



GRZEGORZ STĘPNIAK*
Uniwersytet Jagielloński

Pomiędzy cierpieniem a trywializacją: cielesność trans i jej filmowe reprezentacje

Streszczenie

Przedmiotem analizy w tekście jest specyfika doświadczenia i cielesności osób transgenderowych. Wychodząc od definicji tego rodzaju tożsamości i jej uwikłania w normy genderowe i seksualne, autor pokazuje, że obecnie nie mieści się ona w sztywnych ramach, a bardziej polega na nieustannej negocjacji sensów i znaczeń. Zamiast jednak odwoływać się do codziennego życia subkultur queer czy społeczności transgenderowych, narażając się przy tym na fetyszyzujące, etnograficzne niemal spojrzenie na wybrany problem, autor skupia się na interpretacji kulturowych reprezentacji jednostek trans, jakie można odnaleźć we współczesnym amerykańskim kinie. Przeprowadzając komparatystyczną analizę filmów: *Cal do szczęścia* oraz *Transamerica*, autor tekstu krytycznie odczytuje konkretne zabiegi narracyjne i formalne, jakie mają służyć stworzeniu kulturowych wizerunków osób trans, podkreślając ich stereotypowość, opresyjność, ale i niekiedy wyzwolenczą moc.

Słowa kluczowe

transgender, cielesność, gender, seksualność, queer

* Kontakt z autorem: grzegorz.stepniak@independent.pl

Nie ulega wątpliwości, że osoby transgenderowe i transseksualne są wykluczone nie tylko z mainstreamowych dyskursów, ale również z życia społeczno-politycznego mniejszości gejowsko-lesbijskich. Asymilacyjne działania organizacji wywodzących się z tych środowisk, wyznaczone przez neoliberalny system, mają na celu postępującą normalizację, a ich liderzy w jednostkach trans (używam tego terminu na określenie zarówno transgenderowych, jak i transseksualnych ludzi) widzą przeszkodę na drodze do osiągnięcia tak upragnionej przez nich „normalności”. Jednocześnie w kulturze popularnej i mediach osoby trans są często i chętnie przedstawiane jako przypadki cielesnych i seksualnych „wynaturzeń”, budzące voyeurystyczną ciekawość odbiorców. Dodatkowo, przy opisywaniu zjawisk spod znaku transgenderyzmu i transseksualizmu sprawy komplikują się o tyle, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat to pierwsze pojęcie stało się rodzajem „terminu parasola” i wykorzystywane bywa na określenie wszystkich niemal przypadków kojarzonych z genderową innością. Jak zaznacza Julia Serano, transseksualna pisarka, teoretyczka i aktywistka:

transgender dotyczy osób transseksualnych (tych, którzy żyją z płcią inną niż ta, jaka została im przypisana przy urodzeniu), interseksualnych (tych urodzonych z reprodukcyjną albo płciową anatomią, jaka nie wpisuje się w typowe definicje kobiecości i męskości), genderqueerowych (ci, których tożsamość znajduje się poza binarnym podziałem męskie/kobięce) jak również tych jednostek, których genderowa ekspresja różni się od ich anatomicznej albo postrzeganej płciowości (włączając w to crossdresserów, drag queens i drag kingów, męskie kobiety, kobiecych mężczyzn, itd.)¹.

Wobec tego trudno jest przeprowadzić ściśle przebiegające granice i podziały między transgenderyzmem a transseksualizmem, a życie subkultur queer, podobnie jak kulturowe reprezentacje ich przedstawicieli pokazują bardziej, że przynależność do któregoś z nich jest wypadkową indywidualnych praktyk identyfikacyjnych, stopnia ingerencji w swoją cielesność i otoczenia. Celem niniejszego artykułu jest analiza materialności transgenderowych i transseksualnych ciał, zwracająca uwagę właśnie na fakt, że w ich filmowych reprezentacjach kwestie tożsamości i cielesności nie są do końca zafiksowane, ale podlegają raczej nieustannej negocjacji znaczeń i sensów.

Zanim jednak przejdę do opisywania modeli trans cielesności w filmach Johna Camerona Mitchella *Cal do szczęścia* oraz Duncana Tuckera *Transamerica*, obnażając ich ideologiczne implikacje, wydaje mi się, że niezbędne jest opisanie oraz doprecyzowanie pewnych zjawisk

¹ Julia Serano, *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press, Berkley 2007, s. 25; tłumaczenie własne.

i terminów przy wykorzystaniu teorii pochodzących z zakresu queer i transgender studies. Jak już wspominałem, sam termin „transgenderyzm” w ciągu ostatnich lat stał się rodzajem ochronnego określenia dla wszystkich niemal cross-identyfikujących się podmiotów. W związku z tym wywołuje sporo dyskusji dotyczących tego, co i dla kogo może oznaczać. Judith „Jack” Halberstam łączy popularność transgenderyzmu z początkiem lat dziewięćdziesiątych i wyłonieniem się społeczności cross-identyfikujących się kobiet, które nijak nie przystawały do modelu transseksualności. Subkultury spod znaku FTM („female-to-male” – „od kobiety-do mężczyzny”) stały się wówczas bardziej widoczne w miejskich społecznościach queerowych. Termin „FTM” oznacza osoby, które urodziły się jako kobiety, ale identyfikują się i myślą o sobie jako o mężczyznach, nie czując z reguły potrzeby przeprowadzenia operacji korekty narządów płciowych. Choć można również mówić o „*FTM transsexuals*” – jednostkach, które urodziły się jako kobiety i przeszły zabieg korekty płci. Z kolei kilka lat później w obrębie społeczności queerowych popularne stało się zjawisko komplikujące jeszcze bardziej znaczenie transgenderyzmu, a związane z pojawieniem się grupy biologicznych kobiet, które uważają się za męskie, ale niekoniecznie za mężczyzn i zupełnie nie za kobiety. Zwykle na ich określenie używa się terminu „butch”, stosowanego nawet w języku potocznym jako nazwa na męski typ lesbijki, chociaż nie jest to terminologia najbardziej odpowiednia do tego, żeby stać się pomostem między lesbijką a transseksualistą. W związku z czym wydaje mi się, że proponowana przez Halberstam definicja transgenderyzmu słusznie w centrum stawia nie genderowe wyznaczniki i tożsamościowe problemy, a raczej dynamikę relacji w obrębie określonych społeczności i subkultur:

Transgender okazuje się być istotnym terminem nie dla ludzi, którzy chcą umieścić się poza wszystkimi kategoriami, lecz raczej dla osób, które chcą ustanowić się poprzez konkretne formy rozpoznania. Transgender może być w rzeczy samej postrzegany jako termin na oznaczenie względności; w mniejszym stopniu opisuje po prostu tożsamość, a większym – związki między ludźmi, w obrębie społeczności albo więzi intymnych².

