

ŁUCJA STASZKIEWICZ

Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ORCID: 0009-0002-1479-2566

„HISTORIA [...] NAJZWYCZAJNIEJ W ŚWIECIE NORMALNA” PRACA I TRANZYCJA W FILMIE ALDONA PIOTRA WYSOCKIEGO

„A STORY [...] THAT’S PLAINEST NORMAL”. WORK AND TRANSITION IN PIOTR WYSOCKI’S FILM ALDONA

ABSTRACT [ENG]: Between 2005 and 2012, Piotr Wysocki made two films documenting the everyday life of Aldona Wiśniewska, a trans woman living in Tarczyn. The two parts of the film, exhibited at the artist's individual exhibition in Warsaw in 2013, constituted some of the most comprehensive artistic representations of the environment, work and transition of a trans woman. The first part of the film, exhibited for the first time in 2007, depicted Aldona as a woman working at home while her partner Darek employed as a welder in a mechanic's workshop. The work focused on the protagonist's domestic life, her plans and relationships, including montages juxtaposing her reproductive work with that of her partner's in workplace. The second film, in which Aldona continues to live in a small flat in Tarczyn, focuses on her sex-reassignment surgery financed by Wysocki's exhibition budget acquired by a nomination to the annual 'Spojrzenia' award.

Later in 2013 Arek Gruszczyński wrote his text about exhibition of Wysocki's works. He stated in his critique that Aldona was in fact not a woman throughout the film, but only became one at the end of the second film through accessing an expensive surgery. In a polemic with Gruszczyński's article, this paper is an attempt to offer a feminist materialist critique of Wysocki's work focusing on materialist terms of the production of gender: work, relations and desires operating within the specific context of accessing health care in times on systemic transition. Analysing Wysocki's piece through the lens of the theory of emotional reproduction (Gotby 2023) and gender labour (Ward 2010), the paper provides a nuanced account on the gendered aspects of work and hints at the potential of envisioning sexual difference without cisness (Heaney 2024), which perspective is present in the source films as well.

słowa kluczowe: **REPRODUKCYJA, PRACA PŁCI, PODZIAŁ PRACY, TRANZYCJA, FEMINIZM**

key words: **REPRODUCTION, GENDER LABOUR, DIVISION OF LABOUR, TRANSITION, FEMINISM**

W 2013 roku w Królikarni, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, miała miejsce indywidualna wystawa Piotra Wysockiego, kuratorowana przez Agnieszkę Tarasiuk, podsumowująca prawie dekadę twórczości artysty. Z tej okazji Arek Gruszczyński opublikował na łamach „Krytyki Politycznej” tekst omawiający postawy artystyczne Wysockiego wobec problemów społecznych. Po wyliczeniu kolejnych wycinków rzeczywistości z prac artysty,

od „dresów”, „meczu transseksualistów” do „smoleńskiego szaleństwa”, krytyk zatrzymuje się na szczególnym projekcie¹.

Dwuczęściowe wideo z lat 2005-2012 śledzi życie *Aldony*, tytułowej bohaterki filmu, przedstawiając jej najbliższe otoczenie, codzienne aktywności i relacje. W pierwszej części bohaterka mieszka w podwarszawskim Tarcynie, gdzie w trakcie domowej krzątania gotowania i innych obowiązków, snuje swoją historię. Jej codzienność jest zestawiona z życiem jej partnera pracującego w warsztacie, trudniącego się w wolnym czasie malarstwem religijnym. Druga część filmu, przedstawia Aldonę już jako lesbijkę, mieszkającą samotnie z kotem, a głównym tematem wideo jest jej pobyt w szpitalu na czas operacji dostosowania genitaliów (SRS).

