

Hotentocka skóra Saartjie Baartman

Anna Wieczorkiewicz

Narracje

Anna WIECZORKIEWICZ

Hotentocka skóra Saartjie Baartman

Hotentocka Wenus – właśnie przybyła – z wybrzeży rzeki Gamtoos, z peryferii Kaffrarii w południowej Afryce. Stanowi najdoskonalszy i najwierniejszy obraz swej rasy.

Można ją oglądać od 1. do 5. po południu na Piccadilly 225.

Publiczność będzie miała okazję przekonać się, że żaden z pozostawionych przez historyków opisów owej rasy nie jest w stanie oddać tego zjawiska natury. Obejrzały ją najtęższe Umysły naszej Metropolii – zdumione, a zarazem zachwycone wspinałym okazem.

Przybyła do kraju na koszt Hendrika Cesarsa, urodzonego w Cape; i nie zabawi u nas długo.

Początek: 24 bm, wstęp – 2 szylingi od osoby.

Taki anons ukazał się 20 września roku 1810 jednocześnie w dwóch poczytnych dziennikach londyńskich: „Morning Herald” i „Morning Post”. Wcześniej rozesłano zaproszenia do owych najtęższych umysłów – byli wśród nich naukowcy, zwłaszcza znawcy historii naturalnej, ale także osoby uważane za wpływowych członków socjety.

Kim jest Wenus? Wie to każdy, kto uważa się za Europejczyka. To rzymska bogini miłości, wiosny, ogrodów – tak piękna, że trudno jej się oprzeć. Na obrazach i rzeźbach jawi się naga lub półnaga – obok niej często Kupidynek ze strzałą. On jest mały i psotny, ona – kusząca, nie pozbawiona sprytu, pewna siebie i swych miłosnych mocy; kształty ma idealne, a twarz piękną i jasną.

Kim są Hotentoci?

Dziki lud z odległego lądu. Są na samym dole drabiny cywilizacyjnej – a może w ogóle nie zaczęli po niej wstępować... Podróżnicy pisali, że gulgocą jak indyki,

Narracje

że namaszcza ją się tłuszczem zwierzęcym, że gustują w zwierzęcych wnętrznościach, pożeranych na surowo, a w myśl swych barbarzyńskich obyczajów zdolni są porzucać dzieci i starców.

Jak połączyć jedno z drugim? Wszak Wenus i Hotentotka zdają się swymi przeciwieństwami – w sposób oczywisty uosabiają boskość i bestialstwo, piękno i brzydotę. Warto zatem iść na Piccadilly 225, gdzie od dawna wystawia się na pokaz różne „atrakcje” – ku rozrywce, nauce i zbudowaniu moralnemu.

Na scenie widać kobietę o dość ciemnej skórze – niewysoką, ale solidnie zbudowaną. Uwagę przykuwają monstualne pośladki. Mówi się, że jest typową przedstawicielką swej rasy. Niełatwo jednak wyobrazić sobie afrykańskie wioski, gdzie w upale snują się leniwie podobne „piękności” – półnagie, z kołyszącymi się pośladkami. Wszystkiego tu jakby za dużo – zbyt to sensualne i prowokujące. Jak można żyć wśród takich pośladków?

Ona jednak stoi na scenie, potwierdzając prawdziwość tej wizji. Przyprawia Europejczyków o zdumienie, rozbudza domysły o lubieżności, nieopanowaniu i rozbuchanej seksualności dzikich.

Jej biografię da się opowiedzieć na różne sposoby, a każdy wybór faktów i każdy modus, jakiemu podda się narrację, można oskarżyć o tendencyjność. Nie ma też zgody co do jej daty urodzenia – mogła urodzić się w roku Rewolucji Francuskiej 1789, ale być może stało się to dekadę wcześniej¹... Problematiczna jest też decyzja, jakim imieniem ją nazywać. Czy tym, jakim obdarzono ją na Przylądku Dobrej Nadziei, skąd przybyła – Saartjie? Nie jest to imię w języku jej ludu – tego bowiem nie znamy. To afrykanerska wersja niderlandzkiej Saartje, będącej formą zdrobniałą. W wieku XIX deminutywy stosowano w odniesieniu do kolorowych i niewolników, zaznaczając w ten sposób ich status – podrzędność, niedojrzałość czy też „dziecinność” [Strother 1999, s. 48, przyp. 2]. Czy jeśli je powtórzymy, to nie włączymy się przypadkiem w krąg tych, którzy przyznają sobie prawo decydowania o jej pozycji? Obawiając się tego, autorzy współcześni, przywołując tę historię, często decydują się na Sarę. Tak jednak nazwano ją później – imię to zapisał jakiś Brytyjczyk w księgach parafialnych. W aktach sądowych przeważnie mówi się po prostu o Hotentockiej Wenus – imię w ogóle zostaje wyparte. Materiały prasowe także chętnie sięgają po imię sceniczne, jakkolwiek to wcześniejsze, przywiezione z Przylądka, również się pojawia. Każdy wybór będzie zły – świadoma tego wybieram to najwcześniejsze z jej znanych imion, to, którym zwracano się do niej w Afryce i z którym przybyła do Europy, by z czasem stać się postacią ikoniczną, konotującą pewne wyraziste znaczenia, pozwalającą spajać ładunek symboliczny emocjonalnym.

Mówienie o niej „Hotentotka” też nie musi wydawać się słuszne. Nazwa „Hotentoci” została ukuta przez europejskich kolonizatorów. Dlatego w nowszej literaturze antropologicznej stosuje się raczej określenia lokalne, wywodzące się z na-

¹ Clifton Crais i Pamela Scully przesuwają datę urodzenia o dekadę [Crais, Scully 2009, s. 184, przyp. 1].

zewnictwa danej grupy. Posługuję się przestarzałym, niepoprawnym politycznie określeniem, gdyż chodzi mi o postacie istniejące w ramach pewnego dyskursu, o figury wypełniające się określonymi znaczeniami. W oczach współczesnych Saartjie była właśnie Hotentotką – kultura Europy pochłonęła ją jako postać obrosłą wyrazistymi skojarzeniami. Niektóre z nich – ucieleśnione w tej biografii – objawiły swój niezwykły potencjał. „Saartjie Baartman to najśłynniejsza i najbardziej szanowana południowoafrykańska ikona ery kolonialnej” – pisała jedna jej z biografek, Rachel Holmes, patrząc na te znaczenia z perspektywy XXI wieku [Holmes 2007, s. XIV]. Zanim jednak do nich dotrzemy, przyjrzyjmy się temu, co działo się po tym, gdy w Londynie zaanonsowano pojawienie się Hotentockiej Wenus.

Pojawia się na scenie – jej ciało ciasno opina ciemna tkanina; zapięcia zrećźnie ukryto, miejsca, gdzie kończą się rękawy i nogawki, maskują bransolety i wisiorki z muszli, paciorków, kości słoniowej – kobieta zdaje się naga. Większość tych ozdób przyjechała z nią z Przylądka Dobrej Nadziei. Jest jeszcze fartuszek – haftowany koralikami, z długimi, ozdobnymi frędzlami. Zakrywa okolice łona, ale jednocześnie przyciąga do niego uwagę. Co jest pod fartuszkiem? Nie od wczoraj po Europie krążą opowieści o tym, że Hotentockie kobiety w „tych miejscach” zbudowane są w sposób szczególny; podobno ich srom okalają nader wydłużone wargi, zwane „fartuszkiem hotentockim”. Czy są tak długie, jak ten fartuszek, którym opasuje się Saartjie? A może prawie tak, jak te frędzle? Trudno się czegoś dopatrzeć, ale snując fantazje, można sycić wzrok widokiem okazałych pośladków.

Może to zobaczyć każdy – bez względu na płeć, bez obawy o osunięcie się poniżej stosownego poziomu moralnego. Organizator Alexander Dunolop ogłosił, że damy – uprzedziwszy portiera dzień wcześniej – w grupie podobnych do siebie pań będą mogły w spokoju obejrzeć ów widok. Mężczyźni mieli swoje kluby, było też wiele miejsc, w których mogli się spotykać, rozmawiać i nabierać nowych doświadczeń; przyzwoitym kobietom pozostawały salony. Teraz zdarza się niezwykle okazja do wypuszczenia się poza ich progi [Crais, Scully 2009, s. 78].

Czasem denerwuje ją zachowanie publiczności. Zdarzają się tacy, którzy chcą jej dotknąć, by sprawdzić, czy te wielkie pośladki są prawdziwe (to wymaga uiszczenia dodatkowej opłaty). Dźgnięcie parasolką damy, obleśny śmiech jakiegoś dżentelmena wyprowadzają ją z równowagi. To jednak tylko potwierdza diagnozę braku ucywilizowania: wszak zdenerwowanie to oczywisty przejaw dzikości i nieopanowania.

Strój Hotentotki

W Anglii widywano wówczas ludzi o ciemnej karnacji – czarnych, brunatnych, oliwkowych – to nie tylko niegdysiejsi niewolnicy, ale i dzieci wolnych Afrykanów przysłane tu w celu odebrania edukacji. Niemało było też czarnych wśród grajków i aktorów, zarówno tych ulicznych, jak i teatralnych (a skojarzenie koloru skóry z tą profesją jeszcze się umacniało, gdyż niektórzy biali aktorzy poczerniali twarze na cele występów; Quareshi 2003, s. 240).

