

 <http://orcid.org/0000-0003-0041-7757>

Piotr Sieńko¹

Uniwersytet WSB Merito w Toruniu

Polityczność utworów polskich artystek zaangażowanych w emancypację kobiet na przykładzie Gangu Śródmieście i Żelaznych Wagin

Politicality of the Works of Polish Female Artists Involved in the Emancipation of Women on the Example of the Downtown Gang and the Iron Vaginas

Abstract: The overarching aim of this text is to analyse texts by selected contemporary Polish women artists. The works I am interpreting are characterised by emancipatory overtones. Their authors are women who have taken an interest in the situation of women in society in their work. I have assumed that the proposed texts refer to politics, for example by reflecting on the patriarchal system. In them, the authors also evoke current socio-political events. Therefore, the analyses presented are also characterised by the fact that I have placed the texts by contemporary Polish women artists in a specific space. Consequently, the article begins with an explanation of the notion of politicality and a description of the choice of methodology, which, given the material taken up, is feminist criticism. The following sections of the article are discussions of selected texts by contemporary Polish artists whose main theme of their work is the emancipation of women; these are: Iron Vaginas, Downtown Gang. The added value of the article is that the aforementioned female authors pursue their projects in different musical genres, which is also noted in this text.

Keywords: feminism, author, artist, text, political

¹ **Piotr Sieńko** – absolwent sześciu kierunków studiów, magister filologii polskiej oraz dziennikarstwa i komunikacji społecznej. W 2023 roku obronił rozprawę doktorską – w dyscyplinie literaturoznawstwo – pt. *Własna piosenka. Formuły emancypacji w tekstach wybranych współczesnych polskich artystek*. Pełnił wiele funkcji akademickich, zajmuje się popularyzowaniem nauki. E-mail: piotr.sienko@bydgoszcz.merito.pl.

Wprowadzenie

Marek Jeziński w swojej książce *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* uważa, że „związki muzyki z ideologią są tak stare, jak stara jest sama polityka, gra o władzę czy stosunki dominacji – muzyka pełni w nich funkcję orkiestracji i symbolicznego podkreślenia społecznego statusu osób posiadających władzę, autorytet, prestiż lub środki materialne” (Jeziński, 2011, s. 11). Zależnościami między tymi dwoma światami zajmują się także inni badacze i badaczki, którzy decydują się na analizę powiązań między nimi. Iwona Massaka dochodzi do wniosku, że „muzyka wspomaga ideologie, będąc instrumentem integracji, bodźcem do działania w myśl programów politycznych nie budzi wątpliwości” (Massaka, 2003, s. 78). Ta obserwacja wydaje się zasadna, gdyż muzykę wykorzystują politycy na przykład w kampaniach wyborczych. Staje się ona więc narzędziem do przekonywania ludzi do konkretnych idei, postaw, a także służy do zdobywania poparcia społecznego. Opisywane zjawisko to również polskie doświadczenie, które może przynieść pożądaną efekt (Piechun, 2008)².

Wobec powyższych ustaleń należy zauważyć, że muzyka z pewnością potrafi wywoływać emocje u odbiorczyń i odbiorców. Doprowadza więc nas do różnych reakcji, które w zależności od kontekstu możemy definiować jako pozytywne bądź negatywne (Przybysz, 2013, s. 191–192). Interesujący mnie przedmiot badań wywołuje także poruszenie wśród odbiorców i odbiorczyń nie tylko, gdy przyjmuje wymiar propagandowy czy służy nakłonieniu do pewnych postaw. Zresztą warto podkreślić, że „koncentracja na tym [powyższym – dopisek autora] aspekcie funkcjonowania muzyki sprzyja zawężonemu spojrzeniu na obecność muzyki w polityce” (Massaka, 2009, s. 60). W związku z tym zakładam, że warto przyjrzeć się także twórczości, która ma na celu sprzeciwianie się dominującej ideologii. Zaznaczyć trzeba, że przyjęcie takiej perspektywy w badaniach jest zaakceptowane przez naukę i stanowi jedną z możliwości podjęcia refleksji nad politycznością przekazów muzycznych (Massaka, 2005, s. 159).

Metodologia

Zgadzając się z postawionymi tezami dotyczącymi wspierania pewnych idei dzięki muzyce, pragnę zaznaczyć, że za punkt fundamentalny tego artykułu wyznaczyłem sobie interpretację tekstów polskich artystek zaangażowanych, w których autorki budują swój przekaz wokół emancypacji kobiet. Zakładam, że utwory przez nie komponowane wspomagają postawy feministyczne czy kierują

² W 1995 roku Aleksander Kwaśniewski podczas kampanii prezydenckiej wykorzystał utwór zespołu Top One. Szacuje się, że przyniosło to późniejszemu prezydentowi Rzeczypospolitej Polskiej blisko dziesięcioprocentowy wzrost poparcia. Zob. szerzej: Piechun, 2018, s. 79–104.

ku refleksji nad sytuacją kobiet w społeczeństwie, a artystki skupiają się w nich na krzewieniu myśli prokobiecej. Na tej, na razie ogólnej, płaszczyźnie objaśnić trzeba, że autorki proponując emancypacyjny dyskurs, sprzeciwiają się patriarchatowi. Stanowi on „system organizacji społecznej oparty na dominacji mężczyzn”, w którym kontroluje się płodność kobiet przez męską władzę, osiągnięcia kobiet są deprecjonowane, sprawy istotne dla tej grupy społecznej pomijane czy niedostatecznie reprezentowane, a aparat państwa niewystarczająco chroni kobiety przed agresją, a zdarza się, że korzysta z przemocowych metod (Czarnaacka, 2014, s. 369). Tak ogólna definicja to celowy zabieg, ponieważ umożliwia ona swobodny dobór tekstów autorstwa współczesnych polskich artystek. Dzięki temu nie ograniczam tej pracy do interpretacji jednego wątku, który autorki poruszają w swojej twórczości. Co więcej, dzięki temu możliwe wydaje się zobrazowanie różnorodności podejmowanych przez nie tematów.

Myślę, że podążanie tą drogą należy uznać za właściwe między innymi ze względu na sam feminizm. W źródłach podkreśla się, że zarówno w przestrzeni akademickiej, jak i działaniach społeczno-politycznych funkcjonuje on jako niejednolita strategia emancypacyjna (Tong, 2002, 17; Ślęczka, 1999, s. 473–487). Kończąc ten wątek, trzeba podkreślić, że w interpretacjach utworów nie skupiam się na uchwyceniu konkretnego nurtu ideologicznego funkcjonującego w ramach feminizmu³. Narrację tego artykułu buduję konsekwentnie wokół tematów podjętych przez wybrane współczesne polskie artystki zaangażowane.

W doborze utworów podążam strategią zaproponowaną przez Pawła Tańskiego. Historyk literatury w książce *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenka – ciało pisze* między innymi o tym, że za cel wyznaczył sobie wcielenie się w „pamiętającego interpretatora” (Tański, 2021, s. 11–13). Poprzez zastosowanie tej koncepcji dąży do zainteresowania czytelników i czytelniczek ważnymi piosenkami. Taka strategia może się też okazać frapującym doświadczeniem dla osób śledzących te analizy. Z perspektywy tematu artykułu wydaje się zasadne przyjęcie tej drogi, czyli interpretacji utworów zaangażowanych w kształtowanie debaty publicznej, odnoszących się do wydarzeń społeczno-politycznych, ale też takich, które podnoszą nieoczywistą tematykę.

Utwory autorstwa współczesnych polskich artystek są zaangażowane w emancypację kobiet lub odnoszą się do ich sytuacji w społeczeństwie. Dlatego naturalnym wyborem w zakresie metodologii okazała się krytyka feministyczna. Ponadto, jak wskazano powyżej, nie stanowi ona jednej, zwartej formuły. Ta propozycja wpisuje się więc w strategię zaproponowaną przez autorki, których utwory poddam analizom. Nie są one bowiem jednolite pod względem tematycznym.

³ Klasycznego podziału na nurty feminizmu pod względem ideologii politycznych dokonał między innymi Heywood, 2007, s. 258–271.

Kate Millet w *Teorii polityki płciowej* dochodzi do wniosku, że żyjemy w społeczeństwach patriarchalnych, bowiem jak uzasadnia:

(...) gdy tylko uprzytomnimy sobie, że wojsko, przemysł, technika, nauka, uniwersytety, partie polityczne – krótko mówiąc, każde dojście do władzy, włącznie z politycznym aparatem nacisku, znajduje się w męskich rękach. Władza jest istotą polityki i taki sposób jej sprawowania musi wywierać dalekosiężne wpływy (Millet, 1982, s. 60).

Mimo że powyższe tezy filozofka zaprezentowała ponad pięćdziesiąt lat temu⁴, to idąc jej tropem, jeżeli historia ogólnoswiatowa nie zna żadnej innej, niepatriarchalnej cywilizacji, to trudno obronić założenie, że po upływie pół wieku dominacja mężczyzn nad kobietami została zakończona. Wydaje się więc, że przytoczone słowa uznać trzeba za wciąż aktualne. Można założyć ponadto, że patriarchalny system wartości jest nierozzerwalnie spojony z polityką, co stara się naruszać krytyka feministyczna. Część badaczek przyjmujących tę optykę w swoich pracach uznaje, że przez ten sposób myślenia feminizm przybiera polityczną strukturę. Jedną z nich to Toril Moi, która następująco tłumaczy przyjętą przez siebie perspektywę:

(...) mówiąc, że feminizm jest dyskursem politycznym, mam na myśli jego zaangażowanie w walkę z patriachatem i seksizmem. Feminizm jest z całą pewnością ruchem politycznym, ponieważ zmierza do zmiany stosunków dominacji między płciami. Polityka to w moim pojęciu coś, co związane jest z analizą władzy i społecznych struktur dominacji. Nie musi to być koniecznie polityka w sensie partyjnym lub sekciarskim. Podstawowe założenie feminizmu jest takie, że w ramach patriachatu mężczyźni dominują nad kobietami i nawet nie muszą tego faktu uzasadniać. Uznając ten stan rzeczy za niesprawiedliwy, feminizm automatycznie przybiera charakter polityczny. (...) Feminizm, aby mógł być skuteczny, musi przede wszystkim dążyć do zmiany istniejących struktur dominacji. Dlatego uważam, że ma on charakter polityczny (Moi, 1993, s. 97–98).