To właśnie tranzycja kobiety staje się dla Gruszczyńskiego centralnym punktem filmu, jednak widziana wyłącznie z perspektywy operacji. Autor we fragmencie tekstu o *Aldonie* stwierdza, że w pierwszej części wideo nie jest ona kobietą. Uważa za to, że w momencie kręcenia filmu jest wyłącznie mężczyzną, który chce się nią stać i może to osiągnąć dopiero po przejściu operacji narządów reprodukcyjnych². Spłylenie kwestii upłciowienia do genitaliów pozwala autorowi tekstu na sprowadzenie filmu do „[h]istorii, która nie jest polityczna, tylko najzwyczajniej w świecie normalna”³. Film jest dla niego naiwny, pełen miłości, a dzięki temu autentyczny i budzący zaufanie. Sposób wyrażania miłości do partnera, jego reakcje oraz pragnienia Aldony są dla Gruszczyńskiego przezroczyste i naturalizowane jako zwyczajna i powszechna heteroseksualność. Praca wkładana przez Aldonę w utrzymanie domu i dobrostanu Darka nie jest jednak apolityczna, tym bardziej w kontekście tranzycji.

W niniejszym artykule proponuję materialistyczno-feministyczną analizę pracy Wysockiego, stawiając w centrum rolę emocjonalnej reprodukcji (*emotional reproduction*) i jej związków z pracą płci (*gender labour*). Feministyczna badaczka Alva Gotby charakteryzuje emocjonalną reprodukcję jako codzienną pracę wykonywaną wobec bliskich, która ma przynieść im komfort i odbudować ich na rzecz dalszej pracy i codziennego funkcjonowania. Jak pisze:

¹ A. Gruszczyński, *W poszukiwaniu nowego rytuału*, „Krytyka Polityczna” z 19 kwietnia 2013, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/w-poszukiwaniu-nowego-rytuału/>, dostęp 6 października 2024.

² „Jesteśmy świadkami historii mężczyzny, który czuje się kobietą. Mówię o uczuciu, ponieważ dopiero w drugiej części jesteście świadkami operacji zmiany płci, którą w całości sfinansował Piotr Wysocki” – tamże.

³ Tamże.

Mniej widoczną formą reprodukcji jest wsparcie emocjonalne – pocieszanie tych, którzy czują żłość lub smutek, pocieszanie członka rodziny, przyjaciela lub tworzenie powszechnej atmosfery życzliwości w domu albo miejscu pracy. Wiąże się to z budowaniem i utrzymywaniem społeczności oraz relacji społecznych. Emocje mają zasadnicze znaczenie dla reprodukcji siły roboczej oraz wytaczania konturów społeczeństwa i podmiotowości [...] Praca ta jest powszechnie znana jako »miłość«.⁴

Jak wskazuje badaczka, praca ta nie jest naturalnie związana z kobietami, lecz stanowi wyuczoną cechę danych podmiotów. Wychodząc od tradycji feminizmu autonomistycznego⁵, Gotby zwraca uwagę na sposoby, w jakie podmiotowości i płeć są wytwarzane w relacji do wykonywanej pracy, w tym wypadku pracy reprodukcyjnej i jej związku z podtrzymywaniem statusu osoby wykonującej tę pracę jako sfeminizowanej.

Podobną obserwację wysuwa Jane Ward w artykule poświęconym relacjom między lesbijkami-femkami a trans mężczyznami w związkach. Badaczka opisuje prace płci jako „afektywne i cielesne starania przeprowadzane w celu *dawania płci (giving gender)* innym”⁶. Wykonywana przez „femki” (*femmes*) praca działa, również wtórnie wytwarzając ich płeć. Ten podmiototwórczy proces nie ogranicza się w analizie obu badaczek do osób z przypisaną płcią żeńską przy urodzeniu, ale rozciąga się na wszystkie osoby i ciała wykonujące prace reprodukcyjną⁷. Jest to szczególnie związane z tranzycją kontrolowaną przez medyczno-prawny reżim instytucjonalny, której wymaganiem jest odpowiednie wpisanie osoby w upłciowioną pozycję w podziale pracy.

Wprawienie w ruch tych kategorii ma na celu wydobyć dwóch kwestii z pracy Wysockiego, które Gruszczyński kompletnie przeoczył – po pierwsze to, w jaki sposób film opowiada o doświadczeniu kobiecego upłciowienia poza cisowym założeniem o tym, że to płeć przypisana

⁴ A. Gotby, *They call it love. The Politics of Emotional Life*, London-New York 2023, epub.

