

Sabina Drąg

Niezależna badaczka

Herstoria eksperymentalna: Miss La La

Miss La La w Cyrku Fernando – taki tytuł nosi wiszący w londyńskiej National Gallery obraz olejny autorstwa francuskiego impresjonisty Edgara Degasa, dzieło docenione przez szerokie grono krytyków i koneserów sztuki na całym świecie. Dokładnie analizowane od pierwszych szkiców po ostatnie pociągnięcia pędzlem, budziło i wciąż budzi zainteresowanie ze względu na wykorzystane przez artystę paletę barw, wyjątkową kompozycję, asymetrię i oryginalną perspektywę. Wszystkie te cechy według historyków sztuki świadczyły o tym, że płótno zwiastowało nadchodzący modernizm. Obraz powstał w 1879 roku, kiedy Degas gościł w paryskim Cyrku Fernando i z pozycji widza przyglądał się wystawianemu tam wówczas spektaklowi. Jego głównym punktem był pokaz akrobatyki powietrznej w wykonaniu Miss La La¹. W jego trakcie artystka wisiała pod ozdobnym sufitem sali widowiskowej, trzymając się liny wyłącznie siłą swojej szczęki, wykonując przy tym sekwencje trików zapierających dech w piersiach.

Miss La La to jedyna postać o niebiałym kolorze skóry uwieczniona w twórczości Degasa, której tożsamość jest możliwa do zidentyfikowania, pomimo że artysta namalował ją w pozycji, w której jej twarz jest niewidoczna (Brown, 2007).

¹ Miss La La to jedna z możliwych form zapisu pseudonimu artystki, która pojawia się w licznych publikacjach, w tym cytowanych w artykule tekstach P. Tait i M. Brown.

Twarz, w afirmującej rozum i dualizm istoty ludzkiej filozofii, uważana była za okno duszy, „najpełniejszy (...) symbol osobowości”, przeciwstawiana była ciału, którym rządzić miały zwierzęce instynkty i popędy (Szyjkowska-Piotrowska, 2016). Ta niedomknięta całość/kompozycja ogranicza dostęp do cech nadających bezmiennemu ciału podmiotowość. Zamiast tego kieruje uwagę na zęby, a w zasadzie szczęki, które utrzymują muskularny korpus w powietrzu.

Wysunięta do przodu, mocna żuchwa (prognatyzm) była jednym z parametrów chętnie mierzonych przez dziewiętnastowiecznych antropologów, próbujących udowodnić istnienie brakującego ogniwa między człowiekiem a małpą. Sprowadzanie do fizyczności Miss La Li oraz zamykanie jej w wymiernych ramach, połączone z równoczesną fascynacją jej odmiennymi atrybutami, to w kolonialnej Europie postawa towarzysząca spotkaniom z „Innym/i”. Konsekwentnie utwierdzała poczucie wyższości i wyjątkowości jednej rasy, tym samym wzmacniając teorie o jej cywilizacyjnym i ewolucyjnym zwycięstwie. Muskularny korpus akrobatki mógł być dla Degasa i mu współczesnych nie tyle obiektem, co abiektem (Kristeva, 2008), reprezentującym wszystko to, co wykraczało poza rządzące dziewiętnastowiecznym społeczeństwem normy, budziło strach i obrzydzenie, jednocześnie przygotowując o dreszcz zachwyty i podniecenie. Postać o niebiałym kolorze skóry w sercu białej Europy. Owoc związku, który według poligenistycznych teorii rasowych powinien być bezpłodny (Brown, 2007). Kobieta o muskularnym ciele, której nadludzka siła wykraczała poza wyobrażenia zarówno o kobiecości, jak i męskości.

Na obrazie widzimy artystkę oczami malarza, białego mężczyzny z uprzywilejowanej finansowo klasy (Degas był synem zamożnego bankiera), wiernego syna swojej epoki, który dojrzewając na Starym Kontynencie, doskonale zinternalizował jego lęki, normy i dominujące praktyki. O zmaganiach malarza z własną tożsamością pisze Marilyn R. Brown w artykule *Miss La La's Teeth: Reflection on Degas and Race*, gdzie podejmuje się dogłębnej psychoanalitycznej interpretacji obrazu. Zapośredniczone spojrzenie, które oferuje dzieło Degasa, pozwala poznać jedną z możliwych perspektyw na postać Miss La Li, jest jednym z jej przedstawień wyraźnie uwarunkowanych statusem i indywidualną historią patrzącego na nią twórcy. Wśród dostępnych narracji jest to spojrzenie o wyraźnie dominującym charakterze. Niemal każda nota biograficzna dotycząca akrobatki w pierwszej kolejności odnosi się do jej funkcji bycia „muzą słynnego artysty”, co z kolei każe nam nieustannie wracać do postrzegania jej osoby przez pryzmat obiektu czyjejs inspiracji.

Inne, zarówno wizualne, jak i werbalne narracje o artystce, które można znaleźć w cyrkowych archiwach, to przede wszystkim recenzje i plakaty tworzone

również głównie przez mężczyzn. Mimo nabierającej sił pierwszej fali feminizmu życie dziewiętnastowiecznych kobiet wciąż niemal wyłącznie ograniczało się do sfery prywatnej i przestrzeni gospodarstw domowych. Dziennikarstwo zdominowane było przez męski punkt widzenia, w tym cyrkowe recenzje i reklamy. Często na potrzeby marketingowego podbicia atrakcyjności spektaklu jej historia była przekształcana i egzotycyzowana (Adams i Keene, 2012). Afrykańska księżniczka porwana i sprzedana do niewoli, Czarna Venus i Venus Mulatto, Anna, Olga, Miss La La, Miss Kaira, Kaira Noir – jej imię zmieniało się w zależności od spektaklu, organizatora, miasta i kraju. Nie ma również pewności, czy czytając o Miss La Li lub jej artystycznych partnerkach i partnerach, zawsze mamy do czynienia z tymi samymi osobami. Cyrkowe akty i spektakle trwały, zmieniały się natomiast wykonujący je artyści i artystki. Konsekwentnie modyfikowano również kolor jej skóry, przyciemniając i rozjaśniając go tak, by pasował do wybranej historii lub kontrastował z innymi ciałami w spektaklach. Wieloosobowa/wielowymiarowa tożsamość jej artystycznej osoby odzwierciedla sytuację pracowniczą dziewiętnastowiecznych cyrkowców zależnych od krótkoterminowych kontraktów i uzależnionych od zmiennych nastrojów oraz apetytu publiczności.

