

mgr Katarzyna Waligóra

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki

Tytuł rozprawy: *Żenujące kobiece performanse w polskiej sferze publicznej po 1989 roku*

Promotor: prof. dr hab. Grzegorz Niziołek

Promotorka pomocnicza: dr Monika Kwaśniewska

Rozprawa *Żenujące kobiece performanse w polskiej sferze publicznej po 1989 roku* podejmuje próbę wprowadzenia do obiegu naukowego tytułowej kategorii żenującego kobiecego performansu. O zjawisku opowiadam na przykładach zaczerpniętych z polskiego życia społeczno-politycznego, które miały miejsce po 1989 roku. Zaproponowana przeze mnie kategoria nie musi jednak oczywiście ograniczać się do przykładów podawanych w pracy i mam nadzieję, że stanie się użyteczna dla badaczy i badaczek zajmujących się kwestiami polityczności i sprawczości indywidualnych działań w sferze publicznej.

Stworzenie i zdefiniowanie koncepcji żenującego kobiecego performansu było podstawowym celem mojej pracy, dlatego rozprawę otwiera rozbudowany wstęp metodologiczny, a każdy kolejny rozdział uzupełnia, a jednocześnie przeformułowuje wyjściową koncepcję i pokazuje jej wielowymiarowość przez pryzmat różnych typów wystąpień. Choć określenie „żenujący performans” zapożyczam z artykułu Marcina Kościelniaka *Żenujące performanse przegranych. Przeciwhistorie teatru zaangażowanego*, który ukazał się na łamach „Didaskaliów”, w swojej pracy rozwijam koncepcję, którą opracowuję samodzielnie. Kategoria żenującego performansu przegranych autorstwa Kościelniaka i mój projekt żenującego kobiecego performansu, choć w pewnych punktach wykazują podobieństwo, działają w różnych obszarach (pierwsza w ramie teatralnej, drugi w sferze publicznej) i widzę je jako teorie dopełniające się i pokazujące różne możliwości operowania kategoriami żenady i zażenowania.

W swojej pracy definiuję pięć cech, które spełnia każdy żenujący kobiecy performans: miejscem jego rozgrywania jest sfera publiczna; wzbudza uczucie zażenowania; jest wykonywany ze słabej pozycji, ale nie produkuje słabego dyskursu; jest przeciwieństwem szaleństwa i jest widowiskowy. Te pięć kryteriów, które definiuję odwołując się do prac Sary Ahmed, Ervinga Goffmana, Luka Purshousa, Marty Caminero-Santangelo, Sianne Ngai, Peggy Phelan, Marthy Nussbaum, Elaine Showalter, Sary Child i Mony Leny Krook, wyznacza podstawowy zakres działania żenującego performansu. Wbrew zwyczajom językowym nie uznaję słowa „żenujący” za obelgę. W moich badaniach „żenada” jest neutralnym i adekwatnym określeniem techniki stosowanej w specyficznej grupie jednostkowych praktyk o charakterze politycznym. W rozprawie badam, czy możliwe jest skuteczne wprowadzanie zmian w wyniku nie zbiorowych ruchów czy manifestacji oraz nie z pozycji silnej instytucji a na skutek indywidualnych działań odpowiednio zdeterminowanej jednostki. Choć wychodzę z obszaru badań

teatrologicznych i performatywnych, celowo nie piszę o teatrze albo performansach galeryjnych, gdzie wykonawcy i widzowie są zabezpieczeni zestawem umownych zasad i konwenansów. Interesują mnie sytuacje, w których wykonawczyni nie jest chroniona przez przekonanie, że produkuje dzieło artystyczne. Narzędzia, którymi dysponuję jako teatrołożka, użyte do analizy sfery publicznej pozwalają mi natomiast spojrzeć na osoby, o których piszę, jak na performerki – świadome prowodyrki kryzysów i przełomów, które nie tylko wywołują, ale też którymi umieją zarządzać. Narzędzia te pozwalają również analizować szeroki kontekst kulturowy, nie tracąc z oczu sprawczości indywidualnej. Żenujące performanse nie są spontaniczne i nieprzemyślane, zawsze są celowe, zaprojektowane jako wystąpienia transgresyjne, naruszające społeczne i kulturowe tabu, próbujące zainicjować zmiany polityczne albo będące sposobem na powiedzenie tego, czego nikt nie mówi. Przyjęcie tożsamości żenującej performerki to niekiedy konieczność, żeby zostać usłyszanym, choć ceną za to jest bycie postrzeganym jako osoba wzbudzająca zażenowanie, ceną jest też zwykle znoszenie krytyki, upokorzenia i hejtu. Jedną z najbardziej podstawowych definicji żenującego kobiecego performansu, którą podaję w pracy, brzmi: działanie, które jednocześnie jest emancypujące i które wywołuje konsternację.

