

Anna Kujawska-Kot

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-8302-3309

Taktylne doświadczanie transseksualnej cielesności. Przeżycia bohatera filmowego a ukłucia psychosomatyczne odbiorcy

Susan Stryker, transkobieta¹, profesor historii LGBTQ, porównuje proces tranzycji² do okresu dojrzewania, zwracając uwagę na aspekt emocjonalny tranzycji, potrzebę zdefiniowania siebie i potwierdzenia swojego istnienia przez osoby transseksualne³. Bohaterowie różnych tekstów kultury – reprezentujący osoby transseksualne

¹ Z medycznego punktu widzenia kobieta transseksualna (transseksualistka) to osoba urodzona z biologicznie męskim ciałem, identyfikująca się z płcią kobiecą, zaś mężczyzna transseksualny (transseksualista) to osoba urodzona z biologicznie kobiecym ciałem, identyfikująca się z płcią męską (por. W. Dynarski, A.M. Kłonkowska, *Słownik pojęć*, w: *Sytuacja społeczna osób LGBT. Raport za lata 2010 i 2011*, red. M. Makuchowska, M. Pawłęga, Lambda, Warszawa 2012, s. 226; A.M. Kłonkowska, *Płeć dana czy zadana? Strategie negocjacji (nie)tożsamości transpłciowej w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 15).

² Proces tranzycji (pojęcie wprowadzone przez Sally Hines) odnosi się do korekty płci. Jest wyjątkowo żmudny i trwa minimum dwa lata. Zaczyna się od wizyt osoby transseksualnej u seksuologa, który najczęściej zostaje lekarzem prowadzącym (por. J. Maj, *Przełamując dychotomię płci w Polsce. Porównanie sytuacji osób transgenderowych w Polsce oraz w innych krajach europejskich*, w: *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie*, red. A.E. Banot, A. Barabasz, R. Majka, Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała 2012, s. 166–181). Potem następują wizyty u psychologa, „liczne badania medyczne (endokrynolog, kariotyp, EEG, RTG siodełka tureckiego, badanie dna oka itp.)” (tamże, s. 170–171). Kolejny krok to wdrożenie terapii hormonalnej, poprzez którą łatwiej jest zmaskulinizować ciało, niż dokonać jego feminizacji (por. M.A. Pelczar, *Co i kto nie „przechodzi”. (Nie)widoczność, „passing” a nie/normatywność trans*, w: *Strategie queer. Od teorii do praktyki*, red. M. Kłosowska, M. Drozdowski, A. Stasińska, Difin SA, Warszawa 2012, s. 254). Dalsze działania to korekta metrykalna płci i/lub zabiegi chirurgiczne.

O medycznych aspektach tranzycji, relacji między kliniką a krytyką oraz o kulturowych wcieleniach wynikających z tranzycji pisałam w: A. Kujawska-Kot, *Medykalizacja problemu transseksualności – użyteczność a presja*, w: *Dyskurs (para)medyczny. Gatunki – funkcje – przeobrażenia*, red. A. Dombrowski, W. Żarski, Collegium Columbinum, Wrocław – Kraków 2018, s. 127–139; też, *Stereotypizacja ciała a nowa kategoria piękna*, w: *Transgresja – interdyscyplinarność – dyskurs. Paradygmaty współczesnej neofilologii*, t. 2, red. M. Doktorska, T. Skwara, S. Świtlik, Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 125–136.

³ Por. S. Stryker w: S. Faludi, *W ciemni*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 146–147.

lub nimi będący – skrupulatnie odnotowując (w wyniku terapii hormonalnej i/lub zabiegów chirurgicznych) wszelkie zmiany swego ciała, dokonują oceny siebie. Specyfika tranzycji pozwala na uruchomienie cielesnego doświadczania siebie i nadanie temu, co wewnętrzne, fizycznego kształtu. „Przy czym owo doświadczenie obejmuje zarówno przeżycie posiadania ciała [...], jak i bycie ciałem [...], bycie cielesnym”⁴. Jednak zbadanie wymienionych obszarów wcale nie gwarantuje ostatecznego zdefiniowania cielesności bohatera transseksualnego⁵ czy nawet cispłciowego⁶, ponieważ uchwycenie somatyczności nie jest do końca możliwe. Jeśli zatem rozpoznania nie mogą być zakończone, może warto przyjąć perspektywę oglądania, rekonstruowania, czytania ciała przez bohatera filmowego – wówczas znajdzie się miejsce na intuicyjne, uczuciowe, taktylne doświadczanie przez odbiorcę w formie zapośredniczonej transseksualnej somatyczności. Czy taka perspektywa ma prawo bytu? Tak, jeśli uwzględnimy rozróżnienie (choć o płynnej granicy) dwóch kategorii: *doświadczenie* a *doświadczenie*. Pierwsza kategoria odnosi się do procesu, otwarcia, druga do jego efektu⁷. A więc widz, również badacz, przyjmując wspomnianą perspektywę, doświadczałby przeżyć bohatera. Nie byłoby to wszakże równoznaczne z identyfikacją z bohaterem, a raczej z możliwością zbliżenia się do jego somatycznych odczuć (reprezentowanych na ekranie), odnoszących się do wyjątkowo skomplikowanej relacji między ciałem a psychiką, człowiekiem i jego istnieniem. Podjęcie prób zbliżania się do bohatera jednocześnie wpisywałoby się w ponowoczesne doświadczenie cielesności, oscylujące między dramatyczną świadomością nieosiągalności prawdziwej bliskości z innym a cierpliwymi wysiłkami mającymi na celu doznanie owej bliskości⁸.