Narracje

Przeważnie byli to mężczyźni; taka kobieta to nadal rzadkość – a tym bardziej kobieta równie hojnie obdarzona przez naturę. Nie da się jednak wystawić jej na pokaz „tak po prostu, występ trzeba przecież starannie przemyśleć. Saartjie miała w sobie pewien potencjał, przywiozła ze sobą instrumenty muzyczne i mogła odtworzać dźwięki swego kraju. Niech też porusza się trochę tanecznym krokiem, by widać było, jak żyją jej kształty.

Stosowne plakaty współtworzyły aurę, mającą otaczać aktorkę. Pierwszy z nich gotowy był 18 sierpnia 1810 roku. Oglądamy Saartjie z profilu – trzyma w dłoni swój wędrowny kij i kopci fajkę. Na policzkach widać czarny malunek, zdecydowanie mało subtelny, po prostu grube maźnięcia. Głowę zdobi szeroka wzorzysta opaska, z fryzury spływa fantazyjny wisiorek. Przez ramię przerzuciła futrzany płaszcz. Poza tym jej ubiór składa się z ozdobnych sznurów koralii, luźno przewiązanych w pasie i u szyi, z frędzli pod kolanami, z pantofli o podniesionych czubach. Widać też coś, co może być długimi frędzlami fartuszka zakrywającego łono – trudno mieć pewność, co to jest, skoro stoi do nas bokiem. Uwagę na pewno przykują pośladki – sterczące ciemne gładkie półkule wyraźnie zarysowują się na jasnym tle futra o miękkim, długim włosie. To centrum kompozycyjne wizerunku.

Bujna kobieta cała zdaje się złożona z kontrastów, jest kimś niewyobrażalnym i niemożliwym. Naszyjniki, frędzle, przepaski mogą stanowić wykończenie stroju „zwykłych” kobiet; ubrane jedynie w te dodatki byłyby po prostu gołe. Ale ta kobieta nie jest naga w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jej sylwetka to kpina z europejskich figur ujętych w gorsety, z tiurniur, które udają to, czego się nie ma i mieć nie wypada. Mięiste ciało nie potrzebuje rusztowania z fiszbin. Strojna nagość ma w sobie dumę i godność.

Ten wizerunek wkrótce potem będzie krążył po Europie, stając się jednym z najbardziej rozpowszechnionych obrazów Hotentockiej Wenus. Alexander Dunlop, który organizował występ, wiedział, co robi, starając się o usługi świętego grawera. Frederick Christian Lewis, wykształcony w Akademii Królewskiej, cieszył się zasłużoną sławą, miał wśród swych klientów osoby możne i wpływowe.

Na późniejszych ilustracjach o charakterze reklamowym lub polemicznym powracają te same atrybuty: nagość – sugerowana przez kostium, który raczej eksponuje, niż ukrywa ciało – dopełniona sznurami egzotycznych ozdób, naszyjników, przepasek, często także fantazyjnym nakryciem głowy i fryzurą. Powtarzają się też futrzana skóra zwierzęca, bambusowy kij i fajka. W istocie, formując sceniczną tożsamość Wenus, skorzystano z zestawu atrybutów kojarzących się wówczas z hotentockością. Warto rzucić okiem wstecz i zobaczyć, w jaki sposób jedne obrazy wyparły inne, by trwale związać się z określonymi znaczeniami i forsować pewne przekonania o Innych – w ten sposób na niby-nagiej skórze Hotentotki osiadały pewne znaczenia. Ten proces rysuje się przed nami, gdy przeglądamy dawne ryciny ukazujące mieszkańców Przylądka Dobrej Nadziei. Zobaczmy zatem, dlaczego Saartjie musiała przerzucić przez plecy futro i wziąć w rękę bambusowy kij? Skąd w jej ustach fajka?

Obrazy

Na drzeworycie wykonanym przez Hansa Burgkmaira Starszego z Ausburga w 1508 roku widzimy parę – kobietę i mężczyznę – z dwójką dzieci. Jedno z nich podtrzymywane jest u piersi matki przez jakiś zawój, drugie większe podskakuje obok ojca. Mężczyzna i kobieta na ramionach mają włochate skóry zwierzęce, na nogach coś, co przypomina bardzo proste sandały – podeszwy przywiązali do stopy rzemieniami. Głowę kobiety zdobi futrzane fantazyjne nakrycie głowy. Oboje trzymają kije, u boku kobiety wisi gliniany dzbanek. Wydaje się, że tworząc rodzinę, tworzą jednocześnie swój wędrowny dom.

Stoją w kontrapoście, kierując wzrok ku sobie nawzajem. Kontrapost, jak wiadomo, wziął się z rzeźby greckiej. Ten układ ciała, gdy postać opiera ciężar na jednej nodze, wysuniętej nieco do przodu, zdawał się elegantszy i bogatszy kompozycyjnie niż ustawienie frontalne. Przejęty przez sztukę nowożytną, w pewien sposób odsyłał do dawnych wzorców. Oczywiście niekoniecznie musiał przywoływać na myśl antyk – wystarczyło, by kojarzył się z zestawem pewnych wizerunków.

Mężczyzna podaje kobiecie jakieś liście, a czyni to gestem przywołującym na myśl gest Ewy kuszącej Adama jabłkiem, właściwie będącym tamtego gestu odwróceniem. Jeśli pójdziemy szlakiem tego skojarzenia, otworzy się przed nami wyrazisty ciąg znaczeń – okaże się, że te postacie pod wieloma względami przypominają Adama i Ewę właśnie wygnanych z Raju. Zarzucili na ramiona skóry, ukrywając swą nagość, w ręce wzięli kije wędrowne.

Zoë S. Strother porównuje ten drzeworyt z Dürerowską wersją Adama i Ewy z roku 1504, dostrzegając w portrecie Hotentotów efekt stosowania wizualnych cytatów. Korzystanie z utrwalonego repertuaru ikonograficznego oswaja nowy temat – oglądamy wizerunki, do których w jakiś sposób jesteśmy przyzwyczajeni, rozpoznajemy konwencjonalne układy i atrybuty, a przy okazji otwiera się droga dla przyjęcia przez nas nowych treści.

Kij wskazujący na wędrowny tryb życia, charakterystyczne nakrycie głowy, a także płaszcz ze zwierzęcego futra – tzw. *kaross*, z czasem stały się atrybutami pozwalającymi rozpoznać wizerunek Hotentota. Owa okrywająca ludzkie ciało skóra musiała przywoływać na myśl postać Jana Chrzciciela, a skojarzenia z pustynnym życiem i brakiem dbałości o sprawy ciała tworzyły krąg wspólnych odniesień. Skojarzenia trzeba jednak trzymać w ryzach. Kiedy zatem w XVI-wiecznym opisie podróży Corneliusa Houtmana sięga się po tę postać, umieszcza się podpis, mówiący, że chodzi tu o dzikiego człowieka – *Ein Wilder Man*. Holenderska wersja tego dzieła – jak zauważa Strother – idzie jeszcze dalej. Podpis informuje bowiem, że ludzie ci „mogą być kanibalami, gdyż jedzą surowe mięso, pożerają wydobyte ze zwierząt wnętrzności, nawet ich nie oczyszczając” [za: Strother 1999, s. 8]. (Motyw jedzenia przez Hotentotów tego, co niejadalne – surowego mięsa, wnętrzności zwierzęcych – powraca z przekazach wizualnych i werbalnych). W ten sposób wyraźnie wyznaczano granice asocjacji: dzikość świętego Jana Chrzciciela tylko po-

Narracje

niekąd daje się porównać do dzikości Hotentotów, nomadyczność Hotentotów ma inny sens niż wygnanie z Raju Pierwszych Rodziców.

Co ciekawe, nie zawsze kobietę przedstawiano według tych samych wzorców, co mężczyznę, a rozbieżność mogła nieść w sobie pewien przekaz. Strother, która dokonała analizy grupy rycin, zwraca uwagę na częsty kontrast pomiędzy wyobrażeniami mężczyzny i kobiety – znacznie od niego prymitywniejszej, dzikszej, bardziej zwierzęcej:

W łańcuchu bytu, gdzie traktuje się Hotentotów jako „brakujące ogniwo” między światem ludzi i zwierząt, to kobieta hotentocka stanowi właściwą figurę przejścia między człowiekiem a małpą. [...] Wszelkie niedoskonałości mężczyzny (na przykład usunięte jądro) przypisywane są kulturze; natomiast kobieta jest odmienna w swojej esencji. [Strother 1999, s. 10]

W XVIII wieku na wizerunkach coraz częściej pojawiał się nowy atrybut – krótka fajka. O handlu tytoniem w tym regionie wzmiankowano już dawniej, w połowie XVII wieku, ale palenie go wśród Hotentotów rozpowszechniło się wraz z praktyką zatrudniania ich do różnych prac w koloniach. Europejskich podróżników dziwiło zwłaszcza to, że paliły kobiety. Na ilustracjach do opisów podróży pojawiają się one spowite oparami dymu, nierzadko piastujące lub karmiące przy tym dzieci. (W Europie dyskutowano wówczas o właściwościach odorujących i nasennych konopi; Strother 1999). Obrazy te podsuwały wyraźne sugestie o charakterze moralnym: raj jest piękny, roślinność bujna – można domniemywać, że żyje się tu łatwo, ale równie łatwo osunąć się w stan „nie dobrej natury”.

