

Z numeru: **Didaskalia 163/164**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2021

DOI: 10.34762/1666-rw64

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/performatywne-archiwum-ustanowien-i-relacyjnosci>

/ feminizmy

Performatywne archiwum ustanowień i relacyjności

Feminizm i postmodernizm lat dziewięćdziesiątych w Polsce

Łucja Iwanczewska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Performative archive of establishments and relationality. Polish feminism and postmodernism of the 1990

The article discusses the discourse and feminist practices of the transformation period in Poland. The author traces the intermingling of feminism and postmodernism at the time, the Polish specificity of modernity and democratization, pointing to the role of critical art in the performative archive of Polish feminism of the 1990s. She reconstructs the feminist archive of that time to inquire about its contemporary potential and agency.

Keywords: feminism; postmodernism; feminist art; archives; public discourse

Konteksty kulturowe - poszukiwania miejsca dla feminizmu

Polski feminizm lat dziewięćdziesiątych - języki, praktyki, obrazy, strategie,

niemożliwości, pytania wypracowane w jego polu – stanowią swego rodzaju archiwum ustanowień. Ustanowień związanych z próbami upodmiotowienia kobiet, obnażeniem i nazwaniem represyjnych mechanizmów patriarchalnej kultury, analizą opresji obyczajowej, ekonomicznej, politycznej. W latach dziewięćdziesiątych wraz z dyskursami, strategiami i działaniami feministycznymi kobiety ustanowiły przestrzeń do walki o swoje prawa, o swoją widzialność, o języki, którymi mogły krytycznie nazywać i dekonstruować opresywną rzeczywistość. Ustanowienia dotyczą także inkluzywności ówczesnego feminizmu – otwarcia na różnorodności i zawiązywanie z nimi sojuszy. Feministyczne ustanowienia ujawniły ukrytą w polskiej kulturze uniwersalizację tego, co męskie, wykluczenie kobiecego głosu i sprawczej obecności. Rekonstruję archiwum feministycznych ustanowień lat dziewięćdziesiątych, które mieści w sobie dyskurs medialny, publiczny, przede wszystkim zaś sztukę feministyczną i języki krytyczne z nią związane. Po to, by pozostawić otwartym pytanie, czy z tamtego archiwum możemy dziś czerpać, czy wciąż ma założycielską potencjalność, z której korzystamy, repraktykując tamte feministyczne ustanowienia. Podobnie jak Joanna Bator, łączę ustanowienia feministycznych praktyk i dyskursów z przewartościowaniem kategorii konstytuujących feministyczną teorię w ramach „postmodernistycznej debaty” (Bator, 2001, s. 17).

Izabela Kowalczyk w artykule z 1997 roku o feministycznych wątkach w sztuce polskiej postawiła tezę, że polska sztuka długo nie była feministyczna – jeśli za sztukę feministyczną uznać taką, która może zmieniać świadomość społeczną, przyjęte powszechnie sposoby praktykowania i odbioru sztuki. Polska sztuka na pewno próbowała stawać się feministyczną (oddać głos kobietom, poszukać kobiecego języka i sposobów reprezentacji dla kobiecej podmiotowości, cielesności, seksualności) w związku z postmodernizmem. Tak przynajmniej twierdziła Kowalczyk, która dostrzegała komplikacje

wynikające z definiowania tego, czym jest sztuka feministyczna. Dlatego też starała się rozumieć ją najprościej: jako aktywność artystyczną zaangażowaną w problemy kobiet, która sprzyja gestom emancypującym kobiety i przeciwdziała dyskryminacji i opresji. Pisała zatem:

W najróżniejszych analizach dotyczących przemian w kulturze współczesnej feminizm uważany jest za jeden z nurtów występujących w obrębie postmodernizmu. Jak wiemy, problemy z obydwoma pojęciami zaczynają się już na poziomie definicji. Nie wchodząc szerzej w analizę tego zjawiska, jakim jest postmodernizm, warto zauważyć, że niesie on ze sobą postulat pluralizmu postaw, poglądów i idei. Według kategorii postmodernistycznych sztuka jest jedną z praktyk społecznych. Przełamany zostaje mit o uniwersalności sztuki. Dzieło sztuki widziane jest jako tekst w siatce powiązań pomiędzy instytucjami społecznymi, wytwórcą, odbiorcą, interpretatorem, galerzystą i kupującym. Włączone zostają w obręb zainteresowania takie kategorie definiujące ten tekst jak: płeć, rasa, klasa. Istnieje możliwość różnych strategii sztuki i rozmaitych interpretacji. Zostaje przełamany mit, że sztuka nie ma płci. Można powiedzieć, że postmodernizm przyniósł pojmowanie sztuki, ułatwiając kobietom bycie pełnoprawnymi twórcami, bez rezygnacji z własnej tożsamości (Kowalczyk, 1997, s. 148).

Wtedy, w 1997 roku, Kowalczyk nie miała większych wątpliwości, że w Polsce jednak funkcjonuje nadal modernistyczny model sztuki jako czegoś uniwersalnego, odnoszącego się do prawdy i problemów metafizycznych. Twórczość artystyczną pojmuje się tu nieodmiennie jako akt indywidualnej

ekspresji. Artysta nie zajmuje się w procesie twórczym problemami społecznymi i tym samym nie nawiązuje zaangażowanej relacji z przestrzenią społeczną. Wyjaśniała:

Polskie artystki nie zabrały głosu w toczącej się debacie na temat aborcji. To paradoks, że w tej sprawie wypowiedziała się amerykańska artystka – Barbara Kruger, której plakat wzywający do walki o prawo do aborcji został przetłumaczony na język polski i umieszczony w publicznej przestrzeni miasta przy okazji pobytu artystki w Polsce (tamże, s. 149).

Polskie artystki nie zaistniały w przestrzeni publicznej, nie oznakowały jej swoją sygnaturą.

Polskie artystki nie wypowiadają się na temat spraw publicznych. Na podjęcie czekają takie problemy jak: analiza języka mediów i reklamy, polemika z tradycyjnymi wyobrażeniami kobiety, czy z ciągle funkcjonującym u nas stereotypem „Matki-Polki”. Polskie artystki nie zaatakowały ani nie poddały analizie tego uniwersalnego modelu sztuki. Próbując odnaleźć się w kategoriach uniwersalnych, stworzonych przez mężczyzn, skazują się z góry na niepowodzenie. I tak bezsilne pozostają na ataki pochodzące ze strony obrońców uniwersalności sztuki (tamże).

Kowalczyk wspominała o artystkach tworzących głównie w latach siedemdziesiątych – Natalii LL, Marii Pinińskiej-Bereś, Ewie Partum, Krystynie Piotrowskiej, Izabell Gustowskiej i Zofii Kulik. Jako pierwsze podjęły one bowiem wątki feministyczne w swojej twórczości, brały udział w

wystawach sztuki kobiecej w Polsce i za granicą. Krytyczka miała jednak szereg wątpliwości, czy artystki te w konsekwencji swoich działań zmieniły sposoby przedstawiania kobiety, definiowania jej tożsamości, a przede wszystkim, czy sprawczo oddziaływały na ówczesną świadomość społeczną. Jednocześnie Kowalczyk sądziła, że sztuka feministyczna jest niezwykle potrzebna polskiemu społeczeństwu, gdyż może i powinna wzbudzić zainteresowanie problematyką kobiecą, a także w efekcie podważyć i osłabić paradygmaty polskiej kultury patriarchalnej, zaś w przestrzeni sztuki przełamać dominantę modelu modernistycznego i powszechnego wyobrażenia o uniwersalności sztuki.

Pod tym względem propozycja Kowalczyk bliska wydaje się spostrzeżeniom i analizom Craiga Owensa, który dekadę przed nią badał związki feminizmu i postmodernizmu w polu sztuki. Owens uważał, że postmodernizm i wytworzone w przestrzeni jego oddziaływania praktyki artystyczne sprawiły, że dyskursy i obrazy feministyczne mogły przedostać się do dzieł sztuki, a za ich pośrednictwem do społecznej świadomości świata Zachodu. Autor atakował zachodni system reprezentacji i jego modernistyczny model: uniwersalność form reprezentacji, oscylujących wokół męskiego podmiotu, który każdej z nich zawsze nadawał te same cechy: centralny, jednorodny, męski (Owens, 1996, s. 423). Zdaniem Owensa postmodernistyczne dzieło sztuki miało szansę podważyć tę dominację, wypracowując strategie, które sytuują się na granicy tego, co może zostać przedstawione i co tym samym zyskuje reprezentację, a tym, co przedstawione zostać nie może. Dlatego pisał:

Postmodernizm bowiem nie chce przekroczyć reprezentacji, ale jedynie wyeksponować właściwy jej system nakazów, które uprzywilejowując jedne modele reprezentacji, blokują inne,

zakazują ich stosowania lub unieważniają. Wśród tych zakazanych podmiotów zachodnich modeli reprezentacji znajdują się kobiety” (tamże, s. 425).

Autor pokazywał, że w modernizmie kobiety istnieją wyłącznie jako figura, czyli reprezentacja tego, co niemożliwe do przedstawienia – Piękno, Prawda, Natura, Wzniosłość.

Zakaz reprezentowania dotyczy kobiety jako podmiotu, podmiotu posiadającego tożsamość. Kobieta istnieje bowiem wyłącznie w obrazach, co wiąże się ściśle z brakiem dla niej miejsca wewnątrz dominującej kultury, podobnie jak brakiem miejsca w przestrzeni publicznej. W związku z tym kobieta, aby mówić (reprezentować siebie), musiała starać się zająć jedną z męskich pozycji kulturowych. Owens analizował spotkanie feministycznej krytyki patriarchy z postmodernistyczną krytyką reprezentacji, wprowadzając problem różnicy płci do debaty na temat modernizmu i postmodernizmu. Proponował, by wagę, którą teorie feministyczne i kwestie podnoszone przez kobiety przywiązują do różnicy i inności, uznać za istotny składnik postmodernistycznego myślenia. Odwołując się do Lyotarda, wskazywał na to, że postmodernizm zerwał z tradycyjnym binaryzmem i postulował rozumienie różnic poza budowaniem systemów opozycji.

Należy jednak odnotować, że Owens świadom był zarazem pułapek związanych z pojmowaniem i praktykowaniem różnicy w związku feminizmu z postmodernizmem. Głos kobiet bywa bowiem na jego gruncie traktowany jako jeden z wielu, dla których nacisk na różnicę stanowi świadectwo i potwierdzenie pluralizmu. W takim ujęciu feminizm uznać można za część całego ruchu wyzwolenia, samookreślenia i emancypacji. To zaś powoduje, że traci on własne wewnętrzne zróżnicowanie, a przy tym włącza kobiety (na

prawach afirmacji różnicy) w niejednorodną grupę wszystkich usuniętych na margines, podporządkowanych, opresjonowanych. W przywołanym tu tekście pytał więc Owens o zagrożenie związane z zaprzeczeniem odrębności feministycznej krytyki patriarchalnych struktur, typowych dla niej i tylko dla niej form sprzeciwu wobec dyskryminacji seksualnych, klasowych, rasowych. Dostrzegał też niebezpieczeństwo związane z traktowaniem kobiet jako znaku wszystkich cech różnicujących. Wiązał takie niebezpieczeństwo głównie z teoretycznymi dyskursami, które próbowały totalizować wszystkie społeczne doświadczenia. Jak uważał, feminizm i postmodernizm pozwoliły dzięki temu ujawnić niedostosowanie sztywnych form teoretycznych do praktycznych doświadczeń. Dlatego feminizm wskazywał na dystans, jaki teoria utrzymuje między sobą a swoim przedmiotem – dystans obiektywizujący, kontrolujący i ujednolicający. W tym sensie pojmował on feminizm jako poszukiwanie nowego języka i nowych sposobów obrazowania, innych, odnowionych i przekształconych związków z teoriami naukowymi i krytycznymi¹. Owens przywołał w swoich rozważaniach przykład filmu Sally Potter *Thriller* z 1970 roku. Tu właśnie bohaterka wybucha głośnym śmiechem, czytając na głos *Théorie d'ensemble* Julii Kristevej. Potter pokazywała w ten sposób niedostosowanie teoretycznych dyskursów do kobiecych doświadczeń i opresji kulturowych. Dlatego bohaterka jej filmu uparcie szukała czegoś, co będzie mogło wytłumaczyć jej życie i śmierć. Tym czymś mogła stać się sztuka – odmienna od porządku teoretycznego, choć nawiązująca z nim bliskie relacje. Kobiecej radykalnej inności nie da się przedstawić, sztuka może jednak tę inność uwewnętrznić, znaleźć dla niej odpowiedni sposób wyrażania.

