

Magdalena Steciąg

Uniwersytet Zielonogórski



<https://orcid.org/0000-0002-6360-2987>

Dyskurs protestów kobiet w Polsce w latach 2016–2017: artystyczne wizualizacje, wokalizacje, werbalizacje

Streszczenie. Artykuł dotyczy masowych protestów publicznych kobiet, które odbyły się w latach 2016–2017 w Polsce. Zawiera próbę zaprezentowaną prac artystycznych z kręgu sztuki feministycznej nawiązujących do tych wydarzeń. Analiza dyskursywna dotyczy kooperacji dwóch oddalonych od siebie na pozór dyskursów – protestów ulicznych i artystycznego – w tworzeniu reprezentacji doświadczenia zbiorowego kobiet w pamięci kulturowej. Wybrano kilka przykładów artystycznych wizualizacji, wokalizacji i werbalizacji z lat 2017–2018.

Słowa kluczowe: protesty publiczne kobiet, dyskurs artystyczny, analiza dyskursu, sztuka feministyczna

Podczas czarnego protestu w październiku 2016 roku oraz strajku kobiet w marcu 2017 roku Polki po raz pierwszy na taką skalę podjęły aktywność protestacyjną. Jak piszą autorki pierwszej monografii poświęconej tym demonstracjom, która ukazała się pod znamienym tytułem *Bunt kobiet* (Korolczuk i in. 2019), społeczna mobilizacja zaskoczyła zarówno głównych aktorów życia publicznego: przedstawicieli partii politycznych i aktywistów ruchów społecznych, publicystów i dziennikarzy relacjonujących wydarzenia, jak i badaczy obserwujących dynamiczne zmiany w przestrzeni publicznej, która nieoczekiwanie stała się miejscem nacechowanym płciowo.

Charakter dyskursywny tych wystąpień można określić jako zbiorowe *nieposłuszeństwo semiotyczne*, będące „reakcją na wypowiedzi czy zachowania, które wywołują protesty” (Piekot 2016: 10), a dokładniej – na projekt zaostrenia ustawy antyaborcyjnej przygotowanej przez środowiska konserwatywne, w którym funkcje reprodukcyjne kobiety uzyskały pierwszeństwo przed jej

dostępem do różnych ról społecznych i możliwością korzystania z praw obywatelskich. Sam *dyskurs protestu* z kolei jest tu rozumiany pragmatycznie jako seria wypowiedzi performatywnych powstających w sytuacji ostrego sporu. Jak zaznacza Mary Lucy Gasaway Hill, autorka pojęcia:

Protest nieodłącznie wiąże się z dialogowością, zakłada dwukierunkową interakcję między jednostką a społecznością [...]. Jego moc performatywna przejawia się w dyskursywnym układzie pytanie – odpowiedź w służbie społeczności. Poprzez taką społeczną interakcję znaczenia są konstruowane i współtworzone w ramach negocjacji w obrębie wspólnoty komunikacyjnej (Gasaway Hill 2018: 7).

Liczne obserwacje zarówno „dyskursywnych sporów”¹, w których ujawniają się odmienne projekcje (fragmentów) rzeczywistości, jak i praktyk dyskursywnych wychodzących poza arsenał poszczególnych wspólnot światopoglądowych (np. na skali od tolerancji do dyskryminacji – por. Ciesek 2018) czy konwencji komunikacyjnych oświetlanych w uwikłaniu dyskursywnym (np. *coming out* w złożonej konfiguracji dyskursów o rozmytych granicach: publiczny vs prywatny, tożsamościowy i emancypacyjny vs inkluzywny, homofobiczny vs równościowy itd. – por. Kita 2016) pokazują, że ponowoczesna czasoprzestrzeń dyskursywna trudno poddaje się uporządkowaniu. Zgodnie z ostatnimi trendami wyróżnia się w niej wzajemnie ze sobą powiązane i pozostające w relacji z innymi cztery wielkie konstelacje dyskursów: instytucjonalną, ideologiczną, medialną oraz obejmującą dyskursy połączone wspólnym tematem, przy czym kryterium wyróżnienia stanowi „dominująca pozycja jednego z aspektów dyskursu” (Witosz, Sujkowska-Sobisz, Ficek 2016: 9). W dyskursie analizowanych protestów kobiet powiązania te skupiają się jak w soczewce: choć nie jest zinstytucjonalizowany, to jednak zrzesza głosy różnych, mniej lub bardziej formalnie ukształtowanych, organizacji i projektów obywatelskich (m.in. Ogólnopolski Strajk Kobiet, Ratujmy Kobiety, Dziewuchy Dziewuchom); choć nie jest jawnie zideologizowany – jako głos kobiet mieści się raczej w obrębie dyskursów płci – to jednak posiada wyraźny rys feministyczny; choć jako wielomiejscowy protest uliczny jest usytuowany „realnie” na rynkach i placach większych i mniejszych polskich miast, to jednak istnieje w sposób zmultiplikowany w świecie mediów masowych i rozszerzonej rzeczywistości wirtualnej; choć tematycznie wpisuje się w toczoną w Polsce od kilku dekad debatę o dostępności aborcji, to jednak siłą społecznych emocji i radykalizmem środków wyrazu istotnie modyfikuje jej kształt (por. Korolczuk 2019: 119–153).

