



Anna Kujawska-Kot
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-8302-3309>

Ubiór i tożsamość. O znaczeniu odzieży dla bohaterów transpłciowych

Abstrakt

Autorka artykułu podejmuje zagadnienie znaczenia ubrań dla osób transpłciowych (koncentrując się na osobach transseksualnych) w trakcie procesu tranzycji i po korekcie płci. Przedmiotem badań są opisy doświadczeń transkobiet i transmężczyzny zawarte w egodokumentach. Do badań tekstów transseksualnych autorów zastosowano teorię autobiografii Janet Verner Gunn, dla której kluczowe są kategorie życia i synekdochy. Analizie i interpretacji poddano emocje wyrażane za pomocą ubrań pozwalających na uzewnętrznienie płci psychicznej. Zwrócono uwagę na odzież noszoną na co dzień, która informuje o tym, jak bohaterowie relacji autobiograficznych radzą sobie z przeglądaniem się w społecznym lustrze: od nieśmiałości objawiającej się poprzez androgyniczny strój przez jego krzykliwość (wynikającą z opresyjnej normatywizacji) aż po odnalezienie sposobu wyrażania siebie. Codzienna garderoba jest dla bohaterów transseksualnych ważnym elementem uzewnętrznienia tożsamości zgodnej z odczuwaną płcią.

Słowa kluczowe

funkcje ubioru, osoby transseksualne, tożsamość płciowa, egodokumenty, palimpsestowość stroju

Clothes and Identity. The Importance of Clothing for Transgender People

Abstract

The article takes up the issue of the importance of clothing for transgender people (focusing on transsexual people) during the transition process and after gender correction. The subject of the research are experience descriptions of transsexual women and men contained in egodocuments. The theory of Janet Verner Gunn's autobiography, for whom the key categories are: life and synecdoche, was applied to the study of transsexual authors' texts. The emotions expressed by the use of clothing allowing the externalization of the psychological gender were analyzed and interpreted. Attention was paid to the clothing worn every day, which informs how the heroes of autobiographical relations cope with looking in the social mirror: from the shyness expressed by androgynous clothing, through flashy outfit (resulting from the oppressive normalization), to finding a way to express themselves. The everyday wardrobe is an important element in the manifestation of identity consistent with the perceived sex for transsexual characters.

Key words

outfit functions, transsexual people, gender identity, egodocuments, outfit palimpsestification

Wprowadzenie

Ubieranie się, rozpatrywane nie jako szybko wykonywana, automatyczna czynność, ale jako proces współtworzący ubierający się podmiot, jest szczególnie istotne w przypadku osób, które wyrażają siebie i opowiadają o sobie przez nakładanie odpowiednich części garderoby. Oczywiście określenie „odpowiednich” może budzić wątpliwości i skłaniać do zadania pytania: odpowiednich dla jednostki czy dla społeczeństwa? A może odpowiednich dla jednostki i społeczeństwa? Jednostka dostosowując się do praktyk ubraniowych większości, równocześnie przyjmuje bowiem normy i zasady wypracowane przez daną kulturę/grupę społeczną, zapewniając im względną stabilizację (w zakresie zewnętrznych reprezentacji jednostek współtworzących zbiorowość), a sobie poczucie/pozorne poczucie bezpieczeństwa.

Strój, ozdoby, a więc te akcesoria, które są widoczne dla jednostki i innych osób, stanowią zazwyczaj wskazówki do odbioru, interpretacji osoby (por. Giddens, 2012, s. 138). Ubiór nadal jest łączony z tożsamością społeczną i z identyfikacją płciową. Dla tożsamości płciowej istotne są trzy aspekty: biologiczny (fizyczne zdeterminowanie płci), społeczny (stereotypy płci – zależne od danej kultury – określające, jakie zachowania i cechy uchodzą za kobiece, a jakie za męskie; identyfikowanie siebie z innymi osobami z tej samej klasy osób), psychiczny (samoświadomość) (por. Majka-Rostek, 2004, s. 258; Mandal, 2004, s. 206; Bieńkowska-Ptasznik, 2008b, s. 253; Kryszk, 2012, s. 64). Ubrania są ważne dla psychicznego i społecznego wymiaru płci, bo z jednej strony wiążą się z tożsamością jednostki, a z drugiej strony ciało staje się kulturowo widoczne (por. Maj A., 2007, s. 241, 245). Wygląd zewnętrzny pełni funkcję komunikacyjną i jest związany z tożsamością jednostki. Wysyłane przez ubiór sygnały pozwalają na pozawerbalne porozumiewanie się (por. Kuczyńska, 1983, s. 109). Dla osób, które zupełnie się nie znają, istotnym komunikatem o kimś staje się przekaz wizualny, w tym strój.

Zwykle podczas analizowania stylu i/lub funkcji ubioru bierze się pod uwagę osoby cisplciowe¹. Ten szkic służy przybliżeniu, na podstawie egodokumentów² (*Mam na imię Ania* Anny Grodzkiej, *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było* Kingi Kosińskiej, *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną* Daniela Zamojskiego, *Tango. Powrót do dzieciństwa w szpilkach* Justin Vivian Bond oraz *Skok anioła* Maud Marin), roli, jaką

¹ Innymi słowy, osoby, których tożsamość płciowa jest zgodna z płcią biologiczną (rozpoznaną w momencie narodzin) (por. Klonkowska, 2017, s. 9, 19–20).

² „Definicja egodokumentu została sformułowana w 1958 roku przez holenderskiego filologa i historyka Jacoba Pressera. Rozumiał on egodokumenty jako teksty, w których autor opowiada nam o swoich uczuciach, o życiu prywatnym; to »dokumenty«, w których ich twórca w sposób zamierzony lub niezamierzony ujawnia swoje ego. Od tego czasu trwa dyskusja nad zakresem pojęcia i jego desygnatami” (Chorańczewski i in., 2015, s. 7).

odgrywa ubiór dla bohaterów transpłciowych³, a konkretnie dla bohaterów transseksualnych. Wybierając materiał badawczy kierowałam się następującymi kryteriami: zachowanie różnorodności płciowej autorów (transkobiety i transmężczyzna), odmienne ze względu na obszar geograficzny⁴ pochodzenie twórców autobiografii (Polska: Grodzka, Kosińska, Zamojski; Francja: Marin; Stany Zjednoczone: Bond) oraz przede wszystkim mnogość opisów (znajdujących się w egodokumentach), wskazujących na różne części garderoby i przypisane im przez transseksualnych bohaterów znaczenia. Zatem dla analizy i interpretacji zaproponowanych tekstów kluczowym zagadnieniem stały się: różne oblicza stroju, akt ubierania się, obcowanie z ubraniami jako przedmiotami pożądanymi.

Praktyki ubraniowe transseksualistek/transseksualistów⁵ z pewnością nie są tak barwne czy spektakularne, jak ma to miejsce w przypadku *drag queen* lub *drag king* i nie są związane z przebieraniem się, grą w świetle reflektorów. Należy je raczej umieścić w innym kontekście: najpierw jest to nieśmiałość, często samotne przymierzanie ubrań adekwatnych do odczuwanej płci psychicznej, a następnie podejmowane są próby społecznego zaistnienia w stroju zgodnym z poczuciem tożsamości płciowej.

Tożsamość płciowa w kontekście transseksualności

W klasycznym pojęciu transseksualności odwoływanie się do dychotomicznej struktury płci wydaje się być uzasadnione. Jak wskazuje Małgorzata Bieńkowska-Ptasznik, osoby transseksualne „na ogół bardzo silnie dążą do identyfikacji z określoną płcią” (2010b, s. 177). Badaczka, nie ukrywając swojego zaskoczenia, stwierdza:

bardzo często osoby transseksualne podkreślają wagę sztywnych, klarownych podziałów między tym co męskie, a tym co kobiece. Początkowo było to dla mnie zaskakujące. Jednakże sądzę, że w dużej mierze może to wynikać z konieczności/potrzeby stałego

³ Transpłciowość „to termin używany na określenie całego spektrum osób [...] nie identyfikujących się – choć w różnym stopniu i w różny sposób – z przypisaną im w momencie urodzenia i/lub związaną z nią płcią kulturową. Osoby transpłciowe określane są jako transkobieta (m/k, ang. MTF) – jeśli urodziły się z ciałem uznawanym za biologicznie męskie i przyjmują kobiecą tożsamość, często też (choć nie zawsze) podejmują kroki w kierunku skorygowania swojego ciała i/lub tożsamości prawnej w kierunku kobiecym; lub transmężczyzna (k/m, ang. FTM) – jeśli urodziły się z ciałem uznawanym za biologicznie kobiece i przyjmują męską tożsamość, często też (choć nie zawsze) podejmują kroki w kierunku skorygowania swojego ciała i/lub tożsamości prawnej w kierunku męskim [...]. Należy jednak zaznaczyć, że nie każda osoba transpłciowa określa swoją tożsamość płciową w kategoriach dychotomii kobieta – mężczyzna. Część osób transpłciowych identyfikuje się z obiema uznawanymi społecznie płciami, część nie identyfikuje się z żadną z nich, lokując swoją tożsamość poza kategoriami płci w ogóle” (Kłonkowska, 2017, s. 14).

