


Piotr Sieńko*

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

***MATKA BOSKA WYMYŚLA SIĘ OD NOWA!*¹ MUZYCZNY PROTEST PRZECIWKO KONWENCJONALNYM ODCZYTOM FIGURY MARYI NA PRZYKŁADZIE *WZIEMIOWSTĄPIENIA* ŻELAZNYCH WAGIN**

Abstrakt. Współczesna kultura masowa często wykorzystuje postacie religijne jako medium do wyrażania społecznych i politycznych przekonań, co prowadzi do ich przekształcenia. W artykule sprawdzam, w jaki sposób Żelazne Waginy w utworze *Wziemiowstąpienie* reinterpretują postać Matki Boskiej. Dzięki interpretacji tekstu piosenki oraz teledysku do utworu dowiedzieć się można, które tradycyjne granice zostały przekroczone, gdzie centralnym punktem rozważań staje się „wstąpienie w ziemię” Matki Boskiej. Pokazuję, że artystki zdecydowały się na przekształcenie tej figury w symbol oporu przeciwko patriarchalnym strukturom społecznym i religijnym. Główny cel podzielonego na cztery części tekstu (wstęp, dwie analityczne i podsumowanie) to interpretacja wyżej wskazanego utworu. Okazuje się to możliwe za pomocą wykorzystania różnych perspektyw badawczych, są to między innymi źródła socjologiczne, teologiczne, literaturoznawcze czy językoznawcze. Fundamentalną dla artykułu optyką jest krytyka feministyczna, z której najsilniej korzystają Żelazne Waginy. Poprzez analizę kontekstu kulturowego, reakcji społecznych oraz teologicznych implikacji, dążę do zrozumienia, w jaki sposób artystki odzyskują figurę Matki Boskiej, czym włączają się do dyskusji na temat roli kobiet w społeczeństwie ze szczególnym uwzględnieniem skutków zawłaszczenia wspólnej przestrzeni przez dominującą w Polsce religię.

Słowa kluczowe: matka, Matka Polka, feminizm, artystka, muzyka

* Dr, Uniwersytet WSB Merito w Toruniu, Wydział Finansów i Zarządzania w Bydgoszczy, ul. Fordońska 74, 85-739 Bydgoszcz, e-mail: piotr.sienko@bydgoszcz.merito.pl

¹ Ten fragment tytułu został zapożyczony z utworu Żelaznych Wagin – *Wziemiowstąpienie*.

MOTHER GOD IS REINVENTING HERSELF!
A MUSICAL PROTEST AGAINST CONVENTIONAL READINGS
OF THE FIGURE OF MARYA USING THE EXAMPLE OF
WZIEMIOWSTĄPIENIE OF IRON VAGINAS

Abstract. Modern mass culture often uses religious figures as a medium to express social and political beliefs, leading to their transformation. In this article I examine how the Iron Vaginas in the song *Wziemiowstąpienie* reinterpret the figure of the Virgin Mary. By interpreting the lyrics of the song and the music video for the song, it is possible to find out which traditional boundaries have been crossed, where the central point of consideration becomes the “ascension” of the Virgin Mary. I show that the artists chose to transform this figure into a symbol of resistance against patriarchal social and religious structures. The main purpose of the text, which is divided into four parts (an introduction, two analytical and a conclusion), is to interpret the above-mentioned piece. This turns out to be possible through the use of various research perspectives, these include sociological, theological, literary or linguistic sources. Fundamental to the article’s optics is feminist criticism, from which Iron Vaginas makes the strongest use. Through an analysis of the cultural context, social reactions and theological implications, I aim to understand how female artists reclaim the figure of the Virgin Mary, with which they join the discussion on the role of women in society, with particular attention to the effects of the appropriation of common space by the dominant religion in Poland.

Keywords: mother, Polish Mother, feminism, artist, music

1. Wprowadzenie

Zaproponowana przez badaczki feministyczne krytyczna refleksja na temat roli matki pozwoliła na zdiagnozowanie trudności, na które narażone są kobiety, określenie funkcji przez nie sprawowanych, dała też szansę na podważenie tego wzorca. Wydaje się, że jedną z pierwszych myślicielek, która opowiedziała o tym toposie z perspektywy innej niż męskocentryczna była Adrienne Rich. Poetka i eseistka w *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* odważyła się na wprowadzenie rozgraniczenia „pomiędzy macierzyństwem mającym formę instytucjonalną, kontrolowaną przez patriarchy i w istocie opresyjną oraz macierzyństwem stanowiącym głębokie doświadczenie, źródło kobiecej mocy, mającym szansę zaistnienia pod warunkiem zdobycia przez matkę kontroli zarówno nad rodzeniem, jak i nad wychowywaniem dzieci” (Modelska-Kwaśniewska 20014: 43). Autorka uznała, że instytucja macierzyństwa „tworzy przepisy i warunki, w jakich podejmuje się lub blokuje pewne wybory; nie są one »rzeczywistością«, ale kształtują okoliczności naszego życia” (Rich 2000: 84), a przez ideologię patriarchy kobieta „wpada we władanie teorii, ideałów, archetypów, opisów jej nowej egzystencji, z których prawie żadne nie pochodzą od innych kobiet (choć inne kobiety mogą je przekazywać) i z których wszystkie niewidocznie ją otaczały, odkąd po raz pierwszy spostrzegła, że jest kobietą, a więc potencjalnie matką” (Rich 2000: 108).

Namysł nad pozycją kobiet-matek w społeczeństwie podejmują także polskie badaczki. Zauważają one, że patriarchalno-religijna kultura, stawiając na pierwszym planie potrzeby stereotypowo uznawane za męskie stworzyła mit Matki Polki, który z jednej strony zabezpieczył ciągłość trwania narodu, a z drugiej umocnił przekonanie, że jeden z obowiązków kobiet to opieka nad domem i rodziną (Szlachta-Ignatowicz 2022: 226–227). Małgorzata Anna Packalén Parkman opisując szczególną rolę Matki Polki dochodzi do wniosku, że „jest [...] trwałym i głęboko zakorzenionym w polskiej kulturze i historii symbolem wolności. Realizując się bowiem nie tylko jako matka, a więc w służbie macierzyństwa, ale także – być może najbardziej – w służbie narodu, stanowi tym samym silnie emocjonalnie i symbolicznie naładowaną metaforę zarówno miłości matczynej, jak i miłości do ojczyzny” (Packalén Parkman 2017: 63). Wynika z tego więc, że na patriarchalny wzorzec kobiety-matki wpływa złożona historia Polski, która „stworzyła obraz kobiety heroicznej, zdolnej do niesamowitych poświęceń dla dobra Ojczyzny, skoncentrowanej przede wszystkim na rodzinie, nie na sobie” (Imberowicz 2012: 430). Szczególne miejsce Matki Polki w kulturze polskiej podkreślają Elżbieta Korolczuk i Renata E. Hryciuk, które we wstępie do monografii zbiorowej *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce* tłumaczą:

Matka Polka stała się elementem narodowej tożsamości, częścią kapitału kulturowego Polaków i Polek, weszła do języka naukowego i potocznego, a także do kultury popularnej na prawach oczywistości – kategorii znanej wszystkim i przez wszystkich podobnie rozumianej. Stało się tak, choć figura ta opisywana jest za pomocą wielu różnych określeń i trudno o jej jednoznaczną definicję (Korolczuk, Hryciuk 2011: 11).

