didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/chjj-hf26
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kazdy-ja-przynajmniej-raz-widziala

/ HERSTORIE TEATRU

# „Każdy ją przynajmniej raz widziała”

Agata Skrzypek | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**“Każdy ją przynajmniej raz widziała” (Everyone has seen it at least once)**

The aim of the article is to investigate the relations between the colour pink and the performative representations of vaginas based on the examples of two performances, *Malina* and *Have a Good Cry*. The author claims that the subversive interception of these characteristic emblems of femininity accelerates the process of rebuilding and redefining the female identity. Referring to Elizabeth Grosz’s project of corporeal feminism, the author analyses the process of reclaiming the vagina both as a tool of social control located in the body and as a discursive field. Recalling contemporary references to the *anasyrma* ritual as well as the history and symbolism of pink, she considers the process of covering and/or replacing the vagina with this colour. Then, in the context of the oeuvre of Maria Pinińska-Bereś, she discusses the intertwining of pink and vaginas which occurs in the aforementioned performances.

Keywords: vagina; pink; feminism; identity; recovery; Malina; have a good cry; Marta Malikowska; Magda Szpecht

„Wargi sromowe – i wargi ust – są jak strażniczki lub jak bramy, które nie chronią jednak żadnej relacji władzy” (Malabou, 2022, s. 81).

# 1.

Kolor różowy towarzyszy teatralnym i performerskim przedstawieniom waginy na różne sposoby: ilustracyjnie, na zasadzie przechwycenia oraz zastąpienia. Równolegle, od pewnego czasu dokonuje się proces odzyskiwania dla feminizmu popkulturowych i archetypicznych atrybutów kobiecości[1], w tym uznawanych za wstydliwe części ciała czy pastelowej palety barw. Zwiększenie społecznej, artystycznej i artywistycznej widzialności różowego oraz wagin wydaje się jednym z efektów (ale także narzędzi) tego procesu. Samo zestawienie waginy z różem wygląda na pozornie nieskomplikowane, chociażby z tego powodu, że srom oraz inne narządy wewnętrzne najczęściej przedstawiane są w tym kolorze, a więc mamy tu do czynienia ze swego rodzaju wizualnym pleonazmem; bliską relację tych dwóch elementów zaklęto również w języku angielskim, gdzie określenie *pink parts* odnosi się zbiorczo do ust, sutków i genitaliów. Interesuje mnie inna wyrastająca z tego zdublowania dynamika: kwestia metaforycznego oraz dosłownego odkrywania i zasłaniania waginy, pokazywania i sugerowania jej obecności, gdzie tym, co wchodzi w rolę surogatu, jest róż. Zastępowanie to uznaję za trudno uchwytny, ale istotny etap negocjacji feministek z zasadami rządzącymi dystrybucją widzialności w przestrzeni publicznej. Stawką jest tu kolejny krok ku odbudowywaniu kobiecej tożsamości, rozumianej w duchu postulowanego przez Elizabeth Grosz feminizmu korpor(e)alnego, gdzie „niezbędne jest podwójne ujęcie ciała” (Rogowska-Stangret, 2019, s. 260). Perspektywa „od wewnątrz” opiera się na „budowaniu się podmiotowości poprzez żyjące ciało, nadawanie [mu] znaczeń”, zaś ciała widziane „od zewnątrz” „są efektami działania polityczno-społecznego kontekstu” (tamże, s. 261). Grosz posługuje się schematem wstęgi Möbiusa: kierując namysł z wnętrza na zewnątrz, zobaczyć można,

jak kategorie zwykle odnoszące się do *psyche* sprawdzają się w mówieniu o ciele; w ruchu odwrotnym uwidacznia się to, jak „kategorie inskrypcji społecznych produkują efekt głębi" (tamże, s. 266). Monika Rogowska-Stangret podsumowuje:

> Trzeba pogodzić się z tym, że obraz ciała wyłaniający się z opisów Grosz ma charakter kubistyczny: przedstawia cielesność widzianą jednocześnie z różnych perspektyw, których ujednolicenie równałoby się redukcjonizmowi i oddalało od uchwycenia owej wieloznaczności ciała, która, jak twierdzę, jest jego główną charakterystyką (tamże, s. 261).

Tak właśnie chciałabym w tym tekście potraktować waginę: jednocześnie jako część ciała o wrodzonych bądź nabytych cechach i właściwościach oraz jako konstrukt kulturowy, rezerwuar odniesień, norm i znaczeń. Przy odzyskiwaniu sromu mamy do czynienia ze splecionymi ze sobą procesami, przebiegającymi na wzór ósemki Richarda Schechnera/Victora Turnera, gdzie dramat społeczny odbija się w dramacie scenicznym, a sceniczny produkuje kody i znaczenia przejmowane następnie przez procesy społeczne, z tym że przepływ ten nie jest obiegiem zamkniętym – „za każdym razem pojawia się w [nim] coś nowego, kosztem tego, co ulega zagubieniu lub usunięciu" (Turner, 2005, s. 180). Przechwycenie reprezentacji zwiększa szanse na zdobycie prawa do psychofizycznej integralności kobiet i odwrotnie, emancypacja ciała spod politycznej i obyczajowej opresji znajdzie potwierdzenie w praktykach przedstawieniowych. Strategię zastępowania usytuowałabym wewnątrz procesu subwersywnego przechwytywania, traktując ją jako moment asekuracji, a jednocześnie ekspozycję problemu z odzyskiwaniem emblematów kobiecej tożsamości.

# 2.

Związkami między przedstawieniami waginy i róży zajmę się na przykładzie dwóch spektakli: *Have a good cry* (Scena Robocza w Poznaniu, premiera 8 czerwca 2021) oraz *Maliny* (Instytut Teatralny/Teatr Studio w Warszawie, premiera 3 listopada 2018). Prace te na różne sposoby podejmują kwestię emancypacji kobiecego ciała – pierwszy w wymiarze politycznym, publicystycznym, natomiast drugi w duchowym, holistycznym, choć nie ograniczają się wyłącznie do tych aspektów. Łączy je ironiczny stosunek do religijności – tej instytucjonalnej, polsko-katolickiej oraz dalekowschodniej, przetworzonej komercyjnie na potrzeby dzisiejszej duchowości. W obu spektaklach róż zajmuje szczególne miejsce orędownika waginy, podczas gdy ona sama pozostaje zakryta, niedomówiona, nieprzedstawiona. Oznacza to jednocześnie konieczność potraktowania barwy jako posiadającego swoją sprawczość aktanta, który potrafi „stawiać opór oraz nabywać mocy poprzez wchodzenie w związki z innymi aktantami" (Bińczyk, 2005, s. 94).

Punktem wyjścia do powstania spektaklu *Have a good cry* Magdy Szpecht, Leny Schimscheiner i Weroniki Pelczyńskiej była wypowiedź Agnieszki Borowskiej, rzeczniczki ministra Zbigniewa Ziobry, dotycząca planu wsparcia państwa dla matek, które, pozbawione na mocy wyroku Trybunału Konstytucyjnego prawa do przeprowadzenia aborcji, urodzą martwe lub nieuleczalnie chore dzieci. Umierające noworodki znajdą miejsca w hospicjach prenatalnych, zaś dla matek będzie dostępny „osobny pokój, możliwość wypłakania się"[2]. Twórczynie postanowiły taki właśnie pokój urządzić na scenie, wyobrażając go sobie jako miejsce w przerysowany sposób kojące i przytulne. Spektakl rozpoczyna się wyniesieniem przez aktorki kilku rekwizytów zza ustawionego pod tylną ścianą ekranu: akwarium z podpinaną fontanną, rozkładanej drabiny, na której szczeblach

podwieszają żarówkę, przekładają deskę, a na niej stawiają roślinkę doniczkową, i materaca, którego wygodę sprawdzają, rzucając się na niego na brzuch w dramatycznym geście. Na scenie leży też już przenośna biblioteczka feministyczna, czyli stos książek, układanych przez Schimscheiner to w formę wieży, to w kopczyk, nad materacem natomiast rozpięty jest baldachim. Na ekranie wyświetlane są obrazy przedstawiające ideały kobiecego ciała (autorstwa m.in. Williama-Adolphe'a Bouguereau, Petera Paula Rubensa, Simona Vouet), malarskie akty erotyczne (Katsushiki Hokusaia), portrety matek z dziećmi, w tym Matki Boskiej (Giorgiona, Correggia, Bouguereau, Giovanniego Belliniego), a także archiwalne, anatomiczne schematy wulwy, ciąży i porodu. Podczas jednej ze scen na ekranie pojawiają się również fotografie autorstwa Moniki Stolarskiej, na których ubrane w cielistą bieliznę Schimscheiner i Pelczyńska pozują razem, układając swoje ciała w litery alfabetu: A, B, O, R, C, J. W toku akcji w pokoju do płakania pojawiają się oprawione w ramkę czarno-białe zdjęcie Izabeli z Pszczyny, strajkowy transparent, peruka klauna, balonikowe pieski, papierowe kubeczki, rozkruszone ciasteczka, tekturowe pudło – słowem, mnóstwo bibelotów, które, raz użyte i rzucone w kąt, powoli zaśmiecają tę przestrzeń.