W filmowych rozpoznaniach za szczególnie funkcjonalną uznaję kognitywną teorię emocji Murraya Smitha, która opowiada się za wejściem widza w struktury

⁴ B. Mirucka, *Wstęp*, w: *Podmiot ucieleśniony. Psychologiczna analiza reprezentacji ciała i tożsamości cielesnej*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2018, s. 11.

⁵ Podjęte przeze mnie badania nad bohaterem transseksualnym sytuuję w *trans studies*, które czerpią z dyskursu historycznego, a więc z odróżnienia transseksualności od transwestytyzmu (por. O. Gozlan, *Introduction*, w: *Current Critical Debates in the Field of Transsexual Studies*, red. Oren Gozlan, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2018, s. 2). Koncentruję się na jednym z typów transpłciowości: transseksualności. Transpłciowość to pojęcie zbiorcze (*the umbrella term*) dla nienormatywnych tożsamości płciowych; dla osób, które nie zgadzają się z przypisaną im w momencie narodzin płcią biologiczną lub uważają ją za niekompletną (por. D. Georgis, *Gender Transitions and Aesthetic Possibilities*, w: tamże, s. 57; R. Bell-Metereau, *Transgender Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ itd. 2019, s. 79). Inne typy transpłciowości to m.in.: transwestytyzm, *drag queen*, *drag king*, *butch* (męski typ lesbijki), kobiety mężczyzna.

⁶ Cispłciowość wskazuje na odczucie płci, które jest zbieżne z oznaczeniem płci biologicznej podczas narodzin. Na przykład cispłciowa kobieta urodziła się jako dziewczynka, ale transkobieta już nie (została jej przypisana płeć męska) (por. N. Richardson, *Transsexed Bodies*, w: *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2016, s. 127).

⁷ Por. E. Banaszak, *Eksperyencje nagości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017, s. 52.

⁸ Por. A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, w: tejże, *Anty-teoria literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 249.

fabularne filmu za pośrednictwem postaci filmowej i zaangażowaniem w nią (lub w nie, jeśli jest to zaangażowanie pluralne)⁹. Analizowanie postaci „może otwierać drzwi nie tylko do »obiektywnego« świata opowieści, lecz także do czysto subiektywnych doznań postaci, na przykład ich marzeń”¹⁰. Natomiast współodczuwanie pozwala na wyobrażenie siebie w określonej sytuacji w odróżnieniu „od wyobrażenia sobie bycia postacią w danej sytuacji”¹¹. Dzięki takiemu podejściu proces tranzycji, rozumiany również jako uzewnętrznienie siebie, staje się bardziej uniwersalny, a nastawienie do postaci (na które z pewnością wpływa jej działanie, ikonografia, muzyka użyta w filmie) pozwala na ocenę zarówno poznawczą, jak i afektywną bohatera¹². Teoria Smitha naświetla zjawisko empatii zachodzące między widzem a postacią.

Sympatyzując z bohaterem¹³ – konkluduje badacz – nie udaję ani nie naśladuję jego aktualnego stanu psychicznego. Po prostu rozumiem bohatera i kontekst, oceniam postać mniej lub bardziej pozytywnie czy negatywnie i reaguję emocjonalnie, zgodnie zarówno z własną oceną, jak i z kontekstem akcji¹⁴.

„[K]ażdy objaw istnienia¹⁵ – jak z kolei słusznie zauważa François Chirpaz – jest podtrzymywany przez ciało”¹⁶. Bohater transseksualny jest tym typem bohatera (oczywiście nie jedynym), dla którego własne ciało wyzwała szereg skrajnych emocji. Nie można zatem pominąć emocjonalnej warstwy somatyczności w rozpatrywaniu bohatera, co więcej – jeśli „dokładną antytezą emocji (typem zachowania emocjonalnego) jest zachowanie wysoce świadome, przeintelektualizowane”¹⁷, należy wyzbyć się podejścia „preintelektualizowanego” na rzecz podejścia bardziej emocjonalnego, aby dostrzec i zrozumieć transseksualne doświadczenie cielesności. Dla tak specyficzniej ujętej metody badawczej kluczowe pytanie: „Czym jest ciało własne dla bohatera filmowego, do którego badacz próbuje się zbliżyć?”, pozwala wyjść poza instrumentalne ujęcie ciała jako medycznie przetworzonej bryły. Własne ciało stanowi znak adekwatnej tożsamości wtedy, gdy jest ono w taki sposób odczuwane, a somatyczność nie wyzwała pragnienia jej unicestwienia. Jednak bohater transseksualny – jak wynika to z różnych tekstów kultury – niejednokrotnie dokonuje przynajmniej fragmentarycznego pożegnania nieadekwatnego ciała.

Doświadczenie cielesności uruchamia różne zmysły na zasadzie interakcji i symultaniczności. Juhani Pallasmaa, fiński architekt, w *Oczach skóry. Architekturach i zmysłach* stawia ciekawą tezę, w której dotyk uznaje za podświadomość wzroku:

⁹ Por. J. Ostaszewski, *Wprowadzenie*, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 18.

¹⁰ M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. J. Mach, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 211.

¹¹ Tamże, s. 217.

¹² Por. Tamże, s. 221–222.

¹³ Tamże, s. 223.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ F. Chirpaz, *Ciało*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 91.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 42.

Wzrok odkrywa to, co dotyk już wie. Można myśleć o zmysle dotyku jako o podświadomości wzroku. Nasze oczy gładzą różne powierzchnie, kontury i krawędzie, a nieświadome wrażenie taktylne określa przyjemność i nieprzyjemność tego doświadczenia¹⁸.