Patriarchalne struktury społeczne wpływają na opresję wobec kobiet, ich pozycję, a więc także na, najmocniej mnie interesujący, obraz kobiety-matki. Sławomira Walczewska (1999) uznaje, że narodził się on już w czasach szlacheckich, w których „kobieta zachęcająca mężczyznę do walki za ojczyznę, przypinająca mu kokardę do piersi, kobieta jako samarytanką, poświęcająca się, opatrująca jego rany – to jego odmiana katolicko-narodowa”. Co więcej badaczka uzmysławia, że marginalizację kobiet nietrudno zauważyć nie tylko we wskazanych środowiskach, gdyż „w dyskursie liberalnym rycerz jest dżentelmenem adorującym swoją *lady*, w dyskursie socjalistycznym jest szarmanckim działaczem społecznym rozdającym goździki »naszym pięknym paniom«”. Wobec tego nie traktuje się ich jako samodzielnych, niezależnych jednostek (Walczewska 1999: 11). Te ustalenia trzeba uzupełnić o przypisywane kobietom stereotypowe role „dziewic, żon i matek”. Definiuje się je więc jedynie z męskiej perspektywy, wpycha w fallogocentryczne ramy, gdzie kobieta „jest córką (ojca), dziewczicą (czekającą na mężczyznę), żoną (męża) i matką (najlepiej: synów)” (Skucha 2015: 164–165).

Zaprezentowana powyżej optyka umożliwia zaproponowanie obszarów poruszonych w artykule. Za cel tekstu obrano interpretację utworu *Wziemniowstąpienie*

autorstwa Żelaznych Wagin, których piosenki dzięki feministycznym treściom uznać można za zaangażowane w emancypację kobiet. Artykuł składa się z kilku części. Pierwsza z nich stanowi wprowadzenie do omawianej problematyki, w drugiej zaprezentowano wyniki z analizy teledysku do utworu *Wziemiowstąpienie*, w kolejnej interpretację tekstu tej piosenki. Figura Matki Boskiej, którą Żelazne Waginy postawiły „wymyślić od nowa” stanowiła kontekst dokonanych analiz. Artykuł wieńczy podsumowanie rozważań w nim podjętych.

2. Redefinicja obrazu – nowy wizerunek Matki Boskiej w teledysku

Przegląd całości twórczości zespołu pozwala na stwierdzenie, że w fundamenty swojej działalności wpisał on krytykę rzeczywistości społecznej z perspektywy feministycznej. Na przestrzeni lat skład Żelaznych Wagin zmieniał się, jednak za jego rdzeń można uznać: Karolinę Czarnecką, Monikę Babulę i Agnieszkę Przepiórską, natomiast Lenę Piękniewską, ze względu na jej częstą aktywność, określić wolno jako stałą współpracowniczkę grupy. Analizowany utwór artystki zamieściły na płycie *500 zeta*, której premiera odbyła się w 2016 roku.

Żelazne Waginy konsekwentnie podejmują problematykę patriarchalnych struktur władzy oraz wyrażają dezaprobatę wobec „stereotypów, utartych wzorców kulturowych i próbie ich podważenia poprzez śmiech” (Jeziński 2018: 213). Stanisław Sierotwiński dochodzi do wniosku, że tytuł kompozycji „jest jednym z podstawowych czynników umożliwiających identyfikację dzieła: jego forma pozostaje w wielorakich związkach z treściami utworu, który nazywa i symbolizuje, a także ze sposobami zapisu dzieła i materialnym kształtem jego przekazu” (Sierotwiński 1986: 63). Wydaje się, że zespół realizuje swoją strategię już za jego pomocą. Dzięki niemu autorki wprowadzają nas w tematykę piosenki i sugerują, że odniosą się w niej do kwestii związanych z wiarą katolicką. Biorąc pod uwagę charakterystykę zespołu założyć wolno, że twórczynie co najmniej dystansują się wobec ograniczeń narzucanych przez Kościół katolicki, który propaguje „służebną rolę kobiety” (Matuchniak-Krasuska 1998: 131).

W związku z drogą artystyczną wybraną przez Żelazne Waginy, materiałem badawczym, a także już przedstawionymi powyżej koncepcjami zasadnym wyborem metodologicznym okazuje się krytyka feministyczna. Pozwala ona bowiem na zainteresowanie się nie tylko „niewidzialnością kobiet”, brakiem reprezentacji, ale też uwrażliwia na „bezkrytyczne reprodukcje stereotypowych wyobrażeń na temat płci kulturowej” (Kowalska 2012: 74). Ta propozycja badawcza wydaje się właściwa też z tego względu, że dzięki niej „obserwujemy koncentrowanie się na sektorach życia społecznego zdominowanych przez mężczyzn; stosowanie pojęć, metod i teorii, które bardziej przekonująco przedstawiają doświadczenia mężczyzn; traktowanie męskich stylów życia jako normy służącej do interpretowania zjawisk społecznych” (Wawrowski 2012: 121). Ze względu

na zainteresowanie zespołu problematyką społeczną oraz charakterystycznym dla niego sprzeciwem wobec męskiego statusu quo warto przyrzeć się kontrkulturze feministycznej. Postuluje ona:

wytworzenie „świata na opak”, czyli odrzucenie dotychczasowych praw i zwyczajów, oficjalnych hierarchii, podkreślanie względności porządku i hierarchii codziennego świata, ekscentryczność, elementy bluźnierstwa czy profanacji, błazenady (z wykorzystaniem parodii czy groteski), śmiechu, epatowanie obrazami niestosownymi, skandalizujący język, mieszanie wysokiego z niskim, powagi ze śmiechem. Widoczne są tu również zabiegi komercjalizacji kontrkulturowych atrybutów i przejęcia ich przez kulturę blichtru (Chutnik 2016: 142).