Twórczynie w humorystyczny sposób opowiadają o polskim „pejzażu aborcyjnym": począwszy od projekcji odcinka Polskiej Kroniki Filmowej ze stycznia 1993, kiedy w Sejmie uchwalono ustawę gwarantującą tzw. kompromis aborcyjny, przez ironiczną opowieść o reakcjach byłego chłopaka, mamy, przyjaciółki i taksówkarza na wieść o tym, że powstaje spektakl o terminacji ciąży, przez nawiązania do songów z Czarnych Protestów oraz do działalności aktywistek pro-choice i pro-life (szczególnie peregrynacji kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, zamykającej ponoć kliniki aborcyjne na całym świecie, czy tańca płodów wykonanego przez

uczniów podstawówki i przedszkola w Ostrołęce), kończąc na efektach niedostatku edukacji seksualnej. Przebieżka przez liczne absurdy polskiej sceny polityczno-obyczajowej ma pomóc aktorkom i publiczności w dopełnieniu celu tego spotkania, czyli „poczuciu się jak ten smutny klaun”[3] i rozpłakaniu. Dla opornych przygotowano instruktaż wywołania łez. Pomóc ma smarowanie powiek kremem mentolowym, bieganie bez mrugania, wachlowanie rękami szeroko otwartych oczu, przywoływanie przykrych wspomnień oraz słuchanie *Adagia na smyczki* Samuela Barbera, czyli utworu uznawanego za najsmutniejszą muzykę świata. Długie zakończenie, podczas którego performerki poszukują łez, ma wyciszający i katartyczny charakter. Stanowi ono kontrast do wcześniejszych dynamicznych sekwencji przedstawienia, wypełnionych ciężkostrawnymi, „grubymi i suchymi”[4] żartami. Humor, zdaniem Szpecht, jest narzędziem politycznym, a jego użycie w teatrze szczególnie sprzyja wywoływaniu społecznych kontrowersji. Choć w trakcie prób temat i granice żartów były polem konfliktu, nie zrezygnowano z nich, ponieważ okazały się miarą wolności twórczej.

Współautorkami *Maliny*, czyli zwycięskiego projektu programu „Placówka” z 2017 roku, są: Marta Malikowska, Anka Herbut, Agata Siniarska, Maja Skrzypek, Maniucha Bikont i Nastia Vorobiova. Światła zaprojektował Aleksandr Prowaliński. Po włączeniu spektaklu do repertuaru Teatru Studio w 2019 roku Agatę Siniarską zastąpiła Karolina Kraczkowska, a dublerką Maniuchy Bikont została Joanna Halszka Sokołowska. Efektem wieloetapowego procesu twórczego jest teatralna sesja jogi, mająca na celu wypracowanie strategii przetrwania w patriarchacie. Inspiracją dla tej formy performansu była postać Maliny Michalskiej, pierwszej polskiej propagatorki hatha-jogi, prowadzącej swoją działalność od lat sześćdziesiątych XX wieku. Choreografia Siniarskiej czerpie pełnymi garściami z wiedzy o praktyce, teorii i historii jogi, która, co istotne, powstała jako ćwiczenia dla mężczyzn i

jako taką przeszczepiono ją do kultury zachodniej. Dopiero z czasem nałożono na nią „poprawki", mające na celu uwzględnienie w asanach fizjologii i fizyczności kobiet: menstruacji, ciąży, dni płodnych. Nie będę w tym tekście odnosić się do całości procesu twórczego, któremu świadkowałam i który dokumentowałam fotograficznie w październiku i listopadzie 2018 roku. W dalszej części artykułu odwołam się jednak na wypowiedzi Marty Malikowskiej, konfrontując je z własnymi refleksjami o różu i waginach.

Widzowie wchodzą do sali teatralnej bez butów i rozsiadają się na poduszkach ustawionych z trzech stron sceny. Malikowska wita ich pytaniem: „Jak się czujesz?", a potem, na zmianę z Kraczkowską, tłumaczy zasady funkcjonowania przestrzeni:

> To jest Świątynia Niewidzialnego Różowego Jednorożca pod wezwaniem boskiej matki jogicznej. Panuje w niej kilka zasad, pierwsza jest taka, że boska matka nie ma nic wspólnego z Matką Boską. Druga zasada jest taka, że jednorożec jest i różowy i niewidzialny, czyli widzę, że go nie ma, ale wierzę w to, że jest różowy. I trzecia zasada, najważniejsza, jest taka, że w naszej świątyni praktykujemy system jogi Malina stworzony po to, by uzdrowić to, co potrzebuje uzdrowienia[5].

Zgodnie z zapowiedzią, dalsze sceny mają intencje ozdrowieńcze. Oddzielone są podtytułami, takimi jak: *Asana na nieużywającego*, *Krija na dobry flow w patriarchacie*, *Asana na kres męskiego geniuszu*, *Asana na niewstyd*. Czego nie widać na scenie, a co pozostaje w scenariuszu jako resztka procesu twórczego, to rozpiska, jakie zasady kierują poszczególnymi asanami: co

dzięki praktyce zmienia się w ciele i co uzdrowione zostaje politycznie oraz społecznie. Tematy poruszane podczas kolejnych sekwencji to przede wszystkim bezpieczeństwo kobiet w życiu codziennym: w przestrzeni publicznej (po zmroku, w podróży), we własnym domu, w relacji z partnerem, w sferze zawodowej. Punktem odniesienia był m.in. esej Rebekki Solnit *Spacer po północy. Kobiety, seks i przestrzeń publiczna* z książki *Zew włóczęgi*, w którym autorka zastanawia się nad tym, jak w perspektywie historycznej zmieniały się strategie kontrolowania i dyscyplinowania kobiet w przestrzeni publicznej. W *Malinie* pojawiają się rytuały, które mają zaklinać męską opresję, jak zaciskanie ud w pozycji orlicy[6]:

> Zamiast bezczynnie siedzieć, zaplatasz nogi, ręce i zaciskasz uda. Sprawdzasz, jak długo uda ci się w tej pozycji przetrwać mimo nacisków. Praktykowały ją Kolumbijki w strajku zaciśniętych ud. W 2006 roku grupa kobiet odmawiała swoim partnerom-gangsterom – seksu tak długo, aż w Kolumbii spadła przestępczość. Wagina okazała się bronią silniejszą od pogróżek!

Oraz przeprowadzane jest szkolenie z joginicznej techniki samoobrony z udziałem osoby z publiczności:

> Powoli przechodzisz do pozycji flądry – matsyasany. Zniżasz się do poziomu i trochę się naginasz. Wytrzymujesz. Tę pozycję wykonujesz, kiedy niebezpieczeństwo okazuje się większe niż myślałaś. Kiedy z jakiegoś powodu zostajesz sprowadzona do parteru. Zasada jest prosta: skoro już leżysz, lepiej leżeć jak zimna ryba. Gorące zamiary wyziębiasz chłodnym oddechem sitkari. Przez zaciśnięte zęby i otwarte usta bardzo powoli wciągasz powietrze.

> Jeśli flądra nie pomaga, modyfikujesz ją i przechodzisz do klasycznej pozycji trupa. Tę kriję dobrze ćwiczyć na brudno w domu. Na wszelki wypadek, który w końcu kiedyś i tak weźmie nas w obroty. Wypadki chodzą po ludziach, a zwłaszcza po kobietach.

Przytaczam te cytaty, by nie ograniczyć się do stwierdzenia, że język tekstu Anki Herbut kipi od metafor i związków frazeologicznych związanych z cielesnością, a jego cechami charakterystycznymi są nagromadzenie żeńskich zaimków oraz sfeminizowanie nazw asan – co „umknęło" przy dostosowywaniu jogi do potrzeb kobiet. Spektakl, tak jak większość sesji jogi, kończy się medytacją, z tą różnicą, że w *Malinie* jest to „medytacja na cipkowanie", do której zaproszona zostaje widownia: można położyć się wśród różowych gąbeczek i zrelaksować, podążając myślami za poetyckim manifestem rozmiękczania tkanek, by na i w końcu „poczuć się dobrze".