Raj, podobnie jak pustynia czy bujny ogród, to motywy silnie zakorzenione w symbolice Zachodu. Działanie tego rodzaju topiki nigdy nie jest niewinne, bowiem za jej pośrednictwem wprowadza się nowe obszary w krąg silnie nacechowanych znaczeń i oznacza moralnie. Kolonizowanie za pomocą symbolicznego oznaczania nie jest jednak procesem jednostronnym – w środowisku poddawanej eksploracji znaki mogą nabierać nowych sensów. Obraz próżniującego Hotentota kojarzy się z lenistwem, cechą, która jakoby miała ich charakteryzować, stanowiącą problem moralny, społeczny, gospodarczo-polityczny. Jak pisze Coetze, „nastawienia do lenistwa – jako grzechu oraz jako zdrady własnego człowieczeństwa – są obecne w dyskursie Przylądka. W pierwszym wieku osadnictwa próżniactwo Hotentotów potępia się w niemal w takim samym duchu jak lenistwo żebraków i darmozjadów w Europie” [Coetze 2009, s. 34]. Jednakże tylko po części – zaznacza Coetze – można mówić tu o przenoszeniu retoryki stosowanej w Europie do usprawiedliwiania walki klas; motyw ten został raczej rozwinięty przez podróżniczą literaturę preetnograficzną. Obrazy ukształtowania geograficznego, środowiska przyrodniczego, mieszkańców poznawanych ziem musiały zostać przelane na papier lub płótno w jakimś stylu, z wykorzystaniem określonych kategorii estetycznych – dotyczy to zarówno ikonografii, jak i tekstów pisanych. Pustynie, leśne głusze, wzniosłe góry, wtłoczone w ramy stylu, mogły jednak rozsądzać owe ramy. Podobnie rzecz się ma z mieszkańcami tych terenów, ludźmi oznaczanymi

Wieczorkiewicz Hotentocka skóra Saartjie Baartman

Europejskimi nazwami Hotentotów, Buszmenów, Kafirów, poddawany mi procesowi zawłaszczania przez język symbolizacji.

Narracje

Przyrodnik i malarz-amator William Burchell przybył do Kolonii Przylądkowej między rokiem 1811 a 1813, czyli prawie w tym samym czasie, kiedy Saartjie podążyła w drugą stronę, do Londynu. Znaczenia nie płyną jednak w obu kierunkach. Z punktu widzenia Europy kierunek jest tylko jeden: do Europy.

Ona ma odgrywać Hotentotkę na europejskiej scenie; on wpisuje się w krąg tych, którzy dostarczają materii dla tworzenia owej sceny – opisuje kraj, gdzie żyją tacy jak ona, reguluje obszar skojarzeń, jakie wywoływać ma to, co w nim się znajduje. Ona ma być znakiem, on – dysponentem znaczeń. Dysponowanie znakami nie jest jednak dowolne, nie istnieje bowiem epistemologiczna i estetyczna próżnia, pozwalająca tak po prostu odkrywać świat.

Zrazu wydawało się, że rzut okiem na okolice Kapsztadu wystarcza, by ująć widok w znane ramy, tylko nieco przystosowując je do okoliczności.

Widok z tego miejsca [...] jest najbardziej malowniczy ze wszystkich, jakie widziałem w pobliżu Cape Town. Piękna, które się tu rozciąga przed okiem, nie oddałby chyba nawet najbardziej utalentowany rysownik; ponieważ krajobraz ten wymaga talentów na miarę Claude'a i Botha razem wziętych; lecz w tej godzinie harmonijny efekt światła i cienia z czarowną roślinnością w pierwszym planie i odcieniami w kolejnych wykraczał znacznie poza możliwości sztuki malarskiej. Otaczały nas czysto leśne elementy; z przodu i z prawej strony krajobraz kończył się błękitnym przestworem. Z lewej szlachetna Góra Stołowa wznosiła się w całym swoim majestacie. Ostatnie promienie słońca kładły się mistrzowskimi, niepowtarzalnymi pociągnięciami niczym ciepłe laserunki, połyskując na bogatym, różnorodnym, rozległym pejzażu

– pisał Burchell [cyt. za: Coetze 2009, s. 53-54].

Nie da się jednak długo utrzymać pozycji malarza kontemplującego krainę, płynnie przekształcającą się w krajobraz. Podróż w dalsze obszary zmusza Burchella do pewnych posunięć kompozycyjnych. Na moment ten zwraca uwagę Coetze w książce o „Białym pisarstwie”:

gdy tylko Burchell opuszcza Cape Town i przekracza Hex River Mountains, znajduje się w terenie, który wcale nie nadaje się do malarskiego opracowania. „Jałowy, dziki i jednostajny krajobraz” – pisze 9 września 1811 roku. „Jedynym kolorem, jaki widzieliśmy, był sterylny brąz [...] wokół tylko skały i kamienie”. Dochodzi do wniosku, że aby nadać szkicom malowniczości, musi na pierwszym planie umieścić karawanę – wozy, woły i owce. [Coetze 2009, s. 55]

Burchell ma do oglądania i pisania stosunek refleksyjny, zastanawia się nad kwestią malowniczości jako takiej i nad tym, co znaczyć by miała ta kategoria w środowisku afrykańskim. Malarskie spojrzenie nie jest jednak niewinne, wpisuje się w ówczesny złożony projekt tworzenia sieci pojęć i wartości, mających objąć cały

Narracje

świat. Burchell-malarz zastanawia się nad tym, czym jest afrykańskie piękno, a jednocześnie przetwarza je na europejską malowniczość [zob. Coetze 2009, s. 59], Burchell-przyrodnik działa jako emisariusz narracji antypodboju, odwracających niekorzystne skojarzenia, jakie nasuwają się w sytuacji, gdy wiadomo, że obejmowanie kontroli nad nowymi ziemiami wiąże się ze stosowaniem przemocy. Burchella-narratora da się natomiast zobaczyć jako figurę pełniącą istotne funkcje zarówno w ówczesnych narracjach o poznaniu, jak i tych uprawomocniających imperialną politykę. Zbieranie okazów, nazywanie gatunków krystalizuje się wówczas jako ważny motyw w opowieściach o podróżach, a przyrodnik staje się typem bohatera równie wyrazistym, co dawniejsze postacie żeglarza, konkwistadora, jeńca czy dyplomaty. Rolę tej figury w narracjach antypodboju Mary Louise Pratt określiła w następujący sposób:

Występująca w literaturze imperialnych granic ostentacyjna niewinność przyrodnika nabiera sensu – jak sądzę – w odniesieniu do domniemanej winy ciężącej na podboju, przed którą przyrodnik stale ucieka i którą bez przerwy przywołuje, choćby po to, by znów się od niej odzegnać. Mimo że podróżnicy byli świadkami codzienności w strefie kontaktu i mimo że to właśnie instytucje ekspansjonizmu umożliwiły im wojaże, dyskurs podróży, jaki wytworzyła historia naturalna (sama będąc niejako jego wytworem), wzbudzał potężną tęsknotę za tym, by móc coś/kogoś posiadać, nie stosując przemocy i nie narzucając jarzma. [Pratt 2011, s. 88]

Opis pozwala „konserwować” znaczenia elementów topografii i przyrody – w tym także ludzi „odkrytych” pośród owej przyrody. Teksty, podobnie jak przedstawienia wizualne, wpisują się w krąg określonych skojarzeń, ale korzystają z wyraźnego marginesu, tworzącego się dzięki temu, że teren jest nowy, a znakowanie pojęciowe i moralne ciągle niedokończone. Opowieści przybierają kształt zależny nie tylko od realiów wyprawy, ale i od intelektualnego temperamentu danego autora wystawionego na działanie pisarskiego żywiołu. W obszernym fragmencie książki poświęconej „imperialnemu spojrzeniu” Pratt wskazuje na splot uwarunkowań, w wyniku których krystalizowały się figury mieszkańców Przylądka Dobrej Nadziei. Tworzenie hotentockości jawi się tu jako żywy proces negocjowania cywilizacyjnych sensów. Wiążąc nowe znaczenia i wartości, figura Hotentota zachowuje pewne wyraziste rysy, dlatego zresztą sięga się po nią. Wiadomo, że będzie przekonującym argumentem, świetnym przykładem (czemu służy ów przykład – to zależy od potrzeb autora).

Uruchomione zostały różne modusy symbolicznego tworzenia Hotentota. Na przykład u podstaw dzieła Niemca Petera Kolba, *Obecny stan Przylądka Dobrej Nadziei* (1719), leżą jeszcze wzorce narracji „nawigacyjnej”. Obszernie pisze on o żegludze, o burzach, chorobie morskiej, zagrożeniu atakiem. Matematyk z wykształcenia, wysłany na Przylądek przez pruskiego mecenasa, by prowadzić badania astronomiczne i meteorologiczne, podaje w wątpliwość to, co jego poprzednicy pisali o Hotentotach: „bezmyślność i nieusprawiedliwiony pośpiech, z jakim nakreślili charaktery Hotentotów, których umysły i maniery, choć dosyć nędzne,

nie tak nędzne i żalosne są, jak to zostało przedstawione” [cyt. za: Pratt 2011, s. 73]. Okazuje się, że daje się ich zestawiać, a nawet porównywać z Europejczykami. Nie są wprawdzie im równi, ale też mają religię (rzecz bardzo istotna) i obyczaje, a obejmuje ich układ tej samej ekonomii, w której ramach działają europejscy osadnicy.

Inaczej postępują naturaliści idący ścieżką Linneusza. Mają do dyspozycji poręczne narzędzie intelektualnego zawłaszczania świata – klarowny system, pozwalający oznaczać i klasyfikować wszelkie elementy przyrody. Ta wizja przemawia do każdego, kto zechciałby współuczestniczyć w wielkim przedsięwzięciu globalnego obserwowania, systematyzowania, kolekcjonowania. Pod ich piórem krajobraz zmienia się w topografię, z której wydobywa się okazy.