Kim jest zatem Miss La La? Kalendarium wydarzeń z jej życia pełne jest luk, niedopowiedzeń i pytań zawieszonych w próżni. Informacje znajdujące się w archiwach często przeczą sobie nawzajem i sugerują różne losy artystki. Czy możliwe jest odczytanie jej historii z wrywkowych dat, informacji i całej gamy opowieści snutych przez różnych narratorów? Brytyjski historyk Alun Munslow w swoich tekstach odnosi się do kategorii historii eksperymentującej, która zdaje sobie sprawę z własnej zależności od narratora oraz jego/jej subiektywnych wyborów i preferencji. Widziana z tej perspektywy jest ona „autorskim spotkaniem z ludźmi i pozostałościami minionego czasu”, którego zapis wychodzi poza konwencjonalnie ustrukturyzowany tekst naukowy i przybiera nowe formy (Munslow, 2017). Nie boi się mariażu z fikcją, poezją, prozą i skrótem. Sięga do innych branż i dziedzin, inspirowane się ruchem, obrazem i teatrem. Insynuuje, sugeruje, śledzi i wyobraża różne możliwe scenariusze, nie roszcząc sobie przy tym prawa do znalezienia absolutnej prawdy. Zamiast spójnego obrazu widzi różnię (Derrida, 1978; Munslow, 2017), przestrzeń wypełnioną wielogłosem dziejów, rozszczepiony kalejdoskop wydarzeń i postaci. Historia zmienia perspektywę, oddaje głos i słucha tych, których życiorysy zostały przechwycone lub rozplynęły się bez śladu w dominujących narracjach. Skupia się na różnorodności perspektyw i dekonstruuje „patrzącego/patrzącą”. Autor/ka tworzący taką opowieść przestaje być anonimowy, ukryty za bezosobowym tekstem. Jest obecny/a i świadomy/a swojego uwikłania w siatkę przywilejów, preferencji i zależności. I co najważniejsze – potrafi się z nich rozliczyć.

Celem artykułu jest wykroczenie poza ramy obrazu Degasa oraz próba stworzenia innej narracji biograficznej, alternatywnej herstorii Miss La Li, na podstawie dostępnych materiałów archiwalnych oraz metodą poszukiwania paraleli z innymi dziewiętnastowiecznymi życiorysami artystów i artystek o niebiałym kolorze skóry (Kuźma-Markowska, 2014). Będzie to spojrzenie dość impresyjne, w którym przeszłość jest niedomknięta. Jawi się jako nieustanna zmiana, dynamiczny proces, fragmentaryczny zbiór zdarzeń i obrazów. Spisana tu jest w głównej mierze kolażem moich subiektywnych wyborów, treści, obrazów, jakie dotarły do mnie w trakcie badań archiwalnych i rozmów z innymi historykami/historyczkami cyrku, przede wszystkim z Johanną Bassi, której w tym miejscu chciałabym podziękować za konsultację i rodzinne wspomnienia.

Zdaję sobie sprawę, że jako badaczka z Europy Środkowo-Wschodniej nigdy nie będę mogła w pełni opisać ani wyobrazić sobie doświadczenia życia kobiety o niebiałym kolorze skóry, zwłaszcza żyjącej w realiach dziewiętnastowiecznego społeczeństwa uwikłanego w kolonializm. Perspektywa, którą wnoszę w swojej opowieści o Miss La Li, dotyczy osoby związanej z cyrkiem zarówno z praktycznej, jak i teoretycznej strony oraz zaangażowanej w odzyskiwanie herstorii artystek areny sprzed stuleci. Jako osobie urodzonej w Polsce i związanej z miastem Szczecin, które jest prawdopodobnym miejscem urodzenia Miss La Li, zależy mi również na odwoływaniu się do kategorii różnorodności oraz walki o prawa grup marginalizowanych i wykluczanych ze względu na różne przesłanki, a także odzyskiwaniu niebiałych narracji związanych z terenem tego kraju.

Zanim jednak rozpocznę snucie cyrkowej herstorii Miss La Li, muszę odnieść się do języka i kategorii, które zdecydowałam się użyć w moim tekście. Pojęcie rasy traktuję tu jako konstrukt społeczny odnoszący się do koloru skóry i zespołu innych cech morfologicznych, wykorzystywany przez różnych aktorów społecznych dla zaspokojenia ich partykularnych potrzeb i wzmacniania poczucia wyższości/nizszości wybranych grup. Choć zostało ono zdyskredytowane na przełomie XIX i XX wieku m.in. przez klasyków antropologii kulturowej Franza Boasa i Ruth Benedict, historyków, w tym Jacquesa Burzuma, czy przedstawiciele krytycznej teorii rasy oraz studiów postkolonialnych, to stało się źródłem ideologii, które doprowadzały i wciąż doprowadzają do ludobójstwa, prześladowań i dyskryminacji w różnych regionach świata, w tym również w Polsce (Mikulska, 2010). Odniesień do koloru skóry używam, zdając sobie sprawę z ich redukcyjnego charakteru. Zdecydowałam się jednak na ich wykorzystanie w celu zwrócenia uwagi na odmienne doświadczenie życia osób czarnych w kontekście rasizmu strukturalnego, dostępu do przywilejów, instytucji i narażenia na dyskryminację (Phyllis Jones, 2002).

Z premedytacją rezygnuję natomiast z użycia pojęć Mulata i Mulatki, które zakotwiczone są w dziewiętnastowiecznych teoriach poligenistycznych, których przedstawicielami są między innymi francuski zoolog Georges Cuvier czy antropolog William Edwards. Ich podstawą było założenie o różnym pochodzeniu ras i ich odmiennych przodkach założycielach. Równoległy rozwój linii genetycznych miał uniemożliwić ich mieszanie się/rozmnażanie. Powstałe z takich związków dzieci miały być bezpłodne (Brown, 2007). Słowo „Mulat” ma swoje bezpośrednie źródło w nazwie zwierzęcia – mule, który jest hybrydą powstałą z połączenia konia i osła. Jest to najstarszy gatunek stworzony przez człowieka, wykorzystywany do walki i pracy, który w przeważającej większości przypadków nie może rozmnażać się i mieć potomków.

W celu odniesienia się do osoby, której rodzice mieli różny kolor skóry, będę używała naprzemiennie terminów osoba o niebiałym kolorze skóry oraz osoba o nieczarnym kolorze skóry. Oba te sformułowania traktuję równoważnie, próbując tym samym odejść od postrzegania białej skóry i kategorii białości jako głównego punktu odniesienia. W dziewiętnastowiecznej literaturze amerykańskiej, ale również europejskiej (w tym niemieckiej) pojawia się archetypiczna postać tragicznego mulata/tragicznej mulatki – *tragic mulatto*, *tragic mulatta* (Martin, 2009). Reprezentowała ona zmagania ludzi, niemogących znaleźć sobie miejsca i akceptacji w żadnej z grup definiowanych morfologicznym podobieństwem. Kolor ich skóry, w zależności od kontekstu, był zbyt ciemny lub zbyt jasny, by zapewnić im poczucie przynależności do danej społeczności (Fei, 2017). O percepcji związków, zwłaszcza białych kobiet i czarnych mężczyzn ze szczególnym naciskiem na seksualność i płęć w kontekście rasy, pisze między innymi Frantz Fanon w książce *Czarna skóra, białe maski* (Fanon, 2020). Ważne jest dla mnie wyodrębnienie kategorii osób o nieczarnym kolorze skóry ze względu na odmienny charakter ich doświadczeń.