⁴ Ograniczyłam się do tekstów z kręgu euroatlantyckiego.

⁵ Transseksualistka to osoba transseksualna urodzona z biologicznie męskim ciałem, identyfikująca się z płcią kobiecą, zaś transseksualista to osoba transseksualna urodzona z biologicznie kobiecym ciałem, identyfikująca się z płcią męską (por. Dynarski, Kłonkowska, 2011, s. 226; Kłonkowska, 2017, s. 15).

potwierdzenia własnej tożsamości płci, co jest łatwiejsze wtedy, kiedy istnieją precyzyjnie wyznaczone granice (Bieńkowska-Ptasznik, 2008a, s. 200).

W podobny sposób definiuje tożsamość transseksualną Anna M. Kłonkowska, wskazując, że ten rodzaj tożsamości odnosi się do binaryzmu płciowego i zakotwiczenia w nim jako trwałym przejściu „do właściwej sobie (tj. odczuwanej) płci wraz z jej fizyczną konstytucją i kulturą performatywnością” (2017, s. 23). Wpisanie się przez osobę transseksualną w zastaną strukturę społeczną oddaje jej potrzebę asymilacji z dominującym cispłciowym społeczeństwem (ze społecznymi wzorcami kobiecości, męskości) (por. Kłonkowska, 2017, s. 126).

Jednak tam, gdzie dominuje binarny kod płci, gdzie płcie kulturowe (męska, żeńska) są zespolone z płciami biologicznymi, bez możliwości zmiany, pojawia się presja (w obawie przed wykluczeniem) wpasowania w owe matryce, schematy. W kulturze euroatlantyckiej obserwujemy dążenie osób transseksualnych do operacji dokonujących korekty płci (natomiast w innych kulturach takiego dążenia raczej nie ma) (por. Bieńkowska-Ptasznik, 2008a, s. 199; Bieńkowska-Ptasznik, 2008b, s. 260). W tym kręgu kulturowym dla osób transseksualnych płeć jest szczególnie istotna. Pozostaje jednak problem zdefiniowania płci w kontekście transseksualności. „Nie rodzimy się kobietami, stajemy się nimi” – słynne słowa Simone de Beauvoir (2007, s. 299) moim zdaniem mogą w zaskakujący sposób okazać się pomocne. Wprowadzony przez de Beauvoir podział na płeć biologiczną (*sex*) i na płeć społeczno-kulturową (*gender*) został podważony przez Judith Butler i przedstawiony jako złudzenie. Butler w pracy *Uwikłani w płeć*, wychodząc od zdania mentorki drugiej fali feminizmu, stwierdza: „[...] biologiczna płeć nie może być przeddyskursywnym faktem anatomicznym. [...] biologiczna płeć jest zawsze z definicji kulturową płcią” (2008, s. 55). Zatem podział na kobiety i mężczyzn wynika z różnic społecznych, a nie z anatomii, zaś materializacja ciała dokonuje się przez język w wyniku dyskursu, powtarzania i cytowania norm związanych ze społecznym wyobrażeniem (w konkretnej kulturze) bycia kobietą, mężczyzną. Jeśli płeć biologiczna „zawsze jest sytuowana jako mimetyczne odbicie zawartości semantycznej płci kulturowej” (Buczowski, 2005, s. 215), to – według Butler – ciało jest kulturowym konstruktem. Nie chodzi tu o zanegowanie różnicy płci w ogóle, a raczej o wskazanie, że zawsze mamy do czynienia z jej kulturowym ujęciem, kulturową interpretacją (por. Mizielińska, 2004, s. 189).

Do tego samego zdania odnosi się Jay Prosser⁶ w *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*:

⁶ Obecnie doktor, wykładowca na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Leeds. Prosser sam przeszedł proces tranzycji.

In the context of the transsexual trajectory, in fact, Beauvoir's epigram can be read quite differently as describing not a generic notion of gender's radical performativity but the specific narrative of (in this case) the male-to-female transsexual's struggle toward sexed embodiment. One is not born a woman, but *nevertheless* may become one – given substantial medical intervention, personal tenacity, economic security, social support, and so on: becoming woman, in spite of not being born one, may be seen as a crucial goal. In its representations of sex as a figurative effect of straight gender's constative performance, *Gender Trouble* cannot account for a transsexual desire for sexed embodiment as *telos*. In this regard *Gender Trouble* serves to prompt readings of transsexual subjects whose bodily trajectories might exceed its framework of the theory of gender performativity (1998, s. 33)⁷.

Analogiczne stanowisko w sprawie płci biologicznej i procesu materializacji ciała zajmuje Michael Kimmel, który stwierdza: „[...] jednostki transpłciowe sprawiają, że ich płeć biologiczna emanuje z ich tożsamości płciowej, podczas gdy w powszechnej opinii tożsamość płciowa musi emanować z płci biologicznej” (2015, s. 461). Przyjęta przez Prossera i Kimmla perspektywa nie jest oczywiście powrotem do XIX-wiecznego esencjalizmu i polaryzacji płci ze względu na biologię, wręcz przeciwnie – wskazuje na ważność tożsamości płciowej (w jej psychicznym i społecznym wymiarze) w rekonstruowaniu cielesności (płci biologicznej), ale jednocześnie nie sprowadza człowieka i jego płci do jedynie performatywnych, opresyjnych praktyk.

Prosser zaznacza, że cielesność jest ważna w identyfikowaniu siebie, a proces tranzycji⁸ (ze względu na ukonstytuowanie podmiotu) jest narracją sensowną (1998, s. 59, 83). Jednocześnie rozważania nad transseksualnością poddają w wątpliwość pewne rozpoznania teorii queer, która neguje istnienie granic i choć wydaje się, że stała się ochronnym parasolem dla podmiotów z LGBTQ, to w przypadku osób transseksualnych

⁷ „W kontekście transseksualnej trajektorii w istocie epigram de Beauvoir może być czytany bardzo różnie, opisując nie ogólne pojęcie płci kulturowej jako radykalnej performatywności, ale jako charakterystycznej narracji (w tym wypadku) m/k, walki w kierunku upłciowionego ucieleśnienia. Nikt nie rodzi się kobietą, niemniej jednak może się nią stać – pod wpływem medycznych interwencji, osobistej wytrwałości, ekonomicznego bezpieczeństwa, społecznego wsparcia itp.; stanie się kobietą, mimo że nie jest się nią od urodzenia, może być postrzegane jako główny cel. W tej reprezentacji płci biologicznej jako obrazowy efekt performansu praca *Uwikłani w pleć* nie może wyjaśniać transseksualnego pragnienia upłciowienia cielesności jako *telos*. W związku z tym *Uwikłani w pleć* dają odpowiedź, jak odczytywać transseksualne podmioty, których cielesne trajektorie mogą przekroczyć strukturę teorii performatywności płci kulturowej” (tłumaczenie własne).

⁸ 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. Maj J., 2011, s. 170). Następnie wizyty u psychologa, „liczne badania medyczne (endokrynolog, kariotyp, EEG, RTG siodełka tureckiego, badanie dna oka itp.)” (Maj J., 2011, s. 170–171). Kolejny krok to wdrożenie terapii hormonalnej, dzięki której łatwiej jest zmaskulinizować ciało niż dokonać jego feminizacji (por. Pelczar, 2012, s. 254). Dalsze działania to korekta metrykalna płci i/lub zabiegi chirurgiczne. Więcej o medycznych aspektach procesu tranzycji – por. Breska-Kruszewska, Rachoń, 2014; o etiologii transseksualizmu – por. Fajkowska-Stanik, 2001; Bińkowska-Ptasznik, 2010; Bielas, 2012.

(aczkolwiek trzeba zaznaczyć, że nie wszystkich) okazała się niefunkcjonalna, ze względu na dalekie odejście od tożsamości, podmiotowości i ich dekonstrukcję⁹. Niewątpliwie nie ma jednego właściwego i uniwersalnego dla wszystkich sposobu postrzegania płci i ciała. Dysfориę płciową i proces tranzycji należy raczej rozważać jako problem egzystencjalny, dotyczący cielesności i jej trajektorii, tragizmu wynikającego z poczucia braku spójnej tożsamości związanej z płcią (jako kategorią społeczną i atrybutem osobowości) oraz odrzucenia społecznego (braku zrozumienia). Problem ten jako taki wpisuje się w szersze zagadnienie ustalenia i określenia własnej tożsamości.