Podobne rozumienie terminu transgender, choć w znacznie bardziej skomplikowanym merytorycznym i metodologicznym ujęciu oraz nastawione głównie na cielesność można odnaleźć w rewolucyjnej książce Gayle Salamon *Assuming a Body: Transgender and the Rhetorics of Materiality* (Zakładając ciało: transgenderowość i retoryka materialności). Wychodząc z powszechnego przekonania, że doskonale znamy nasze ciała i ich materialność, które mają

² Judith Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York and London 2005, s. 49, tłumaczenie własne.

nam objawić rzekomą prawdę o płci, gender i tożsamości, autorka podaje je w wątpliwość. Jednocześnie pokazuje, że rola podmiotów transgenderowych może okazać się kluczowa nie tylko dla zrozumienia specyfiki ich doświadczenia, ale i cielesności jako takiej. Rozważając kwestie transgenderowego ucieleśniania w kontekście fenomenologicznych koncepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego, psychoanalitycznych teorii Zygmunta Freuda i Paula Ferdinanda Schildera oraz teoretycznych założeń samych queer studies, Salamon analizuje zarówno normatywne, jak i nienormatywne modele genderowe. Sugeruje przy tym, że różnica w doświadczeniu cielesności między ciałami transgenderowymi a gender-normatywnymi nie jest do końca materialna. Produkcja genderowa opiera się raczej na oddzieleniu zmysłowego odczuwania cielesności od jej materialnych wyznaczników. Rozważając relacje między materialnymi a fantazmatycznymi modelami cielesności, teoretyczka obnaża wiele napięć odpowiedzialnych za to, co sprawia, że niektóre z ciał uznajemy za fizycznie obecne, inne – za nieobecne, łącząc oba modele z przekonaniem o nieuchwytności transgenderowego doświadczenia. Salamon odnajduje w analizach „mięsnosci” ciała Merleau-Ponty'ego model, który odpowiada jej zdaniem opisowi najważniejszych aspektów transgenderyzmu i transeksualności:

to obszar istnienia, w którym podmiot nie jest całkowicie jednolity, ale nie dotyczy również dwóch zupełnie odmiennych rzeczy. To tożsamość, która nie jest zabezpieczona przez konkretność materialności ciała ani przez szczególne psychiczne wyznaczniki, ale staje się czymś opartym o obie te sfery. [...] Nie jest to pojedyncza substancja ani unia dwóch substancji. W obydwu tych przypadkach pytanie o relacje staje się nadrzędne. Odczuwać własną cielesność lub być świadkiem cielesności drugiej osoby oznacza zdestabilizować pytania o podmiot i przedmiot, materialne i fantazmatyczne, w służbie bardziej ożywionego modelu ucieleśnienia⁵.

Salamon obnaża tym samym jeden z podstawowych błędów teorii spod znaku queer w postrzeganiu transgenderowych ciał, ale i cielesności w ogóle. Błąd ten wiąże się automatycznie z pozytywnym waloryzowaniem tego, co ulotne, elastyczne, płynne i postmodernistyczne przy jednoczesnym trywializowaniu i minimalizowaniu implikacji gender w odniesieniu do „prawdziwego życia”. Wprowadza to oczywiście podziały między gender i jego konceptualizacjami a gender przeżywanym i doświadczanym w codziennym życiu. To rozdzielenie dwóch sfer bierze się z zakładanej odgórnie stabilności materialnego ciała. Takie

⁵ Gayle Salamon, *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*, Columbia University Press, New York 2010, s. 65; tłumaczenie własne.

rozumienie gender i cielesności jest pokłosiem teorii wyznaczanych przez społeczny konstruktivism. Tymczasem specyfika transgenderowych ciał obnaża społeczną konstrukcję jako fikcję, upraszczającą i sphycającą rozumienie gender przy zupełnym pominięciu materialnej rzeczywistości ciała czy niepozostawieniu praktycznie żadnej przestrzeni dla wyrażenia jego oporu.

Należałoby dodać, że transgender studies zwykle łączy się ze studiami gejowsko-lesbijskim, zakładając, że cechuje je podobny model i stoją przed nimi podobne wyzwania, mimo że – jak podpowiada sama nazwa – odsyłają one w pierwszym rzędzie nie do seksualności, a do gender. Zrównanie tych dwóch dyscyplin odbywa się często przez potoczne skojarzenie, że gender oznacza również seksualność. Trans aktywista i teoretyk, Dean Spade, stworzył termin „LGB fake-T” (LGB sztuczne-T), zwracając uwagę na to, że zjawiska i problemy *trans* włącza się do studiów gejowsko-lesbijskich bez podjęcia próby dostrzeżenia ich specyfiki i różnic między nimi. W książce *Normal Life: Administrative Violence, Critical Trans Politics and The Limits of Law* (Normalne życie: administracyjna przemoc, krytyczna polityka trans i ograniczenia prawa) Spade wykorzystuje dyskurs prawny, żeby pokazać wykluczenia osób trans ze społeczności gejowskich i lesbijskich oraz przeprowadzić krytyczną analizę odpowiedzialnej za nie neoliberalnej polityki. *Normal Life...* nie jest jednak rodzajem wezwania do włączenia ludzi trans w ruchy mające na celu wywalczenie równości i pełni praw obywatelskich dla społeczności homoseksualnych. Wręcz przeciwnie, Spade pokazuje raczej, że większość aktywistycznych działań trans w Stanach Zjednoczonych niesłusznie wzoruje się na strategiach spod znaku praw obywatelskich największych organizacji gejowskich i lesbijskich. Agitując o reformy prawne, które miałyby zagwarantować ochronę przeciw dyskryminacji oraz wiele ustaw zmierzających do zapewnienia równości dostępu do administracji państwowej, mainstreamowe ruchy homoseksualne zapominają o tym, że doświadczenie osób trans w istotny sposób różni się od problemów, z jakimi zmagają się geje czy lesbijki. Takie podejście zakłada przecież, że aparat państwowy, jego organy polityczne, policyjne i socjalne, a nawet wydawane przezeń dokumenty dotyczące przynależności i obywatelstwa są neutralne i w miarę życzliwe. O ile jednak wszyscy podlegamy genderowej binaryzacji egzekwowanej przez administrację i państwo, to w przypadku osób trans, zwłaszcza tych najbardziej marginalizowanych, ze względu na rasę, klasę czy status społeczny, te rzekomo „neutralne” struktury prawne narażają je na doświadczenie codziennej przemocy i wczesną śmierć w wyniku wspomnianych warunków. Dlatego Spade, sięgając do korzeni ruchów trans wyznaczanych przez strategie oporu właściwe dla lat siedemdziesiątych, proponuje przeprowadzenie reform, które w miejsce równości, dostępu do armii i prawa do zawierania małżeństw jednopłciowych (czyli głównych postulatów wysuwanych przez neoliberalne ugrupowania gejowskie i lesbijskie) gwarantują reformy administracyjne, bezpłatny dostęp do opieki medycznej czy zwalczanie aktów codziennej przemocy fizycznej i urzędowej. Jak zaznacza:

Prawo, państwowe urzędy, osoby prywatne i rodziny wmawiają ludziom trans, że są rodzajem tych niemożliwych osób, które nie mogą istnieć, nie mogą być widzialne, nie są klasyfikowane i nigdzie nie pasują. Z kolei lepiej dotowane lesbijskie i gejowskie ugrupowania, podczas gdy wciąż pozostawiają nas w tyle, mówią nam, że nie jesteśmy politycznie zdolni do życia; że nasze życia nie przedstawiają żadnej politycznej możliwości, która mogłaby zostać wykorzystana⁴.

Przeprowadzając szczegółową analizę mechanizmów, które stoją za tzw. transfobią zarówno w środowiskach hetero, jak i homoseksualnych, Spade podkreśla, że mimo oporu ludzi trans, wyłaniającego się w kontekście neoliberalizmu, wbrew jego idei należy walczyć z polityką inkorporacji, zrównania i wcielenia w istniejący porządek. Jego prawdziwymi realiami i konsekwencjami dla ludzi trans są w końcu: postępujące bezrobocie, pogłębiane przez niemożność otrzymania od państwa stosownych dokumentów poświadczających tożsamość, brak dostępu do opieki socjalnej i medycznej czy masowe osadzanie w placówkach karnych i więzieniach. I chociaż Spade posługuje się językiem i aparatem krytycznym zakorzenionym w dyskursie prawnym i aktywistycznym, a więc zupełnie innym niż Salamon, to obydwójce podkreślają znaczenie materialności transgenderowych ciał i jej reperkusje, które czynią z nich byty „nielegalne”, bo zagrażające bezpośrednio państwowości, władzy administracyjnej i kapitalistycznemu systemowi.

Przechodząc już do analizy samych filmów należałoby zaznaczyć, że nie tylko odbijają się w nich jak na dłoni definiowane i opisywane przeze mnie powyżej zjawiska i problemy, ale można dostrzec w nich wykorzystanie wielu stereotypów kulturowych krążących na temat cielesności „trans”. Niekoniecznie zawsze zostają one zdekonstruowane i osłabione, czasem wręcz przeciwnie – podtrzymane. Niebezpieczeństwa, jakie wiążą się ze stereotypizacją i opresyjnym reprezentowaniem trans cielesności, na dużym ekranie opisuje Halberstam. Pierwsze z nich, określone jako „projekt stabilizacji” polega na ustanowieniu transgenderowej narracji jako dziwnej, a nawet patologicznej. Drugi model – to „projekt racjonalizacji”, którego twórcy zwykle poszukują racjonalnych motywacji dla wyjaśnienia działań postaci transgenderowych, każąc im zwykle w finale zakończyć „przebierankę” i powrócić na łono „normalnego” społeczeństwa. Trzeci typ – „projekt trywializacji” polega na neutralizacji zagrożenia, jakie postaci transgenderowe stanowią dla genderowej stabilności, co dokonuje się poprzez ukazanie ich życia jako niereprezentatywnego czy po prostu – nieistotnego⁵.

⁴ Dean Spade, *Normal Life. Administrative Violence, Critical Trans Politics, and The Limits of Law*, South End Press, Brooklyn, New York 2011, s. 41; tłumaczenie własne.

⁵ Por. Judith Halberstam, *In a Queer Time...*, s. 54–55; tłumaczenie własne.

W wybranych przeze mnie filmowych przykładach nie do końca udaje się uniknąć tych opresyjnych strategii i konwencji przedstawieniowych, związanych z niedostatecznym zrozumieniem specyfiki doświadczenia trans i odpowiednich dla niego modeli cielesności. O ile obie bohaterki filmowe, Hedwig z filmu Mitchella oraz Bree z obrazu Tuckera należałoby przede wszystkim określić jako transseksualne (w końcu ta pierwsza przeszła zabieg korekty płci, natomiast druga przygotowuje się do niego od kilku lat), wydaje mi się, że sposoby ich ukazania odślaniają bardziej niż stabilne moduły tożsamościowe, właśnie opisywane przeze mnie wcześniej skomplikowane procesy negocjacji znaczeń i sensów, właściwe dla ciał trans.