W mojej pracy opisuję siedem przykładów żenujących kobiecych performansów wykonanych przez pięć solistek i jedną grupę. Dla każdego z przypadków zgromadziłam bogate archiwum materiałów prasowych, audio i wideo. Archiwum za każdym razem jest podstawą rekonstrukcji opisywanych w pracy wydarzeń i to tam szukam uzasadnienia stawianych tez. Analizę wystąpień podzieliłam na dwie części: *Peryferia polityki* i *Pro abo*. W części pierwszej opowiadam o trzech wydarzeniach, które sytuują się na marginesie: polityki historycznej, instytucjonalnej i parlamentarnej. Pierwszym z nich jest wystąpienie Joanny Szczepkowskiej w „Dzienniku Telewizyjnym” 28 października 1989 roku. W czasie rozmowy z dziennikarką, Ireną Jagielską, młoda aktorka niespodziewanie poprosiła o możliwość przekazania widzom „pewnej ważnej wiadomości”. Zwróciwszy się do kamery z uśmiechem oznajmiła: „Proszę państwa, 4 czerwca skończył się w Polsce komunizm”. Performans ten analizuję w dwóch płaszczyznach: po pierwsze przyglądam się reakcjom (krytycznym i pozytywnym), które wywołał w 1989 roku, po drugie sprawdzam, w jaki sposób został zapamiętany i jak był powtarzany w kolejnych latach przez samą Szczepkowską. W swojej pracy staram się pokazać, że choć wystąpienie „kończące komunizm” zostało wykluczone z oficjalnej, męskiej i wielkiej historii przemiany ustrojowej, której symbolami są kowboj z plakatu Solidarności i gest wiktorii wykonany przez Tadeusza Mazowieckiego, zdanie wypowiedziane przez Szczepkowską zapisało się w pamięci indywidualnej i popularnej. Żywotność performansu podtrzymywana przez liczne, często kuriozalne powtórzenia, które w kolejnych latach wykonywała aktorka, ale także lekkość i radość płynąca z jej wystąpienia (efekt doskonałego wyczucia medium telewizji), sprawiają, że żenujący kobiecy gest zakorzenił się w pamięci obok gestów patetycznych i heroiczych.

Następnie w swojej rozprawie analizuję wydarzenia na premierze *Persony. Ciało Simone* w reżyserii Krystiana Lupy, która odbyła się 13 lutego 2010 roku. W czasie przedstawienia, nie uzgodniwszy tego z reżyserem lub kolegami, grająca rolę Simone Weil Joanna Szczepkowska wykonała trzy niezaplanowane gesty. Po pierwsze zeszła ze sceny i weszła w publiczność, po drugie, kiedy wróciła na scenę, podniosła dłoń w geście hitlerowskiego pozdrowienia, po trzecie pokazała nagie pośladki. Tylko ten trzeci element performansu stał się przedmiotem szerokiej dyskusji, dlatego to jemu poświęcam najwięcej uwagi. W późniejszych wywiadach prasowych aktorka tłumaczyła, że jej gest był protestem wobec Teatru Dramatycznego, który pozwala reżyserowi Krystianowi Lupie na zbyt dużą władzę nad przebiegiem procesu twórczego. Podawane przez Szczepkowską powody szczegółowo analizuję w swojej rozprawie. W jej wystąpieniu interesuje mnie to, w jaki sposób zostało ono przyjęte w środowisku teatralnym w 2010 roku, a także jak znaczenie performansu przekształca się obecnie pod wpływem rozwoju krytyki instytucjonalnej, która zmienia ocenę metod pracy Krystiana Lupy i zasad rządzących teatrem w ogóle. Gest Szczepkowskiej opisuję jako czyn rebeliancki i feministyczny, zwracam uwagę na jego sztubacką, „głupią” formę, która spowodowała, że aktorki nie dało się sprowadzić do funkcji ofiary wielkiego reżysera i trzeba było traktować ją jak pyską i irytującą, ale jednak równoprawną dyskutantkę. Pokazuję też, że zarzuty, które Szczepkowska stawiała Lupie (gadulstwo, niedotrzymywanie terminów, awanturnictwo, małostkowość, brak szacunku dla czasu aktorów) wydawały się żenujące i trywialne w zderzeniu ze zmityzowanym obrazem artysty oraz w jaki sposób wpływało to na odbiór zdarzeń w Teatrze Dramatycznym.