W związku z powyższym trzeba zaznaczyć, że Żelazne Waginy identyfikują się z nurtem punk, inspirują się nim zarówno pod względem muzycznym, ale też charakterystycznym dla niego stylem ubioru, sposobem krzewienia wywrotowych idei. Swoimi utworami wyrażają niezgodę wobec sposobu postępowania instytucji, których władza, zdaniem artystek, prześladowa kobiety (Sieńko 2023: 105–106). Podejmując próbę przeprowadzenia analizy w ramach krytyki feministycznej warto wyeksponować, że Żelazne Waginy nie są pierwszym polskim zespołem składającym się z kobiet, który zdecydował się na dezaprobatę wobec zastanych wzorców społecznych i wykorzystał do tego kulturę punk. Pozwoli to na choćby zaznaczenie obecności poprzedniczek w przestrzeni społecznej, co wpisuje się w jedną ze strategii emancypacyjnych funkcjonujących w ramach krytyki feministycznej. Herstoria, bo o niej mowa, wyznacza „nowe [...] reguły opowiadania o wydarzeniach z przeszłości, uwzględniające grupy wykluczone z nurtu tradycyjnych narracji (w tym przypadku kobiety)” (Kuźma, Pietrzak 2020: 228). Pozwoli to też na uchronienie tego artykułu przed zjawiskiem *zerwanej genealogii*, która „wyraża [...] przekonanie o nieobecności w Polsce ruchu kobiecego” (Grabowska 2018: 26) i nie pozwala na rozumienie jego działalności jako pewnego continuum. Dlatego warto odnotować, że w Polsce, szczególnie w latach 90., mieliśmy do czynienia ze wzmożoną aktywnością punkowych zespołów kobiecych potępiających dyskryminację ze względu na płeć, orientację psychoseksualną, pochodzenie czy kolor skóry, a także dominację Kościoła katolickiego (Ramme 2014: 130).

Figura Matki Boskiej stanowiła istotę teledysku do *Wziemiowstąpienia*, w którym ukazano postać kreowaną na Świętą Marię. Forma teledysku charakteryzuje się między innymi tym, że z jednej strony za ważne uznaje się „intencje artysty, który dokonując autokreacji artystycznej, chce przekazać odbiorcy określone idee (odnoszące się do jego postawy wobec świata i życia, określonego światopoglądu, stanowiące głos w dyskusji dotyczącej rzeczywistości społecznej, kulturowej, politycznej itd.)”, a z drugiej ma on na celu wywołanie pewnego „rodzaju emocji, przemyśleń i refleksji u odbiorcy” (Golonka-Legut, Pryszmont-Ciesielska 2018: 91). Michał Pick podkreślając wagę teledysku w umiejętnym, całościowym rozumieniu piosenek dochodzi do wniosku, że „teledysk muzyczny to nie tylko

obraz, ale i tekst, który jest w założeniu podstawą utworu poddanego wizualnej interpretacji” (Pick 2021: 486).

Wobec tego warto podkreślić, że Żelazne Waginy w wideoklipie wykorzystywały rysunek, którego twórczyni to Marta Frej, autorka memów uznawanych za feministyczne (Żelazne Waginy 2020), która „wlewa nową treść – niebanalną, błyskotliwą, często prowokacyjną, sprzeczną z zakorzenionymi w polskiej tradycji narracjami” (Streciąg 2017: 270). Obserwacja dotycząca autorstwa grafiki wydaje się o tyle ważna, gdyż sama Frej zaznacza, że relacje państwo-Kościół stanowią dla niej newralgiczny temat, który nierzadko przedkłada nad inne problemy, jak choćby walkę z seksizmem (Budzińska 2017: 136). Mamy tutaj więc do czynienia z sytuacją, gdzie teledysk w naturalny sposób nawiązuje do tekstu utworu, a „obraz w symboliczny sposób podkreśla wymowę dzieła muzycznego” (por. Golonka-Legut, Pryszmont-Ciesielska 2018: 95). Jednak taki stan rzeczy nie powinien zaskakiwać, bowiem ten zabieg stosuje się nierzadko w sztuce. Bardziej zajmujące wydaje się, że warstwa wizualna dostarcza przełamania stereotypowego obrazu Matki Boskiej. Tę postać umieszczano w wielu kontekstach, jak na przykład w przypadku wniebowstąpienia, kiedy otoczono ją aniołami (Królewski 2010: 132–133) bądź gdy namalowano Matkę Boską troszczącą się o Dzieciątka Jezus (Kogut 2004: 46). Jej wizerunkowi nierzadko towarzyszyły atrybuty, jak chociażby korona, aureola (Ponińska 2019: 172) czy słońce (Kurkiewicz 2021: 106). Ozdabiano je zazwyczaj kolorem złotym, co biorąc pod uwagę wymiar religijny obrazów, wydaje się nie bez znaczenia, gdyż ta barwa symbolizuje jego boskość, a nawet „przynależności do sfery sacrum, także raj” (Sprutta 2008: 166). Katarzyna Skowronek zauważa, że omówione tutaj malowidła wpłynęły na zbudowanie tożsamości polskiego katolicyzmu:

Liczne sanktuaria maryjne w Polsce są nie tylko celami masowych pielgrzymek, ale i miejscami takich duszpasterskich wydarzeń jak akty oddania (się), koronacje obrazów z Jej podobizną oraz nawiedzenia zwane peregrynacjami. W sposób szczególnie dotyczy to obrazu Matki Bożej zwanej Jasnogórską albo Częstochowską. Także duszpasterski program episkopatu pod przewodnictwem kardynała Stefana Wyszyńskiego, realizowany od połowy lat pięćdziesiątych, wiązał się ściśle z kultem maryjnym (Skowronek 2008: 319).