W ujęciu dynamicznym natomiast uliczne demonstracje kobiet wpisują się w ostrą rywalizację (określaną czasem jako wojna polsko-polska), toczoną na zasadzie dychotomicznych podziałów jak w amerykańskich *culture wars*, w których skrajnie pojmowane światopoglądy nie dopuszczają poszukiwania

¹ Jak pisze Tomasz Piekot (2016: 10): „Pod nazwą tą kryje się sytuacja, w której reakcja na tekst przyjmuje postać społecznej debaty. Nie jest to jednak zwykła dyskusja, lecz długotrwała wymiana poglądów, która ma często charakter otwartego konfliktu między różnymi grupami czy wspólnotami światopoglądowymi. Tak właśnie należy rozumieć przymiotnik »dyskursywny« – jako »interakcyjny, zderzający perspektywy jakichś środowisk, wspólnot czy grup interesów«”.

kompromisów: „trzeba wybierać na zasadzie albo-albo, wybierać zawsze przeciwko komuś i czemuś” (Burszta 2008: 76). Uczestnicy sporu spychają się wzajemnie w sferę dewiacji czy kulturowych tabu, np. katolicy bywają przedstawiani jako osoby niezrównoważone psychicznie, por. transparent *Wiara czyni czuba*, lub wulgarnie: *Pierdoleni fanatycy*, a z drugiej strony – uczestniczki czarnych marszów są określane jako *zabójczynie nienarodzonych dzieci, monstra i dewiantki* lub wulgarnie: *Kto to rucho?* Spolaryzowane wspólnoty nie funkcjonują jednak w sferze publicznej oddzielnie; pozostają w silnym uścisku przeciwieństw i antagonizmów. Ukonstytuowane na zasadzie kontestacji, nie tworzą zwartych formacji alternatywnych (jak subkultury), lecz swoiste – jak to ujmuje Michael Warner (2002) – kontrpubliczności (*counterpublics*).

Zarówno skomplikowane uwikłania dyskursywne, jak i dynamika życia publicznego w Polsce znajdują odzwierciedlenie w artystycznych przedstawieniach nawiązujących do publicznych demonstracji kobiet z lat 2016–2017. Celem artykułu jest przedstawienie wybranych przykładów ich wizualizacji, wokalizacji i werbalizacji w świecie sztuki – w przestrzeni galerii, sali koncertowej, teatru – jako domeny „najwrażliwszej ze względu na postreganie problematyki płci” (Rejter 2013: 33). Warto uściślić, że chodzi o sztukę zaangażowaną, czy jeszcze bardziej precyzyjnie – feministyczną, w której manifestuje się w sposób twórczy „kontrpubliczny” głos kobiet. Dodatkowo należy zastrzec, że analiza ta zostanie przedstawiona nie z perspektywy krytyka sztuki, lecz badacza dyskursu o orientacji lingwistycznej, dlatego uwagi dotyczące języka w jego różnych znaczeniach zostaną wyeksponowane.

To krótkie omówienie wypada zacząć od prekursorki polskiej sztuki feministycznej Ewy Partum, niestrudzenie poszukującej własnego języka jako formy ekspresji, która najtrafniej oddawałaby awangardowy przekaz. Choć jej najbardziej znane performansy odnoszą się do tradycji *body art*, w której ciało staje się głównym środkiem wyrazu, to jednak wrażliwość na lingwistyczne aspekty komunikacji artystycznej uwyrażnia się w licznych przedsięwzięciach z lat 70. XX wieku. *Poems by Ewa* (obecnie w kolekcji Tate Modern w Londynie) to swoiste wiersze, tworzone z pojedynczych liter alfabetu rozsypywanych w różnych przestrzeniach otwartych, które zostały zinterpretowane przez krytyków sztuki jako sprzeciw wobec ograniczeń skonwencjonalizowanego języka zanurzonego w utrwalonym porządku społecznym:

Gest artystki prowadził do dekonstrukcji języka, którego gramatyka, syntaktyka i semantyka narzucają wypowiedzi artystycznej określone ramy. Jej poematy kreował przypadek, nadający językowi bardziej otwarty i procesualny charakter. Konfrontacja z kojarzonymi z kobiecością żywiołami (woda, wiatr) pozwalała zmierzyć się z tkwiącymi w języku patriarchalnymi schematami (Rondua 2009: 236).