Po Linneuszowsku myślą Szwed Andreas Sparrman (będący zresztą jego uczniem) oraz Szkot William Paterson. Pierwszy napisał dzieło *Podróż na Przylądek Dobrej Nadziei* (1775), drugi *Opowieść o czterech wyprawach do ziemi Hotentotów i Kafirów* (1789). Sparrman przyjechał na Przylądek jako przyrodnik, nie zabawił tu długo, dołączył do wyprawy Cooka, ale powrócił z niej na Przylądek dwa lata później. William Paterson, również przyrodnik, syn ogrodnika, został wysłany do Afryki przez hrabinę Strathmore, by tworzyć kolekcję owadów. Obaj podkreślają swój wkład w eksplorację lądu – a jest to eksploracja o charakterze poznawczym, związana z ideą nieustannego poszerzania i systematyzowania wiedzy o świecie. Badacz natury wyostrza spojrzenie tak, by wychwycić z otoczenia każdy z ciekawych okazów; chce dokonywać ich klasyfikacji, a nie oglądać obyczaje dziwnych ludzi – ich postacie rysują mu się raczej mgliście. Paterson poświęca Hotentotom czternastostronicowy przypis, Sparrman charakteryzuje ich na trzydziestu stronach, z czego pięć początkowych poświęca genitaliom, by następnie przejść do ubioru, ozdób itd. Do lamusa odsyła opowieść Kolba o tym, jak to u Hotentockich mężczyzn z ogromną precyzją usuwa się jedno jądro, by zastąpić je grudą tłuszczu, Sparrman-obszwarator podaje, że widział dwa jądra, a informacje Kolba nie są prawdziwe. Obecność Hotentotów w dziełach przyrodników jest akcydentalna. Hotentot może być figurą dzikości jawiącą się na marginesach przyrody. Z pola widzenia znikają liczne kwestie społeczno-polityczne, a typy ludzkie zastygają w ikony – leniwych Hotentotów, prostackich Burów. Z czasem jedne ikony zamienia się na inne, równie wyraziste i wyabstrahowane ze złożonych kontekstów społecznych.

Hotentoci, żyjący na marginesach ludzkiego świata, brudni i leniwi, mogli jednak nabierać pozytywnych cech „dzieci natury” w obszarze myśli romantycznej. „Miałem okazję podziwiać ludzi wolnych i dzielnych, niczego nieceniących bardziej niż niezależności, nieidących za żadnym innym impulsem niż płynącym z natury [...] [nic nie] może nadwątlić wspaniałomyślności, wolności i dobroci ich charakteru” – pisał François Le Vaillant, autor poczytnych podróży po Afryce [Le Vaillant 1790, t. 2, s. 14]. W jednym z tomów poświęconych wojażom opowiedział, jak podczas pobytu na Przylądku Dobrej Nadziei zapałał uczuciem do dziewczyny z grupy Gonaqua (Khoikhoi). Nie był w stanie wymówić jej imienia, więc nazwał ją Narina, co w lokalnym języku oznaczało kwiat. Narina „była szczupła i ele-

Narracje

gancka, uformowana tak, że pobudzała do miłości. [...] Była najmłodszą z Gracji w postaci Hotentotki” [Le Vaillant 1790, t. 1, s. 382]. Zamieszczona w książce ilustracja potwierdza to skojarzenie – proporcje kobiety i poza, w jakiej stoi, przywodzą na myśl jedną z Rafaelowskich Gracji, brak tylko jabłka w wyciągniętej ręce. Gracja z Przylądka Dobrej Nadziei ubrana jest w fartuszek zakrywający podbrzusze, z tyłu uzupełnia go rodzaj przepaski. Zdobią ją naszyjniki i bransolety. Lekko uśmiechając się, kątem oka spogląda na widza. Nie ma charakterystycznego płaszczka z futra, kija, nakrycia głowy, sandałów. Jak zauważa Strother, przeistoczenie Nariny w szlachetną dzikuskę dokonało się poprzez pozbawienie jej typowych atrybutów hotentockości [Strother 1999, s. 18]. Owa wizja wpisuje się w szeroko rozumianą pracę nad interpretowaniem imperialnych działań. Narracje o miłości do tubylczej kobiety, o mariażu Europejczyka z kobietą z innego świata wyrażają pewien projekt kontaktu w sytuacji kolonialnej [Pratt 2011, s. 143].

Tak można w skrócie przedstawić prokurowanie hotentockiej skóry. Obleczone na nią Saartjie zjawia się na scenie jako postać jednocześnie wyjątkowa i typowa: wyjątkowa poprzez swą figurę, typowa jako reprezentantka odległego, niezwykłego ludu. Widok jest wieloznaczny – a jego wieloznaczność rozumieć można na różne sposoby.

Zjawia się w momencie, gdy wyobrażenia Dzikich korzystają z utrwalonych toposów, ale zdecydowanie nabierają już nowych rysów, gdy coraz efektywniej stosuje się już techniki porządkujące świat i poddające go oświeconej myśli o porządku, a idea rasy pojawia się w nowych kontekstach. Zjawia się jako materia dla tych procedur i jako zapowiedź następnych, coraz to doskonalszych.

Zjawia się jako żywy cytat z dzieł podróżników – cytat wciąż jeszcze nie przebrzmiały, wywołujący pewne skojarzenia, ale otwarty na nowe sensy. Zjawia się jako element do kolekcji okazów, pozwalający uzupełnić obraz historii naturalnej. Pozostaje łatwo rozpoznawalnym „typem”, gdyż posiada pewne atrybuty wskazujące na jej tożsamość, ale jednocześnie jej charakterystyka rozsadza ramy typu. Zjawia się jako zaproszenie do snucia fantazji.

Z Przylądka Dobrej Dobrej Nadziei przywozi ją przemysłny chirurg o wątpliwej reputacji, Alexander Dunlop; towarzyszy mu Hendrick Cesars działający pod jego dyktando². Jadą niezupełnie legalnie, a oprócz Saartjie wiozą skórę żyrafy i czarnego chłopca do posług.

Entré

Entré trzeba było dobrze obmyślić, najlepiej znajdując sprzymierzeńców w jakichś wpływowych osobach. Dunlop złożył wizytę Williamowi Bullockowi, kierującemu Muzeum Liverpoolskim. (Wcześniej mieściło się ono w Liverpoolu, stąd

² Przez większość biografów opisywany jest on jako bur, nowe opracowanie Crais i Scully określa go jako potomka niewolników o statusie wolnego czarnego [Crais, Scully 2009].

Wieczorkiewicz Hotentocka skóra Saartjie Baartman

nazwa, ale w roku 1809 zbiory przeniesiono do Londynu, gdzie przyciągnęły żywą uwagę publiczności). Dunlop wiedział, że muzeum to miejsce modne, że odwiedzają je nie tylko osoby obeznane z wiedzą i sztuką, szukające intelektualnej i estetycznej strawy, lecz także ci, którzy pragną wydać się takimi.

Zaproponował Bullockowi kupno cętkowanej skóry, a ten nie miał wątpliwości: afrykańskie zwierzę, odpowiednio wypreparowane, obciągnięte ową skórą, będzie wyglądało imponująco na tle muzealnego „środowiska Afryki”. Bullock łączył bowiem w zestawy okazy pochodzące z tego samego obszaru geograficznego i przyrodniczego, tworząc *habitat*.

Potem padła następna propozycja: żywa, prawdziwa hotentocka kobieta, świetnie nadająca się do tego, by zaprezentować ją w muzeum. Chciał kontraktu na dwa lata, ale muzealnikiem propozycja wydawała się niesmaczna. Był członkiem paru towarzystw naukowych, niedawno przyjęto go do kolejnego – Linnean Society. Zaangażowanie się w taką imprezę mogło wpłynąć niekorzystnie na jego reputację. Wystawianie na pokaz człowieka pachniało pokazem osobliwości, a muzeum ma inny charakter i przyświecają mu inne cele.

Kiedy stało się jasne, że nie tak łatwo wejść w świat show-businessu, Dunlop sam wziął się za organizowanie imprezy. Znalazł lokum usytuowane tak, by ludzie zmierzający do Muzeum Liverpoolskiego musieli natknąć się na nową atrakcję. Mieściło się ono na Piccadilly, w okolicy słynącej z pokazów osobliwości [Bogdan 1990, Altick 1978]. Tutaj dość szybko Saartjie zyskała popularność. Przykuwała uwagę zarówno kształtami, jak i swą osobowością sceniczną. Grała na *ramkie* nad wyraz dobrze – słyszeli to nawet ci, którzy nie mieli ucha do muzyki. Ruchy jej obfitego ciała miały w sobie szczególną grację.

Nie tylko poślądki

Widok był jednak wieloznaczny, skojarzenia dawały się rozwijać na paru poziomach, odsyłały do różnych aspektów ówczesnego życia, a owo życie wpływało na kształt widoku oraz związane z nim sensory. Weźmy za przykład owe hotentockie poślądki – na dawniejszych ilustracjach nie wyróżniały Hotentotek spośród innych kobiet. W wizerunkach Saartjie wysuwają się na plan pierwszy. Czyżby nagle wyrosły Hotentotkom, czy też wcześniej ich nie zauważono? Dlaczego puchną na plakatach i karykaturach, ukazujących charakterystyczną sylwetkę z profilu? Wydaje się, że przeformowano samo ciało, pozostawiając okrywający je *kaross*, fajkę, długi kij nomadki – oznaczają hotentocką skórę opinającą zmienione kształty.