„Nielegalność” i marginesowa pozycja transgenderowego ciała są jednymi z głównych problemów, jakie porusza w swoim filmie *Cal do szczęścia*⁶ z 2001 roku reżyser i zarazem odtwórca głównej postaci John Cameron Mitchell. Scenariusz produkcji powstał na podstawie napisanej także przez Mitchella sztuki teatralnej, wykorzystującej konwencje musicalowe i utrzymanej w estetyce punk rockowej, która pod koniec lat dziewięćdziesiątych stała się off-broadwayowskim hitem, szybko zresztą przeniesionym na deski Broadwayu. Sam film często określa się mianem „transgenderowego musicalu”, zapominając przy tym, że opowiada przecież historię niekonwencjonalnej transseksualnej bohaterki, Hedwig Robinson. Oryginalny tytuł produkcji – *Hedwig and The Angry Inch* (Hedwig i Wściekły Cal) ma dwojaką funkcję, bo nie tylko nawiązuje do nazwy kapeli – „The Angry Inch”, której wokalistką jest Hedwig, ale również odsyła do nieudanego zabiegu korekty płci, jaki na początku swojego dorosłego życia przeszła bohaterka. Dramatyczna historia Hedwig zostaje przedstawiona przez wiele flashbacków, cofających widzów do czasów jej dzieciństwa spędzonego w Berlinie Wschodnim, oraz poprzez autobiograficzne numery muzyczne uzupełniające ją i problematyzujące kwestie gender, seksualności oraz płci. I chociaż streszczenie losów bohaterki wydaje się być przeciwne zamysłowi reżysera, który celowo opowiada je mieszając porządki czasowo-przestrzenne, zderzając ze sobą animowane wstawki i punk-rockowe piosenki, usiłując oddać w ten sposób „pokawałkowanie” cielesności i doświadczenia Hedwig, wydaje mi się ono niezbędne dla wyłożenia negocjacji i napięć, jakie zachodzą tutaj między transseksualizmem i transgenderyzmem. Pierwsze sceny filmu pokazują Hedwig koncertującą razem ze swoją kapelą w podrzędnych knajpach i spelunach na amerykańskiej prowincji. Bohaterka ogarnięta jest żądzą zemsty i obsesją na punkcie swojego byłego kochanka, niejakiego Tommy’ego Gnosis (Michael Pitt), który wykorzystując całą wiedzę o muzyce, jaką mu przekazała, skradł jej piosenki i został powszechnie uwielbianą gwiazdą rocka. Kolejne opowieści, snute albo bezpośrednio ze sceny do kilku zaledwie osób zgromadzonych na widowni, albo poprzez teksty piosenek, cofają widzów w czasie do lat sześćdziesiątych XX wieku i przenoszą

⁶ *Cal do szczęścia (Hedwig and The Angry Inch)*, reż. John Cameron Mitchell, 2001.

do Berlina Wschodniego, gdzie urodził się i dorastał mały Hansel Schmidt. Po tym, jak jego matka przyłapała ojca na seksualnym molestowaniu syna, chłopak wychowywał się jedynie z nią, spędzając dni samotnie w ciasnym, komunistycznym mieszkaniu i słuchając rock'n'rolla. W wieku dwudziestu paru lat poznał czarnego amerykańskiego żołnierza, Luthera Robinsona (Maurice Dean Wint), który początkowo myślał, że Hansel jest kobietą. Młodzi zakochują się w sobie, postanawiają wziąć ślub i wyjechać z NRD. Żeby jednak tego dokonać, Hansel musi przyjąć tożsamość własnej matki, która ofiaruje mu swój paszport, a także przejść operację korekty płci. Zabieg nie udaje się do końca i w miejsce męskich genitaliów pozostaje „cał mięsa”, jak śpiewa sama Hedwig. W rok po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych, a konkretniej do Kansas City, Luther odchodzi do nowo poznanego mężczyzny, porzucając Hedwig. W tym samym czasie upada mur berliński, więc okazuje się, że poświęcenie oraz cierpienie fizyczne i emocjonalne Hedwig nie było wcale konieczne. Żeby przetrwać, bohaterka zostaje opiekunką do dzieci. Zakłada też zespół złożony z azjatyckich gospodyń domowych. Poznaje siedemnastoletniego wówczas syna swoich pracodawców, Tommy'ego Specka – brzdąkającego na gitarze nastolatek, oddanego wierze i Jezusowi. Hedwig zakochuje się w nim i uczy wszystkiego, co wie o pisaniu muzyki i historii rock'n'rolla. Para razem komponuje piosenki, a w urodziny bohaterka wymyśla dla chłopaka pseudonim artystyczny – Tommy Gnosis (tłumacząc mu, że „gnosis” oznacza w starogreckim „wiedzę”), opracowuje również jego wizerunek sceniczny. Przez kilka miesięcy Tommy nie ma pojęcia, że Hedwig jest biologicznym mężczyzną, a kiedy dowiaduje się o tym podczas intymnego zbliżenia, wpada w panikę. Wkrótce potem odchodzi i zostaje światowej sławy gwiazdorem rocka, zaś Hedwig usiłuje zemścić się na nim, podróżując ze swoim zespołem jego śladami i usiłując udowodnić światu, że to ona jest autorką największych wylansowanych przez niego hitów.

Streściłem w sposób linearny trzon fabuły filmu, choć, jak zaznaczyłem, informacje o przeszłości Hedwig przekazywane są widzom powoli, za pośrednictwem kolejnych piosenek i retrospekcji. Jednak już od pierwszych scen Mitchell problematyzuje płęć i gender pokazując drugiego wokalistę i gitarzystę kapeli „The Angry Inch” – Yitzhaka (w tej roli kobieta, Miriam Shor), który z utęsknieniem i pożądaniem wpatruje się w blond peruki Hedwig, przymierzając je kolejno. W świecie przedstawionym gender to coś zdecydowanie więcej niż jedynie performance, który kończy się po zejściu ze sceny. Już pierwsza, otwierająca cały film piosenka śpiewana przez Hedwig i jej kapelę – *Tear Me Down* (Zburzcie mnie) ustanawia ontologiczny status bohaterki, zawieszona, jak mówią jej słowa, między Wschodem a Zachodem, między mężczyzną a kobietą. Nieudana operacja korekty płci, którą Hedwig przeszła jeszcze w Berlinie Wschodnim, staje się dla niej przyczyną rozdarcia między odrębnymi światami, nieustannie przypominając nie tylko o bolesnej pozostałości po męskich genitaliach, ale również o komunistycznej rzeczywistości NRD. Z jednej strony stan ten staje się dla Hedwig