„Aktywność poetycka” artystki została wkrótce uzupełniona o kolejny środek wyrazu, który w opisie językoznawczym można by bezdusznie nazwać labiogramem. Chodzi o odciski szminki podczas wypowiedzania głosek, którym – dla komunikatywności przekazu – towarzyszą litery. Najbardziej znanym

dziełem z tej serii jest performans z 1982 roku, podczas którego naga artystka podchodzi do kartonu z napisem *Solidarność*, artykułuje kolejne dźwięki mowy i jednocześnie dotyka ustami planszy, zostawiając ślad czerwonej pomadki do ust. W ówczesnym kontekście historycznym był on odczytywany zgodnie z tytułem *Hommage à Solidarność* jako hołd dla ruchu społecznego, który ożywił Europę Środkowo-Wschodnią, uchylając żelazną kurtynę i niosąc nadzieję na zmiany demokratyczne (performans został powtórzony w 1983 roku w Berlinie Zachodnim). Dziś jednak perspektywa genderowa w krytyce sztuki pozwala odnaleźć w nim głębszy sens:

Usta Partum to niejako zaprzeczenie słynnego sloganu z muru Stoczni Gdańskiej, na którym ktoś napisał „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam walczyć o Polskę!”, ignorując udział robotnic i intelektualistek w rewolucji solidarnościowej 1980 roku (wspomnijmy choćby o Henryce Krzywonos, Alinie Pieńkowskiej, Annie Walentynowicz czy prof. Jadwidze Staniszkis). Stoją one w żywej opozycji do tradycyjnego już wymazywania kobiet z historii, ma to miejsce zwłaszcza w pracy *Hommage à Solidarność*, gdzie naga Ewa Partum odciska swoje usta, naśladując solidarycę, by stworzyć napis z nazwą Niezależnych Samorządnych Związków Zawodowych w 1982 roku (Majewska 2018: 90)².

Przywołanie tej pracy nie jest przypadkowe. Pozostaje ona bowiem w ścisłym związku z artystyczną manifestacją protestów kobiet. W 2017 roku na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Efemerycznych KONTEKSTY w Sokołowsku Ewa Partum zaprezentowała *Feministyczne cytaty* – instalację składającą się z czarnych parasolek, pośród których tkwi transparent z hasłem *Wy nam odbierzecie wolność decyzji, my Wam odbierzemy władzę*, czyli cytatem z czarnego poniedziałku. Praca ta, choć spotkała się ze zróżnicowanym odbiorem, budzi skojarzenia z „solidarnościowym” performansem:

Struktura obydwu realizacji jest podobna: w przypadku hołdu oddanego *Solidarności* pojawia się motyw upłciowienia walki „z systemem”, natomiast w *Feministycznych cytatach* Partum re-prezentuje (cytuje) feministyczną akcję polityczną. W obydwu realizacjach artystka wykorzystuje elementy, które posłużyły obywatelom i obywatelkom do wykonania politycznego performance. Partum zawłaszcza materialność politycznego gestu oraz jego język – w pierwszym przypadku odtwarza słowo „Solidarność”, a także rozrzuca kwiaty i zapala znicze, nawiązując do publicznych manifestacji oporu wobec władzy; w drugim – prezentuje instalację z czarnych parasolek, a także hasło protestu. Innymi słowy w *Feministycznych cytatach* artystka oddaje hołd organizatorkom i uczestniczkom protestu – polskim kobietom, które stały się feministkami walczącymi o swoje prawa; cytuje ich (nasze) słowa, wyciszając swój własny głos (Majewska-Güde 2017).

² Sama artystka potwierdza tę interpretację: „Pokonałam ten płot i odciskami swoich ust – *Hommage à Solidarność* – wprowadziłam kobiecy znak odnoszący się do *Solidarności*” (Partum 2018: 45).

O ile Ewa Partum posługuje się strategią cytatu, honorując uczestniczki z pozycji obserwarki z zewnątrz – artystki przetwarzającej język protestu na język sztuki – i uwznioślając w ten sposób przekaz demonstrantek, o tyle kolejna artystka spod znaku sztuki feministycznej – Marta Frej – występuje w galerii z pozycji aktywistki zaangażowanej w tworzenie dyskursu publicznego kobiet. „Naturalnym” środowiskiem jej działalności artystycznej nie są jednak galeria czy protest uliczny, ale internet i media społecznościowe – głównie Facebook, na którym zrzesza pięćdziesiąt tysięcy fanów.