Traktowanie widzenia jako odmiany dotykania otwiera pewne możliwości badawcze. Można bowiem – zbieżnie z teorią Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera – rozumieć kino jako namacalne doświadczenie¹⁹. Również teksty literackie, dzieła plastyczne (bez celowej intencji artysty, aby je dotykać) mają w sobie haptyczny²⁰ potencjał. Jednak teksty kultury mogą wyzwalać taktylne doświadczenia, jeśli ich odbiorca otworzy się na ich synestezyjne doznanie. Z pewnością nie jest to proste w wykonaniu, ponieważ (w moim przekonaniu) bardziej odnosi się do odczuć; emocjonalnych, wielozmysłowych wrażeń niż do intelektu (jego „zimnej” warstwy). Mimo to postulowałabym otwarcie się odbiorców na ten typ percepcji, szczególnie gdy teksty kultury (albo ich fragmenty, elementy) koncentrują się na problemie somatyczności bohaterów, zresztą nie tylko somatyczności zewnętrznej²¹.

Proponowana idea postrzegania bohatera w sposób taktylny potrzebuje jednak sprecyzowania rodzaju sensorycznego doznania. Czy owo spojrzenie ma sprowadzać się do spojrzenia podglądacza? Czy ma zaspokajać voyeurystyczną ciekawość? Czy też ma być spojrzeniem, które dotyka, aby zrozumieć? Opowiadałabym się za drugim typem spojrzenia i wejściem w kontakt haptyczny w celu poruszenia (a więc ludzkiego zrozumienia, empatycznego wyobrażenia), zmniejszenia dystansu. Dania sobie prawa do pewnego uczestnictwa, wymykającego się prawom fizyki i bazującego na uczestnictwie psychicznym.

Jak dowodzi Vivian Sobchack, odnosząc się do kina:

Klasyyczna i współczesna teoria filmu nie poświęciła wystarczająco dużo uwagi kinu jako życiu, które wyraża życie, i jako doświadczeniu, które wyraża doświadczenie. [...] [T]o właśnie owe zdolność-do oraz wchodzenie w posiadanie doświadczenia za pomocą wspólnych struktur cielesnej egzystencji i podobnych sposobów bycia-w-świecie fundują intersubiektywną podstawę obiektywnej kinowej komunikacji²².

Wydaje się, że wspomniane przez badaczkę wspólne struktury cielesnej egzystencji pozwalają odbiorcy na wyobrażenie sobie somatycznych odczuć transbohaterów, w końcu też dotyczą ciała. Zastosowanie przez operatorów, reżyserów gry

¹⁸ J. Pallasmaa, *Doświadczenie wielozmysłowe*, w: *Oczy skóry. Architektury i zmysły*, przeł. M. Chopitany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 53.

¹⁹ Por. Th. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 20.

²⁰ „Greckie słowo *háptéin* oznacza »złapać«, »przymocować«, »wiązać«, co sugeruje fizyczny kontakt z przedmiotami”. A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 303.

²¹ Współcześnie ciało pojmowane jest jako ustawiczne przekraczanie wnętrza i zewnątrz (por. A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 106).

²² V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1992, s. 3 w: Th. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 158.

świateł, zbliżeń, rekwizytów takich jak lustro wydobywa (z sensualną wrażliwością) wypukłości i wgłębienia ciała oraz uzmysławia ich doświadczanie, przeżywanie przez bohaterów.

Sobchack zakłada, „że możliwe jest przyjęcie pozycji sympatii wobec Innego; proces, w którym samoświadomość własnej cielesności stanowi nieredukowalny warunek empatii z cudzą sytuacją”²³. Dodałabym, że dzięki temu nie tylko wchodzi się w skórę filmu²⁴, ale również z pewną filmową somatycznością się wychodzi. Zatem nie chodzi tu jedynie o wessanie odbiorcy przez obraz filmowy, a raczej o taki wymiar filmowego doświadczenia, z którym wychodzi się na zewnątrz. Nie chodzi również o stymulowanie somatycznością widza (jak przy filmach pornograficznych, horrorach), lecz o takie doświadczenie, które byłoby porównywalne z Barthes’owskim *punctum*²⁵. To ukłucie, które dotyczy doświadczania pewnych (zależnych od subiektywizmu, wrażliwości odbiorcy) scen filmowych, fragmentów literackich koncentruje się na szczególnie podobnie jak zmysł dotyku, który często uruchamia doznanie punktowe. Wydaje się, że o prawdziwe zakłucie tu się rozchodzi, o poruszenie, a więc o pewne doświadczanie przeżyć bohaterów. Istotne jest ukłucie psychosomatyczne w celu zrozumienia.

W tym kontekście można uznać, że teksty kultury nie tylko przekazują znaczenia, ale również wyznaczają obszary doświadczeń i wytwarzają doświadczenia²⁶. Poddanie się owym doświadczeniom rozpatrywałabym jako wyzwanie, które może być (w moim przekonaniu) mylnie interpretowane jako uległość. Być w cieniu bohatera, podążać za jego oddechem, dotykać kolein jego ciała powiązałabym z poszukiwaniami, które trafnie określiła Anna Burzyńska jako „zwrot ku doświadczeniu”²⁷, „zwrot empiryczny”²⁸.

Zaproponowany materiał badawczy: pięć filmów fabularnych (w tym jeden oparty na prawdziwej historii) oraz dwa filmy dokumentalne zostały wybrane ze względu na występujące w nim sceny eksponujące problem haptyczności. Wspomniane sceny

²³ Tamże, s. 160.

²⁴ Por. tamże, s. 168.

²⁵ *Punctum* to szczegół, który ma dla konkretnego odbiorcy wartość; porusza go, prawie rozczula (por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 78–79, 83). To cząstka bądź cała powierzchnia zdjęcia wywołująca w odbiorcy szczególnego rodzaju kontakt (por. A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 127). Barthes „stwarza na użytek swych rozważań ciekawe rozróżnienie: *studium* oznacza postawę tych, którzy obcuja z fotografią racjonalnie, bez niespodzianek, przyzwalająco, biernie; *punctum* oznacza pewien zarodek bólu tkwiący w obcowaniu ze zdjęciem indywidualnym – małe ukłucie świadomości, wynikające z zauważenia czegoś specyficznie przyciągającego wzrok, niejednoznacznego, szokującego” (U. Czartoryska, *Eseistyka Rolanda Barthes’a. O paradoksie i szaleństwie fotografii*, w: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2005, s. 93.).