źródłem siły i pozwala jej wykonać agresywne, celebrujące nie-przynależność do żadnego z tych światów punkowe hity w rodzaju *Freaks* (Dziwadła), z drugiej natomiast – przysparza bohaterce cierpienia i nieszczęść. Wydaje mi się również, że Mitchell wykorzystuje wszystkie trzy krytykowane przez Halberstam sposoby ukazania na ekranie historii życia transgenderowej postaci. „Projekt stabilizacji” przejawiały się tutaj głównie poprzez fakt, że Hedwig zostaje ukazana w obrębie świata przedstawionego jako pojedynczy przypadek „wynaturzenia”, a mówiąc bezpośrednio – nieudanego eksperymentu medycznego. Jej zawieszenie między tym, co męskie, a tym, co żeńskie nie jest przecież jej własnym wyborem, a zostaje narzucone odgórnie. Z kolei „projekt racjonalizacji” polega choćby na tym, że Mitchell bardzo dba o to, żeby psychologicznie uwiarygodnić decyzję zostania kobietą – idzie przecież o możliwość wyjazdu z NRD u boku amerykańskiego żołnierza i poświęcenie w imię miłości. „Projekt trywializacji” można natomiast połączyć z tym, że Hedwig i jej losy nie zostają ukazane na tle społeczności transgenderowych czy transseksualnych, a raczej jako indywidualny, odosobniony przypadek, który wywołuje nie tyle nawet konsternację, co traktowany jest przez otoczenie jako rodzaj „ciekawostki”. I choć Hedwig wielokrotnie wykazuje się w swoich opowieściach poczuciem humoru dotyczącym często bolesnej przeszłości i chętnie dzieli się z nielicznymi słuchaczami, jacy przyszli na koncerty jej kapeli rozmaitymi anegdotami, to reżyser wykorzystuje je zwykle w dwojakim celu. Dowcipne historie, jak chociażby ta o prostytuowaniu się Hedwig, kiedy została porzucona przez swojego męża, służą jako element mający poprzez śmiech oswoić widzów z fabułą podważającą genderową hierarchię i stabilność, albo trywializować Hedwig – pokazując ją jako rodzaj anomalii i *casus* zupełnie niereprezentatywny dla normatywnego doświadczenia.

Uruchomienie wszystkich wspomnianych powyżej opresyjnych chwytów narracyjnych wynika, jak mi się wydaje, z tego, że Mitchell, mimo obeznania ze specyfiką amerykańskich społeczności queerowych, chciał oswoić historię Hedwig i zainteresować nią szersze grono odbiorców. Mimo to reżyserowi udaje się ukazać specyfikę hybrydycznego doświadczenia transgenderowego. Strukturę filmu wyznaczają: teledyskowy montaż, gwałtowne przejścia od jednej sceny do drugiej, pomieszanie porządków czasowych, mechanizm flashbacku i wprzęgnięte w akcję animowane wstawki, które albo są ilustracjami tekstów piosenek wykonywanych przez Hedwig, albo stanowią komentarz i dopowiedzenie do snuty przez nią anegdot. Cały film, podobnie jak ciało bohaterki, wydaje się w związku z tym zrobiony i „pozszywany” z nieprzystających do siebie elementów. Jeden z numerów muzycznych – *The Origin of Love* (Pochodzenie miłości) jest nie tylko przepisaniem mowy, jaką na *Uccie* Platona wygłosił Arystofanes – o rozdzielonych przez rozgniewanych bogów ludzki istotach, z których każda od tego momentu szuka swojej „drugiej połówki”, lecz jest też w swojej konstrukcji próbą wyłożenia transgenderowej cielesnej materialności. Utwór służy też legitymizacji doświadczenia

Hedwig, łącząc jej genderowe i płciowe rozdarcie z czasami mitycznymi i wyprowadzając je z klasycznej filozofii greckiej. Słowa piosenki, które są praktycznie rodzajem udratyzowanej i skróconej wersji mowy Arystofanesa, ilustrują animacje ukazujące kolejne wydarzenia opisywane w warstwie tekstowej. Kamera najpierw pokazuje starannie umalowaną twarz Hedwig, następnie wiszącą w knajpie, gdzie koncertuje „The Angry Inch”, prześcieradło, na którym zostają wyświetlone animacje. Ta rama jednak stopniowo zanika i zamiast wykadrowanego fragmentu ściany z powieszonym na niej prześcieradłem, widzowie oglądają długą animowaną sekwencję ukazującą walki mitycznych stworów, olimpijskich bogów, a wreszcie – wizerunek małego chłopca, którego ręką rysowane były wszystkie sceny. Jest nim oczywiście wychowujący się w Berlinie Wschodnim Hansel. Poprzez taką komplikację formalną i zderzenie fabularnego porządku realistycznej sytuacji z animowanym segmentem, otrzymujemy sekwencję, w której mieszają się czasy i przestrzenie, a motywy antyczne sąsiadują z historią samej Hedwig. Dzięki temu Mitchellowi udaje się ustanowić „transgenderowe spojrzenie”, o którym Halberstam pisze, że „jest ono konstytuowane jako wewnętrznie podzielone, jest punktem widzenia, który pochodzi (co najmniej) z dwóch różnych miejsc i porządków i prezentowany jest w tym samym czasie”⁷. Poprzez podobne zabiegi konstrukcyjne to „transgenderowe spojrzenie” podtrzymywane jest w całym filmie, żeby w jego ostatnich scenach umożliwić otwarcie kolejnego wymiaru czasowo-przestrzennego.

Hedwig udaje się wreszcie spotkać z Tommym, który dręczony wyrzutami sumienia, zabiera ją na przejażdżkę limuzyną, podczas której dochodzi między nimi do chwilowego rozejmu. W pewnym momencie auto zderza się z innymi samochodem, a gazety w całym kraju pokazują Hedwig i Tommy’ego na komisariacie policji. Artykułom towarzyszą nagłówki o „transseksualnej kochance” gwiazdora oraz skandalizujące wiadomości, że to ona jest faktyczną autorką jego największych przebojów. Hedwig z dnia na dzień staje się gwiazdą, bierze udział w talk show Rosie O’Donnell, a poczytne magazyny ogłaszają ją „najbardziej pożądaną i stylową postacią na nowojorskich salonach”. Mitchell pokazuje te wydarzenia nie wprost, ale poprzez fragmenty telewizyjnych programów zmiksowane z wycinkami gazetowymi, kierując się zasadą rozdzielenia punktu widzenia w czasie i przestrzeni. Kiedy jednak artystyczna śmietanka towarzyska przybywa tłumnie na show Hedwig i jej kapeli, zamiast roześmianej, przebojowej ikony alternatywnego rocka i kolejnego radosnego numeru muzycznego, staje się świadkami przejmującego, agresywnego występu, w trakcie którego bohaterka zdziera z siebie kobiecy strój, perukę i rozmazuje makijaż. Oczom zebranych ukazuje się więc postać w skórzanych spodenkach, z męskim torsem i krótkimi włosami – nagie ciało w całej jego materialności. To ono zostaje postawione w centrum finalnej muzycznej sekwencji filmu,