Memy Marty Frej to nie tyle wypowiedź *stricte* artystyczna z kręgu sztuki zaangażowanej, ile publicystyczna w duchu ideologicznej kontestacji i cyfrowej partycypacji. Warto przy tym podkreślić, że sam gatunek wypowiedzi staje się istotnym instrumentem kultury uczestnictwa modyfikującej zastany porządek dystrybucji treści w sferze publicznej (Steciąg 2017). W swoich memach Marta Frej, uznawana za jedną z najpopularniejszych internetowych komentatorek polskiej rzeczywistości, a także błyskotliwą propagatorkę idei feministycznych, często odnosi się do demonstracji publicznych kobiet.

Na wystawie *Polki, Patriotki, Rebeliantki* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu zaprezentowany został spójny cykl przedstawiający wizerunki pojedynczych kobiet – uczestniczek protestów – z ujednoliconą inskrypcją w formie osobistego zwierzenia, składniowo podrzędnego wobec wspólnej frazy inicjalnej *Wzięłam udział w Czarnym Marszu, bo...* Forma ta nawiązuje do klasycznej metody badań psychologicznych w postaci testu zdań niedokończonych, która miała pierwotnie służyć do oceny gotowości czy możliwości podjęcia jakiegoś zadania (w oryginalnym teście Rottera – rekrutów do służby wojskowej). W tym przypadku chodzi o odkrycie motywacji udziału w manifestacji publicznej w obronie praw reprodukcyjnych kobiet. Obok najbardziej ogólnych uzasadnień, np. *To ważne, pojawiają się wskazania na wymagające obrony wartości – zwłaszcza poprzedzone nacechowanym podniosłe wyrażeniem „w imię”, np. W imię swoich poglądów, W imię córek – oraz na sprzeciw wobec ich pozbawiania, głównie ograniczania wolności, np. Mam dość tego, że ktoś chce w imię swoich poglądów rządzić moim życiem, Nie lubię, gdy ktoś decyduje za mnie, Chcę mieć prawo do nieposiadania dzieci. Powtarzają się także uzasadnienia emocjonalne, np. Byłam natadowana, Boję się, Chciałam krzyknąć. Za często nam się mówi, żebyśmy były cicho i nie histeryzowały, lub wynikające z własnych doświadczeń życiowych, np. Wiem, co czuje mama nieuleczalnie chorego dziecka.*

Kolekcja ta afirmuje siłę głosu kobiet w przestrzeni publicznej, podkreślając jego doniosłość wynikającą z jednej strony z silnej i jasno wyrażonej motywacji, a z drugiej – z różnorodności, zarówno jeśli chodzi o wizerunek portretowanych uczestniczek demonstracji, jak i ich orientację światopoglądową: jedne podkreślają wartości liberalne (zwłaszcza wolność jednostki), inne – rodzinne, sytuując się w tradycyjnej roli matki. Czyni to kreowaną wspólnotę protestujących (taki jest też cel kolekcji memów) mniej partykularną, zamkniętą w kręgu feminizmu, a bardziej spluralizowaną, otwartą na różne konstrukcje kobiecości.

Przestrzeń galerii, w której eksponowana jest kolekcja, ma moc transformowania rzeczywistości wirtualnej – dodać tutaj należy, że wszystkie wizerunki oraz wypowiedzi zostały zgromadzone w ramach akcji mobilizacyjnej na Facebooku – w obiekty bardziej trwale i namacalne: to już nie migawki na profilu w mediach społecznościowych, ale portrety na ścianie w przybytku kultury. Fenomen manifestacji kobiecych zyskuje prestiż społeczny jako unieruchomiony, realny przedmiot wystawienniczy – zgodnie z innym hasłem memu Marty Frej *Ziemiaki to ja mogę obierać w Zachęcie*, nawiązującym do performansu Julity Wójcik, w którym prosta czynność kuchenna wykonywana zgodnie z wzorcem kulturowym codziennie przez wiele Polek została podniesiona do rangi dzieła sztuki. Na ten uwznioślający efekt kolekcji zwracały uwagę krytyczki: „Dzięki temu Czarny Protest zyskuje status Wydarzenia, które zmienia utrwalony bieg, a konkretną praktykę społeczną, jak protestowanie, zamienia niepozornym gestem w mocny symbol. Te rzadkie momenty uchwycenia sprawczości kobiet jako aktorek społecznych przemian są niezwykle wzmacniające” (Araszkiewicz 2017).

Podobną sublimację protestów kobiet Marta Frej przeprowadziła w obszarze *street artu* w pracy eksponowanej w przestrzeni publicznej stolicy. Przy ulicy Targowej na jednej ze ścian wysokich kamienic powstał mural poświęcony pamięci czarnego poniedziałku z 2016 roku. Przedstawia on tłum kobiet chroniących się pod parasolkami przed deszczem paragrafów – w ten sposób metaforycznie zobrazowany został główny powód protestów, czyli sprzeciw wobec wprowadzenia zaostrzonych zapisów prawnych zakazujących aborcji (jest to jednocześnie przypomnienie okoliczności pogodowych protestów, które odbywały się w ulewnym deszczu). Nad zgromadzeniem góruje jedno z wymowniejszych haseł manifestacji: *Martwa dzieciaka nie urodzę*.

