysława Czaplińskiego – można nazwać wojną wstydu (Czapliński, 2016).

Wstyd białego człowieka

Exhibit B miało premierę w 2010 roku⁵ i zanim dotarło do Londynu, było wcześniej pokazywane w wielu miastach

Europy, zdobywając opinię dzieła kontrowersyjnego. W Polsce projekt zaprezentowano w 2013 roku we Wrocławiu, w ramach VII Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Dialog. Michał Centkowski określił go mianem „wstrząsającego studium trwającego przez wieki holokaustu ludności afrykańskiej, bestialstwa oraz wyzysku” (Centkowski, 2013). Także inne, choć nieliczne recenzje, jakie pojawiły się na temat wrocławskiego pokazu potwierdzają emocjonalną siłę oddziaływania projektu:

Pomysł Brett'a Baileya jest najprostszy w swojej makabryczności. Pokazuje ludzi jak muzealne eksponaty, tyle że nie odlane z mieszanek najnowocześniejszych mas plastycznych albo spreparowane z wosku jak w muzeum Madame Tussaud, tylko żywe. Ich jedynym zadaniem aktorskim jest wzbudzenie w białych oglądaczach poczucia zażenowania. [...] Nikt w mojej rodzinie nie był kolonialistą, ale uległem presji i poczułem się winny jako biały (Kucharski, 2013).

[Widzowie] czują się zażenowani, zaskoczeni, zawstyżeni. Po drugiej stronie jest przecież człowiek, ale sprowadzony do roli przedmiotu, osobliwości. Odebrano mu człowieczeństwo i zabrano wolność, wykorzystano. [...] Choć Polska nie ma przeszłości kolonialnej *Exhibit B* dotyka naszego człowieczeństwa i wrażliwości. Brett Bailey przywrócił godność ofiarom zbrodni kolonialnych, które za sprawą ignorancji białego człowieka straciły prawo głosu. Stały się anonimowym tłumem „dzikich”, mordowanych bezkarnie przez kolonizatorów. Pamięć o nich, ale także analiza współczesnych relacji Europy z krajami Trzeciego Świata, burzą naszą wygodną rzeczywistość, wprowadzają niepokój. Czujemy odpowiedzialność, a to pierwszy krok do tego, by bezmyślnie nie przyzwalać na łamiącą prawa człowieka politykę emigracyjną (Kołodzyńska, 2013).

W bardzo podobnych słowach o projekcie wypowiadali się polscy widzowie, z którymi na temat wrocławskiego pokazu rozmawiałam. Wszyscy byli niezwykle poruszeni tym, co zobaczyli. Wiele osób porównywało sceny do stacji Męki Pańskiej, jakby czarni performerzy chcieli nam powiedzieć: „Spójrzcie, ilu my mamy Chrystusów”. Bailey rzeczywiście podkreślał sakralny wymiar przedstawienia: ustawiał świece, wyciemniał światło, performerów umieszczał na podestach, wzmacniając dystans między oglądającymi a oglądanymi. Sakralność budował również zamykający pokaz, poruszający chór namibijskich głów. Cała scena nawiązywała do praktyki niemieckiego eugenika, doktora Eugena Fischera, któremu czaszki Namibijszczyków służyły do celów naukowych (doktor dokonywał również sterylizacji namibijskich kobiet, a po latach kierował nazistowskim programem masowych sterylizacji w Niemczech). Z postumentów wystają cztery głowy śpiewaków wykonujących namibijską pieśń. Nad nimi wiszą trzy fotografie ponumerowanych ściętych głów.

Liczne były również bezpośrednie odniesienia do chrześcijaństwa: mężczyźni z koszem silikonowych rąk przygląda się

z boku figura Matki Boskiej, a na podeście, na którym usadzono kobietę z ludzką czaszką w ręku, widnieje znak krzyża. Nie przez przypadek projekt był też pokazywany w Awinionie, w kościele Celestynów. Z jednej strony, performerzy umieszczeni w pustych wnękach kościoła jawili się jako święci (zob.: Sack, 2013); z drugiej – miejsce podkreślało udział Kościoła w służbie kolonialnego wyzysku. Bailey bardzo starannie dobierał miejsca prezentacji. W Edynburgu było to, na przykład, wewnątrz dawnej biblioteki uniwersyteckiej Playfair (z wysokimi stiukowymi sufitami i olejnymi portretami wiktoriańskich dżentelmenów), co skłaniało z kolei widzów do zastanowienia się nad rolą zachodniej nauki w historii tej niesprawiedliwości⁶.

Wszystko to działania wzmacniające w widzach poczucie wstydu – emocji przywołanej zarówno we wszystkich polskich recenzjach, jak i we wpisach do zeszytów, w których widzowie po wyjściu z pokazu mogli opisać swoje wrażenia, podzielić się uwagami. W osiemdziesięciu wpisach z pokazów w Edynburgu, udostępnionych na stronie Third World Bunfight (zespołu Baileya) wstyd i poczucie winy są chyba najczęściej pojawiającymi się słowami opisującymi emocje⁷.

Według amerykańskiego psychologa i filozofa Silvana Tomkinsa, uznawanego za twórcę nowoczesnej „teorii afektów”, wstyd i poczucie winy są tym samym afektem (zob.: Tomkins, 2016, s.163-173). Różnią się dopiero na poziomie doświadczenia, ponieważ doświadczenie składa się z różnych komponentów, a afekt, który filozof określa terminem wstyd-upokorzenie, stanowi tylko jeden z nich. To – jak pisze – „afekt poniżenia, porażki, przewinienia i alienacji” (tamże, s. 163), szczególnie uwikłany w samoświadomość. Inaczej mówiąc w afekcie wstydu to „ja”, czyli podmiot afektu a nie jego przedmiot jest najistotniejszy.

W *Exhibit B* wstyd nie rodził się tylko z rozpoznania, że świat kolonialny „nie był – jak pisze Achile Mbembe – antytezą porządku demokratycznego. Był zawsze jego sobowtórem czy też nocną twarzą” (Mbembe, 2018, s. 47), a pierwotna przemoc została po prostu wyprowadzona w miejsca odległe, niewidoczne. Rodził się z rozpoznania i zrozumienia naszej w tym winy. Jak pisał w recenzji Michał Centkowski:

Cały ten dyskomfort, niepokój i lęk, poczucie wstydu, uczucie zamknięcia, niewoli, dezorientacja i niepewność towarzyszące mi od samego początku biorą się stąd, że to nie my jesteśmy widzami. To nie czarni artyści grają swoich przodków. To my, współcześni Europejczycy, odgrywamy tamtych wstrętnych paryżan i berlińczyków, mieszczan sycących się poczuciem własnej wyższości. Jesteśmy – w prostej linii – spadkobiercami epoki kolonialnej. *Exhibit B* to nasza kara (Centkowski, 2013).

Owo rozpoznanie i wstyd z nim związany był wywołany za sprawą bardzo sugestywnego odtworzenia sytuacji wystawy kolonialnej. Widzowie są tu przyłapanymi – białymi i przyłapaną – białą Europę. Jak w przypadku sytuacji analizowanej przez Sarę Ahmed w książce *The Politics of Emotions*, wstyd

nie jest tu tylko stanem emocjonalnym odczuwanym przez widza, ale pośredniczy w relacjach między tym, co indywidualne i zbiorowe, łączy indywidualną przestrzeń cielesną z przestrzenią społeczną.