⁵ Feminizm autonomistyczny powstał w pierwszej połowie lat 70., a jego teorie i praktyki były obecne głównie we Włoszech, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Wywodził się z włoskiego marksizmu autonomistycznego, którego główna kategoria analityczna – fabryka społeczna – została wykorzystana do teoretyzowania nieodpłatnej pracy kobiet i jej roli w reprodukowaniu kapitalistycznej produkcji i systemów społecznych. Głównymi przedstawicielkami feminizmu autonomistycznego były Mariarosa della Costa, Selma James, Sylvia Federici, Leopoldina Fortunati i Francesca della Costa. Terminu „feminizm autonomistyczny” w odniesieniu do tego feminizmu używam za Joanną Bednarek, wskazując na różnice wewnątrz samego feminizmu marksistowskiego. Zob. J. Bednarek, *Opowieści o początku: źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna* [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, red. J. Sokołowska, Łódź 2018, s. 148.

⁶ J. Ward, *Gender Labor: Transmen, Femmes, and Collective Work of Transgression*, „Sexualities”, 13, 2010, s. 237.

⁷ „Though these acts of giving, like care work in general, are performed by people across the spectrum of feminine and masculine genders, feminine subjects (straight women, femme lesbians, transwomen, feminine gay men, faggy boys/bois, and so on) are held particularly responsible for the work of gendering” – tamże, s. 240.

przy urodzeniu je determinuje. Zamiast tego Wysocki skupia się na innych materialnych wyznacznikach płci, takich jak praca, seksualność, cielesność i relacyjność. Drugi problem to stawianie na reprodukcję heteroseksualnego pragnienia przez narzucony przez seksuologów, medyczno-prawny system tranzycji, który opiera się na dopuszczeniu do niego prawie wyłącznie tych osób, które są w stanie wpisać się w wyobrażenia na temat „mieszczańskich” ról płciowych.

Warunkowa tranzycja, krucha heteroseksualność

Wideo rozpoczyna się od rejestracji audio, w której Aldona opowiada o nieudanej próbie adopcji dziecka wraz z jej partnerem. Po dwóch pierwszych zdaniach w wideo pojawia się obraz przedstawiający Aldonę nakładającą na siebie fartuch, przygotowującą się do robienia typowo polskiego obiadu – schabowego z ziemniakami. Widzimy ją przez plastikowy parawan dzielący kuchnię od reszty domu. Gdy Wysocki kieruje kamerę na dłonie bohaterki zajętej wiązaniem fartucha, ta żali się: „Oni przyjeżdżają i sprawdzają wszystko, nie. Jak w domu masz, nie, ile pokoi masz, wszystko sprawdzają ci [...] Bo my musielibyśmy mieć dwa pokoje co najmniej. I mieć wodę ciepłą. Zimna to jest, ale ciepłą... wodę mieć.... No i ładnie mieć”. Na podstawie tej wypowiedzi i rejestracji otoczenia Aldony przez artystę, możemy stwierdzić, że kobieta nie żyje w mieszkaniu z transformacyjnego *polish dream*, a raczej osoby o niskim dochodzie. Z filmu nie dowiemy się, czy Aldona pracuje zarobkowo, ale zostaje zasugerowane, że gdy jej partner chodzi do pracy, kobieta zajmuje się domem. Jak wspomina – dalej się tego uczy, szczególnie gotowania. W czasie wyznań bohaterki dotyczących codzienności z Darkiem, artysta tworzy ciekawy montaż ujęć bohaterów. Gdy Darek rejestruje się za pomocą identyfikatora w pracy – Aldona kroi ziemniaki, gdy on przygotowuje narzędzia do spawania – ona doprawia mizerię, gdy on spawa – ona smaży schabowego.

Ten prosty zabieg montażowy służy Wysockiemu do wizualizacji upłciowionego podziału pracy i jego roli w formowaniu się codziennego, osobistego doświadczenia. Artysta wskazuje tym zabiegiem, że kobiecość Aldony jest związana z podejmowaną przez nią pracą reprodukcyjną. Te czynności, splecione z retrospekcją na temat współdzielenia życia z jej partnerem – niezręcznych momentów czułości, zapewnień na temat stabilności ich wspólnej przyszłości, nie są traktowane przez Wysockiego jako naturalnie wykonywane przez kobiety. Te aktywności

są w jego optyce przede wszystkim pracą podejmowaną w celu podtrzymywania emocjonalnego dobrostanu Darka i przyszłości bohaterki – czynnościami, które Gruszczyński traktuje niemal wyłącznie jako naturalny wyraz uczuć.