Rachel Holmes pisze:

W Anglii epoki gregoriańskiej poślądki były wielkie. Obsesyjne zainteresowanie narodu Brytyjskiego poślądkami, pupami, tyłkami, zadkami, *derrièrs* przejawiało się w różnych formach kultury – od tej niskiej do wysokiej. Metafory, żarty, gry słów dawały się sprowadzić do tej podstawowej obsesji. [Holmes 2007, s. 43]

Narracje

Spojrzenie koncentrowało się na pewnych obszarach ciała, sylwetka Saartjie podsuwała różne skojarzenia. Za pomocą jednego motywu, charakterystycznego rysu, dawało się powiązać ze sobą różne postacie, by plotką, dowcipem, karykaturą ożywiać sfery polityki i życia towarzyskiego. Na przykład na karykaturach zestawiono jej postać z profilem lorda Grenville, postaci ważnej w ówczesnym życiu politycznym. Lord również był szeroki w tylnych partiach swojego ciała [Holmes 2007, s. 43 i nast.]. Jej figura – charakterystyczna, dająca się naszkicować szybko grubą kreską – pozwalała ukuć zabawną opowieść, biorącą za cel kogo innego. Figura dawała się jednak kreślić na różne sposoby; co więcej, byli tacy, którzy za rolę chcieli zobaczyć aktorkę, niektórzy nie wahali się pytać o status aktorki jako osoby. Prześmiwcy brali za cel nie tylko nieprzystawalność czarnej kobiety do europejskich kanonów kobiecości, ale i nadmierną ekscytację londyńczyków tą osobliwością. Była i poważniejsza krytyka, a powody do niej stawały się coraz bardziej widoczne. Nietrudno było dostrzec, że aktorka nie zawsze chciała występować. Dość szybko też przestała wyglądać tak zdrowo, jak w chwili przybycia – pewnie to londyńska jesień sprowadziła na nią słabość. Cesars robił wszystko, by zmusić ją do gry, a najlepszym argumentem okazywała się jego bambusowa laska.

Jej występy przypadły na okres zażartych dyskusji na temat stosunków w koloniach brytyjskich oraz statusu ich mieszkańców. Widok półnagiej czarnej kobiety występującej pod czujnym okiem „menadżerów” wpisywał się zatem nie tylko w świat osobliwości, nie tylko w optymistyczne cywilizacyjne narracje o eksploracji świata. Był to wyrazisty argument dla tych, którzy dyskutowali z zasadnością niewolnictwa. Ona wyglądała jak żywy wyrzut sumienia, ucieleśniając poczucie winy ciężającej na imperium.

Człowiekowi zdolnemu do uczuć i refleksji niewiele rzeczy sprawia większy ból niż widok poniżenia własnego gatunku. Niezależnie od tego, w jakim przebraniu się jawi – czy jako przedmiot nauki, czy badań nad naturą – spektakl ów jest przykry, odrażający i żenujący

– można było przeczytać w gazecie „The Examiner”. Autor tych słów, Zachary Macaulay, jeden z założycieli Towarzystwa Afrykańskiego (African Institution) i jego sekretarz, z zapałem poświęcał się działaniom na rzecz zniesienia handlu niewolnikami. Zainteresowanie, jakie budziła, było zabarwione różnymi motywami. Zine Magubane pisze:

działania i reakcje Towarzystwa Afrykańskiego, brytyjskich podróżników, misjonarzy i brytyjskiej publiczności dowodzą, że kiedy Europejczycy patrzyli na Sarę Baartman, widzieli coś więcej niż tylko jej pośladki. Jej ciało wprawdzie wskazywało na odmienność seksualną, ale ona nie była wyłącznie tym, co ono reprezentowało. Niektórzy, patrząc na nią i jej niewolę, dostrzegali system stosunków produkcji, którzy należałoby obalić. Inni widzieli nowy obszar świata otwarty dla eksploracji i nowe sposoby jego eksploatacji; jeszcze inni – estetyczną antytezę siebie samych. Przypuszczalnie jednak widzieli kombinację tego wszystkiego. [Magubane 2001, s. 829-830]

Sąd nad występem, sąd nad niewolnictwem

Z czasem jednak widowisko zaczęło być problematyczne. Te same gazety, które niedawno anonsowały jej przybycie, teraz drukowały listy protestacyjne. Dostreżono niechęć w jej ruchach, smutek w spojrzeniu. Pisano nawet, że wygląda jak zwierzę na łańcuchu [Holmes 2007, s. 49]. Spojrzenia stawały się coraz bardziej podejrzliwe: Saartjie to nie tylko jej pośladki – to osoba. Nie można ubierać jej w odzienie, zbliżone kolorem do skóry tak, by sprawiało wrażenie nagości, nie można drażnić jej i poniżać.

Kto jest temu winien? To oczywiście – przede wszystkim ten, kto zorganizował widowisko. Wszystko wskazywało na Hendrika Cesarsa wymienionego w ogłoszeniu. Macaulay wypytywał go o pozwolenie gubernatora na wyjazd, a ten obruszał się na tę podejrzliwość i zapewniał, że je otrzymał. Nade wszystko trzeba było przepytać Saartjie. Przesłuchanie przeprowadzono po holendersku, w wersji używanej w Kolonii Przylądkowej. Cesars zapewniał, że kobieta nim włada, ale kiedy zwrócono się do niej, nie dała odpowiedzi; widocznie nie chciała tego czynić w obecności Cesarsa. W ten sposób potwierdziło się przypuszczenie o stanie zniewolenia, w jakim się znajdowała.

Polemika w prasie stawała się coraz bardziej zaciekle. Odpowiedzią na oskarżenia Macaulaya były listy podpisywane nazwiskiem Cesarsa, zapewne jednak prokurowane przez Dunlopa. Zapewniano w nich, że Saartjie jest wolna, że do Anglii przybyła z własnej woli i w istocie zarabia na tych występach. Sprawa nabrała nowych tonów, gdy na jaw wyszedł fakt, że za przedsięwzięciem krył się Dunlop. (Do ujawnienia doszło dzięki Bullockowi, który pamiętał złożoną mu niegdyś propozycję odsprzedania mu Hotentotki). Sprawa trafiła do sądu, Cesarsa pozwano pod zarzutem stosowania niewolnictwa. Przedstawił jednak spisana po holendersku umowę, na mocy której Baartman godziła się nie tylko wykonywać różne prace domowe, ale także zostać wystawioną na widok publiczny w Anglii i Irlandii. Określono też wynagrodzenie – 12 gwinei rocznie. Co więcej, Saartjie sama miała oświadczyć, że do Londynu przybyła z własnej woli; podobało jej się tutaj, a jedyne, czego jej brakowało, to ubrania cieplejsze do tych, które kazano jej nosić. Miała też zeznać, że nie stała się obiektem erotycznego nadużycia. Oskarżonego puszczono wolno.

Co znaczył ten wyrok w szerszej perspektywie, jeśli biografię Saartjie Baartman postaramy się ujrzeć w układzie ekonomiczno-społecznym i politycznym? Na ile mogła uczestniczyć w wydarzeniach, a na ile tylko dostarczała cieleśnej materii dyskusjom o niewolnictwie, niewolnikach i handlu ludźmi? Rachel Holmes tak konkluduje sądowy epizod:

Saartjie wcielała teraz przekonanie, że niegdysiejszy niewolnik obrócony w zatrudnionego pracownika był wolną jednostką. [...] Nie patrzono na nią współczującym wzrokiem jak na ofiarę, ale jak na wprawną kobietę interesu, która przewyższywszy przedsiębiorczością swych menedżerów, uczyniła siebie samą atrakcyjną dla zasobnych kawalerów jako panna do wzięcia.

Narracje

Ujmując to w kategoriach historycznych, wyrok w sprawie Saartjie był kompromisem na rzecz wolnego rynku kapitalistycznego. Czy – biorąc pod uwagę wszelkie jej możliwości – osiągnęła najkorzystniejszy rezultat, czy właśnie teraz nie była podwójnie zniewolona? [Holmes 2007, s. 68]

Pytanie o wolność i zniewolenie powraca w różnych relacjach dotyczących życia Saartjie Baartman; stawia się je, mając na myśli zarówno obszar sprawczości jej samej, w kontekście wąsko rozumianego nurtu jej biografii, jak i szersze układy – sploty sił społecznych, politycznych, ekonomicznych, formujących ów nurt. Warto jednak zauważyć, że motyw sprawczości był czymś, co uwzględniano, organizując przedstawienie i projektując sferę skojarzeń. Na plakatach Lewisa nie wymieniono menadżerów jej kariery – mogło wyglądać na to, że sama wystawia się na pokaz. Natomiast po sprawie sądowej, gdy trzeba było nieco zmienić koncepcję występów, Cesars usunął się ze sceny. Jego obecność źle się kojarzyła. Lepiej było zasugerować, że Hotentocka Wenus idzie szlakiem podobnym do tego, którym podążają inne ludzkie osobliwości – karły, giganty, akrobaci, połykacze ognia – a wybierając ścieżkę takiej kariery, kieruje swoim losem [Crais, Scully 2009, s. 91]. Trzeba było złagodzić skojarzenia erotyczne, wyraźniej przywołać narrację o obyczajach obcych ludów, zbliżając całość do tego, co dziś nazywamy etnografią. Zmieniła kostium na taki, który nie udawał już tak bezwzględnie nagości.

Figura o kształcie ły

W marcu 1811 roku na ulicach pojawił się jej nowy wizerunek – drugi plakat wykonany przez Fredericka Christiana Lewisa.