Wstyd wiązał się jednak nie tylko ze świadomością przynależności do kultury, która zepchnęła innych do pozycji przedmiotu, lecz również z dwuznacznością sytuacji, w której jako biali widzowie oglądamy czarnych aktorów w roli ich uprzedmiotowionych przodków, co wybrzmiewa już w przywołanej recenzji Agnieszki Kołodyńskiej. Również według Edwina Bendyka, najtrudniejsze w obcowaniu z *Exhibit B* było to, że „«przedmioty» nawiązują kontakt wzrokowy, wyprzedzając widza z równowagi – niby uczestniczymy w grze, performansie, jednak jego uczestnicy to realni czarnoskórzy mieszkańcy RPA, kraju jeszcze do niedawna wiernego ideologii apartheidu” (Bendyk, 2013). W kontekście współczesnego świata uprzedmiotowienie drugiego człowieka uznajemy przecież za moralnie złe, niedopuszczalne. Tymczasem Bailey podejmuje grę z rasistowskimi stereotypami na temat czarnych, odtwarzając sytuację dominacji: biali widzowie i czarni, żywi ludzie wystawieni na pokaz. Jednocześnie to właśnie czarne ciała performerów przenosiły historyczne doświadczenie w „tu i teraz”, czyniąc je teraźniejszym, namacalnym, bolesnym. Były nośnikiem pamięci cierpienia i upokorzenia. Stanowiły tytułowy dowód rzeczowy, funkcjonowały jako „medium”, dzięki któremu teraźniejszość i przeszłość zlewała się ze sobą. Aktywne spojrzenie performerów upodmiotowiło te ciała, wywołując w widzach poczucie bycia odsłoniętym, charakterystyczne uczucie towarzyszące wstydu, wzmagające potrzebę ucieczki, ukrycia się. Michał Centkowski pisał: „podobnie jak większość uczestników, wyszedłem szybko. To, co zobaczyłem, było nie do zniesienia”; „Umykam czym prędzej” (Centkowski, 2013).

Wprowadzając żywych ludzi zamiast zdjęć, ilustracji, świadectw, Bailey wzmacniał zatem doświadczenie ludzkiej empatii, nie łagodząc niechętności sytuacji zachodzącej na naszych oczach: oto stoją przed nami żywi ludzie, jednocześnie obiekty na wystawie i świadkowie wstydu patrzącej na nich publiczności. Projekt zadziałał, ponieważ oglądali go biali widzowie wezwani do bycia świadkami cierpienia Afrykanów. Wstyd za zbrodnie przeszłości miał uczynić ich gotowymi do występowania w obronie innych dzisiaj. Stawał się zatem – by użyć formuły Ahmed – „formą rozpoznania” i środkiem do pojednania i leczenia dawnych ran, procedurą oczyszczającą, narzędziem postępu (Ahmed, 2016, s. 195). Sam Bailey mówił: „Wiele z tematów obraca się wokół wstydu i winy. Może jest w tym też rodzaj *katharsis* – w każdym razie to coś, czego Europejczycy potrzebują, i ja im to daję – z pomocą czarnych aktorów” (za: Stanisławska, 2013). Bailey nie tylko więc piętnował postawy, które muszą zostać wyeliminowane. Zawstydział, aby uczynić świat lepszym, świadom, iż energia potrzebna do osiągnięcia tego celu wymaga nie tylko racjonalnych argumentów, lecz przede wszystkim emocji.

Jak jednak pokazuje brytyjska badaczka, taki wstyd ma swoje granice. Eksponując jeden problem, zakrywa inny.

Exhibit B pozwalało wyładować winę i wyrazić autokrytycyzm, prowadząc często do – nawet jeśli nie w pełni uświadomionego – poczucia moralnej wyższości (jesteśmy „jednostkami o dobrych intencjach” – Ahmed, 2016, s. 194). Po drugie, maskowało fakt, że tak ustawiona relacja z widzami nie bierze pod uwagę samych wykluczonych.

Perspektywa wykluczonych

W programie towarzyszącym pokazom Bailey pisze, że od 2001 roku podróżuje do Europy z zespołem czarnych artystów, prezentując swoje dzieła na festiwalach, których publiczność jest w większości biała⁸. W *Exhibit B* reżyser chciał wykorzystać tę sytuację, ograć ją. Jego projekt był wyraźnie adresowany do białych mieszkańców Europy. Wyobraźmy sobie teraz, że jesteśmy czarnymi widzami projektu Baileya. Czy zobaczymy to samo? Jak odczuwamy wstyd, gdy jesteśmy świadkami nie „ich”, ale swojego poniżenia? Wśród wspomnianych już osiemdziesięciu wpisów do książki, w której edynburscy widzowie umieszczali swoje komentarze, jest tylko jeden wpis czarnej osoby:

Nikt mi nie powiedział, jak bardzo będzie to traumatyczne. [...] Patrzyłam na innych, jak przyglądają się kobietom i mężczyznom, którzy mogli być moimi pradiadkami, kuzynami; patrzyłam jak otwierają program i czytają, przyglądając się tym zapierającym dech ciałom – mojej rodzinie. [...] Czy zmotywuje ich to do przyjrzenia się swoim działaniom, swojemu językowi? Czy sprawi to, że staną się świadomi wielkiego przywileju, jaki posiadają – nawet na tej wystawie: bycia wykształconymi?

Dużo mocniejszą w słowach relację znalazłam na blogu Seliny Thompson, czarnej artystki, która również pokazywała swoją pracę na festiwalu w Edynburgu:

Im dłużej chodzę po *Exhibit B*, tym mniej jestem nim „poruszona”, a tym bardziej jestem zirytowana i zła. Nic w tym radykalnego, nie stanowi to dla mnie wyzwania – tak naprawdę nie stanowi dla nikogo, ponieważ wpisuje się w powszechną, kulturową narrację. Tę, w której ból i prześladowanie jest jedynym sposobem, w jaki możemy zrozumieć doświadczenie czerni; tę, w której fetyszujemy czarne doświadczenie jako obrzydliwe [...]. Jeśli nie jestem kimś, w kim praca ta może wywołać poczucie winy, co ma mi ona do powiedzenia? Nic. [...] Patrzę na to wszystko, czytam. Jestem zła. To leniwe, upraszczające – odtworzenie bez żadnego komentarza; nic tu nie wydaje się stymulować dyskusji lub dialogu, jest kondensacją zakazu mówienia (Thompson, 2014).

Oczywiście, gniewu nie musieli odczuwać wszyscy czarni widzowie performansu, a już na pewno nie w tej samej intensywności. Obie przywołane relacje pokazują jednak, że o ile wstyd białego człowieka wynikał z utożsamienia się z pewnym ogółem (białą Europą), a poczucie bycia opresorem

pozostawało wstydem za kogoś, pozwalając na dystans prowadzący do pojednania z samym sobą, o tyle wstyd czarnego człowieka był wstydem za bycie uprzedmiotowionym, ufun-dowany był na identyfikacji z ofiarą. Taki wstyd rodzi inny rodzaj niezgody, może wzbudzić złość, a nawet agresję. Mimo iż Sarah Myers, autorka londyńskiej petycji domagającej się odwołania pokazów, nie widziała *Exhibit B*, wyrażała emocje czarnej widzki pokazu w Edynburgu:

Celem akcji nie jest podważenie prawa do artystycznej wypowiedzi, lecz przypomnienie, że sztuka, jak każda inna forma wypowiedzi, nie istnieje poza strukturalnymi relacjami władzy. [...] *Exhibit B* kontynuuje tradycję, w której opresor pozostaje niewidzialny, pozostawiony jedynie wyobraźni widza, dlatego nie jest pracą odpowiedzialną i posuwającą sprawy naprzód. W czasach, gdy należy przyglądać się białemu przywilejowi, pozostaje kolejnym studium czarnej niższości. [...] Przez długi czas obraz czarnych wyznaczały artystyczne sceny zdominowane przez zamożnych białych Europejczyków, w których czarni to lojalni służący szlachty, kobiety niosące wodę o zachodzie słońca lub nieustraszeni strażnicy gotowi umrzeć, chroniąc swojego białego pana. Te obrazy niewoli i udomowienia malują nasz obraz. *Exhibit B* utrwała te role i przekazuje kolejnemu pokoleniu, pokoleniu już przeładowanemu obrazami czarnej niższości. [...] We współczującym społeczeństwie, gdy ludzie są odarci z godności, okrywa się ich, a nie posługuje ich nagością, aby zawstydzić osobę, która im ukradła ubranie (Myers, 2014).