Ubiór

W kulturze euroatlantyckiej, wyjątkowo silnie związanej z binaryzmem płciowym, nadal istnieje podział na garderobę żeńską, męską, stroje dla dziewczynek i chłopców, choć jest on niekiedy przełamany przez modę na ubrania uniseks. Tam, gdzie podmiot jest określany płciowo (a zwykle jest etykietowany) albo kiedy chce być typizowany przy pomocy płci, jego tożsamość jest jednak powiązana z odzieżą. Zatem płeć może być i jest artykułowana przez ubiór (por. Buczkowski, 2005, s. 252). W przypadku osób transseksualnych na początku procesu tranzycji można mówić nie tyle o artykulacji płci biologicznej, ile o możliwości uzewnętrznienia płci psychicznej, odczuwanej jako prawdziwa tożsamość płciowa. Tak więc praktyki ubraniowe są niezmiernie ważne dla osób transseksualnych, zaś odzież nie jest tylko wierzchnim okryciem, opakowaniem ciała, a raczej szansą na ekspresję tożsamości płciowej. Zapewne stroje nie tracą swych walorów estetycznych, jednakże na pierwszy plan wysuwa się problematyka egzystencjalna. Ubiór jako jeden z ważniejszych elementów odgrywania/odtworzenia płci kulturowej staje się funkcjoznakiem (por. Buczkowski, s. 252, 279), sposobem dostosowania do wyobrażenia siebie, z którego z reguły chcą skorzystać transkobiety/transmężczyźni¹⁰. Wspomniane dostosowanie ubioru możemy odczytać jako rodzaj konformizmu, pragnienie wpasowania się w matrycę dychotomicznego podziału płciowego, ale również (a może przede wszystkim) jako ekspresję siebie, która podlega ocenom społeczeństwa oraz jest uwikłana w samoocenę i samokontrolę.

Komunikowanie własnych identyfikacji przez osoby transseksualne przy pomocy ubioru (korespondującego z ich poczuciem płci) jest problemem złożonym, wymykającym się jednoznacznym ocenom. Refleksję nad znaczeniem odzieży dla transkobiet

⁹ Z kolei teoretycy queer krytykują koncepcję tożsamości jako narzędzia władzy (por. Rogowska-Stangret, 2016, s. 319).

¹⁰ Jednak, co trzeba zaznaczyć, komponowanie garderoby przez nie/nich powinno się odbywać samodzielnie, bez narzucania z zewnątrz (np. przez lekarza prowadzącego) stroju bardziej kobiecego lub bardziej męskiego.

i transmężczyzn należy w moim przekonaniu powiązać z wcześniejszą, doświadczaną przez osoby transseksualne, dysforią płciową, a następnie z procesem tranzycji. Warto zastanowić się nad odzieżowymi wyborami osób transseksualnych. Czym są one motywowane? Czy decyzje ubraniowe różnią się w zależności od przestrzeni: prywatnej, publicznej? Czy strój noszony w czasie wolnym eksponuje tożsamość jednostkową (por. Dowgiało, 2005, s. 82)? Odwołując się do autobiografii transkobiet i transmężczyzny, postaram się wykazać, jak istotną funkcję pełni ubiór w rekonstruowaniu, scalaniu tożsamości przez transseksualny podmiot.

Relacje autobiograficzne

Tym, co łączy przywołane autobiografie, jest przedstawienie przez autorkę/autora dzieciństwa, okresu dojrzewania, w których ujawniła się dysforia płciowa. Zatem wskazanie przez podmiot na to, kim był, jednocześnie przedstawia go jako uwikłany w przynależną mu, niechcianą płć biologiczną, społeczno-kulturową. W rezultacie, choć odpowiedź na pytanie o to, kim jestem teraz, nie jest jednoznaczna, to jednak obrazuje czas po procesie tranzycji, gdy podmiot osadza siebie w płci biologicznej, metrykalnej, społeczno-kulturowej adekwatnej do odczuwanej płci psychicznej. W żadnej z badanych autobiografii nie zaciera się pamięć podmiotu o jego transpłciowej przeszłości, którą tacy autorzy jak Grodzka, Kosińska, Zamojski odnoszą również do terażniejszości (do akceptacji własnej transpłciowości).

Przyglądanie się sobie przez transseksualnych bohaterów z pewnością można w różny sposób analizować, ale (jak już wcześniej zostało zasygnalizowanie) można również niejako przefiltrować przez praktyki ubraniowe. Decyzje ubraniowe związane są z genderową przynależnością. Opisywanie przez autorów dokumentów wyborów garderoby i odrzucenia tej odzieży, która nie jest zgodna z odczuwaną tożsamością płciową, należy rozpatryć w kontekście intencji autobiografii – trzeba więc uwzględnić dla kogo i po co egodokumenty są pisane (por. Kasperski, 2001, s. 28). Można założyć, że transpłciowi autorzy piszą swoje autobiografie, aby przez własną narrację przybliżyć czytelnikowi problematykę transseksualności, uświadomić odbiorcy, jak złożonymi etapami w życiu transbohaterów są dysforia płciowa i proces tranzycji. Warto dodać, że do *Mam na imię Ania* Grodzka dołączyła teksty o charakterze edukacyjnym: *Nie mylmy podstawowych pojęć, Płeć to nie genitalia, Płci nie da się wychować, Płeć jest wrodzona, Należy kochać dziecko takim, jakie jest, Znane osoby trans*. Natomiast Marin do *Skoku aniola* dodała orzeczenie Sądu Okręgowego w Rouen z 22 maja 1978 r., stanowiące o prawnej korekcie płci (z męskiej na żeńską), co wówczas było we Francji sprawą precedensową. Autorzy wymienionych tekstów autobiograficznych (oprócz Marin)

analizują przeszłe wydarzenia z teraźniejszego i zarazem zewnętrznego punktu widzenia. Spojrzenie na przeszłość z dystansu można jednak odnaleźć jedynie w publikacjach *Mam na imię Ania* i *Tango*. W książkach *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną* i *Brudny róż* przeszłość działa „jak ciśnienie i podciśnienie” (Gunn, 2009, s. 155). Opisanie swoich doświadczeń wynikających z transpłciowości jest sprawą kluczową dla przywołanych egodokumentów. Co więcej piszący podmiot uświadamia sobie drogę, jaką musiał przejść, aby żyć zgodnie/względnie zgodnie ze swoją tożsamością płciową. Jest to moment, w którym potrafi krytycznie spojrzeć na część społeczeństwa, która okazała agresywną postawę wobec niego. Można powiedzieć, że opisów okrutnego traktowania transseksualnych bohaterów jest aż nazbyt wiele. Przeżycia bohaterów są wpłątane w „»pajęczynę znaczeń«, które nazywamy kulturą” (Geertz, 1963, s. 167).

Zaproponowane do analizy egodokumenty trudno jednoznacznie zaklasyfikować do określonego typu relacji autobiograficznych¹¹, co ilustruje chociażby próba określenia formy opowieści Bond. *Tango* raz jest identyfikowane jako wspomnienia (adnotacja na okładce książki), a raz jako pamiętnik (*Przedmowa* Piotra Gruszczyńskiego). Zatem bezpieczniej jest mówić o pewnej dominancie. Wydaje się, że w autobiografiach Kosińskiej i Marin dominuje forma wyznania (z tymże u francuskiej pisarki, która swoją opowieść stworzyła przy współpracy Marie Thérèse Cuny, narracja przypomina próbę oddania zdarzeń na bieżąco). U Zamojskiego dramatyczne wyznania są zespolone z jego różnymi wspomnieniami o charakterze miłosnym, u Bond dominuje forma niewielkich rozmiarów pamiętnika o swobodnej budowie. Natomiast autobiografia Grodzkiej prócz charakteru wspomnieniowego (autorka zamieszcza w tekście e-maile do siostry, przyjaciół) ma miejscami naturę popularno-naukowego podręcznika z zakresu podstawowej wiedzy o transpłciowości, operującego klarowną formą podawczą.

Jednocześnie istotą samej autobiografii jest przeistaczanie faktów empirycznych w artefakty i możliwość zdefiniowania jej jako formy „fikcji prozą” (Renza, 2009, s. 48). Jak trafnie podsumował Edward Kasperski, autobiografia podlega

beletryzacji, która życie zamienia w kodowaną literacko opowieść. Zastępuje ona życie życia przedstawieniem życia, a jednocześnie przedstawienie to czyni, również paradoksalnie, jego składnikiem. Metamorfozy te sprzyjają bez wątpienia z jednej strony fikcjonalizacji autobiografii, z drugiej – kuszą poszukiwaniem w niej treści dokumentarnych (ponieważ również fikcja jest kategorią egzystencjalną i podlega egzystencjalnej interpretacji) (2001, s. 14).

Autorzy autobiografii dokonują zatem w trakcie pisania autokreacji. Dochodzi do zderzenia konwencji literackiej i kulturowej z potrzebą powiedzenia prawdy, która siłą

¹¹ O rozpiętości pojęcia „autobiografia” – por. E. Kasperski, 2001, s. 14.

rzeczy ulega przefiltrowaniu przez owe konwencje (por. Kasperski, 2001, s. 22)¹². Z jednej strony konwencje te kształtują wspólne i powtarzalne cechy relacji autobiograficznych (stąd można mówić o wspólnym doświadczeniu wynikającym z transpłciowości bohaterów egodokumentów), z drugiej zaś autobiografie „niejako z założenia tropią przejawy tego, co indywidualne” (Kasperski, 2001, s. 14). Każda z przywołanych opowieści przedstawia indywidualne losy transbohatera, każda jest inna. I wreszcie każda stanowi interpretację losów autora, których faktograficzny wybór oczywiście zależy od niego.