Na radykalną inność kobiet i wynikające z niej konsekwencje (nie)obecności kobiet w kulturze czasu transformacji wskazał na rodzimym gruncie Przemysław Czapliński w książce *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i*

nasze wielkie narracje (Czapliński, 2009). W rozdziale *Nasi odmieńcy* Czapliński pośród odmieńców, którzy po 1989 roku zaznaczyli swoją obecność w polskiej przestrzeni kulturowej (analizowanej przez medium literatury), znalazł Kobietę (s. 297-302). Polski kulturowy *coming out* Czapliński zlokalizował w latach dziewięćdziesiątych, kiedy wyoutowali się kolejni członkowie polskiego społeczeństwa (Żyd, Odmieniec Seksualny, Ponowoczesnik, PRL-owiec), zaś między nimi: Kobieta. Wyoutowanie autor rozumie przy tym jako wyjście z ukrycia za sprawą wytwarzania kulturowych obrazów inności. Co istotne, wtedy też zaczęły się pojawiać autoprezentacje odmieńców (biografie, świadectwa, autofikcje).

Chodzi o to, że wraz z postmodernizmem pojawiała się możliwość wkraczania do polskiej komunikacji różnic, które poszerzały konstrukt ówczesnej tożsamości zbiorowej Polaków. Czapliński mówi wręcz o nowym konsensusie społecznym w sprawie tożsamości zbiorowych, w skład którego wchodziła zgoda na inność, inkluzja tożsamości zakazanych, wstydlivych, marginalnych. Odmieńcy zaczęli być widoczni na scenie życia społecznego, gdyż czytelnie poszerzali kulturowy krąg inności swoimi biografiami, doświadczeniami, językami, sposobami bycia i opowiadania o sobie. Pisze Czapliński:

Dzięki nim na początku lat dziewięćdziesiątych społeczeństwo polskie wkraczało w fazę przekształcania tożsamości zbiorowej. Zaczynały się pojawiać zarysy nowej wspólnoty wyobrażonej – spajanej raczej zaciekawieniem niż solidarnością, szukającej innego fundamentu niż antykomunizm, rozluźniającej patriarchalne więzy, przyznające poszczególnym członkom większą swobodę w dokonywaniu tożsamościowych wyborów” (tamże, s. 294).

Autorowi chodziło przede wszystkim o to, że w latach dziewięćdziesiątych pojawiły się korzystne warunki do odpowiedniego przedefiniowania zbiorowej tożsamości, najczęściej nie na długo i nie na zawsze. Dlatego, jak podkreśla, początek ostatniej dekady ubiegłego wieku stał pod znakiem inności i różnorodności.

W przypadku odmieńca, jakim była Kobieta, najważniejszą kwestią dotyczącą uznania inności okazało się wkrótce negocjowanie z dotychczasowym polskim uniwersalizmem. Czapliński pisze, że dążenie do włączenia Kobiety w obręb ówczesnego pola społecznego przybrało wymiar konfliktu, a nawet walki rytualnej, co wynikało z bezradności i niegotowości na przejawy feminizmu polskiej kultury patriarchalnej, funkcjonującej jako kultura uniwersalna. Wedle Czaplińskiego początek lat dziewięćdziesiątych „stwarzał wrażenie spontanicznej, choć zarazem metodycznie prowadzonej, zbiorowej, choć jednocześnie składającej się z działań indywidualnych akcji emancypacyjnej Kobiet w polskiej kulturze symbolicznej” (tamże, s. 298). Jednocześnie badacz zwraca uwagę na to, że emancypacyjne treści, wytwarzane przez autorki, przekraczały ramy dotychczasowych narracji, dosłownie się w nich nie mieściły. Najważniejszą wartością tego przekroczenia było zakłócenie oczywistości podstawowych zasad życia zbiorowego.

Kobieta zakwestionowała swoje miejsce w rzeczywistości społecznej, swoje rzekome przyporządkowanie biologiczne, nadrzędność płci nad wyborami indywidualnymi podejmowanymi przez konkretną kobietę, rolę w niedawnej historii... Krótko mówiąc, złamała reguły dyskursu, który rościł sobie prawa do uniwersalności, a w miejsce zdekonstruowanego języka wprowadziła mnogość stylów indywidualnych (tamże, s. 298).

Jak uważa Czapliński, najważniejszym czynnikiem emancypacyjnym, który wprowadziły kobiety do polskiej kultury i debaty publicznej, okazał się namysł nad płcią jako konstruktom kulturowym. Potencjał emancypacyjny tkwił bowiem w próbie uświadomienia społeczeństwu, że prócz płci biologicznej istnieje również płeć kulturowa, wytwarzana, cytowana, implantowana, ujarzmiająca i normalizująca. Że płeć kulturowa determinuje życie przede wszystkim kobiet ze względu na kulturowe reprodukcje ich ról i społecznych powinności. Zyskanie świadomości o kulturowych uwarunkowaniach konstruktów tożsamościowych kobiet pozwoliło powoli ujawniać dyskryminację ze względu na płeć w sferze ekonomii, pracy, podziału obowiązków w życiu rodzinnym. Dlatego zadanie emancypacyjne lat dziewięćdziesiątych – podkreśla Czapliński – polegało przede wszystkim na zainicjowaniu nowych opowieści i nowego języka, co zdaniem badacza podważyło prawomocność polskich wielkich narracji i polskiego uniwersalizmu kulturowego. I co ważne, związane z polityką genderową praktyki i strategie emancypacyjne kobiet pozwalały zarazem na emancypacyjne gesty innych odmieńców – innych grup podobnie dotąd marginalizowanych i wykluczonych z wielkich, uniwersalistycznych narracji i reprezentacji.

Namysł nad konstruktami kulturowymi i reprezentacjami medialnymi kobiet czasu transformacji podjęła Agnieszka Graff w *Świecie bez kobiet* (Graff, 2001). Graff, powołując się na ustalenia brytyjskiej politolożki Peggy Watson (Watson, 1997, s. 144-161), która badała losy feminizmu w pokomunistycznej Europie Wschodniej, starała się pokazać, jak demokratyzacja prowadzi do odpolitycznienia różnicy. Powstaje wtedy sytuacja, w której naturalne różnice (płeć, kolor skóry, pochodzenie społeczne) tracą na znaczeniu jako wyznaczniki tożsamości indywidualnej i politycznej. W takim modelu demokratyzacji płeć czy orientacja seksualna nie stygmatyzują, odróżniając

od siebie grupy społeczne, nie stają się też pretekstem do wykluczeń. Jednak w Europie Wschodniej proces demokratyzacji przebiegał inaczej. Graff pisze:

System komunistyczny wiązał się z radykalnym odpolitycznieniem różnicy. Nie oznacza to, że wszyscy byli równi, lecz że tak zwane różnice naturalne nie miały żadnego przełożenia na poziom uczestnictwa w polityce. Polityczna bezsilność była w tym systemie uniwersalna, zatem poszczególne grupy, które w innej sytuacji mogłyby zintegrować się w poczuciu własnej krzywdy, nie zaistniały jako mniejszości” (Graff, 2001, s. 18).

W tym sensie fakt bycia kobietą nie mógł stanowić czynnika budowania własnej tożsamości politycznej. Nikt też nie postrzegał płci jako kategorii *stricte* politycznej. Właśnie dlatego demokratyzacja w Europie Wschodniej, w tym w Polsce, musiała oznaczać upolitycznienie różnic. W oparciu o te rozpoznania autorka *Świata bez kobiet* zaprojektowała mit założycielski patriarchalnej kultury potransformacyjnej - w centrum tego mitu umieściła film Juliusza Machulskiego *Seksmisja*. Pisząc *Świat bez kobiet* i analizując polskie imaginarium kulturowe okresu transformacyjnego, Graff odrzuciła złudzenia, że znajdowaliśmy się wtedy w fazie transformacji symbolicznej, związanej z demokratycznymi przeobrażeniami. Zbudowała zaś w zamian przekonującą, alternatywną wizję transformacyjnej kultury patriarchalnej.

Dlatego w swoich rozważaniach podkreśla:

W społeczeństwie głęboko patriarchalnym, a takie właśnie nasze społeczeństwo było i pozostanie, opowieść o zmianie ról płci jest najklarowniejszą metafora chaosu: właśnie dlatego naszą narodową

opowieść o absurdzie systemu komunistycznego najlepiej wyraziła opowieść o *Seksmisji* (tamże, s. 23).

Autorce chodziło o to, że dominujące wyobrażenie społeczne przedstawiały „komunizm” jako system opresyjny wyłącznie dla męskości. W powszechnym imaginarium społecznym to mężczyzna (stoczniovcy, wielkie męskie zgromadzenia w zakładach wielkoprzemysłowych) walczył o demokratyczną Polskę. W zbiorowej ekspresji walki o demokrację nie mieściły się wówczas różnice płciowe. Na znaczenie *Seksmisji* w konstruowaniu społecznych wyobrażeń o „pokomunistycznej” Polsce wskazuje również Czapliński, pisząc:

Film był odbierany jako oczywista alegoria polskiego społeczeństwa przez komunistyczne władze. Takie odczytania odwoływały się do przeświadczeń, że po obaleniu komunizmu nastąpi powrót do „naturalnego” układu społecznego, w którym mężczyzna będzie sprawował władzę, kobieta zaś spełniać się będzie przede wszystkim jako obiekt męskiego pożądania oraz jako matka dzieci płodzonych i rodzonych drogą naturalną. Mówiąc inaczej: koniec reżimu był wyobrażany nie tylko jako kres władzy obcej ideologii, lecz także jako likwidacja systemu, który wspiera się na stłumieniu męskich sił – władczych, popędowych i prokreacyjnych (Czapliński, 2009, s. 284).

Film Machulskiego kształtował i wspierał wyobrażenia społeczne o męskiej sprawczości, a w konsekwencji umacniał patriarchalny model społeczny w Polsce.

Innym punktem na mapie alternatywnej genealogii transformacyjnego patriarchatu, którą rozrysowała Graff w swojej książce, jest kulturowe oddziaływanie na wyobraźnię społeczną mitów, opowieści o „Solidarności”. Jeśli bowiem PRL wykastrował mężczyznę i odebrał mu męskość, to „Solidarność”, zdaniem Graff, na powrót przeobraziła go w prawdziwego mężczyznę (męscy bohaterowie „Solidarności”, męskie zgromadzenia w zakładach pracy, męski ruch robotniczy). Gęsto przytaczając rozważania Shany Penn (Penn, 2014) o kobietach „Solidarności” i ich feministycznej (nie)świadomości, Graff doszła do wniosku, że „Solidarność” utwierdziła dominację patriarchatu za sprawą właściwych sobie symboli i języka. A ściślej rzecz biorąc, uznaje ją za akt symbolicznego przywrócenia porządku patriarchalnego, który system totalitarny wcześniej podważył i zaburzył.

W takim ujęciu „Solidarność” stała się w zbiorowej pamięci wielkim, męskim rytuałem przejścia do potransformacyjnego patriarchatu. W kulturze patriarchalnej bowiem – twierdzi Graff – nie ma miejsca na aktywności realnych kobiet, na ich sprawcze pojawianie się w sferze publicznej. Dlatego zamiast działaczek „Solidarności” na scenie społecznej widzialności pozostała Matka Boska, wpięta w klapę marynarki Lecha Wałęsy, ona też działała poprzez pieśni i wiersze z tego okresu: Czarna Madonna, Królowa Polski. Jak pisze badaczka:

Ta odrealniona, odcieleśniona, ale przecież okaleczona mieczem wroga kobiecość stanowi uświęcenie rewolucji, jej furtkę do *sacrum*. Ale patronka to równocześnie zaprzeczenie przywódczyni. Jej obecność przypomina, że aby rytuał mógł się dopełnić, kobiecość realna – ta, która nie łączy dziewictwa z macierzyństwem i nie czyni cudów – musi być z mitu wyparta (Graff, 2001, s. 26-27).