W teledysku do podjętego utworu Matka Boska występuje w roli DJ-ki. Żelazne Waginy odrzuciły więc konwencjonalne przedstawienie tej postaci. Dzięki temu zabiegowi zespół zdecydował się na przełamanie stereotypu dotyczącego płci, bowiem w tej branży nadal dominują mężczyźni². Artystki zdecydowały się więc na naruszenie męskiej przestrzeni, dotychczas zarezerwowanej dla określonej

² Opieram się tutaj głównie na artykułach branżowych i komentarzach osób z nią związanych, jak na przykład: Bandzerewicz T. (2022), *DJane TOP 100 – oto najlepsze DJ-ki 2022 roku*, <https://ftb.pl/djane-top-100-oto-najlepsze-dj-ki-2022-roku/> [dostęp: 23.04.2024] czy Murawska M. (2023), *W klubie kobiet: Najbardziej wpływowe DJ-ki sceny elektronicznej*, <https://www.vogue.pl/a/pionierki-za-deckami-czyli-w-klubie-kobiet> [dostęp: 23.04.2024].

płci. Krytyka feministyczna tłumaczy, że „taka praktyka przypomina walkę o terytorium, próbę odzyskania dla kobiet choć części tradycji kulturowej, z której niegdyś zostały wyparte i zagospodarowane miejsca na przyszłość” (Spychalska 2002: 116). Kobietę-matkę zobrazowano tutaj jako niezależną twórczynię, podejmującą próbę naruszenia patriarchalnych struktur społecznych i wyrażającą gotowość do samostanowienia.

Wobec powyższego należy uzupełnić, że Żelazne Waginy pozbawiły Matkę Boską typowych dla niej atrybutów. Ciało kobiety nie zdobi już złoty symbol świętości, w jej otoczeniu na próżno szukać bogobojnych przedmiotów, a na rękach nie trzyma dziecka. W omawianej wizualizacji istotną rolę odgrywa płyta gramofonowa. Umieszczono ją w ten sposób, że trudno się domyślić czy została ona umieszczona na miejscu dotychczasowego atrybutu zdobiącego ciało Matki Boskiej, czy przedmiot ulokowano na ścianie tuż za głową postaci. Zakładam, że to celowy zabieg Marty Frej, która swój sposób postępowania tłumaczy w jednym z wywiadów: „nie mogę pominąć i nie zauważać Matki Boskiej, nie zastanawiać się, jaka byłaby jej postawa dzisiaj” (Januszevska 2021). Nową wizytówką postaci wzorowanej na Najświętszej Paniencie staje się dj-ska konsola, gdzie komponuje ona swój muzyczny przekaz. Kluczowe dla odpowiedniego zrozumienia teledysku do *Wziemiowstąpienia* wydaje się zauważenie tego, czym zajmują się dłonie kobiety. W pierwowzorze postaci Matki Boskiej, często były one obciążone trzymaniem dziecka. Jej nowa odsłona zajmuje się tworzeniem muzyki, nie stereotypowo wiązaną z kobiecością pracą opiekuńczą. Te spostrzeżenia trzeba uznać za ważne z perspektywy feministycznej, gdyż jak uważa między innymi Julia Kristeva „utożsamienie kobiety z macierzyństwem i reprodukcją na poziomie symbolicznym stanowi jeden z głównych powodów społecznej opresji” (Bator 2000: 13). Ten akt kreowania sztuki staje się ważny jeszcze z jednego powodu. Mianowicie część badaczek organizujących swoje prace wokół modelu biologicznego w pisarstwie kobiet (Showalter 1993: 125–128) akceptuje „istnienie metaforycznych konsekwencji kobiecej odmienności biologicznej”, który utożsamia pióro z fallusem, czyli męskim narządem płciowym (Showalter 1993: 125). Wobec tego Żelaznym Waginom udało się uporać z tą dość esencjalistyczną metaforą i oddać sprawczość artystyczną Matce Boskiej występującej już w podmiotowej odsłonie.



Mem autorstwa Marty Frej, z którego skorzystały Żelazne Waginy w *Wziemiowstąpieniu*.

Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=vxjLp9RTCDs&list=RDvxjLp9RTCDs&start_radio=1

Kończąc tę część tekstu, warto zwrócić uwagę, że w literaturze wymienia się kilka funkcji teledysku. Jedna z nich zwana rozrywkową mówi o tym, że „ma [ona] na celu przeniesienie widza i jego emocji w inny kontekst niż ten, którego doświadcza na co dzień” (Struczyk 2019: 69). W zaprezentowanym teledysku zrealizowano ją dzięki umieszczeniu Matki Boskiej w zupełnie innej, nietypowej dla niej dotąd przestrzeni, gdzie odkrywa ona nowe pasje i realizuje się w nieznanym do tej pory obszarach. Żelazne Waginy za pomocą Marty Frej umiejętnie wykorzystywały figurę DJ-ki, bowiem udało się im przedstawić Królową Niebios jako „nieboską” postać. Praca DJ-a charakteryzuje się między innymi integrowaniem publiczności, co sprzyja obluzowaniu jego/jej relacji z osobami słuchającymi (Kurcwald 2018: 181). Dzięki teledyskowi Żelazne Waginy odzyskują figurę Matki Boskiej, która pożegnała się z „koncepcją geniuszu” i staje się pospolitą kobietą (Stasiowska 2012: 65).

3. Wytchnienie od boskości

Tekst analizowanego dzieła stanowi naturalną kontynuację wyrażania niezgody na patriarchalno-religijne standardy, gdzie Żelazne Waginy budują swój przekaz poprzez skupienie się na figurze Matki Boskiej. W tym miejscu warto powrócić do samego tytułu utworu, którego wagę podkreślono już na początku części analitycznej. Za jego pomocą Żelazne Waginy nawiązują do Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i dzięki niemu konstruują swój postulat. Dążą do odciążenia polskich kobiet i wyzwolenia ich od „etosu Matki Polki”, odwołującym się „bezpośrednio do postaci Matki Boskiej, która ma być dla kobiety wzorem do naśladowania” (Kępa 2009: 563). Te ustalenia potwierdza też Jerzy Bartmiński, językoznawca pisze nawet o „wyrznięciu ideologicznym stereotypie matki Polki”, a jego korzeni upatruje się między innymi w figurze Matki Boskiej (Bartmiński 2008: 45–46). Mimo że część katolickich komentatorek i badaczek w swoich opracowaniach próbuje scharakteryzować Matkę Boską jako aktywną, godną i niezłomną kobietę, opisując ją jako wzór „nowego feminizmu”, to jednak w tych interpretacjach przyjmuje ona pozycję „szlachetnej towarzyszkii” Syna Bożego (Woźniak 2000: 97–98). Tę uwagę warto uznać za zasadną, bowiem w Kościele katolickim obawiano się, że Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny „będzie powodem do niepokoju wśród wiernych, którzy odtąd w centrum swej wiary będą umieszczać nie Chrystusa, ale Matkę Bożą” (Życiński 1987/1988: 92).