²⁶ Por. A. Burzyńska, *Zwrot empiryczny*, w: tejże, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 492.

²⁷ Tamże, s. 494.

²⁸ Tamże.

mogą skłaniać odbiorcę do taktylnej interakcji z obrazem filmowym (przedstawionymi bohaterami). Celem poniższych analiz i interpretacji jest zbadanie – na podstawie filmów o różnym statusie – doświadczeń transbohatera w zakresie odczuwania przez niego własnej cielesności oraz zwrócenie uwagi na nieoczywistą, ale istotną kwestię, jaką jest psychosomatyczne doświadczanie odbiorcy tego, co widzi na ekranie.

Z reguły bohaterowie transseksualni odrzucają te fragmenty ciała, które wskazują na (biologiczno-kulturową) przynależność do niechcianej płci. W filmach fragment ciała odczuwany przez bohaterów jako wrogi bywa niwelowany przy użyciu plastrów, wówczas odpowiednie sceny przedstawione są w konwencji naturalistycznej. Lara, bohaterka filmu Lukasa Dhonta *Girl* (Belgia, Holandia, 2018)²⁹ z ogromną precyzją zakleja penis; gdy musi pozbyć się plastrów, odkleja je. Zabieg ten sprawia jej ból – Lara ma całe czerwone podbrzusze. Haptyczna wizualność jest boleśnie obecna, skłania również do refleksji odbiorcy nad codziennymi zabiegami przynajmniej części osób transseksualnych. Zaklewanie ma na celu ukrycie niechcianego elementu ciała, ale równocześnie połączone jest z fizycznym bólem i ze świadomym jego przyjmowaniem.

Wydawać by się mogło, że próba odrzucenia somatycznego elementu może być ujęta tylko w konwencji realistycznej, naturalistycznej, czy nawet werystycznej, jednak reżyser *Fantastycznej kobiety* (*Una mujer fantástica*, Hiszpania, Niemcy, USA, Chile, 2017) Sebastián Lelio korzysta z realizmu magicznego. Bohaterka filmu, Marina, w jednej ze scen filmowych leży nago na tapczanie zaścienionym wzorzystą kapą, przy jej nogach znajduje się pies o miękkiej sierści. Marina przygląda się swojej dolnej części ciała, ale jej penis zasłonięty jest małym lusterkim. W lusterku wprawionym w złotą obwolotę bohaterka widzi swoją delikatną twarz. W scenie skomponowanej z ciepłych, połyskliwych barw słychać dźwięki harfy i fletu poprzecznego. Przedmiot codzienny, jakim jest lustro, stał się magiczny, bohaterka zaś (można tak założyć) włączyła myślenie magiczne – z dolnej części ciała patrzy na nią kobieca, piękna twarz. Z jednej strony to Marina modeluje swoje ciało przy użyciu lusterka, z drugiej zaś to odbicie i użyty przedmiot feminizują bohaterkę. Następuje magiczne współistnienie przedmiotu z człowiekiem. Scena nabiera taktylnych właściwości. Wizualność staje się haptyczna i dyskretnie emocjonalna, a nawet erotyczna – zimne lustro znajdujące się w dolnej części kobiecego (czy pretendującego do kobiecego) ciała.

Taktylne przyglądanie się sobie, śledzenie i odczuwanie wszelkich somatycznych zmian staje się leitmotywem wielu filmów. Na przykład z zażywaniem tabletki

²⁹ Reżyser i współscenarzysta filmu, kreując postać Lary, wzorował się na historii belgijskiej baletnicy Nory Monsecour, o której przeczytał w prasie w 2008 roku. Nora „[z]aczęła tańczyć już w wieku 4 lat, zaś do profesjonalnej szkoły rodzice zapisali ją w wieku 9. W pełni ją wspierali również podczas korekty płci” (K. Ewelkana, *Girl*, w: tejsze, *Motyw kobiety transseksualnej w filmie*, Warnarena, [b.m.w.] 2019, s. 270). Uczęszczała do Królewskiej Szkoły Baletowej w Antwerpii na lekcje baletu dla chłopców (por. tamże). Chciała przenieść się do klasy dla dziewcząt, ale dyrektorka artystyczna Alexandra Koltun sprzeciwiła się. W rezultacie Nora przeniosła się do szkoły tańca nowoczesnego w Evergem. Tam ukończyła klasę dla dziewcząt. W wieku 16 lat rozpoczęła hormonoterapię. Następnie przeniosła się do Wielkiej Brytanii, aby kontynuować naukę w Northern School of Contemporary Dance w Leeds.

hormonalnej współgrają takie rekwizyty jak lustro, łóżko. Lara (z *Girl*), siedząc na tapczanie, popija tabletkę hormonalną szklanką wody, a następnie przegląda się w lustrze. Obserwuje siebie z boku, aby dostrzec jakikolwiek zarys piersi. Można uznać, że chciałaby nadać tabletkom magiczne właściwości, stąd jej fantazyjne oczekiwania co do szybkiego powiększenia się piersi, tak jakby w lustrze po wypiciu eliksiru miały się pojawić okrągłe wypukłości. To podchodzenie (w kilku scenach) Lary do lustra i dotykanie klatki piersiowej ujawnia jej stan wyczekiwania podszyty niecierpliwością (np. Lara tuż po przejrzeniu się w lustrze połyka potrójną dawkę hormonów). Gdy przygląda się swojemu odbiciu, mając jedynie na piersiach seksowny, jasnobordowy, powiększający piersi stanik, podoba się sobie. W lustrze widzi siebie jakby z łonem, penis bowiem ma schowany między udami, i ponownie bacznie obserwuje swoje ciało, stojąc z boku. Jej wystającymi częściami ciała są pośladki (nie członek), których ponętność – zdaje się – zaczyna dostrzegać. To sensualne postrzeganie, w które wpisane jest uporczywe śledzenie zmian, ekspozuje proces stwarzania tekstury z faktury ciała.