Sara Myers zwracała uwagę na to, iż projekt nie budował poczucia wartości czarnych widzów, przeciwnie – odwoływał się do obrazów uległości, poniżenia i krzywdy, a tym samym utrwał je. Czarny widz nie mógł za ich sprawą przekroczyć wymiaru osobistej, destrukcyjnej traumy (w jaki sposób obrazy te mogą budować poczucie własnej wartości u kogoś, kto musi znosić codzienne upokorzenia?), a wybór obrazów sugerował, że z dziejów czarnej zbiorowości nie da się zaczerpnąć żadnych pozytywnych treści. Zarówno tekst Myers, jak i przywołane relacje pokazują zatem, że wstyd nie jednoczy białych i czarnych ciał, lecz je różnicuje. Nie może być środkiem do społecznego pojednania, ponieważ wskazuje na odrębne mechanizmy konstruowania tych ciał, a tym samym na różne historie swojego aktualnego i historycznego obiegu. W efekcie nie leczy ran, lecz je na nowo otwiera.

Olga Stanisławska w publikowanym w „Widoku” tekście na temat *Exhibit B* dokładnie analizuje argumenty przywoływane przeciw projektowi. Podsumowując: protestujący zarzucali Baileyowi utwierdzenie obrazu czarnego człowieka jako stojącego z góry na przegranej pozycji; brak ukazania kategorii rasy jako konstruktów, czyli kategorii płynnej – historycznej i lokalnej; użycie czarnych aktorów jako obiektów zdolnych wytrzymać długo w jednej pozycji i służących rozrywce białych, a więc uprzedmiotowienie, a nie upodmiotowienie czarnego ciała, które byłoby możliwe za sprawą świadectwa, zeznania, uruchomienia aktywnej pamięci; utwierdzenie radykalnych

podziałów na: my – oni, biali – czarni. Stanisławska zwraca również uwagę na to, że w projekcie Baileya, podobnie jak w historycznym ludzkim zoo, liczył się prawdziwy rasowy/etniczny charakter aktorów: odgrywanie sprowadzało się tu do bycia⁹. Liczyło się tylko to, że aktorzy są czarni. Fakt, że uczestnicy *Exhibit B* podnosili głowy i patrzyli widzom prosto w oczy, był dla protestujących jedynie symbolicznym gestem, niezrozumiałym i niewystarczającym.

Znamienne jest, że we wszystkich miastach, w których doszło do protestów, demonstrowali przed teatrem czarni mieszkańcy europejskich miast (biali stanowili wśród nich wyjątki), podczas gdy widzowie byli biali (w tym wypadku to czarni stanowili pojedyncze przypadki). Pokazuje to wyraźnie, że teatr i centra sztuki współczesnej pozostają narzędziami klasowej i etnicznej segregacji, nawet w wielkich wieloetnicznych metropoliach. W programach mainstreamowych teatrów Paryża i Londynu rzadko można znaleźć prace czarnych twórców, rzadko są też w nich zatrudniani przedstawiciele innych grup etnicznych, na czele takich instytucji jeszcze rzadziej stoi ich reprezentant. Bailey odwołuje się do tego we wspomnianym już programowym tekście, nie zauważa jednak, że odtwarza ten podział sił. Rasizm przejawia się nie tylko w fizycznym i werbalnym ataku na Innego, lecz również w przemocy symbolicznej, wyrażającej się w rozpowszechnionych wzorcach kulturowych tak mocno wrośniętych w tkankę społecznych relacji, że przyjmowanych za naturalne. Dlatego Pierre Bourdieu podkreśla, że kultura jest sprawą decydującą w walce o władzę i panowanie w społeczeństwie, pozwala wytworzyć poczucie tego, co właściwe, co jest obowiązkiem, co wydaje się słuszne, narzucić przez jedną grupę swój obraz rzeczywistości innym grupom. Temu służą również stereotypy, z których najczęściej czerpiemy nasze przekonania o grupach społecznych. Bailey świadomie je wykorzystywał. Kto jednak ma władzę narzucania stereotypu? Kto decyduje o tym, kogo zaliczamy do zmarginalizowanych lub wykluczonych? Jak podkreśla Richard Dyer, stereotypy „wyrażają określoną definicję rzeczywistości wraz z jej ocenami, które z kolei wiążą się z podziałem władzy w społeczeństwie” (Dyer, 2012, s. 619). Kulturę, która ma władzę narzucania obrazu rzeczywistości i jej oceny innym grupom, Bourdieu nazywa kulturą prawomocną. Wielu badaczy uważa, że obecnie nie da się już mówić o kulturze prawomocnej jako jednoznacznie identyfikowalnym kanonie, który był punktem wyjścia dla rozważań Francuza w latach siedemdziesiątych. Należy dzisiaj za każdym razem od nowa ustalać obowiązujące w danej grupie społecznej konwencje i wzorce kulturowe.

Paradoks polegał na tym, że zarówno Bailey, jak i protestujący powoływali się na te same wzorce. I jedna, i druga strona piętnowała systemy opresji i odwoływała się do wartości społeczeństwa pluralistycznego i solidarnego, choć inaczej rozumianych, bo wychodzących z dwóch różnych pozycji: uprzywilejowanych i wykluczonych. Im bardziej skandal się zaostrzał, tym bardziej pozycje te się utwierdzały, ujawniając kryjące się za nimi lęki.

Czarna społeczność nie chciała zostać utożsamiona z obrazem upokorzonej ofiary, którym epatował Bailey. Ten łęk Frantz Fanon porównuje w *Doświadczeniu bycia Czarnym* z lękiem odczuwanym przez Żydów, przywołując słowa Jean-Paula Sartre'a: „[Żydzi] pozwolili się zatruć przez wyobrażenie, jakie o nich mają, i żyją w strachu, aby ich czyny nie upodobniły się przypadkiem do tego wyobrażenia. Tak że moglibyśmy powiedzieć [...], że ich postępowanie jest stale podwójnie determinowane od wewnątrz” (Sartre za: Fanon, 2012, s. 627). Według Fanona, podobnie determinowane jest postępowanie czarnych, z tą zasadniczą różnicą, że czarni są „niewolnikami nie idei na ich temat, ale swojego wyglądu”. O ile Żyd jako biały może ująć niepostrzeżenie (ostatecznie decyduje jego działanie), o tyle Czarnego nad-determinuje jego wygląd. W innym tekście, opisując swoje doświadczenie, Fanon mówi o ciele „wystawionym na pokaz” (Fanon, 2010, s. 362). Uwagi klasyka myśli postkolonialnej z jednej strony tłumaczą, dlaczego skierowane na widza spojrzenie performerki miało, w intencji Baileya, odwracać relację: oglądający – oglądany, a tym samym zmieniać stosunek dominacji. Zarazem pokazują, dlaczego ufundowanie całego projektu na czarnych performerach (a więc podkreślenie koloru ich skóry), co więc wyłącznie w rolach upokorzonych ofiar, było dla czarnej społeczności tak problematyczne.