Podstawy metodologiczne analizowanych autobiografii

Georges Gusdorf w *Warunkach i ograniczeniach autobiografii* wskazuje, że autobiografia „jest przedsięwzięciem – i dramatem – człowieka, który usiłuje w pewnym momencie swego życia uformować się na swoje własne podobieństwo” (2009, s. 39). Stwierdzenie to można niemal w dosłowny sposób odnieść do autobiografii osób transseksualnych, które przez podjęcie trudu procesu tranzycji starają się uformować swoją płęć biologiczną na podobieństwo płci psychicznej i ową korektę przekuwają na fakturę autobiograficznego tekstu. Autorzy egodokumentów opowiadają o tym, w jaki sposób, będąc innymi przez cielesne reprezentacje i dostosowany do zewnętrznych aparycji odbiór, stają się sobą (choć to stawanie się sobą również jest uzależnione od społeczno-kulturowych norm, klisz, matryc). Autorzy i jednocześnie bohaterowie przedstawianych historii wyjaśniają „swoją przeszłość, aby wydobyć strukturę swego istnienia w czasie” (Gusdorf, 2009, s. 42). I właśnie to istnienie, jego wyjaśnianie, w tym jego przeobrażanie (istnienie przez tę samą osobę najpierw np. w reprezentacji męskiej, później kobiecej) można powiązać z praktykami ubraniowymi, które są osadzone w ramach chronologicznych.

Autobiografie można analizować, inspirując się (alternatywną do klasycznej teorii autobiografii) teorią Janet Verner Gunn, która w odbiorze tekstów autobiograficznych kładzie nacisk na kulturowy akt czytania siebie/swego życia przez autora i przez czytelnika oraz na powrót do kategorii życia (2009, s. 150, 163). Dla badaczki istotna jest również kategoria synekdochy, która ujmuje relację między powierzchnią a głębią narracji autobiograficznej (Gunn, 2009, s. 151). „Tak jak metafora, trop synekdochy wyraża relację części do całości. Gdy jednak metafora przywołuje obraz w przestrzeni, synekdocha sugeruje jakość w czasie” (Gunn, 2009, s. 151). Gunn postuluje określenie literackiego wymiaru autobiografii w znacznie szerszym kontekście, takim jak działania ludzkie, kulturowe, a nawet religijne (2009, s. 152). Aplikacja jej teorii do autobiografii

¹² Jak to ujął Mieczysław Dąbrowski: „autentyzm stał się także swoistą konwencją literacką” (2001, s. 48).

transseksualnych autorów polegałaby na przyglądaniu się procesowi tranzycji, jego analizowaniu i interpretowaniu przez pryzmat jednego elementu tworzącego ten proces. Tranzycja składa się z następujących aspektów: zmiana wizerunku (ze względu na nakładanie adekwatnych z poczuciem płci psychicznej ubrań, dobór fryzur, makijażu, perfum); choreografia ciała (ruchy, gesty, mimika, sposoby chodzenia); biologiczna korekta płci (terapia hormonalna i/lub zabiegi chirurgiczne); upłciowienie języka (np. przez odpowiedni rodzaj gramatyczny); metrykalna korekta płci. Zaproponowany szkic odnosi się jedynie do praktyk ubraniowych, ale może stanowić praktyczną próbę aplikacji synekdochy do rozpatrywania procesu tranzycji, przy którym nie sposób nie odwołać się do wcześniej odczuwanej przez transseksualny podmiot dysforii płciowej. Zatem propozycja rozpatrywania procesu tranzycji przez wybrany element pozwala na wyeksponowanie jego znaczeń i prześledzenie, jak owe znaczenia zmieniały się w czasie. Co oczywiste, wybory i praktyki ubraniowe przedstawionych transbohaterów ulegały przeobrażeniom.

Gunn wymienia punkty – poziomy interpretacji – konstytuujące sytuację autobiograficzną, a więc na przedtekstowy impuls autobiograficzny, perspektywę autobiograficzną i reakcję autobiograficzną (2009, s. 154, 158, 160–161). Perspektywa, która odnosi się do poziomu tekstualności, wiąże się ze szczególnym rodzajem samoumieszczenia podmiotu autobiografii wobec przeszłości z terazniejszej perspektywy. Podmiot autobiograficzny bardziej osadza się w świecie, niż nad nim unosi, a umiejscawianie odbywa się przez proces, a nie przez (jak porównuje badaczka) bezprawne zajęcie lokalu. Natomiast dla reakcji czytelniczej najważniejsze jest odkrycie (poprzez interpretację) możliwości tożsamości, spojrzenie na doświadczenia z perspektywy odmiennej niż własna. Przekładając spostrzeżenia Gunn na autobiografie osób transpłciowych, można uznać, że tendencja autorów do przedstawiania swoich historii od dzieciństwa do momentu po tranzycji jest równoczesną próbą osadzania się w odbiorze społecznym. Jest to proces – nie tylko ze względu na samą tranzycję, lecz także z uwagi na konfrontację, dialog ze społeczeństwem i sobą, co mogą obrazować np. praktyki ubraniowe bohaterów transseksualnych. Natomiast reakcja czytelnicza może się odnosić do odkrycia (np. przez czytelników cisplciowych), że zwykła czynność zakładania odzieży może mieć niemal wymiar przeżycia egzystencjalnego, połączonego z siatką znaczeń odnoszących się do tożsamości płciowej, jej ujawniania i reprezentacji.

Lalka i kobiece stroje

Próbę zastosowania zarysowanej metodologii rozpocznę od przywołania pewnego rekwizytu – szmacianej lalki, którą bawiła się Grodzka jako dziecko, uwięziona wówczas w ciele chłopca¹³. W swojej autobiografii tak wspomina przywołany przedmiot:

Najbardziej lubiłam wieczory, gdy zostawałam sama w pokoju. Wiedziałam, że rodzice poszli już spać i prawdopodobnie nikt do mnie nie zajrzy. Wtedy swobodnie mogłam bawić się [lalką] Anią. Opowiadać jej o sobie, przebierać ją w szmatki, które sama fastrygowałam i wyobrażać sobie, że to ja mogę być ubrana tak jak ona (Grodzka, 2013, s. 66).

W innym fragmencie Grodzka opowiada:

Wieczorem, gdy w pokoju rodziców zgasło już światło, wyjęłam Anię. Trzeba było naprawić podartą sukienkę. Miałam schowane dwa kawałki czerwonej wstążki. Przycięłam je do odpowiedniej długości, żeby uszyć fartuszek. Nałożę go na sukienkę, tak aby zakrywał zaszytą dziurę. Nawlekłam igłę czerwoną nitką. Miałam swoje pudełko skarbów, a w nim – oprócz pończochy, resztki szminki i kredki do oczu – również ścinki różnokolorowych materiałów, przeznaczone na sukienki dla Ani. Pończochy wyrzuciła mama, gdy w jednej z nich poleciało oczko, tę dobrą wyjęłam z kosza na śmieci i schowałam do mojego pudełka skarbów.

Zszywałam sukienkę i opowiadałam Ani, swojej powierniczce co zaszło w szkole. Czy uda mi się być kiedyś prawdziwą Anią? – zapytałam ją, zawiązując wstążkowy fartuszek (Grodzka, 2013, s. 66).

Grodzka, odtwarzając sytuacje z przeszłości i opisując je z perspektywy dorosłej, doświadczonej osoby, zwraca uwagę na ważność ubioru w przeżywaniu¹⁴ przez nią mentalnej przynależności do dziewczęcego świata. Szycie ubranek dla lalki, przy jednoczesnej jej animizacji, pozwala jej na chwilowe, choć samotne, zaistnienie jako

¹³ W kulturze euroatlantyckiej doświadczenie/poczucie uwięzienia w nieswoim ciele jest charakterystyczne dla osób transseksualnych. Jacek Bielas w pracy badawczej *Doświadczenie cielesności. Podmioty w warunkowaniu transseksualizmu* przywołuje doświadczenia osób transseksualnych, określane przez nie jako: „obcość ciała», »spętanie«, »napięcie«, »wewnętrzna pustka«, »cielesna cisza« lub »uśpienie ciała«, a nawet »niemożność zmaterializowania się« (2012, s. 239). Więcej o obcości ciała w doświadczeniu osób transseksualnych – por. Bienkowska-Ptasznik, 2008a; Bienkowska-Ptasznik, 2008b; Bienkowska-Ptasznik, 2010a; Bienkowska-Ptasznik, 2010b; Kłonkowska, 2017, s. 95. Warto podkreślić, że jedynym wyjściem dla transseksualistek/transseksualistów jest prawidłowo przeprowadzony proces korekty płci, pozwalający na ucieleśnienie ciała, materializację tożsamości podmiotu. Ale korekta płci, choć z reguły związana z zabiegami chirurgicznymi, wcale nie oznacza przyjęcia operacji jako koniecznego kryterium. Jest to sprawa indywidualna, zależna od wielu czynników, jak chociażby zdrowie pacjenta, sytuacja rodzinna (np. podjęcie decyzji o przeprowadzeniu operacji, gdy dzieci transseksualistki/transseksualisty będą dorosłe), możliwości finansowe.