Definicja przytoczona za literaturoznawczynią okaże się przydatna nie tylko w zrozumieniu jednego ze sposobów uprawiania akademickiego feminizmu, ale też w przypadku interpretacji tekstów autorstwa współczesnych polskich artystek. Zakładam, że są one w pewnym ujęciu polityczne, jednak jednocześnie nie opowiadają się za konkretnym ugrupowaniem politycznym. Za ich myśl przewodnią uznaję skupienie się na walce z patriarchalnym systemem, który ogranicza kobiety w różnych sferach.

⁴ Powołuję się na polskie tłumaczenie eseju. Autorka opublikowała tekst w 1970 roku i nosił on tytuł *Sexual Politics*.

Polityczność i feminizm

Politologia feministyczna czerpie od jednej ze swoich siostr i posługuje się jej narzędziami, czyli krytyki feministycznej. Mimo że druga z wymienionych „okazuje feministycznej politologii niewiele aprobaty i zainteresowania, bo wydaje się ona być niewystarczająco śmiała i nie doprowadziła jeszcze analiz polityki do wystarczająco radykalnych wniosków” (Pietrzak, 2020, s. 2), to ze względu na przyjętą w artykule perspektywę nie uważam tego za ograniczenie. Biorąc pod uwagę, że interpretacjom zostaną poddane teksty utworów, sądzę, że korzystanie z krytyki feministycznej, w tym z jej literackich narzędzi, stanie się walorem pracy i stosownym uzupełnieniem w dociekaniach politologicznych. Takie podejście koresponduje zresztą z zaznaczoną wcześniej różnorodnością feminizmu, który coraz częściej staje się pełnoprawną metodologią w wielu dyscyplinach naukowych (Schiebinger, 2015, s. 25). Nie widzę więc powodu, żeby zamykać się na przyjmowanie jednej optyki. Wielostronne ujęcie zaproponowanego tematu może spowodować także, że prowadzone interpretacje okażą się interdyscyplinarne.

Na potrzeby tego tekstu polityczność rozumiem za Mirosławem Karwatem jako zespół „zjawisk społecznych polegający na ich ścisłym związku z mechanizmem życia politycznego” (Karwat, 2010, s. 64). Politolog zaznacza również, że interesujące mnie tutaj pojęcie odróżnia się od samej polityki tym, iż mieści się w nim konflikt między na przykład grupami społecznymi, kiedy owa polityka to działalność instytucji, które powinny zapewnić harmonię w sytuacjach kryzysowych i zagwarantować społeczeństwu bezpieczeństwo (Karwat, 2010, s. 68).

Feminizm jako nurt krytyczny w nauce za cel wziął sobie między innymi uchwycenie nierówności spowodowanymi płcią biologiczną. Naturalne staje się więc, że wkracza on w sferę konfliktu. Dzięki temu możliwe staje się zauważenie mechanizmów wyzysku kobiet i uchwycenie osi nierówności. Charakteryzuje się on tym, że „bada złożone konfiguracje władzy i różnicy, które istotnie stawiają problem różnicy płciowej, jednak nie jako jedyny” (Pollock, 1997, s. 154). Przyjęta przeze mnie perspektywa badawcza podpowiada również, że patriarchalna kultura definiuje ludzi przez pryzmat ciała, gdzie pod względem płci biologicznej w gorszym położeniu znajdują się kobiety. Zostają one więc wpisane w „mechanizm zniewalania ciał” (Kowalczyk, 2002, s. 16).

Bezpośredni wpływ patriarchalnej opresji na życie kobiet zauważa także Filip Pierzchalski w swoim artykule *Polityczność polskiej muzyki feministycznej*. Politolog zwraca w nim uwagę na to, że krytyczki feministyczne podważając męską dominację, opowiadają o rolach społeczno-kulturowych, które pełnią kobiety. Wskazuje, że polityczność omawianego sposobu myślenia polega na:

- obserwacji na temat struktury społecznej, w której mężczyźni dysponują większymi możliwościami. Mają więc władzę nad kobietami;

- dostrzeżeniu, że mechanizmy polityczne wpływają na ogół życia i towarzyszą nam we wszystkich sferach życia;
- uchwyceniu wykluczenia kobiet ze sfery publicznej i uniemożliwieniu im podejmowania decyzji, co prowadzi do odrzucenia ich perspektywy w życiu społeczno-politycznym. W takim ujęciu „praktyka męskiej dominacji” staje się codziennością (Pierzchalski, 2011, s. 25).

W stronę muzyki kobiet – Gang Śródmieście wybiera (inne) Gary

Tytuł tej części artykułu rozpoczynam od drobnej gry słownej, która posłuży do zobrazowania tego, w jaki sposób postrzegane są kobiety-artystki. Celowo używam sformułowania „muzyki kobiet”, żeby uniknąć określenia „muzyka kobieca”. Mimo że obie formy („kobiet” i „kobieca”) należy sklasyfikować jako przymiotniki, to w pierwszym przypadku zastosować trzeba pytanie „czyja?”, natomiast w drugim z nich – „jaka?”. To wydawać by się mogło błahie rozróżnienie ma swoje historyczne uwarunkowanie, ponieważ jak tłumaczy Ewa Kraskowska na przykładzie literatury:

(...) wtargnięcie kobiet do literatury postrzegane było jako naruszenie męskiego terytorium i dozwolone o tyle, o ile intruzki przyjmowały na siebie męskie role; pisarstwo tych, które naruszały obowiązujące reguły, oceniane było jako „kobiece”, czyli gorsze. Mając to na uwadze, można interpretować niezwykłą i barwną karierę literatury kobiecej w wieku XX jako rebeliancką odpowiedź na tamto krzywdzące zaszklakowanie (Kraskowska, 2000, s. 201).

Spostrzeżeniom literaturoznawczyni wtóruje Aleksandra Złotnicka, która uzmysławia, że utwory kobiet-pisarek narażono na przypisanie im takich określeń jak chociażby: „błahostka”, „plotka”, „kaprys”, „głupstwo”, „monstrum”, „śmietnik”, „ekskrement”, „gnojowisko” (Złotnicka, 2019, s. 61). Uznać można więc, że sztukę przez nie proponowaną rozumiano jako niewartą uwagi, a przynajmniej mizerną w porównaniu z twórczością mężczyzn. Omawianych dysproporcji nie zauważają jedynie badaczki zajmujące się literaturą, ale też filmoznawczynie. Do podobnych wniosków, co Kraskowska i Złotnicka dochodzi Małgorzata Radkiewicz, która odnotowuje, że kategorii kina kobiecego używa się, by opisać „mało wyszukane produkcje klasy B dostarczające emocji oraz łązawych wzruszeń”. W swoich dociekaniach zaznacza, że to sformułowanie powieła stereotypy na temat filmów tworzonych przez kobiety oraz samych widzek (Radkiewicz, 2004, s. 301). Wydaje się więc, że przedstawione spostrzeżenia dotyczą ogólnie kobiet uprawiających sztukę, nie odnoszą się tylko do konkretnej grupy artystycznej.

Powyższe ustalenia trzeba uzupełnić o usytuowanie kobiet zajmujących się tworzeniem muzyki. Na wstępie warto podkreślić, że trudności, z którymi się spotykają, nie różnią się znacząco w porównaniu z doświadczeniami pisarek czy reżyserek. Taką wiedzę przekazuje nam Danuta Gwizdańska w swojej książce *Muzyka i płeć*, w której opisuje wielowiekową tradycję wykluczania artystek i nietraktowania ich jako pełnoprawnych twórczyń. Funkcję muzyki komponowanej przez kobiety sprowadzono do uatrakcyjnienia codziennych obowiązków, które zresztą stereotypowo przypisuje się tej grupie społecznej, jak chociażby pranie, gotowanie czy sprząatanie, czyli dbanie o tzw. ognisko domowe (Gwizdańska, 2001, s. 168–169). Szufiadkowanie artystek odbywało się także poprzez seksistowskie założenia dotyczące rzekomo emocjonalnej natury kobiet, co miało się przekładać na brak umiejętności nieszablonowego sposobu konstruowania myśli. Widzimy więc, że teoretycznie kobiety mogły uprawiać sztukę muzyczną, ale tylko w określonych warunkach, a ich propozycje artystyczne rozumiano jako mniej warte uwagi niż te tworzone przez mężczyzn. Traktowano je więc „jako walor towarzyski (...). Od utworów «kobiecych» oczekiwano (...), że będą emocjonalne, ale wyrazowo subtelne” (Gwizdańska, 2001, s. 114–115).