Z kolei Ogólnopolskiemu Strajkowi Kobiet z 2017 roku Karolina Micuła – aktorka i wokalistka – zadedykowała swój występ na 38. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, podczas którego wykonała interpretację utworu *Arahja* zespołu Kult, co zapewniło jej nagrodę publiczności. O ile wcześniejsze reminiscencje artystyczne można uznać za artystyczne wizualizacje demonstracji kobiet, o tyle występ Karoliny Micuły jawi się raczej jako ich wokalizacja.

Ważny jest sam wybór piosenki; z jednej strony odnosi się ona bowiem do konkretnego kontekstu historycznego, a z drugiej funkcjonuje w polskiej popkulturze bardziej uniwersalnie jako *protest song* przeciw podziałom społeczno-ideologicznym. Utwór powstał w 1988 roku i początkowo nosił tytuł *Nowa piosenka o Berlinie*, co wskazuje wyraźnie trop interpretacyjny idący w kierunku stolicy Niemiec podzielonej w tym czasie murem na część wschodnią i zachodnią. Zmiana tytułu na bardziej enigmatyczny uwolniła piosenkę od tego kontekstu historycznego, a jej słowa zyskały uniwersalną wymowę, która może się odnosić zarówno do prywatnej sfery konfliktów rodzinnych czy pokoleniowych, jak i niezgody narodowej, gdy „dom” będzie rozumiany jako „ojczyzna”: *Mój dom murem podzielony / Podzielone murem schody / Po lewej stronie łazienka / Po prawej stronie kuchienka / Mój dom murem podzielony / Podzielone murem schody / Po lewej stronie łazienka / Po prawej...* Niewątpliwie

po te właśnie znaczenia sięgnęła Katarzyna Nosowska, wykonując piosenkę podczas Przystanku Woodstock w sierpniu 2017 roku po tym, jak w lipcu przez kraj przetoczyła się fala protestów społecznych w obronie niezależności sądów.

Zwycięska interpretacja aktorska Karoliny Micuły z tego samego roku wydobyla jednak z *protest songu* dodatkowe sensory. Jej dramaturgia zdecydowanie wzrasta w drugiej części, gdy stojąca dotąd na dużej scenie nieruchomo artystka zrzuca z siebie odzienie i pokrywa lewą część nagiego torsu białą, a prawą – czerwoną farbą, śpiewając kilka razy coraz bardziej podniesionym głosem kolejną zwrotkę: *Moje ciało murem podzielone / Dziesięć palców na lewą stronę / Drugie dziesięć na prawą stronę / Głowy równa część na każdą stronę...*

„Ucieleśnienie” tych słów i wpisanie ich w nowy kontekst społeczny wysuwa na pierwszy plan nieobecna w nim wcześniej kwestię płci: w interpretacji Karoliny Micuły „moje ciało” jest ciałem kobiety, a stykające się pomiędzy piersiami polskie barwy narodowe znakiem jego zawłaszczenia przez nacjonalistyczną wspólnotę. Wydaje się, że jest to ilustracja przekonania – wyrażanego już wcześniej w trakcie długotrwałej debaty publicznej o zakazie przerywania ciąży – o tym, że „prawny przymus rodzenia nawet w przypadku gwałtu lub zagrożenia zdrowia i życia czyniłby z polskich kobiet wyłącznie »nasze kobiety«, »nosicielki« narodowej substancji” (Graff 2008: 48–49). „Polka podzielona” to więc jednocześnie uczestniczka sporów narodowych i – w wymiarze cielesnym – ich przedmiot.

Jednocześnie w trakcie wykonania spoza kadru dobiegają odgłosy manifestacji kobiecych z hasłami skandowanymi coraz wyraźniej przez uczestniczki, a piosenkarka kończy utwór okrzykiem *Płonę* i gestem wyrzucenia w górę zaciśniętej pięści jako symbolu walki o odzyskanie własnego ciała i kontroli nad nim.