¹⁴ Rozumienie emocji w podanym szkicu jest zgodne z teorią Johna Leavitta, ujmującego emocje jako wynik wzajemnych relacji. Badacz postuluje rozszerzenie pojęcia emocji, które bardziej zgadza się z „doświadczeniem emocji w życiu codziennym i normalnej etnografii, niż z wizją emocji jako albo tryskających z głębin ciała, albo nałożonych na jednostki jako wszechobecna siatka kulturowa” (Leavitt, 2012, s. 79).

dziewczynce. Wyjęcie pończochy z kosza na śmieci odzwierciedla tęsknotę za możliwością realizacji siebie zgodnie z odczuwaną płcią. Kobiecość, choć związana z ulubioną lalką Anią i pudełkiem skarbów, obrazuje niedoskonałość zabawki i niekompletność (ułomność) skarbów. Lalka jest ubierana w szmatki – fartuszek ma przykrywać zaszytą dziurę w sukience, a w pudełku znajduje się tylko jedna pończocha, resztki szminki i kredki do oczu. Znikomość, resztkowość paradoksalnie odnoszą się do początku (zewnątrznego zaistnienia jako kobieta). Lalka, pończocha i resztki kosmetyków są przedmiotami, z którymi można mieć kontakt cielesny, a więc nie pozostają tylko w sferze marzeń.

Dziecko bardzo szybko, bo już w drugim roku życia,

dostrzeża różnice w budowie ciała (np. wizualnie jest w stanie rozpoznać obecność lub brak brody czy wąsów) [a] pod koniec drugiego roku życia rozwija struktury psychiczne dające mu możliwość kategoryzacji świata ludzi na dwie podkategorie (mężczyzn i kobiet). [...] w tym czasie zdobywa świadomość własnej przynależności do którejś z płci (Robak, 2009, s. 15).

Ponadto „w wieku dwóch – trzech lat dziecko odróżnia ubiór chłopięcy i dziewczęcy” (Dowgiało, 2015, s. 115).

Wspomnienia Grodzkiej, dotyczące lat szkolnych, są związane z odczuwaniem dysforii płciowej, ale w jej przeżyciu (referowanym z perspektywy czasu i przefiltrowanym przez narrację dorosłej kobiety) było to raczej wstydlive doświadczenie rozszczepienia między metrykalnie przypisaną i społecznie-kulturowo oczekiwaną płcią a tą odczuwaną wewnątrz. Stąd jej przeświadczenie, że należy przebywać z lalką w ukryciu.

Marzenia osób transseksualnych, dotyczące m.in. nakładania ubioru zgodnego z płcią psychiczną, z reguły materializują się, a owa materializacja (jak zostało to już wcześniej zasygnalizowane) ma wymiar egzystencjalny. Jest związana z potrzebą zaistnienia (jako kobieta lub jako mężczyzna) i wyswobodzenia się z fałszywych komunikatów, wysyłanych także przez ubiór niezgodny z własną tożsamością płciową. Grodzka, jak opisuje w autobiografii, pragnęła od najmłodszych lat założyć sukienkę (2013, s. 47), a obiektem jej westchnień była w sensualny sposób zapamiętana, wisząca na wieszaku, lekko kołysząca się na wietrze, biała bluzka ze straganu. Zdumiewają zachowane w pamięci bohaterki detale, wskazujące na realizm opisu: „koronkowy, półokrągły kołnierzyk, a pod nim dwie tasiemki, które można było zawiązać w kokardkę” (Grodzka, 2013, s. 51) oraz impresjonistyczne zakonotowanie tkaniny: „Przez delikatny materiał przeświecało słońce” (Grodzka, 2013, s. 47). Anna wymusza płaczem na matce zakupienie bluzki. Bohaterka zaczyna odczuwać coraz silniejszą potrzebę nakładania kobiecej odzieży, dlatego ubiera się w łazience w rzeczy matki: np. przymierza bluzkę z żabotem, pończochy (por. Grodzka, 2013, s. 72). Wspomina: „Gdy naciągnęłam ją [pończochę] na łydkę,

zauważyłam, jak nieładnie wyglądają widoczne spod nylonu ciemne włoski. Szybko ściągnęłam pończochę, podeksycytowana znalazłam maszynkę do golenia taty. Zmoczyłam nogę, namydliłam i zaczęłam golić włosy...” (2013, s. 72). Czynność depilacji jest próbą dopasowania wyglądu swoich nóg do obowiązujących norm estetycznych. Fragment ten w trafny sposób oddaje wkradanie się wymogów społecznych do przestrzeni prywatnej. Jednocześnie bohaterka pragnie pokazywać się jako kobieta, chce doświadczyć społecznego odbioru. Na jakiś czas rozwiązaniem stają się przebieranki inicjowane w obecności przyjaciela Tomka, z tym że dla Anny możliwość zakładania strojów jego matki nie jest zabawą (por. Grodzka, 2013, s. 87). Bohaterka, przechadzając się ulicą w towarzystwie Tomka i mając na sobie letnią sukienkę jego matki, dokonuje ekspresji siebie. Są to jej pierwsze próby. Sukienka wyraża jej identyfikację z płcią, choć ta ekspresja jest jeszcze wtłoczona w konwencję zabawy.

Szlafrok, pantofle i walizka

Kwestie te kształtują się analogicznie u innych bohaterów egodokumentów. Zakładanie ubrań harmonizujących z własnym wnętrzem najpierw pozostaje (albo prawie pozostaje) w sferze marzeń. Kosińska, autorka *Brudnego różu*, sięgając pamięcią do pierwszej komunii i studniówki, konstatuje:

Żałuję, że nie mogłam uczestniczyć w studniówce jako kobieta. To, co mogło być uroczę – wybieranie kreacji, fryzur, robienie się na bóstwo – zostało mi odebrane. Zresztą podobnie było z Komunią. Też marynareczka, a dziewczynki takie piękne, w sukienkach, z liczkami, niewinne i delikatne. Podobno mówiłam, że chcę sukienkę (2015, s. 35).

Paralelne przeżycia ma za sobą Zamojski (transmężczyzna), który odnotowuje w *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną*:

Potem musiałem przebrnąć już tylko przez sukienkę, która zabierała mi całą radość z ceremonii. Z zazdrością patrzyłem na chłopców, na ich kremowo białe garniturki (2005, s. 48).

Maturę zdałem, ale studniówka... Nie było mowy, żeby przynajmniej na czas poloneza, obowiązkowo nie musiał przywdziać spódnicy. [...] Zaraz potem wskoczyłem w spodnie i do rana nie ruszyłem się z za biesiadnego, studniówkowego stołu (2005, s. 77).

Natomiast Bond (transkobieta, amerykańska pisarka, piosenkarka, malarka i performerka) w *Tangu* z pewną dozą humoru sięga pamięcią do swoich rysunków, na których wyeksponowany był ubiór: „Często siadałem i rysowałem szlafroczy, wyobrażając sobie,

że gdy wreszcie urosną mi cycki, zaprojektuję sobie własny” (Bond, 2013, s. 48–49)¹⁵. Jej wymarzone stroje najpierw mają papierową fakturę, są jedynie rysunkami. Ale przez zetknięcie ręki z kartką papieru i odwzorowanie wymarzonego, kobiecego szlafroka ubiór staje się bardziej realny, namacalny. Inny fragment ilustruje jej marzenia senne:

Co noc kładłam się spać, fantazjując, że rano obudzę się jako posiadaczka szafy pełnej wieczorowych sukni z lat czterdziestych. Śniłam, że odpada mi aparat, który nosiłam, włosy zmieniają się w bujną, kasztanową grzywę i jako piękna bogini srebrnego ekranu, krocząc dumnie w szpilkach, wychodzę z domu (Bond, 2013, s. 111).

A więc dla bohaterki insygnia kobiecości zamykają się w dość stereotypowym zestawie akcesoriów: sukienki i szpilek ze srebrnego ekranu. Ale nie bez znaczenia jest fakt, że mają to być suknie wieczorowe z lat czterdziestych, a bohaterka snu zostaje porównana do bogini. Takie wyobrażenie reprezentacji kobiecego powabu jest zbieżne z typem postaci – *femme fatale* – zaproponowanej na początku lat czterdziestych w nurcie filmu noir. Kobieta fatalna jest piękna, ale i niebezpieczna, oddziałuje na mężczyzn siłą erotyczną, prowadząc często do ich zguby (por. Wojnicka, 2005, s. 363). Być może bohaterka chciałaby widzieć siebie w długiej, czarnej obcisłej sukience i w czarnych rękawiczkach z filmu Charlesa Vidora *Gilda* (1946).