Choć z pewnością na przestrzeni wieków sytuacja kobiet-twórczyń się poprawiła, a artystki stały się coraz bardziej aktywne (Trębaczevska, 2009, s. 207 i 213–214), to jednak część twórczyń nadal zauważa nierówność w sztuce i omawia je w swoich utworach. Za jedne z nich można uznać girlsband Gang Śródmieście, który tworzą Karolina Czarnecka, Magda Dubrowska oraz Nela Gzowska. Kobiety w fundament swojej działalności wpisały idee, które nietrudno odnaleźć w wartościach feministycznych:

Powstałyśmy 8 marca 2017 roku, by kontynuować dziedzictwo naszych prababek, które tworzyły zaangażowane pieśni. W ich kodeksie zapisane było: bronić przed przemocą, wymierzać sprawiedliwość, walczyć o swoje prawa (Korzeniowski, 2017, dostęp: 6.12.2023).

Zespół, którego utwór zostanie poddany analizom, nie ukrywa zainteresowania sprawami społecznymi, co więcej, nierzadko stają się one myślą przewodnią w ich twórczości. Gang Śródmieście odwołuje się do spuścizny pozostawionej przez przodkinie i świadomie decyduje się o niej przypominać. Wymienione wyżej ideały stały się podstawowymi wartościami w działalności girlsbandu. Buntuje się on przeciw przedmiotowemu traktowaniu kobiet, co uwypukla między innymi w piosence *Szpadel*. W niej autorki zapowiadają walkę z patriarchalną opresją, która w ich odczuciu prowadzi do przemocy wobec kobiet. Obserwacje zespołu odpowiadają spostrzeżeniom Rebekki Solnit. Eseistka zaznacza, że podjęty problem „nie ma koloru skóry, klasy, wyznania ani narodowości, ale ma płeć” (Solnit, 2017, s. 27) i uznaje go za sprawę globalną. Wymienia bowiem między innymi „skalę napaści na kobiety, przypadków molestowań i gwałtów (...) w Kairze, (...) prześladowania kobiet w Indiach, «zabójstwa honorowe» w Azji

Południowej i na Bliskim Wschodzie”, ale też byłego premiera Włoch „znanego z orgii z nieletnimi” (Solnit, 2017, s. 31–32). Członkinie Gangu Śródmieście (2017) prezentują się jako obrończynie kobiet i zwracają się wprost do swojego wroga, czyli patriarchy: „Powiedz, gdzie cię dziś spotkam? W dzielnicy nędzy? Czy w kamienicy za milion pieniędzy? Na dobrej ulicy? Gdzie jakiś radny czy adwokat tak napierdala żonę, że wypływa jej oko”. Tutaj warto uwypuklić, że dzięki zacytowanemu fragmentowi artystki przełamują stereotyp, jakoby jedynie kobiety z niższych klas społecznych miałyby doświadczać przemocy. Uświadamiają więc społeczeństwo, że poruszona w utworze kwestia stanowi problem międzyklasowy (Lelek-Kratiuk, 2014, s. 91–92). Autorki budują wspólnotę i bliskość z odbiorczyniami poprzez opowiadanie o ich doświadczeniach, ponieważ konstruują one swoje utwory na podstawie opowieści, którymi dzielą się z nimi słuchaczki za pomocą poczty elektronicznej (Sieńko, 2021, s. 182–183). Dzięki temu odwołują się do realnych problemów kobiet, a ich sztuka charakteryzuje się inkluzywnością.

Potrzeba przeciwstawienia się męskiej dominacji, pragnienie naruszenia patriarchalnych standardów oraz zaproponowanie bezpieczniejszego świata, gdzie marzenia kobiet nie będą tłamszone, towarzyszy artystkom także w utworze *Gary*. Girlsband opowiada w nim o trudnościach, z którymi spotykają się artystki-muzyczki. Esencja stawianych przez artystki zarzutów została wyeksponowana w refrenie podjętego tekstu. Dzięki niemu autorki przedstawiły sposób myślenia przeciwników emancypacji kobiet: „Po co ci ten bas? Po co ci gitara? Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach” (Gang Śródmieście, 2017). Trzeba podkreślić, że marginalizacja twórczyń nie stanowi jedynie doświadczenia Gangu Śródmieście. Odzwierciedlają to ustalenia Izabeli Kowalczyk, która dokonując przeglądu na temat pozycji kobiet w sztuce, podkreśla, że mężczyźni – znawcy, krytycy, wykładowcy – dyskredytują autorki, które w ich rozumowaniu posiadają „naturalne predyspozycje do smażenia kotletów” (Kowalczyk, 2009, s. 116). Podstaw wykluczających komentarzy można doszukiwać się w tym, że postrzeganie artystek za istoty mniej kreatywne od mężczyzn ma wielowiekową tradycję, gdyż historycznie rzecz ujmując, to mężczyzna był „podmiotem mówiącym, zaś kobieta jedynie obiektem sztuki. Język sztuki dawnej był zatem językiem męskim” (Kowalczyk, 1997, s. 135).

Warto odnieść się do przedmiotu, z którego artystki skorzystały, żeby opisać niewybredne uwagi zrównujące kobietę z gospodynią domową, przez co zdefiniowano jej rolę w społeczeństwie. Powołują się one na „gary”, które muzyczkom męski krytyk nakazuje umyć, zamiast na nich grać (Gang Śródmieście, 2017). Dlatego tutaj musimy ten termin rozumieć dwojako, ponieważ są to po pierwsze duże garnki, a także grupa instrumentów muzycznych, składająca się z „gitary, gitary basowej i perkusji, stanowiących podstawowe instrumentarium większości zespołów grających punk rocka” (Lewandowski, 2006, s. 93). Czyli sprzęty, które jak czujnie zauważają artystki w interpretowanym utworze, patriarchalna

kultura przeznaczyła dla mężczyzn: „przecież to męski instrument jest”, a „laska z basem to rzadsze niż półpasiec”, natomiast kobietom dedykuje się bardziej delikatne, subtelne instrumenty: „Nie wolałabyś na tamburynie albo na trójkącie grać? No powiedz mała, po co ci ten bas?” (Gang Śródmieście, 2017). Ten wybór staje się symboliczny nie tylko z tego względu, że kobietom stereotypowo przypisuje się wykonywanie obowiązków domowych, na przykład mycie naczyń. Dzięki temu zabiegowi artystki skrytykowały patriarchalną opresję. Girlsband w zaprezentowanym fragmencie utworu przywołuje wykluczający sposób myślenia na temat aktywności kobiet w przestrzeni publicznej. Ten wątek zasługuje tym bardziej na wyróżnienie, ponieważ trzeba zaznaczyć, że taką hierarchię wartości propagowały instytucje publiczne. Opisany światopogląd trafnie oddaje hasło: „Zamiast pilnować garnków, mieszają się do polityki”, które przedstawiciele instytucji publicznych kierowali do protestujących kobiet (Nowakowska-Wierchoś, 2015, s. 19). Z jednej strony Gang Śródmieście odwołuje się wprost do swojego manifestu, przytoczonego na początku tej części artykułu, czyli walki z niesprawiedliwością i szczególnie o emancypację kobiet, ale też przypomina o dokonaniach poprzedniczek. Ponadto pokazuje, że problem nie zrodził się na przestrzeni ostatnich lat, ale stanowi wielowiekową tradycję eliminowania kobiet z przestrzeni publicznej. To zresztą potwierdzają badania June Hannam, która w książce *Feminizm* analizuje różne położenie kobiet i mężczyzn w społeczeństwie. Doprowadziło ją to do koncepcji *odrębnych sfer*:

(...) pojęcie opisujące różne role społeczne. Zakładano, że różnice biologiczne i społeczne pomiędzy płciami wpływają na osobowość i przydatność do określonych zadań. A zatem mężczyźni byli postrzegani jako racjonalni, agresywni i rywalizacyjni – to znaczy przeznaczeni do świata pracy i działań publicznych – natomiast kobiety były emocjonalne, troskliwe i bierne – czyli najbardziej nadawały się do opieki nad rodziną w domu (Hannam, 2007, s. 37).

Gang Śródmieście w piosence *Gary* przedstawia także dowody na zarzuty związane z nierównym traktowaniem kobiet-artystek. W jednej zwrotce wyśpiewują: „Kobiety nie nadają się do grania. Przeszkadzają im w tym geny matkowania. Facet pisze piosenkę, z której coś wynika. Kobieta o nieszczęściu, które ją spotyka. Kobiety nie idą w parze z rock and rollem – osłabiają czujność, po co nam baba w zespole? Co ona miałaby robić – gotować? Kobiety potrafią tylko konflikty generować! I takie to mądrości w internetach prawią. Rogowiecki i Grabowski, co się na kobietach znają” (Gang Śródmieście, 2017). Artystki przytaczają seksistowskie uwagi na temat kobiet i objaśnienia, w których mężczyźni krytycy podjęli próbę wytłumaczenia, dlaczego ich zdaniem zespoły muzyczne powinny się składać jedynie z mężczyzn. Powołują się na emocjonalność kobiet, brak konkretnego przekazu w ich utworach, niski poziom umiejętności w obsłudze instrumentów muzycznych oraz przypisują im obowiązki stereotypowo przypisywane kobietom przez patriarchalną kulturę. Założyć można