Ostatnim wystąpieniem, które analizuję w tej części jest założenie Partii Kobiet przez pisarkę i publicystkę Manuellę Gretkowską na przełomie 2006 i 2007 roku. W tym rozdziale interesuje mnie pokazanie, w jaki sposób energia żenującego kobiecego performansu zasiliała działania partii u początków jej istnienia. Badam też, dlaczego energia ta została wygaszona i jakie to miało konsekwencje. Pokazuję zatem, w jaki sposób Gretkowska przekraczała tradycyjny performans polityczny: analizuję jej wypowiedzi, wizerunek, który kreowała, styl działania partii. Szczególną uwagę zwracam na plakat, na którym sama pisarka w towarzystwie innych członkiń partii zapozowała nago (choć przesłaniając miejsca intymne) pod hasłem „Partia Kobiet Polska jest kobietą”. Następnie dowodzę, że Gretkowska stopniowo zaczęła wycofywać się z progresywnych postulatów na rzecz uskuteczniania dyskursu konserwatywnego i tworzenia partii, którą będą popierać wszyscy niezależnie od poglądów politycznych. Choć do stworzenia Partii Kobiet Gretkowską zainspirowały plany zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej i choć manifest fundujący inicjatywę wyrażał otwarcie poglądy pro-choice, z czasem pisarka zaczęła unikać wypowiedzi na temat przerywania ciąży i przyznawać, że jej partia nie zajmie oficjalnego stanowiska w tej sprawie. W mojej ocenie Gretkowska, wabiona obietnicami wyborczych koalicji składanymi przez przedstawicieli Platformy

Obywatelskiej, uznała, że to klasyczny performans partyjny, a nie żenujący kobiecy performans przyniesie jej polityczny sukces. Chcąc wejść do parlamentu, albo chociaż uzyskać poparcie pozwalające na otrzymanie państwowych dotacji, zdecydowała o potrzebie przypodobania się możliwie dużej grupie wyborców i wyborczyń, co w efekcie doprowadziło ją do stworzenia partii centrowej, zachowawczej ideowo, skupionej na promowaniu rodzinnych wartości. Porażka Partii Kobiet nie jest w mojej ocenie porażką żenującego kobiecego performansu, ale raczej skutkiem błędnej rezygnacji z jego energii. Moje stanowisko w tej sprawie umacniają wnioski wyciągnięte z obserwacji Aborcyjnego Dream Teamu, o którym opowiadam w dalszej części pracy.