Wobec powyższego *Wziemiowstąpienie* stanowi całkowitą, rewolucyjną wręcz, propozycję ponownego odczytania figury Matki Boskiej w duchu emancypacyjnym. Zaproponowany utwór rozpoczyna się od obwieszczenia, że *Nie będzie nad Wisłą kolejnego cudu/ Matka już nie-Boska nie porwie dziś ludu* (Żelazne Waginy 2016). Autorki nawiązują więc do legendy, kiedy to podczas Bitwy Warszawskiej w 1920 roku walczącym miała ukazać się Matka Boska, która według niektórych mobilizowała Polaków do walki z wrogiem, a „najczęściej polskie zwycięstwo mające miejsce w dniu głównego święta maryjnego łączone jest z postacią Matki Boskiej Częstochowskiej” (Hołda 2012: 258). Wydaje się więc, że artystki nie tylko pragną urealnić figurę Matki Boskiej, nie wymazując jej jednocześnie z polskiej kultury. Starając się przejąć język, odchodzą od boskich metafor i redefiniują rolę Najświętszej Maryi Panny, co jak zauważa mariolog Grzegorz Bartosik „ruch ten [feministyczny, dopisek autora] ukazuje zupełnie inną wizję powołania kobiety niż przedstawia to Pismo Święte” (Bartosik 2020: 94).

Matka Boska grupy Żelazne Waginy pragnie zerwać ze swoim dotychczasowym wizerunkiem troskliwej, opiekuńczej i przyjmującej na siebie ludzkie utrapienia kobiety, co oddaje kolejny fragment *Wziemiowstąpienia: Koniec trików, wizji, objawień i ściemy/Ludzie sami rozwiązujcie swoje problemy* (Żelazne Waginy 2016). Twórczynie nawiązują i jednocześnie przeciwstawiają się obarczaniu

kobiet dbałością o innych, a także powierzaniu im zmartwień, niepowodzeń czy frustracji. Zgodnie z wizją świata prezentowaną przez Kościół katolicki powinny one odwzorowywać postawę Maryi, bowiem „krzyż należy nieść w duchowej łączności z Maryją” (Dec 1993: 144). Powinności jej wyznaczone trafnie ujmuje Stanisław Grygier:

Kobieta nachylona swoim byciem i swoim działaniem (miłość o raz poznanie) ku temu, co jest, sprzeciwia się wszystkiemu, co zagraża człowiekowi oraz światu. [...] w kobiecie rozgrywa się główna walka o człowieka. Rodziny, narody, społeczeństwa zawsze znajd u ją w kobiecie, w jej trwaniu wiary pod krzyżem, swój ostatni bastion obrony (Grygier 1998: 72–75).

„Matka już nie-Boska” (Żelazne Waginy 2016) dąży do wyzwolenia się i odzyskania prawa do odpoczynku. Przykłady brzemienia, które niesie za sobą Maryja, możemy znaleźć także w modlitwach: „Maryjo, Matko nasza, Matko naszego udręczonego narodu – nie opuszczaj nas”, „Matuchno Częstochowska czuwaj nad Polskim narodem, żeby nic się nie stało naszej Kochanej Ojczyźnie” czy powszechnie znana „Pod Twoją Obronę uciekamy się Święta Boża Rodzicielko” (por. Niedźwiedź 2005: 244). W obrazie przedstawionym przez twórczynię analizowanego utworu Matka Boska nie staje się alegorią narodu, udaje się im więc uciec od patriarchalnej koncepcji ról społeczno-kulturowych, gdzie kobiety obarcza się zadaniem o zachowanie ciągłości nacji (Graff 2014: 332–335).

Rezygnacja z atrybutów odbywa się także w wymiarze religijnym: *Nie bierzcie mnie do nieba / Obrazków też nie trzeba / Dobrze mi w mej nowej skórze i tego nie zmienię / Wolę ludzi od aniołów / Wziemiowstąpienie* (Żelazne Waginy 2016). Ten zabieg, który możemy określić jako „zwrot ku normalności”, wydaje się ciekawy z tego względu, że z jednej strony, powielanie religijnych zachowań powinno odbywać się codziennie, jak chociażby „modlitwa do Matki Boskiej Nieustającej Pomocy odmawiana w każdą środę” (Klimski, Zarzecki, Bejma, Boryszewski, Sakowicz 2008: 184), a z drugiej mamy tu do czynienia z odstąpieniem od norm zalecanych przez Kościół katolicki. Opisanie metamorfozy towarzyszy więc skupienie się na kobiecym doświadczeniu, pragnieniu odrzucenia dotychczasowej roli, którą przypisano Matce Boskiej. Optykę zaproponowaną przez Żelazne Waginy można uznać za emancypacyjną, gdyż jak zauważa Maggie Humm:

feminizm podkreśla wagę indywidualnego i wspólnego doświadczenia kobiet oraz ich walki o wyzwolenie. Analizuje konstytuowanie się różnic płciowych w ramach wszystkich sfer życia umysłowego i społecznego, ujawnia, w jaki sposób różnice te prowadzą do odmiennych życiowych doświadczeń kobiet i mężczyzn (Humm 1993: 9).

Definitywna transformacja Matki Boskiej ma miejsce w ostatniej zwrotce utworu: *Matka Boska wymyśla się od nowa! / Królowa Polski będzie od teraz punkowa / Z karlicą-czarownicą kreuje nowy band / Powstaje z krzyku wagin*

neo-punktowy band (Żelazne Waginy 2016). Żelazne Waginy odważyły się wykreować „Matkę już nie-Boską”, matkę, która urodziła się ponownie. Tekst do *Wziemniowstąpienia* podpowiada nam, że zaproponowana przez autorki metamorfoza ma okazać się zbawienna dla wszystkich kobiet, co zdaniem artystek dokona się poprzez zerwanie z mitem Matki Polki, uosabiającym „zarazem Matkę Boską, matkę narodu i królową Polski” (Heinen, Portet 2009: 3). Dzięki oddaniu jej podmiotowości możliwe staje się samokreowanie się kobiet/matek. Artystki dążą do zawiązania siostrzanych więzi z nową Maryją i głosem Karoliny Czarneckiej zapraszają ją do swojej grupy, gdzie będzie grać z „karlicą-czarownicą”, czyli Moniką Babulą. Żelazne Waginy proponują więc Matce Boskiej nie tylko dołączenie do ich zespołu, ale też prezentują się jako piewczynie „kultury kobiet”, która „nadaje kształt ich wspólnemu doświadczeniu w ramach całokształtu danej kultury, doświadczeniu, które wiąże ze sobą kobiety [...] ponad czasem i miejscem ich działania” (Showalter 1993: 217). W tym znaczeniu ważne stają się ustalenia Eweliny Wejbert-Wąsiewicz. Socjolożka uzmysławia, że:

kobiety w różnych kręgach kulturowych traktowano przede wszystkim jako żony i matki – niewolnice mężów. Natomiast ich wartość oceniana była na podstawie takich pojęć, jak: młodość, uroda, zdolność do pracy oraz macierzyństwo. Matka – gospodyni domowa to główna rola społeczna, jaką kobieta mogła pełnić w kulturze starożytnej i chrześcijańskiej (Wejbert-Wąsiewicz 2014: 235).