Artystycznym projektem, który zaistniał podczas demonstracji kobiet, jest Chór Czarownic. Grupa poznańskich aktywistek pod przewodnictwem Ewy Łowżył zaśpiewała na czarnym marszu w 2016 roku utwór *Twoja władza*, a jego tekst był kolportowany nie tylko w Poznaniu, lecz także w innych miastach; na przykład na zielonogórskich protestach dostępne były zarówno kartki ze słowami, jak i nagranie audio, odtwarzane kilkakrotnie przez organizatorki. *Post factum* uznano go za hymn kobiecych manifestacji, ponieważ stał się spoiwem łączącym wspólnotę protestujących. Znakomicie sprawdził się też jako „karnawałowa” forma protestu charakterystyczna dla kobiecych demonstracji na całym świecie (por. Hurwitz, Taylor 2012). Refren można uznać za ich istotną werbalizację: POPATRZ NA MNIE, W OCZY PROSTO / JESTEM TWOJĄ MATKĄ, SIOSTRĄ / JESTEM TWOJĄ CÓRKĄ, ŻONĄ / STOJĘ Z GŁOWĄ PODNIESIONĄ / MILION Z NAS TAK TERAZ STOI, ŻADNA Z NAS SIĘ JUŻ NIE BOI 2X / STOJĘ, KRZYCZĘ, STOJĘ, KRZYCZĘ 4X.

Analiza multimodalna pokazuje, że ten dynamiczny, oparty na prostym rytmie wybijanym na bębnach *protest song* zawiera w tym refrenie swoistą instrukcję dotyczącą postawy uczestniczek:

Jeśli skoncentrujemy się na opisywanej słownie mowie ciała, można wnioskować, że intencją pieśni jest wołanie o uwagę i zapowiedź możliwej konfrontacji („Popatrz na mnie prosto w oczy”), zbudowanie i okazanie pewności siebie („Stoję z głową podniesioną”), grupowej siły („Milion z nas tak teraz stoi”), nieustępliwości i uporą („Stoję” powtórzone po wielokroć) oraz wyrażonego prozodycznie buntu („Krzyczę” jako jednocześnie realizacja i opis aktualnie wykonywanego działania). W kontekście działania zbiorowego gest stania z podniesioną głową nie wydaje się jednak zbyt rewolucyjny, groźny, ani też wyraźnie sprawczy. Zmiana, która jest w tym akcie wyrażana i dalsze, które są oczekiwane, dokonują się nie teraz i nie tutaj, lecz w relacji i poprzez relację, uzależnione od zauważenia i (współ) działania adresata wołania. Kobięce zwielokrotnione Ja projektuje domyślne, męskie Ty i choć dokonuje się w przestrzeni publicznej, męskość projektowana jest nie tylko jako kategoria opozycyjna/ antagonistyczna, ale jednocześnie jako bliska i pozostająca w układzie ważnych prywatnych relacji. Konieczność określenia, kim jestem („twoją matką, siostrą”, „córką, żoną”), zakłada paradoksalnie możliwość bycia nierozpoznaną w zmienionej sytuacji. Relacja nawiązana aktywnie i wprost, twarzą w twarz, jest wyraźnie inna niż wcześniej (już się nie boję, wyprostowałam się i krzyczę), zawiera w sobie jednak presupozycję wcześniejszego zgarbienia lub zwinienia się w strachu, milczenia lub wypowiedania się cicho i niepewnie (Rancew-Sikora, Steciąg 2017: 31).

Kobięce metamorfozy ukazywane w uwikłaniu społecznym są stałym motywem pieśni Chóru Czarownic, prezentowanych podczas swoich spektakli teatralno-muzycznych³. Bezpośrednimi adresatami *Kącików ust* – co jest wyrażone apostrofą rozpoczynającą utwór – są na przykład rodzice dziewczyny, która z marzycielskiej nastolatki przeistacza się w zbuntowaną, gniewną i nieustępliwą „sukę” (w znaczeniu dosłownym i przenośnym): *Mamo, patrz! / Tato, spójrz! / Jak bardzo mam was gdzieś / Napinam się / Wypinam pierś / I gryzę! / Mamo, patrz! / Tato, spójrz! / Pod makijażu warstwą / Kości twarde / Trzymam gardę / I warczę! / Jestem pies obronny, suka bez łańcucha / Gryzę, warczę, wyję, na pieśczoły głucha.*

W finale pieśni, wykonywanej bardzo ekspresywnie przez dwadzieścia chórzystek, które wyzwolona ze społecznych konwencji, „dziką” naturę kobiecości podkreślają zachowaniem scenicznym – wyzbytym z zahamowań, impulsywnym i spontanicznym, wykrzykiwane są znane z demonstracji kobiecych określenia emocji i wyrazy buntu: *GNIEW! / STRACH! / ZŁOŚĆ! / KREW! / DOŚĆ! / JA! / ZŁA! // GRYŻ! / WYJ! / WALCZ! / SPÓJRZ! / PATRZ!*