Drugą część rozprawy z dwóch powodów zatytułowałam *Pro abo*. Po pierwsze hasło „pro abo” jest znakiem normalizacji dyskursu proaborcyjnego w Polsce: jest obecne na bluzach sprzedawanych przez organizacje feministyczne, jest także zapisywane na murach i ulicach ręką aktywistów i aktywistek. Po drugie słowa te określają skrótowo przejście od dyskursu pro-choice do dyskursu proaborcyjnego, co szczegółowo opisuję w swojej rozprawie. W części *Pro abo* zajmuję się bowiem żenującymi kobiecymi performansami, które działają na rzecz legalizacji aborcji w Polsce. Rozpaczam od wstępu teoretycznego, w którym krótko opowiadam o stanie prawnym funkcjonującym od 1993 do 2021 roku, a przede wszystkim wprowadzam pojęcie „ujarzmienia” wyprowadzone z analizy książki Judith Butler. W mojej ocenie wprowadzenie zakazu aborcji w 1993 roku, po ponad trzydziestu latach funkcjonowania przepisów pozwalających na przerwanie ciąży na żądanie, było jednym z elementów procesu formowania nowego, potransformacyjnego obywatela. W swojej rozprawie zwracam uwagę na to, że w podobnym czasie wprowadzono szereg konserwatywnych zapisów prawnych, normatywizujących życie prywatne i że działo się to w okresie ogromnej niepewności i wyczerpania spowodowanych gwałtownymi przemianami ekonomicznymi, traumatycznymi dla znacznej części społeczeństwa. Polki i Polacy zostali ujarzmieni: znaleźli się w klinczu między imperatywem nowej, kapitalistycznej zaradności, a koniecznością utrzymania katolickiej, konserwatywnej obyczajowości. W swojej pracy zwracam uwagę na jednoczesny kryzys opiekuńczego państwa socjalnego i silne promowanie tradycyjnego modelu rodziny przez polityków i Kościół katolicki, który po 1989 roku stał się jednym z najsilniejszych politycznych graczy. W rozprawie stawiam też tezę, że zakaz aborcji miał na celu nie tylko kontrolę kobiet i innych osób mogących zajść w ciążę, ale także regulację stosunków seksualnych w ogóle. Koncepcja ujarzmienia wyjaśnia w moim przekonaniu niezwykłą żywotność anachronicznego prawa z 1993 roku, które jeszcze do niedawna cieszyło się poparciem większości społeczeństwa, choć działo na ich niekorzyść. Przeciwwstawienie się ujarzmieniu zagraża bowiem poczuciu stabilnej tożsamości, która została wdrukowana w psychikę podmiotów.

Tym też tłumaczę niesłychaną siłę nie tylko krytyki, ale wprost nienawiści i przemocy, jakie spotkały wszystkie osoby, których wystąpienia omawiam w tej części pracy. Choć każdy żenujący

performans wywołuje negatywne reakcje, skala agresji, jaka dotknęła kobiety walczące z antyaborcyjnym prawem była nieporównywalna z innymi, opisywanymi w tej pracy reakcjami. Część *Pro abo* podzieliłam na dwa rozdziały: w pierwszym przyglądam się trzem wystąpieniom – Katarzyny Bratkowskiej, Natalii Przybysz i Anny Zawadzkiej (znanej też pod pseudonimem Anka Zet), w drugim działalności grupy Aborcyjny Dream Team.

W 2016 roku Natalia Przybysz nagrała piosenkę na temat wyjazdu do kliniki aborcyjnej na Słowacji, a następnie w wywiadzie dla pisma „Wysokie Obcasy” przyznała, że utwór ma charakter autobiograficzny i szczegółowo opowiedziała o swojej aborcji. Jej wystąpienie jest dla mnie przykładem granicznym – performansem częściowo korzystającym ze strategii żenujących (np. wtedy, kiedy Przybysz otwarcie twierdzi, że powodem aborcji było ciasne mieszkanie i niechęć do „wracania do pieluch”), ale pozostającym w ramach bardziej tradycyjnej formuły aborcyjnego wyznania. Aborcyjne wyznanie (w środowiskach pro-choice nazywane zwykle aborcyjnym coming outem) definiuję jako wypowiedź, w której osoba opowiada o swojej aborcji i zwykle przy tej okazji zdradza intymne szczegóły swojego życia. To jedna z popularnych form walki z antyaborcyjnym prawem, podejmowana w przekonaniu, że ujawnienie mnogości aborcyjnych doświadczeń samo w sobie będzie silnym argumentem politycznym. W rozprawie zwracam jednak uwagę na to, że polityczna sprawczość formuły aborcyjnego wyznania jest ograniczona, bo zgodnie z teorią Michela Foucaulta, każde wyznanie jest produktem systemu władzy. Formuła aborcyjnego wyznania jest konwencjonalna i stawia wyznający podmiot w sytuacji, w której to słuchacze kontrolują i oceniają jego wypowiedź, a on zmuszony jest dokonać daleko posuniętej ingerencji w swoją intymność. Skoro formuła wyznania jest konwencjonalna, to istnieje też określony protokół regulujący sposób, w jaki wypowiedź ta może zostać przyjęta, a więc jej transgresyjny potencjał jest mocno ograniczony.