Zaprojektowana przez Maję Skrzypek przestrzeń sceniczna, nazwana świątynią, a klimatem wywołująca też skojarzenia z buduarem, zanurzona jest w różu. Scenę wypełniają różowe gąbeczki, które, usypywane w kopce, rozsypywane i przekopywane, wpadają czasem w ręce publiczności. Performerki występują w wiśniowych i malinowych legginsach, z odsłoniętymi piersiami i przyczepionymi do skroni długimi do ziemi, białymi brodami mędrców, których nobliwy wizerunek przechwytują. Na atmosferę bliskości i intymności pracują pulsujące niespiesznie magentowo-brzoskwiniowe światła, odbijające się w tafli złotej podłogi baletowej. Centralne miejsce zajmuje podwieszony nad sceną okrągły ekran, na którym wyświetlana jest intrygująca, malinowo-waginalna projekcja Nastii Vorobiovej. Niewidzialny jednorożec podobno także jest różowy.

# 3.

Subwersywnemu przechwyceniu – czyli przemieszczeniu negatywnych konotacji otaczających jakieś zjawisko w pole nowych, afirmatywnych asocjacji przez słabszą lub wykluczaną grupę w celu dowartościowania się – wagina i róż podlegają często osobno. Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów tej praktyki w odniesieniu do różu jest historia różowego trójkąta, używanego do oznaczania homoseksualnych mężczyzn w obozach koncentracyjnych podczas II wojny światowej. Po zakończeniu okupacji różowy trójkąt stał się symbolem pamięci o ofiarach zagłady, eksponowanym przy okazji licznych memoriałów, a w latach osiemdziesiątych został przekształcony w pozytywny symbol tożsamości i wspólnoty LGBT, wreszcie grupa ACT-UP (międzynarodowa koalicja działająca na rzecz osób chorych na AIDS) przyjęła go za swój emblemat i odwróciła go szczytem do góry[7]. Choć tym przypadku obracamy się nadal w obrębie imaginarium męskiego, często utożsamianego z uniwersalnym, warto zaznaczyć, że przypisanie różu do kobiecości wydarzyło się jednak w konkretnym momencie historycznym – drugiej połowie XX wieku. Jak zauważa Barb Hunt w wykładzie *Pink is everywhere*, wcześniej, w erze industrializacji, dopiero co wynaleziony barwnik o jaskrawym odcieniu magenty służył do farbowania kombinezonów robotników i robotnic, co znacząco wpłynęło na społeczne konotacje tego koloru, wiążąc go z niskim statusem. Dwudziestowieczny splot kapitalizmu i patriarchatu rozpoczął erę „kodowania kolorami", przypisując normatywnie rozumianym płciom konkretne palety barw. Jak jednak wynika z „Ladies' Home Journal", w 1918 roku róż, symbolizujący witalność, energię i odwagę, funkcjonował jako kolor dla chłopców i mężczyzn, natomiast w otoczeniu delikatnego pastelowego błękitu chętniej widziano kobiety[8]. Powojenne lata czterdzieste i

pięćdziesiąte odwróciły tę zależność, choć, jak pokazuje Hunt, nie wydarzyło się to ani jednorodnie, ani od razu. Sugeruje, że róż w kulturze Zachodu stał się po prostu bardzo popularny: na co dzień upowszechniały go firmy produkujące kosmetyki, zabawki dla dzieci i akcesoria gospodarskie (adresujące swoje produkty do kobiet, które po wojnie „wróciły do domów"), projektanci mody (Dior, Lagerfeld, Schiaparelli), ale też osoby publiczne pokroju boksera i przedsiębiorcy Sugar Raya Robinsona, wożącego się po Harlemie słynnym różowym cadillakiem, mając na sobie garnitur w tym samym kolorze. Z drugiej strony różowy zaadaptowano w miejscach pracy, w których kobiety były pożądaną siłą roboczą, a także tam, gdzie świadomie manifestowały swoją obecność – za przykład Hunt prezentuje slajd z różową maszyną do pisania Royal z lat czterdziestych XX wieku[9].

Hunt chce udowodnić, że róż ma swoje znaczenia i funkcje poza popkulturą[10], która przejaskrawiła skojarzenia z nim związane, czyniąc z niego archetypiczną wręcz reprezentację niedojrzałości, naiwności i pasywności. Bohaterki filmowe noszące róż, takie jak Julie Richman z *Dziewczyny z doliny*, przyjaciółki z *Głupiej i głupszej* (tytuł oryginalny: *Blonde and blonder*), grupa nastolatek z *Wrednych dziewczyn* czy koleżanki z *Cukiereczka* uosabiają stereotypową głupotę, niewinność, porywczość, złośliwość lub infantylność. Dochodzi do tego kwestia wieku: skoro kolor ten zwyczajowo towarzyszy dorastaniu i reprezentacjom dziewczyństwa – jak lalka Barbie, księżniczki Disneya, kucyki Pony i wiele innych – to otaczające się nim dorosłe bohaterki zwykle przedstawia się jako niepoważne, niesamodzielne i niedojrzałe. Jeśli w toku fabuły zyskują sprawczość, wiąże się to z porzuceniem różu (jak Barbara Novak w *Do diabła z miłością* czy Shelley w *Króliczku*), a jeśli są w róż ubierane – tracą podmiotowość (Paige Morgan na balu w filmie *Książę i ja*, Andie Walsch w finale *Dziewczyny w różowej sukience*, gdzie decyzję o wyborze partnera podejmuje za nią jej

kolega). Stąd popularny w feminizmie pogląd, że różowy jest synonimem patriarchalnej opresji i wtłaczania w ramy, a dla zachowania wiarygodności czy powagi powinno się unikać korzystania z niego w sytuacjach publicznych. Elle z *Legalnej blondynki* udaje się sforsować ten stereotyp, gdy jako ubierająca się od stóp do głów w róż studentka prawa na Harvardzie wygrywa swoją pierwszą, spisaną przez innych na straty, sprawę w sądzie. Kiedy jednak w prawdziwym życiu z tą zasadą kilkakrotnie próbowała negocjować Hillary Clinton, pojawiając się w różowych uniformach na konferencjach prasowych lub podczas wystąpienia na IV Światowej Konferencji w sprawie Kobiet w 1995 w Pekinie, zapisało się to w historii głównie w formie licznych artykułów dotyczących jej wyborów modowych. Roxane Gay w finale *Złej feministki* podkreśla, że choć jej ulubionym kolorem jest różowy, całe lata nosiła się na czarno, uznawszy, że to jedyny odpowiadający jej poglądom kolor (2022, s. 428). Z kolei Iwona Demko dostrzegła zależność między wyborem kolorystyki swoich prac czy ubrań z samopostrzeganiem:

> Różowy był kolorem, którego nie tolerowałam przez dwadzieścia siedem lat mojego życia. Wydawał mi się potwornie kiczowaty i infantylny. A ja jako kobieta przecież cały czas starałam się udowodnić, że nie jestem tylko kobietą i na pewno nie infantylną. Moja dezaprobata dla koloru różowego miała ścisły związek z blokowaniem własnej kobiecości, wynikający z podświadomego przekonania o jej niższości. A ja nie chciałam być mniej poważana z powodu rzeczy, na które nie miałam wpływu (Demko, 2016).

Dziś Demko często sygnuje swoją twórczość kolorem różowym i wydaje mi się, że robi to nie tylko w geście protestu przeciwko umniejszającym kobiety

narracjom (jak w rzeźbie *Teraz jest najlepszy moment, kochanie* dotyczącej naprotechnologii, metody planowania rodziny aprobowanej przez Kościół katolicki), ale by afirmować sytuacje nim przechwycone (jak na obrazie *Różowym kwadracie na białym tle* czy w instalacji *Obsession* oraz *Kaplicy Waginy*).

Na przełomie XX i XXI wieku kolor różowy odzyskiwały także ruch *lipstick feminism* oraz powiązane z nimi grupy dziewczyńskie, *girlie feminism* i *cupcake feminism*[11], które działały na rzecz nadania wartości tradycyjnie realizowanej kobiecości, w tym upodobaniu do noszenia makijażu, zainteresowaniu modą, robótkami ręcznymi czy gotowaniem[12]. Różową szatę graficzną odnajdziemy dziś także w kobiecych biznesach (Pani Swojego Czasu), blogach (Codziennie Fit, Moje Wypieki i inne) czy inicjatywach edukacyjnych (Różowa skrzyneczka).