jednak, że ta mizoginistyczna optyka wiąże się także z głębokim poczuciem męskiej przyjaźni, którą naruszyłaby obecność kobiet w zespole: „W sali prób znowu sami faceci. Przybijają żółwki, tobie nie podają ręki. Jakbyś wcale tu nie stała. Może jesteś niewidzialna” (tamże). Widzimy więc, że „funkcjonuje tu wyobrażenie o wyjątkowości, niedostępności żytych męskich grup – a zatem jawią się one postronnym jako ekskluzywne” (Kwiatkowska, 2021, s. 184). Inną drogę twórczą wybrały członkinie Gangu Śródmieście, które nie aspirują do luksusowych męskich przestrzeni. Zwracają jednak uwagę na wykluczające wzorce dotyczące płci i dopominają się o tworzenie kobiecych wspólnot, co stanowi jedną z propozycji w ramach krytyki feministycznej skupiającej się na przedefiniowaniu męskocentrycznej kultury (Showalter, 1993, s. 136–138). Kończąc ten wątek, należy przytoczyć, że nazwiska pojawiające się w podjętej zwrotce nie odnoszą się do fikcyjnych postaci, a wyśpiewane przez artystki słowa zostały wypowiedziane w wywiadach przez Romana Rogowieckiego i Krzysztofa Grabowskiego. Pierwszy z nich to znany dziennikarz, którego zdaniem sztuka kobiet rozwija się opieszalej w porównaniu z tą proponowaną przez mężczyzn, bo „kobieta jest delikatniejsza, potrzebuje więcej czasu” (Bollin, 2017, dostęp: 17.12.2023). Z kolei założyciel zespołu Strachy na Lachy stwierdził na przykład, że „kobiety i rock’n’roll nie idą w parze. Wszędzie tam, gdzie pojawia się kobieta, zaczynają się konflikty” (Łach, 2017, dostęp: 17.12.2023). Gang Śródmieście eksponuje krytyczne nastawienie do zacytowanych słów nie tylko w piosence *Gary*, ponieważ także w jednym z wywiadów artystki odpowiedziały na stanowisko muzyka i dziennikarza w jednoznaczny sposób: „Chcemy złamać ten schemat, strach kobiet przed chwyceniem gitary albo pałeczek do perkusji. Im więcej nas będzie, tym ten głos będzie silniejszy” (Korzeniowski, 2017, dostęp: 17.12.2023).

W omawianym utworze Gang Śródmieście powołuje się na uwagi, polecenia i pytania mające na celu uprzedmiotowienie kobiet, których adresatkami są artystki. W zaprezentowanych wypowiedziach skupiono się na ich ciałach i to je postawiono w centrum budowanej narracji. Maria Janion dochodzi do wniosku, że kobiece ciało znajduje się „w rozmaitych seansach – pod obserwacją i kontrolą społeczną” (Janion, 1996, s. 341). Tę optykę wręcz odwzorowano w piosence *Gary*: „Nieźle szarpie druty, co? Nieźła dupa. Ej, mała może szarpniesz mi mojego druta?” (Gang Śródmieście, 2017). Patriarchalna kultura poprzez honorowanie określonego typu urody, a także przypisanych do płci obowiązków, wymaga od kobiet zaspokajania męskich fantazji seksualnych (Kowalczyk, 2014, s. 31–32). W zamian mogą one natomiast oczekiwać zachowań uznawanych za szarmanckie, rycerskie (Walczevska, 2000, s. 164), co zauważają autorki tekstu: „Dobra daj, ja ci to na górę wnioś. A ty idź na backstage przypudrować nos” (Gang Śródmieście, 2017). Męskocentryczna perspektywa nie pozwala więc zapomnieć, że kobieta-muzyczka mimo aktywności twórczej, dorobku artystycznego pozostaje w swoim ciele: „Czy pani, grając na basie, czuje się seksowna?

A jak to jest być jedyną kobietą w zespole? Te struny takie grube, paluszki pani nie bolą?” (Gang Śródmieście, 2017).

Wydaje się, że krytyka feministyczna niezwykle czujnie przygląda się zaproponowanej tematyce. Za jeden z powodów tego stanu rzeczy można uznać nastawienie, agresywny, wręcz penetrujący charakter męskiego spojrzenia. Krystyna Kłosińska dowodzi, że jego władczy charakter powoduje:

(...) uczucie bólu, upokorzenia i poniżenia. (...) Męskie spojrzenie włacza kobietę w stereotypy. Gdyby ów wywołany patrzeniem ból uzewnętrznić, gdyby „urzezywistnić” metafory tekstu, ujrzelibyśmy ciało kobiety okryte śladami chłosty lub spopielone. Patrzenie mężczyzny destruuje, spopiela i w końcu uśmierca. Jest przez kobietę odczuwane jako gest zawładnięcia, wypalenia piętna na ciele niewolnicy, oznakowania szkarłatną pręgą, „szkarłatną literą”. Jednocześnie wzrok mężczyzny uaktywnia pamięć mrocznych czasów, w których ciała czarownic i kusicielka płonęły na stosie (Kłosińska, 1999, s. 40).

Jednak biorąc pod uwagę charakterystyczną dla twórczości Gangu Śródmieście bojowość i zawziętość w rozmontowywaniu patriarchalnych struktur społecznych, ich ciała nie zostały „przeniknięte (...) przez męskie spojrzenie i męską mowę” (Kłosińska, 2010, s. 553). Co więcej, artystki w innym utworze jednoznacznie zapowiadają kontynuację podjętych dążeń do triumfu nad wyzyskującym kobiety systemem: „Wezmę w ręce szpadel. Wykopię płytki grób. A w tym grobie spocznie patriarchy trup” (Gang Śródmieście, 2017).

Pełna vixa w rytmach disco polo! *Żelazne Landryny*

Tę część artykułu poświęcę analizie działalności Żelaznych Wągin ze szczególnym uwzględnieniem utworu *Landryny*, który poddam interpretacji. Podejmę próbę pokazania, w jaki sposób girlsband odnosi się do bieżącej sytuacji politycznej. Jednak na wstępie warto podkreślić, że zespół zrodził się dzięki działalności Pożaru w Burdelu, formatu teatralno-kabaretowego, którego premierowy odcinek został zaprezentowany jesienią 2012 roku, a część z członkiń późniejszego girlsbandu angażowała się od początku w tę inicjatywę (Mikołajczyk, 2015, s. 77–78). W pewnym stopniu Żelazne Wąginy kontynuują jego koncepcję, czyli wcielają się w sprawozdawczynie i recenzentki „rozgrywających się współcześnie wydarzeń społeczno-politycznych”, natomiast, co mnie szczególnie interesuje, w swojej twórczości skupiają się na uchwyceniu sytuacji kobiet, „funkcjonowaniu stereotypów, utartych wzorców kulturowych i próbie ich podważenia poprzez śmiech” (Jeziński, 2018, s. 213). Choć za cel nie wziąłem sobie przeprowadzenia analizy porównawczej treści zaproponowanych przez Gang Śródmieście i Żelazne Wąginy, to warto uwypuklić, że mimo iż obie grupy skupiają się na

krytyce patriarchalnego systemu wartości, to różnice w ich twórczości wydają się zasadnicze. Mianowicie w utworach pierwszego z zespołów na próżno szukać odniesień do polityki rozumianej jako decyzje ustawodawcze czy debaty publiczne, podczas gdy drugi z nich wręcz kształtuje swój dyskurs poprzez reagowanie na aktualne wydarzenia polityczne, dokonuje także ich oceny i nierzadko wyrażając dezaprobatę, postanawia o przedstawieniu możliwości innych, feministycznych rozwiązań.

Postulaty Żelaznych Wagin najmocniej wyartykułowane zostały w utworze o tym samym tytule, co nazwa girlsbandu. Autorki podejmują się w nim jednoznacznej krytyki patriarchalnej władzy i opowiadają się za zmianami legislacyjnymi oraz kulturowymi, mającymi oddać podmiotowość i sprawczość kobietom. W piosence przedstawiły szereg zarzutów wobec niesprawiedliwego traktowania kobiet i poruszyły problemy je dotykające na różnych płaszczyznach. Jednak warto zaznaczyć, że punktem wyjściowym do jej skomponowania okazała się próba (ostatecznie, kilka lat później skuteczna) zaostrenia ustawy antyaborcyjnej (Sieńko, 2023, s. 107–110, dostęp: 26.12.2023). Problematyka związana z ciałem bezsprzecznie zasługuje na szerokie omówienie, stanowi nierzadko fundament w pracach osób zajmujących się krytyką feministyczną (Świerkosz, 2008, s. 77). W tym przypadku mimo że „ciało decyduje (...) o statusie politycznym, a polityka ma wpływ na niektóre aspekty cielesności” (Grabowska, 2010, s. 490) i kiedy kobieta nie decyduje o nim sama, to „własne ciało okazuje się obce i wrogie. Zresztą trudno już nazywać je własnym, skoro jest ono wytworem procedur dyscyplinujących i rezultatem patriarchalnych stosunków dominacji” (Grabowska, 2010, s. 494), to wyżej zarysowany utwór traktuję jedynie jako symboliczne wprowadzenie. Wychodzę z założenia, że, po pierwsze, także inne utwory Żelaznych Wagin godne są omówienia, warto więc zobrazować różnorodność tematyczną, którą podnoszą artystki. Drugi z powodów uznać trzeba za prozaiczny, mianowicie tekst pod tytułem *Żelazne Waginy* interpretowałem już kilkakrotnie (Sieńko, 2018, s. 157–161). Decyzja o ponownym skupieniu się na tym utworze groziłaby powieleniem zaproponowanych analiz. Mogłoby to prowadzić do niezgodności z przedstawionymi za Tańskim założeniami, które poczyniłem na początku tego tekstu, w części metodologicznej. Mówią one, że osoba pisząca przyjmuje rolę przewodnika/przewodniczki i powinna między innymi zwrócić uwagę odbiorców/odbiorczyń na ważne z perspektywy społecznej piosenki oraz zaciekać ich samymi interpretacjami. Zakładam więc, że odtwórstwo mogłoby spowodować u osób czytających znużenie nie tylko tekstem, ale też zaproponowaną tematyką.