Ich relacja – słodka, niezręczna i czasami naiwna – jest jednocześnie próbą wcielenia w życie pewnych heteroseksualnych ideałów. Jednym z nich jest przede wszystkim założenie rodziny z dzieckiem, w której mężczyzna wraca do domu z pensją mogącą zapewnić dobrobyt – pokój dla malucha czy odnowioną kuchnię – o tych planach wspomina Aldona. Jednakże, ta wizja jest konfrontowana z ich prekarną rzeczywistością. Adopcja się nie udaje, Darek nie widzi sensu w naprawie kuchni, a Aldona wydaje się sama nie wiedzieć, czy relacja staje pod znakiem zapytania. Bohaterka, opowiadając o momentach bliskości, nakreśla, w jaki sposób ich wspólne funkcjonowanie jest oparte na kruchej heteroseksualności – czyli takiej, której status jest wątpliwy ze względu na niepewność ich pozycji w ramach heteronormy, przez którą są oddaleni od możliwości wcielenia w życie mieszczańskich ideałów. U Aldony wynika to z jej kobiecości naznaczonej w społecznym odbiorze wybrakowaniem ze względu na bycie trans. Przez to wpisuje się w heteroseksualność warunkowo. U Darka jest to spowodowane jego pozycją mężczyzny, który nie spełnia standardu żywiciela rodziny – przez zatrudnienie na niestabilnych warunkach i pracy za niską stawkę. Oboje ze względów klasowych nie dostosowują się do wymagań adopcyjnych, pozostając na marginesie heteroseksualności. Oboje, żyjąc tą niespełnialną fantazją, próbują wspólnie przetrwać w nieprzyjaznej rzeczywistości późnej transformacji.

W historii Aldony zawiera się również jej stosunek do pracy reprodukcyjnej, silnie naturalizowanej jako „kobiecej” ze względu na popularnie domniemane predyspozycje kobiet do ich wykonywania. Jak wskazywały feministki marksistowskie reprodukcja jest degradowana ze względu na jej naturalizację, a przez to odmawianie jej statusu pracy, prezentując ją jako aktywność, która przychodzi naturalnie i bez wysiłku⁸. Jednak, jak mówi Aldona, jest ona bardzo wymagająca. Jak wskazuje w relacji na temat swojego doświadczenia wykonywania prac

⁸ Zob. M. Della Costa, S. James, *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol 1972; S. Federici, *Placa przeciwko pracy domowej*, przeł. J. Mazur, „Kontakt” z 28 września 2020, <https://magazynkontakt.pl/placa-przeciwko-pracy-domowej/>, dostęp 6 października 2024; A. Gotby, dz. cyt.; L. Fortunati, *The Arcana of Reproduction: Housewives, Prostitutes, Workers and Capital*, tłum. A. A. Austin, S. Colantuono, New York 2025.

reprodukcyjnej: wymaga ona nauki. Nie jest bowiem „naturalnie” związana z budową ciała jej czy jakiegokolwiek innej kobiety, a płeć przypisana jej przy urodzeniu nie ma nic wspólnego z tym, czy ma większe predyspozycje do nauki tych czynności. Żadna osoba nie ma w swoim ciele, świadomości czy konstrukcji psychicznej specjalnej właściwości, która programuje ją do wykonywania jednego rodzaju pracy. W filmie pokazana jest więc nie tylko ideologiczna podstawa upłciowionego podziału pracy wpłatanego w różnicę płciową, ale też fakt, że każde ciało może przybrać jakąkolwiek z płciowych pozycji w różnych momentach swojego życia⁹. Ten proces wytwarzania podmiotowości i płci poprzez pracę, jest jednak pomijany przez Gruszczyńskiego w jego odczytaniu filmu. Krytyk w swoim przyzwyczajeniu do silnie zmedykalizowanej definicji tranzycji i narracji o „zmianie płci” nie jest w stanie przyjąć tych fragmentów wideo, pozostawiając je poza sferą polityczną, upupiając Aldonę, jej historię i subtelne splątanie płci, klasy i seksualności (w tranzycji i poza nią).