# 4.

Wśród praktyk odzyskiwania waginy ważne miejsce zajmują artystyczne nawiązania do rytuału *ana-suromai* (z greckiego: „podnieść ubranie", inaczej też: *anasyrma*, *anasyrmos*). To pochodzący ze starożytności (i okazjonalnie przywoływany jeszcze w XX wieku[13]) akt publicznego obnażania kobiecego sromu. Tradycji tej przypisywano wielkie moce: zdolność do zmiany toku wojny, ochrony miasta i jego społeczności czy zapewniania dobrobytu. Rytualna wiara w sprawczość i siłę kobiecego łona wywodziła się z pozytywnego stosunku społeczeństwa do waginy, wypartego w toku dziejów przez dominujący dziś fallogocentryzm, określający taki sposób kodowania znaczeń w kulturze, który utrwala męską dominację (Araszkiewicz, 2018, s. 59). Obnażenie sromu potrafiło również ocalić samą podnoszącą spódnicę

kobietę, gdy wzięty z zaskoczenia drapieżca zawstydzał się tak mocno, że uciekał lub zmieniał swoje zamiary (Blackledge, 2019, s. 24-29). Zasromanie w akcie *ana-suromai*, jako siła wymierzona nie w kobietę, a w jej przeciwnika, to, jak mi się wydaje, ciekawy wątek do rozwinięcia w feministycznej refleksji nad kulturową rolą tego afektu.

O ironio, odzyskiwanie pozytywnego – w znaczeniu: nieuprzedmiotowionego, niepornograficznego – wizerunku waginy w formie powrotu do *ana-suromai* utrudnia nie tylko wdrukowany w kulturę podrzędny status osób posiadających kobiece genitalia, ale i przepisy prawne, penalizujące publiczne obnażanie się czy dystrybucję pornograficznych przedstawień genitaliów[14]. Dochodzi do tego kwestia szantażowania – trudno określić to inaczej – polskiego społeczeństwa coraz trudniejszym dostępem do legalnej aborcji, a więc można domniemywać, że waginę obwarowuje się ścisłym regulaminem, ponieważ rzeczywiście ma moc – nie (tylko) tę ezoteryczną, ale i performatywną, którą zagarnia ludzkie wyobraźnie. Ością w gardle dla wielu krytyczek i odbiorców artystycznych reprezentacji wagin są także jawne nawiązania twórczyń do tradycji „świętej waginy" lub „Bogini". Nakłucie napompowanego balonu polskiego performansu religijności może podrażnić chronione artykułem 196 Kodeksu karnego uczucia religijne niektórych widzów i widzek. Podam dwa współczesne przykłady. Na kontrowersje wokół wizerunku wulwy naraziły się członkinie grupy Dziewuchy Dziewuchom, które podczas V Trójmiejskiego Marszu Niepodległości w 2019 roku zorganizowały *Happening Królewskiej Waginy z Tęczowymi Madonnami*. Kilku świadków ich pochodu wniosło zgłoszenie do prokuratury w sprawie obrazy uczuć religijnych, argumentując, że rysunek waginy przypomina monstrancję[15]. Z agresywnym niezrozumieniem oraz zarzutami o „nadmierne skupianie się na biało-czerwonej symbolice narodowej, swoistą «bierną» poetykę prac" oraz „patriotyczny kicz"

(Araszkiewicz, 2018, s. 55) spotkała się również wystawa *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017). Gwoździem do trumny, zdaniem krytyków i krytyczek, okazał się baner waginistki Iwony Demko *408 223 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym Proteście*, przedstawiający zmultiplikowaną artystkę podnoszącą spódnicę na krakowskim Rynku Głównym w akcie odnoszącym się do *ana-suromai*. Na zdjęciu waginy zasłonięte są czarnymi mandorlami, których brzegi jaśnieją świętym – czyli znanym z obrazów przedstawiających chrześcijańskich świętych – blaskiem. Bezkresna otchłań czerni nawiązuje do głównego koloru Strajków Kobiet, ruchu nie ustającego w wysiłkach, by odebrać z rąk polityków prawo do zarządzania ludzkim życiem w tak daleko posuniętym stopniu. To poplątanie porządków: mityczno-ludowego, chrześcijańsko-sakralnego i interwencyjnie-politycznego, oraz celowa, jak twierdzi Agata Araszkiewicz, estetyka kiczu sygnalizują nie tylko „tęsknotę za innym możliwym porządkiem" (tamże, s. 64), lecz także, jak mi się zdaje, proces rozpierania od środka i destabilizacji narracji o polskim patriotyzmie. Przesłonięcie wulwy atrybutem świętości jest boleśnie dosłowne: symbolizuje strony w sporze o prawo do aborcji. Wagina, rozumiana jak u Grosz podwójnie, jako część ciała będąca narzędziem kontroli społeczeństwa i jako symbol pełnoprawnej tożsamości, będzie tu (niczym Szekspirowska Porcja i Disneyowskie księżniczki) nagrodą dla zwycięskiej strony. Do momentu rozstrzygnięcia sporu pozostanie zakryta – mandorlą.

Oba te przykłady uwidaczniają, że problem z odzyskiwaniem waginy nie leży po stronie jej symboliki czy „nieskromnego" wyglądu, ale tego, czyją wyobraźnią zawładnęła i czyje symbole lub wartości przenosi w obręb swojego imaginarium. Obrazuje to jednocześnie stan rzeczy, w którym mniejszości (w tym przypadku kobiety), nim wypowiedzą się w swojej sprawie – czy to nieheteronormatywności, jak podczas Marszu Równości, czy

praw reprodukcyjnych, jak w Strajkach Kobiet – muszą najpierw wyjaśnić, kim nie są i czego bądź kogo nie reprezentują, zużywając w ten sposób dwukrotnie więcej energii, zasobów i czasu (Solnit, 2021, s. 30-32). Wagina uciszana i przesłaniana jest zatem z kilku powodów – po pierwsze, jako ideologiczna i anatomiczna „dziura", wyrażająca we freudowskiej tradycji myślenia kobiecą ułomność i męski lęk, po drugie, w świetle prawa jako nieobyczajna część ciała i wreszcie, w kontekście sztuki lub symbolu, jako dążąca do konfliktu prowokatorka.

Praktyka przechwytywania rozgrywa się w tej sytuacji nie tylko w polu dosłownej widzialności, ale również w obrębie walki z nadużyciami językowymi. W ciągu ostatnich kilku lat na Zachodzie miałyśmy do czynienia z serią kampanii edukacyjnych zajmujących się propagowaniem pieszczotliwych określeń wulwy[16]. Zasługi dla polskiego słownictwa ma w tym względzie tłumaczka książki Naomi Wolf *Wagina. Nowa biografia*, Elżbieta Smoleńska, która stanęła przez wyzwaniem przypomnienia lub wymyślenia nowych synonimów waginy, odpowiadających tym licznie przytaczanym przez autorkę (Wolf, 2013, s. 135-187). Badaczka przeciwstawia obraźliwym i poniżającym terminom nazwy dawne, zawarte np. w poezji miłosnej Safony lub pochodzące z literatury chińskiej dynastii Han i Ming („wonny alkierz", „drogocenna perła"). Wolf odnajduje imponującą liczbę pozytywnych określeń na waginę także w tekstach Johna Donne'a („ląd nieznany", „skarb i błogosławieństwo"), Anaïs Nin („pąk kwiatu"), czy w amerykańskich utworach ragtime'owych z lat pięćdziesiątych („guziczek", „bułeczka", „cukiernica", „miseczka"). Wszystkie te przykłady wplata do swoich wykładów: „Moje słuchaczki wychodzą z sali odmienione, bo w wyobraźni odbyły podróż do innych czasów, miejsc i kontekstów, w których o waginie mówiono z szacunkiem" (tamże, s. 219). Te afirmacyjne inicjatywy wydają mi się jednak problematyczne z tego względu, że nie da się

odzyskać „waginy”, skoro odzyskuje się „złoty lotos”, „wulwy”, gdy mówi się „różany gąszcz”, „sromu” jako „jadeitowych wrót”, a „łechtaczki” jako „skarbu”. Poetyckość skrywa w sobie pruderię.

W *Malinie* na waginę mówi się: cipka. Porozmawiałam z Martą Malikowską na temat uwalniania sromu od abiektalnych bądź wulgarnych skojarzeń i o tym, dlaczego ostatecznie to on – a nie Malina Michalska – stał się osią tematyczno-wizualną spektaklu. Poniżej prezentuję fragmenty naszej rozmowy[17]:

**Kiedy dołączyłam do prób do *Maliny* w październiku 2018, temat waginy był już na stole. Nigdy nie zapytałam, dlaczego właśnie nią chciałaś się zająć.**

Marta Malikowska: Chciałyśmy się zająć kobiecością, więc naturalnie temat cipki musiał się pojawić. Cipka w moim odczuciu jest niedoceniona i za mało się o nią troszczymy, mało o niej mówimy. Jeśli porównać, ile mówi się o penisie, a ile o cipce, to mamy zupełny dysonans. Gdy w ciąży zaczęłam ćwiczyć jogę, poczułam się w głębszej relacji ze swoją cipką. Wiedziałam, że przez nią przejdzie człowiek, więc muszę się na niej skupić. Zaczęłam ćwiczyć mięśnie Kegla, wyobrażać ją sobie, przygotowywać do porodu. Dużo też o niej czytałam. Więc kiedy przyszedł temat Maliny [Michalskiej], pierwszej polskiej instruktorki jogi, podniesienie tematu cipki było dla nas oczywiste. Malina jako owoc też w jakimś sensie kojarzy się z cipką – ma piękny, różowy kolor, smak, zapach i kształt. Dla Nastii Vorobiovej, autorki projekcji wideo, też to było naturalne. Istniała w nas potrzeba nadania cipce podmiotowości. Ważne też, że [podczas prób – A.S.] nie bałyśmy się

używać określenia „cipka”. Mamy wiele określeń: waginę, wulwę, joni, a ta polska cipka jest naznaczona czymś niedobrym, negatywnym. Jeśli chce się kogoś obrazić, przezywa się go „cipą”, więc koniecznie trzeba to odwrócić i przywrócić moc słowu „cipka”. Nie mamy innego, piękniejszego słowa na cipkę, więc trzeba tę cipkę uwolnić, uszanować, uznać, oswoić, ukochać. Potrzebujemy nawiązać z nią kontakt, poznać jej potrzeby, granice, smak, zapach, kształt […].