W *Świecie bez kobiet* teza brzmi jasno i została postawiona bez większych wątpliwości – polska demokracja jest męskim światem. Autorka uważa bowiem, że polska kultura i polskie społeczeństwo nie lubią zacierać różnic w gestach budujących równość. Wręcz przeciwnie, kobiecą inność nieustannie się tu podkreśla, gdyż odbiega ona od normy, zaś podkreślając, spycha się ją na margines, traktuje dalece niepoważnie. Feministki zaś podlegały gettoizacji; wypchnięte poza oficjalny dyskurs, funkcjonowały głównie w poradnikowej prasie kobiecej, występując jako dziwadła w raczkującym wówczas formacie *talk-show*. Wyjątkiem były pojawiające się jako dodatek do „Gazety Wyborczej” od 1999 roku „Wysokie Obcasy”, a także niszowa prasa feministyczna² (Darska, 2009) i nieformalne grupy feministyczne³. Oczywiście z dzisiejszego punktu widzenia wiemy, że ten wyjątek czynił różnicę – feministyczne praktyki mniejsze, rozproszone w latach dziewięćdziesiątych miały ogromny wpływ na zmianę świadomości społecznej.

Wiele lat później, w tekście o „bezpowrotnie utraconej genderowej niewinności” Agnieszka Graff odnotowała z satysfakcją, że jednak coś zmieniło się w feministycznej perspektywie dyskursu publicznego i polskiego pola symbolicznego. Choć patriarchy nadal ma się dobrze, jeśli chodzi o kwestię aborcji, nierówności płac, podziału obowiązków rodzicielskich, otwartości rynku pracy, obecności kobiet w polityce, dyskursu medialnego, to przecież „jako zbiorowość przestaliśmy w kwestii płci powtarzać zasłyszane klisze, mizdrzyć się, dowcipkować i rechotać, a zaczęliśmy się spierać i dzielić” (Graff, 2009, s. 32). Zmianę tę – niemożliwość powrotu do genderowej niewinności – analizuje autorka przez pryzmat wystawy grupy Łódź Kaliska *Niech szczerą mężczyźni*, prezentowanej w 2009 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

Wystawa składała się z czternastu wielkoformatowych fotografii, pozowanych i inscenizowanych, które przedstawiały nagie kobiety, pracujące w „męskich” zawodach – kobietę drwala, stolarza, ślusarza, budowniczego, marynarza itd. Wystawie towarzyszył następujący *Manifest*:

My, czterej mężczyźni z Łodzi Kaliskiej, będąc reprezentantami gatunku męskiego, oświadczamy: 1. Segregacja płci była, jest i będzie faktem. 2. Kobiety są inną rasą, mężczyźni są inną rasą. 3. Różnice są ogromne. 4. Nie da się ich zniwelować, nie zauważyć, pominąć. My, czterej mężczyźni reprezentując cały gatunek męski manifestujemy: uwielbienie dla kobiet, dla ich matczynej mądrości, suczej przedsiębiorczości, naturalnej delikatności, macicznej desperacji, waginalnej wrażliwości, przyzwalającej sile trwania Boskości Bycia Kobietą (Janiak, Rzepecki, Świetlik, Wielogórski, 2009).

Graff w reakcji na tę wystawę odczytywała oznaki zmian w polskiej mentalności. Analizując krytyczne, miażdżące recenzje⁴, zwracając szczególną uwagę na ich język i argumentację, dostrzegła bowiem, że doszło w Polsce do nieodwracalnych przekształceń światopoglądowych – pojawiła się przepaść kulturowa pomiędzy odbiorem społecznym *Seksmisji* Machulskiego a wystawą grupy Łódź Kaliska. Wystawa czterech mężczyzn okazała się w społecznym odbiorze anachroniczna, posługiwała się wyczerpanym językiem i nieaktualnymi reprezentacjami kobiet. Jednak, jak zauważyła autorka, zmiana mentalności i światopoglądu nigdy nie przestała funkcjonować na prawach różnicy, upolitycznionej, naznaczonej polityczną poprawnością, na pewno w jakimś stopniu emancypującej – ale jednak różnicy, która wciąż ma moc odróżniania, wskazywania i stygmatyzowania,

czyli w konsekwencji wykluczania kobiet.

Inny badacz dyskursu publicznego po 1989 roku, Sergiusz Kowalski, w artykule *Prawo naturalne jako kategoria dyskursu publicznego* wprowadził ciekawą i wartą przywołania perspektywę spojrzenia na różnicę i pluralizm jako zjawiska wyłaniające się w czasie transformacji. Kowalski zaproponował autorską genealogię rzeczywistości polskiej w trakcie przemiany i tuż po niej – interesowała go przede wszystkim analiza stanu różnorodności, który różni się od pluralizmu. Jak czytamy:

Przy pierwszej nadarzającej się okazji polskie społeczeństwo z ulgą odrzuciło komunizm, a wraz z nim cenzurę, nieodłączny składnik tego systemu. Następnie przystąpiło do budowania prawnych podstaw nowego ustroju. Działaniom tym towarzyszyły częściowo spontaniczne i nie zawsze łatwo uchwytnie procesy tworzenia się nowej kultury politycznej. Na pierwszy rzut oka jej cechą jest ogromna różnorodność: oprócz dużych i małych partii politycznych (których jest więcej niż sto, z czego dwadzieścia osiem reprezentowanych w parlamencie), istnieje, by wymienić niektóre nie mniej niż dwanaście różnych organizacji kobiecych, stowarzyszenia byłych ziemian, byłych mieszkańców Lwowa i właścicieli sprzętów video, lobby broniące zwierząt, z których skór szyje się ubrania, kilka pism dla homoseksualistów, silny ruch Hare Kriszna, zwalczające się stowarzyszenia ekologiczne, niekatolickie kościoły i sekty chrześcijańskie, buddyści różnych obrządków, a także słowiańscy poganie. Jednocześnie, mimo nieistnienia cenzury, dominujący język dyskursu publicznego zdaje się nie przystawać do tej rzeczywistości, pomija faktyczną różnorodność; politycy i publicyści często przemawiają tak, jakby wypowiedali się w imieniu

pewnej zbiorowości, zjednoczonej wokół katolickich i narodowych wartości, i poszukującej politycznych możliwości ich realizacji (Kowalski, 1991, s. 252).

Jak diagnozował badacz, mieliśmy wówczas do czynienia ze stanem różnorodności, który jednak nie był pluralizmem. Z takim modelem społecznym, który wszelkie różnice zasłaniał potencjalną możliwością zbudowania „naturalnego”, w pewnym sensie uniwersalnego porządku społecznego, z równie „naturalną” symboliką, językiem, aksjologią. Kowalski twierdził, że idea porządku naturalnego w polskim społeczeństwie pojawiła się w latach siedemdziesiątych, kiedy zaczęły powstawać pierwsze, jeszcze przedsolidarnościowe ugrupowania opozycyjne. Ta idea zadomowiła się w języku i praktykach społecznych w czasach pierwszej „Solidarności”, a w latach dziewięćdziesiątych stała się bronią w walce o kształt potransformacyjnego społeczeństwa i o władzę.

W swojej analizie przestrzeni publicznej początku lat dziewięćdziesiątych autor artykułu *Prawo naturalne jako kategoria dyskursu publicznego* wychodzi przy tym od refleksji na temat, skąd się wzięło imaginarium tego, co naturalne i jego władza nad polskim społeczeństwem. Dodajmy, że władza ta zniszczyła pluralizm i związaną z nim równość różnic, wyeksponowała natomiast różnicę jako element konieczny do wskazywania i stygmatyzowania Innego. Zdaniem Kowalskiego konstruowanie pojęcia naturalności zakłada wskazanie i wyodrębnienie tego, co nienaturalne. Dlatego stawiał on tezę, że porządek naturalny (jako wielka narracja) zawitał do języka i praktyk społecznych w efekcie naznaczenia minionego systemu, czyli komunizmu, piętnem radykalnego zła. W pismach przedsolidarnościowej opozycji i pierwszej „Solidarności” Kowalski odnajdywał bowiem dominującą narrację, która przedstawiała komunizm

jako zło, twór sztuczny, nienaturalny, narzucony z zewnątrz, co było pochodną dyskursu konserwatywnego. Nic zatem dziwnego, że został on odrzucony na rzecz antytezy – naturalnego, organicznego ładu, który miała zbudować „Solidarność”.

Ta uproszczona nieco dialektyka, wsparta poszukiwaniami w archiwum ówczesnego dyskursu publicznego (wystąpienia polityków, między innymi Jana Olszewskiego z 1991 roku, komunikaty biskupów katolickich z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych), pozwoliła autorowi zobaczyć, że porządek naturalny w Polsce zwyciężył, wygrał tę walkę o kształt społeczeństwa. Po stronie starego systemu w dyskursie publicznym dominowały „zbrodnia, zdrada, okrucieństwo, kłamstwo”. Zaś po stronie nowego, a zatem tego, który miał nadejść i o który walczyło polskie społeczeństwo, „godność, odpowiedzialność, sprawiedliwość, prawo, wiara, czyste ręce i sumienia” (Kowalski, s. 254). Znaczącą rolę przypisywał Kowalski narracji i praktykom Kościoła katolickiego – jako fundatorowi jedynie słusznej aksjologii i wizji wspólnoty narodowej. Pokazał to przekonująco, analizując schemat strukturalny, obejmujący dwa wymiary: naturalne – nienaturalne, stare – nowe. Tak oto podsumowywał:

W przeszłości, w obrębie tego, co stare, istnieją dwa obszary: nienaturalny świat komunizmu oraz odseparowany od niego w sensie aksjologicznym naród, który jest nosicielem wartości potencjalnie pozwalających w przyszłości, po zwycięstwie nad komunizmem, odbudować naturalny porządek. Wraz z nastaniem nowego, ten dwudzielny układ straci swoją rację bytu: naród, odzyskując suwerenną pozycję – to jest faktyczną zdolność kształtowania rzeczywistości politycznej według własnej woli – odrzuca dawny system i przystępuje do urzeczywistnienia porządku

naturalnego (Kowalski, s. 256).

Kategorie naturalności i normalności pojawiły się w tym samym mniej więcej czasie na wielu polach i w różnych przestrzeniach społecznych. Towarzyszył im również zauważalny radykalizm – pewne opcje, idee, praktyki, rozwiązania uznane zostały za niedopuszczalne, niemieszczące się w ramach tego, co normatywne i prawomocne. Stało się tak dlatego, że odrzucenie komunizmu wytworzyło w polskiej przestrzeni kulturowej obowiązujący paradygmat, w jakim funkcjonuje kategoria naturalności. Pojawiły się wzory, matryce rozpoznawania i kwalifikowania tego, co nienaturalne, a zatem z definicji inne, obce, niemoralne, niechrześcijańskie, nienormatywne. Wzory te stały się następnie integralną częścią procesów budowania nowego kształtu społecznego i kulturowego po 1989 roku. Rozróżnienie tego, co naturalne, od tego, co nienaturalne znajdowało zastosowanie w coraz większym obszarze życia zbiorowego. W planie rzeczywistego życia politycznego wiązało się zaś z odrzuceniem lewicy i lewicowości, ze wzrostem roli Kościoła katolickiego (uznanie moralnego przewodnictwa Kościoła). To wszystko przekładało się na konkretne rozwiązania praktyczne: wprowadzenie religii do szkół i przedszkoli, zakaz pornografii, eutanazji, aborcji, ograniczenie dostępu do środków antykoncepcyjnych i edukacji seksualnej. Pojęcie naturalności uległo zawężeniu do tradycyjnej, chrześcijańskiej, konserwatywnej i narodowej wizji rzeczywistości społecznej. Wskazanie na różnice społeczne wiązało się zatem z uznaniem poglądów, idei, wartości, a także ich politycznych konsekwencji oraz faktu istnienia grup, które je głosiły i wyznawały za nienaturalne, co zmierzało do wyeliminowania ich jako nieprawomocnych.