Dla Bond istotny jest również naszyjnik, choć trzeba przyznać, że w niecodziennej odsłonie, bo wykonany ze szczypiec krabów. Autorka wyjaśnia:

Dorośli zajadali kraby i popijali je piwem, a opalona grubaska, troszkę ode mnie starsza, postanowiła zrobić sobie ze mnie lalkę, co przyjąłem z wielką satysfakcją. Biegała dookoła w skąpym niebieskim bikini i zbierała szczypce po krabach, potem spinała je razem i tak powstał krabowo-szczypcowy naszyjnik dla mnie. Choć cuchnął starą rybą, przyjemnie było go nosić, zwłaszcza, że nikt się o to nie oburzał. Czułam się jak dama (Bond, 2013, s. 121).

Bond w trakcie zabawy z radością przyjmuje pozornie instrumentalne potraktowanie jej osoby i sprowadzenie do roli lalki. Prawdopodobnie może doświadczyć tego odczucia, o którym marzyła Grodzka, animując lalkę. Lalkowość Bond ożywiona przez inne dziecko (określone przez autorkę nie bez pewnej dozy uszczypliwości mianem „grubaski”) pozwala bez poczucia winy i krytycznego odbioru dorosłych być kobietką.

W innym miejscu autobiografii Bond przypomina sobie: „chodziłem na palcach, wyobrażając sobie, że mam na nogach szpilki” (2013, s. 54). Oczywiście taki sposób poruszania się stanowi iluzję chodzenia w pantoflach, ale jednocześnie imitacja ta jest

¹⁵ Justin Vivian Bond raz wypowiada się w formie męskiej, innym razem żeńskiej. Narracja nie jest konsekwentna, ale im bliżej końca autobiografii, tym więcej wypowiedzi w formie żeńskiej. O problemach związanych z przekładem, wynikających ze specyfiki polszczyzny (rodzaj gramatyczny), pisze Piotr Gruszczyński w *Przedmowie do Tanga* (Bond, 2013, s. 6–7).

całkiem prawdziwa (bohaterka jest wyższa i palcami dotyka podłóża). Autorka *Tanga* nie ukrywa również zazdrości o różowe kąpielówki noszone przez kolegę Jaya (Bond, 2013, s. 58). Niewątpliwie uczucie to wywołały nie plażowe spodenki, a ich kolor, bowiem róż został dość arbitralnie i przypadkowo przypisany dziewczynkom (por. Buczkowski, 2005, s. 275–276).

Dla wszystkich przywołanych transbohaterów istotna jest realizacja marzeń dotyczących stroju. Justin zakłada ubrania swojej babci, tańczy w biustonoszu swojej matki (Bond, 2013, s. 107, 84), Daniel po kryjomu przymierza stare garnitury ojca, zawiązuje krawat, maluje sobie wąsy, a kiedy rosną mu piersi, odrzuca noszenie biustonosza i zaczyna się garbić, aby ukryć (jak sam wskazuje) obfity biust (Zamojski, 2005, s. 53). Kinga, by nie nosić jednoznacznie męskiej garderoby, wybiera styl uniseksualny (Kosińska, 2015, s. 27). Nie jest on już typowo męski, staje się bezpieczną oznaką przechodzenia do kobiecości (por. Bieńkowska, 2012, s. 136). Z kolei Anna odnajduje upodobanie w noszeniu koralików, kolczyków, damskiej bielizny lub rajstop pod męskim ubraniem (Grodzka, 2013, s. 29, 122). Palimpsestowe elementy stroju i świadomość ich noszenia pozwalają bohaterce na funkcjonowanie, na spędzanie czasu w pracy, w której jest odbierana jako mężczyzna.

Autorka *Mam na imię Ania* przed korektą płci swoje garderobiane skarby ukrywała w walizce: „plisowaną szarą spódnicę, taką do pół łydki, prawie przezroczystą bluzkę z naszywanymi koralikami, szal w wielkie czerwone kwiaty, chyba maki” (Grodzka, 2013, s. 100). W rezultacie przyznaje z nostalgią: „Trzymałam tam też suknię odcinaną w talii. Świetną. Byłam wtedy dużo szczuplejsza niż teraz” (Grodzka, 2013, s. 100). Znaki kobiecego wizerunku zaczynają się pojawiać mimowolnie, np. przypięta do męskiego swetra broszka w kształcie motyla (por. Grodzka, 2013, s. 123). Skrzydlatą ozdobę można powiązać ze zjawiskiem, które określiłabym jako palimpsestowość stroju. Kobiecość Grodzkiej, symbolicznie zamknięta w broszce, przebija się przez szorstkość męskiego ubioru. W walizce, z którą bohaterka coraz częściej podróżuje, na dobre zagościły kobiece stroje, pozwalające na chwilowe wyrażenie swojej tożsamości (Grodzka, 2013, s. 144). Zamawia też czółenka, ze względu na swój wzrost – na małym, ale jednak na obcasie (Grodzka, 2013, s. 145). Przy wsparciu Eli – koleżanki z pracy – kompletuje żeńską garderobę i w jej obecności oraz jej męża w kobiecej odsłonie spędza w kawiarni dzień imienin Anny (bo właśnie to imię uważa za swoje, a nie nadane przez rodziców – Krzysztof) (Grodzka, 2013, s. 119, 121). To dla niej wielkie wydarzenie – może przy wsparciu przyjaciół w miejscu publicznym zaprezentować swoją kobiecość. Ubiór pełni tu funkcję tekstu, którego odczytanie zależy od życzliwości odbiorcy. Bohaterka powoli przeobraża również swoje ciało, najpierw przy użyciu gorsetu, później włączając terapię hormonalną i zabiegi chirurgiczne (Grodzka, 2013, s. 145, 174–175, 207, 209). Gorset

staje się protezą zmieniającą zasoby własnego ciała. Wytwarzając zarysowanie talii przez odpowiednią garderobianą konstrukcję (fiszbiny wszyte w warstwy płótna, ściskające górną część figury), a tym samym spłaszczając brzuch i zarysowując biodra, gorset nadaje Annie kobiece kształty. Garderobiana proteza ciała pozwala bohaterce na ucieleśnienie tożsamości płciowej.

Parasolka i skradziony kokon

Z kolei Marin – autorka *Skoku anioła* – wprowadzając czytelnika w swoją zawiłą historię, posługuje się rekwizytem, jakim jest czerwona parasolka (Marin, 1993, s. 13). Postrzegana przez większość jako chłopiec, Jan Paskal Henryk upaja się informacją o odbiorze jego osoby przez panią ze sklepu z parasolkami jako dziewczynki. Czerwony parasol z wystawy sklepowej stał się dla niego egzemplifikacją dziewczęcości. Takie skojarzenie uzasadnia w prosty (choć może nieco zaskakujący) sposób: widział pomalowane na czerwono paznokcie dziewczynki z sąsiedztwa. Z upływem czasu (co jest charakterystyczne dla osób transseksualnych) intensyfikuje się u niego pragnienie aparycji zgodnej z odczuwaną płcią psychiczną. Jan fascynuje się ubraniami matki: bielizną, biustonoszami, pończochami, sukniami (Marin, 1993, s. 21). Z poczuciem winy po raz pierwszy zakłada elementy kobiecej garderoby: biustonosz, halkę, majtki, pończochy i suknię. Nastolatek dokonuje szybkiej i jednoznacznej oceny poprzedniej, chłopięcej odzieży:

Kupka moich własnych ubrań na dywaniku przed łóżkiem ma w sobie coś obleśnego, szorstkiego i wulgarnego wobec gładkości jedwabiu, miękkości satyny, aksamitnej pieszczoty pończoch na moich nogach... [...] Suknia jest leciuchna, miękko spływająca. Mamusia lubi kolory jednolite i z dominującym błękitem. Jestem błękitna. Akwamaryna. Buty są za duże, trochę chwieję się na nogach przed lustrem. Pozuję.

Oto ja – po raz pierwszy. Aż dostaję od tego gęskiej skórki. [...] Długie minuty. Znaczące minuty. Zmieniam skórę. Moja kruchość okazuje się logiczna, delikatność rysów – oczywiście. Na koniec przyglądam się sobie od wewnątrz. Wnętrze idealnie przystaje do obrazu zewnętrznego, odczuwam to z taką mocą, że nagle mój obraz blednie, krew zeń odpływa. Przytrzymuję się własnego odbicia, by nie zachwiać się ze wzruszenia (Marin, 1993, s. 21).

Wyrażenie własnej tożsamości płciowej przez odpowiedni ubiór jest jedną z najważniejszych chwil w życiu Jana (późniejszej Maud). Aktowi ubierania się towarzyszą doznania fizyczne: odczuwanie miękkości, pieszczoty materiału; gęsia skórka oraz niemal omdlenie z zachwytu. Natomiast porównanie przeżycia i towarzyszącego mu stanu emocjonalnego, wywołanych odmianą wyglądu, do zmiany skóry może korespondować z późniejszą pracą Prossera *Second Skins*. Autor ujmuje narrację osób transseksualnych

jako sposób opowiadania o sobie, a ciało po przejściu procesu tranzycji jako rodzaj drugiej skóry (Prosser, 1998, s. 101). A więc ta pierwsza skóra jest powierzchownością niechcianą, obcą, sprawiającą ból. Podobny, a zarazem charakterystyczny, motyw zmiany skóry odnajdujemy w licznych baśniach, np. w twórczości braci Grimm. Dla Jasia z *Jasia Jeżyka* (2014a) czy postaci syna z *Osiolka* (2014b) zrzucenie uwierającej powierzchowności (kolce jeża, ośla skóra) jest równoznaczne z uwolnieniem i doznaniem ulgi. Ale owe zaznanie wolności jednocześnie wynika z możliwości wpasowania się w standardowe, zgodnie z normatywizującą matrycą, kryteria estetyczne.