**Jak dotarłaś do momentu, w którym oswoiłaś słowo „cipka”?**

Z samym słowem w ogóle nie miałam problemu. Ale na przykład, gdy nagrywałyśmy moje portfolio filmowe, Agata Uniatowicz zza kamery zapytała: „Masz cipkę czy cipę?”. Odpowiedziałam, że cipki już nie mam, że mam cipę. „Ci-pa! Ci-pa! Ci-pa!” Zrozumiałam, że to kolejny level – powiedzieć „cipa”, ale tak, żeby cię to nie zabolało.

**Jest totalna różnica.**

Totalna! Bo można powiedzieć, że cipkę mają dziewczyny, nastolatki, a gdy się stajesz kobietą, to masz cipę, ale ona jednocześnie jest zepsuta tym słowem.

**Mam poczucie, że ono jest całkowicie w mocy fallocentryzmu.**

> Może ją odczarujemy, jeśli zaczniemy mówić „cipa” z uśmiechem i piękną energią? […] Wszyscy pochodzimy od matki, od cipki. W medytacji na cipkowanie pada nawet takie sformułowanie: „Każdy ją przynajmniej raz widziała”. I mówimy też, że jeśli ją masz, to super, jeśli nie, to nic nie szkodzi, możesz ją sobie wyobrazić: „Jedną rękę kładziesz na sercu, drugą możesz położyć na cipce, jeśli ją masz. Jeśli jej nie masz lub masz tylko jedną cipkę, a chciałabyś mieć dwie, wyobrażasz ją sobie i kładziesz rękę tam, gdzie chciałabyś ją mieć”. To superważny tekst Anki Herbut.

To też bardzo ważny moment w spektaklu. W *Malinie* można wyróżnić dwie równolegle istniejące rzeczywistości. W pierwszej, fabularno-narracyjnej, następuje przeprowadzenie widzek przez sesję jogi i temat spektaklu. Druga to warstwa wizualna. Ta już od początku reprezentuje nową, przeobrażoną teraźniejszość, czyli miejsce, którego sens, jako odbiorczynie, stopniowo poznajemy. Rzeczywistości te spotykają się we wspomnianym przez Malikowską finale, w momencie afirmacji stanu swoistego cielesnego rozmiękczenia, wspólnotowego rozgoszczenia się we wnętrzu waginy. Skoro wizualność przestrzeni scenicznej poprzedza rozwój akcji, można przypuszczać, że od początku był taki plan – zbudować porozumienie i rozmontować uprzedzenia, które stanęłyby na drodze „medytacji na cipkowanie”.

Centralne miejsce sceny zajmuje okrągły ekran z projekcją przedstawiającą pulsującą malinę-waginę, która w pewnym momencie zaczyna także menstruować. Kształt ten pozostaje na tyle abstrakcyjny i estetyczny, by w swoim niedomówieniu odwoływał do genitaliów, nie ilustrując ich. Sama

Malikowska, mimo demonstrowania stanowczego stanowiska, jeśli chodzi o odzyskiwanie słowa „cipka”, wraz z prawem do publicznej rozmowy o podmiotowości waginy, o wizualizacji z rozmysłem opowiada opisowo: „[to] pulsująca malina, która ma przypominać cipkę, czasem macicę, czasem tam tak jakby leci krew”. Podobnie w zawoalowany sposób odnosi się do kwestii nagości:

> **W spektaklu gracie z odsłoniętymi piersiami, ale cipka pozostaje zakryta. Jakby piersi mniej kompromitowały publiczną przestrzeń.**
>
> Nie do końca, bo gramy bez majtek i coś tam przez te legginsy prześwituje. Kiedy się wyginamy, materiał się naciąga i czuję, że cipka jest na widoku, szczególnie w *Asanie na Niewstyd*, gdy śpiewamy głowami schowanymi w pianki, z tyłkami na wierzchu. Na pokazywanie piersi też nie mamy przyzwolenia, no chyba że w teatrze, w sztuce. […] Chciałyśmy podziałać na wyobraźnię i myślę, że ona tutaj działa. Mamy różowe gąbeczki, mówimy o różowym zapachu. Różowa jest świątynia różowego niewidzialnego jednorożca, cudowna, zaprojektowana przez Maję Skrzypek. Ona może być metaforą niewidzialnej cipki, ale jest też parodią religii, więc trochę się uśmiechamy same z tej świątyni.

Przywołana scena, jak również choreografia z *Asany na kres męskiego geniuszu* oraz wszystkie te momenty, w których performerki wypinają krocze, by wyeksponowana – choć zasłonięta – wagina mogła przynieść rytualną zmianę, to w moim odczuciu nawiązania do aktu *ana-suromai*. Zostają one, siłą rzeczy, zatrzymane w pół drogi i funkcjonują na zasadzie

metonimii: róż kostiumu przesłania róż nagiego ciała, tak jak malina na projekcji przywołuje skojarzenia z waginą.

W *Have a good cry* waginy nie traktuje się w kategoriach metafizycznych ani mitycznych, choć, podobnie jak w *Malinie*, znajdziemy tam polityczne nawiązanie do niedokończonego aktu *ana-suromai*. W jednej ze scen Pelczyńska kładzie się na plecach, na nogi zakłada puchową kurtkę, unosi je do góry, pomiędzy wkłada perukę i w ten sposób powstaje tułów, głowa i ręce nowej postaci – swoistej karykatury Baubo, starożytnego motywu rzeźbiarskiego, który przedstawiał połączenie twarzy, brzucha i genitaliów, był obiektem kultu. Tak spreparowana „kobieta-wagina" (Blackledge, 2019, s. 45) nie może jednak uwolnić swojej rytualnej mocy, ponieważ znalazła się w świecie, w którym już taka możliwość nie istnieje. Dalszy ciąg tej sceny przebiega bowiem następująco: Schimscheiner w peruce klauna, sypiąc dowcipami o odkurzaczu, wysysaniu, politykach i płodach, wyciąga z wnętrza kurtki (i zarazem spomiędzy nóg Pelczyńskiej) kolejne rekwizyty. Jest wśród nich metalowy wieszak, symbol i narzędzie domowej aborcji, którym aktorka następnie posługuje się tak, jak gdyby przeprowadzała zabieg. Następnie bohaterka Pelczyńskiej chce wybrać się na strajk: Schimscheiner nakłada na jej „ręce" tekturę z przymocowanymi od tylnej strony klapkami, by kobieta mogła ją „trzymać". Na transparencie widnieje napis: „Nigdy nie będziesz szła" – nawiązujący do hasła widniejącego na jednym z transparentów niesionych w Strajku Kobiet, które w pełnej wersji: „Nigdy nie będziesz szła sama" stało się symbolem protestów przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej. Można pokusić się o dopełnienie tego żartu gorzkim komentarzem, że, w dłuższej perspektywie, bez dostępu do legalnej aborcji nie tylko kobiety daleko nie zajdą.

# 5.

Na matronkę analizy przechwytywania symboliki różu i przedstawień waginy w teatrze chciałabym powołać Marię Pinińską-Bereś. Jej rzeźby, działania efemeryczne oraz spisane w *Bańkach mydlanych* autorefleksje są już dobrze znanym punktem odniesienia dla twórczości artystek i artystów sygnujących swoje prace kolorem różowym i nawiązujących do kwestii feminizmu, gender, ciała, rozkoszy (jak Iwona Demko, Basia Bańda, Maurycy Gomulicki). W tym miejscu odwołam się do kilku jedynie strategii artystycznych autorki *Aneksji krajobrazu*[18], które korespondują z omawianymi przeze mnie spektaklami.