Akt wykonywania takiej, a nie innej pracy nie jest wyłącznie wybrany czy też pożądanym przez Aldonę, ale stanowi również strategię przechodzenia przez restrykcyjny system prawnej i medycznej tranzycji. Jak wskazują badaczki zajmujące się historią rozwoju medycznej diagnozy transpłciowości, diagnoza ta jest silnie związana z mieszczańskimi przyzwyczajeniami poddającymi w wątpliwość pragnienie tranzycji osób nie-heteroseksualnych, nie-białych i z klasy robotniczej¹⁰. Tranzycja w Polsce od czasów PRL była również związana z zabezpieczaniem heteroseksualnego porządku – w sądach oczekiwano od trans kobiet ujawnienia swojej (hetero)seksualności w celu udowodnienia bycia kobietą¹¹. Ta praktyka wypychania transkobiecego pragnienia w ramy heteroseksualności, próbując nadać mu jakiejkolwiek znamiona moralności w kontrze do „degenerującego” homoseksualizmu ma swoją długą genealogię sięgającą połowy XIX wieku, kontynuowaną w praktyce sądowniczej PRL¹².

⁹ E. Heaney, *Miękkie, twarde; penetrowalne i zdolne do penetracji. Ciało przeciwko cisowości*, tłum. Ł. Staszkiwicz, „Machina Myśli”, 2023, <https://machinamyсли.org/miekkie-twarde-penetrowalne-zdolne-do-penetracji-ciala-przeciwko-cisowosci/>, dostęp 6 października 2024.

¹⁰ Nawet jeśli te osoby są włączane w system tranzycji, ich specyficzne doświadczenia są wyciszane na rzecz wydestylowania odpowiedniego profilu „transwestytki”, czy „transseksualistki” – zob. E. Heaney, „I am not a friend to men”: *Embodiment and desire in Magnus Hirschfeld’s Transvestites case studies*, „Journal of Lesbian Studies”, 22, 2018, s. 136-152; J. Gill-Peterson, *History of the Transgender Child*, Minneapolis 2018; J. Gill-Peterson, *Great Society Transsexualism: On Political Economy of Transition*, youtube.com, 4 grudnia 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=cX7p0h06Dq0&t=2s>, dostęp 6 października 2024.

¹¹ M. Dębińska, *Transpłciowość w Polsce. Wytwarzanie kategorii*, Warszawa 2020, s. 129-130.

Rzeczywistość instytucjonalnej tranzycji jest również oparta na klasowym wykluczeniu – przez jej kosztowność oraz opieranie się w diagnostyce na sprostaniu oczekiwaniom lekarzy i seksuologów, aby odpowiednio wpisywać się w mieszczańskie wyobrażenie kobiecości – oparte na heteroseksualności i zajmowaniu odpowiedniej pozycji w ramach upłciowionego podziału pracy. Wyrazem takiego instytucjonalnego rozporządzenia tranzycją jest nie tylko praktyka sądownicza, ale również prywatyzacja ochrony zdrowia (w tym operacji dostosowania genitaliów) w latach 90.¹³ i limitowanie dostępu do hormonów, związane z ograniczeniem antykoncepcji i przypisywaniu jej w większości przez lekarzy pracujących w sektorze prywatnym¹⁴. Dostępność hormonów, praca Aldony i jej status jako kobiety w heteroseksualnej relacji są ze sobą silnie związane nie tylko w filmie Wysockiego.

Gdy bohaterka kończy gotować, zaczyna opowiadać o efektach tranzycji i cielesnej reakcji na rozpoczęcie feminizującej terapii hormonalnej. Jej narracji towarzyszą ujęcia tego, jak przygotowuje się do wyjścia tak, aby wyglądać jak najbardziej kobieco i móc jak najlepiej uchodzić za kobietę [*to pass as a woman*]. Po zatrzasknięciu drzwi przez wychodzącą z domu bohaterkę Wysocki, za pomocą montażu, przywołuje sytuację spod Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Kamerzysta (w domyśle Wysocki) zostaje słownie i fizycznie napastowany przez grupę mężczyzn kierujących do niego słowa „pedale”, „dziwko”, „kurwo”. Ten dramatyczny koniec wideo, rejestruje feminizującą przemoc dotyczącą w tej sytuacji jego jako geja, ale w kontekście filmu odczytywaną jako przemoc wobec Aldony. Na tej podstawie można uznać, że ta przemoc nie jest kierowana do konkretnej osoby, czy grupy społecznej. Wynika ona za to z odczytywanej przez napastnika jako nieznośna seksualnej penetrowalności kojarzonej z wieloma sfeminizowanymi grupami społecznymi – w tym wypadku kobiecymi gejami oraz kobietami, nie tylko cis, ale również trans.