⁷ Judith Halberstam, *In a Queer Time...*, s. 88.

która rozgrywa się w bliżej nieokreślonej, onirycznej przestrzeni. Hedwig, ubrana jedynie w same czarne szorty, śpiewa piosenkę *Midnight Radio* (Radio o północy), która mówi o tym, jak w jedną noc stać się ikoną rocka. Jednocześnie symbolicznie przekazuje swoją blond perukę spragnionemu sławy i możliwości zostania „kobietą jego marzeń” Yitzhakowi, który momentalnie przeobraża się w piękną rockową wokalistkę. Kiedy kończy się utwór, ostatnia scena filmu pokazuje filmowaną od tyłu zupełnie nagą Hedwig idącą powoli niepewnym, chwiejnym krokiem przez ciemną ulicę, podczas gdy w tle rozbrzmiewa akustyczny fragment piosenki *The Origin of Love*.

Wydaje mi się, że to zakończenie można odczytywać z jednej strony jako efekt konsekwentnego ukazywania Hedwig jako uwięzionej między kobiecością i męskością. Trafia ono w sedno jej raczej transgenderowego niż transeksualnego doświadczenia „zawieszenia pomiędzy”. Nagie ciało bohaterki, z męską klatką piersiową, o nieidentyfikowalnych genitaliach staje się tutaj nieokreślonym bytem materialnym. Z drugiej strony natomiast – zostaje ono wystawione na spojrzenia ciekawskich i w pewnym sensie nie tylko w tej scenie, ale i w trakcie akcji filmu, jest wyraźnie fetyszyzowane. W związku z tym trudno jednoznacznie określić, czy Mitchellowi udaje się utrzymać model „transgenderowego spojrzenia”. Tym bardziej jest to trudne, jeśli weźmie się pod uwagę stawiany przez Halberstam warunek, zgodnie z którym transgenderowe filmowe narracje wyzwalające powinny: „umożliwiać niefetyszyzujące postrzeganie transgenderowego ciała, które polega bardziej na patrzeniu wraz z nim niż patrzeniu na nie, przy jednoczesnym zachowaniu wielowymiarowości i bezsporności transgenderowego spojrzenia”⁸. O ile reżyser pokazuje Hedwig z takiego punktu widzenia, który nie ma wiele wspólnego z zafiksowanymi, stabilnymi męskimi czy kobiecymi pozycjami, a wynika z jej liminalnego statusu genderowego, o tyle wyraźnie racjonalizuje, stabilizuje i trywializuje doświadczenie swojej bohaterki. I chociaż w warstwie konstrukcyjnej filmu stara się oddać hybrydyczny model jej cielesności, to kondycja ta jest pokazywana jako źródło cierpienia i nieszczęścia Hedwig, co problematyzuje nie tylko sposób budowania samej postaci, ale i cały świat przedstawiony. Być może jednak taki rodzaj zawieszenia pomiędzy wyzwalającym a opresyjnym modelem narracyjnym, między „patrzeniem z” a „patrzeniem na” centralną postać, czy wreszcie – między jej fetyszyzacją a afirmacją i przyznaniem jej agencji – staje się filmowym schematem przekazującym doświadczenie transgenderyzmu z całym jego materialnym skomplikowaniem i niejednoznacznością?

Znacznie bardziej opresyjne przedstawienie osoby trans i stereotypowe potraktowanie jej cielesności można odnaleźć w *Transamerica*⁹ Duncana Tuckera z 2005 roku. Nominowana do

⁸ Tamże, s. 92.

⁹ *Transamerica*, reż. Duncan Tucker, 2005.

nagrody Akademii Filmowej Felicity Huffman gra tutaj rolę przedoperacyjnej transseksualnej kobiety, Bree. Właściwa akcja filmu rozpoczyna się w momencie, kiedy bohaterka odbiera telefon informujący ją, że jej siedemnastoletni syn, o którego istnieniu nie miała pojęcia, przebywa w areszcie w Nowym Jorku. Młodzieńczy „wybryk” z okresu, kiedy Bree była jeszcze Stanley’em staje się pretekstem do podróży przez całe USA zdezelowanym autem w towarzystwie biologicznego potomka – Toby’ego (Kevin Zegers), niesforenego chłopaka, który dorabia prostytuując się. Bohaterka dowiaduje się nie tylko, że jego matka, a jej niegdysiejsza miłość z collegu popełniła samobójstwo, ale również, że ojczym Toby’ego molestował go seksualnie. Tucker wykorzystuje tutaj konwencje właściwe kinu drogi, żeby pokazać nie tylko fizyczną podróż ze Wschodniego Wybrzeża do Los Angeles, gdzie mieszka Bree i gdzie Toby chce rozpocząć karierę w filmowym pornobiznesie, ale również, zwyczajowo w tego typu produkcjach „podróż w głąb siebie”. I choć Bree zataja przed chłopakiem zarówno fakt, że jest transseksualną kobietą, jak i jego ojcem, w finale fabuły, rzecz jasna, wszystko musi wyjść na jaw. Mroczne sekrety bohaterki są tutaj nie wyłącznie źródłem nieporozumień i rozlicznych napięć między postaciami, ale również chwilami komizmu, jako że widzowie doskonale przecież zdają sobie sprawę z faktu, że Bree to transseksualistka. Kiedy na przykład para zatrzymuje się na poboczu drogi, bohaterka informuje, że musi udać się do toalety dla pań (lady’s room). Absurdalność sytuacji – przedoperacyjna osoba transseksualna pyta o damską łazienkę w przysłowiowej dziczy – zostaje sprytnie przez reżysera wykorzystana do rozbawienia widzów. Jednocześnie wiele mówi o sposobach konstruowania transseksualnej kobiecości Bree.