Herstoria

Miss La La to jeden z pseudonimów Anny Olgi Albertiny Brown, która urodziła się 21 kwietnia 1858 roku w Szczecinie (Polska). Miasto funkcjonowało wówczas pod nazwą Stettin i należało do pruskiej prowincji Pommern (Pomorze). Przyszła na świat jako piąte i prawdopodobnie ostatnie dziecko Marie Christiny Borchardt i Williama Wilhelma Brown². Kim byli jej rodzice? Informacje o nich są bardzo fragmentaryczne.

² Dane o urodzinach członków rodziny Brown uzyskane na https://www.genealogyfreelancers.com/additional_files/ab6b1b8d79db255e0e2811307a993c1b.pdf (dostęp: 30.01.2021).

Nazwisko matki pojawia się wiele razy w spisach ludności żydowskiej z terenu Pomorza pod panowaniem Królestwa Pruskiego, zwłaszcza w kontekście rozgałęzionej rodziny potomków Philipa Borchardta i jego żony Edel Yomtob. Ten cieszący się przywilejami przedsiębiorca tekstylny mieszkał w XVIII wieku w Köslin, czyli dzisiejszym Koszalinie. Był jednym z najbardziej szanowanych żydowskich mieszkańców tego regionu, którego dzieci kontynuowały budowę włókienniczego biznesu. Jego prawnukiem i prawdopodobnie rówieśnikiem, a może nawet kuzynem Marie, był Maximilian Siegfried Borchardt, urodzony w Szczecinie w 1815 roku syn bankiera Moritza, doktor prawa, ochrzczony w ewangelickim Sophienkirche w Berlinie (Lilley, online). Marie mogła być również krewną słynnego restauratora Augusta F.W. Borchardta, który urodził się w mieście Labes (dzisiejszy Łobez w województwie zachodniopomorskim), a w 1853 roku otworzył swój biznes z delikatesami i winami przy ulicy Francuskiej w Berlinie.

Inna gałąź rodziny Borchardtów prowadzi natomiast do Willy'ego Borchardta, który w latach 30. XX wieku był jednym z właścicieli Cyrku Belli Borchardt, co pozwala sugerować, że nazwisko to funkcjonowało już wcześniej w branży rozrywkowej. Idąc tym tropem, matka Miss La Li mogła być artystką, a jej rodzina jednym z tworzących się właśnie cyrkowych klanów, a może i jedną z niemieckich żydowskich rodzin, które przemieszczały się ze swoją areną po Europie. Choć, jak pokazują liczne ślady rodu Borchardtów, jej życie mogło obrać zupełnie inny kierunek i przebiegać w bardziej mieszczańskim, przemysłowo-handlowym kontekście. Urodzona na pruskim Pomorzu mogła być również częścią francuskiej diaspory hugenotów, która w wyniku edyktu nantejskiego przybyła na te tereny. Należała do niej m.in. Sophie Auguste Tilebein, mecenaska kultury, która prowadziła cieszący się poważaniem salon artystyczny w Züllchow (Żelechowej), zlokalizowanym na przedmieściach Szczecina, a w którym mieszkać mogła Miss La La, na co wskazuje akt urodzenia jej siostry Wilhelminy. Hugenoćkie korzenie mogły zapewnić jej bliskie powiązania z Francją i Paryżem (dane niepublikowane).

William Wilhelm Brown, ojciec Miss La Li, to postać której identyfikacja jest jeszcze trudniejsza, a wiąże się to przede wszystkim z polityką kolonialną i sposobem dokumentowania tożsamości osób przybywających do Europy w ramach transatlantyckiego handlu niewolnikami. William był prawdopodobnie niewolnikiem zarejestrowanym na terytorium anglojęzycznego kraju, Wielkiej Brytanii lub Stanów Zjednoczonych Ameryki, co wydaje się potwierdzać jego pierwsze imię oraz nazwisko Brown (z angielskiego brązowy), które bezpośrednio odwoływało się do koloru jego skóry. Niemiecki odpowiednik Williama, Wilhelm, to

prawdopodobnie opcja, która została dodana podczas pobytu w Prusach. Nadawanie nowych personaliów i jednocześnie ich ujednocianie było częstą praktyką przy rejestracji nowo przybyłych. Zdarzało się również, że swoje nazwisko niewolnicy otrzymywali „na cześć” nowych „właścicieli”, co miało wpływać na wzmacnianie statusu społecznego kupujących. Liczba „posiadanych” niewolników miała świadczyć o bogactwie i ich ekonomicznej sile (Kuhlmann et al., 2013). Imiona w oryginalnych językach, używane wcześniej przez późniejszych niewolników, wraz z kryjącym się w nich kulturowym dziedzictwem i tradycjami społeczności, z jakich się wywodzili, były konsekwentnie usuwane z urzędniczych dokumentów, a tym samym eliminowane z kart historii pisanej z białej dominującej perspektywy.

William, w momencie przybycia do Szczecina, prawdopodobnie był już wolnym człowiekiem. Początek XIX wieku to okres wzmożonego działania ruchów abolicyjnych, które doprowadziły w 1834 roku do obalenia niewolnictwa na terenie imperium brytyjskiego. W 1836 roku Friedrich Tiedemann, niemiecki anatom i fizjolog, w swojej pracy *On the Brain of the Negro Compared with that of the European and the Orang-Outang* dowodzi, że między mózgiem osób o białej skórze i osób o skórze czarnej nie ma żadnej różnicy (Tiedemann, 1836). A inni niemieccy działacze na rzecz praw człowieka, wśród nich Friedrich Carové, Hans von Gagern, Karl Theodor Welcker, tworzą pierwszą ogólnoniemiecką proklamację, w której domagają się zniesienia niewolnictwa na całym świecie. Pruski ustawodawca dopiero w 1857 roku rozpatruje ich żądania, uchwalając ustawę obiecującą wolność każdemu czarnemu niewolnikowi, który znalazł się na pruskim terytorium (Kuhlman et al., 2013). Zmieniająca się sytuacja w Europie budziła nadzieje i przyciągała czarnych Amerykanów, szukających lepszego miejsca do życia, którzy tłumnie przybywali na stary kontynent w latach 1830–1860. Podróże te weszły do historii pod nazwą *liberating sojourns*, co tłumaczone z angielskiego oznacza „wyzwalający pobyt”, „gościnę” (Kuhlman et al., 2013). Być może również William był jednym z takich podróżnych, którego przyciągnęły wybrzeża portowego Szczecina.

Nie wiadomo, jak poznali się rodzice Miss La Li, ale związek kobiety żydowskiego pochodzenia z czarnym mężczyzną musiał być wyjątkowo wyjątkowym przedsięwzięciem, biorąc pod uwagę realia dziewiętnastowiecznej zachowawczej Europy. Mimo że natężenie rasistowskich wystąpień na terenie zjednoczonych w 1871 roku pod przewodnictwem Prus Niemiec zaczęło wzrastać pod koniec stulecia, to małżeństwa osób o różnym kolorze skóry również na jego początku nie należały do najczęstszych. W tym kontekście najbardziej prawdopodobnym scenariuszem wydaje się ten, w którym Marie i William poznają się w realiach

artystycznego świata. Do spotkania mogło dojść na arenie cyrkowej, gdzie występowali ze swoimi numerami lub też scenie lokalnego varieté, gdzie spektakłom towarzyszyły kompozycje wykonywane przez czarnych muzyków.