Ze względu na zaproszenie do kobiecego kręgu, które Żelazne Waginy wystosowały do Matki Boskiej, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną postać. Mianowicie w tekście do *Wziemniowstąpienia* artystki powołują się na figurę czarownicy w męskocentrycznej optyce definiowanej „jako służka szatana, kozioł ofiarny, wytwór patriarchalnego świata, relikw starożytnej religii płodności czy antyteza idealizowanej dziewicy Marii” (Kowalewska 2016: 56). Dzięki niej autorki przywracają pamięć o kobietach oskarżanych o czary. W perspektywie feministycznej mordercy na czarownicach rozumie się poprzez męskie pragnienie zawładnięcia kobiecej przestrzeni, zawłaszczenie struktury społecznej i naruszenie siostrzanych relacji między kobietami, bowiem jak tłumaczy Agata Araszkiewicz te zbrodnie doprowadziły do tego, że „zniszczono świat stosunków dający kobietom bazę społecznej władzy i szerokiej wiedzy, którą dzieliły się między sobą. Celem ataków często padały kobiece przyjaźnie lub więzi rodzinne, na przykład córki z matką” (Araszkiewicz 2021: 155).

Analizując utwór trzeba zauważyć, że w reinterpretacji Matka Boska odzyskuje swoją podmiotowość także w wymiarze cielesnym, a jej metamorfoza i dołączenie do kobiecej grupy wiąże się z powstaniem „z krzyku wagin” (Żelazne Waginy 2016). Stereotypowe odczytania relacji między męskością i kobiecością wiążą się z niższością i podporządkowaniem kobiety względem mężczyzny, która jawi się jako postać pasywna. Przeciwno temu buntują się Żelazne Waginy, przywracają one niezależność kobietom twórczym i wyrażają dezaprobatę wobec

wspierania patriarchalnej przemocy, gdzie „ciało męskie traktowano jako normę, ciało kobiece zaś pozostawało jego mniej doskonałą wersją” (Dębska 2015: 25). Fetyszyzacja ciała Matki Boskiej wpływa bezpośrednio na położenie w społeczeństwie kobiet:

Postać Maryi kojarzymy z dziewictwem, ciałem, które nie zostało zbrukane przez seks i poród. Natomiast matka Polka w potocznym przekonaniu to kobieta, która swoje życie seksualne składa na ołtarzu macierzyństwa i rodziny. Macierzyństwo zostało w ten sposób odsunięte od sfery tabu, oczyszczone. Podobnie, jak praktyki związane z ciałem macierzyństwu towarzyszące (Kamiński 2020: 138).

Podniesiony wątek wydaje się ciekawy jeszcze z jednego powodu. Odzyskanie wagin i nadanie im aktywnego charakteru powoduje nie tylko możliwość zaistnienia aktu twórczego, ale też stanowi oddanie sprawczości kobiecie. Badania antropologiczne dowodzą, że kobiety tworzą „muted group”, czyli grupę, której patriarchalny system wartości odebrał głos i sprawił, że dominują w nim mężczyźni. Tym samym kultura ta sprawuje „kontrolę nad ekspresją, kontroluje formy i struktury języka, za pomocą których pewne idee mogą być przekazane. Kobieca obecność może się ujawnić poprzez te istniejące już struktury” (Skowrońska 2019: 225).

Zaproponowana we *Wziemiowstąpieniu* strategia emancypacyjna wpisuje się w feministyczną koncepcję Żelaznych Wagin, które dążą do naruszenia patriarchalnych struktur społecznych. Artystki za pomocą swoich utworów zabierają „głos w kwestii społecznej”, co manifestują w piosenkach i teledyskach” (Jeziński 2018: 203), a poprzez sztukę mówią „na temat istotnej kwestii politycznej, jaką jest brak równouprawnienia kobiet we współczesnej Polsce” (Jeziński 2018: 208). Tym samym artystki kontynuują obroną drogę i poszerzają grono członkiń „neo-punkowego bandu” o Matkę Boską (Żelazne Waginy 2016). Natomiast do osób krzewiących idee antyfeministyczne krzyczą „idźcie modlić się w Kościele”, jak w piosence-manifeście, którym Żelazne Waginy zapoczątkowały swoją działalność (Żelazne Waginy 2016b).

4. Odzyskanie Matki Boskiej

W omówionym utworze Żelazne Waginy wykorzystując narzędzie wizualne oraz tekst zdecydowały się na próbę przejścia figury Matki Boskiej. Umieściły ją w dyskursie feministycznym i zaprezentowały obszary, w których ich zdaniem zawłaszczono Maryję. Zobrazowały też mechanizmy, które poprzez zastosowanie omawianej postaci wpływają na życie współczesnych kobiet. Wydaje się to szczególnie ważne, ponieważ, co czujnie uchwyciły Elżbieta Korolczuk i Renata Hryciuk w artykule *Konteksty upolitycznienia macierzyństwa i ojcostwa we współczesnej Polsce z 2015 roku*: „podczas gdy meksykańskie feministki posługują się

np. wizerunkami Matki Boskiej z Guadalupe w czasie protestów na rzecz praw reprodukcyjnych [...], w Polsce nie podejmuje się prób przechwytywania tego typu symboli” (29). Żelazne Waginy wcielają się w rolę nie tylko wrażliwych społecznie artystek, ale też spełniają kryterium czujnych obserwatorek życia społecznego.