Rozmowę z Magdą Szpecht rozpoczęłam od próby wytłumaczenia się z wyboru perspektywy, z której chcę omówić *Have a good cry*. Napomknęłam, że analizowanie różu, wagin i dziewczyńskiego uniwersum wydaje mi się nieodpowiednie w kontekście niedawnej (wtedy) inwazji Rosji na Ukrainę i czasochłonnej działalności wywiadowczej, której podjęła się reżyserka[19]. Nie byłam świadoma, że powtarzam słowa Pinińskiej-Bereś, która w okresie stanu wojennego porzuciła róż na rzecz odcieni szarości, uważając go za „niestosowny" (2020, s. 54) i bardziej niż zwykle nieprzystający do rzeczywistości (tamże, s. 11)[20]. Zacznę więc od omówienia gestu, który wydaje się pewną oczywistością, jeśli chodzi o twórczość Pinińskiej-Bereś: od zwrotu ku różowemu.

W *Have a good cry* mamy do czynienia, jak już wspomniałam, ze specyficznym poczuciem humoru. Jego elementem jest strona wizualna, w której dominują barwy pastelowe, rozmiękczone ciepłym, różowawym światłem[21]. Kostiumy performerek nawiązują do stereotypowych ubrań uczennic: zapięte pod szyję różowe i żółte koszule, krótkie spodenki i

spódniczka z wysokim stanem oraz mokasyny z podciągniętymi do połowy łydki białymi skarpetkami[22]. Dziecięcy i ugrzeczniony wygląd Schimscheiner i Pelczyńskiej ma wyśmiewać, ale i punktować to, że kobiety w polskim społeczeństwie traktuje się jak istoty niedojrzałe (żeby nie powiedzieć: bezrozumne), które nie potrafią wziąć odpowiedzialności za swoje decyzje lub wyobrazić sobie ich konsekwencji. Odbieranie wyboru do zarządzania własną rozrodczością jest równoznaczne ze zrównaniem statusu osoby dorosłej z nieletnią, co również bazuje na pewnym uproszczonym podziale. Wydaje mi się, że urządzenie na scenie przytulnego, skromnego „pokoiku do płakania", a następnie chaotyczne zabałaganienie go igra nie tylko z męskocentrycznym wyobrażeniem tego, jak feministki spędzają swoje życie – czyli z jednej strony rozrabiają i dokazują, z drugiej obsesyjnie namawiają ludzi do przeprowadzenia aborcji – ale też z tendencją upatrywania w sztuce kobiet tematu codzienności[23]. Szpecht przechwytuje pejoratywne kody nie na zasadzie próby dowartościowania koloru różowego, ale na graniu z wdrukowanymi w społeczną świadomość konotacjami z nim związanymi.

Gest drugi: powiązanie różu z kobiecą cielesnością i okazjonalne używanie go w celu jej zastąpienia. Zarówno w *Malinie*, jak i w *Have a good cry* wagina pozostaje fizycznie zakryta (różowym) kostiumem lub kartonem, opowiadana lub sugerowana (różową) scenografią. Agata Jakubowska w bliski mojej intuicji sposób interpretuje ewolucję funkcji tego koloru dla twórczości rzeźbiarki: „Początkowo w jej rzeźbach obecny był wtedy, gdy pokazywała lub sugerowała kobiece ciało. Stopniowo, a kluczowa jest tu połowa lat siedemdziesiątych, róż zaczął nabierać bardziej symbolicznego znaczenia i odnosić się szerzej do kobiecości" (Jakubowska, 2017, s. 35)

Sama Pinińska-Bereś swoje różowe *Gorsety* traktowała jako symbole skorup i śladów po kobiecych ciałach, widząc w nich „formy konwenansu

narzuconego kobiecie, kształtującego ją w sposób wymagany przez patriarchalne społeczeństwo" (2020, s. 25). Skoro kobiece ciała są zakładnikami – obyczaju, prawa i popkulturowego wizerunku – róż wypełnia potrzebę istnienia innego emblematu, który będzie sygnalizował ich milczącą obecność.

Gest trzeci: recykling. W połowie lat sześćdziesiątych Pinińska-Bereś zrywa z wyuczonymi w pracowni Xawerego Dunikowskiego normami warsztatowymi w poszukiwaniu nowej definicji rzeźby (tamże, s. 31). Sięgając „głębin własnego ja" (tamże, s. 32), kieruje się ku materiałom w tej sztuce nieużywanym: tkaninie pikowanej, drewnianej sklejce, *papier mâché*, gąbkom (*Partytura [z ogonkiem]*), ku szyciu oraz stosowaniu koloru różowego, który uczyniła swoją barwą flagową (tamże, s. 5). „Istotne było sięgnięcie do kobiecego sposobu formowania dzieła. Z tkaniny szytej, wypchanej, modelowanej. Powstaje miękka rzeźba. Malowana na różowo", pisze autorka *Mojego uroczego pokoiku* (tamże, s. 14). Decyzję Mai Skrzypek, by złotą baletową podłogę w *Malinie* wyłożyć miękkimi gąbkami, które gdzie indziej pozostałyby odpadkami po spełnieniu swojej funkcji amortyzacji, potraktować można jako realizację postanowienia Pinińskiej-Bereś. Z kolei na scenie *Have a good cry*, jak twierdzi Szpecht, nie ma ani jednego zbędnego, czysto estetycznego, elementu, zaś to, co się na niej pojawia, znalezione zostało w archiwach, lumpeksach i w magazynach. Na pytanie o drabinę – jako o mało przystający do dziewczyńskiego pokoju element – reżyserka odpowiada, że szukała elementu wysokiego i trójwymiarowego, na który można byłoby się wspiąć, i drabina wydawała się najlepszym rozwiązaniem – jest w każdym teatrze. Patchworkowy „księżniczkowy" kolorowy baldachim zszyto z wielu kawałków prześcieradeł. Funkcję kapitulacyjnej flagi pełni różowa apaszka. Inaczej niż u Pinińskiej-Bereś, recykling materiałów jest u twórczyń *Have a good cry* przede

wszystkim budżetową koniecznością, a dopiero później gestem artystycznym, choć z pewnością efekt estetyki stereotypowego dziewczyńskiego zacisza zostaje tu osiągnięty.

Gest czwarty: niezależność. „Wyeliminowałam ze swojej rzeźby ciężar. Bo zawsze marzyłam, o tym, abym bez niczyjej (męskiej) pomocy mogła swoje rzeźby nosić" (tamże, s. 32 i 51). To założenie twórczynie *Have a good cry*, realizują dosłownie, gdy samodzielnie i na oczach widzów urządzają scenograficzny pokój pełen lekkich i własnoręcznie stworzonych rekwizytów. Może mniej ostentacyjną, lecz w gruncie rzeczy bardzo powszechną odpowiedzią na ten gest jest korzystanie w teatrze z projekcji i wizualizacji w zamian za budowanie złożonej scenografii. Do tego stopnia zwyczajna, że już niewidzialna, strategia ta spełnia postulat lekkości i niezależności, istnieje bowiem znaczna różnica funkcjonalności między przyniesieniem do reżyserki laptopa lub pendrive'a a montowaniem i przechowywanej choćby najlżejszej, ale jednak dużej, maliny-waginy czy rozkładaniem kolejnych płócien Rubensa…

## 6.

Nie można zaprzeczyć, że *Malina* i *Have a good cry* są spektaklami uwodzącymi swoje widzki. Zaproszenie do wspólnego praktykowania jogi w pierwszym oraz grupowe chichotanie i płakanie w drugim sprzyjają budowaniu tymczasowej i efemerycznej wspólnoty, która z każdym kolejnym graniem umacnia się, rozrastając do rozmiarów mikrospołeczności podzielającej te doświadczenia. Odbudowywanie tożsamości – efekt niezliczonych gestów protestu, manifestacji czy procesów twórczych – musi wydarzać się publicznie, we wzajemnej wymianie myśli i wspólnie wywieranej presji. Odzyskiwanie różowego jako koloru, który można nosić i

nie czuć się infantylnie, czy swobodne używanie słowa „wagina” lub innego, które chcemy ocalić od uprzedmiotowienia, to działania, które największy efekt przyniosą w publicznej dyskusji, choć ta wcale nie musi zakończyć się przyznaniem nam racji. Pisząc na początku, że zastępowanie waginy różem jest szczególnym momentem w procesie odzyskiwania integralności tożsamościowej kobiet, miałam na myśli również to, że jest to jeden z wielu elementów składających się na (jeszcze) długą drogę do emancypacji. Czy w celu odzyskania pola widzialności dla waginy jest nam potrzebny powrót do rytuału *ana-suromai*, który wszakże bazuje na stosowaniu opresji porównywalnej z patriarchalną? Nie sądzę. Czy są nam potrzebne takie warunki, w których mówienie o waginie i różu – a więc szerzej, o prawach i statusie kobiet oraz osób z doświadczeniem kobiecości – nie kończyłoby się zlekceważeniem, oskarżeniami o obrazę uczuć religijnych lub o epatowanie kiczem w sztuce? Spróbuję odpowiedzieć, odwołując się do słów Luce Irigaray, która w latach osiemdziesiątych prognozowała: „każda epoka ma jedną rzecz do pomyślenia. Tylko jedną. W naszych czasach jest to różnica płciowa” (1984, s. 117), Przed naszą dzisiejszą rzeczywistością stoi wyzwanie uznania praw człowieka. Takie zadanie trzeba zacząć od zupełnych podstaw. Dlaczego więc nie od różowego?