Artysta ujął Saartjie frontalnie – wydaje się, że właśnie wstała z krzesła stojącego tuż przed nią, oparłszy o nie wcześniej instrument muzyczny. Jej sylwetka wyraźnie rysuje się na tle płaszcza i nietrudno rozpoznać szczegóły znane z poprzedniego wizerunku: umalowaną twarz, strojne sznury koralu, wisiory, frędzle, pantofelki. Gładkie ciało wygląda posągowo, jakkolwiek ta posągowość może być także hołdem złożonym bożkom ekscesu.

Ośrodek jej cielesności stanowią koliste biodra otaczające łono (zakryte oczywiście wyrafinowanym frędzlastym fartuszkim). Reszta ciała to niezbędne obramowanie i dopełnienie tej okolicy. Piersi kryją się pod sznurami naszyjników – zdaje się w ogóle ich nie mieć – głowa jest zadziwiająco mała, twarz zasłania maska malunku; drobne są też stopy w strojnych pantofelkach – dziwna figura o kształcie ły.

Metafora jej losu? Prefiguracja kropli wody święconej, która niebawem sprostadi Saartjie na łono Kościoła? W każdym razie łono określa ją tak, jak innych określa twarz. Giorgio Agamben pisał:

W naszej kulturze stosunek twarz-ciało cechuje podstawowa asymetria: twarz ma być najczęściej obnażona, ciało jest z reguły okryte. Tej asymetrii odpowiada prymat głowy, która wyraża się w najrozmaitszy sposób, lecz obowiązuje w większym lub mniejszym stopniu

Wieczorkiewicz Hotentocka skóra Saartjie Baartman

we wszystkich dziedzinach. [...] Wydaje się to potwierdzać fakt, że podczas gdy inne stworzenia noszą często na swym ciele najwyższe znaki wyrazu (cętki na skórze leoparda, jaskrawe barwy organów płciowych mandryla, lecz także skrzydła motyli i pióra pawia), ciało ludzkie jest osobiwie pozbawione wyrazistych cech. [Agamben 2010, s. 96]

To niezwykle oddalenie twarzy, jakie widzimy na akwatincie Lewisa, oddala portretowaną od tego, co Agamben nazywa „naszą kulturą”. Skóra zwierzęca, ozdoby z muszelek i koralików na ciele nie okrytym normalnym ludzkim ubiorem znaczą je tak, jak cętki zdobia leoparda, a wzory na skrzydłach – motyla. Przypisują ją do określonej klasy istot.

Jej cielesność narzuca się jednak z mniejszą siłą niż na poprzednim wizerunku. Ukazuje się raczej zarys, płaską sylwetkę pobawioną piersi, a nie mięsiste wgórki i cielesne wypukłości. Obficie spowijają ją naszyjniki, wisiory i frędzle. Zmiana nie jest radykalna, złagodzone jedynie zostają pewne rysy spektaklu, a motywy erotyzujące ulegają pewnej etnografizacji.

Osobliwość traciła jednak polor nowości – w Londynie wciąż coś się działo, zarówno w sferze obyczajowej jak i politycznej, nie dało się w nieskończoność przyciągać uwagi. Wiosną kompania udała się do Bath, gdzie o tej porze roku przenosiła się socjeta, a po sezonie również pozostała na prowincji.

Ponad rok po rozpoczęciu pokazów, 7 grudnia 1811 roku w Manchesterze odbył się chrzest Saartjie. W księgach zapisano jej imię: Sarah – to kolejna wersja imienia, pod jakim będzie znana. Czy ów chrzest miał ją przed czymś ochronić? Solidniej wpisać w zachodni kontekst? Czy też chodziło o przyciągnięcie uwagi? A może w jej życiu osobistym wydarzyło się coś istotnego. Była w ciąży? Szykował się ślub? (W zasadzie dokument chrztu nie miał żadnej mocy prawnej, wstępowanie w związek małżeński było jedyną okolicznością, w jakiej go wymagano). Przyczyny pozostają w sferze przypuszczeń.

Jej życie jakby zaczęło płynąć spokojniej, pokazy stały się rzadsze. Biografowie snują przypuszczenia o tym, że mogła urodzić dziecko, ale nie znajdują potwierdzenia tego faktu w źródłach.

Kiedy powróciła na scenę, nie miała już patrona w Dunlopie – zmarł wkrótce po jej ostatnich występach. Opiekę nad nią przejął niejaki Henry Tylor. (Nie można wykluczyć, że było to nowe wcielenie Hendricka Cesarsa, który na mocy decyzji sądowej był odsunięty od bezpośredniego kierowania karierą Saartjie. Zmiana nazwiska pozwoliłaby obejść ten zakaz. Ale mógł on też być nową postacią w życiu Saartjie).

Scena w Paryżu

W końcu marca 1814 roku Saartjie wyruszyła ze swym patronem do Francji, do Paryża. Tam Henry Tylor wystosował list do Muzeum Historii Naturalnej, dołączył do niego plakat z wizerunkiem Saartjie. Profesorowie związani z tym przybytkiem nauki zostali zaproszeni na specjalny pokaz, poprzedzający *entré* Hoten-

Narracje

tockiej Wenus w świat paryskich pokazów. Pomysł nie był zły, w tym środowisku działały przecież najtęższe umysły spierające się o ścieżki rozwoju natury, o powiązania między gatunkami i o samą ich istotę. Ich zainteresowanie otworzyłoby wszystkie drogi – zarówno te wiodące na pokoje akademików, jak i na sceny jarmarczne. Na razie jednak uczeni nie przyjęli zaproszenia i wstępy przy rue Neuves-des-Petit-Champs, w okolicy znanej z życia uliczno-kawiarnianego, miały się odbyć bez wsparcia ich autorytetem.

Pokazywano ją jako typową (Afrykankę, Hotentotkę) i wyjątkową jednocześnie. Zachowano też imię sceniczne: *la Vénus Hottentote*. Miała ucieleśniać dzikość i pierwotność, jakkolwiek na afiszach wyczytać też można było, że włada trzema językami, że umie śpiewać i jest miła w obejściu. Występowała w oparach dymu z fajki, która stała się jej nieodłącznym, łatwo rozpoznawalnym rekwizytem. Zdawała się śmielsza niż dawniej: pozwalała sobie na żarty z publicznością. Oczywiście, tak jak dawniej zabawiała zgromadzonych tańcem i śpiewem. Niewątpliwie podobała się paryżanom, mogła stanowić ucieleśnienie idei prostego dzikusa. Niebawem na scenę wszedł wodewil – *La Venus Hottentote, un Haine aux Francais*. W historii, jaką wystawiono, pierwotność *sauvagement* jawiła się jako grunt, od którego należało się odbić, by ujrzeć wartość *civilité*³. Publiczności szczególnie podobały się te fragmenty, których była mowa o cechach kobiet cywilizowanych. Dzikość to atrybut innych – jako taka może być widowiskowa, zabawna. Jeśli znajdziemy lub rozbudzimy ją w sobie, winniśmy jak najszybciej pozbyć się jej.

Jeden z dziennikarzy piszących dla „Journal de Debates Politique et Literaires” uznał za stosowne udać się do mieszkania przed Saartjie, nim poszedł do teatru. „Przed obejrzeniem kopii zapragnąłem zobaczyć oryginał – poznać obie kobiety, by je porównać” – pisał. Wpadł do niej rano, gdy czyniła jeszcze toaletę i doznał wielkiego rozczarowania: „Zamiast okazałej, majestatycznej Wenus z Przylądka Burz, znalazłem ją smukłą, kształtną i żwawą, przypominała raczej Amora przydanego jej by wypuszczać strzały” [„Journal de Debates Politique et Literaires” 21.11.1814, s. 3].

Czego zatem chce publiczność – prawdy czy fikcji? W istocie trudno odróżnić jedno od drugiego, nakładają się one na siebie w świecie, w którym pisarze, dojrzewając do reguł realizmu, przekonują się, iż tworząc fikcję, trzeba przestrzegać reguł prawdopodobieństwa, ukazywać szeroką wizję z troską o detale. Żywość powieści – coraz bardziej popularnej – wpływa na formowanie różnych narracji. W prasie pojawiają się artykuły z różnymi wersjami jej życia. Trudno powiedzieć, czy to Saartjie – wyczerpana występami, odurzona alkoholem, który piła w coraz większych ilościach – beładnie upiękosiła swoje dzieje, czy też dziennikarze tka-

³ Fabuła była prosta: młody człowiek jest niechętny poślubieniu swej kuzynki, która wydaje mu się zbyt zwyczajna, mało egzotyczna. Kobieta ucieka się do fortelu – przebiera się za Hotentocką Wenus, wówczas młodzieniec zakochuje się w niej, a na jaw wychodzą jego prymitywne instynkty. Rozum mu wraca, kiedy prawda zostaje przed im odkryta. Wtedy para pobiera się.

Wieczorkiewicz Hotentocka skóra Saartjie Baartman

li narracje z tego, co współtworzyło materię ich profesji, z wyobrażeń dzikości, z różnych opowieści o dalekich ziemiach, egzotycznych kobietach. W każdym razie rola, jaką grała, niszczyła jej życie. Aktorka była wyczerpana, zapadała na zdrowiu, rosło też jej zamiłowanie do brandy.

Wtedy pojawił się niejaki Réaux – treser zwierząt. Miał zamiar przejść od Tylora Hotentocką Wenus, a ten skorzystał z propozycji. Niebawem w prasie ukazały się ogłoszenia o tym, że zmieniła „właściciela”, podano nawet, że ów właściciel jest jednocześnie jej mężem (te ostatnie wieści nie były potwierdzone).