¹² E. Heaney, „*I am not a friend to men*”..., s. 139; M. Dębińska, dz.cyt., s. 111 – jak wskazuje Dębińska, w przypadku PRL dokładnie od początku lat 60., kiedy rozpoznano „zmianę płci” jako wpisującą się w zasadę porządku prawnego opartego na ochronie dóbr osobistych i poszanowania godności.

¹³ Tamże, s. 125.

¹⁴ M. Kuczys, *Luksus Antykoncepcji*, Archiwum „Gazety Wyborczej” z 29 marca 1999, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/714717/Luksus-Antykonceptji>, dostęp 6 października 2024.

Prywatyzacja tranzycji i kosztowny zabieg za publiczne pieniądze

Po wystawieniu filmu w „Zachęcie” w 2007 roku Wysocki ponownie spotkał się z Aldoną na nagranie jej sytuacji po latach w 2010 i można zaobserwować, że od ostatniej wizyty artysty z kamerą dużo się zmieniło. Pomimo że kobieta dalej mieszka w tym samym niewyremontowanym mieszkaniu, widać, że warunki jej życia się poprawiły – ma na sobie lepszą perukę, dobrze wykonany makijaż i mówi z większą pewnością siebie. Dowiadujemy się również, że Aldona jest lesbijką, a zamiast Darka zastajemy w jej domu kota. Jak sama mówi, „woli kobiety”, ale też ocenia relacje z kobietami po prostu lepiej. Wskazuje na to, że „kobiety są [wobec mnie – ŁS] czułe i delikatne [...] Mężczyźni nie są wobec mnie tacy”. To zdanie zwraca uwagę na większe poczucie sprawczości w związkach z kobietami, ale również mniejsze narażenie na przemoc czy degradację. Po tym krótkim wstępie Wysocki przenosi akcję filmu do szpitala, w którym koleżanka z sali przygotowuje mentalnie Aldonę do operacji. Opowiada, co będzie się z nią działo, zapewniając, że zabieg przebiegnie pomyślnie. Rozmowa schodzi na temat seksualności, a podczas konwersacji dziewczyna próbuje przekonać Aldonę do tego, że mężczyźni są przyjemniejsi od kobiet. Po krótkiej sprzeczce na salę wchodzi personel medyczny, zabierając główną bohaterkę na salę operacyjną.

Pojawienie się Aldony w szpitalu w sprawie SRS jest rzeczą niezwykłą ze względu na historię dostępu do tej operacji. W 1999 roku rząd Jerzego Buzka zrezygnował z refundowania zabiegu dostosowania narządów płciowych, przez co na kosztowną operację mogły sobie pozwolić tylko najzamożniejsze osoby. Ta decyzja była efektem szerszej polityki prywatyzacji usług publicznych, w tym ochrony zdrowia. Z wywiadu z Wysockim dla „Dwutygodnika” dowiadujemy się, że wraz z Aldoną próbowali zbierać na operację kobiety przy okazji pokazów filmu, jednak bez większego skutku¹⁵. Sytuacja zmieniła się, gdy w 2011 roku artysta został nominowany do nagrody „Spojrzenia”, dzięki czemu zostało mu przydzielone dofinansowanie na wystawę z budżetu „Zachęty”¹⁶. Wysocki zrezygnował z produkcji wystawy i przeznaczył środki z państwowej instytucji na operację SRS (jedyną taką udokumentowaną w Polsce po 1999).

¹⁵ P. Wysocki, *Palec w oko*, rozm. J. Ruszczyk, „Dwutygodnik.com”, styczeń 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3389-palec-w-oko.html>, dostęp 6 października 2024.

¹⁶ Tamże.