Podsumowując feministyczną analizę utworu *Wziemiowstąpienie*, należy dodać, że twórczynie korzystając z boskich, i narodowych symboli, dzięki swojej kreacji, dokonały ich reinterpretacji i tym samym wprowadziły je do dyskursu feministycznego, w ramach którego mamy do czynienia właśnie z nowym odczytaniem klasycznych, czy też patriarchalnych symboli. Autorki występują więc przeciwko przemocy symbolicznej, poprzez którą męska władza deprecjonuje status kobiet i powoduje, że ich dokonania zostają przemilczane (Flam, Beauzamy 2006: 180). Ponadto zaprezentowana rekonstrukcja figury Matki Boskiej wymyka się poza dobrze znane w teologii feministycznej reinterpretacje, które skupiały się głównie na ukazaniu specyficznego doświadczenia kobiety w wierze chrześcijańskiej, gdzie „ważnym punktem refleksji pozostaje sens roli Marii jako pośredniczki, orędowniczki czy też integralnego bóstwa, uosabiającego żeński aspekt boskości” (Iwasiów 1999: 58). To spostrzeżenie wydaje się ważne ze względu na społeczny wydzźwięk *Wziemiowstąpienia* Żelaznych Wagin, bowiem twórczynie konsekwentnie, używając różnych narzędzi, manifestują wyzwoloną Matkę Boską. Nawiązując do rozważań Héléne Cixous, Żelazne Waginy „bawią się mieszając porządek przestrzeni, wprowadzają w błąd, zmieniają miejsce rzeczy, wartości, zyskują na tym, że opróżniają struktury, a zapełniają własne” (Cixous 1993: 160), tym samym burzą patriarchalny porządek ról płciowych.

Bibliografia

- Araszkiewicz A. (2021), *Polowanie na czarownice, kultura kobietobójstwa i globalna wojna z kobietami*, „Czas Kultury”, t. 2, s. 154–158.
- Bandzerewicz T. (2022), *DJane TOP 100 – oto najlepsze DJ-ki 2022 roku*, <https://ftb.pl/djane-top-100-oto-najlepsze-dj-ki-2022-roku/> [dostęp: 23.04.2024].
- Bartmiński J. (2008), *Polski stereotyp „matki”*, „Postscriptum Polonistyczne”, t. 1, s. 33–53.
- Bartosik G. (2020), *Mariologia polska i kult maryjny wobec wyzwań współczesności*, [w:] Chmielewski M., Zadrozny K. (red.), *Maryjność w Kościele i mariologia w teologii*, Częstochowa. s. 83–102.
- Bator J. (2000), *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie”, t. 6, s. 7–26.
- Budzińska J. (2017), *Memy Marty Frej jako projekt krytyczno-tożsamościowy*, „Sensus Historiae”, t. 27, nr 2, s. 131–154.
- Chutnik S. (2016), *All that glitters is not gold. Strategie kontrkultury feministycznej w kontekście ciała i władzy*, [w:] Kisiełewska A., Kastoszuk-Romanowska M., Strawińska A.B., *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, Białystok, s. 133–143.
- Cixous H. (1993), *Śmiech Meduzy*, trans. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, t. 4/5/6, nr 22/23/24, s. 147–166.

- Dec I. (1993), *Wielki Piątek – Krzyż Chrystusa i nasze krzyże*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, t. 1–2, s. 143–145.
- Dębska H. (2015), *Somatyzacja dominacji. Ciało w teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica”, t. 1, s. 18–38.
- Flam H., Beauzamy B. (2006), *Przemoc symboliczna*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 1–2, s. 179–198.
- Golonka-Legut J., Pryszmont-Ciesielska M. (2018), *Teledysk muzyczny w przestrzeni badań nad edukacją, na przykładzie analizy i interpretacji teledysku do utworu „The Last Refugee” Rogera Watersa*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, t. 21, nr 3(83), s. 89–102.
- Grabowska M. (2018), *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Warszawa.
- Graff A. (2014), *Nacjonalizm*, [w:] Rudaś-Grodzka M., Nadana-Sokołowska K., Mrozik A., Szczuka K., Czeczot K., Smoleń B., Nasiłowska A., Serafin E., Wróbel A. (red.), *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, Warszawa, s. 332–335.
- Grygier S. (1993), *Pieśń Adama i dar Ewy*, „Znaki Czasu”, t. 12.
- Heinen J., Portet S. (2009), *Religia, polityka i równość płci w Polsce Końcowy raport badawczy podsumowujący projekt „Religion, Politics and Gender Equality”*, <https://eu.boell.org/en/publications> [dostęp 28.04.2024].
- Hołd R. (2012), *Wojna 1920 roku we współczesnym dyskursie pamięci*, [w:] Hołda R., Paleczny T. (red.), *Ciekawość świata, ludzi, kultury...*, Kraków, s. 247–261.
- Humm M. (1993), *Słownik teorii feminizmu*, trans. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa.
- Imbierowicz A. (2012), *Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na macierzyństwo polskich kobiet*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, t. 2, s. 430–442.
- Iwasiów I. (1999), *Osoba w dyskursie feministycznym*, „Teksty Drugie”, t. 1–2, s. 49–63.
- Januszewska P. (2021), *Marta boska (nie tylko) od memów*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/paulina-januszewska-marta-frej-marta-boska-nie-tylko-od-memow/> [dostęp 24.04.2024].
- Jeziński M. (2018), *O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej*, „Studia Politologiczne”, t. 50, s. 202–216.
- Kamiński P. (2020), *Ciało ciężarne w sztuce współczesnej na tle koncepcji abiektu Julii Kristejev*, „Kultura – Media – Teologia”, t. 41, s. 127–143.
- Kępa E. (2009), *Patriotyzm kobiet – ewolucja i przeobrażenia wzorca Matki Polki w kulturze współczesnej*, [w:] Kryńska E.J., Dąbrowska J., Szarkowska A., Wróblewska U. (red.), *Patriotyzm a wychowanie*, Białystok, s. 556–566.
- Klimski W., Zarzecki M., Bejma U., Boryszewski P., Sakowicz E. (2008), *Biuletyn socjologii religii*, „Collectanea Theologica”, t. 78, nr 1, s. 175–213.
- Kogut M. (2004), *Dawny kult Matki Boskiej Szkaplerznej w Głębowicach*, „Saeculum Christianum: pismo historyczno-społeczne”, t. 11, nr 2, s. 45–50.
- Korolczuk E., Hryciuk R. (2015), *Konteksty upolitycznienia macierzyństwa i ojcostwa we współczesnej Polsce* [w:] Korolczuk E., Hryciuk R., (red.), *Niebezpieczne związki. Macierzyństwo, ojcostwo i polityka*, Warszawa, s. 11–39.
- Korolczuk E., Hryciuk R.E. (2011), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Warszawa.
- Kowalewska D. (2016), *Czarownica w literaturze polskiego oświecenia. Stereotyp i pleć*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 4, s. 53–67.
- Kowalska B. (2012), *O metodologii feministycznej ogólnie i osobiście*, „Studia Humanistyczne AGH”, t. 2, s. 69–80.
- Królewski J. (2010), *Ołtarz główny i obraz „Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny” w kościele szadkowskim – w świetle prac konserwatorskich*, „Biuletyn Szadkowski”, t. 10, s. 131–139.