Pojawianie się w trakcie tranzycji miejsc szczególnie wrażliwych na dotyk prowadzi do pewnych odkryć. Transseksualna Rut z filmu fabularnego *Normalny* (*Normal*, reż. Jane Anderson, USA, 2003) ulega taktylnej fascynacji, gdy trzyma swoje drobne piersi w dłoniach. Bohaterka staje się jednocześnie podmiotem dotykającym i dotykany. Rut nie uprzedmiotawia swoich piersi, ponieważ ich posiadanie przeżywa (nawet z pewnym roztkliwieniem). A więc klatkę piersiową z wypukłościami zaczyna traktować jako prawdziwie własną, właściwą, skrojoną na miarę swojej wyobrażonej kobiecości. Innymi słowy – doznaje „siebie w sobie”³⁰. Natomiast widz może w sensualny sposób zastanowić się nad tymi fragmentami własnego albo bliskiego mu ciała, które są dla niego szczególnie ważne (np. atlasowe dotknięcie swojej dłoni albo dłoni partnera).

Transbohaterki po chirurgicznej korekcie płci często wskazują na osadzone w ciele odczucie siebie. Na przykład Christa z filmu dokumentalnego *Między płcią a płcią* (*Entre il et ailes – Devenir femme à 60 ans*, reż. Laurence Périgaud, Szwajcaria, Tajlandia, 2012) mówi: „Jakbym weszła w siebie”, „Teraz jestem u siebie”; Marianna z fabularyzowanego dokumentu Karoliny Bielawskiej (*Mów mi Marianna*, Polska, 2015) podczas rozmowy telefonicznej z byłą żoną:

Jest super, że wreszcie jestem sobą, no własne ciało. Wiesz, jakbym się narodziła, no. Wiesz, jak to działa, mówię ci. Ojej! Dla mnie to jest szczęście po prostu.

Marianna, ciesząc się z efektów operacji, chce doświadczyć siebie i zarazem zaprezentować się światu. Będąc nad morzem, ignoruje fakt zimnego powietrza, nie zważa na spacerowiczów ubranych w czapki i w kurtki. Bohaterka zdejmuje spódnicę, pozostaje w kostiumie kąpielowym (tankini) i z ogromną radością przeskakuje fale. Marianna delektuje się chwilą, a widz wpatrujący się w filmowe ujęcia może

³⁰ M. Sarnińska-Górecka, *Ciało jako ontyczny fundament podmiotowości*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 71. W tekstach literackich obecne jest wyartykułowanie analogicznego doznania własności – np. w autobiografii Kingi Kosińskiej: „Patrę na swój biust, jest nierówny, ale jest mój. Podoba mi się” (K. Kosińska, *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2015, s. 125).

niemal (dzięki wyobraźni taktylnej) poczuć wodny pył, tym samym impresyjnie zbliżyć się do doznań bohaterki.

Przeżycie ciała jako w pełni własnego na pewno nie pozwala na traktowanie go jako *sarks* (mięsa) czy ograniczenia go do *somy* (formy)³¹. Istotne w jego doznawaniu (co ponownie warto podkreślić) są emocje. Bohaterka filmu Duncana Tuckera *Transamerica* (USA, 2005) w jednej z ostatnich scen, leżąc w wannie, wynurza się z wody. To wynurzenie również można interpretować symbolicznie czy metaforycznie – woda jest symbolem narodzin, odnowy cielesnej, psychicznej, nowego życia³² (bohaterka rodzi się na nowo), w kontekście zaś wynurzenia się z piany morskiej – Bree można porównać do Afrodyty (Wenus) – uosabiającej kobiece piękno bogini miłości zmysłowej³³.

W momencie gdy bohaterka zaczyna dotykać siebie, ujęcie jej postaci z perspektywy neutralnej zmienia się na perspektywę holenderską. Przechylenie obrazu sprawia, że imaginacyjnie można go doświadczać w chwili upojenia. Bree taktylnie doświadcza swojej waginy, swoich piersi i lekko się uśmiecha. Delikatne przesuwanie ręką po gładkiej powierzchni ciała wyzwała w niej czułość wobec własnej somatyczności. Poddaje siebie taktylnej, aksamitnej refleksji. Bohaterka prawdopodobnie czuje się prawdziwie piękna, uzgodniona ze sobą, mentalnie gotowa na zmysłową miłość.

Tranzycja, jeśli nawet dla części bohaterów składa się z zabiegów chirurgicznych – nie jest zarezerwowana dla medycznego rozpoznania. Procesu korekty płci nie należy jednak przefiltrowywać przez jedynie subtelne podejście, jeśli posługiwanie się ciałem przez bohatera bywa czasem bardziej ekspresyjne, zaczepne, aroganckie, zbliżające się do performansu. Dla zasygnalizowanej parareli między ciałem transbohatera a performansem wydaje się istotna scena z filmu Pedra Almodovara *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, Francja, Hiszpania, 1999), w której jedna z bohaterek – Agrado, na tle czerwonej kurtyny zaczyna opowiadać o sobie. Niekonwencjonalny występ Agrado można uznać za performans parateatralny, choć nie tylko. Bohaterka wyeksponowana przez punktowe światło i zbliżające się do niej oko kamery (najazd: od uchwycenia postaci w planie ogólnym z częścią publiczności do zbliżenia) rozpoczyna, dwuznacznie gestykulując, swój monolog nastawiony na interakcję z publicznością zgromadzoną na widowni:

Zwą mnie Agrado – przyjemność. Moje życie to uprzyjemnianie życia innym. Jestem nie tylko rozkoszna, ale i autentyczna [...]. Migdałowe oczy: 80 tysięcy. Nos: 200 tysięcy. [...]