Z drugiej strony, im bardziej czarni protestowali, tym bardziej ich działania odczytywane były jako źródło negatywnych odczuć i wpisywane w stereotypowe wyobrażenia białych o czarnej społeczności. Po pierwsze, jak twierdzili, powodem odmówienia białemu twórcy prawa do wypowiedzi był kolor jego skóry (zob.: Amselle, 2014). Sprowadza się to do sugestii, że osoby protestujące, a więc czarna społeczność, są w istocie motywowane rasizmem wymierzonym w białych. Sam Bailey mówił, że „nie chcieli słuchać o kolonializmie od białego chłopaka” (Bailey, [w:] Vlachos, 2014; por.: Sassen, 2014).

Po drugie, obrońcy Baileya podkreślali, że protestujący nie rozumieją sztuki, którą należy czytać symbolicznie. To z kolei wyraźnie przejaw społecznej hierarchizacji i podziału na „my” i „oni”. Wykształcona elita przemawia do naiwnej, nieracjonalnej, niewydurowanej, a wręcz dzikiej społeczności (według Franza Fanona, w powszechnym wyobrażeniu „Murzyni to dzicy, kretyni, analfabeci” – Fanon, 2012, s. 627). Tymczasem, jak podkreśla dr Grace Lordan z London School of Economics, grupą, w której odnotowano największy wzrost uprzedzeń rasowych w Wielkiej Brytanii, są biali mężczyźni między trzydziestym piątym a sześćdziesiątym czwartym rokiem życia, dobrze wykształceni i dobrze zarabiający (zob.: Taylor, Muir, 2014).

Lordan odnosiła się do własnych badań prowadzonych od 1983 roku na podstawie danych British Social Attitudes, komentując dla „Guardian” wyniki sondaży, opublikowane przez tę instytucję cztery miesiące przed planowanymi pokazami *Exhibit B*. Wskazywały one, że w 2013 roku procent osób przyznających się do uprzedzeń rasowych wzrósł w skali kraju o cztery procent, ale były regiony, w których

wzrost odnotowano na poziomie nawet siedemnaście procent; w Walii utrzymał się na tym samym poziomie trzydzieści jeden procent. Najbardziej tolerancyjny okazał się Londyn, gdzie nastąpił spadek o siedemnaście procent. W skali całego Królestwa był to jednak ewenement. Dane te były szeroko omawiane w najważniejszych dziennikach brytyjskich. Jak komentował dla „Guardian” profesor Bhikhu Parekh, członek Izby Lordów, który w 1998 roku stanął na czele przełomowej Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain, język na temat rasizmu uległ w Wielkiej Brytanii przekształceniom: „Termin rasizm przeszedł zmianę znaczenia. Stracił swoją moralną siłę. Używamy go dzisiaj zbyt swobodnie. Po wojnie, jeśli powiedziałeś, że ktoś jest rasistą, pojawiał się od razu obraz Hitlera. Rasistą był ktoś, kto nienawidził ludzi. Teraz mógłby to być ktoś, kto powie: „Kocham mój naród i chcę trzymać innych na dystans” (tamże). To językowe przesunięcie pokazuje, jak rasizm przystosowuje się do nowych warunków społecznych i może – jak z kolei podkreśla Reni Eddo-Lodge – odradzać się nawet tam, gdzie oficjalnymi wartościami są równość praw i demokracja. Według autorki książki *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*, rasizm to również bezrefleksyjny stosunek do własnej białości, ignorancja i bierność uprzywilejowanych (Eddo-Lodge, 2018). Reakcja obrońców Baileya ujawniała, opisywaną przez dziennikarkę, strategię obrony białej kultury, to znaczy obsadzanie się w roli ofiary, a także jej podwójne standardy i hipokryzję. Sam reżyser nie poddawał refleksji własnej pozycji, a przecież pytanie o to, kto mówi, wpływa na sensy wypowiedzi artystycznych.

Exhibit B spotkał się z tak gwałtownym oporem akurat w Londynie, ponieważ Czarny stanowi tu historycznie zakorzenioną figurę Innego¹⁰, dzieląc brytyjskie społeczeństwo i wyznaczając dynamikę wielu debat, w których czarna społeczność aktywnie uczestniczy. Rasizm i walka z nim wytwarza w Wielkiej Brytanii obszar jawnych konfliktów społecznych i ideologicznych, jest motorem przemian kulturowych przynajmniej od lat pięćdziesiątych XX wieku. Przypomnę, że zaledwie dwa lata przed planowanym pokazem Baileya zapadł wyrok w trwającym aż dziewiętnaście lat procesie o zabójstwo czarnego nastolatka Stephana Lawrence'a – był to najsłynniejszy proces o rasizm w Wielkiej Brytanii, szeroko komentowany w mediach¹¹. Bailey podejmował zatem kwestie żywo dotyczące części brytyjskiego społeczeństwa.

Warto w tym kontekście zwrócić również uwagę na odbiór *Exhibit B* we Francji, która, podobnie jak Wielka Brytania, zmaga się z przeszłością kolonialną, a jej największe miasta to wieloetniczne metropolie. Projekt prezentowany był na festiwalu w Awinionie w 2013 roku i trzy razy w Paryżu. Za pierwszym razem, w 2013 roku, w ramach sezonu RPA – w centrum sztuki Le Centquatre, następnie w listopadzie 2014 roku – w teatrze Gerard Philippe w Saint Denis i w grudniu 2014 jeszcze raz w Le Centquatre. Ani prezentacja w Awinionie, ani pierwszy pokaz paryski nie wzbudziły protestów. Dopiero za trzecim razem, a więc już po londyńskim

skandalu, przed teatrem i centrum sztuki organizowano demonstracje. Pierwszy pokaz w Saint Denis odwołano, kolejne odbyły się dzięki policji, która trzymała na dystans manifestantów blokujących wejście do teatru. Pod Le Centquatre miała miejsce próba sforsowania bramek i policja użyła gazu łzawiącego. Mimo iż nie doprowadzono do odwołania wszystkich pokazów, wydarzenia wokół *Exhibit B* okazały się dla francuskiej społeczności afrykańskiej przełomowe, w tym sensie, że od tego czasu znacznie uważniej monitoruje ona francuskie życie kulturalne¹². Mimo gwałtowności protestów

rasowej” albo inaczej „colour blindness”, niwelującej w imię równości różnice między ludźmi, z podejrzliwością traktując wszelkie ruchy partykularystyczne. Dlatego we Francji nie wykształciły się, tak silne jak w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, instytucje, organizacje czy nawet teatry wspólnotowe (angażujące czarnych aktorów i z programem kierowanym do czarnej mniejszości) mające silne założenie walki o prawa obywatelskie czarnych mieszkańców i ich widzialność w przestrzeni publicznej. O ile w krajach anglosaskich pojęcie rasy uznano za użyteczne, by mówić



i większej niż w Londynie siły demonstracji, w Paryżu pokazy odbyły się, ponieważ państwo francuskie stoi na straży wolności wypowiedzi artystycznej. We Francji zarówno lewica, jak prawica uznaje akt cenzury za niedopuszczalny (zob. Semenowicz, 2018).