Bohaterce *Skoku anioła* garderoba jej matki pozwala na chwilowe zaistnienie, stąd jest nazwana przez Maud skradzionym kokonem (Marin, 1993, s. 25, 35–36, 47). Ciągłe wpisywana w społeczną rolę chłopca, boi się przyłapania w kobiecym ubraniu. Do takiej sytuacji jednak dochodzi, kiedy Jan, przebywając w łazience, zapomina przekręcić klucz w zamku. Wówczas ojciec widzi go w kobiecym wydaniu. Reakcja Jana jest wymowna – zasłania rękoma piersi jak zaskoczona dziewczyna. Mimo ogromnego lęku nie kończy swojego wypowiedzania się poprzez kobiecy strój. Kiedy nie ma możliwości (a tak jest zazwyczaj) zakładania odzieży współgrającej z własnym poczuciem płci, wtedy ucieka w świat wyobraźni. Sufit jego/jej pokoju służy za ekran, na którym projektuje marzenia (Marin, 1993, s. 46). Na przykład wizualizuje na nim tańczącą dziewczynę w czerwonych balerinkach i kraciastej spódnicy, której obrys jest uwydatniony przez wiele nakrochmalonych halek. Czerwień obuwia konotuje takie znaczenia jak namiętność, erotyzm, siła (por. Fischer-Mirkin, 1999, s. 33, 35). Jego/jej pragnienia czasami znacznie odbiegają od realistycznej konwencji opisu, np. gdy stwierdza:

Chciałbym wyjechać stąd [z domu w Rouen] rycerzem, a powrócić księżniczką z carskiego dworu, diabelnie urodziwą. Trzeba mi magicznej różdżki zamiast członka, którego rozmiarów od dawna już nie sprawdzałem. Gdybyż mógł zniknąć lub opaść niby niedojrzały owoc. Tak jak spadają latem pierwsze za malutkie czereśnie, tak jak wędzną pierwsze brzoskwinie, bez miąższu, wiosną na martwej gałązce (Marin, 1993, s. 58).

Przyszła Maud pragnie się wpasować w stereotypowy, ale obecny w życiu społecznym, binaryzm płciowy, chce mieć prawo do wyboru zarówno draperii tkaniny, jak i ciała. Z tego powodu w myśleniu (w narracji) Jana/Maud splatają się normy społeczne i indywidualna ekspresja, dochodzi do wyrażenia siebie we „właściwym” stroju i ciele. Praktyki ubraniowe w zależności od potrzeb raz są wyrazem tożsamości grupowej, a innym razem unikalnej indywidualności jednostki (por. Maj A., 2007, s. 247). Jan z pewnością chce uzewnętrznienia swojej kobiecości oraz odczytywania kompozycji jego ciała i stroju jako ewidentnie kobiecych. Jak wcześniej zostało to zasygnalizowane, zaczyna od elementów garderoby, które stanowią dla niego źródło więzi z kobietami. A więc zwyczaje ubraniowe, modę „należy rozpatrywać nie tylko w kategoriach gustu

estetycznego i smaku, lecz jako schemat, mechanizm związków między tym, co zewnętrzne i tym, co wewnętrzne” (Kuczyńska, 1983, s. 129).

Garderobiane „ja”

Wygląd zewnętrzny, w tym decyzje ubraniowe, możemy również rozpatrywać jako tworzenie refleksyjnego projektu „ja” (por. Giddens, 2012, s. 139). W *Skoku anioła*, podobnie jak w *Mam na imię Ania*, ważnym rekwizytem staje się walizka, w której w sposób symboliczny, za pośrednictwem elementów garderoby, jest przechowywana prawdziwa tożsamość płciowa. Jan Paskal Henryk z taką walizką podróżuje do Paryża w celu rozpoczęcia studiów prawniczych (por. Marin, 1993, s. 63). Tylko pozornie to młody mężczyzna w szarym garniturku i krawacie w groszki, który pojawia się na stacji pani Bedu. Jego najcenniejsze rzeczy – stara suknia mamy, koronkowe majtki i koszula nocna – niemal z utęsknieniem czekają na współtworzenie wizerunku Jana/Maud. Autorka *Skoku anioła* swoją męską egzystencję z lat studenckich podsumowuje następującymi słowami:

Żyję niczym nijaki wróbel pomiędzy pstrokatymi papugami. I nie udaje mi się wytłumaczyć tego innym. Nie mam barw i nie mam słów, aby wytłumaczyć mój przypadek stworzeniom, które mnie otaczają... To walka z góry przegrana. [...] Jeszcze dziś wieczorem otulę moją nijakość nocną koszulą. To jedno mi pozostaje (Marin, 1993, s. 66).

Przywołana nocna koszula staje się dla bohatera/bohaterki jedynym punktem odniesienia, a zarazem przez odwołanie się do zmysłu dotyku wskazuje na bezradność Jana/Maud. Miętkość tkaniny, z której jest wykonana koszula, w nieco ironiczny sposób podkreśla szorstkość i tragizm egzystencji autorki egodokumentu. Sposobność zaistnienia jako kobiety – na tym etapie życia Jana – jest ograniczona do przestrzeni wynajmowanego pokoju i nocnej pory. Jan niezaprzeczalnie brzydzi się swoimi męskimi ubraniami, co dobrze obrazuje akt jego desperacji, gdy depcze porzucone na podłodze, zmięte spodnie (por. Marin, 1993, s. 71). Chwilą wytchnienia jest dla niego nałożenie halki przed snem. Później, kiedy zdobywa dostęp do terapii hormonalnej, jego egzystencja i samopoczucie nieco się zmieniają. Biustonosz, który po raz pierwszy zakłada na rozwijające się piersi, łączy z emocjami i z rodzajem tkaniny: „na sercu mam jedwab pierwszego biustonosza” (Marin, 1993, s. 102). Jest to niemal doznanie mistyczne.

Maud dopiero z czasem zaczyna wypracowywać własny styl ubierania. W przemyślany sposób komponuje swoją garderobę tak, aby przekazać te informacje, które uważa za istotne w autoprezentacji. Zatem wybór, selekcja ubrań jednocześnie jest refleksyjnym przekazem na temat własnej osoby. Owszem jest to półwiedza czy ćwierćwiedza, „ale przecież życie współczesnego człowieka [...] rozgrywa się w scenarii takich

ćwierćprawd, przekazywanych za pośrednictwem luźnych obserwacji i postrzegania wizualnego” (Kuczyńska, 1983, s. 102). Bohaterka, ze względu na swoją płęć metrykalną nadal uznawana za mężczyznę, otrzymuje powołanie do wojska, które uruchamia wręcz strategiczne działanie w zakresie stroju (Marin, 1993, s. 117)¹⁶. Co jest oczywiste, chce uniknąć wcielenia do wojska. Z tego powodu wybiera precyzyjne strój, w którym ma się stawić przed komisją wojskową. Wdziewa beżową sukienkę szmizjerkę, zakłada płaskie czółenka, a całości dopełnia pożyczona damska torebka. Koncentruje się na wytworzeniu wrażenia. Jej wypowiedź poprzez strój sugeruje, że mogłaby być nauczycielką, kobietą dyskretnie elegancką. Zatem decyzja ubraniowa Maud jest wypadkową między normami społecznymi a osobistą ekspresją. Chce osiągnąć swój cel, a jej zderzenie, wyrażające się w precyzyjnej argumentacji, jest również poparte adekwatnie dobranym do sytuacji strojem. Wykorzystując wykreowany wizerunek (wraz z celowo dobranymi rekwizytami), przekonuje psychiatrę z komisji wojskowej, że powinna być zwolniona z odbycia służby wojskowej.

Maud starannie dobrała ubiór do rodzaju występu i widzów. Swój występ, a właściwie występy, prezentowała przed różnymi komisjami w twierdzy Vincennes, udowadniając, że – choć jej metryka wskazuje na płęć męską – jest ona osobą transpłciową. Bohaterka została wystawiona nie tylko na spojrzenie przeciętnego obserwatora, lecz także lekarza. Zgodnie z rozpoznaniem Michaela Foucaulta specyfika medycznego spojrzenia polega na wsparciu i legitymizacji przez instytucję, a zatem jest to spojrzenie lekarza, który może podejmować decyzje i działać (Foucault, 1999, s. 121). Poza tym, odwołując się do koncepcji jaźni odzwierciedlonej Charlesa Cooleya, można uznać, że bohaterka, wybierając strój, jednocześnie interpretowała odbiór własnej osoby przez ludzi, z którymi miała się zetknąć. Wyobrażała sobie przed spotkaniami i w ich trakcie, jak jest postrzegana i oceniana (por. Szacki, 2012, s. 559). Bohaterka zadbała o każdy detal swojego wizerunku. Z dalszej części relacji powieści autobiograficznej dowiadujemy się, że objęła stanowisko inspektora w Zarządzie Poczтовым i choć, ze względu na dowód tożsamości musiała pojawiać się w pracy w roli męskiej, starała się przez strój zachować swoją godność, dlatego wybierała modę uniseks. Zamiast białej koszuli i krawata zakładała koszulę w kolorze zielonym, co w rezultacie skończyło się dla niej zwolnieniem.