Spór o aborcję - w języku i w obrazach

W logikę rozważań o napięciu pomiędzy naturalnym a nienaturalnym (złoża systemu komunistycznego), istniejącym w procesie kształtowania pola symbolicznego czasu transformacji dobrze wpisują się propozycje Andrzeja W. Nowaka, dotyczące wprowadzenia w polską wyobraźnię społeczną terminu „dziecko poczęte” (Nowak, 2020). Nowak uważa, że termin „dziecko poczęte” odgrywał szczególną rolę w latach dziewięćdziesiątych w procesie ustanowienia antykomunistycznej wykładni życia zbiorowego. Stanowił bowiem centralny punkt budowania hegemonii „naturalnego” i „normalnego” porządku społecznego. Termin „dziecko poczęte” jest dla Nowaka terminem organizującym życie społeczne czasu transformacji, w tym przede wszystkim wymiarze, w jakim termin ów instalował w przestrzeni społecznej hegemonię „naturalnego” konserwatyzmu.

Wspominana już wielokrotnie Agnieszka Graff, referując tezy Peggy Watson, wcale nie uznawała za paradoks tego, że na początku lat dziewięćdziesiątych, w ówczesnym politycznym chaosie i ekonomicznym kryzysie, w procesie głębokich przeobrażeń społecznych podstawowym problemem stała się kwestia aborcji. Jak bowiem uważała, w ten właśnie sposób ustanowił się polityczny wymiar różnicy płci, który z kobiecego ciała uczynił przedmiot działania restrykcyjnego prawa, a jednocześnie stanowił umacniający nową władzę pokaz patriarchalnej siły i zwycięskiego konserwatywnego języka. Jak tłumaczyła:

I tak prawo antyaborcyjne stało się pierwszą wizytówką niepewnej siebie młodej władzy Europie Wschodniej. Nie wiedziano na razie, co począć z galopującą inflacją ani jak reformować rolnictwo, ale

zawsze można było «uspołecznić» rozrodczość kobiet. Rządy trzeba sprawować nad kimś; władza, aby poczuć się władzą musi kogoś sobie podporządkować. W demokracji po komunizmie tym kimś okazały się kobiety” (Graff, 2001, s. 19).

Demokracja po komunizmie wytworzyła hegemonię, dla której ustanawiania w polskim społeczeństwie czynnikiem najbardziej sprawczym okazał się dyskurs antyaborcyjny. Andrzej W. Nowak tak tłumaczył ten mechanizm:

„Dziecko poczęte” jest terminem, który jako puste znaczące pozwala na wytworzenie niesamowicie wydajnych, rozległych łańcuchów ekwiwalencji. Szczególną rolę ma wytworzenie (po)wiązania pomiędzy tym terminem a (anty)komunizmem. Połączenie to zaczęto wytwarzać już w latach osiemdziesiątych, kiedy walka z aborcją zaczęła być łączona z walką z władzą PRL, takim znaczącym symbolem były wówczas drugoobiegowe projekcje filmu *Niemy krzyk*, stworzonego przez Donalda S. Smitha, fundatora organizacji Crusade for Life; narratorem był Bernard N. Nathanson, który publicznie twierdził, że inspiracji do powstania filmu dostarczył Ronald Reagan. Połączenie antykomunizmu i sprzeciwu wobec aborcji okazało się skutecznym zabiegiem tworzenia łańcucha ekwiwalencji i sposobem na artykulację antagonizmów – jak wskazuje David Ost, właśnie kwestia aborcji stała się ważnym momentem w przekierowywaniu gniewu klasowego we wczesnych latach dziewięćdziesiątych z pozycji akcentujących nierówności klasowe na pozycje kulturalistyczne i wikłała m.in. związek zawodowy „Solidarność” raczej w „wojny kulturowe” niż walkę o prawa pracownicze. Ów łańcuch

równoważności, który był podtrzymywany i wytwarzany przez koncept „dziecka poczętego” był dość prosty: jeżeli jesteś za wolnością, to jesteś antykomunistyczny i jesteś zwolennikiem Reagana, owego symbolu zimnowojennego podziału na „wolny świat” i totalitaryzm, Reagan jest przeciw aborcji, Kościół katolicki, który jest antykomunistyczny jest przeciw aborcji, więc też powinieneś być przeciwko niej. Po skróceniu łańcucha otrzymujemy prosty równoważnik: jesteś za wolnością, czyli przeciw aborcji. Zważywszy, że rok 1989 został powitany jako „odzyskanie wolności”, widać, jak „dziecko poczęte” i dyskurs antyaborcyjny silnie wkomponowały się w „dyskurs normalności”, przez co hegemonia przeszła od słabej do mocnej postaci. Siłę oddziaływania „dziecka poczętego” jako obiektu ontohegemonicznego i ontologicznego generatora tworzącego dyskurs można było zobaczyć 7 stycznia 1993, kiedy parlament nie rozpatrzył petycji pod obywatelskim projektem łagodzącym prawo; zebrano jeden milion siedemset tysięcy podpisów. Parlament je zlekceważył i uchwalił restrykcyjne prawo antyaborcyjne. Uwidacznia to siłę faktyszu/obektu ontohegemonicznego, który może zrównoważyć kolektywną siłę 1,7 miliona podpisów. Delegacja woli politycznej, jaką jest podpis na liście, okazuje się słabsza niż porządek hegemonii zapośredniczony poprzez oddelegowane „dziecko poczęte” (Nowak, s. 14).

Nowak uważa, że termin „dziecko poczęte” zdominował, a nawet wytworzył hegemoniczne pole dyskursu publicznego w Polsce lat dziewięćdziesiątych, który był dyskursem antyaborcyjnym, wytworzył antagonistyczne podziały społeczne, a jednocześnie wzmocnił trwale sojusz antyaborcyjny z ruchami

przeciwnymi emancypacji kobiet i ruchom LGBT.

Graff pisała wprost, że tym, co spowodowało zanik pluralizmu w różniącym się, demokratyzującym społeczeństwie, okazał się brak języka innego niż „naturalny” – związany z tradycją, religijnością, wartościami konserwatywnymi. „W Polsce uprawomocnił się taki sposób myślenia, mówienia, wartościowania w kwestii aborcji, który ma rację bytu wyłącznie na gruncie religijnym. W ciągu ostatnich kilku lat z języka publicznego praktycznie zniknęły słowa takie jak «płód» i «ciąża». Ich miejsce zajęły «dzieci nienarodzone» i «ochrona życia poczętego». Aborcję nazywa się «zabijaniem», a kobieta w ciąży to dziś po prostu matka”⁵ (Graff, 2001, s. 112) – tu Graff była bliska diagnozom Nowaka związanym z ustanowieniem w dyskursie publicznym lat dziewięćdziesiątych dominującego języka antyaborcyjnego. Tę przegraną przez kobiety wojnę o język Graff nazwała „zniknięciem kobiet”, zniknięciem nie tylko z debaty publicznej, ale też w konsekwencji z publicznej przestrzeni. Kobieta została wymazana na rzecz „dziecka poczętego” – terminu wprowadzonego do ustawy z 1993 roku, który po liberalizacji w 1996 został usunięty, a trzy lata później wprowadzony ponownie. Przede wszystkim chodziło o wymazanie kobiety (każdej kobiety, nie tylko kobiety w ciąży) z przestrzeni widzialności, wspomniany już Andrzej W. Nowak stawia tezę, że „dziecko poczęte” mogło stać się tak ważnym aktorem w polu wytwarzania hegemonii, gdyż było obiektem poddanym wizualizacji – zyskało społeczną widzialność, a praktyki wizualne wzmocniły sprawczość dyskursu antyaborcyjnego. Nowak pokazuje, że wizualna obecność „dziecka poczętego” zorganizowała przestrzeń dyskursu publicznego w latach dziewięćdziesiątych.

Zamiast kobiet oglądaliśmy w przestrzeni publicznej i medialnej lat dziewięćdziesiątych zamysłone, uśmiechnięte, czasem przerażone (w

zależności od wymowy komunikatu obrazowego) płody niczym były całkowicie autonomiczne. W kulturze wizualnej tamtych lat zaczęły dominować wizerunki płodów jako samowystarczalnych, podmiotowych jednostek. Właśnie wtedy intensywnie działała (i działa do dziś) między innymi organizacja „Bractwo małych stópek” – nieformalna grupa osób, które łączy idea obrony ludzkiego życia od samego poczęcia do naturalnej śmierci. Ich główny cel polegał na edukowaniu i kształtowaniu opinii publicznej, a także współpracy z różnymi organizacjami pro-life w Polsce i na świecie. Wspominam o tej organizacji dlatego, że miała znaczenie dla dyskursu antyaborcyjnego w latach dziewięćdziesiątych, przede wszystkim przez produkowane przez nią materiały dydaktyczne, kierowane do szkół, parafii, organizacji pozarządowych. Będąc uczennicą publicznej szkoły podstawowej, trzymałam w rękach Jasia – plastikową lalkę w kształcie kilkutygodniowego płodu. Wiem, jak miała na imię, bo do dnia dzisiejszego stanowi materiał edukacyjny, który można zamówić na stronie wspomnianej organizacji. Lalka w materiałach reklamowych zamieszczonych na stronie sklepu internetowego oferującego „gadżety” antyaborcyjne została przedstawiona jako wielki obrońca życia. Ma służyć temu, by nabywcy mogli na własne oczy zobaczyć i potrzymać w rękach dziesięcioletniowe „poczęte dziecko”, a tym samym wzbudzić empatię, uczucia miłości i troski względem tego obiektu i powstrzymać decyzję o aborcji. Na stronie sklepu z „gadżetami” Bractwa są też wizualizacje USG płodu do pobrania na komórkę. „Film wgrany w telefon uratował wiele nienarodzonych dzieci, gdy obejrzały go i miały ciągle przy sobie kobiety zdecydowane na aborcję” – tak reklamuje swoje produkty edukacyjne organizacja. Andrzej W. Nowak przekonuje, że rola wizualizacji i materializacji „dziecka poczętego” była niezwykle ważna wobec wzmacniania sprawczości antyaborcyjnego imaginarij w ówczesnym polskim społeczeństwie. Dlatego kobiety

przegrały wojnę nie tylko o język, ale też o społeczną i polityczną wyobraźnię.

Przegrana wojna o język (zwolennicy zabijania, zwolennicy życia), obrazy, ale także edukację i wyobraźnię społeczną, to najlepszy dowód na to, że język liberalnych środowisk Zachodu nie przedostał się do polszczyzny, a dyskurs o aborcji lat dziewięćdziesiątych oswajał społeczeństwo z nową, „naturalną” terminologią – gdzie „życie poczęte” zastąpiło kobietę⁶. Oczywiście protesty przeciw ustawie antyaborcyjnej, zbieranie podpisów pod żądaniem referendum w sprawie złagodzenia ustawy antyaborcyjnej sprzyjało powstawaniu ruchu kobiecego i feministycznego w Polsce potransformacyjnej. Ale kobiety nie zdołały wówczas wywalczyć innego języka ani innego społecznego imaginarium. Ma to ogromne znaczenie dla naszej współczesności. Dowodzi tego przekonująco Andrzej W. Nowak, kiedy pisze:

Za każdym razem, kiedy artykułujemy problematykę feministyczną, dyskusje wokół praw osób LGBT czy szerzej związaną z polityką równościową, nasze działania będą wpisane w sieć, w obrębie której jest „dziecko poczęte”, punkt, którego nie możemy pominąć i który oddziałuje na nasze działania, interesy, powodując, że są one przekształcane (Nowak, 2020, s. 16).