Casus francuski nie tylko dlatego różni się jednak od brytyjskiego. Jak pokazują socjologowie Éric i Didier Fassin, we Francji kategoria rasy była wyrzucona poza oficjalny dyskurs aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku (*De la question...*, 2009, s. 17). Uznano, że rasa nie ma naukowych podstaw, więc należy ją usunąć z języka i publicznego dyskursu, a problemy biedy, patologii społecznych rozważano w kontekście społecznej walki klas lub walk kulturowych, nie konfliktów rasowych. Co więcej, francuska polityka integracyjna ufundowana była na ideach uniwersalistycznych, czyli na „neutralności

o przeżytych doświadczeniach, niesprawiedliwościach społecznych czy rasizmie, we Francji stanowiło ono tabu. Temat francuskiej przeszłości kolonialnej w ogóle długo znajdował się w tym kraju na marginesie badań naukowych i dyskursu publicznego. W centrum debaty publicznej pojawił się dopiero na początku XXI wieku, kiedy wzrosła liczba publikacji, programów, działań przywracających pamięci najpierw temat wojny w Algierii, następnie całą historię kolonialną Francji.

Zarówno we Francji, jak i w Wielkiej Brytanii nie tylko istnieją aktywne czarne społeczności, ale Czarny stanowi też osadzoną historycznie figurę Innego. Inaczej jest w Polsce, gdzie taką figurą – historyczną, wyartykułowaną i dyskutowaną – jest przede wszystkim Żyd (dopiero w ostatnich latach można mówić o LGBT czy uchodźcach). Może dlatego nikt nie zwrócił we Wrocławiu uwagi na etyczną dwuznaczność

projektu Baileya. Nie istnieje też u nas silna, słyszalna w dyskursie publicznym, reprezentacja osób, których rasizm dotyka bezpośrednio. Homogeniczna Polska boryka się z innymi problemami niż wielokulturowe społeczeństwa Francji i Wielkiej Brytanii, co nie oznacza, że jest wolna od rasizmu. Rozmowy na jego temat toczą się jednak pomiędzy białymi, co doskonale pokazuje polska recepcja *Exhibit B*.

Okoliczności odwołania pokazu

Brett Bailey stworzył projekt kontrowersyjny i tę kontrowersyjność często podsyczał¹³. Nie spodziewał się jednak tak silnych protestów i takiej reakcji Barbican Centre. Odwołanie pokazów to, oczywiście, nie tylko efekt siły nacisku protestujących (pod samym teatrem demonstrowało około dwustu osób), lecz splot wielu okoliczności, którym przyjrzyć się w tej części tekstu.

Katalizatorem protestów był artykuł *Edinburgh's most controversial show: „Exhibit B”, a human zoo* autorstwa Johna O'Mahony'ego, opublikowany w „Guardian” 11 sierpnia 2014 roku – relacja z próby do pokazów w ramach festiwalu w Edynburgu. W tekście reżyser przedstawiony jest jako biały Południowoafrykańczyk z zamożnej rodziny, który na próbie zachowuje się jak despota znęcający się nad czarnymi aktorami, według recenzenta, „niepodłączonymi” do projektu, wręcz zbuntowanymi (zob.: O'Mahony, 2014). Sam tytuł zrównywał *Exhibit B* z ludzkim zoo, które Bailey wskazywał jako inspirację w ulotkach towarzyszących pokazom. Nigdy nie mówił, że projekt jest ludzkim zoo.

Z pokazów w Edynburgu pojawiły się też inne recenzje. Wszystkie podkreślają emocjonalną siłę oddziaływania projektu, punktując jednocześnie jego problematyczność (zob. m.in.: Barnett, 2014; Gardner, 2014). Swoją opinię na temat *Exhibit B* Sarah Myers wyrobiła sobie jednak na podstawie artykułu O'Mahony'ego i zdjęć dostępnych w Internecie. Jak mówiła w rozmowie z dziennikarzami „The Times”: „Online można łatwo sprawdzić, jak to wygląda. [...] Ogólnie są to czarni ludzie stojący w służalczy sposób w klatkach, z łańcuchami wokół nóg, związani i skneblowani” (Myers [w:] Malvern, Swerling, 2014).

Problem w tym, że projekt Baileya wydarzał się nie w samych obrazach, lecz w spotkaniu aktorów i widzów, którzy negocjują spojrzenia. Widz przechadzał się pomiędzy *tableaux vivants* niczym po wystawie, ale jednocześnie był ich istotnym komponentem – wyszczególnionym na towarzyszących instalacjom tabliczkach (obok elementów scenografii i postaci granych przez aktorów). Same zdjęcia wzmacniały uprzedmiotowienie aktorów, były odarte z kontekstu (opisów) i afektywnej siły realnego spotkania. Dlatego projekt uznano za ludzkie zoo, co powtarzano w mediach społecznościowych, blogach i różnych forach: „Ludzkie zoo nie jest sztuką, jak Brett Bailey i jego głupcy chcieliby wam wmówić, jest aberracją i zbrodnią przeciwko ludzkości”¹³. A także w mediach mainstreamowych: Kehinde Andrews, profesor uniwersytetu w Birmingham, pisał w opiniach „Guardiana”: „Płacąc, aby to zobaczyć, uczestniczysz w najgorszym rodzaju rasowego

nadużycia; które dokonuje się pod pretekstem (lub, co gorsza, w przekonaniu), że jest postępowe” (Andrews, 2014). Ludzie podpisywali petycję (rozpowszechnianą przez organizacje działające na rzecz równości), przekonani, że głosują przeciw białemu rasiście wsadzającym ludzi do klatek.

Co istotne, protestujący nie brali pod uwagę samych czarnych artystów uczestniczących w projekcie. Tymczasem wydali oni wspólne oświadczenie, w którym bronili *Exhibit B* i swojego w nie zaangażowania. Uznano, że są nieświadomi wyzysku albo występują tylko i wyłącznie dla pieniędzy i sławy. Po odwołaniu pokazów Priscilla Adade-Helledy, jedna z aktorek, mówiła kanadyjskiej dziennikarce: „W całym moim doświadczeniu rasizmu właściwie nigdy nikt mi nie powiedział «Nie możesz tworzyć swojej sztuki». Zostaliśmy całkowicie pozbawieni głosu przez ludzi, którzy mówią, że są antyrasistami. To było naprawdę... hmm... przygnębiające” (Adade-Helledy [w:] Raffaelli, 2014). W jej ocenie, rola w *Exhibit B* pozwoliła jej dowiedzieć się więcej na temat własnej tożsamości. Sara Myers na pytanie tej samej dziennikarki, co by odpowiedziała czarnej aktorce, odparła: „Nic”.

- Młoda czarna kobieta właśnie oznajmiła, że czuje się pozbawiona głosu i odpowiada pani: „Nic”?
- Powiedziałabym, że teraz wie, co czuli nasi przodkowie.
- Ale ona czuje, że to pani odmówiła jej głosu.
- Nikomu nie odmówiłam głosu. Nie odwołałam pokazu. Barbican to zrobił – to Barbican ją uciszył, nie Sara Myers. My po prostu biliśmy w bębny i protestowaliśmy (Myers [w:] Raffaelli, 2014).

Jeszcze na początku września Toni Rackling, odpowiedzialny za teatralny program Barbican Centre, wydał oświadczenie, w którym wyjaśniał intencje reżysera i sens dzieła. W kolejnych dniach dyrekcja spotkała się z protestującymi, aby omówić stawiane projektowi zarzuty. 22 września pojawiła się ostateczna odpowiedź na prowadzoną przeciw *Exhibit B* kampanię: „Barbican nie jest neutralny w kwestii rasizmu; jesteśmy mu całkowicie przeciwni i nie prezentowalibyśmy dzieła, które by go wspierało”. Podkreślał prawo protestujących do „pokojowego protestu”, ale prosił o „pełne poszanowanie prawa wykonawców do grania oraz prawa naszych widzów do uczestnictwa” (za: Farrington, 2015). Dzień przed pokazem zorganizowano otwartą debatę w Theatre Royal Stratford East, w której wypowiedzieli się przedstawiciele obu stron konfliktu¹⁴. Tego samego dnia obie strony ustaliły wspólnie z policją, gdzie staną bramki ochronne i ilu policjantów będzie zabezpieczać wejście do teatru. To jego przestrzeń okazała się ostatecznie kluczowa dla decyzji o odwołaniu pokazów¹⁵.