Performans feministycznej działaczki Katarzyny Bratkowskiej, która 16 grudnia 2013 roku w programie telewizyjnym „Tak czy nie” oświadczyła, że jest w ciąży i wkrótce zamierza ją przerwać, jest dla mnie przykładem radykalnego przekroczenia formuły aborcyjnego wyznania. Bratkowska po podaniu informacji o ciąży i swoich planach wobec niej, odmówiła ujawnienia jakichkolwiek dodatkowych szczegółów. Konsekwentnie odmawiała też wyjaśnienia, czy rzeczywiście jest w ciąży i czy naprawdę zamierza ją przerwać. Bratkowska deklarowała, że jej wypowiedź miała charakter polityczny, a nie prywatny, czym wprawiała w konfuzję i irytację dziennikarzy, którzy oczekiwali od niej działania zgodnie z przewidywalnym protokołem wyznania aborcyjnego.

Trzecim przykładem analizowanym w tym rozdziale pracy jest złożony performans Anny Zawadzkiej, który rozpoczął się w 2013 roku, a swoją kulminację osiągnął trzy lata później. W 2013 roku, w geście poparcia dla Katarzyny Bratkowskiej, Anka Zet po raz pierwszy publicznie zadeklarowała, że 6 grudnia przerwie ciążę. W kolejnych latach oświadczenie to było przez performerkę wielokrotnie powtarzane, wzbudzając kontrowersje także dlatego, że Anna Zawadzka

jest wyoutowaną lesbijką i działaczką na rzecz społeczności LGBTQ+. Uznawano więc, że problem niechcianej ciąży jej nie dotyczy. 26 kwietnia 2016 roku Anka Zet przerwała czytanie potępiającego aborcję listu Prezydium Konferencji Episkopatu Polski w czasie mszy w warszawskim kościele świętej Anny. Dwa dni później performerka wystąpiła w programie „Tak jest” Andrzeja Morozowskiego emitowanym w telewizji TVN24, gdzie odmówiła odpowiedzi na tendencyjne pytania prowadzącego i próbowała nie dopuścić do głosu swojego współmówcę, księdza Kazimierza Sowę. Sfrustrowany jej zachowaniem prowadzący przerwał program po ośmiu minutach. Wieloczęściowy performans Zawadzkiej miał charakter negatywny: jego celem było nie tyle stworzenie nowej wypowiedzi, ile uniemożliwienie wypowiedzenia się innym osobom, a w konsekwencji podważenie zastanego układu sił. Zawadzka nie uczestniczyła w dyskusji, bo ta odbywała się, jej zdaniem, na niesprawiedliwych zasadach. Nie tylko więc przekroczyła formułę aborcyjnego wyznania, ale podważyła ramy debaty na temat przerywania ciąży w polskiej sferze publicznej.