Imaginarium społeczne, które zaczęło powstawać wokół kwestii aborcji w przestrzeni wizualnej i medialnej, ukształtował również wspomniany już przez Nowaka film *Niemy krzyk*, jak opisują to niezależnie od siebie Agnieszka Graff (Graff, 2001, s. 126-131) i Dorota Sajewska (Sajewska, 2017). Film pokazywano w szkołach, w parafiach, zaś w pokazach

uczestniczyły dzieci z klas siódmych i ósmych szkół podstawowych. Sajewska, badając społeczne i kulturowe oddziaływanie tego filmowego obrazu, traktuje go jako kulturowy fantazmat, performans technologiczny rozgrywany na ciele kobiety. Twierdzi, że medialny dyskurs o aborcji w Polsce ustanowił się poprzez uprzedmiotowienie kobiet, a także skutecznie powstrzymał ich praktyki emancypacyjne w przestrzeni społecznej i kulturowej. Autorka, podobnie jak Graff i Kowalski, ogromną rolę w kształtowaniu dyskursu dotyczącego aborcji przypisuje Kościołowi katolickiemu. Analizując encykliki Jana Pawła II, przywołując cytaty z książki *Pamięć i tożsamość* (Jan Paweł II, 2005) stawia tezę, że kwestię aborcji papież uczynił fundamentem swojego pontyfikatu, wykorzystując ją jednocześnie do walki z „cywilizacją śmierci” i zagrożeniami świata Zachodu, promującego „ideologię zła”. To rozpoznanie prowadzi Sajewską do wniosku, że aborcja stała się stawką w grze o władzę symboliczną (świecką i religijną), do dziś stanowi przy tym przedmiot realnej polityki i sprawowania władzy nad kobietami, a także jest manifestacją kulturowego patriarchatu (por. Kościelniak, 2020).

Odtwarzając historię prawa aborcyjnego w Polsce lat dziewięćdziesiątych, autorka wskazywała ponadto, że dyskusja o aborcji w Polsce (jej apogeum przypadło na lata 1991-1992) czasowo zbiegła się z reformą gospodarczą Leszka Balcerowicza, która miała zagwarantować wyjście polskiej gospodarki z kryzysu ekonomicznego i społecznego. Kryzys społeczny związany z reformą, z wdrożeniem strategii wolnorynkowych spowodował, że Kościół katolicki wykorzystał ten moment do zaostrzenia prawa aborcyjnego. Wspomagały go w tym pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, podczas których papież chętnie wykorzystywał retorykę „życia ludzkiego od poczęcia”. Sajewska w centrum swojej analizy traumy aborcyjnej jako pewnego konstruktu wyobrażonego, oddziałującego na społeczną świadomość

Polaków, stawia wspomniany już film *Niemy krzyk*.

Film *Niemy krzyk* powstał w 1984 roku jako zapis ultrasonograficzny aborcji dwunastotygodniowego płodu. Jej rejestracji towarzyszy narracja ginekologa, Bernarda Nathansona – niegdyś zwolennika aborcji, a po obejrzeniu tego właśnie zapisu zdecydowanego przeciwnika. Film przygotowały, przy wsparciu Ronalda Reagana, ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych, amerykańskie środowiska pro-life. Ekspert przedstawił aborcję jako morderstwo dziecka, opowiadał o odczuciach płodu, inteligencji, wykrzywieniu twarzy jako reakcji na ból i niemym krzyku. Film pojawił się w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych jako dokument medyczny, udostępniany i rozpowszechniany przez Kościół. Miał też ogromny wpływ na język kształtujący się wokół ustawy antyaborcyjnej i dominujący system wartości. Jak w 1991 roku informowała „Gazeta Wyborcza”, „głosowanie nad uchwałą zostało przełożone do czasu, aż wszyscy chętni obejrzą film *Niemy krzyk* o życiu przed narodzinami” (Sajewska, 2017). Ale najważniejsze wydaje się to, że miał on istotny wpływ na świadomość i wyobraźnię młodych dziewczyn, które musiały oglądać go w szkołach i parafiach. Sajewska zatem wyjaśnia:

Potraktowanie filmu *Niemy krzyk* jako swoistego obrazu źródłowego dla wytworzenia dyskursu antyaborcyjnego w Polsce po 1989 roku pozwala, w moim przekonaniu, na archeologię traumy aborcyjnej. Pozwala zrozumieć „traumę aborcyjną” jako medialnie wytworzony konstrukt kulturowy, który miałyby stać się modelem doświadczenia dla wszystkich kobiet: zarówno tych, które dokonały aborcji, jak i tych, które – ze względu na swe „biologiczne przeznaczenie” – noszą w sobie ten potencjał. Strategie traumatyzowania polskich kobiet, dla których wypracowania

zarejestrowane w tym rzekomym dokumencie zdarzenie odegrało rolę kluczową, podporządkowane zostały zasadom spektaklu władzy, który rozegrał się we współpracy Kościoła katolickiego, mediów i liberalnej polityki gospodarczej przy – by tak rzec – milczącym wsparciu ówczesnego teatru⁷ (tamże, s. 18).

Sajewską interesował w proponowanych analizach teatr jako medium reagowania, negocjowania, diagnozowania i wskazywania problemu. Jej wywód znakomicie pokazuje, że polski teatr na kwestię aborcji w latach dziewięćdziesiątych nie zareagował. Zareagował wyłącznie medialny dyskurs, który skonstruował podmiot ludzki („nienarodzone dziecko”, „dziecko poczęte”) poprzez radykalne uprzedmiotowienie kobiety. Jak dodaje Sajewska, ten konstrukt w konsekwencji niweluje wszelkie dążenia emancypacyjne kobiet, wręcz je uniemożliwia, i czynił to zarówno wtedy, jak czyni i dziś.

Jak pisała przywołana już Izabela Kowalczyk, na temat aborcji milczała⁸ też ówczesna sztuka tworzona przez kobiety. Spośród nielicznych prac, które w latach dziewięćdziesiątych podejmowały tę kwestię, problem wyboru kobiety dotyczącego jej ciała i życia tematyzuje *Dziesięć panien* Katarzyny Górnej. Przygotowana w 1995 roku instalacja nawiązywała do biblijnej przypowieści o pannach mądrych i głupich, a składała się z dziesięciu wielkoformatowych fotografii, przedstawiających nagie kobiety. Przed każdą z nich artystka umieściła wykonane z białego papieru, pomięte długie koszule nocne – być może ich biel wskazywać miała na niewinność, czystość, dziewictwo. Każdej fotografii towarzyszyło zdjęcie z wynikami USG – widać na nich, że aż połowa sfotografowanych kobiet jest w ciąży. Autorka nie sugeruje, które z jej panien są mądre, a które głupie. Te, które podejmują decyzję o aborcji, czy te, które decydują się urodzić dziecko.

Pracę Górnej odczytywano wtedy jako próbę zwrócenia uwagi na istnienie niebezpiecznego dla zdrowia i życia kobiet podziemia aborcyjnego⁹, które powstało po wprowadzeniu zakazu przerywania ciąży. Na to, że nierówności ekonomiczne (niemożliwość przeprowadzenia nielegalnego zabiegu ze względu złą sytuację finansową) skazują kobiety i ich rodziny na życie w biedzie i przemocy. Kowalczyk w *Raporcie Kongresu Kobiet Polskich 2009. 20 lat transformacji 1989-2009* (Kowalczyk, 2009, s. 57) pisała, że okres po 1989 roku przyniósł przede wszystkim liczne ograniczenia praw kobiet, głównie w postaci zakazu aborcji. Analizując pole sztuki dwudziestolecia transformacji, wskazywała ponadto, że do kwestii aborcji – oprócz Górnej – odnieśli się jeszcze tylko Alicja Żebrowska w pracy *Grzech pierworodny. Projekt rzeczywistości wirtualnej* (1994) i Zbigniew Libera w *Łóżeczka porodowe dla dziewczynek*. Kowalczyk wskazywała po raz kolejny na to, że ówczesnej sztuki kwestia aborcji zdawała się nie interesować, a co za tym idzie, sztuka feministyczna nie podjęła fundamentalnego problemu dla odzyskiwania lub wytwarzania podmiotowości społecznej i politycznej kobiet. Krytyczka sztuki Bożena Czubał pisała:

Sztuka poruszająca zagadnienia feminizmu ma już pewne tradycje w polskiej kulturze artystycznej, ale jest to sztuka nie formułująca krytycznych postulatów. Jej feminizm, w głównej mierze, wyraża się demonstrowaniem kobiecej odmienności, podczas gdy feministki zachodnioeuropejskie i amerykańskie nie walczą o własną odrębność, lecz walczą z ideologią męskiej dominacji. Brak zainteresowania analogiczną problematyką dał się odczuć podczas trwania społecznej dyskusji wokół restrykcyjnej ustawy antyaborcyjnej (Czubał, 1994, s. 47).

Obie krytyczki, Kowalczyk i Czubak, dostrzegały, że ówczesna sztuka nie była gotowa na przepracowanie tematu uprzedmiotowienia kobiet w dominującym wówczas dyskursie antyaborcyjnym.

Na niemożność związaną z podjęciem tematu aborcji przez literaturę tworzoną przez kobiety po 1989 roku wskazała z kolei Agnieszka Mrozik. W książce *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku* (2012) postawiła ona tezę, że spór o prawa reprodukcyjne kobiet, zapoczątkowany po przełomie 1989 roku, stał się podwaliną ruchu kobiecego w Polsce. W trakcie tego sporu doszło bowiem do zdefiniowania istoty tego, czym powinien stać się ruch kobiecy w Polsce: przede wszystkim walką o prawa do decydowaniu o własnym ciele i życiu. Od tej pory kobieta, jej ciało i seksualność zaczęły funkcjonować jako sprawy *stricte* polityczne. Autorkę zajmuje głównie kwestia macierzyństwa i demitologizacji figury Matki Polki w ramach sporu o aborcję. Dlatego też wywód o sporze aborcyjnym nierozzerwalnie wiąże się w jej refleksji z doświadczaniem macierzyństwa przez kobiety: „Macierzyństwo pod flagą biało-czerwoną przesłania inne wymiary kobiecego doświadczenia, zawłaszcza kobiety, a chwilami je wręcz unieważnia, podporządkowując ich istnienie sprawie reprodukcji, powiązanej dodatkowo z obowiązkami względem ojczyzny” (Mrozik, 2012, s. 141). Mrozik analizuje dyskusje o aborcji w kobiecej prozie, przekonująco pokazując, jak to, co prywatne i intymne, zaczęło łączyć się z tym, co polityczne: ze wstydem, traumą, tajemnicą, ale nade wszystko z kontrolą państwa, nadrzędnym światopoglądem, systemem wartości polskiego społeczeństwa. Bada także język, którym literatura kobieca mówi o aborcji, zastanawiając się nad tym, na ile mamy tu do czynienia z reprodukcją języka debaty publicznej, na ile zaś z ustanawianiem nowych języków.

Mrozik interpretuje *Ślad po mamie* Marty Dzido, *Dziewczyny z Portofino* oraz

Pudełko ze szpilkami Grażyny Plebanek, *Ono* Doroty Terakowskiej, *Piaskową Górę* Joanny Bator. Wszystkie te powieści powstały w latach dwutysięcznych i – jak określa to autorka *Akuszerek transformacji* – są coming-outami i speak-outami aborcyjnymi. Ujawniają to, co miało pozostać tajemnicą, lub też oddają głos kobietom, przerywając ich milczenie. Jednak to, co uderza w analizowanej przez Mroziak prozie kobiecej, to uwewnętrznienie i znaturalizowanie przez kobiety konstruktów dotyczącego kobiecego doświadczenia aborcji – pozycjonowanie się autorek i narratorek analizowanej prozy w roli matki (przyszłej, byłej, potencjalnej). Język naturalny, o którym pisał Kowalski, brak języka z rozpoznania Graff, czy medialnie wytworzony konstrukt kulturowy z rozważań Sajewskiej – anihilowały możliwość wytworzenia się języka emancypującego kobiety. Teatr, sztuka i literatura nie mogły feministycznie interweniować w spór o prawa reprodukcyjne, jednocześnie proponując strategie upodmiotowienia kobiety. Aby zachować prawo do różnienia się i na różnicy budować kapitał społeczny, polityczny i kulturowy, kobiety musiały wyjść poza spór dotyczący praw reprodukcyjnych, choć to on zdecydował najmocniej o konieczności ich walki o własne prawo do bycia podmiotem.