Otóż miały się one odbyć nie w siedzibie Barbican, ale w przestrzeni teatru the Vaults Waterloo, pod naziemną stacją Waterloo – niedużego teatru, do którego wejście znajduje się w wąskim tunelu. Stacja Waterloo to przestrzeń pod kontrolą British Transport Police, a droga do teatru i miejsce, gdzie protestujący mieli się zebrać, podlega Metropolitan Police

Service. Z kolei sam Barbican, gdzie też odbywały się pikietki, znajduje się pod kontrolą City of London Police. Jak pokazuje Julia Farrington w swoim raporcie na temat przebiegu wydarzeń, policja oceniła nisko ryzyko zamieszek i nie przekazała decyzyjnych uprawnień żadnej z trzech służb porządkowych. Ostatecznie w dniu premiery tylko jedna z dwóch wyznaczonych jednostek pojawiła się na miejscu, a gdy wezwano posiłki, okazało się, że ich nie ma. Protestujący przełamali barierki i podeszli pod samo wejście do teatru, gdzie radia policyjne nie miały zasięgu (protestujący twierdzą, że barierki były źle ustawione). Wąska przestrzeń intensyfikowała krzyki, gwizdy, dźwięki bębnow, podbijając emocje. W ciasnej, zamkniętej i słabo oświetlonej przestrzeni znalazło się zbyt wielu ludzi. Temperatura emocji rosła. Kieron Vanstone, dyrektor teatru the Vaults, obawiał się, że sytuacja wymknie się spod kontroli i w wyniku panującego chaosu protestujący wedrą się do środka. Zdecydował się ewakuować aktorów, widzów i personel. Policja doradziła Vanstone'owi odwołanie wieczornego pokazu lub zmianę jego lokalizacji. Oznajmiła następnie organizatorom, że prowadzi śledztwo w sprawie zajścia, nie precyzując – według Louise Jefferys, dyrektorki Barbican do spraw artystycznych – czego dokładnie miało ono dotyczyć, i sugerowała całkowite odwołanie projektu. „W ten sposób uwierzyliśmy, że naprawdę było niebezpiecznie. Bo dlaczego prowadzono by śledztwo w sprawie zamieszek, jeśli było bezpiecznie?” (za: Farrington, 2015). Dyrekcja obawiała się działania wbrew radom policji i ostatecznie podtrzymała decyzję o odwołaniu wszystkich pokazów, tłumacząc ją w oświadczeniu względami bezpieczeństwa (zob.: tamże). Z kolei The Boycott Campaign podkreślało w swoim oświadczeniu, że „w czasie protestu nikt nie został ranny czy zagrożony. Policja pojawiła się po doniesieniach o przemocowych działaniach, ale widząc, że blokada pozostała nietknięta, nikogo nie aresztowano” (tamże).

Według Barbican, działania policji były jednak nieadekwatne i źle zorganizowane. Jak mówił później Vanstone: „Wiem dobrze, że policja wykorzystała mnie do podjęcia decyzji o rozproszeniu protestujących” (tamże). W 2016 roku na konferencji zatytułowanej *Theatre 2016*, zorganizowanej w Arts Theatre w Londynie, Louise Jefferys przyznała, że Barbican Centre zawiódł podwójnie: z jednej strony społeczność afrykańską – programując pracę; z drugiej, reżysera i swoją publiczność – odwołując pokazy *Exhibit B*¹⁶. Podkreślała jednocześnie „Popełniliśmy błąd. Mogliśmy bardziej uważać na to, jak obrazy były użyte online” i żałowała, że teatr nie zakwestionował silniej postawy policji.

Pięć dni po ogłoszeniu decyzji Barbican czternaście teatrów, festiwali i organizacji, które prezentowały wcześniej *Exhibit B*, wystosowało swoje oświadczenie w jego obronie, uznając, że „sposób, w jaki doszło do odwołania pracy Brett Bailey, przekracza ramy protestu, a znajduje się w polu cenzury”¹⁷. Temat cenzury, który do tej pory znajdował się na marginesie debaty, zdominował teraz mainstreamowe media. W odpowiedzi Wail Qasim podkreślał w opiniach „The Independent”, że „systematyczne wykluczanie walki czarnych z przemysłu

artystycznego to prawdziwa cenzura” (Qasim, 2014). Według niego uprzywilejowani zaangażowani artyści tworzą dzieła antyrasistowskie tak odległe od walki z rasizmem, że wzywa się przeciw nim policję. Zamiast skupiać się na wzniosłym dyskursie na temat swojej wolności, powinni włączyć się w walkę z rasizmem.

Qasim wychodził zatem z założenia, że kwestie estetyczne należy odsunąć na bok, sztuka powinna być poddana ocenie o charakterze moralnym, czyli służącej etyce, a nie estetyce, maskującej tylko nierówności, wykluczenie i ucisk. Czy wtedy jednak nie staje się propagandą i aktywizmem? Druga strona konfliktu koncentrowała się na sędziestwie estetycznym, uważając, że sztuka musi zachować pewną autonomię właśnie po to, by nie stać się narzędziem wykorzystywanym przez siły polityczne czy ekonomiczne. Oznaczało to przesunięcie sporu na kwestie tego, czym sztuka ma być. Przeciwnicy *Exhibit B* oburzyli się, że zamiast przyjrzeć się białemu przywilejowi, biali znowu przekierowują debatę na inny temat.

Sprawy artystyczne miały tu jednak istotne znaczenie. To właśnie forma projektu była przecież dla protestujących nie do zaakceptowania. Robert Greig, przez wiele lat dziennikarz działu kultury w „Sunday Independent”, podkreślał, że teatr brytyjski bardzo mało eksperymentuje z formą, a „prace z RPA zasadniczo porządkuje się poprzez wpisanie ich w istniejące już kategorie: Szczęśliwi tubylcy na scenie, Szlachetni Dzicy, Dzielni Świadkowie Apartheidu oraz Niesprawiedliwość – zwana także Triumfem ludzkiego ducha”. Według niego, *Exhibit B* wymykał się „wciąż aktualnym, a bardzo starym brytyjskim przekonaniom teatralnym dotyczącym scenariusza, fizycznego dystansu między wykonawcą a publicznością, a także gry aktorskiej, która koncentruje się na głosie, a nie na ciele” (Greig, 2014). Odwołanie pokazu świadczy zatem zarówno o sile i skuteczności nacisku czarnej mniejszości, jak o tradycjonalizmie brytyjskiego teatru, o braku wypracowanych strategii działania instytucji w skrajnie kontrowersyjnych sytuacjach, o słabości brytyjskiego państwa w kwestii wolności wypowiedzi.

Sam mechanizm powstawania i rozwijania się skandali jest zawsze podobny: konstrukcję skandalu stanowi korelat między tabu i instancją je legitymizującą, a jego siłą napędową – zaangażowanie mediów. W tym przypadku tabu był rasizm, a instancją je kontrolującą – czarna społeczność, która uznała dzieło za rasistowskie. Dla tej społeczności projekt stanowił stylizowane przywołanie przeszłości, estetyzujące doświadczenie, które nigdy nie było udziałem białego człowieka. Reżyser sytuował białych widzów w uprzywilejowanej roli, a sam wpisywał się w dyskurs władzy. Dla białych widzów – wręcz przeciwnie – ujawniał go i krytykował, a siła emocjonalnego oddziaływania dzieła gwarantowała skuteczność uwewnętrznienia tej krytyki przez odbiorców. Białosc reżysera nie odbiera mu przecież prawa do wypowiadania się na temat zbrodni przeciw ludzkości czy przeszłości swojego kraju.