Rozkazniki początkowo odnoszą się do naturalistycznych, odzwierzęcych form sprzeciwu (*gryż, wyj*), ale cała pieśń kończy się ponownie wezwaniem do konfrontacji poprzez nakaz patrzenia (*spójrz, patrz*) w optyce, która wymaga wyostrenia percepcji, by dostrzec niewypowiedziane lub przemilczane w kulturze patriarchalnej symptomy buntu kobiet. Ta strategia widzialności realizowana jest nie tylko (i nie przede wszystkim) w wymiarze werbalnym i wokalnym, lecz także wizualnym. Scena wypełniona jest bowiem chórzystkami odzianymi tylko w halki, przyciągającymi wzrok

³ Cytowane dalej teksty pochodzą ze śpiewnika dołączanego do biletu na występ w Teatrze Narodowym w Poznaniu.

wyzywającą postawą, sugestywną gestykulacją i dynamicznym ruchem ciała. W synestezyjnym odbiorze daje to wrażenie „eksplozji” – jak komentował jeden z widzów: „Wow, po prostu wow! Eksplozja!” (ze śpiewnika dołączanego do spektaklu).

Podobnie dookreślona zostaje także figura matki. W początkowych zwrotkach pieśni *Matka* rozwijana jest metafora rodzicielki jako drzewa, które czerpie soki życia z suchej ziemi, osłania ją swą koroną, twardnieje, potem schnie, łamie się i pada zwalone. Następuje litania przywołująca postać Matki Boskiej w jej katolickim wyobrażeniu, ale także ściśle z nim powiązany mit matki Polki – poświęcającej się dla rodziny i uwznioślonej cierpieniem: *Matko jedyna / Matko cierpiąca / Matko staruszko / Matko milcząca / Matko wyrodna / Matko bolesna / Matko cierpliwa / Matko kochana / Matko kuchenna / Matko domowa / Matko bezsenna / Matko królowo / Matko płacziwa / Matko radosna / Matko prawdziwa / Matko najświętsza*.

Trop ten jest bardzo dobrze znany w polskiej kulturze, jednakże ostatnie strofy pieśni całkowicie zmieniają jej wymowę. Okazuje się, że nie jest to modlitwa dziękczynna ani błagalna, ale ostra krytyka bezalternatywności losu kobiety w polskim społeczeństwie (zaimkowie wskazanie na miejsce wspólne „tu”), która jest skazana na macierzyństwo: *A gdybyś nigdy / Matką nie była / Dokąd byś poszła / I jak byś żyła / Wie o tym dobrze każda dziewczyna / Tu drzewa bez owoców się ścina*. Puenta utworu znów odwraca hierarchie widzialności, konfrontując odbiorcę – uśpionego nieco serią dość sztampowych przedstawień – z kolejną figurą nieobecną w imaginarium narodowym – kobietą bezdzietną.

Śpiewnik Chóru Czarownic zawiera łącznie dziewięć pieśni; autorką tekstów jest poetka Malina Prześluga. Wszystkie odnoszą się do kobiet, ich dyskryminacji, stereotypowych wyobrażeń i ról społecznych, opresji kulturowej itd., przy czym ważne są zarówno konteksty historyczne (nazwa chóru oraz pieśń wprowadzająca do śpiewnika to przypomnienie historii pierwszej w Polsce kobiety oskarżonej o czary, która w 1511 roku spłonęła na stosie na poznańskim Chwaliszewie), jak i współczesne; inspiracje filozoficzne, jak i codzienne doświadczenia. Teksty mają poetycki charakter – mnożą się w nich niebanalne metafory i aluzje; język nie jest wysublimowany – oddziałuje prostotą, potocznością, czasem wulgarnością, a jego surowość podkreśla dodatkowo krótki rytm o często zaburzonym metrum (co ma charakter znaczący). Wykonywane przez chórzystki pod batutą Joanny Sokólskiej przy akompaniamencie oryginalnego instrumentarium tworzą niepowtarzalną artystyczną całość.

Przedstawione przykłady wizualizacji, wokalizacji i werbalizacji protestów kobiet w obszarze sztuki feministycznej są indywidualnym wyborem; zapewne na uwagę zasługą także prace Iwony Demko, kolektywu Złote Rączki i inne. Niniejszy szkic nie aspiruje jednak do całościowej prezentacji artystycznych manifestacji protestów kobiet z lat 2016–2017, lecz jedynie ukazania na kilku przykładach kooperacji dyskursów pozornie oddalonych, ale wspierających się w tworzeniu reprezentacji pewnego doświadczenia zbiorowego w sferze publicznej. Warto przy tym zaznaczyć, że specyfika dyskursu artystycznego

polega na tym, że (re)produkuje on i utrwała pamięć kulturową mającą fundament w znakach symbolicznych wspólnej (czy uwspólnionej) przeszłości, podczas gdy pamięć komunikacyjna utkana jest raczej z dyskretnej sieci powiązań między jednostkami, wspólnotami i kontrwspólnotami w bardziej aktualnym horyzoncie czasowym (por. Ślósarska 2016).