Przedsiębiorczy Réaux poszerzał grono publiczności: oprócz zwykłych pokazów – wieczorki dla socjety, występy w kafejkach. Arystokraci i plebejusze oglądali ją w różnych aranżacjach; czasem Réaux zakładał jej na szyję obrozę i prowadził na uwięzi, kiedy indziej tańczyła i zabawiała zgromadzonych muzyką.

W końcu przyszedł moment, gdy uczeni z Muzeum Historii Naturalnej rozbudzili w sobie ciekawość okazem afrykańskiej kobiety. Treser uzyskał od nich zapewnienie, że będzie miał dostęp do raportu sporządzonego przez naukowców, a strona muzealna postarała się o zgodę policji na wizytę Saartjie w *Jardin du Roi*, gdzie znajdowało się owo Muzeum. Tam miano rzecz całą urządzić.

Sinus pudoris. I Wstyd ciała – bezwstyd wiedzy

W lutym 1815 roku Saartjie zjawiła się przed znacznym gronem profesorów, gotowa do występów. Ich jednak nie ciekawiła hotentocka skóra, w którą ubrała ją tradycja – skóra z symboli i fantazji, dzięki którym tak wyrazista stała się jej rola. Interesowała ich jej cielesna powłoka, być może także to, co pod skórą, a także bardziej ogólny porządek, który nadał jej takie a nie inne kształty. Odkąd pojawiła się w Europie, pytano o jej miejsce w łańcuchu bytu, w porządku przyrody, w układzie ras ludzkich. Szczególnie interesujący był ten obszar jej ciała, w którym zawierała się jej kobiecość. Chcieli oglądać ją naga – zobaczyć wszystko, co kryło się pod obciskającymi ciałem jedwabiami, a nade wszystko ujrzeć kwintesencję hotentockiej kobiecości – ów słynny fartuszek hotentocki czy też po prostu *tablier* albo bardziej uczenie – *sinus pudoris*. Opisywał to wydarzenie Georges Cuvier, słynny badacz przyrody i anatom:

Wiosną 1815 wprowadzona na ogrody królewskie uczyniła tę grzeczność, że rozebrała się i pozwoliła rysować naga. Można było sprawdzić, że wydatność jej pośladków nie bierze się z mięśni, ale że musi być struktura elastyczna, poddająca się drganiom, usytuowana bezpośrednio pod skórą. Wibrowała z każdym ruchem kobiety i widać było, że łatwo w tych miejscach o otarcia skóry, o czym świadczyły liczne blizny.

Piersi, zazwyczaj uniesione i ściśnięte odzieniem, opadały pod własnym ciężarem, a na ich końcach ukośnie rysowały się czarniawe obwódki szerokie na ponad dziesięć centymetrów, z promienistymi żłobieniami, u zbiegu których były sutki – spłaszczone, słabo zarysowane, ledwo widoczne. Barwa skóry na jej ciele była brunatno-żółta, niemal tak ciemna jak ta na twarzy. W okolicy łonowej miała nieco rzadkich skręconych, krótkich włosów, wełnistych podobnie jak na głowie. [Cuvier 1817, s. 265]

Narracje

W sali przeznaczonej dla akademików nagość wydawała się mniej problematyczna niż błyskanie ciałem w czasie pokazu; wszak chodziło o dostarczenie dokumentacji naukowej oraz o rozstrzygnięcie wątpliwości dotyczących porządku natury, relacji między gatunkami i w ogóle istoty gatunku ludzkiego. Niech zatem pokaże się cała, od stóp do głów, niech odkryje także, co kryje się między jej udami i położy kres mętnym przypuszczeniom.

Minęło już parę lat odkąd Cuvier zapoznał się z raportem sporządzonym przez T. Pérona i C.A. Lesueura, dwóch badaczy biorących udział w szeroko zakrojonej, ale w dużym stopniu niefortunnej wyprawie zorganizowanej w roku 1800 na zlecenie rządu Francji. Burze na oceanie uszczuplały załogę, wielu marynarzy i badaczy opuściło okręt przed dotarciem do celu, a było nim zbadanie Australii i Tasmanii. Péron i Lesueur nie odstąpili od projektu, a gdy w drodze powrotnej ich statek zatrzymał się w Kapsztadzie, opisali budowę zewnętrzną tamtejszych kobiet, nie zaniedbując wykonania stosownych rysunków. Cuvier, który w roku 1805 wysłuchał odczytanego na zebraniu naukowym raportu, wydał o nim pozytywną opinię, uznając za całkowicie nadający się do druku. Na publikację trzeba było wprawdzie czekać aż do roku 1833, ale anatom znał już pewne istotne fakty: autorzy pisali bowiem o wargach mniejszych zwisających u sromu Buszmenek na 8,5 cm na długości 4,5 cm. Przylegały do siebie, gdy kobiety stały – kształtem przypominały wówczas członek męski; rozchylały się gdy przyjmowały pozycję leżącą. Wygląd tych części ciała ilustrowały ryciny przygotowane przez Leuseura. Jak pisze John R. Barker, przyczyny przedstawienia takiego stanu rzeczy mogły być różne, być może badacze mieli okazję zobaczyć pewne odstępstwo od normy, anatomiczną monstrialność, być może wyolbrzymili to, co widzieli; w każdym razie ukazali *tablier* jako coś, co nie występuje u Europejek (i czego nie mają też Hotentotki) – jako specyficzną cechę kobiet Buszmeńskich [Baker 1974, s. 314-316].

O *sinus pudoris* dyskutowano już wcześniej; motyw ten pojawiał się w zapiskach podróżników i w literaturze medycznej [Baker 1974, s. 313-319; Quareshi 2004, s. 244-245]. Zrazu ujmowano go w słowach dość oszczędnych, a informacja o tym, czy rzecz dotyczy Hotentotek czy Buszmenek niekoniecznie jest miarodajna, gdyż grupy te bywały mylone. (Kontakt między Europejczykami a Hotentotami zaistniał wcześniej, zatem prawdopodobnie częściej jest mowa o nich). W roku 1668 holenderski medyk, badacz gabinetowy odległych ziem, Olfer Dapper w swym dziele *Kaffrairie of Lant der Kaffers* stwierdził jedynie lakonicznie, że u Hotentotek: „Skóra zdaje się na tyle luźna, że niektóre części ciała zwisają w dół” [cyt za: Baker 1974, s. 313]. Dapper nie podróżował po Afryce, prawdopodobnie w ogóle nie wyjeżdżał poza Holandię, ale jego prace cieszyły się uznaniem wśród specjalistów. Z innych źródeł czerpał Wilhelm ten Rhyne, lekarz w kompanii wschodnioindyjskiej; w roku 1688 podawał on: „Wyróżniają się od innych ras tą osobliwością, że większość z nich posiada palczaste wyrostki zawsze podwójne zwisające w dół w częściach prywatnych, są to najwyraźniej wargi mniejsze” (autor używa słowa *nymphae*) [za: Baker 1974, s. 313]. Informację tę miał od znajomego chirurga, który dokonał sekcji na kobiecie Hotentockiej. Jego tekst opublikowany po łacinie, nie-

bawem przetłumaczony angielski, nie stał się jednak istotnym źródłem wiedzy o tych kwestiach, poczytność zyskiwały inne, często bardziej fantazyjne relacje, takie na przykład, jak ta z roku 1708 pióra François Leguata odpowiedzialnego za transport francuskich protestantów wydalanych z kraju po edykcie nantejskim. Statek, którym płynął, wracając już z Martyniki, zatrzymał się na Przylądku; wtedy Leguat miał okazję przyjrzeć się mieszkańcom Afryki. Kiedy opisywał wygląd i strój Hotentotek, zastanawiał się, co kryje się pod odzieniem:

Okrycie to nie jest w zasadzie potrzebne, gdyż falbany skóry zwisające od góry w ich częściach intymnych ukryłyby je dostatecznie przed wzrokiem postronnych. Pewne osoby mówiły mi, że z ciekawości zapragnęły ujrzeć te zasłony i że można zadowolić wzrok w zamian za nieco tabaki. [za: Barker 1974, s. 314]

Barker uważa tekst Leguata za szczególnie istotny dla krystalizowania się wyobrażeń o *tablier*, uformowanym z ciała fartuszku wyrastającym z podbrzusza mieszkanki Przylądka Dobrej Nadziei.

Z punktu widzenia badaczy natury temat ten dawał wgląd w ogólniejsze kwestie. Ów szczegół anatomiczny mógł mianowicie brać się z natury lub z kultury. Jako wytwór naturalny świadczyłby o tym, że przynajmniej niektóre ludy afrykańskie tworzą gatunek niezupełnie ludzki. W takim przypadku Hotentoci i Buszmeni osuwaliby się ku zwierzęcości – fartuszek hotentocki byłby jeszcze jednym dowodem tego stanu. Mogło być jednak i tak, że *sinus pudoris* to lokalna moda polegająca na sztucznym wydłużaniu warg sromowych. Dawałoby się to interpretować na dwa przeciwstawne sposoby: jako środek mający na celu zwiększenie erotycznego pobudzenia albo też przeciwnie, jako metodę na wzięcie w ryzy popędu i skromne ukrycie znamienia kobiecości w fałdach ciała⁴. Najpierw jednak trzeba ów szczegół zobaczyć, a to właśnie był problem. „Podczas tego pierwszego badania nie można było zobaczyć owych najbardziej znamienych szczegółów jej budowy. Starannie ukrywała swoje *tablier*, chowała je głęboko między udami” – pisał Cuvier [Cuvier 1817, s. 265]. Inny uczony obecny przy tym wydarzeniu, Henri de Blainville, także wyrażał swoje rozczarowanie, starając się jednocześnie zobaczyć, ile tylko się da: jeśli kobieta stała prosto, nie było widać nic szczególnego – nic nie wisiało ani nie wystawało, ale w niektórych momentach – gdy Saartjie nieco się pochyliła, albo gdy przeszła parę kroków – dawało się zauważyć coś, co mogło być wydłużonymi *labia minora*. Niestety, nie mając pewności, można było tylko przypuszczać, że byłyby większe, gdyby kobieta była w ciąży, że może rozwiną się, gdy będzie bardziej dojrzała – a w tych przypuszczeniach de Blainville musiał odwołać się do zapisków podróżników [de Blainville 1816].