Trzeba jednak jasno powiedzieć, że *Exhibit B*, mimo intencji reżysera, nic nie zmieniał w kontekście społecznej

nierównowagi i dyskryminacji czarnych, także w sztuce, teatrze, czy w ogóle w kulturze. Był skrojony pod wyobraźnię białego człowieka. Dobre intencje i przyznawana artystom autonomia nie sprawia, że są oni wolni od pytań etycznych, w tym pytań o moralne prawo podejmowania tematów krzywdy. Bailey nie jest przeciętnym białym, któremu trudno wyjść poza kontekst swej rasy (ponieważ od urodzenia stanowi ona jego otoczenie i wydaje się naturalna). Jest twórcą, osobą – wydawałoby się – gotową spojrzeć na ten kontekst z zewnątrz. Tymczasem postawił się w roli sędziego, używając tylko kodeksu białych. W efekcie wstyd, który miał mieć siłę prospołeczną, solidaryzującą, okazał się wykluczający – wykluczający tych, którym miał służyć.

Paradoks *Exhibit B* pokazuje, że afekt wstydu nie jest zlokalizowany w samym projekcie ani w podmiotach go oglądających, lecz działa na ich granicy, w relacjach między nimi, w zależności od kontekstu kulturowego, społecznego i politycznego. Wiąże to, co indywidualne i zbiorowe, estetykę i politykę – dlatego stał się w *Exhibit B* operatorem skandalu. ■

¹ *Exhibit B* nie widziałam na żywo. Swoją analizę opieram na udostępnionych mi przez reżysera materiałach (zdjęciach i informacjach, które towarzyszyły żywym obrazom w czasie pokazów, ścieżce dźwiękowej), recenzjach, a także rozmowach z osobami, które projekt widziały na żywo w Polsce i zagranicą.

² Różnice interpretacyjne, jakie niesie ze sobą przejście od spektaklu do wystawy omawia dokładnie w swoim artykule na temat *Exhibit B* Olga Stanisławska (Stanisławska, 2014).

³ Większość performerów pochodziła z miast, w których praca była właśnie pokazywana. Byli to profesjonalni aktorzy bądź amatorzy w różnym wieku i o różnych doświadczeniach, zawodach, wykształceniu.

⁴ Program towarzyszący pokazom w Awinionie. Zob. też: Bailey; Perrier, 2013.

⁵ Początkowo projekt nosił tytuł *Exhibit A* i był poświęcony niemieckiej i belgijskiej kolonizacji Afryki. Następnie Bailey dodał przykłady działań kolonizacyjnych innych państw europejskich. Dowody rzeczowe w sądzie (ang. *Exhibit*) numeruje się właśnie za pomocą liter.

⁶ We Wrocławiu pokaz odbył się w poprzemysłowej przestrzeni starego browaru – w Browarze Mieszczańskim. Jak pisał w recenzji Michał Centkowski: „Wchodząc do małego pomieszczenia, dostajemy kartkę z numerem. W milczeniu, jak w poczekalni, zasiadamy na krzesłach. I czekamy. Czekamy na swoją kolej. Jest ciemno, wilgotno i chłodno. Ta klaustrofobiczna przestrzeń przywodzi na myśl czyściec, albo raczej przedsionek piekła. Jesteśmy uwięzieni niczym w klatce, zredukowani do numeru, który otrzymaliśmy wchodząc. Na chwilę naszym udziałem staje się los zniewolonych” (Centkowski, 2013). W Wiedniu widzów wprowadzało za rękę czarne dziecko-uchodźca.

⁷ Zebrano ponad tysiąc wpisów. Na stronie Third World Bunfight, zespołu Bretta Baileya, umieszczono osiemdziesiąt zebranych w czasie pokazów w Edynburgu. Jak podano na stronie, nie redagowano ich, nie przepisywano, jedynie zeskanowano, uznając, że są one reprezentatywne dla pozostałych.

⁸ Program towarzyszący pokazom w Awinionie. Dostępny również na stronie Third World Bunfight.

⁹ Stanisławska odwołuje się do analizy ludzkiego zoo autorstwa Karel Arnaut. Zob.: Arnaut, 2011.

¹⁰ Achile Mbembe podkreśla za Frantzem Fanonem, że „kultura europejska mieści *imago* Murzyna [...]. W tej wyobraźniowej ekonomii Murzyn nie jest człowiekiem, lecz przedmiotem. Dokładniej, jest przedmiotem fobicznym i jako taki wzbudza lęk” (Mbembe, 2018, s. 135.). Do tej figury Innego wzbudzającej lęk odnosi się Sara Myers w swoim tekście, pisząc, że *Exhibit B* „niczym nie różni się od codziennej i historycznej obsesji, jaką budzi «czarne ciało». Uważamy, że umacnia białe męskie spojrzenie, w którym strach przed «czarnym ciałem» postrzegany jako abiekt łączy się z nieustannym seksualizowaniem tego «czarnego ciała». *Exhibit B* nie potrafi oddzielić tych lęków białego człowieka od potrzeby demonstrowania fizycznej władzy nad «czarnym ciałem»” (Myers, 2014).

¹¹ W 1993 roku grupa białych nastolatków zabiła na ulicy Londynu czarnego rówieśnika Stephena Lawrence’a. Sprawę oddalono dwukrotnie i wznowiono po wykazaniu szeregu nieprawidłowości i zaniedbań w śledztwie. Dopiero w 2012 roku dwóch morderców skazano na karę dożywocia.

¹² Przykładem jest oprotestowanie *Blagalic* Ajschylosa w reżyserii Philippe’a Brunet prezentowanego na uniwersytecie Sorbonne w ramach festiwalu tragedii greckiej Les Dionysiaques w 2019 roku. Zob.: Carpentier, 2019.

¹³ Wpis na: Meetup Association of Black Humanists, 12 IX 2014, <https://www.meetup.com/pl-PL/Association-of-Black-Humanists/messages/boards/thread/47037812> [dostęp: 1 VIII 2019].

¹⁴ Lemn Sissay, czarny brytyjski poeta etiopskiego pochodzenia, który widział *Exhibit B* w RPA, wziął udział w debacie zorganizowanej przez Barbican Centre po stronie obrońców projektu. Sara Myers pretendowała do bycia głosem czarnej społeczności, ale czarna społeczność, jak pokazuje ten przykład, też była podzielona.

¹⁵ Przebieg wydarzeń w dniu otwarcia przedstawiam na podstawie raportu Julii Farrington. Autorka przeprowadziła wywiady z dwiema stronami konfliktu oraz z policją – zob.: Farrington, 2015.

¹⁶ Louise Jeffrey wzięła udział w panelu *Meeting Ethical and Reputational Challenges*. Zob.: Tripney, 2016.

¹⁷ Opublikowany m.in. w: „Guardian” 5 września 2014, <https://www.theguardian.com/culture/2014/sep/05/exhibit-b-is-the-human-zoo-racist-the-performers-respond> [dostęp: 1 VIII 2019].