³¹ Por. A. Skwara, *Medyczne rejestracje filmowe. Między dokumentem a intymnością*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 138.

³² Por. P. Kowalski, *Woda*, w: *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 611, 612; H. Biedermann, *Woda*, w: *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Muza SA, Warszawa 2003, s. 411.

³³ Dziękuję Pani Profesor Ewie Szczęsnej za zwrócenie mi uwagi na postać Afrodyty w odniesieniu do bohaterki *Transamerica*.

Por. J. Parandowski, *Afrodyta (Wenus)*, w: tegoż, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Puls, Londyn 1992, s. 89; Z. Kubiak, *Afrodyta i Eros*, w: tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 323.

Dalej... cycki. Dwa. Nie jestem jakimś monstrem. 70 tysięcy każdy, ale mi się zamortyzowały z naddatkiem. Silikon... [...] Jak powiedziałam, autentyczność kosztuje. Ale na to nie należy skąpić. Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku. [Bohaterka melancholijnie się uśmiecha i ponownie otrzymuje oklaski].

Przedstawienie Agrado podobnie do performansu „»dzieje się« w sposób nieprzewidywalny”³⁴, wytwarzając znaczenia w trakcie jego przebiegu³⁵. Agrado jako performer, stosując zwroty do adresata, angażuje publiczność. Bohaterka, stojąc na scenie teatralnej, inscenizuje za pomocą słów i gestów swoją tranzycję; wówczas ponownie zostaje uruchomiona konotacja ze sceną, ale tym razem ze sceną somatyczną. Agrado przedstawia swoje doświadczenie tranzycji, przywołując przebyte zabiegi chirurgiczne, ale – wydaje się – że czyni to, aby skonfrontować uzewnętrznienie i wytworzenie kobiecości z publicznością. Bohaterka jest ciekawa efektu, jaki wywoła. Swoją cielesność, o której opowiada, traktuje jak materiał przedstawienia. Owszem, nie jest to performans tak intensywny jak na przykład *Rytm O* (1974) Mariny Abramović, gdy artystka powierzyła swoje ciało publiczności, która mogła za pomocą różnych rekwizytów³⁶ go używać, ale Agrado w monodramie również wystawia je na audialno-taktylny widok publiczności.

W przedstawieniu bohaterki filmu Almodovara doszukiwałabym się nawet budowy szkatułkowej, ponieważ performans w przestrzeni teatralnej przywołuje performans medycznej tranzycji. Poza tym Agrado, stojąc na scenie, przypomina o doświadczeniu kobiet „bycia na scenie”, odgrywania roli dla męskiej widowni³⁷. Jak trafnie stwierdził John Berger, analizując obrazy o charakterze erotycznym, z frontalnym ujęciem nagich kobiet:

Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu. Determinuje to nie tylko większość związków łączących mężczyzn i kobiety, ale również stosunek kobiet do siebie samych. Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane, rodzaju żeńskiego. Kobieta przekształca w ten sposób samą siebie w obiekt – a zwłaszcza w obiekt widzenia: widok³⁸.

³⁴ A. Burzyńska, *Nicowanie Austina*, w: tejże, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 364.

³⁵ Por. A. Burzyńska, *Performans tekstualny*, w: tejże, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 374.

³⁶ Publiczność miała do dyspozycji 72 przedmioty, m.in. długopis, gazety, łańcuchy, piłę, nożyczki, różę, nóż, chleb (por. E. Wiącek, *Ciało jako tworzywo sztuki. Rytuały Mariny Abramović*, w: *Kulturowe emanacje ciała*, red. M. Banaś, K. Warmińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 111).

³⁷ A. Buczkowski, *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005, s. 294; i Z. Melosik, *Ciało, społeczeństwo i władza*, w: tegoż, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2010, s. 29.

³⁸ J. Berger, *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 47.

Performans zakłada obecność wykonawców i uczestników w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni³⁹. To ciało performerera „staje się głównym i koniecznym warunkiem performansu, umożliwiającym kreowanie relacji z publicznością, przestrzenią i sobą samym”⁴⁰. Agrado, opowiadając o swojej korekcie płci, nie koncentruje się na bólu fizycznym, który musiała znosić po wszelkich zabiegach, ale na wysiłku finansowym. Jej monodramat można odebrać jako walkę o poczucie własnej godności, ponieważ górnolotnie brzmiące słowa: „Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku”, można zrozumieć w następujący sposób: „Jesteś do zaakceptowania, jeśli wpasujesz się w stereotypowe ramy kobiecego wizerunku”.

Bohaterka tylko pozornie chce dostarczyć publiczności zabawy, czyniąc ze swoich zabiegów chirurgicznych niemal teatrzyk anatomiczny. Wydaje się, że przede wszystkim skupiając na sobie uwagę widzów, pragnie zasygnalizować autentyczny problem z osiągnięciem akceptacji przez osoby transseksualne. Ale przedstawieni w filmie widzowie oraz odbiorcy zewnętrzni filmu Almodovara, wpatrujący się w Agrado, mogą również dostrzec lustrzane odbicie siebie⁴¹, mogą intensywnie odczuć swoje tęsknoty i swoje łaknienie bliskości drugiego człowieka.