Przechodząc do interpretacji utworu *Landryny*, warto zaznaczyć, że podjęta piosenka jest jedną z ostatnich, którą opublikowały Żelazne Waginy. Jej premiera odbyła się w 2019 roku i stanowi część projektu artystek pod nazwą „Żelazne Waginy 2.0. Cześć i Chwała Bohaterkom”, czyli koncerto-spektakli, poprzez które girlsband wskrzesił swoją działalność. Artystki rozpoczynają tę opowieść

od dość przypadkowego spotkania podczas warsztatów, gdzie za cel wyznaczono rozwój osobisty uczestniczek. Na zajęciach prowadzonych przez Paulę (Monika Babula) pojawiają się koleżanki trenerki, inne członkinie Żelaznych Wagin – Etno (Karolina Czarnecka) i Dzika Agnes (Agnieszka Przepiórska), a także Zaneta (Ada Fijał) – psychofanka girlsbandu, aktualna asystentka Pauli, która „ma swoje za uszami, kiedyś dziewczyna mafii, dziś ukrywa swoją przeszłość przed swoim pracodawcą Prezydentem Miasta” (Kulturalnie mon Amie, 2019, dostęp: 28.12.2023). Warto więc zaznaczyć, że w girlsbandzie doszło do zmian osobowych w porównaniu z pierwotnym składem grupy. Wydarzeniom muzycznym organizowanym w ramach omawianego projektu towarzyszy wiele odniesień do współczesnej polityki, jak choćby wplatanie cytatów z wypowiedzi osób publicznych, a także zatrudnienie nowej menedżerki, którą została HGW, postać wzorowana na byłej prezydentce Warszawy – Hannie Gronkiewicz-Waltz, w którą wciela się Agnieszka Przepiórska (Dzika Agnes/HGW). Jednak zawiązanie czy też reaktywacja zespołu nastąpiła dzięki odnalezieniu płyty „pierwszego światowego feministycznego zespołu punkowego, w skład którego wchodziła Maria Curie-Skłodowska, Aleksandra Piłsudska i inne ikony polskiego ruchu kobiecego”, co „staje się inspiracją do nagrania drugiej płyty Żelaznych Wagin” (Informacja Organizatora, 2019, dostęp: 28.12.2023). Wobec tego trzeba podkreślić, że już na tym etapie artystki realizują jedną z praktyk feministycznych. Kobiety budując opowieść wokół działalności wpływowych, kobiecych postaci, postawiły się w roli następczyń, kontynuaterek wielkich odkrywczyń. Ponadto dzięki temu artystkom udaje się pielęgnować herstorię, czyli skupiają się na dokonaniach poprzedniczek, co ma doprowadzić do „zmiany patriarchalnego języka” (Kuźma-Markowska, 2014, s. 179) oraz doprowadzić do wdrożenia zasady „opowiadania o wydarzeniach z przeszłości, uwzględniającej grupy wykluczone z nurtu tradycyjnych narracji (w tym przypadku kobiety, ale także różne mniejszości pozbawione głosu)”. Koncepcja stanowi także propozycję wprowadzenia „nowych sposobów zarówno interpretacji przeszłości, jak i zarządzania tymi narracjami” (Kuźma, Pietrzak, 2020, s. 228). Taka strategia emancypacyjna powoduje, że „współczesne aktywistki mogą utożsamić się z bohaterkami (...), zainspirować ich czynami, a przede wszystkim zrozumieć, że korzenie ich własnych działań sięgają w przeszłość” (Sikorska, Frydrysiak, 2020, s. 98).

Warto zauważyć, że Żelazne Waginy w piosence *Landryny* zdecydowały się na odstępstwo w porównaniu z ich wcześniejszymi utworami, jeżeli chodzi o wybór nurtu muzycznego. Charakterystyczne dla girlsbandu mocne, punkowe brzmienie, które także charakteryzowało ich styl ubioru i wyrazistość zespołu wzorowane wręcz na wartościach ruchu Riot Grrrl (Sieńko, 2023, s. 106–108, dostęp: 28.12.2023), zastąpiły dyskotekową muzyką wpisującą się w gatunek disco polo, gdzie na próżno szukać poetyckich metafor. Ten rodzaj muzyki cechuje się spontanicznością, żywiołowością, entuzjazmem, czyli – jak zaznacza Witold Filar – disco polo powinno po prostu zapewnić „dobrą zabawę” (Filar, 2014.

s. 105). Decyzja o stworzeniu piosenki w tym nurcie wydaje się nieprzypadkowa, ponieważ Żelazne Waginy odrzuciły wywrotowe idee, przestały być „feministycznymi rewolucjonistkami” (Marcus, 2022, s. 27), skomponowały ją w celu wygrania Festiwalu Piosenki Reżimowej.

Utwór rozpoczyna się od żywiołowego zawołania: „Hardkorowo, pełno vixa!” (Żelazne Waginy, 2019). Jednak tutaj nie interesuje nas to, że Etna krewko wykrzyczała przytoczony wers, modelowo wpisujący się w specyfikę wykonania piosenek w gatunku disco polo, czyli zachęcający publiczność do wspólnej zabawy, czy użyła słowa „vixa”⁵, ale nazwa miejscowości. Z tekstu utworu dowiadujemy się, że właśnie w niej zorganizowano Festiwal Piosenki Reżimowej: „Witajcie mieszkańcy pięknego Hardkorowa! Przyjechałyśmy u Was debiutować” (Żelazne Waginy, 2019). Zwracam na to uwagę, gdyż nazwa miejscowości wzięła się od nazwiska jednej z postaci Pożaru w Burdelu – Profesora Maxa Hardkora (Maciej Łubiński). Żeby móc właściwie zinterpretować to nawiązanie, należy się cofnąć do spektaklu *Herosi transformacji i miecz Chrobrego*. Jego premiera odbyła się w 2016 roku, opowiada on między innymi o reformie edukacji, którą ostatecznie rok później wdrożyła ówczesna ministra resortu – Anna Zalewska. Symbolem nowej, patriotycznej szkoły stała się dziewczynka o imieniu Janka (Karolina Giżyńska). W rolę jej cenzora i zarazem przewodnika duchowego wcielił się Professor Hardkor. Endek i embriolog (Burdel TV, 2016, dostęp: 28.12.2023) raduje się tym, że Janka otrzyma edukację opartą na narodowych wartościach. Jego zdaniem zmiany legislacyjne uchronią polską młodzież przed demoralizacją, a samą dziewczynkę przed braniem narkotyków i czytaniem „Wysokich Obcasów” (Pożar w Burdelu, 2016, dostęp: 28.12.2023). Intelktualny lider i entuzjasta konserwatywnych zmian politycznych nie tylko wspiera reformy w obszarze edukacji, ale też projektuje inny sposób rozmnażania, który miałby stanowić alternatywę względem sposobów leczenia niepłodności, a w rezultacie je zastąpić: „jest też przymus wewnętrzny. Nasz obowiązek, nasza powinność. Coś, co może dać nam spełnienie. I ja nie wątpię, że polskie patriotki będą, że tak powiem, przyjmowały owe zarodki uzyskane drogą in vitro do swoich łon i w ten sposób będą wysyłały je tutaj do nas, do Polski” (Burdel TV, 2016).

Założyć możemy, że Professor Max Hardkor odniósł zwycięstwo, a jego koncepcje dotyczące odnowy Polski w duchu wartości narodowych, konserwatywnych zostały wdrożone. Dowód, prócz przytoczonych powyżej zmian

⁵ Tutaj powinniśmy je rozumieć jako: „grubą imprezę, na której grana jest energiczna, pompująca muzyka techno. Vixa to stan umysłu, którego nie można wyrazić w konkretnej formie lub kształcie. Niektórzy określają vixę jako wstąpienie w nowy wymiar rzeczywistości. Uczucie vixy wywołuje euforię, która permanentnie wpływa na człowieka, nie pozwalając mu zapomnieć tych wyjątkowych, niesamowitych i magicznych przeżyć. Vixa pierwotnie wywodzi się z muzyki klubowej oraz imprez w stylu techno, aczkolwiek aktualnie słowo Vixa jest bardziej rozpowszechnione, używane do określenia np. zachowania, rzeczy, osób, samopoczucia, etc.” (Miejski słownik slangu i mowy potocznej, 2014).

legislacyjnych, na ten stan rzeczy stanowi transformacja Żelaznych Wagin w tytułowe Landryny. Z bojowo, rewolucyjnie nastawionych artystek, wojowniczek krytycznych wobec męskiej dominacji zmieniły się w „landryny, landrynieczi, słodkie gerlsy, cukiereczki”, o czym opowiada nam w teledysku do interpretowanego utworu postać dziennikarza wzorowana na Michale Adamczyku, który do grudnia 2023 roku pełnił funkcję jednego z czołowych prezenterów Telewizji Polskiej (Żelazne Waginy, 2019). Artystki w obliczu *backlashu*, czyli „reakcji przeciwko prawom kobiet” (Faludi, 2013, s. 132), marzą już tylko o sławie, a za priorytet wzięły sobie „podbijanie remiz” (Żelazne Waginy, 2019), gdzie organizowano wydarzenia taneczne, a na nich prym wiodła muzyka disco polo (Olczak, 2019, s. 59). Twórczynie odrzuciły niepopularne, emancypacyjne poglądy, nie krzewią już idei feministycznych. Wybierając inną, podległą wobec konserwatywnych polityków i mediów drogę artystyczną, nie protestują przeciw przedmiotowemu traktowaniu kobiet, jak chociażby w swoim hymnie *Żelazne Waginy*: „nie mów do mnie mała, precz od mego ciała!” (Żelazne Waginy, 2016), nie przestrzegają słuchaczek przed „losem Podręcznych”⁶, czyli niebezpiecznej wizji państwa, gdzie „żyje wiara, nadzieja i cnota, która się wyłamie, wyleci z serialu. Usłużne, uległe gwiazdami ekranu” (Żelazne Waginy, 2018, dostęp: 29.12.2023), nie nawołują również do walki ze sprawcami przemocy wobec kobiet i popularyzowaniem symboli narodowych, do których odwołują się środowiska konserwatywne: „w dłonie wachlarz, pilnik, samurajskie miecze. Polskie gejsze – naprzód! Dmowskiemu się nie upiecz!” (Żelazne Waginy, 2020, dostęp: 29.12.2023). Po staniu się Landrynami określają się jako „wesołe populistki” (Żelazne Waginy, 2019).