Bibliografia:

- Ahmed, Sara, *Wstyd w obliczu innych*, „Teksty Drugie” 2016 nr 4.
 Amselle, Jean-Loup, *Exhibit B. L'impossible rédemption de l'homme blanc*, „Nouvel Observateur”, 29 XI 2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20141129.OBS6516/exhibit-b-l-impossible-redemption-de-l-homme-blanc.html?xtor=RSS-15> [dostęp: 1 VIII 2019].
 Arnaut, Karel, *The human zoo after Abu Ghraib. Performance and subalternity in the 'cam era'*, „Tilburg Papers in Culture Studies”, XI 2011.
 Brett, Bailey; Perrier Jean-François, *Propos recueillis par Jean-François Perrier*, dossier prasowe Festiwalu w Awinionie 2013, www.festival-avignon.com [dostęp: 1 VIII 2019].
 Barnett, Laura, *Edinburgh Festival 2014: Exhibit B, Playfair Library Hall, review: 'confrontational'*, „The Telegraph” 11 VIII 2014, <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival/11024307/>

- Edinburgh-Festival-2014-Exhibit-B-Playfair-Library-Hall-review-confrontational.html [dostęp: 1 VIII 2019].
- Bendyk, Edwin, „Exhibit B” na wrocławskim Dialogu, mocne zagranie, „Antymatrix.blog.polityka.pl” 17 X 2013, <https://antymatrix.blog.polityka.pl/2013/10/17/316/> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Carpentier, Laurent, *A la Sorbonne, la guerre du « blackface » gagne la tragédie grecque*, „Le Monde”, 27 III 2019.
- Centkowski, Michał, *O powstaniu gatunków*, „Dwutygodnik.com”, 14 XI 2013, <https://www.dwutygodnik.com/artku/4827-o-powstawaniu-gatunkow.html> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Czapliński, Przemysław, *Wojna wstydu*, „Teksty Drugie” 2016 nr 4.
- De la question sociale à la question raciale*, red. D. Fassin, E. Fassin, La Découverte, Paris 2009.
- Dyer, Richard, *Funkcja stereotypów*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Eddo-Lodge, Reni, *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*, Karakter, Kraków 2018.
- Fanon, Frantz, *Doświadczenie bycia Czarnym*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa 2012.
- Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, Wydawnictwa Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2010.
- Farrington, Julia, *Policing the picket of Exhibit B*, „Index on Censorship”, 21 VII 2015, <https://www.indexoncensorship.org/2015/07/case-study-exhibit-b/> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Gardner, Lyn, *Edinburgh festival 2014 review: Exhibit B – facing the appalling reality of Europe’s colonial past*, „Guardian” 12 VIII 2014, <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/12/exhibit-b-edinburgh-festival-2014-review> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Grieg, Robert, *Brett Bailey’s Exhibit B: Art could be as jagged as broken glass*, „Maverick Life”, 29 IX 2014, < <https://www.dailymaverick.co.za/article/2014-09-29-brett-baileys-exhibit-b-art-could-be-as-jagged-as-broken-glass/> > [dostęp: 1 VIII 2019].
- Kehinde, Andrews, *Exhibit B, the human zoo, is a grotesque parody – boycott it*, „Guardian” 12 VIII 2014, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/12/exhibit-b-human-zoo-boycott-exhibition-racial-abuse> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Kołodzyńska, Agnieszka, *Dialog-Wrocław: „Exhibit B”. Przejmująca instalacja w Browarze Mieszkańskim*, „Wrocław.pl”, 16 X 2013, <https://www.wroclaw.pl/dialogwroclaw-exhibit-b> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Kucharski, Krzysztof, *Gwałt niech się gwałtem odciska*, „Teatralny.pl”, 25 X 2013, < <http://teatralny.pl/recenzje/gwalt-niech-sie-gwaltem-odciska.82.html> > [dostęp: 1 VIII 2019].
- Malvern, Jack; Swerling, Gaby, *Activists celebrate after closing show they hadn’t seen*, „The Times” 26 IX 2014.
- Mbembe, Achille, *Polityka wrogości*, tłum. K. Bojarska, U. Kropiwiiec, Karakter, Kraków 2018.
- Myers, Sara, *Our open letter to the Performers in Exhibit B*, change.org, 29 VIII 2014, <https://www.change.org/p/withdraw-the-racist-exhibition-exhibition-b-the-human-zoo/u/7999265> [dostęp: 1 VIII 2019].
- O’Mahony, John, *Edinburgh’s most controversial show: „Exhibit B”, a human zoo*, „Guardian”, 11 VIII 2014, <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/11/sp-exhibit-b-human-zoo-edinburgh-festivals-most-controversial> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Qasim, Wail, *Why is the depiction of black slavery considered art, and the protests against it censorship?*, „The Independent” 25 IX 2014, <https://www.independent.co.uk/voices/comment/why-is-the-depiction-of-black-slavery-considered-art-and-the-protests-against-it-censorship-9755683.html> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Rafaeli, J.S., *Performers in London’s ‘Racist’ Human Zoo Exhibit Are Angry It’s Been Shut Down*, „Vice.com”, 26 IX 2014, https://www.vice.com/en_ca/article/exmq8p/exhibit-b-human-zoo-barbican-178 [dostęp: 1 VIII 2019].
- Sack, Daniel, *Regarding the Pain of Others (Part Two): Brett Bailey’s ‘Exhibit B’*, Howlround Theatre Commons, 1 X 2013, <http://howlround.com/regarding-the-pain-of-others-part-two-brett-baileys-exhibit-b#sthash.6Df2RenK.pdf>; [dostęp: 1 VIII 2019].
- Sassen, Ronyn, „Mg.co”, 5 IX 2014, <https://mg.co.za/article/2014-09-04-brett-baileys-exhibit-b-knots-up-london-knickers> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Tenže (b), *Brett Bailey’s Exhibit B knots up London knickers*, „Mail & Guardian”, 5 V 2014, <https://mg.co.za/article/2014-09-04-brett-baileys-exhibit-b-knots-up-london-knickers> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Semenowicz, Dorota, *Próbka rewolucji: Parawany 1966*, „Didaskalia” 2018 nr 147.
- Stanisławska, Olga, „Stojąc, wyeksponowani w ten sposób...”. *Od „ludzkiego zoo” do „ludzkiej instalacji” i z powrotem, czyli co poczć z obrazami hegemonicznej opresji*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014 nr 7, <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/stojac-wyeksponowani-w-ten-sposob> [dostęp: 18 XI 2019].
- Third World Bunfight: <http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/>.
- Taylor, Matthew; Muir, Hugh, *Racism on the rise in Britain*, „Guardian” 27 V 2014, <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/may/27/sp-racism-on-rise-in-britain> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Thompson, Selina, *Ergh*, selinathompson.co.uk/exhibit-b/ [dostęp: 1 VIII 2019].
- Tomkins, Silvan, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręć*, tłum. B. Szumański, W. Szwebs, „Teksty Drugie” 2016 nr 4.
- Tripney, Natasha, *Louise Jeffreys: Barbican ‘failed audiences’ when it cancelled Exhibit B after protests*, „The Stage” 13 V 2016, <https://www.thestage.co.uk/news/2016/louise-jeffreys-barbican-failed-audiences-cancelled-exhibit-b-protests/> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Vlachos, Nathanael M., *Brett Bailey’s Traveling Human Zoo. Fragmentations of Whiteness Across Borders*, <http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2013/05/vlachoswhite-paper.pdf> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Withdraw the racist Exhibition „Exhibit B – The Human Zoo” from showing at the Barbican from 23rd–27th September*, <http://www.change.org/p/withdraw-the-racist-exhibition-exhibition-b-the-human-zoo> [dostęp: 1 VIII 2019].
- Zoos humans: de la Vénus hottentote aux reality shows*, red. N. Bancel, P. Blanchard, G. Boetsch, E. Deroo, S. Lemaire, La Découverte, Paris 2002.