Wysocki w swoim filmie *Aldona* odchodzi od konwencji filmu edukacyjnego, popularnego w transformacyjnym obiegu filmowym, na rzecz jednostkowej historii, w której uwidacznia się sieć zależności związanych z tranzycją – płci, seksualności, pracy i społecznego usytuowania. Artysta, śledząc historię życia Aldony, czule skupia się na słowach i życiu bohaterki. Przyglądając się jej codzienności, odsłania wraz z nią podszewkę podziału pracy, wskazuje na przemoc instytucjonalną i tą występującą w relacjach, ale też na momenty szczęścia i realizacji pragnień.

Historia Aldony i osób wokół niej daje świadectwo przeżyciom, które były marginalizowane w feministycznych analizach upłciowienia w polu sztuki ostatnich 20 lat, które skupione na pytaniu o stereotypy, nie zwracały uwagi na tego typu prace. Wiedza, którą przekazuje film Wysockiego nie ogranicza się do stwierdzenia, aby płeć nie była definiowana przez to, co przypisano nam przy urodzeniu, a przez społeczne funkcjonowanie. Jego film i relacje Aldony wskazują również na potencjalną drogę do uwolnienia procesów upłciowienia od mechanizmów społecznej hierarchizacji. By podsumować słowami Kay Gabriel, problemem nie jest płeć sama w sobie rozumiana jako „kolektywne i społeczne wpisanie w różnice płciową”, ale raczej „instrumentalizacja tej różnicy w relacjach, które produkują i reprodukują kapitał”¹⁷.

¹⁷ K. Gabriel, *Two Senses of Gender Abolition. Gender as Accumulation Strategy* [w:] *Feminism Againsts Cisness*, red. E. Heaney, Durham-London 2024, s. 136.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarek J., *Opowieści o początku: źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna* [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, red. Sokołowska J., Łódź 2018, s. 147-156.
- Della Costa M., James S., *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol 1972.
- Dębińska M., *Transpłciowość w Polsce. Wytwarzanie kategorii*, Warszawa 2020.
- Federici S., *Placa przeciwko pracy domowej*, przeł. Mazur J., „Kontakt” z 28 września 2020, <https://magazynkontakt.pl/placa-przeciwko-pracy-domowej/>, dostęp 6 października 2024.
- Fortunati L., *The Arcana of Reproduction: Housewives, Prostitutes, Workers and Capital*, tłum. Austin A.A., Colantuono S., New York 2025.
- Gabriel K., *Two Senses of Gender Abolition. Gender as Accumulation Strategy* [w:] *Feminism Againsts Cisness*, red. Heaney E., Durham-London 2024, s. 135-157.
- Gill-Peterson J., *Great Society Transsexualism: On Political Economy of Transition*, youtube.com, 4 grudnia 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=cX7p0h06Dq0&t=2s>, dostęp 6 października 2024.
- Gill-Peterson J., *Histories of the Transgender Child*, Minneapolis 2018.
- Gotby A., *They call it love. The politics of emotional life*, London-New York 2023.
- Gruszczyński A., *W poszukiwaniu nowego rytuału*, „Krytyka Polityczna” z 19 kwietnia 2013, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/w-poszukiwaniu-nowego-rytuału/>, dostęp 6 października 2024,
- Heaney E., „*I am not a friend to men*”: *Embodiment and desire in Magnus Hirschfeld's Transvestites case studies*, „Journal of Lesbian Studies”, 22, 2018, s. 136-152.
- Heaney E., *Miękkie, twarde; penetrowalne i zdolne do penetracji. Ciała przeciwko cisowości*, tłum. Staszkievicz Ł., „Machina Myśli”, 2023, <https://machinamysli.org/miekkie-twarde-penetrowalne-zdolne-do-penetracji-ciala-przeciwko-cisowosci/>, dostęp 6 października 2024.
- Kuczys M., *Luksus Antykoncepcji*, Archiwum „Gazety Wyborczej”, z 29 marca 1999, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/714717/Luksus-Antykoncepcji>, dostęp 6 października 2024,
- Ward J., *Gender Labor: Transmen, Femmes, and Collective Work of Transgression*, „Sexualities”, 13, 2010, s. 234-250.
- Wysocki P., *Palec w oko*, rozm. Ruszczyk J., „Dwutygodnik.com”, styczeń 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3389-palec-w-oko.html>, dostęp 6 października 2024.