Można założyć, że performans bohaterki jest formą protestu – domagania się uznania ciała, o którym mówi, i ciała, które może zasadniczo odbiegać od wycelowanych norm. Poza tym bohaterka pragnie doświadczyć swojej somatyczności przed publiką, co stanowi esencję performansu. Agrado, opowiadając o swojej korekcie płci, stara się wpłynąć na rzeczywistość społeczną, może również polityczną. Wie doskonale, że w percepcji jej osoby – decydujące znaczenie ma społeczeństwo; jej tożsamość płciowa w trakcie odbioru będzie weryfikowana, czego się obawia.

Przy zagadnieniu widza-odbiorcy można pokusić się jeszcze o pewną hipotezę. A zatem można wyobrazić sobie, że widz oglądający *Wszystko o mojej matce* utożsamia się z publicznością siedzącą w teatrze, wówczas zostaje wciągnięty w doświadczanie performansu i może zaangażować się; jego emocje być może współgrają z emocjami publiczności Agrado, a energia parateatralnego performansu przechodzi przez jego ciało, choć z pewnością nie tak silnie jak w przypadku uczestnictwa w realnym performansie. Jednak można uznać, że scena z filmu hiszpańskiego reżysera dostarcza ekwiwalentu performansu.

Tam gdzie jest performans, jest również wezwanie do współdziałania i założenie przemiany swoich uczestników⁴². Performans prowokuje do bardziej emocjonalnego podejścia⁴³, jeśli zatem bohater transseksualny zbliża się do performansu, to znaczy, że pragnie być rozpatrywany bez bariery między performerem a odbiorcą.

³⁹ Por. M. Sugiera, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki i problemy, interpretacje*, dz. cyt., s. 387; A. Burzyńska, *Performans tekstualny*, dz. cyt., s. 374.

⁴⁰ J. Wachowski, *Performanse jako działania somatyczne*, w: *Performans*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 235.

⁴¹ Por. J. Wachowski, *Z czego wynika popularność performansów*, w: *Performans*, dz. cyt., s. 301.

⁴² Por. A. Burzyńska, *Performans tekstualny*, dz. cyt., s. 421.

⁴³ Por. tamże, s. 423, 427.

Paralela między performansem a ciałem połączona z przyjęciem idei postrzegania bohatera transseksualnego w sposób taktylny daje spore możliwości odbiorcy, z jednej bowiem strony dzięki ukłuciom psychosomatycznym może on refleksyjnie pochylić się nad przeżyciami bohatera i prawdziwie zbliżyć się do jego doświadczeń, z drugiej zaś może choć trochę (niekoniecznie w formie rewolucyjnego protestu) wpłynąć na rzeczywistość społeczną, polityczną, nie zapominając wszakże o sensualnych (magicznych) doznaniach, jakich dostarczają takie sceny jak na przykład *Fantastyczna kobieta* z lusterkiem. Projekcje filmowe wzbudzające wiele emocji umożliwiają odbiorcy wyjście z sali kinowej z nowymi doświadczeniami, które wcale nie muszą ograniczać się do chwilowego wrażenia. Wspomniane doświadczenia mogą – podobnie jak obrazy impresjonistów (chwytające moment) – mieć swoje miejsce w historii realnego widza.

Bibliografia

- Banaszak Ewa, *Eksperyencje nagości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Bell-Metereau Rebecca, *Transgender Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ itd. 2019.
- Berger John, *Sposoby widzenia. Na podstawie programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przeł. Mariusz Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Biedermann Hans, *Woda*, w: *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Muza SA, Warszawa 2003, s. 410–412.
- Buczowski Adam, *Spółeczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.
- Burzyńska Anna, *Ciało w bibliotece*, w: tejsze, *Anty-teoria literatury*, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 239–250.
- Burzyńska Anna, *Nicowanie Austina*, w: tejsze, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 351–372.
- Burzyńska Anna, *Performans tekstualny*, w: tejsze, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 373–442.
- Burzyńska Anna, *Zwrot empiryczny*, w: tejsze, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 489–494.
- Chirpaz François, *Ciało*, przeł. Jacek Migasiński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.
- Czartoryska Urszula, *Eseistyka Rolanda Barthes'a. O paradoksie i szaleństwie fotografii*, w: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2005, s. 89–94.
- Dynarski Wiktor, Kłonkowska Anna M., *Słownik pojęć*, w: *Sytuacja społeczna osób LGBT. Raport za lata 2010 i 2011*, red. Mirosława Makuchowska, Michał Pawłęga, Lambda, Warszawa 2012, s. 220–227.
- Elsaesser Thomas, Hagener Malte, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Ewelkana Klaudia, *Girl*, w: tejsze, *Motyw kobiety transseksualnej w filmie*, Warnarena, [b.m.w.] 2019, s. 270.