W autobiograficznym wspomnieniu o czynnym uczestnictwie w sporze aborcyjnym lat dziewięćdziesiątych Kinga Dunin pisała:

Udział w demonstracjach pro-choice pozwolił mi doświadczyć na własnej skórze, czym w praktyce jest różnorodność. Odmiennym rodzajem polaryzacji. Nie należałam już do słusznego, uciskanego „my”, a w zamian przypadła mi rola Innego – feministki, wariatki, morderczynie dzieci poczętych, wroga narodu polskiego.

Dowiedziałam się, że jestem lesbijką i Żydówką. Społeczeństwo było podzielone, a odrodzony naród pozbywał się różnych ciał obcych

(Dunin, 2007, s. 26).

Diagnoza Dunin wydaje mi się znacząca; spór o aborcję nie mógł stać się terenem walki o prawa kobiet, bo toczyła się już na nim wojna kulturowa, która nieprzerwanie trwa do dzisiaj. Do udziału w tej wojnie, w charakterze wrogów, zmuszani byli i są różni Inni.

Na scenie walki niezrozumiałej

Izabela Kowalczyk odpowiedziała sama sobie po latach na pytanie o sztukę feministyczną, które sformułowała na początku lat dziewięćdziesiątych (Kowalczyk, 2010). Podzieliła sztukę feministyczną w Polsce na oddzielone od siebie i różniące się etapy. Pierwszy nawiązywał do pytania o istnienie sztuki feministycznej i wyrażał nadzieję, że jeśli kiedyś zaistnieje, może wiele zmienić w świadomości społecznej. Ten etap Kowalczyk nazwała feministycznymi interwencjami (chodzi o lata siedemdziesiąte i częściowo osiemdziesiąte, kiedy ruch feministyczny był jeszcze w Polsce nieobecny). Pojawiały się wtedy artystki, które podejmowały feministyczną problematykę (Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Ewa Kuryluk, Krystyna Piotrowska, Izabela Gustowska). Tematyzowały one w swojej twórczości problemy, które dotyczyły inności kobiety w kulturze, przede wszystkim inności jej ciała – uprzedmiotowionego, przeznaczonego do konsumpcji, będącego przedmiotem na rynku wymiany. Ich prace igrały z męskimi fantazmatami o kobiecym pięknie, ideale urody, pokazywały starość, cielesność kobiety wyzwoloną spod maskarady kulturowej. Strategie te Kowalczyk opisywała jako interwencje feministyczne, ponieważ uważała, że brak zaplecza teorii feministycznych w tamtym okresie uniemożliwił krytykom i oglądającym odczytanie zwartego w tych pracach potencjału

krytycznego. Problemy podejmowane przez artystki w tamtym czasie nie przystawały ponadto do ówczesnej rzeczywistości kulturowo-obyczajowej, do stanu świadomości ówczesnych Polek. Co istotne, same artystki nie nazywały własnej sztuki feministyczną lub wręcz odzęgnywały się od słowa feminizm. Z tych powodów Kowalczyk uznała, że również krytyczki nie powinny ich sztuki nazywać feministyczną.

Za przełom uznała Kowalczyk rok 1989, kiedy doszło do zmiany ustroju, wtargnęła do Polski kultura konsumpcyjna, zaś przestrzeń polityczna, ekonomiczna i kulturowa otworzyła się na neoliberalizm. Najistotniejszymi dla niej tematami nowej rzeczywistości, które podjęła sztuka w latach dziewięćdziesiątych, stały się kwestie wolności (wolności kobiety, artystki/artysty, ciała, mniejszości, wolności słowa) i jej relacji z władzą (Kowalczyk, 2002, Jakubowska, 2004). Kowalczyk zwraca jednocześnie uwagę na to, że podjęcie i przedstawienie przez sztukę krytyczną grup wykluczonych, pozbawianych głosu i marginalizowanych okazało się niezwykle ważne dla możliwości pojawienia się tych grup w sferze publicznej, zyskania publicznej widzialności. Sztuka ta napotykała na opór społeczny, akty cenzurowania, atakowania, niszczenia. Zwłaszcza w kontekście rozpoczynającego następną dekadę procesu Doroty Nieznańskiej, oskarżonej o obrazę uczuć religijnych¹⁰.

Wydaje się jednak, że mechanizm oporu społecznego przeciw sztuce krytycznej lat dziewięćdziesiątych, w tym przede wszystkim sztuce feministycznej, okazał się znaczący z innych powodów niż stan świadomości społeczno-kulturowej, dominanty obyczajowe czy konserwatyzm polskiego społeczeństwa, o których pisze Kowalczyk. To, co działo się wtedy (i dzieje się dzisiaj) z odbiorem i oddziaływaniem sztuki krytycznej czy współczesnej, ujawnia jak na dłoni, że funkcjonuje ona jako niezrozumiała społecznie scena

walki o nowoczesność.

Usunięcie w 2020 roku z Galerii Sztuki XX i XXI wieku Muzeum Narodowego w Warszawie prac Natalii LL z cyklu *Sztuka konsumpcyjna*, prac Katarzyny Kozyry, Grupy Sędzia Główny ze względu na ich „gorszący i rozpraszaający uczniów” przekaz, to czytelne symptomy regresu społecznej polityki odbiorczej sztuki. Ponadto ta sytuacja jasno pokazuje, że modernizacja polityki odbiorczej sztuki, rozumiana jako proces edukacyjny, wychowawczy i świadomościowy, albo w ogóle nie nastąpiła, albo też miała efemeryczny, krótkotrwały, lokalny charakter, lokując się poza obszarem społecznego zrozumienia, które mogłoby wpłynąć na procesy unowocześniające i emancypujące¹¹.

Mówiąc inaczej, w sztuce polskiej początku nowego wieku już wszystko się wydarzyło, a zaczęło się wydarzać właśnie w latach dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiły się wyemancypowane podmioty kobiece i mniejszościowe, zdekonstruowano i osłabiono kulturę konsumpcyjną, system patriarchalny, radykalnie negocjowano z wpływem Kościoła katolickiego na polskie życie społeczne i polityczne, ujawniono mroczne strony macierzyństwa, wyzysku ekonomicznego kobiet, nierówności na rynku pracy, ciężar kobiecej codzienności; kiedy pokazano, że kobieta ma ciało i jest bytem seksualnym; kiedy negocjowano z polską historią, odkrywając białe plamy (genderowe, rasowe, klasowe), odtwarzano powroty wypartego i wymazanego z polskiej historii, napisano jej alternatywne wersje. Wszystko się wtedy wydarzyło, lecz nie tyle zostało ocenzone i odrzucone, ile okazało się niezrozumiałe społecznie w procesie modernizującym polskie społeczeństwo i polską kulturę. Jakby scena sztuki nie mogła uwikłać się czy zapośredniczyć w żadnym medialnym konstrukcie odmieńającym i kształtującym społeczną wyobraźnię (może poza konstruktem skandalu i ekscesu, które nadają się do

społecznego i politycznego oceniania).

Sztuka feministyczna to dobry przykład zjawiska społecznego niezrozumienia. Kanoniczne już prace, wpisane w perspektywę sztuki feministycznej przez krytyczki i krytyków sztuki, jak choćby *Olimpia* Katarzyny Kozyry, jej obie *Łaźnie* (1997, 1999), czy wspomniana już praca Alicji Żebrowskiej *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* (1994) oraz *Onone. A World after the World* (1995-1997), dotyczyły przede wszystkim genderowych konstruktów płci, strategii ich wytwarzania i przekraczania, kobiecej seksualności i szukania dla niej reprezentacji, fizjologicznych aspektów kobiecej cielesności (choroby, starości, brzydoty). Artystki w swoich pracach próbowały odkolonizować kobiece ciało, na nowo zdefiniować kobiecą seksualność – przede wszystkim krytycznie dekonstruując patriarchalne i męskocentryczne sposoby postrzegania i przedstawiania kobiecego ciała i pożądania. Chodziło im o wypracowanie kobiecych reprezentacji cielesności i seksualności, które wymykałyby się fallocentrycznej represji kulturowej i męskiej władzy spojrzenia. Sztuka feministyczna afirmująca kobiecą cielesność i seksualność, dostrzegająca siłę manifestującej się poprzez ciało kobiecych tożsamości wymagała splotu z objaśniającą krytyką. Relacja między sztuką feministyczną a objaśniającymi językami krytyki, jeśli istniała, była niszowa i hermetyczna.

Wspominam o roli krytyków i krytyczek sztuki lat dziewięćdziesiątych, bowiem to ich język, sposób obrazowania i styl wpłynął na praktyki odbiorcze sztuki, miał często moc ustanawiającą dane prace w kontekstach feministycznych¹². Język krytyczek i krytyków sztuki miał bowiem przede wszystkim potencjalną moc objaśniającą wobec tego, co okazywało się w odbiorze społecznym niezrozumiałe i z tego powodu najczęściej odrzucane.

Magdalena Ujma opisywała języki i sytuację krytyki feministycznej jako krytyki artystycznej w Polsce, która nie zawsze brała pod uwagę swoją potencjalną rolę w objaśniającym uprzystępnianiu sztuki feministycznej ówczesnemu społeczeństwu. Konstatowała, że na początku lat dziewięćdziesiątych powstała fala nowego pisania naukowego. Styl akademicki, który zawierał w sobie elementy krytyki artystycznej, wprowadził w przestrzeń teorii sztuki metodologie i perspektywy postmodernistyczne. Popularyzowała zaś ten styl przede wszystkim tak zwana szkoła poznańska, czyli Piotr Piotrowski i jego ówczesne studentki i studenci: Paweł Leszkowicz, Izabela Kowalczyk, Agata Jakubowska, Małgorzata Lisiewicz, Jarosław Lubiak. Jak wyjaśnia Ujma:

Styl ich wyróżniał się pewną sztywnością, używaniem nowego wówczas słownictwa, takiego jak: „biowładza”, „wiedza-władza”, „panoptyczny”, „płeć kulturowa”, „tożsamość” czy też „gender”. Już same te terminy wskazują na źródła inspiracji, którym były dla nich angielskie przekłady prac Michela Foucaulta, amerykańska recepcja pism francuskich poststrukturalistów, a także książki Judith Butler (Ujma, 2018, s. 186).

Ujma twierdzi ponadto, że głównie dzięki kwartalnikowi poświęconemu sztuce współczesnej – „Magazynowi Sztuki”¹³ rozprzestrzeniała się wiedza o feminizmie, o sztuce krytycznej, krytyce instytucjonalnej, przestrzeni publicznej, cenzurze i demokracji. Wskazuje jednak na akademicki i w dużej mierze lokalny zasięg oddziaływania tej wiedzy. Początki feministycznego pisania o sztuce wiąże zaś z narastającą w okresie transformacji falą ruchu kobiecego, który formował się na manifestacjach (pro-choice) i w akademii (w tym szczególnie znaczenie przypisuje wspomnianej już szkole

poznańskiej). Istotne znaczenie miały również powstające w połowie lat dziewięćdziesiątych gender studies, a ponadto seminaria Marii Janion – tam właśnie powstawały nowe języki, narzędzia i pojęcia do analizowania sztuki kobiet.

Ujma pyta również: czy wypracowany w polu sztuki feministycznej język krytyczny miał znaczenie społeczne, czy wchodził do głównego dyskursu publicznego? A jeśli tak, to czy coś zmieniał? Na przykładzie społecznego odbioru prac Katarzyny Kozyry i Doroty Nieznalskiej pokazuje przy tym, że prezentowana, tematyzowana przez obie artystki różnica i inność okazały się nie do przyjęcia w odbiorze społecznym – język krytyki feministycznej nie potrafił ich ani obronić, ani uprzystępnąć rozumieniu społecznemu. Agata Araszkiewicz tak oto pisała w 2006 roku o sprawie Nieznalskiej: „W odpowiedzi na skuteczny i agresywny atak nie udało się stworzyć solidarnej strategii obrony artystki przed dotyczącym nas wszystkich zamachem na wolność słowa. Nie udało się wypracować żadnego gestu” (Araszkiewicz, 2006, s. 147). Dla twórczych w czasach transformacji artystów, dla krytyczek i krytyków sztuki, sztuka niewątpliwie stanowiła laboratorium polskiej transformacji – testowała emancypacyjne praktyki, języki, sposoby obrazowała, walczyła o przestrzeń widzialności dla Innych. Pozostawała jednak społecznie niezrozumiała, stąd jej sprawczość związana ze zmianą społecznej świadomości była osłabiona.