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *„Każdy ją przynajmniej raz widziała”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/chjj-hf2.

# Autor/ka

Agata Skrzypek

**Agata Skrzypek** (agata.m.skrzypek@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje z m.in. „Dialogiem", „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym". Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu" oraz „Nowym Napisie". Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej. Numer ORCID: 0000-0001-5171-4765.

# Przypisy

1. Nie posługuję się w tym artykule żadnym konkretnym pojęciem kobiecości, zdefiniuję go zatem jako taki zakres cech i ról, w którym mieści się problem emancypacji waginy, odzyskiwania różu, przezwyciężania utrwalonych w kulturze stereotypów i walka o prawa reprodukcyjne.
2. https://tvn24.pl/polska/wyrok-tk-w-sprawie-aborcji-agnieszka-borowska-o-opiece-nad-kobietami-w-ciazy-u-ktorych-wykryto-uszkodzenie-plodu-5008809 [dostęp: 9 VI 2022].
3. Cytat pochodzi z rozmowy z Magdą Szpecht, którą odbyłyśmy 23 marca 2022.
4. Cytat pochodzi z ww. rozmowy.
5. Wszystkie cytaty z *Maliny* pochodzą ze scenariusza autorstwa Anki Herbut.
6. Oryginalnie znanej jako *garudasana*, pozycja orła.
7. O różu jako kolorze społeczności LBGTQIA+ w historii i literaturze można przeczytać m.in. w: Kinga Kosińska, *Brudny róż*, Nisza 2015, Andrzej Selerowicz, *Kryptonim „Hiacynt"*, Krytyka Polityczna 2016, Mikołaj Milcke, *Różowe kartoteki*, Dobra Literatura 2015. Flaga w poziome pasy o różnych odcieniach różu z odciskiem szminkowego całusa reprezentuje także grupę Lipstick Lesbian.
8. Historia różu w modzie prezentowana była m.in na wystawie *Think Pink* w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie w 2014 roku: https://www.bostonmagazine.com/arts-entertainment/2013/10/03/mfa-think-pink/ [dostęp: 7 IV 2022], czy w Londynie podczas showcase'u *THINK PINK* w 2019: https://www.theculturediary.com/events/think-pink-exhibition [dostęp: 7 IV 2022] oraz wielu innych.
9. Znakomita większość przykładów zaprezentowanych przez przez Barb Hunt odnosi się do białej kultury Zachodu. Angela Y. Davis zwraca uwagę, że rzeczywistość, w której ideologię kobiecości wyznaczały pisma dla pań i powieści romantyczne, w żaden sposób nie odnosiła się do czarnych kobiet. Gdy białe kobiety w okresie industrializacji zaczęto postrzegać jako „istoty żyjące w warunkach całkowitego oderwania od produktywnej pracy", a „w dominującej propagandzie «kobieta» stała się synonimem «matki» i «pani domu», […] oba

pojęcia naznaczało nieusuwalne piętno niższości". Davis przypomina, że takie słownictwo było nieobecne wśród czarnych niewolnic, które pozostawały poza płcią, chyba że właściciele plantacji mogli ją wykorzystać. Angela Y. Davis, *Kobiety, rasa, klasa*, Karakter, Kraków 2022, s. 20.
10. Z punktu widzenia teorii koloru, powiada Hunt, nie istnieje fala elektromagnetyczna odpowiadająca kolorowi różowemu – nie pojawia się on w tęczy w wyniku rozszczepienia światła białego. We współczesnych schematach koła barw różowy umieszcza się tylko dlatego, że mózg ludzki nie jest w stanie znieść przepaści między fioletem a czerwienią, a więc kolorami o największym i najmniejszym odchyleniu podczas przejścia przez pryzmat. Róż urasta do rangi kluczowego elementu w harmonijnej percepcji kolorów. Hunt podrzuca jeszcze kilka ciekawostek ze świata fizyki: obłoki gazowe wirujące wokół czarnej dziury nadają jej różową poświatę; obecność alg na grenlandzkich, a ostatnio także alpejskich lodowcach nadaje śniegowi kolor różowy i jest bezpośrednim efektem globalnego ocieplenia; róż jest najstarszym kolorem na ziemi, jak ustaliła badaczka Nur Gueneli z Australijskiego Uniwersytetu Narodowego, analizując kolor skał znajdujących się pod Saharą – za ich jasnoróżowy pigment odpowiadały molekularne skamieliny chlorofilu, wyprodukowane przez pradawne organizmy fotosyntetyczne, zamieszkujące znajdujący się na tym terenie 1,1 miliarda lat temu ocean. Róż w biologii występuje zazwyczaj w okresach tranzytowych, właściwych dla danego gatunku – pod postacią kwiatów, które kuszą pszczoły kolorem i zapachem, a po zapyleniu opadają, czy aksolotli, nim wykształcą się z nich dorosłe salamandry. To kolor organów wewnętrznych, ale także skóry w miejscach blisko mięsa ciała, tkanek głębokich i krwi, czyli tam, gdzie, interpretuje Hunt, została zraniona lub jest na zranienie podatna. Panoramę wpływów różowego w kulturze zachodniej autorka pacyfistycznej instalacji *antipersonnel* rozpoczyna od przyjrzenia się kilku renesansowym obrazom religijnym, gdzie zarówno Madonna, Jezus, jak i Archanioł Gabriel noszą szaty o pastelowym, różowawym odcieniu, będące symbolami zarówno zmartwychwstania, ciała i krwi, jak i miłosierdzia czy poświęcenia. Odnoszą się więc (pozytywnie) zarówno do wymiaru cielesnego, jak i duchowego. Rokokowy obraz *Toaleta Madame de Pompadour* autorstwa François Bouchera charakteryzuje się dominantą dwóch barw: szarego i różowego, przy czym ten ostatni występuje w puderniczce, na pędzelku oraz policzkach markizy. Hunt nawiązuje tu do dwuznacznego statusu rumienienia się, które zdradza, z jednej strony, stres lub zawstydzenie, z drugiej – erotyczne pobudzenie. Niezależnie od okoliczności i płci zachodzi ono mimowolnie, z biegiem lat występuje coraz rzadziej i właściwie niewiele więcej o jego naturze wiadomo. Utrwalona na obrazie czynność pudrowanie policzków to dla badaczki sygnał, że portretowana świadomie kontroluje swój wizerunek. Na zakończenie Hunt przywołuje cytat z Barbary Cartland, autorki romansów z serii *Pink collection*: „siła przyciągania różu polega na tym, że nie nazywa niczego po imieniu, raczej sugeruje coś między wierszami ".
11. Terminy autorstwa Jennifer Baumgardner i Amy Richards, zob. *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2000.
12. Krytyczka Meryl Trussler zarzucała tym grupom uprawianie feminizmu w wersji lekkostrawnej, podatnej na skapitalizowanie i propagującej romantyczny ideał białej, uprzywilejowanej kobiety z klasy średniej: https://thequietus.com/articles/07962-cupcake-feminism [dostęp: 6 VI 2022]. Jej stanowisko skrytykowała Helena Young, nie zgadzając się na tworzenie podwójnego standardu (kobiety muszą starać się dużo bardziej, by zasłużyć na miano feministki, podczas gdy określający się jako feminiści mężczyźni aprobowani są przez kobiety z marszu) i nawołując do uznania

różnorodności w praktykowaniu feminizmu: https://mancunion.com/2018/11/06/cupcake-feminism/ [dostęp: 6 VI 2022]. Problem z powrotem różu do popkultury obrazuje przykład koloru *Millenial pink*, czyli brudnego różu, który w 2015 roku wyodrębniono i przypisano konkretnej grupie pokoleniowej (urodzonych w latach 1980-2000). Zob. Kévin Bideaux, *Millennial pink: gender, feminism and marketing. A critical analysis of a color trend*, „Cultura e Scienza del Colore – Color Culture and Science" 2019 nr 11(1), s. 82-89, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02188255v2/document [dostęp: 6 VI 2022].