Już od pierwszej sceny filmu, kiedy pokazuje się nam różowe, ultra-kobiece akcesoria do makijażu i ubrania Bree w jej przypominającym lokum pensjonarki mieszkaniu, równocześnie wplatając w narrację instruktażowe wideo, jakie ogląda bohaterka o żeńskim modelowaniu głosu, Tucker jasno daje do zrozumienia, że kobiecość jego bohaterki to jedynie maska, rodzaj pieczołowicie skonstruowanego kostiumu. Zamiast jednak śledzić performatywne ustanawianie tożsamości głównej postaci i rozkładać ją na czynniki pierwsze, jak podpowiadałyby wczesne koncepcje Judith Butler, skupię się na ukazaniu gęstej sieci stereotypów, z jakiej „zrobiona” jest cielesność Bree. Po pierwsze, reżyser bazuje na powszechnej, krzywdzącej opinii, jaka leży u podłoża transfobii i transmizoginizmu, że wszystkie transseksualne kobiety są w przesadny i nadmierny sposób kobiece. Każąc nakładać bohaterce różową szminkę, także lakier do paznokci, grubą warstwę makijażu i wreszcie różowy kostium, Tucker automatycznie niejako kojarzy cielesność transseksualnych kobiet z ubraniem i kosmetykami. Innymi słowy – z rodzajem misternie skonstruowanego oszustwa. Nie bez przyczyny te pierwsze minuty zostają poprzedzone monologiem Bree skierowanym do psychiatry, wyliczającym serię zabiegów, jakie przeszła – od elektrolizy owłosienia, po podniesienie brwi, redukcję

czoła i trzyletnią kurację hormonalną. Tym samym widzowie mają zobaczyć, że kobiece ciało Bree to jedynie mistyfikacja i nędzna kopia oryginału, wyznaczanego tutaj oczywiście przez „naturalność” i biologię. Julia Serano w swojej książce *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and The Scapegoating of Femininity* (Biczująca dziewczyna. Transseksualna kobieta o seksizmie i robieniu z kobiecości kozła ofiarnego) nazywa to zjawisko „fascynacją na punkcie feminizacji”. Teoretyczka pisze:

Media często karmią się konkretnymi dotyczącymi procesu feminizacji, pokazując trans kobiety nakładające na siebie swoje kobiece zewnątrz. Mówi to jasno, że telewizja, film i producenci wiadomości nie są wcale zadowoleni z pokazywania trans kobiet noszących damskie ubrania i makijaż. Raczej, ich intencją jest uchwycenie trans kobiety w momencie nakładania szminki, sukienek i wysokich obcasów, co daje widzom do zrozumienia, że kobiecość trans kobiet jest sztuczną maską czy kostiumem¹⁰.

Dokładnie z tym zjawiskiem mamy do czynienia w *Transamerica*, a bohaterka notorycznie pokazywana jest w sytuacjach nakładania i zdejmowania ubrań czy poprawiania makijażu, co ma zamaskować rzekomą męskość jej rzekomo biologicznego ciała.

Równocześnie w scenie wizyty u psychiatry czy następczej, odwiedzinach u stałej, zaprzyjanej psychoterapeutki, Tucker obnaża opresyjność transfobicznego systemu, jaki szczegółowo analizuje przywoływany przez mnie wcześniej Dean Spade. Reżyser pokazuje, że decyzja o przejściu zabiegu korekty płci jest uzależniona nie od woli jednostki, ale od kilku podpisów ludzi obdarzonych odpowiednią władzą, za którą muszą stać krzywdzące badania psychiatryczne czy lata terapii zaburzenia określanego w medycynie jako „genderowa dysforia”. Cieleśność trans jawi się więc, paradoksalnie, nie tylko jako rodzaj kosmetycznego, ale również prawnego oszustwa. W końcu, żeby Bree mogła formalnie stać się kobietą, nie wystarczy tylko rekonstrukcja żeńskich genitaliów, należy także stworzyć prawne podstawy, by jako taka mogła zostać odczytana przez władze i system. W dodatku, w trakcie filmu bohaterka konsekwentnie ukazywana jest jako jednostką performująca swoją kobiecość w sposób pozostawiający wiele do życzenia. Jej makijaż jest przesadny i nałożony zbyt grubą warstwą, a jednocześnie twarz Bree nieustannie się błyszczy, mimo ciągłego pudrowania. Kroki kobiety w butach na koturnach są dość niezgrabne i pokraczne, a ubrania przypominają stroje niezamężnej bibliotekarki. Mimo faktu, że w główną postać wciela się aktorka – jej kobiecość w zestawieniu na przykład z tą kilku prawdziwych transseksualnych kobiet, jakie na chwilę pojawiają się w filmie (na przykład Calpernia Addams) wydaje się być wyjątkowo nieudolna.

¹⁰ Julia Serano, *Whipping Girl...*, s. 41.

W filmie Tuckera nie ma mowy o skonstruowaniu i podtrzymywaniu „transgenderowego spojrzenia”, o jakim wspomina Halberstam. Na Bree mamy patrzeć jak na rodzaj „przebranego” mężczyzny, a ten efekt wzmacnia nieustanne przypominanie o tym, że kobieta nie przeszła jeszcze kluczowej operacji genitaliów. W trakcie rozwoju fabuły przewija się motyw, jaki Serano określa mianem „obsesji na punkcie penisa”, a poszczególne osoby, jakie spotyka bohaterka, na czele z jej matką, która łapie ją za krocze, by sprawdzić „czy wciąż tam jest”, dopytują się Bree o jej genitalny status, który przecież nie powinien mieć nic do rzeczy przy określaniu własnej genderowej tożsamości. Sama bohaterka przejawia „podejrzaną” fobię w stosunku do węży, co rusz pytając się o nie Toby’ego, kiedy nocują w leśnej głuszy, czy kiedy idzie „za potrzebą” na łono natury. Wężę spełniają tutaj, oczywiście, symboliczne funkcje falliczne, a strach Bree wynika z tego, że kobieta nie wie, czy zdąży na zarezerwowaną od roku operację korekty płci. Tym samym transseksualna kobieca cielesność zostaje sprowadzona tutaj do poziomu już nie tylko przebrania czy maski, ale czystej biologii i tego, co „kto ma w majtkach”. I choć owszem, część osób transseksualnych przywiązuje wagę do kwestii biologicznych, zaznaczając (tak robi zresztą sama Bree w kilku opowieściach), że nie urodziły się we właściwym ciele, to podkreślając na każdym niemal kroku genderowy status swojej bohaterki, Tucker ogranicza jej ciało do sfery genitaliów i „mięsa”.