W narracjach krytyczek i krytyków sztuki feministycznej lat dziewięćdziesiątych kategorie inności i różnicy były mocne i operatywne. Polski feminizm lat dziewięćdziesiątych wyrastał w polu społeczno-politycznym z przekonania, że rodząca się po 1989 roku demokracja zdradziła kobiety, pozwoliła je wymazać z publicznej przestrzeni, w której mogą artykułować swoje potrzeby i domagać się praw, przyczyniła się do ich

zniknięcia. Za główny powód posądzenia demokracji o zdradę kobiet uznano wprowadzenie zakazu aborcji w 1993 roku, gdyż pozwoliło to Kościołowi katolickiemu zdobyć decydujący głos w sprawach bezpośrednio dotyczących kobiet, ich zdrowia i życia. Feminizm lat dziewięćdziesiątych w żaden sposób nie kwestionował konieczności przejścia polskiego społeczeństwa przez ustrojową transformację i wspierał demokratyczne przemiany – otwierając się na postmodernistyczną myśl Zachodu, wprowadzając w polską przestrzeń najważniejsze teorie i praktyki związane z ruchem kobiecym. Chodziło o to, by kobiety mogły uczestniczyć w procesie transformacji na równych prawach z mężczyznami. Ówczesny feminizm, przede wszystkim ze względu na organizację ruchu kobiecego wokół obrony praw reprodukcyjnych kobiet, utknął w opozycji: konserwatyzm („porządek naturalny”) – feminizm.

Na terenie sztuki opozycja ta została jednak rozszczelniona, a zatem otworzyło się miejsce na różne operacje na genderowych konstrukcjach tożsamościowych. Jednocześnie teren sztuki i język krytyki sztuki usytuował się na niezrozumiałej społecznie scenie – gdzie działania praktyk komunikacyjnych i translatorskich okazały się nieskuteczne. Przywoływana już Ujma tak to tłumaczy:

Pierwsze lata po 1989 roku było czasem względnego spokoju dla sztuki kobiet i krytyki feministycznej, który zakończył się około połowy lat 90. Zapanował wtedy okres polskich wojen kulturowych, których pretekstem niejednokrotnie stawały się dzieła artystek. Druga połowa dekady lat 90. i początek dekady następnej był czasem artystek-skandalistek. Artystki z jednej strony zostały wykreowane przez media i polityków, szybko uczących się wykorzystywania prasy, radia i telewizji do grania na emocjach elektoratu. Z drugiej jednak strony niekiedy gra z opinią publiczną i

jej oczekiwaniami była zamierzona, choć wkalkulowane przez artystki ryzyko skandalu okazywało się niedoszacowane (Ujma, 2019).

Część ówczesnego dyskursu krytyki feministycznej zdominowała narracja, która stawiała sobie za cel obronę artystek-skandalistek. Ta obrona nie miała jednak szans na coś innego niż wyłącznie odpieranie ataków (często wynikających z niezrozumienia dzieł sztuki, z braku języka umożliwiającego ich interpretację).

Ujma przypomina tekst Ewy Toniak *Pani Bond z siatką albo o zmianach płci sztuki polskiej w latach 90.*, która opisywała mechanizmy wykluczające artystki-kobiety z polskiego pola kulturowego. Pokazywała przy tym, jak dyskurs medialny i medialne konstrukty deprecjonują kobiety-twórczynie, jak wielka siła tkwi w mizoginistycznym i patriarchalnym charakterze mediów. Czasem radykalnej deprecjacji twórczości kobiet jako Innych okazały się zwłaszcza lata dziewięćdziesiąte. Artystki uznawano za skandalistki, oskarżano, karano, opisywano jako monstra, potwory, abiekty, jako te, które atakują i napadają na innych, są agresorkami. Nie tylko ich sztuka, ale przede wszystkim one same – kobiety tworzące sztukę – zostały odrzucone w procesie kształtowania się tożsamości zbiorowej po 1989 roku. Można powiedzieć, że w opisywanym przeze mnie okresie lat dziewięćdziesiątych kobiety zniknęły niejako w dwóch porządkach kulturowych – wymazał je publiczny dyskurs antyaborcyjny i zniknęły jako twórczynie podmiotowo tematyzujące swoje kobiece doświadczenie. Wydaje się, że to, co nastąpiło potem, zwłaszcza na początku nowego wieku, stanowiło subwersywną rekonstrukcję historii kobiecego uprzedmiotowienia (ontologicznego, politycznego, kulturowego), w której nie tyle chodziło o odzyskiwanie czy ustanawianie kobiecej podmiotowości, ile o nieustające wymykanie się

mechanizmom uprzedmiotowienia.

Na początku lat dwutysięcznych w polu sztuki pojawiło się zjawisko postfeminizmu. W strategiach postfeministycznych wciąż wiele pozostało z postmodernizmu – gra mnogich tożsamości, żonglowanie różnicami, różnorodność, wieloznaczność, parodia, ironia, podważanie schematów i stereotypów. Falę postfeminizmu krytyczki i teoretyczki (Ewa Tatar, Anna Nacher, Agata Jakubowska) (Tatar, 2005, 2008, Jakubowska, 2007, Nacher, 2003) najczęściej definiowały w tamtym czasie przez odwołanie się do artystycznych zabaw zdobycami drugiej fali feminizmu w Polsce.

Postfeminizm nazywały dziewczynską zabawą w chwili, kiedy bitwa o aborcję została przegrana, żadna nowoczesność nie nadeszła. Zamiast nich pojawiły się powroty do mocnego imaginarium konserwatywnego polskiego społeczeństwa, z wykluczaniem i piętnowaniem Innego jako jego koniecznym elementem. Postfeminizm zmienił język i praktyki (porzucił krytyczność), niczego i nikogo już nie bronił i nie oskarżał, nie próbował zmienić. Odwrócił się od poddanej opresji figury kobiety (Innej, ofiary, dyskryminowanej, znikającej itd.) i zdecydował się prowadzić negocjacje z normami kulturowymi poprzez otwartą na transgresje figurę dziewczynki. Wiązało się to również z tym, że postfeministki nie mówiły już jako Kobieta, lecz posługiwały się indywidualnymi i zindywidualizowanymi głosami – performując kobiecość na własny sposób i na własnych warunkach. Marta Świetlik pisała:

Zespół wypracowanych przez poprzedniczki pojęć posłużył twórczyniom postfeministycznym nie tyle jako wzór do naśladowania, a bardziej jako punkt wyjścia dla dalszych jego przekształceń. W tej trawestacji i grze konwencjami najwyraźniej przejawia się postmodernistyczny charakter sztuki. Co więcej,

artystki nie tylko igrają z tradycją modernistyczną i jej sposobami reprezentacji, lecz także właśnie z «uświęconymi» już strategiami feministycznymi, tworząc metarefleksyjny dyskurs postfeminizmu (Świetlik, 2011).

Strategie postfeminizmu pozwalają na przekroczenie lub ominięcie głównego elementu, który zdominował dyskurs feministyczny lat dziewięćdziesiątych – „dziecka poczętego” – i ułatwiają kobietom szukanie emancypacyjnych sojuszy poza „naturalnym” porządkiem społecznym, w którym wciąż muszą walczyć o swoje prawa, ciała i życia.

Strategie sztuki postfeministycznej pozwalają spojrzeć ponownie na sztukę feministyczną lat dziewięćdziesiątych, która niewątpliwie najmocniej przyczyniła się do ujawnienia kobiecego głosu po transformacji, ustanowiła figurę kobiety walczącej, dopominającej się o własne prawa. Ówczesna sztuka feministyczna również odegrała niebagatelną rolę w kształtowaniu konstruktu kobiecej podmiotowości i jego różnych wariantów. Jednak rezygnacja postfeministek z figury kobiety jako tej, która może wziąć udział w sprawczym procesie emancypacyjnym, wydaje mi się bardzo znacząca. Pokazuje bowiem to, że wciąż aktualne strategie postmodernistyczne nie muszą już dotyczyć kobiety jako Innej, jednej z odmieńców, reprezentantki wykluczonej, marginalizowanej grupy. A także to, że sojusze zawarte przez kobiety z wszelkimi innościami i identyfikacjami, także tymi w niej samej (klasowymi, seksualnymi, ekonomicznymi, rasowymi, etnicznymi) mogą mieć emancypacyjny potencjał: zarówno obyczajowy, jak i polityczny.

Tekst jest fragmentem monografii *Niedokończone emancypacje. Krótkie*

trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90. Rekonesans (w druku).

Wzór cytowania: Iwanczewska, Łucja, *Performatywne archiwum ustanowień i relacyjności. Feminizm i postmodernizm lat dziewięćdziesiątych w Polsce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: <https://doi.org/10.34762/1666-rw64>.

Autor/ka

Łucja Iwanczewska (lucja.iwanczewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktorka nauk humanistycznych. Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). Zajmuje się zagadnieniami performatyki, performatywnością zjawisk kultury współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej kultury potransformacyjnej. Publikuje w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „Performerze”, wielu pracach zbiorowych. Autorka artykułów naukowych i organizatorka konferencji w ramach grantu badawczego „Polska dramatyczna”. Współpracowała z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, gdzie przygotowała projekt autorski „Biografie w teatrze”. Współpracowała także z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie przygotowała autorską konferencję „Nie może tak zostać! Polski punk” oraz cykl autorskich wykładów *Partycypacje, emancypacje, transformacje. Teatr intelektualnej wspólnoty*. Laureatka konkursu wydawniczego organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Autorka monografii *Niedokończone emancypacje. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90. Rekonesans*, która wkrótce ukaże się drukiem. Numer ORCID: 0000-0002-2257-7017.

Przypisy

1. Na polskim gruncie o związkach feminizmu, postmodernizmu i filozofii pisała Joanna Bator (2001).
2. W 2009 roku otwarta została wystawa zorganizowana przez Kongres Kobiet Polskich – *Niezależny ruch feministyczny w Polsce po 1989 roku*, na której przedstawiono między innymi archiwum feministycznych grup nieformalnych, prasy feministycznej z lat dziewięćdziesiątych.
3. Przegląd nieformalnych grup feministycznych, które powstawały w latach dziewięćdziesiątych, przedstawiła Sylwia Chutnik w tekście *Transformers, czyli przemiany w Polsce po 1989 roku w oczach trzydziestolatki* (w: *Kobiety w czasach przełomu 1989-2009*,

red. A. Grzybek, A. Mrozik, Przedstawicielstwo Fundacji im. Heinricha Bölla w Polsce, Warszawa 2009).

4. Ciekawa jest w kontekście moich rozważań recenzja Igora Stokfiszewskiego w „Krytyce Politycznej”, który radykalnie krytykując twórców wystawy, ich mizoginistyczną strategię wpisał w politykę dyskryminacyjną, tworząc potencjalny katalog odmieńców przeznaczonych do dyskryminowania w Polsce - kobiety występują w nim obok Żydów i homoseksualistów. Stokfiszewski pisał: „A może by tak postawić kolejny krok na bujnej drodze dyskryminacji i jebnąć wystawkę antysemitką ze zdjęciami Żydów na wysypisku śmieci albo nie - homofobiczną! Powiesić kilku pedałów na dziedzińcu Zamku Ujazdowskiego w ramach happeningu. Wystylizować całą scenę na znane fotografie drugowojennych egzekucji, żeby pojawił się element historyczny i intertekstualny”; I. Stokfiszewski, *Łódź, kał i ska*, cyt. za: Agnieszka Graff, *Gdzie się podziała baba na traktorze i cyniczny twardziel? O bezpowrotnie utraconej genderowej niewinności*, [w:] *Kobiety w czasach przełomu 1989-2009*, Przedstawicielstwo Fundacji im. Heinricha Bölla, Warszawa 2009, s. 36.