Cyrk od zarania swoich dziejów był miejscem, które gromadziło ludzi ze wszystkich stron świata. To instytucja nieznająca granic, która tworzyła własne rytuały i żyła według własnych zasad. Był to barwny kolaż postaci i osobowości, wykraczających na różne sposoby poza społeczne normy i schematy. Ludzie nie-stąd, nienormatywne ciała, (de)formacje, nadludzki wysiłek i umiejętności, mrozące krew w żyłach historii, erotyzm, egzotyka i zapach nieustannie czyhającej za rogiem śmierci. To, co spychane było z przestrachem na margines codzienności, w pełnej krasie i iluminacji można było oglądać na arenie. Cyrk sprytnie wykorzystywał wypierane przez społeczeństwo treści, lęki i uprzedzenia dla własnych celów marketingowych, jednocześnie dając przestrzeń do życia i swego rodzaju podmiotowość tym, dla których nie było miejsca w innych strukturach (Wieczorkiewicz, 2002; Tait, 2005).

Ze związku Marie i Williama przyszła na świat piątka dzieci. Wszystkie zostały ochrzczone w ewangelickim Matthäuskirche zlokalizowanym w Bredow na przedmieściach Szczecina, dzisiejsze Drzetowo³. Obrzęd ten był w protestanckim społeczeństwie, zwłaszcza w czasach konserwatywnego zwrotu Innere Mission, elementem otwierającym możliwość uczestniczenia w życiu społecznym, pozwalającym rozpoznać, kto jest „swój”, a kto należy do obcych, legitymizował zajmowane miejsce w strukturze społecznej. Otwierał możliwość podejmowania różnych działań i obowiązków, a także dostęp do uczestnictwa w programach pomocowych (Kuhlmann et al., 2013). Dlatego też ci, którzy z różnych względów byli definiowani społecznie jako „Inni”, często decydowali się na wejście w struktury kościoła ewangelickiego.

Rodzina Miss La Li mogła wyglądać jak te z czarno-białych zdjęć z pierwszych aparatów, na których widać ustawionych według wzrostu artystów, zaczynając od dorosłych rodziców na najmłodszych dzieciach kończąc. Wszyscy o dobrze zbudowanych ciałach, ubrani w gorsety i bufiaste spodnie z falbanami. Dzieciństwo Anny Olgi upływało zapewne w cieniu artystycznych wydarzeń. Cyrkowe rodziny z XIX wieku to rodziny nomadów, zawsze w ruchu, podróżujących za pracą i do pracy. Rytm ich życia determinowały podpisane kontrakty, które najczęściej obejmowały akty wykonywane nie tylko przez rodziców, ale przez wszystkich członków rodziny. Dzieci od najmłodszych lat zaznajamiały się z areną i często występowały na niej u boku swoich rodziców. Wydaje się, że

³ Ibidem.

z cyrkowej tradycji wyrwała się najstarsza siostra Miss La Li, Wilhelmina Carolina, która w 1873 roku wyszła za mąż za stolarza Augusta Koeppa i przeprowadziła się do Berlina. Życie pozostałej dwójki rodzeństwa (jedna ze starszych siostr Olga Marie zmarła w wieku niemowlęcym) i ich cyrkowe konotacje wciąż czekają na odkrycie/odczytanie.

Miss La La, jak pisze zafascynowany nią Edmond Desbonnet, miała zadebiutować na scenie w wieku dziewięciu lat (Desbonnet i Surier, 1910). Jeden z artykułów zapowiadający jej późniejszy występ mówi o tym, że czternastoletnia Anna Olga wyjechała do Nowego Jorku, gdzie trenowała w cyrku przed swoim oficjalnym debiutem. Mimo że pojawiała się na scenie już wcześniej, właściwy początek jej kariery datuje się na 1879 rok i jej słynne występy w paryskim Cyrku Fernando i Folies Bergère. Przez kolejne dziesięć lat pojawiała się na różnych scenach Europy. Występowała również w innych miejscach we Francji, m.in. w Lyonie i Nantes, jak również w Belgii, gdzie jej akt wszedł do programu Cyrku Wulffa. Była częścią spektaklu w Cyrku Price⁴, w Madrycie. Nie zabrakło jej też w Wielkiej Brytanii, gdzie pojawiła się na scenie londyńskiego Royal Aquarium i Canterbury Theater of Varieties, jak również Gaiety Theater w Manchesterze.

Anna Olga występowała z solowym pokazem jako Miss La La, w ramach którego wykonywała swój najśłynniejszy numer nazywany „żelaznymi szczękami”. W jego trakcie Anna Olga zwiisała z trapezu bądź liny, trzymając się wyłącznie siłą swojej szczęki. Wykorzystywała do tego specjalny przyrząd, który do początków XX wieku składał się z pięciocentymetrowego skórzanego pasa, na którego końcu znajdowała się specjalnie dopasowana do ust część, którą zaciskała w zębach (Tait, 2005). Innym razem, oplatając jedną nogą sztangę trapezu, zwiisała głową w dół, unosząc w powietrzu trzech roślących mężczyzn. W każdej ręce trzymała jednego z nich, trzeci wisił na drugim końcu aparatu, który zaciskały jej muskularne szczęki. Punktem kulminacyjnym aktu Miss La Li był moment, kiedy w powietrzu wybuchała mała armata, utrzymywana przez artystkę żelaznym uchwytem. W artykułach opisujących ten moment, można przeczytać, że armatę z trudem podnosiło trzech mężczyzn, często do wykonania tego zadania potrzeba było nawet pięciu lub sześciu osób (Tait, 2005).

Anna Olga nie jest jednak pierwszą kobietą, która zasłynęła aktem żelaznych szczęk. Przed nią była m.in. Madame De Granville z Kanady, nazywana kobietą Herkulesem, oraz nieco starsza Leona Dare, amerykańska akrobatka słynąca z odważnego numeru, podczas którego wisała pod unoszącym się balonem

⁴ Plakat reklamujący występy Les Duex Papillons w Cyrku Price w Madrycie (1884?), Biblioteca Nacional de España, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=bdh0000018690&page=1> (dostęp: 30.01.2021).

(Tait, 2005). Ta ostatnia, podczas swojej trasy po Europie, również występowała na scenie paryskiego Folies Bergère. Miss La La była jednak pierwszą kobietą o niebiałej skórze, która została rozpoznana i rozślawiona przez krytyków i prasę. Swoją niesamowitą siłą zdecydowanie przyćmiewała również nie tylko swoje poprzedniczki, ale i poprzedników. Porównywana była do Samsona, wojowniczej „płowej Amazonki”, w Londynie nazywana Afrykańską Królową porwaną i sprzedaną do niewoli, w Paryżu opisywano ją jako Venus Noir (Czarna Wenus) (Tait, 2005).