Trudno oczywiście wyrokować, czy sztuka feministyczna rejestrująca i transformująca te wydarzenia w wymiarze symbolicznym przetrwa próbę czasu, czy jej ekspozycje znajdą trwałe miejsce w pamięci kulturowej, jednakże próby te są warte odnotowania jako kolejna odsłona uczestnictwa kobiet w domenie publicznej. Agnieszka Dauksza, która prześledziła damskie „inicjacje miejskie” uchwycone przed stu laty w literackich opisach ich obecności w modernizujących się przestrzeniach zurbanizowanych, doszła do wniosku, że prawo partycypacji zostało „mozolnie »wychodzone« krokami niezliczonych kobiet, które wbrew wielu czynnikom decydowały się być »pośród ludzi«, stopniowo oswajając przestrzeń miejską oraz podejmować szereg aktywności wpływających na kształt i funkcjonowanie sfery publicznej” (Dauksza 2013: 59). Artystyczne wizualizacje, wokalizacje i werbalizacje ulicznych protestów kobiet z początku XXI wieku zdradzają dążenia do jej transformacji w bardziej radykalnych gestach.

Literatura

- Araszkiewicz A., 2017, *Kobieca rebelia ?!... Sztuka i bunt społeczny*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/kobieca-rebelia-sztuka-i-bunt-spoeczny> (dostęp: 7.09.2019).
- Burszta W., 2008, *Świat jako więzienie kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ciesek B., 2018, *Dyskursy dyskryminacji i tolerancji w przestrzeni publicznej współczesnej Polski (postawy, wartości, strategie)*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dauksza A., 2013, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków: Universitas.
- Gasaway Hill M.L., 2018, *The Language of Protest. Acts of Performance, Identity, and Legitimacy*, London: Palgrave Macmillan.
- Graff A., 2008, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Warszawa: W.A.B.
- Hurwitz H., Taylor V., 2012, *Women's cultures and social movements in global contexts*, „Sociology Compass” 6 (10).
- Kita M., 2016, *Coming out w polskiej przestrzeni dyskursywnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Korolczuk E., 2019, *Odzyskiwanie języka, czyli jak zmieniła się debata o aborcji w kontekście Czarnych Protestów i Strajków Kobiet*, w: E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez (red.), *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności.
- Korolczuk E., Kowalska B., Ramme J., Snochowska-Gonzalez C. (red.), 2019, *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności.

- Majewska E.A., 2018, *Odcisk szminki Ewy Partum. Od początku do politycznej wielości*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1 (99). <http://doi.org/10.26112/kw.2018.99.07>
- Majewska-Güde K., 2017, *Polityczność a dobry timing*, „Szum” 1, <https://magazyn-szum.pl/politycznosc-a-dobry-timing> (dostęp: 7.09.2019).
- Partum E., 2018, *Z komunistami trzeba było grać w ping-ponga*, w: A. Sosnowska (red.), *Performans oporu*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury „Bęc Zmiana”, Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Piekot T., 2016, *Mediacje semiotyczne. Słowo i obraz w służbie ideologii*, Warszawa: Sedno.
- Rancew-Sikora D., Steciąg M., 2017, „Niech się bawią?” *O związkach radykalności z karnawalem na demonstracjach publicznych kobiet*, „Czas Kultury” 4.
- Rejter A., 2013, *Władza płci w perspektywie komunikacyjnej*, „Oblicza Komunikacji” 6.
- Ronduda Ł., 2009, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”.
- Steciąg M., 2017, *Memy Marty Frej: Hybryda medialna w publicystyce feministycznej*, w: I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Gatunki w mediach elektronicznych*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Steciąg M., w druku, *Polka walcząca! The language of women's demonstrations and political correctness*.
- Ślósarska J., 2016, *Splatając pamięć komunikacyjną i kulturową*, w: G. Habrajska (red.), *Komunikatywizm – przyszłość nauki XXI wieku*, Łódź: Primum Verbum.
- Warner M., 2002, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books.
- Witosz B., Sujkowska-Sobisz K., Ficek E. (red.), 2016, *Dyskurs i jego odmiany*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Magdalena Steciąg

*Discourse of women's protests in Poland in the years 2016–2017:
artistic visualizations, vocations, verbalizations*

Summary. The paper concerns mass public protests of women that took place in 2016–2017 in Poland. Its attempt is to present the pieces of feminist art referring to those events. Discursive analysis is focused on the cooperation of two seemingly distant discourses – street protests and arts – in creating a representation of the collective experience of women in cultural memory. Several examples of artistic visualizations, vocalizations and verbalizations from 2017–2018 were selected for the presentation.

Keywords: women's public protests, artistic discourse, discourse analysis, feminist art