5. Dogłębną analizę języka sporu o aborcję w Polsce w latach dziewięćdziesiątych przeprowadziła Anna Matuchniak-Krasuska: *Kategorie i reguły polskiego dyskursu o aborcji*. A także Wojciech Pawlik w artykule *Spór o aborcję, czyli sztuka parlamentarnej erystyki*. Oba teksty pochodzą z książki *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Warszawa 1991. Kwestię języka sporu o aborcję w Polsce lat dziewięćdziesiątych podejmuje też książka *Polityka i aborcja*, red. M. Chałubiński, Warszawa 1994.

6. W latach dziewięćdziesiątych jedyną organizacją kobiecą, która zajmowała się kwestią aborcji, prowadziła telefon zaufania, organizowała protesty, publikowała biuletyn, udzielała poradnictwa w zakresie antykoncepcji, była Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny. Powstała ona w 1992 roku w efekcie porozumienia pięciu organizacji - Ligii Kobiet Polskich, Polskiego Stowarzyszenia Feministycznego, Stowarzyszenia Pro Femina, Neutrum - Stowarzyszenia na rzecz Państwa Neutralnego Światopoglądowo oraz Stowarzyszenia Dziewcząt i Kobiet Chrześcijańskich Polska Y.W.C.A. Od 1999 roku posiada status organizacji doradczej przy Radzie Społeczno-Ekonomicznej ONZ. O zniknięciu kobiety z dyskursu publicznego związanego z kwestią aborcji pisała też Magdalena Urban: „Polki zostały pozbawione języka, w którym bez obaw mogły mówić o aborcji. Z polskiego dyskursu publicznego wyeliminowano terminy neutralne (medyczne, prawnicze, istniejące w języku potocznym) takie jak: aborcja, płód, przerywanie ciąży, ciąża, wprowadzając odpowiednio nacechowane emocjonalnie synonimy: zabijanie dzieci nienarodzonych, dziecko, morderstwo, stan błogosławiony. Jednocześnie stopniowo z debaty publicznej zniknęła kobieta” - M. Urban, *Aborcja. Spór o moralność, moralność sporu*, [w:] *Gender w weekend*, red. A. Zawiszewska, Warszawa 2006, s. 253.

7. Sajewska, powołując się na artykuł Eweliny Wejbert-Wąsiewicz *Współczesny teatr polski wobec aborcji* („Kultura Popularna 2015 nr 2), przekonuje, że jedynym komentarzem do kwestii aborcji w ówczesnym czasie był spektakl *Cyankali. Sceny z życia kobiet* na podstawie sztuki Friedricha Wolfa w reżyserii André Hübnera-Ochodlo (Teatr Atelier, Sopot, 1991).

8. Na milczenie sztuki feministycznej w kwestii aborcji wskazuje też Ewelina Wejbert-Wąsiewicz w artykule *Macierzyństwo a aborcja - społeczny obraz sztuki kobiet*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 2007 nr 32. Autorka rezygnuje z określenia „feministyczna” (brak dowodów na istnienie takiej sztuki, związanej z problematyką aborcji) i używa bezpieczniejszego terminu „kobieca”, by opowiedzieć o sztuce na temat aborcji w perspektywie różnych mediów - filmu, literatury, sztuk plastycznych, analizując twórczość

Oriany Fallaci, Doroty Kędzierzawskiej, Małgorzaty Szumowskiej, Fridy Kahlo i Marty Dzido. Drugi powód rezygnacji z określenia „sztuka feministyczna” autorka tłumaczy następująco: „Feminizm wpisuje się w obszar sztuki atakującej, prowokującej, podkreślającej znaczenie seksualności jako siły, dzięki której kobiety mogą przeciwstawić się patriarchalnemu światu. Atak na sztukę przejawia się głównie w działaniach plastycznych i performerskich, gdzie cielesność, płęć to narzędzie walki artystek-feministek. Stawienie sobie za cel przewartościowanie koncepcji świata, dekonstrukcja mitów kultury patriarchalnej sprawia, że twórczość feministyczna spotyka się z niezrozumieniem a nawet oburzeniem (np. Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Dorota Nieznalska). Artystyczna działalność feministyczna nie cieszy popularnością ani uznaniem publiczności czy krytyków. Nierzadko artystki w wywiadach dystansują się od sztuki feministycznej, dlatego poprawniejsze wydaje się pojęcie „feministycznych wątków w sztuce”, tamże, s. 76.

9. Podziemie aborcyjne monitorowała Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny. Mam na myśli na przykład publikacje: *Piekło kobiet. Historie współczesne* z 2001 roku (red. Barbara Godlewska, Federacja na rzecz Kobiet i Panowania Rodziny, Warszawa 2001), *Piekło kobiet trwa... Historie opowiedziane podczas II Trybunału na rzecz Prawa Kobiet do Samostanowienia „O godności kobiety”* z 2007 roku (Federacja na rzecz Kobiet i Panowania Rodziny, Warszawa 2007), czy raport *20 lat tzw. ustawy antyaborcyjnej w Polsce* z 2013 roku (Federacja na rzecz Kobiet i Panowania Rodziny, Warszawa 2013). Federacja zorganizowała również wystawę: *Moje życie - moja decyzja* (2002). W 2009 roku powstał film dokumentalny *Podziemne państwo kobiet* w reżyserii Anny Zdrojewskiej i Claudii Snochowskiej-Gonzalez o podziemiu aborcyjnym w Polsce w latach 1993-2009.

10. Temat ten jest szeroko opisany: Jakub Dąbrowski, Anna Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, t. 1, Warszawa 2014, J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Warszawa 2014. E. Majewska, *Sztuka jako pozór. Cenzura i inne paradoksy upolityczniania kultury*, Kraków 2013.

11. Warto tutaj dodać, że umocowanie intelektualne i teoretyczne sztuki lat dziewięćdziesiątych i późniejszej bliskie było wykładni nowoczesności oświeceniowej jako strategii transgresji, sformułowanej przede wszystkim przez Michela Foucaulta i Judith Butler. Szerzej o strategiach nowoczesnych i antynowoczesnych emancypacji pisze Agata Bielik-Robson, *Nowa Humanistyka: w poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1.

12. Zob. Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, <https://magazynsum.pl/dyskurs-polskiej-krytyki-artystycznej-w-okresie-transformacji/> oraz Magdalena Ujma, *Krytyczki w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018. Dorota Monkiewicz pisała: „Od 1994 roku w «Magazynie Sztuki» zaczęły pojawiać się regularnie przekłady postmodernistycznych filozofów i filozofek, zazwyczaj w tłumaczeniu Ewy Mikiny. Do debaty publicznej wprowadzona została dyskusja na temat sztuki w przestrzeni publicznej, feminizmu i cyberfeminizmu (w zeszytach z 1995 roku). Blok wypowiedzi feministycznych eseistek i teoretyczek - Susan Sontag, Julii Kristejewej i Héléne Cixous - opublikowany został w dwa lata po ukazaniu się pisma (nr 12/1996). Swój wkład w zmianę języka krytyki artystycznej zaczęli mieć także uczniowie Piotra Piotrowskiego z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Najbardziej aktywnym w tym wczesnym okresie był Paweł Leszkowicz, który w 1994 roku opublikował w poznańskim «Czasie Kultury» pionierski artykuł pod tytułem *Metamorfozy pożądania*. Autor kompetentnie używał metodologii psychoanalitycznej, posługując się takimi pojęciami jak «Inny», czy «różnica płciowa». [...] Można powiedzieć, że Leszkowiczowi i jego pasji publicystycznej polska krytyka zawdzięcza wdrożenie języka,

który umożliwił odnośnienie się do kwestii seksualnego ciała”, tamże.

13. Wskazywała też na inne miejsca publikacji artykułów o tematyce sztuki feministycznej:
A. Jakubowska, *Pytając św. Teresę. Wobec jego obrazów jej seksualności*, [w:] *Gender. Obrazy kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005. E. Franus, *Paradoksy pewnej obecności. Feminizm i tworzące kobiety lat 90.*, „Ośka” 1999, nr 3. I. Kowalczyk, *Feminizm w sztuce polskich artystek*, „Ośka” 1999, nr 3.

Bibliografia

Araszkiewicz, Agata, *Sprawa Nieznalskiej a sprawa Gorgonowej*, „Zeszyty Artystyczne” 2006 nr 15.

Bator, Joanna, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.

Czapliński, Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

Czubak, Bożena, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4.

Darska, Bernadetta, *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret”, Olsztyn 2009.

Dunin, Kinga, *Zadyma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Graff, Agnieszka, *Gdzie się podziała baba na traktorze i cyniczny twardziel? O bezpowrotnie utraconej genderowej niewinności*, [w:] *Kobiety w czasach przełomu 1989-2009*, red. A. Grzybek, A. Mroziak, Przedstawicielstwo Fundacji im. Heinricha Bölla w Polsce, Warszawa 2009.

Graff, Agnieszka, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

Graff, Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001.

Jakubowska, Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.

Jakubowska, Agata, *Chłopcy, dziewczęta i ci, którzy traktują to poważnie*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.

Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Watykan 2005.

Janiak, Marek, Rzepecki, Andrzej, Świetlik, Andrzej, Wielogórski, Andrzej, Łódź Kaliska,

Niech szczerą mężczyźni, <http://fototapeta.art.pl/2009/lka.php> [dostęp: 13 II 2020].

Kościelniak, Marcin, *Transformacja i aborcja. Genealogia „kompromisu aborcyjnego”*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020 nr 27, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/transformacja-i-aborcja> [dostęp: 15 VI 2021].

Kowalczyk, Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

Kowalczyk, Izabela, *Kobiety w kulturze*, „Raport Kongresu Kobiet Polskich 2009. 20 lat transformacji 1989 – 2009”, Warszawa 2009.

Kowalczyk, Izabela, *Matki – Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010.

Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2002.

Kowalczyk, Izabela, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones”, 1997 nr VIII.

Kowalski, Sergiusz, *Prawo naturalne jako kategoria dyskursu publicznego*, [w:] *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Ośrodek Badań Społecznych, Warszawa 1991.

Mrozik, Agnieszka, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo „lupa obscura”, Warszawa 2012.

Nacher, Anna, *Przygody małej dziewczynki w świecie ponowoczesnym – sposoby bycia*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Ziarkiewicz, Konsola, Poznań 2003.

Nowak, Andrzej. W., „*Dziecko poczęte*” jako obiekt ontohegemoniczny *Obiekty, materialność i wizualizacja a procesy ustanawiania hegemonii*, „Avant” 2020 nr 3.

Owens, Craig, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, tłum. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

Penn, Shana, *Sekret Solidarności. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2014.

Sajewska, Dorota, *Archeologia traumy aborcyjnej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2017 nr 139-140.

Świetlik, Marta, *(Post)feministyczne trawestacje. O dziewczyńskich zabawach artystek ostatniej dekady*, „Polisemia” 2011, nr 3, cyt. za: http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfeministyczne-trawestacja#_ftn2 [dostęp: 22 V 2020].

Tatar, Ewa, *Przesłuchując postfeminizm: czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szansę sztuce na przepisanie narracji „kobiecych”, „Kresy”* 2008 nr 4.

Tatar, Ewa, *W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą*, „Panoptikum” 2005 nr 4.

Toniak, Ewa, *Pani Bon z siatką albo o zmianach płci sztuki polskiej w latach 90.*, „ResPublica” 2001 nr 6.

Ujma, Magdalena, *Krytyczki w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018.

Ujma, Magdalena, *Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX i XX wieku*, red. B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, cyt. za: <https://magazynsum.pl/krytyka-feministyczna-w-polsce-zarys-problematyki-fragmenty/> [dostęp: 18 V 2020].

Watson, Peggy, *(Anti)femnism after Communism*, [w:] *Who Is Afraid of Feminism: Seeing through the Backlash*, red. A. Oakley, J. Mitchell, The New Press, New York 1997.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/performatywne-archiwum-ustanowien-i-relacyjnosci>