Zachwycono się muskularnym ciałem Miss La Li i drzemiącym w nim siłom. Reklamowe opisy tradycyjnie utrzymywały jej postać w ramach dominującego stereotypu, tworząc wokół niej atmosferę tajemnicy i egzotyki. Takie przedstawienie miało odpowiadać na złożony kompleks, a w zasadzie niepokój białego społeczeństwa, które konfrontując się z silnym ciałem o innym kolorze skóry, obawiało się utraty swojej uprzywilejowanej pozycji. W drugiej połowie XIX wieku popularność zyskują teorie społecznego darwinizmu, mające potwierdzać ewolucyjne zwycięstwo, a co za tym idzie – wyższość jednej rasy nad innymi. Mimo swojego miejsca urodzenia i francuskiego obywatelstwa, narracyjne zabiegi przypisywały Miss La Li pochodzenie z nieokreślonego, afrykańskiego plemienia. Dla opinii publicznej mogło to oznaczać, że bliżej jej było do prymitywnych zwierząt niż do cywilizowanych Europejczyków (Tait, 2005).

Ponadto definiowane jako kobiece ciało zdolne równocześnie unosić ciężar trzech mężczyzn podważało wszelkie stereotypy związane z płcią i gender. Było żywą groźbą kastracji, a jej mocne szczęki budzić mogły skojarzenia z *vagina dentata* (Brown, 2007). Jak wskazuje Peta Tait, Miss La La w przeciwieństwie do swoich poprzedniczek uniknęła nadmiernej seksualizacji, co było w tym okresie regularną praktyką wobec artystek cyrkowych. Na zdjęciach z tamtego okresu przedstawiano ją raczej w neutralnych pozach, bez erotycznych sugestii czy gestów. Zdjęcia innych często sprzedawane były w specjalnych erotycznych seriach (Tait, 2005).

Takie spojrzenie na Miss La Lę mogło mieć związek z lękiem przed mieszaniami się ras, choć historia Saartjie Baartman, nazwaną Hotentocką Wenus, zdaje się temu zaprzeczać. Na przełomie XVIII i XIX wieku, pochodząca z wybrzeży rzeki Gatmos w południowej Afryce, Baartman była regularnie pokazywana w europejskich menażeriach, ludzkich zoo, gabinetach osobliwości i cyrkach. Jej ciało było seksualizowane, genitalia komentowane i dotykane zarówno jako część egzotycznej rozrywki, jak i w imię nauki (Wieczorkiewicz, 2013). Miss La La i jej niezwykle umiejętności zapewniły jej nie tylko popularność, ale pozwoliły zyskać uznanie i respekt na tyle, by mogła cieszyć się niezależnością.

Brown pisze, że dbała dobrze o własny biznes i miała swojego własnego menedżera (Brown, 2007).

Solowe występy to jedna z części bogatej kariery Miss La Li. Anna Olga Brown pracowała również w duecie pod nazwą *Les Deux Papillons*, czyli „dwa motyle”. Porównanie atletycznych akrobatek do delikatnych i smukłych owadów jest ciekawym zabiegiem narracyjno-wizualnym, który z jednej strony wskazywał na lekkość wykonywanych trików, a z drugiej strony ratował ginącą w nadmiarze siły kruchą kobiecość dla konserwatywnego społeczeństwa. Jedną z towarzyszek Anny Olgi, którą najbardziej zapamiętała historia, była urodzona w Graetz (dziś w Grodzisku Wielkopolski) Theophila Szerker (Saltarino, 1987).

Duet występował razem podczas tournée po Europie. Artystki pojawiały się na scenach we Francji, Hiszpanii i w Niemczech⁵. Białe i czarne motyle, promocja spektakli często opierała się na kontraście bazującym na kolorze ich skóry. Paleta barw wykorzystywana na plakatach miała podkreślać różnicę i budzić ciekawość dotyczącą tej „międzyrasowej” podniebnej współpracy⁶. Czasem pojawiały się jako dwa motyle, innym razem jako „Olga i Kaira”. Anna Olga początkowo wykorzystywała na scenie swoje drugie imię, występowała jako Olga Kaira albo Kaira Noir, czyli Czarna Kaira. Jej towarzyszką pojawiała się jako Kaira La Blanche, to jest Biała Kaira. Nie jest pewne, czy Theophila od zawsze była „białym motylem”, czy dołączyła do aktu później, co mogło się wiązać ze zmianą menedżera trupy bądź też młodym wiekiem artystki.

W momencie słynnych występów duetu w Folies Bergère miała dopiero piętnaście lat. Niektóre artykuły sugerują, że przed nią Miss La Li mogła towarzyszyć inna francuska artystka o imieniu Amandine lub Murielle. Identyfikacji postaci kryjących się za pseudonimami nie ułatwia też fakt, że na przełomie lat 1880 i 1888 imiona Olga i Kaira były notorycznie zamieniane i mylone. Miss La La często, zwłaszcza w drugiej połowie lat 80. XIX wieku, pojawia się jako Kaira lub Kairo, jak na plakacie z Teatru Canterbury⁷. Zamiana imion mogła mieć związek ze zmianą menedżera duetu, którym w pewnym momencie został Franz Pospischill. Był on postacią rozpoznawaną w Paryżu, wypromował m.in. słynnego żonglera Karę (Truzzi i Truzzi, 1974; Cullen, 2004). Duet występował pod jego szyldem najprawdopodobniej około 1887

⁵ Plakat reklamujący występ Olgi i Kairy w paryskim Hippodromie, Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004252z.r=olga%20et%20kaira?rk=107296;4> (dostęp: 30.01.2021).

⁶ Plakat reklamujący Kairo i Olgę, czarno-białe motyle, w Canterbury Theatre of Varieties, Londyn (1882), <https://www.bl.uk/collection-items/poster-advertising-kairo-and-olga-the-black-and-white-butterfly> (dostęp: 30.01.2021).

⁷ Ibidem.

roku, rezygnując z sygnowania się marką trupy Kaira⁸. W pewnym momencie, którego daty nie udało mi się ustalić, Theophila zmienia swoje imię na Olga Pospischil, co wskazuje na jej ślub z Franzem.

Obie artystki prezentowały wysokiej jakości umiejętności i tworzyły zapierającą dech w piersiach spektakle. Eksperymentowały ze sprzętami i rekwizytami, próbowały swoich sił na nowych konstrukcjach, rozszerzając paletę podniebnych trików. W swoim repertuarze miały m.in. numer na obracających się połączonych trapezach, nazwanych srebrną maszyną obrotową. Podczas gdy Miss La La słynęła ze swojej siły i żelaznych szczęk, Teofila kręciła w powietrzu potrójne salta. Pracowały ze sobą intensywnie prawdopodobnie około dziesięciu lat. Tworzyły silny i pełen profesjonalizmu związek.