- Kurcwald M. (2018), *W cieniu czy na piedestale? Dj w kulturze „free tekno” a dyskurs muzyki „ludowej”*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. 34, s. 171–200.
- Kurkiewicz M. (2021), *Światło wiary. Motyw słońca i jego chrześcijańskie konotacje w poezji Krystyny Saryusz-Zaleskiej*, „Język – Szkoła – Religia”, t. 16, s. 96–110.
- Kuźma I.B., Pietrzak E. (2020), *Herstoryczne porządki. Konflikt czy pluralizacja pamięci?*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej”, t. 18, z. 2, s. 227–251.
- Matuchniak-Krasuska A. (1998), *Ruch feministyczny i kobiecy w Polsce. Interwencja socjologiczna 1994/1995*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, t. 27, s. 123–150.
- Modelska-Kwaśniewska A. (2014), *Portret matki w utworze Jasny Šamič Carstvo sjenki*, „Studia Slavica”, t. 2, s. 39–50.
- Murawska M. (2023), *W klubie kobiet: Najbardziej wpływowe DJ-ki sceny elektronicznej*, <https://www.vogue.pl/a/pionierki-za-deckami-czyli-w-klubie-kobiet> [dostęp: 23.04.2024].
- Niedźwiedz A. (2005), *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Kraków.
- Packalén Parkman M.A. (2017), *Macierzyństwo bez lukru i retuszu. Wizerunek Matki Polki w literaturze polskiej po roku 2000 i blogach*, „Postscriptum Polonistyczne”, t. 2, s. 63–83.
- Pick M. (2021), *Poetyka wideoklipu muzycznego*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. 1, s. 481–493.
- Ponińska K. (2019), *Typologia przedstawień wizerunku Matki Boskiej Dzikowskiej w zbiorach muzealnych*, „Kwartalnik Naukowy Fides et Ratio”, t. 4, nr 40, s. 169–199.
- Ramme J. (2014), *Interwencja i autonomia (kontr)kultura na przykładzie działalności anarcho-feministycznej w Polsce*, „Stan Rzeczy”, t. 7, s. 119–149.
- Rich A. (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, trans. J. Mizelińska, Warszawa.
- Showalter E. (1993), *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, trans. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie”, t. 4/5/6, s. 115–146.
- Sieńko P. (2023), *Własna piosenka. Formuły emancypacji w tekstach wybranych współczesnych polskich artystek*, <https://bip.ukw.edu.pl/jednostka/biuletyn-informacji-publicznej/78f59774dc0ed8f2e5b2/71570/piotr-sienko> [dostęp: 8.08.2024].
- Sierotwiński S. (red.), *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1986.
- Skowronek K. (2008), *Religijne i społeczne funkcje tytułów Maryi w listach pasterskich Konferencji Episkopatu Polski (1945–2005)*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, t. 3, s. 312–321.
- Skowrońska K. (2019), *Antropologia feministyczna i historia kobiet a onomastyka – miejsca wspólne... (na przykładzie chrześcijańskich imion żeńskich obecnych w nazwach miejscowych)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, t. 14, s. 218–234.
- Skucha M. (2015), *Feminizm pozorny, albo jak mizogini walczyli o prawa kobiet*, „Bibliotekarz Podlaski”, t. 2, nr 31, s. 155–170.
- Solnit R. (2017), *Mężczyźni objaśniają mi świat*, trans. A. Dzierzgowska, Kraków.
- Sprutta J. (2008), *Teologia ikony Świętej Rodziny*, „Salvatoris Mater”, t. 10, nr 4, s. 166–171.
- Spychalska M. (2002), *Znikająca kobieta i feministyczne śledztwo*, „Teksty Drugie”, t. 6, s. 113–124.
- Stasiowska J. (2012), *Right Here, Right Now – performatywność występu DJ-a w klubie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, t. 111, s. 63–68.
- Streciąg M. (2017), *Memy Marty Frej: hybryda medialna w publicystyce feministycznej*, [w:] Hofman I., Kępa-Figura D. (red.), *Współczesne media. Gatunki w mediach*, t. 2, Lublin, s. 265–275.
- Struczyk A. (2019), *Elementy życia codziennego w teledyskach muzyki disco polo i hip-hop*, [w:] Kempka A. (red.), *Doświadczenie społeczeństwa – muzyka, obraz, media*, Warszawa, s. 68–81.
- Szlachta-Ignatowicz J. (2022), *Ewolucja Stereotypu Matki Polki*, „Przegląd Środkowo-Wschodni”, t. 7, s. 221–232.
- Środa M. (2009), *Kobiety i władza*, Warszawa.

- Walczeńska S. (1999), *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków.
- Wawrowski Ł. (2012), *Kto, co, jak bada? Wątpliwości i trudności związane z perspektywą feministyczną w nauce*, [w:] Desperak I., Kuźma I. (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczkini – rewolucjonistki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 117–128.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2014), *Żona, matka, święta, żołnierka, ladacznica, „głupia gęś” – w poszukiwaniu kobiet na plakacie wojennym*, [w:] Ferenc T., Dymarczyk W., Chomczyński P. (red.), *Socjologia wizualna w praktyce. Plakat jako narzędzie propagandy wojennej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 234–270.
- Woźniak J. (2000), *Katolicycy moderniści wobec problemu emancypacji kobiet*, „Studia Socjologiczne”, t. 3, nr 158, s. 93–109.
- Żelazne Waginy (2016), *Wziemiowstąpienie*, [w:] 500 zeta.
- Żelazne Waginy. (2016b), *Żelazne Waginy*, [w:] 500 zeta.
- Żelazne Waginy. (2020), *Wziemiowstąpienie* (teledysk), <https://www.youtube.com/watch?v=vxjLp9RTCDs> [dostęp: 17.04.2024].
- Życiński W. (1987/1988), *Zmiana w perspektywie ekumenicznej doktryny o Wniebowzięciu Maryi*, „Częstochowskie Studia Teleologiczne”, t. 15–16, s. 91–99.