⁴ Cuvier wspomina o obrezaniu kobiet w Abisynii. Dokonywano go, jak podawał, za pomocą noża i ognia na kobietach o bardzo długich wargach sromowych po to, by – jak sądził – ułatwić penetrację. Jak pisał, wszystkie dziewczynki przechodziły tę operację, będąc w tym samym wieku, w którym obrzezivano chłopców [Cuvier 1817, s. 267].

Narracje

Akt kobiecy – takt nauki

W *Jardin du Roi* wraz z gotowymi do oględzin profesorami czekali ilustratorzy współpracujący z Muzeum. Artyści wprawni w rysowaniu flory i fauny stanęli teraz przed zadaniem oddania specyfiki niezwyklego okazu ludzkiego.

Rysowników było trzech – Léon de Wailly, Nicolas Huet i Jean-Baptiste Berré. Rysowali z natury, ale na ich ilustracjach jawi się postać nie tyle prawdziwa, ile wyobrażona. Léon de Wailly ukazał ją *en face* w kontrapoście. Widać piersi z dużymi kręgami okolicy okołobrodawkowej, z nader wydatnymi biodrami; okolicę łona potraktowano z dużą skromnością – uda stykają się i niczego nie uda się tam dostrzec. Nicolas Huet przedstawił ją z profilu, tak że widać wydatne pośladki.

Najdalej poszedł Jean-Baptiste Berré. Zmultiplikował postać – na pierwszym planie widzimy Hotentotkę z przodu, nieco zwróconą w swoją prawą stronę. Stoi w lekkim kontrapoście, ręce opuściła wzdłuż ciała. Znajduje się w swoim „środo-wisku naturalnym”, wśród egzotycznej roślinności. Na drugim planie pojawia się Saartjie z profilu, jeszcze dalej ukazana od tyłu.

Artysta wykonał dwie wizje tego wizerunku – bardzo różne w swojej wymowie. Na jednej z nich łono kobiety stojącej na pierwszym planie zakrywa niewielki trójkątny fartuszek. Saartjie kątem oka patrzy na widza, zdaje się lekko uśmiechać, na drugim planie zwrócona jest do nas bokiem, jeszcze dalej oglądamy ją z tyłu. W dali widać rzekę, a za ową potrójną postacią dostrzegamy kolejną – trzymając za rękę dziecko, zmierza ku rzece. Być może to również jest Saartjie... Na brzegu widać ją jeszcze raz, tym razem siedzącą. Ręce zanurzyła w wodzie – wygląda jakby myła się lub robiła pranie. Całość przypomina sceny rodzajowe z życia tubylców wykonywane przez podróżników.

Druga wersja jest bardziej medyczna, anatomiczna, pornograficzna... Krajobraz został zredukowany, właściwie tylko sygnalizuje się jego istnienie – widzimy fakturę ziemi, trzy kaktusy i potrójną postać Sary. Jest całkiem naga, a z twarzy znikł uśmiech. Pomiedzy udami, w górnej ich części można zauważyć coś ciemnego – jakby wąskie fałdy skóry zwisały z wzgórka Wenery. Na dolnym marginesie wszystko zostaje graficznie wyeksplikowane. Wyobrażono tam to, co starała się ukryć i czego w istocie nikt nie widział: jej otwartą waginę z dużymi rozchylonymi na boki wargami sromowymi.

A co na to portretowany okaz? „Powzięła niechęć do pana de Blainville przypuszczalnie dlatego, że zbyt się do niej zbliżył i naprzykrzał się, chcąc uzyskać materiał do swego opisu; mimo że kochała pieniądze, odmówiła przyjęcia oferowanej zapłaty, która miała zyskać jej przychyłość” – relacjonował potem de Blainville [de Blainville 1816, s. 189]. Jedynym – wprawdzie pośrednim, ale nader wymownym – świadectwem emocji Saartjie jest chusteczka, o której wspomni on w swych zapiskach: „Zdawała mieć zmysł skromności albo przynajmniej my mieliśmy znaczne trudności, by przekonać ją do ukazania się nago, niechętna była temu, by choćby na moment odjąć chusteczkę, za którą skrywała narządy płciowe” [tamże, s. 189]. Opisywana w raportach medycznych, nie przemówi do nas włas-

Wieczorkiewicz Hotentocka skóra Saartjie Baartman

nym głosem, więc kiedy myślimy o tym, jak naga stara się ukryć za chusteczką, możemy dokonywać jedynie retorycznych odwróceń sprzężonych ze sobą topoi: wstyd ciała „barbarzyńcy” skonfrontowany zostaje z bezwstydem cywilizowanych umysłów.

Uczeni – Georges Cuvier, Henri de Blainville, Geoffroy Saint-Hilaire – skorzystają z rysunków wykonanych wówczas w *Jardin du Roi*, by zilustrować swoje prace. Są zafascynowani Saartjie, chcą ją oglądać i badać; by to uczynić, powinni zajrzeć tam, gdzie nie pozwałała, a także tam, gdzie ona sama nie zaglądała – pod skórę, do wnętrza ciała.

Profesorowie zapewniali Réauxa, że gdyby coś się jej stało – gdyby nie daj Boże któraś z jej licznych słabości zakończyła się śmiercią – to skłonni są przejąć ciało (dla dobra nauki), a owo przejęcie nie pozostanie bez zapłaty. W istocie Saartjie była coraz słabsza, wycieńczyła ją ostatnia choroba, coraz więcej piła. Nie jest pewne, czy Réaux nie starał się jej dodatkowo wykorzystać i nie skłaniał do nierządu [Holmes 2007, s. 93]. Wkrótce poważnie się rozchorowała. Podejrzewano zapalenie płucnej, prawdopodobnie była to jednak ospa wietrzna. Niektórzy – na przykład Cuvier – przyczynę słabości widzieli w pociągu do alkoholu. W każdym razie Saartjie nie udało się pokonać choroby i w końcu grudnia 1815 roku zmarła.

Réaux nie poszedł zgłosić śmierci w merostwie, jak wymagało tego prawo; udał się od razu do muzeum, gdzie rezydowali profesorowie Saint-Hilaire i Cuvier. Oni zajęli się resztą i w końcu ciało Saartjie Baartman dostało się w ręce Cuviera-anatoma. To nie jest koniec tej historii. Saartjie Baartman miała jeszcze drugie życie – moment, gdy naukowcy dostali w swe ręce zwłoki wyznacza jego początek. cdn...⁵

Cytowana literatura przedmiotu

- Agamben G., 2010, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa: Wyd. W.A.B.
- Altick R.D., 1978, *The Shows of London*, Cambridge (Mass.)–London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Baker J.R., 1974, *Race*, New Yor –Toronto: Oxford University Press.
- Bogdan R., 1990, *Freak show. Presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Blainville de H., 1816, *Sur une femme de la race hottentote*, „Bulletin du Société philomatique de Paris”.
- Coetze J.M., 2009, *Białe piarstwo. O literackiej kulturze Afryki południowej*, przeł. D. Żukowski, Kraków: Znak
- Crais C., Scully P., 2009, *Sara Baarthman and the Hottentot Venus. A ghost story and a biography*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Cuvier G., 1817, *Faites sur le cadaver, d’une femme cunnue à Paris et à Londres sous le nom de Venus Hottentotte*, „Mémoires du Musée nationale d’histoire naturelle” 3.

⁵ Druga część eseju Anny Wieczorkiewicz ukaże się w jednym z najbliższych numerów „Tekstów Drugich”.

Narracje

- Holmes R., 2007, *African queen. The real life of the Hottentot Venus*, New York: Random House.
- Le Vaillant F., 1790, *Travels from the Cape of Good – Hope into the interior parts of Africa, including many interesting anecdotes*, t. 1-2, London: W. Lane.
- Magubane Z., 2001, *Which bodies matter? Feminism, Poststructuralism, Race and the curious theoretical odyssey of the Hottentot Venus*, „Gender and Society” vol. 15.
- Pratt M.L., 2011, *Imperialne spojrzenie*, przeł. E.E. Nowicka, Kraków: Wyd. UJ.
- Quareshi S., 2004, *Displaying Sara Baartman, the „Hottentot Venus”*, „History of Science” 42.
- Strother Z., 1999, *Display of the body Hottentot, w: Africans on stage. Studies on ethnological show business*, ed. B. Lindfors, Bloomington & Indianapolis–Cape Town: Indiana University Press–David Philip.

Abstract

Anna WIECZORKIEWICZ

Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences

The Hottentot skin of Saartjie Baartman

While telling the story of Saartjie (Sarah) Baartman, the 'Hottentot Venus' who arrived in London in 1810 to be displayed there as a freak-show attraction but was also watched and investigated as a research object, I am asking questions about the underlying rationale behind those cultural practices which gave shape to the European stage of her biography. The author discusses the narratives and images, which might have influenced the stage script and the role she was to play. I consider the representation as being entangled in the period's scientific as well as political discourse.