Podniebne ewolucje i balansowanie na granicy ryzyka, z nieodłącznym widmem głodnej błędów śmierci, budują szczególny rodzaj porozumienia, opartego na głębokim zaufaniu. Struktura cyrkowego performansu opiera się na zgodności ciał, wspólnym rytmie i choreografii ruchów, które mierzy się w tysiącach kilokalorii wydatkowanej energii i potu. Niektóre z badaczek sugerują, że oprócz sceny mogły być one również partnerkami życiowymi (Frueh et al., 2000; Brown, 2007). Duet z Theophilą zapisał się w historii cyrku tragicznym zakończeniem. Podczas letniego tournée z Cyrkiem Wulffa w 1888 roku doszło do groźnego wypadku. W trakcie próby Theophila spadła z trapezu, nieszczęśliwie omijając siatkę zabezpieczającą w wyniku czego po trzech dniach zmarła (Desbonnet i Surier, 1910). Po śmierci Kairy La Blanche Miss La La znika z afiszy.

W październiku tego samego roku Miss La La wychodzi za mąż na pięknej wyspie Helgoland położonej na Morzu Północnym. Jej wybrankiem był Emanuel Woodson, urodzony w listopadzie 1865 roku amerykański cyrkowiec, kontorsjonista, który wywodził się z artystycznej rodziny minstreli. Jego ojciec był zarejestrowanym wolnym, czarnym mężczyzną, a matka niebiałą kobietą pochodzącą z Saint Louis w stanie Missouri. Jego brat Johnny, dzięki swoim wyjątkowym umiejętnościom, zyskał sławę i pseudonim Piekelnego Woltyżera (z francuskiego L'inferral Voltigeur), siostra podobno grała z wielką gracją na pianinie. Emanuel również kontynuował rodzinną tradycję cyrkową, zyskując rozgłos dzięki występom w Cyrku Rancy. Występował pod takimi pseudonimami jak Blitzmensch (z niemieckiego „człowiek-błyskawica”) czy Amfisbena, którym nawiązywał do niezwykle giętkiego mitycznego gada o głowach na dwóch końcach ciała. Sławę zyskał również na kontynencie europejskim podczas spektakli we Francji i Niemczech. Podczas jednego z nich mógł poznać Annę Olę, swoją przyszłą żonę (Desbonnet i Surier, 1910; Durrow, 2013).

⁸ Plakat Miss Lala et troupe Kaira (1880?), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003086r.r=MIss%20Lala?rk=21459;2> (dostęp: 30.01.2021).

Do spotkania doszło prawdopodobnie w 1885 roku we Francji, oba nazwiska pojawiają się na afiszach Cyrku d'Hiver i Cyrku Fernando w Paryżu⁹. Woodson był aktywnym artystą do około 1900 roku, po tym okresie uzyskał szanowaną pozycję i status dyrektora sceny w Palais d'Ete, w Brukseli. Tam też prawdopodobnie zamieszkali wraz z Miss La Lą i powiększającą się rodziną. Ze związku tych dwojga przypuszczalnie urodziły się trzy córki, które już jako dzieci występowały pod nazwą trio Keziah. Najstarsza z nich Fedy Woodson przyszła na świat prawdopodobnie na początku lat 90. XIX wieku (Desbonnet i Surier, 1910).

Pierwsza wzmianka o występie siostr Keziah pojawiła się w 1896 rok, w lyońskim magazynie *Le Passe-Temps*¹⁰. Na scenie pojawiły się z numerem rodzinnym, w którym wykonywały ewolucje z wykorzystaniem specjalnej drabiny akrobatycznej. Ze względu na młody wiek obok siostr na scenie pojawiła się najpewniej również ich matka. Fedy już jako nastolatka występowała na początku XX stulecia z tresurą psów, a w zasadzie, jak pisze Edmond Desbonnet, z niezwykle plastycznym tańcem z tymi zwierzętami (Desbonnet i Surier, 1910). Rodzina odbyła również cyrkową trasę po Australii, gdzie występowała z akrobatycznym Trio Keziah i solowym numerem Emanuela w takich miejscach jak: Tivoli Theater, Bijou czy Palace Theater.

Kiedy młode córki Miss La Li i Amfisbeny stawiały swoje pierwsze kroki na scenie, Alfred Schlieffen, szef sztabu armii pruskiej, opracowywał plan wojny błyskawicznej, który miał przynieść Niemcom zwycięstwo w zbliżającej się wielkimi krokami wojnie. Napięta sytuacja polityczna w Europie mobilizowała społeczeństwa, które wstrzymywały oddech, przygotowując się na nieuniknione. Trwał wyścig zbrojeń i innowacji. Postępowi technicznemu towarzyszyła konkurencja i ekspansywność. Narastały konflikty, budowano sojusze i porozumienia. Świat sztuki również buzował niespokojnie, siły nowoczesności i tradycji ścierały się u progu nowej epoki.

W 1913 roku swoją premierę w paryskim Théâtre des Champs-Élysées ma balet *Święto wiosny* Igora Strawińskiego z choreografią Wacława Niżyńskiego, który wywołał skandal, oburzenie wymieszane z fascynacją i poczuciem nadchodzącej zmiany. Z pierwszą dekadą XX wieku zmienia się perspektywa na sztukę.

⁹ „Broszura z repertuarami paryskich spektakli, informacja o występach Woodsona i Les Deux Papillons”, Bibliothèque nationale de France, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k120458n/f28.image.r=woodson%20contortionniste?rk=343349%3B2&fbclid=IwAR0UluQeBioqzAs4bW3xfWFpZCPTN_mL3_j0Lm4Jb2HAxrZfqaqBPud-e7s (dostęp: 30.01.2021).

¹⁰ *Ogłoszenie o występach w Lyonie siostr Woodson (1896)*, LE PASSE-TEMPS ET LE PARTERRE RÉUNIS, Ving-t-quatrième Année, nr 43, [https://collections.bm-lyon.fr/PER00318268?page=8&query\[\]=keziah&chitTotal=1&chitPageSize=10](https://collections.bm-lyon.fr/PER00318268?page=8&query[]=keziah&chitTotal=1&chitPageSize=10) (dostęp: 30.01.2021).

Idee fundujących ją harmonii i piękna ulegają dekonstrukcji, ustępując miejsca antyestetyzmowi i pierwotnej gwałtowności (Eksteins, 2014). To również okres wzmożonej migracji na początku związanej z kapitalistycznym rozwojem państwowych ekonomii i zapotrzebowaniem na siłę roboczą. Późniejsze niepokoje w Europie i wzmacniające się nacjonalizmy popychały ludzi do podróży za ocean w poszukiwaniu bezpiecznej przestrzeni.