13. Iwona Demko podaje następującą historię: „Przykładem aktu *ana-suromai*, który przetrwał do naszych czasów, jest historia opowiedziana w 1977 roku przez Waltera Mahon-Smitha w gazecie «Irish Times». Wspomina on pewne zdarzenie, którego był świadkiem jako mały chłopiec. Nieopodal miasta, w którym mieszkał, trwała niezgoda między dwoma rodzinami. Któregoś dnia wyprowadzeni z równowagi mężczyźni ruszyli uzbrojeni w widły i kije w stronę wrogiego domostwa. Na progu przywitała ich gospodyni, która zadarła wysoko spódnicę, ukazując swój nagi srom. Zawstydzeni mężczyźni uciekli". Iwona Demko, rozprawa doktorska *Waginatyzm*, towarzysząca pracy artystycznej *Kaplica waginy*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Rzeźby, 2012, s. 10, http://iwonademko.pl/rzezba/kaplica_waginy/WAGINATYZM_Iwona_Demko.pdf [dostęp: 7 VI 2022].

14. W polskim prawie, według artykułów 140 i 141 Kodeksu wykroczeń, obnażenie się w miejscu publicznym podlega karze za „nieobyczajny wybryk". Te same przepisy dotyczą umieszczania w przestrzeni publicznej „nieprzyzwoitych rysunków ", czyli m.in. wizerunków genitaliów: „Art. 140. [Nieobyczajny wybryk] Kto publicznie dopuszcza się nieobyczajnego wybryku, podlega karze aresztu, ograniczenia wolności, grzywny do 1500 złotych albo karze nagany"; „Art. 141. [Nieobyczajne ogłoszenie, napis, rysunek] Kto w miejscu publicznym umieszcza nieprzyzwoite ogłoszenie, napis lub rysunek albo używa słów nieprzyzwoitych, podlega karze ograniczenia wolności, grzywny do 1500 złotych albo karze nagany". Teatr i sztuki performatywne chronione są prawem do artystycznego wykonania, dzięki czemu nagość na scenie uznawana jest za akt artystyczny, a nie nieobyczajny. „Art. 85 [Artystyczne wykonanie] 1. Każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. 2. Artystycznymi wykonaniami, w rozumieniu ust. 1, są w szczególności: działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów oraz innych osób w sposób twórczy przyczyniających się do powstania wykonania".

15. Zob. reportaż Anny Dobiegały w „Gazecie Wyborczej" z 28 V 2019: https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,24836697,prezydent-gdanska-o-transparencie-z-wagina-na-v-trojmiejskim.html [dostęp: 5 V 2022] oraz komentarz Trójmiejskich Dziewuch na Facebooku: https://www.facebook.com/TrojmiejskieDziewuchy/photos/a.1872614642975037/2400749720161524/ [dostęp: 5 V 2022].

16. Jedna z inicjatyw, *Love your vagina*, zrealizowana została pod postacią teledysku nawiązującego do estetyki występów klubowych z lat czterdziestych, gdzie blondwłosa wokalistka wyśpiewuje kolejne określenia, a akompaniujący jej niepozorny pianista cicho nuci razem z nią do momentu, w którym diva upomina go piorunującym spojrzeniem. Tu, nawiasem mówiąc, przekaz jest dość jasny: prawo do używania fantazyjnych nazw prawo mają jedynie kobiety. Ten stylizowany występ towarzyszył kampanii reklamowej kubeczków menstruacyjnych firmy Mooncup w Wielkiej Brytanii. W piosence *Love your vagina*

występuje dwadzieścia pięć określeń na waginę, które organizatorzy kampanii zebrali w ankietach i wybrali spośród ponad czternastu tysięcy zgłoszonych słów. W spektaklu *Diabły* w Teatrze Powszechnym w Warszawie Karolina Adamczyk – tańcząca na stole w żółtych, rewiowych piórach – i Arkadiusz Brykalski przy pianinie wykonują ten rewiowy numer we własnej oprawie muzycznej z angielskim tekstem. Inaczej niż w teledysku, Brykalski nie jest uciszany. Zob. https://youtu.be/JgEXRKIZRvc [dostęp: 9 VI 2022].
17. Wypowiedzi Marty Malikowskiej i moje pochodzą z autoryzowanej, niepublikowanej rozmowy, którą odbyłyśmy 22 marca 2022.
18. O całokształcie twórczości Marii Pinińskiej-Bereś można przeczytać więcej m.in. w: Jerzy Hanusek, *Kalendarium i recepcja twórczości*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999*, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999, *Maria Pinińska-Bereś – Imaginarium cielesności = Imaginarium of corporeality*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2012; Agata Jakubowska, *„Pranie" Marii Pinińskiej-Bereś jako komentarz do wystaw sztuki kobiet*, [w:] *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70-tych XX wieku*, Galeria Piekary, Poznań 2017, taż, *Różowy sztandar*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś: działania efemeryczne 1967-1996 = Ephemeral works 1967-1996*, red. J. Hanusek, Fundacja Monopol, Warszawa 2017.
19. Od dnia wybuchu wojny Magda Szpecht, jako Cyber Elf, walczy z dezinformacją i weryfikuje informacje, które spływają z miejsc, gdzie toczy się wojna. Swoje śledztwa na bieżąco publikuje w mediach społecznościowych. Zob.: https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,28378917,jestem-cyberelfka-walcze-z-trollami-ujawniam-fake-newsy-chce.html [dostęp: 3 VI 2022] i https://oko.press/trolle-zniechecaja-nas-do-pomocy-ukraincom-walcza-cyber-elfy/ [dostęp: 3 VI 2022].
20. Szpecht stanęła w obronie tematu naszej rozmowy, zauważając, że kobieca podmiotowość i prawo do rozporządzania własnym ciałem są polem tego i wszystkich innych konfliktów. Panowanie nad kobietami to pierwsze, na co decydują się agresorzy, by udowodnić swoją władzę.
21. Moja percepcja tego spektaklu została zapośredniczona dodatkowo przez nagranie, które wzmacniało wrażenie, że wszystkie elementy scenografii są skąpane w różowej poświacie – w rzeczywistości zaś róż przeplata się tam z mlecznym błękitem, ciepłą żółcią czy kojącą zielenią, łagodnymi kolorami uznawanymi powszechnie za uspokajające.
22. W pewnym momencie spektaklu Pelczyńska chowa się w przewróconym na bok dużym tekturowym pudle tak, że wystają jej same nogi. Poza ta nawiązuje, być może, do twórczości Hansa Bellmera, który w latach trzydziestych tworzył lalki na (nie)podobieństwo małych dziewczynek (z podwójną parą nóg, lecz bez głowy; z tułowiem dorosłej kobiety w dziewczęcych fatałaszkach), a następnie fotografował je w dwuznacznych pozycjach.
23. Zob. Izabela Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi… Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2020, Agata Sulikowska-Dejena, *Doświadczanie codzienności jako klucz do świata artystek. O wartościach w sztuce współczesnej* „Kultura i wartości" (23) 2017, Katarzyna Kazimierowska, *Kobieca codzienność na rysunkach Marty Frej*, https://zwierciadlo.pl/lifestyle/323780,1,kobieca-codziennosc-na-rysunkach-marty-frej.read# [dostęp: 10 VI 2022].

# Bibliografia


Araszkiewicz, Agata, *Szczucie śmiechem Meduzy*, [w:] *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018, s. 52-71.

Bińczyk, Ewa, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „ER(R)GO. Teoria, literatura, kultura", 2005 nr 1 (10), s. 91-102.

Blackledge, Catherine, *Wagina. Sekretna historia kobiecej siły*, tłum. K. Bartuzi, Prószyński i S-ka, Warszawa 2019.

Demko, Iwona, *Autoreferat*, https://www.academia.edu/33890600/AUTOREFERAT_Iwona_Demko [dostęp: 15 IV 2022].

Gay, Roxanne, *Zła feministka*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2022.

Hunt, Barb, *Pink is everywhere*, https://barbhunt.ca/2021/01/14/antipersonnel/ [dostęp: 7 IV 2022].

Malabou, Catherine, *Wymazana przyjemność. Klitoris i myślenie*, przeł. A. Dwulit, Eperons-Ostrogi, Kraków 2022.

Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Minuit, Paris 1984.

*Maria Pinińska-Bereś: działania efemeryczne 1967-1996*, red. J. Hanusek, Galeria Sztuki Monopol, Warszawa 2017.

Pinińska-Bereś, Maria, *Bańki mydlane (wybór tekstów)*, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2020.

Rogowska-Stangret, Monika, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

Solnit, Rebecca, *Matka wszystkich pytań*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Karakter, Kraków 2021.

Turner, Victor, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. Dziekan, J. Dziekan, Oficyna Wydawcza Volumen, Warszawa 2005.

Wolf, Naomi, *Wagina. Nowa biografia*, przeł. E. Smoleńska, Czarna Owca, Warszawa 2013.


---


**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/kazdy-ja-przynajmniej-raz-widziala*