Wobec powyższego w omawianej piosence mamy do czynienia z opisem postępującej nacjonalizacji życia publicznego, gdzie osoby publiczne nie są wierne swoim przekonaniom i nierzadko decydują się na zmianę poglądów bądź ułagodzenie, utemperowanie dotychczas wyznawanych wartości w zależności od tego, kto piastuje władzę, jakie ugrupowanie decyduje o przyznawaniu pieniędzy publicznych czy zapraszaniu do współpracy przy wydarzeniach organizowanych przez Telewizję Publiczną. Tutaj za symbol może posłużyć popularna piosenkarka Maryla Rodowicz, która jeszcze w 2014 roku opowiadała się za prawami reprodukcyjnymi kobiet (dostęp: 29.12.2023), natomiast w kolejnych latach, gdy Polską rządziły partie konserwatywne, nie przeszkadzał jej nacjonalistyczny dyskurs i podważanie idei praw człowieka prezentowany przez media publiczne (Chmielewska, Druciarek, Przybysz, 2017, s. 15–16). Ponadto artystka odrzucała krytykę dotyczącą jej współpracy z Telewizją Publiczną, mówiąc: „Ja robię swoje, śpiewam dla wszystkich i nie mieszam się do polityki. Ja nawet nie wiem, jak znaleźć to TVP info” (Szubrycht, 2022). Właśnie z takich postaw kpią Żelazne

⁶ Utwór w oczywisty sposób nawiązuje do antyutopijnej powieści autorstwa Margaret Atwood pod tytułem *Opowieść podręcznej*.

Waginy (2019), które prześmiewczo deklarują: „Chcemy dla Was tańczyć, dzieci rodzic nowe. (...) Naród podzielony muzyką zjednoczymy. Ciemny lud podewrą do tańca – Landryny. Na Czarnych Protestach, manifach grałyśmy. O domowych obowiązkach zapomnieliśmy. Od dzisiaj będziemy życie Wam osładzać. Na wszystkie sposoby władzy dogadzać”.

Michał Rydlewski uzmysławia, że „disco polo od czasów transformacji ustrojowej było wciągnięte w swoistą wojnę kulturową pomiędzy «elitami» a «ludem», a dokładniej mówiąc, pomiędzy wyobrażeniami wyobrażonych elit na temat wyobrażeń wyobrażonego ludu” (Rydlewski, 2020, s. 281). Krytycy muzyczni, szczególnie po 1989 roku, deprecjonowali kompozycje tworzone w interesującym nas gatunku. Negatywne opinie skutkowały jego marginalizacją, oskarżaniem o prymitywność, wręcz brak wartości artystycznych, co spowodowało nie tylko ośmieszanie samego disco polo, ale też odbiorców i odbiorczyń tego nurtu muzycznego (Wachińska, 2012, s. 90). Wobec tego możemy założyć, że lekceważący stosunek do omawianego gatunku muzycznego utorał drogę do jego wykorzystania przez konserwatywnych polityków, którzy zrećźnie skonsumentowali ten fakt do zbudowania narracji na zasadzie my – lud, oni – elity. Trzeba tutaj zaznaczyć, że precyzyjne zdefiniowanie kategorii populizmu stanowi dla badaczy i badaczek niebywały problem, jednak okazuje się, że są oni zgodni w tym, że jednym z jego podstawowych założeń jest „wprowadzanie silnego i asymetrycznego podziału na «MY–oni»” (Markowska-Marczak, 2023, s. 11).

Jak zakłada Jan-Werner Müller, populizm nie powoduje, że polityka realnie funkcjonuje bliżej społeczeństwa czy że odzyskuje ono niezależność, jednak potrafi doprowadzić do poczucia, że tylko populiści są prawowitymi reprezentantami narodu, co uważa się zresztą za jeden z ich podstawowych celów (Müller, 2017, s. 143–144). Z pewnością próbę zaprogramowania obywateli i obywaterek, wpłynięcie na nasze postawy podjęła ówczesna Telewizja Publiczna wspierająca konserwatywny rząd:

Głównym przesłaniem PiS było to, że teraz rząd reprezentuje zwykłych ludzi. Szukali sojuszników, a to otworzyło ogromną szansę dla artystów disco polo. Ze swoim ludowym charakterem i polskimi korzeniami disco polo reprezentuje wielką wartość symboliczną, a tym samym stanowi skuteczną broń w symbolicznych walkach. Dlatego poniższa wypowiedź przed pamiętnym sylwestrowym wydarzeniem z 2016 r., wygłoszona przez nowego szefa TVP (również prominentnego polityka PiS), trudno nazwać „nieporozumieniem”: „Zenek Martyniuk to najwybitniejszy przedstawiciel muzyki disco polo, uwielbiany przez Polaków. Na YouTube ma 100 milionów wyświetleń. Pomysł zaproszenia go do «Sylwestra z Drugim Kanałem» był genialny. Trzeba skończyć z pruderią i hipokryzją” (Łuczaj, 2020, s. 114)⁷.

⁷ Tłumaczenie własne z języka angielskiego.

Biorąc pod uwagę ogół twórczości Żelaznych Wagin, zaznaczyć trzeba, że artystki koncentrują się w niej na krytyce „płytkiego nacjonalizmu” (Jeziński, 2018, s. 214). Agnieszka Graff dochodzi do wniosku, że nacjonalistyczny świat nie przewiduje dla kobiet rzeczywistego dostępu do sfery publicznej, gdzie mogłyby one realizować swoje marzenia i pasje, uczestniczyć w niej na przynajmniej podobnych zasadach, co mężczyźni (Graff, 2014, s. 332–333). Trzeba zauważyć, że w przedstawionej przez Żelazne Waginy wizji państwa artystkom pozwolono na zaprezentowanie swojej twórczości. Ich sztuka nie propaguje już jednak emancypacyjnych wartości, girlsband odrzucając charakterystyczną dziarskość, przeobraził się w tytułowe Landryny, które w banalny sposób wychwalają populistyczną władzę, gdzie w tekście interpretowanego utworu opowiadają o swojej metamorfozie. Środowiska konserwatywne operują dyskursem mającym zniechęcać kobiety do popierania feministycznych idei. Członkinie i entuzjastki tego ruchu przedstawiane są jako przeciwniczki wartości narodowych i katolickich, a podejmowane przez nie działania i wdrożenie ich postulatów doprowadzić by miało do upadku rodzinnych tradycji (Imbierowicz, 2012, s. 435). Kobiety wspierające populizm okazują się więc użyteczne, ponieważ ich obecność i poparcie miałyby doprowadzić do zatuszowania zjawiska dyskryminacji kobiet (Sznajder, 2005, s. 135).

Podsumowanie – patriarchyt wypunktowany i wyśmiany

Za główny cel przedłożonego artykułu wyznaczyłem sobie interpretację dwóch tekstów. Pierwszy z nich to utwór *Gary Gangu Śródmieście*, natomiast jako drugi wybrałem *Landryny* autorstwa Żelaznych Wagin. Analizy poprzedziłem wstępem, w którym zaznaczyłem potrzebę badania piosenek autorstwa współczesnych polskich artystek. Opisałem także zastosowaną w pracy metodologię oraz sposób rozumienia polityczności, co pozwoliło na zdiagnozowanie problemów podnoszonych przez autorki.

Mimo że zaprezentowane utwory różnią się od siebie pod wieloma względami, jak przede wszystkim gatunek muzyczny, w którym zostały skomponowane, to jednak nietrudno odszukać kwestie, które łączą te piosenki. Wobec przedstawionych analiz wydaje się, że dla obu girlsbandów fundamentem działalności jest walka z patriarchytem i naruszenie jego stabilnych struktur. Trzeba także uwypuklić, że autorki dzięki krzewieniu emancypacyjnych idei poprzez oparcie aktywności zespołów na opowieściach o swoich mniej bądź bardziej znanych poprzedniczkach zaproponowały autobiograficzny dyskurs. Tę strategię wdraża się nie tylko, żeby przypomnieć o ważnych postaciach, ale też „w celu wpisania siebie w historię”, gdzie podkreśla się, że studia krytyczne, w tym feminizm, „odczuwają skutki istnienia kobiecych autobiografii jako śladów obecności wcześniej niewidocznych podmiotów kultury” (Pekaniec, 2014, s. 14).

Gang Śródmieście w interpretowanym utworze odniósł się do ograniczających artystki standardów, które wykluczają kobiety. Nie mogą one więc tworzyć sztuki jako pełnoprawne uczestniczki przestrzeni publicznej. Wobec tego założyć możemy, że autorki spotykają się z podwójnymi standardami, a ich rolę nie rzadko sprowadza się do ozdobnika lub narzuca się im funkcje opiekuńcze. Z kolei Żelazne Waginy przedstawiając przeobrażenie girlsbandu w nie tylko słodkie i rozweselające tłum, ale też „mocne jak harnaś z puszczerki, jak pół litra z biedroneczki” (2019) Landryny, uwypukliły i wyśmiały populistyczne pragnienia dotyczące obrazu kobiety w patriarchalnej kulturze. Przypomniały też, że mogliśmy już zaobserwować rezygnację z wartości i poglądów części osób ze środowiska artystycznego, co miało miejsce także w najnowszej historii.