Zamach Gavrilo Principa na Franciszka Ferdynanda staje się iskrą zapalną i rozpoczyna zmasowane działania zbrojne. Cyrkowcy i cyrkówki w wieku poborowym zostają wcieleni do armii, walczą na froncie. Członkowie ponadnarodowych, artystycznych rodzin, często muszą stawać po wrogich stronach barykady (archiwum rodzinne Joanny Bassi). W koszarach nie przestają jednak występować i dostarczać rozrywki dla kolegów żołnierzy i koleżanek żołnerek. Organizują pokazy akrobatyki, żonglerki, balansu na linie, wykorzystując do tego dostępne im przedmioty (Bassi, 2013). Większość koni, które wcześniej występowały na arenie, zostało zarekwirowanych na potrzeby armii. Inne cyrkowe zwierzęta często przejmowały ich funkcje gospodarcze. W gazetach pojawiały się zdjęcia słońi pracujących na roli bądź wspomagających transport (Averley, 2016–2017).

W sierpniu 1914 roku wojska niemieckie najeżdżają na Belgię, rozpoczynając tam czteroletnią okupację. Wybuch wojny zastał Miss La Lę i jej bliskich prawdopodobnie w Brukseli i zbiegł się z rodzinną tragedią. W 1915 roku zmagający się z chorobą nerek Emanuel Woodson umiera. Z tego samego roku pochodzi również ostatnia wzmianka o Miss La Li, która jako Anna Olga Woodson stara się o wizę do Stanów Zjednoczonych (Fei, 2017). Do tej pory nie wiadomo, czy jej prośba została rozpatrzona pozytywnie. Ustalono natomiast, że mogła tu napotkać problemy ze względu na ograniczenia migracji w okresie trwania działań wojennych.

Jeżeli udało jej się wyjechać, gdzie dotarła? Czy czekał na nią ktoś z jej dalekiej rodziny? Może był to Oofy Goofy, ekscentryczny performer pochodzenia żydowskiego, urodzony prawdopodobnie w Berlinie, którego prawdziwe imię brzmiało Leonard Borchardt (Asbury, 1933). A może był to ktoś z rodziny męża, z cyrkowego klanu Woodsonów, który został za oceanem? Miss La La mogła również przeczekać wojenną zawieruchę w Europie i wraz z wielką migracją w latach dwudziestych dotrzeć do wybrzeży Ameryki wraz z innymi przedstawicielami i przedstawicielkami Czarnej Diaspory. Wchodząc tym samym w nurt wielkiej migracji intelektualistów i intelektualistek o czarnym kolorze skóry, którzy zapoczątkowali okres nazywany Renesansem Harlemu, *Harlem Renaissance* (Pitts, 2020). A może została w Europie, była częścią szalonych lat dwudziestych i doświadczyła tego, jak świat pogrąża się w oparach faszyzmu, rasizmu, zbliża

się do kolejnego kryzysu i katastrofy? Może to właśnie tu doczekała swoich ostatnich dni. Te pytania wciąż czekają na odpowiedzi, prawdopodobne scenariusze, nowe narracje i interpretacje.

Podsumowanie

Biografia Miss La Li to historia kobiety o niebiałym i nieczarnym kolorze skóry, żyjącej na przełomie wieków w prężnie rozwijającej i zmieniającej się Europie. Szczyt jej kariery przypadł na czasy belle époque. Pięknej epoki, w której kawiarnie i kabarety wypełnione były po brzegi, a kultura tętniła życiem, buzując nowymi ideami. To również czasy postępu naukowego, nowych technicznych rozwiązań i rewolucji przemysłowej, która wzmocniła pozycję klasy średniej i świadomość klasy robotniczej. Pojawienie się silnika, telefonu czy żarówki zmieniło jakość i warunki życia w Europie Środkowej. Swoje pierwsze kroki stawia przemysł filmowy, a radio staje się źródłem powszechnej informacji. Kultura staje się dostępna masom, w świecie rozrywki otwierają się kolejne butelki szampana. Ruch sufrażystek walczy o głos dla kobiet, a w publikacjach seksuologów, takich jak Ellis Havelock czy Magnus Hirschfeld, homoseksualizm po raz pierwszy nie jest przedstawiany jako choroba.

Złota epoka to również czasy głębokiego rozwarstwienia, geograficznego i ekonomicznego oddalenia klas, zwłaszcza robotniczej, która włączona w buczące parą mechanizmy kapitalizmu ulega alienacji od produktu swojej własnej pracy. Jak na równi pochyłej bogactwo jednej warstwy przynosi niesamowitą biedę drugiej. W miejskich slumsach przybywa mieszkańców, a zatłoczone osiedla robotnicze wypełniają suburbia. Kobiety uzyskują prawo głosu, ale głównie te o białym kolorze skóry i o uprzywilejowanym statusie społecznym. Homoseksualizm w wielu krajach Europy uznawany jest za sodomie, zbrodnię przeciw naturze i karany jest więzieniem lub robotami. Tworzące się nowe państwowe tożsamości wzmacniają nastroje nacjonalistyczne. Teorie rasistowskie i eugeniczne zyskują zainteresowanie nie tylko w świecie nauki, ale i polityki. Wzmaga się rasizm i antysemityzm, karmione przez wywołaną kapitalistycznym skokiem biedę. Kraje europejskie bogacą się na eksploatacji kolonii i choć handel niewolnikami jest zakazany, to dyskryminacja jest obecna niemal w każdej dziedzinie życia. Cieszące się popularnością obwoźne menażerie i ludzkie zoo pokazują „afrykańskie wioski” pełne „prymitywnych dzikich”, których ciała po śmierci stają się eksponatami muzealnymi, tak jak Saartjie Baartman, Julia Pastrana czy Angelo Soliman (Wieczorkiewicz, 2013).

Na tle tego społeczno-kulturalnego kołażu w powietrze unosi się Miss La La, ze swoim niebiałym i nieczarnym muskularnym ciałem oraz rodzinną historią,

w której europejskie korzenie spotykają się z afrykańskim dziedzictwem. Niezależna artystka cyrkowa, w której tożsamości przecinają się różne kategorie społeczne, w tym również kategorie wykluczenia. Mocno zaciska swoje szczęki na cyrkowym aparacie, legitymizując swoje miejsce w strukturze. Unosząc się nad głowami głównie białej publiczności, symbolicznie odwraca hierarchię, społeczną stratyfikację. Na moment, w czasie spektaklu, zmienia perspektywę i afirmuje ciało kobiety o niebiałym kolorze skóry. Jej siła budziła respekt, fascynację i podważała dominującą strukturę znaczeń, symboli i przekonań. *Vagina dentata*, budząca lęk i admirację, kobieta o nadludzkiej sile. Artystka cyrkowa, która w trakcie swoich występów oswajała grawitację i redefiniowała pojęcie siły, uniezależniając ją od płci i przypisywanych jej stereotypowych cech.

Dotychczas nie znaleziono żadnych spisanych rękopisów, udokumentowanych wspomnień czy listów, które mogłyby dać wgląd w wewnętrzny system przekonań i wartości Miss La Li. Poznać to, w co wierzyła, komu i czemu sprzyjała oraz jak patrzyła na świat. Jej osoba z wykraczającym poza normy ciałem w mozaice kulturowych i politycznych nurtów dziewiętnastowiecznej Europy niosła potężny subwersywny, rewolucyjny ładunek. Na rozmowy uwzględniające pełną podmiotowość kobiet o niebiałym kolorze skóry potrzeba było kolejnych stu lat. Anna Olga Brown to jedna z tych herstorii, które zmuszały jej współczesnych, ale i kolejne pokolenia do zmiany perspektywy. Zrobiła jeden z kroków w ogromnym i długim peletonie dążącym do wprowadzenia realnej zmiany, której status wciąż widnieje jako *work in progress*.