- Faludi Susan, *W ciemni*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Georgis Dina, *Gender Transitions and Aesthetic Possibilities*, w: *Current Critical Debates in the Field of Transsexual Studies*, red. Oren Gozlan, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2018, s. 45–58.
- Gozlan Oren, *Introduction*, w: *Current Critical Debates in the Field of Transsexual Studies*, red. Oren Gozlan, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2018, s. 1–12.
- Kłonkowska Anna M., *Płeć dana czy zadana? Strategie negocjacji (nie)tożsamości transpłciowej w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.
- Kosińska Kinga, *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2015.
- Kowalski Piotr, *Woda*, w: *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 609–615.
- Kubiak Zygmunt, *Afrodyta i Eros*, w: tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 323.
- Łebkowska Anna, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 115–127.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 101–137.
- Maj Jolanta, *Przełamując dychotomię płci w Polsce. Porównanie sytuacji osób transgenerowych w Polsce oraz w innych krajach europejskich*, w: *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie*, red. Aleksandra E. Banot, Anna Barabasz, Rafał Majka, Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała 2012, s. 166–181.
- Melosik Zbyszko, *Ciało, społeczeństwo i władza*, w: tegoż, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2010, s. 9–20.
- Mirucka Beata, *Wstęp*, w: *Podmiot ucieleśniony. Psychologiczna analiza reprezentacji ciała i tożsamości cielesnej*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2018, s. 11–18.
- Ostaszewski Jacek, *Wprowadzenie*, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 7–30.
- Pallasmaa Juhani, *Doświadczenie wielozmysłowe*, w: *Oczy skóry. Architektury i zmysły*, przeł. Michał Chopitany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 51–57.
- Parandowski Jan, *Afrodyta (Wenus)*, w: tegoż, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Puls, Londyn 1992, s. 89.
- Pelczar Michał Abel, *Co i kto nie „przechodzi”? (Nie)widoczność, „passing” a nie/normatywność trans*, w: *Strategie queer. Od teorii do praktyki*, red. Monika Kłosowska, Mariusz Drozdowski, Agata Stasińska, Difin SA, Warszawa 2012, s. 245–265.
- Richardson Nial, *Transsexed Bodies*, w: *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2016, s. 121–145.
- Rostowska Aneta, *Haptyczne dzieło sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. Michał Ostrowicki, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 297–310.

- Sarnińska-Górecka Magdalena, *Ciało jako ontyczny fundament podmiotowości*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Skwara Anita, *Medyczne rejestracje filmowe. Między dokumentem a intymnością*, w: *Kino po kinie*, red. Andrzej Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 119–138.
- Smith Murray, *Zaangażowanie widza w postać*, przeł. Jolanta Mach, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 210–247.
- Sobchack Vivian, *The Address of the Eye. A Phaenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1992, s. 3, w: Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 158.
- Sugiera Małgorzata, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 369–413.
- Wachowski Jacek, *Performanse jako działania somatyczne*, w: *Performans*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 234–261.
- Wachowski Jacek, *Z czego wynika popularność performansów*, w: *Performans*, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 297–302.
- Wiącek Elżbieta, *Ciało jako tworzywo sztuki. Rytuały Mariny Abramović*, w: *Kulturowe emanacje ciała*, red. Monika Banaś, Katarzyna Warmińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 107–118.

Filmografia

- Akers Matthew (reż.), *Marina Abramović. Artystka obecna (Marina Abramovic: The Artist Is Present)*, USA, 2012.
- Almodóvar Pedro (reż.), *Wszystko o mojej matce (Todo sobre mi madre)*, Francja, Hiszpania, 1999.
- Anderson Jane (reż.), *Normalny (Normal)*, USA, 2003.
- Bielawska Karolina (reż.), *Mów mi Marianna*, Polska, 2015.
- Dhont Lukas (reż.), *Girl*, Belgia, Holandia, 2018.
- Lelio Sebastián (reż.), *Fantastyczna kobieta (Una mujer fantástica)*, Hiszpania, Niemcy, USA, Chile, 2017.
- Périgaud Laurence (reż.), *Między płcią a płcią (Entre il et ailes – Devenir femme à 60 ans)*, Szwajcaria, Tajlandia, 2012.
- Tucker Duncan (reż.), *Transamerica*, USA, 2005.

Streszczenie

Autorka artykułu, badając cielesne doświadczenia bohatera transseksualnego w trakcie procesu korekty płci, stawia tezę o możliwości intuicyjnego, uczuciowego i taktylnego zbliżenia się do jego somatycznych przeżyć. W filmowych rozpoznaniach odwołuje się do: kognitywnej teorii emocji Murraya Smitha, symultaniczności zmysłów (Juhani Pallasmaa), rozumienia kina jako namacalnego doświadczenia (Thomas Elsaesser, Malte Hagener, Vivian Sobchack). Stosuje między innymi paralele między ciałem transbohatera a performansem, by sprowokować odbiorcę do bardziej emocjonalnego podejścia, w którym ukłucia psychosomatyczne, empatia, haptyczna wyobraźnia odgrywają kluczową rolę.

Tactile experience of transsexual corporeality.**The character's experiences and the psychosomatic stings of the recipient****Abstract**

While examining the bodily experiences of the transsexual character during the process of gender correction the author of the article puts forward the thesis about the possibility of intuitive, emotional and tactile approach to his somatic experiences. In film recognitions she refers to: Murray Smith's cognitive theory of emotions, senses simultaneity (Juhani Pallasmaa), understanding of movies as a tangible experience (Thomas Elsaesser, Malte Hagener, Vivian Sobchack). Among others the author uses a parallel between the transcharacter's body and the performance to provoke the viewer to a more emotional approach in which psychosomatic stings, empathy, haptic imagination play a key role.

Słowa kluczowe: bohater transseksualny, doświadczanie cielesności, taktylność, performans, kognitywna teoria emocji

Keywords: transsexual character, experiencing corporeality, tactfulness, performance, cognitive theory of emotions

Anna Kujawska-Kot – dr nauk humanistycznych; rozprawę doktorską *Doświadczenie niezgodności płciowej i procesu tranzycji bohatera transseksualnego w literackiej i filmowej odśtonie* napisała pod kierunkiem prof. Ewy Szczęsnej i obroniła na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Publikowała w „Przestrzeniach Teorii”, „Przeglądzie Socjologicznym”, „Fabrica Societatis”. Autorka rozdziałów w monografiach naukowych: *W kulturze wstydu? Wstyd i jego reprezentacje w tekstach kultury*; *Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia*; *Dyskurs (para)medyczny. Gatunki – funkcje – przeobrażenia*; *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, t. 1 i 2; *Kultury obcości*; *Czarownice. Studia z kulturowej historii fenomenu*; *Transgresja – interdyscyplinarność – dyskurs. Paradygmaty współczesnej neofilologii*; *Inny w podróży*, t. 2.