Co więcej, Bree w trakcie filmu jest stabilizowana jako podmiot trans, a jej cielesność ukazywana jako anormalna i niereprezentatywna dla szerszych społecznych kręgów. Racjonalizacja przypadku transseksualnej kobiety polegałaby tutaj na ciągłym podkreślaniu tego, że bohaterka od zawsze była kobietą, więc zabieg korekty płci wydaje się w tym przypadku czymś absolutnie usprawiedliwionym i logicznym. I chociaż z pewnością w rzeczywistości mnóstwo jest podobnych do Bree przypadków, to jednak Tucker, pokazując z jednej strony transseksualną kobiecość jako sztuczną maskę, z drugiej – nawiązując do biologicznych wyznaczników płci, na czele z genitaliami, tworzy opresyjny portret swojej bohaterki. W dodatku trywializuje ją na sposób, przed jakim przestrzega Halberstam, ukazując ją jako samotny byt, odizolowany od jakiegokolwiek trans społeczności i pragnący jedynie skromnie, a co najważniejsze – „normalnie” żyć. Widać to dobrze, gdy Bree i Toby mają przenocować u byłej pacjentki psychoterapeutki kobiety, u której właśnie odbywa się rodzaj trans-przyjęcia, a goście nieustannie dyskutują o zabiegach polepszających elastyczność pochwy czy kuracjach hormonalnych, jakie przeszli. Kiedy Toby zwraca się do brodatego transgenderowego mężczyzny, że nigdy nie powiedziała, że nie urodził się jako facet, a ten odpowiada – „chodzimy wśród was”, widać jak na dłoni zjawiska, jakie analizuje przywoływana przeze mnie wcześniej Salamon, odsyłające do, jej zdaniem, największego strachu społecznego – że ludzie trans wtopią się w tłum na ulicach. Jednocześnie już w sypialni Bree, która wciąż ukrywa przed swoim synem własną genderową tożsamość, stara się zdeprecjonować w jego

oczach ich trans-gospodarzy, zaznaczając, że to „dziwadła”. I mimo że owszem, część osób transseksualnych decyduje się w rzeczywistości na życie w ukryciu, Tucker przeciwstawiając wyraźnie frywolność, rozwiązłość, genderowe nieskrępowanie i celebrowaną queerową inność grupy z przyjęcia skryciu, skromności, normalności i rezerwie Bree podpowiada widzom, że to zdecydowanie lepszy model życia trans. Nikomu w końcu nie zawadza i nie rzuca się w oczy, nie burząc brutalnie systemu opartego na binarnych podziałach płciowych i wierze w moc natury i biologii. Konsekwentne ukazywanie transseksualnej cielesności Bree jako sztucznego kostiumu ma tu niebagatelne znaczenie dla normalizującego przesłania filmu, w finale którego bohaterka przejdzie upragniony zabieg i pojedna się z synem. Innymi słowy, zostanie wynagrodzona za odegranie roli „dobrej”, bo łatwej do rozpoznania, sztucznej, skromnej i „normalnej” transseksualistki¹¹.

O ile więc Mitchell stara się oddać w konstrukcji filmu hybrydyczne doświadczenie cielesne swojej bohaterki, której bliżej (mimo jej statusu) do zjawisk spod znak transgenderyzmu, o tyle Tucker kreśli stereotypowy portret transseksualnego kobiecego ciała, skrytego pod grubą warstwą makijażu. I choć z pewnością obydwie filmy powstały w tzw. dobrej wierze, a reżyserzy chcieli wypowiedzieć się w sprawie osób trans i nawoływać do genderowej tolerancji i wolności ekspresji, sami momentami zdają się wyraźnie ograniczać tę wolność. Mimo że udaje im się obnażyć uwikłanie trans ciał w materialność czy system prawno-administracyjny, nie do końca oddają swoim postaciom głos i zdają się mówić za nie bardziej niż z nimi. Jak głoszą słowa jednej z piosenek śpiewanej przez Hedwig – próbują tym samym zburzyć nie tylko opresyjny system wykluczający jednostki trans, ale sami biorą po części udział w jego podtrzymaniu, sięgając po stereotypy kulturowe i krzywdzące chwyt narracyjne, sprowadzające cielesność trans do maski w przypadku Bree czy cierpienia u Hedwig.

¹¹ O systemie kar i nagród za złe lub dobre odegranie gender pisze choćby Judith Butler w eseju *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*. Tutaj triumf Bree byłby pokrętny, bo przecież bohaterka zostaje wynagrodzona za złe odegranie gender, choć, jak pokazują, pozostaje to w zgodzie z normalizującą polityką lansowaną przez film Tuckera.

Bibliografia

- Halberstam „Jack” Judith, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York and London 2005.
- Salamon Gayle, *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*, Columbia University Press, New York 2010.
- Serano Julia, *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press, Berkeley 2007.
- Spade Dean, *Normal Life. Administrative Violence, Critical Trans Politics, and The Limits of Law*, South End Press, Brooklyn, New York 2011.

Between suffering and trivialization: trans corporeality and its cinematic representations

Summary

The article is centered around the peculiarity of trans experience and corporeality. Starting off with the definition of trans identity and its entanglement into gender and sexual norms, the author shows that it defies strict categorizations and is more about an-ongoing negotiation of senses and meanings. Instead of referring to the everyday life of queer subcultures and transgender communities though, risking the accusation of deploying an ethnographic, fetishizing look, the Author focuses on interpretation of cultural representations of trans individuals that could be found in modern American cinema. Offering comparative analysis of two pictures: *Hedwig and the Angry Inch* and *Transamerica*, the author critically reads specific narrative plots and devices that create the cultural image of trans characters, putting emphasis on their oppressive, stereotypical, but also emancipating potential.

Keywords

transgender, corporeality, gender, queer, sexuality

*Translated by Grzegorz Stępnia*k

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Grzegorz Stępnia

k, *Pomiędzy cierpieniem a trywializacją: cielesność trans i jej filmowe reprezentacje*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 1 (2), s. 83–98.