Subiektywnie spisana przeze mnie biografia Miss La Li jest, jak pisał Munsłow, moim „indywidualnym i impresjonistycznym” przedsięwzięciem, podjętym z całą świadomością posiadanych przeze mnie przywilejów i społecznych soczewek, determinujących moje spojrzenie (Munsłow, 2017). Podobnie jak Degas, choć nie pędzłem, a słowem namalowałam obraz artystki, której doświadczenie życia jest dla mnie niemożliwe do uchwycenia. Na początku mojego tekstu pozwoliłam sobie na komentarz i analizę spojrzenia francuskiego malarza, odnosząc się do kategorii abiektu i społecznych uwarunkowań mogących wpływać na jego interpretację postaci Miss La Li. Zdaję sobie sprawę, że podobna dekonstrukcja należy się również i mojej osobie. Sama nie przestaję zadawać sobie pytań o źródła własnej fascynacji cyrkiem, mając w tyle głowy cytaty z *The Politics and Poetics of Transgression* Petera Stallybrassa i Allona White’a o tym, że sfery pozornie wydalone jako „Inne”, powracają jako obiekt nostalgii, tęsknoty i fascynacji. Las, jarmark, teatr, slumsy, cyrk, kurort nadmorski, „dzikus”. Wszystko to, co umieszczone jest na zewnętrznej granicy życia cywilnego, staje się symboliczną treścią burżuazyjnego pożądania (Stallybrass i White, 1986).

Bibliografia:

- Adams, K., Keene, L.M. (2012). *Woman of the American Circus, 1880–1940*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Asbury, H. (1933). *The Barbary Coast*. <https://archive.is/20061022120708/http://www.sfgenealogy.com/sf/history/hbtbc6.htm> (dostęp: 30.01.2021).
- Averley, H. (2016–2017). *War Circus*. <https://www.labonche.net/> (dostęp: 30.01.2021).
- Bassi, J. (2013). *La grande guerre d'un homme de spectacle*. https://joannabassi.wordpress.com/2013/11/09/813/?fbclid=IwAR1AqzbgGIpckKw7_luriuZcfzVbhgpjHItY-NeQjq37ywtKfpKs9bCaBsk0 (dostęp: 30.01.2021).
- Brown, M. (2007). *Miss Lala's Teeth: Reflections on Degas and Race*, „The Art Bulletin”, vol. 89, no. 4.
- Cullen, F. (2004). *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performances in America*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1978). *Różnica (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] M. Siemek (red.), *Drogi współczesnej filozofii*. Warszawa: Czytelnik.
- Desbonnet, E., Surier, A. (1910) *Acrobates et jeux du cirque*, „La Culture physique: revue bi-mensuelle illustrée”, nr 125.
- Durrow, H. (2013). *Mixed Experience History Month 2013: Manuel Woodson, contortionist extraordinaire*. https://lightskinnedgirl.typepad.com/my_weblog/2013/05/mixed-experience-history-month-2013-manuel-woodson-contortionist-extraordinaire.html (dostęp: 30.01.2021).
- Eksteins, M. (2014). „Święto wiosny”. *Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Fei, E. (2017). *As Above, So Between: Configuring Miss Lala as a Mixed Race Subject*. College of Liberal Arts & Social Sciences, dysertacja 238. <https://via.library.depaul.edu/etd/238> (dostęp: 30.01.2021).
- Frueh, J., Fierstein, L., Stein, J. Kaplan, J. (2000). *Picturing the Modern Amazon*. New York: Rizzoli.
- Fanon, F. (2020). *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwić. Kraków: Karakter.
- Kristeva, J. (2008). *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.)
- Kuhlmann, A. (2013). *Ambiguous Duty Black Servants at German Ancien Régime Courts*, [w:] M. Honeck, M. Klimke, A. Kuhlmann (red.), *Germany and the Black Diaspora: Points of Contact*. New York: Berghahn Books.
- Kuźma-Markowska, S. (2014). *Herstory (herstoria)*, [w:] *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*. Warszawa: Czarna Owca.
- Martin, J. (2009). *The “Tragic Mulatto” in Three Nineteenth-Century German Antislavery Texts*, „German Review Studies”, nr 32.
- Lilley, R. *Koslin*. <https://www.myoldarndtlilley.com/family-research/nathusius/koslin-koszalin/> (dostęp: 30.01.2021).
- Mikulska, A. (2010). *Rasizm w Polsce*. Helsińska Fundacja Praw Człowieka. <https://forummigracyjne.org/files/170/Rasizm%20w%20Polsce%20-raport%20HFHR.pdf> (dostęp: 30.01.2021).

- Munslow, A. (2017). *Historia jako eksperyment*, „Dialog”, nr 7–8.
- Pitts, J. (2020). *Afropean. Notes from Black Europe*. Londyn: Penguin Random House.
- Phyllis Jones, C. (2002). *Confronting Institutionalized Racism*, „Phylon”, vol. 50, no. 1/2.
- Saltarino, S. (1987). *Artisten - Lexikon*. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR.
- Stallybrass, P., White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- Szyjkowska-Piotrowska, A. (2016). *Po-Twarz. Przekraczanie Widzialności w Sztuce i Filozofii*. Warszawa: słowo/obraz terytoria.
- Tiedemann, F. (1836). *On the Brain of the Negro, Compared with That of the European and the Orang-Outang*, „Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, vol. 126.
- Tait, P. (2005). *Circus Bodies. Cultural Identity in Aerial Performance*. New York: Routledge.
- Truzzi, M., Truzzi, M. (1974). *Notes Toward a History of Juggling*, „Bandwagon”, vol. 18, no. 2.
- Wieczorkiewicz, A. (2002). *Kolonizacja dzikich ciał*, „Teksty Drugie”, nr 5(77).
- Wieczorkiewicz, A. (2013). *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*. Kraków: Universitas.

Abstract

Anna Olga Brown is a figure who became known in history as Miss Lala. Strong „African Princess”, „Black Venus”, with iron jaws which could hold the weight of several people as well as an exploding cannon. Her trapeze stunts were admired on the biggest European stages. She was born in Szczecin, to a black father and a white mother; the youngest of four siblings. She lived in a time of colonialism and racism. At a time when women still had no right to vote and their role was restricted to the private sphere. Her muscular, circus body went beyond the normative canons of female beauty and with its strength challenged dominant beliefs. It fascinated and disturbed. For advertising purposes it was alternately normalized and exoticised. Her biography is full of blank pages, uncertainties, and speculations. The following article is another attempt to read herstory, conducted within the framework of experimental history

Key words: Miss La La, circus, female artist, herstory

Specjalne podziękowania za konsultację i rodzinne wspomnienia dla Joanny Bassi