Ostatnim przykładem wystąpienia, które omawiam w pracy jest działalność grupy Aborcyjny Dream Team. Za moment inicjujący ich złożony performans uznaję publikację okładki pisma „Wysokie Obcasy” ze zdjęciem trzech z czterech założycielek grupy na różowym tle, w koszulkach z napisem „aborcja jest ok”. Okładka wywołała medialną burzę i sprzeciw nie tylko środowisk anti-choice, ale także wielu osób o poglądach pro-choice. W swojej rozprawie pokazuję, że w ostatnich latach, między innymi za sprawą grupy Aborcyjny Dream Team, dokonano się w Polsce przejście od dyskursu pro-choice, w którym gloryfikuje się prawo do wyboru a jednocześnie potępia aborcję, do dyskursu proaborcyjnego, zgodnie z którym decyzje o kontynuacji lub przerwaniu ciąży są równorzędne i są prywatną sprawą osoby w ciąży. Korzystając z teorii Johna McKenziego pokazuję, że Aborcyjny Dream Team wykonuje w sferze publicznej złożony performans, który rozgrywa się na polu kulturowym, organizacyjnym i technologicznym. Żenujący kobiecy performans jest w tym przykładzie tą częścią performansu, która dotyczy płaszczyzny kulturowej i polega na wprowadzeniu rewolucyjnego kontradyskursu szczęśliwych aborcji, odmiennego zarówno w stosunku do dyskursów pro-choice jak i do dyskursów antyaborcyjnych. Dopełnieniem żenującego kobiecego performansu jest performans, który rozgrywa się na płaszczyźnie organizacyjnej. W grudniu 2019 roku Aborcyjny Dream Team wspólnie z innymi organizacjami feministycznymi uruchomił Aborcję bez Granic – inicjatywę wspierającą wszystkie potrzebujące tego osoby w migracji aborcyjnej. Aborcja bez Granic niesie pomoc emocjonalną, informacyjną, logistyczną, ale także finansową. Członkinie Aborcyjnego Dream Teamu otwarcie mówią, w jaki sposób można za pomocą odpowiednich tabletek zamawianych przez internet przerwać ciążę w domu oraz gdzie pojechać, kiedy aborcja farmakologiczna nie wchodzi w grę. Zachęcają też innych do pomocy, tłumacząc, że zgodnie z obowiązującą w Polsce praktyką prawną udzielanie informacji i emocjonalnego wsparcia osobie, która przerywa ciążę nie jest nielegalne. Członkinie ADT od 2017 roku otwarcie mówią o przerywaniu

cięży i publicznie instruują jak robić to bezpiecznie, a mimo to nigdy nie stanęły przed sądem za swoją działalność. W ten sposób wyprowadzają aborcję z obszarów stygmatyzacji i zakazów prawnych w obszar codzienności i normalności. Performans Aborcyjnego Dream Teamu odznacza się wysoką skutecznością (której dowodem jest choćby radykalna zmiana języka protestów na rzecz liberalizacji ustawy o planowaniu rodziny), bo oferuje możliwość performowania wszystkim chętnym osobom, które mogą towarzyszyć innym w przerywaniu ciąży i samodzielnie propagować kontradyskurs szczęśliwych aborcji. Działania Aborcyjnego Dream Teamu są dla mnie istotne, bo to przykład najskuteczniejszego znanego mi żenującego performansu.

W rozdziale kończącym i podsumowującym rozprawę raz jeszcze powracam do wszystkich opisanych w pracy wystąpień, żeby przyjrzeć się ich długoterminowym konsekwencjom. Tym razem rozważam moment wygasania żenujących performansów i pokazuję, jak różnie może on przebiegać.

Kategoria żenującego kobiecego performansu jest w moim przekonaniu operatywnym narzędziem analitycznym, pozwalającym na przyjrzenie się z nowej perspektywy prześlępionym momentom w Polskiej historii. W rozprawie stawiam tezę, że siła opisywanych przeze mnie wystąpień płynie z ich stawania w kontrze, z sytuowania się na marginesie zarówno historii jak i herstorii. Żenujący performans zanika, kiedy przestaje być żenujący, kiedy zostaje wchłonięty przez dyskursy głównego nurtu. Owo wchłonięcie czasami bywa zjawiskiem szkodliwym, czasami pożądanym.

Mam nadzieję, że moja praca po pierwsze dowodzi użyteczności stworzonej kategorii, po drugie przekonuje, że indywidualne praktyki performatywne w sferze publicznej mogą posiadać sprawność i po trzecie udowadnia, że przywołane w pracy wydarzenia i działania niesłusznie zostały prześlępione i warto włączyć je w opowieść o najnowszej historii Polski pisaną z perspektywy feministycznej.