Jednak z perspektywy krytyki feministycznej za najistotniejsze należy uznać, że strategia emancypacyjna, nazwana przez jej kreatorkę Hélène Cixous ekryturą kobiecą, stanowi wciąż użyteczną koncepcję krytyczną. Zakłada ona tworzenie, gdzie wykorzystuje się własne doświadczenia, co doprowadzić powinno autorki do wyzwolenia od fallogocentrycznych standardów. Filozofka uzmysławia, że kobieta „musi zacząć pisać o kobiecie i wprowadzić kobiety w świat pisma, z którego zostały wyparte z taką samą gwałtownością, jak i z odczuwania swoich ciał (...). Kobieta musi sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst – jak w świat i w historię” (Cixous, 1993, s. 147).

Emancypacyjny śpiewnik

Gang Śródmieście – Gary

*Ej, stary, obczaj laska na basie
Jak na dziewczynę nawet trochę zna się
Nieźle szarpie druty, co?
Nieźla dupa
Ej, mała, może szarpniesz mi mojego druta?
Ty masz siłę, żeby walić w tę perkusję?
Przecież to męski instrument jest
Ty taka drobna i szczupła
Nie wolałabyś na tamburynie albo na trójkacie grać?
No powiedz, mała, po co ci ten bas?
Po co ci ten bas?
Po co ci gitara?
Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach
Po co ci ten bas?
Po co ci gitara?*

Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach
Daj, ja ci ustawię te gałki na piecu
Potencjometry to nie jest rzecz kobieca
Kobiety w ogóle nie są zbyt techniczne
Delikatne są, wrażliwe, takie romantyczne
Weź, pomóż jej z tym piecem, widzisz, jak się męczy
Kolumna taka duża, wzmacniacz taki ciężki
Dobra, daj, ja ci to na górę wniosę
A ty idź na backstage, przypudrować nos
Po co ci ten bas?
Po co ci gitara?
Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach
Po co ci ten bas?
Po co ci gitara?
Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach
W sali prób znowu sami faceci
Przybijają żółwika, tobie nie podają ręki
Jakbyś wcale tu nie stała
Może jesteś niewidzialna?
Laska z basem to rzadsze niż półpasiec
Dzisiaj w studio gościmy basistkę
Proszę nam powiedzieć w dwóch słowach
Czy pani, grając na basie, czuje się seksowna?
A jak to jest być jedyną kobietą w zespole?
Te struny takie grube, paluszki pani nie boją
Kobiety nie nadają się do grania
Przeszkadzają im w tym geny matkowania
Facet pisze piosenkę, z której coś wynika
Kobieta o nieszczęściu, które ją spotyka
Kobiety nie idą w parze z rock and rollem
Osłabiają czujność, po co nam baba w zespole?
Co ona miałaby robić – gotować?
Kobiety potrafią tylko konflikty generować
I takie to mądrości w internetach prawią
Rogowiecki i Grabowski, co się na kobietach znają
Po co ci ten bas?
Po co ci gitara?
Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach
Po co ci ten bas?
Po co ci gitara?
Lepiej umyj gary, zamiast grać na garach x3

Żelazne Waginy – Landryny

*Hardkorowo – pełna vixa!
Witajcie mieszkańcy pięknego Hardkorowa
Postanowiłyśmy u Was debiutować
W składzie są modelki, więźniarki i miski
Podbiją remizy wesołe populistki
Chcemy dla Was tańczyć, dzieci rodzić nowe
Wygramy Festiwal Piosenki Reżimowej
Naród podzielony muzyką zjednoczymy
Ciemny lud poderwą do tańca Landryny!
Na Czarnych Protestach, manifach grałyśmy
O domowych obowiązkach zapomnieliśmy
Od dzisiaj będziemy życie Wam posładzać
Na wszystkie sposoby władzy dogadzać
Chcemy dla Was tańczyć, dzieci rodzić nowe
Wygramy Festiwal Piosenki Reżimowej
Naród podzielony muzyką zjednoczymy
Ciemny lud poderwą do tańca Landryny!
To Landryny, Landrynieczi
Słodkie gerlisy, cukiereczki
Mocne jak harnaś z puszcyczki
Jak pół litra z biedroneczki
Słowiańskich kształtów uroki
Poruszają wciąż na boki
Oglądajcie dzisiaj je
oraz Info TVO
Chcemy dla Was tańczyć, dzieci rodzić nowe
Wygramy Festiwal Piosenki Reżimowej
Naród podzielony muzyką zjednoczymy
Ciemny lud poderwą do tańca Landryny! x2*

Literatura

- Burdel TV (2016). *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=upEPDCG2-RQ&lc=UggNh_W47Rf5ongCoAEC (dostęp: 28.12.2023).
- Chmielewska, M., Druciarek, M., Przybysz, I. (2017). *Czarny Protest. W stronę nowego „kompromisu aborcyjnego”?* Warszawa: Instytut Spraw Publicznych.
- Cixous, H. (1993). „Śmiech Meduzy”. Tłum. A. Nasiłowska. *Teksty Drugie*, 4/5/6, s. 147–166.

- Czarnacka, A. (2014). „Patriarchat”. W: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel (red.). *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, s. 369–371.
- Faludi, S. (2013). *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*. Tłum. A. Dzierzowska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Filar, W. (2014). „Fenomen muzyki disco polo w kontekście kultury popularnej lat 90.”. *Kultura Popularna*, 1, s. 102–119.
- Gang Śródmieście (2017). „Gary”. W: *Feminopolo*. Zdzeszowice: AKW Karrot Kommando.
- Gang Śródmieście (2017). „Szpadel”. W: *Feminopolo*. Zdzeszowice: AKW Karrot Kommando.
- Grabowska, B. (2010). „Ciało upolitycznione – feministyczne dyskusje wokół problemu płci w polityce”. W: A. Kiepas, E. Struzik (red.). *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*. Katowice: Studio 29, s. 489–500.
- Grabowski, K. (2017). „Nie potrafię funkcjonować z brzydkimi kobietami (interviewed by J. Łach)”. *Wysokie Obcasy*, 23(11). <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,115167,21384997,krzysztof-grabaz-grabowski-nie-potrafiem-funkcjonowac-z-brzydkimi.html?disableRedirects=true> (dostęp: 17.12.2023).
- Graff, A. (2014). „Nacjonalizm”. W: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel (red.). *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, s. 332–335.
- Gwizdalanka, D. (2004). *Muzyka i płeć*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- Hannam, J. (2007). *Feminizm*. Tłum. A. Kaflńska. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Heywood, A. (2007). *Ideologie polityczne*. Tłum. D. Stasia, M. Habura, N. Orłowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Imbierowicz, A. (2012). „Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na macierzyństwo polskich kobiet”. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 2, s. 430–442.
- Janion, M. (1996). *Kobiety i duch inności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Jeziński, M. (2011). *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Jeziński, M. (2018). „O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej”. *Studia Politologiczne*, 50, s. 202–216.
- Karwat, M. (2010). „Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy”. *Teoria Polityki*, 17, s. 63–88.
- Kłosińska, K. (1999). *Ciało, ubranie, pożądanie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Kłosińska, K. (2010). *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Korzeniowski, P. (2017). „Jej »Herę, Kokę, Hasz, LSD« śpiewała cała Polska. Teraz Karolina założyła feministyczny »gang«”. *Noizz.pl*, 12.06.2017. <https://noizz.pl/muzyka/gang-srodmiescie-nowy-zespol-karoliny-czarneckiej/pngffl> (dostęp: 6.12.2023).
- Kowalczyk, I. (1997). „Wątki feministyczne w sztuce polskiej”. *Artium Quaestiones*, 8, s. 135–152.

- Kowalczyk, I. (2002). *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Kowalczyk, I. (2009). „Kobiety w kulturze”. W: J. Piotrowska, A. Grzybek (red.). *Kobiety dla Polski. Polska dla kobiet. 20 lat transformacji 1989–2009*. Warszawa: Fundacja Feminoteka, s. 115–128.
- Kowalczyk, I. (2014). „Akt”. W: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel (red.). *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, s. 30–32.
- Kraskowska, E. (2000). „O tak zwanej »kobiecości« jako konwencji literackiej”. W: G. Borkowska, L. Sikorska (red.). *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, s. 200–212.
- Kulturalnie mon Amie (2019). „Feminokracja 2.0 / premiera »Cześć i chwała bohaterkom« Żelaznych Wagin”. <https://kulturalniemonamie.com/2019/05/12/feminokracja-2-0-premiera-czesc-i-chwala-bohaterkom-zelaznych-wagin/> (dostęp: 28.12.2023).
- Kuźma, I.B., Pietrzak, E.B. (2020). „Herstoryczne porządki. Konflikt czy pluralizacja pamięci?”. *Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej*, 18(2), s. 227–251.
- Kuźma-Markowska, S. (2014). „Herstory (herstoria)”. W: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel (red.). *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, s. 179–182.
- Kwiatkowska, W.M. (2021). „Trójmiejskie środowisko jazzowe – perspektywa genderowa”. *LUD*, 1, s. 175–202.
- Lelek-Kratiuk, M. (2014). „Przemoc domowa wobec kobiet – weryfikacja mitów i ustalanie prawdy”. *Państwo i Społeczeństwo*, 2, s. 79–99.
- Lewandowski, M. (2006). „Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków”. W: P. Nowak, P. Nowakowski (red.). *Język, Komunikacja, Informacja*. Poznań: SORUS S.C. Wydawnictwo i Drukarnia Cyfrowa, s. 91–101.
- Łuczaj, K. (2020). „Lowbrows as Rebels: Under What Circumstances a “Low” Musical Genre Can Change its Cultural Value? The Case of Disco Polo and Populism in Poland”. *Social Communication*, 6, s. 106–120.
- Marcus, S. (2022). *Do przodu dziewczyny! Prawdziwa rewolucja Riot Grrrl*. Tłum. A. Wojtasik. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Markowska-Marczak, B. (2023). „Populizm historyczny: konceptualizacja, ramy analityczne”. *Przegląd Socjologiczny*, 72(4), s. 9–32.
- „Maryla Rodowicz popiera ABORCJĘ i IN VITRO: »To kobieta decyduje o tym, czy urodzi, czy nie«” (2014). *Super Express*, 19.12.2014. <https://www.se.pl/styl-zycia/porady/maryla-rodowicz-popiera-aborcje-i-vitro-kobieta-decyduje-o-tym-czy-urodzi-czy-nie-aa-jkvs-uFLh-JEW6.html> (dostęp: 29.12.2023).
- Massaka, I. (2003). „Polityczna funkcja muzyki. Antyteza estetyki autonomii dzieła muzycznego”. *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, 1, s. 75–94.
- Massaka, I. (2005). „Epifenomenalny i istotowy wymiar muzyki w polityce”. *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, 1, s. 155–168.
- Massaka, I. (2009). „Muzyka jako narzędzie polityki. Wprowadzenie do dyskusji”. *Athe-neum. Polskie Studia Politologiczne*, 22, s. 58–66.

- Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej (2014). „Vixa”. <https://www.miejski.pl/slowo-vixa> (dostęp: 28.12.2023).
- Mikołajczyk, J. (2015). „Podpalacze: »Pożar w Burdelu« i powrót kabaretu politycznego”. W: D. Fox, J. Mikołajczyk (red.). *Kabaret – poważna sprawa?* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 75–85.
- Millet, K. (1982). „Teoria polityki płciowej”. W: T. Hołówka (red. i tłum.). *Nikt nie rodzi się kobietą*. Warszawa: Czytelnik, s. 58–111.
- Moi, T. (1993). „Feminizm jest polityczny (interviewed by M. Walicka-Hueckel)”. *Teksty Drugie*, 4/5/6, s. 97–114.
- Müller, J.W. (2017). *Co to jest populizm?* Tłum. M. Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Nowakowska-Wierchoś, A. (2016). „»Zamiast pilnować garnków mieszają się do polityki«. Udział polskich emigrantek we Francji w strajkach i protestach ekonomicznych w latach 1920–1950”. W: I. Desperak, I. Kuźma (red.). *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczkini – rewolucjonistki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 15–25.
- Olczak, E. (2019). „Poszukując szczęścia, czyli o fenomenie disco polo”. W: A. Kampka (red.). *Doświadczenie społeczeństwa – muzyka, obraz, media*. Warszawa: Wydawnictwo SGGW, s. 56–67.
- Pekaniec, A. (2014). „Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 1, s. 13–28.
- Piecuch, A. (2018). „Muzyka w marketingu politycznym na przykładzie polskich kampanii prezydenckich (1995–2015)”. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 39, s. 79–104.
- Pierzchalski, F. (2011). „Polityczność polskiej muzyki feministycznej”. W: F. Pierzchalski, K. Smyczyńska, M.E. Szatlach, K. Gębarowska (red.). *Feminizm po polsku*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, s. 19–75.
- Pietrzak, E. (2020). „Feministyczna politologia. O dwóch siostrach: Krytyce i Teorii”. *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej*, XI(3), s. 1–12. <http://dx.doi.org/10.26913/avant> (dostęp: 3.12.2023).
- Pollock, G. (1997). „Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki”. Tłum. M. Bryl. *Artium Quaestiones*, 8, s. 153–186.
- Pożar w Burdelu (2016). „Państwo policyjne. Le Bordel Patriotique”. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=AZe5BZJABqU> (dostęp: 28.12.2023).
- Przybysz, P. (2013). „Music and emotions”. *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej*, 3, s. 175–196.
- Radkiewicz, M. (2004). „»Kino kobiet« w perspektywie teoretycznej”. W: M. Radkiewicz (red.). *Gender konteksty*. Kraków: Wydawnictwo Rabid, s. 301–310.
- Rogowiecki, R. (2017). „Polscy dziennikarze muzyczni. Roman Rogowiecki: Bowie miał swoje słabości” (interviewed by P. Bollin). *Onet Kultura*, 7.02.2017. <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/polscy-dziennikarze-muzyczni-roman-rogowiecki-bowie-mial-swoje-slabosci/cx2wcb3> (dostęp: 17.12.2023).
- Rydlowski, M. (2020). „Disco polo jako zasób kontrhegemoniczny wobec metamorficznych praktyk wizerunkowo-estetycznych na przykładzie wybranych narracji medialnych”. *Zeszyty Wiejskie*, 28, s. 281–306.

- Schiebinger, L. (2015). „Czy feminizm zmienił naukę?” Tłum. A. Derra, N. Kurdubka. *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej*, 1, s. 21–26.
- Sieńko, P. (2018). „Polityczny aspekt samostanowienia – muzyczny przekaz kobiet”. *Heteroglossia – studia kulturoznawczo-filologiczne*, 8, s. 151–168.
- Sieńko, P. (2021). „Maladyczność zapłodnionej kobiety. Problematyka aborcyjna w twórczości Gangu Śródmieście”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 16, s. 181–193.
- Sieńko, P. (2023). *Własna piosenka. Formuły emancypacji w tekstach wybranych współczesnych polskich artystek*. Praca doktorska. <https://www.ukw.edu.pl/jednostka/rada-dziedzin/obrony-doktorskie/71062/mgr-piotr-sienko-literaturoznawstwo-14112023> (dostęp: 26.12.2023).
- Sikorska, K., Frydrysiak, S. (2020). „Po stronie swoich bohaterek. Feministyczny dokument filmowy w Polsce w drugiej dekadzie XXI wieku”. *Kwartalnik Filmowy*, 112, s. 85–106.
- Solnit, R. (2017). *Mężczyźni objaśniają mi świat*. Tłum. A. Dzierzowska. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sznajder, A. (2005). „Wizerunek kobiety aktywnej politycznie”. *Państwo i Społeczeństwo*, 2, s. 131–137.
- Zubrycht, J. (2022). „Maryla Rodowicz: Jak zaczęły bojkotować TVP, to co mi zostanie? Radia mnie już przecież nie grają”. *Gazeta Wyborcza*, 14.06.2022. <https://wyborcza.pl/7,113768,28580309,maryla-rodowicz-jak-zaczne-bojkotowac-tvp-to-co-mi-zostanie.html> (dostęp: 29.12.2023).
- Ślęczka, K. (1999). *Feminizm. Ideologie i koncepcje współczesnego feminizmu*. Katowice: Książnica.
- Świerkosz, M. (2008). „Feminizm korporealny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności”. *Teksty Drugie*, 1–2, s. 75–95.
- Tański, P. (2021). *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenka – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Tong, R.T. (2002). *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*. Tłum. J. Mikos, B. Umińska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Trębaczewska, M. (2009). „Kobiety w muzyce”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, 34, s. 205–227.
- Wachińska, O. (2012). „Disco polo kontynuacją folkloru? Rozwój muzyki chodnikowej i jej charakterystyka w kontekście rodzimej twórczości ludowej”. *Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy*, 3, s. 87–102.
- Walczevska, S. (2000). *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Złotnicka, A. (2019). „Polska literatura kobieca na przełomie XIX i XX wieku”. *Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*, 8, s. 61–79.
- Żelazne Waginy (2016). „Żelazne Waginy”. W: 500 zeta. Warszawa: Haller Records.
- Żelazne Waginy (2018). „Podręczne”. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=LHndjahErZk> (dostęp: 29.12.2023).
- Żelazne Waginy (2019). „Landryny”. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=u28zVIVAaCk> (dostęp: 28.12.2023).
- „Żelazne Waginy 2. Cześć i chwała bohaterkom” (2019). *Going*, 11.07.2019. <https://goingapp.pl/wydarzenie/zelazne-waginy-2-czesc-chwala-bohaterkom/lipiec-2019> (dostęp: 28.12.2023).

Żelazne Waginy (2020). „Tokio, ninja, gejsza, killers”. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=LHroMLN4nL4> (dostęp: 29.12.2023).

Streszczenie

Nadrzędnym celem niniejszego artykułu jest analiza tekstów autorstwa wybranych współczesnych polskich artystek. Utwory, które poddaję interpretacjom, charakteryzują się emancypacyjnym wydźwiękiem. Ich autorkami są kobiety, które w swojej twórczości zainteresowały się sytuacją kobiet w społeczeństwie. Założyłem, że zaproponowane teksty odwołują się do polityki, np. poprzez namysł nad systemem patriarchalnym. Autorki przywołują w nich także bieżące wydarzenia społeczno-polityczne. Dlatego przedstawione analizy cechuje także to, że teksty autorstwa współczesnych polskich artystek umieściłem w konkretnej przestrzeni. W związku z tym artykuł rozpoczyna się od objaśnienia pojęcia polityczności oraz opisu wyboru metodologii, którą, ze względu na podjęty materiał, jest krytyka feministyczna. Kolejne części artykułu to omówienia wybranych tekstów autorstwa współczesnych polskich artystek, których główny wątek twórczości stanowi emancypacja kobiet; są to Żelazne Waginy i Gang Śródmieście. Wartością dodaną artykułu jest to, że wymienione autorki realizują swoje projekty w różnych gatunkach muzycznych, co także zauważono w niniejszym tekście.

Słowa kluczowe: feminizm, autorka, artystka, tekst, polityczność