Spójność prezentowanego wizerunku, możliwość komponowania przez osoby transseksualne stroju są związane z procesem tranzycji, którego celem jest rekonstrukcja, scalenie własnej tożsamości płciowej. Istotnym elementem w uzewnętrznieniu płci psychicznej jest swoboda, z jaką można przywdziewać ubrania. Tworzenie całości przez drobiazgowo zestawianie poszczególnych elementów garderoby pozwala na wysyłanie

¹⁶ O przyjętych strategiach działania przez inną transpłciową bohaterkę (Agnes), częściowo wręcz wykorzystującą techniki manipulacji – por. H. Garfinkel, 2007, s. 211, 223–225, 227, 354.

spójnych komunikatów. Marin, zarabiając pieniądze jako transseksualna prostytutka, w końcu może opłacić operację finalizującą proces korekty płci (waginoplastię). W długą podróż z Paryża do szpitala w Brukseli obowiązkowo do walizki pakuje zakupioną na specjalną okazję letnią, żółtą sukienkę oraz czółenka (Marin, 1993, s. 175). A okazja to wyjątkowa, będą nią bowiem ponowne narodziny w upragnionym ciele¹⁷. Kolor sukienki koresponduje z jej nastrojem, ponieważ żółta barwa wskazuje na wyjątkową siłę oraz domaga się skupienia uwagi na osobie zakładającej ubrania w tym kolorze (Fischer-Mirkin, 1999, s. 41–42).

Konkluzje

Noszenie przez bohaterów ubrań, które sami wybierają, stwarza im możliwość (zwykle po procesie tranzycji) bycia postrzeganym jako kobieta lub mężczyzna. Wobec tego strój może pełnić funkcję kompensacyjną i pomóc w konstytuowaniu się podmiotu, co jest oczywiście zależne od odbicia w społecznym lustrze, a więc od odbiorczej reakcji, która (przy braku życzliwości i zrozumienia) bywa różna. Części garderoby stają się substytutami wewnętrznej kobiecości/męskości, ale nakładanie ubrań adekwatnych do odczuwanej płci wcale nie musi być doznaniem euforycznym. Na przykład Kosińska – za namową psychologa – zaczyna nosić ubrania pożyczone od mamy (por. Kosińska, 2015, s. 43). Z powodu pewnej nieśmiałości wybiera najpierw damskie spodnie, więc jeszcze nie sukienkę. Ale już jadąc z mamą pociągami do Warszawy na wizytę u lekarza, decyduje się nałożyć jej tunikę, choć, jak sama wyznaje, ze strachu przed rozszyfrowaniem wkłada „w majtki chusteczkę, żeby genitalia mniej się odznaczały” (Kosińska, 2015, s. 55). Bohaterka doświadczyła czegoś, co określiłabym próbą wtłoczenia jej osoby przez psychologa w matrycę typowej transseksualistki, w schemat kobiecości w stereotypowym (wręcz groteskowo przerysowanym) wydaniu. Zresztą bohaterka w pewnym momencie przyznaje:

Chciałam być megakobieca, żeby nikomu nie przyszło na myśl, że urodziłam się jako chłopak. Styl miałam raczej dziwny. Malowałam oczy cieniami pod kolor bluzki. [...] Nosiałam krótkie spódniczki, głębokie dekolty. Za wszelką cenę chciałam wszystkim udowodnić, jaka to ze mnie prawdziwa kobieta. Krzyczałam tym (Kosińska, 2015, s. 106–107).

Zatem bohaterce nie udało się uniknąć etapu wpasowania w matrycę seksualnie ponętnej kobiety. Presja wywierana chęcią osiągnięcia atrakcyjności fizycznej, utożsamionej z atrakcyjnością erotyczną, doprowadziła bohaterkę do zdefiniowania kobiety

¹⁷ Określenie „ponowne narodziny” pojawia się w relacjach osób transseksualnych (por. Kłonkowska, 2017, s. 137).

jako obiektu pożądania, gdzie esencją kobiecości jest jej cielesność i seksualność (por. Bokszańska, 2004a, s. 146). Jednakże kreacja takiego wizerunku przez Kingę wynikała z pragnienia społecznej akceptacji i z tęsknoty za postrzeganiem jej jako kobiety.

Zaanektowanie stereotypów dotyczących wizualnej (re)prezentacji oraz ról płciowych przez osoby transseksualne jest uzasadnione. Z reguły dążą one do spójnej identyfikacji, która może nastąpić w wyniku społecznego odbioru. Często pragną potwierdzenia swojej kobiecości/męskości w zachowaniu, spojrzeniu odbiorcy, a więc w interakcji z osobami cispłciowymi. Zatem jeśli osoba transseksualna, dokonując wyborów ubraniowych, koncentruje się na spełnianiu garderobianych wymogów, wówczas jej decyzje mogą wynikać z opresyjnej normatywizacji. Natomiast kiedy wypracuje własny styl, który może ulec stereotypizacji, ale sposób użytkowania ubrań nie będzie budził w niej wewnętrznego sprzeciwu, wtedy możemy mówić o wartości ubrania wykraczającej poza zmysłowy odbiór tkaniny. Poprzez indywidualny styl tkanina zostaje niejako upłciowiona. Własny styl ubierania się, wymagający uzgodnienia osobistego smaku estetycznego, panującej mody i koncepcji siebie (por. Bokszańska, 2004b, s. 70), w przypadku osób transseksualnych jest często związany z długo oczekiwanym, indywidualnym wyrazem swojej tożsamości płciowej.

Co oczywiste, ubiór jest istotnym środkiem regulującym współżycie między ludźmi, wpływa na samoakceptację (por. Kuczyńska, 1983, s. 102, 105), ale można zaryzykować stwierdzenie, że szczególnie widoczne jest to w przypadku osób transpłciowych. Nawet jeśli niesie ze sobą ryzyko wtopienia się w tłum, upodobnienia do innych, to dla większości osób transseksualnych bycie w jakimś sensie niewidocznym (w trakcie, choć częściej po procesie tranzycji), bycie takim, jak inni, daje poczucie bezpieczeństwa. Jednocześnie niezwracanie na siebie uwagi staje się potwierdzeniem tożsamości płciowej, z którą się identyfikują. Z tego względu wydaje się uzasadnione przyjęcie tezy o wzmożonej chęci osób transseksualnych do przystosowania się, upodobnienia do osób cispłciowych, a dopiero później, w wyniku społecznej akceptacji, następuje bardziej odważne wyrażenie siebie przy pomocy stroju. Forma ekspresji może być różna – dla jednych, np. transkobiet po procesie tranzycji, będzie to strój niezaprzeczalnie (a więc i stereotypowo) kobiecy, dla innych – wręcz przeciwnie – zakładanie spodni, bluzy nie będzie się już wiązało z obawą błędnego odczytania tożsamości płciowej (niezgodnego z płcią psychiczną).

Ubiór (współ)określa kobiecość, męskość. Rodzaj, kolor, wykrój tkaniny jest skorelowany z interakcjami społecznymi i z indywidualną ekspresją. Jak trafnie wskazuje narrator w powieści *Orlando* Virginii Woolf: „Choć błahą drobnostką zdaje się strój, [...] ważniejsze pełni obowiązki, aniżeli tylko chronić nas przed zimmem. Strój zmienia nasz pogląd na świat, jak również pogląd świata na nas” (1994, s. 126). Dla

osób transseksualnych jest wyrazem, sposobem uzewnętrznienia płci psychicznej i możliwością scalania siebie. Konstruowanie ubioru pełni istotną funkcję w rekonstruowaniu, uzgodnieniu tożsamości przez transseksualny podmiot, ponieważ jest jednym z ważniejszych elementów odgrywania/odtworzenia płci kulturowej. Jest rodzajem komunikatu. I choć może wyrażać rodzaj konformizmu, wpasowania się w matrycę dychotomicznego podziału płciowego, to dla bohaterów transseksualnych stanowi jedno z możliwych do zrealizowania rozwiązań w zakresie ekspresji siebie. Proces ubierania się dla transbohaterów w różnych etapach życia może wyrażać poszukiwanie swojej tożsamości, może się odnosić do sfery marzeń. Wówczas realne ubrania (adekwatne z odczuwaną płcią psychiczną) stają się przedmiotami pożądania, które kulturowo (szczególnie dla transseksualistek) są zakazane. Praktyki ubraniowe mogą się odbywać na zasadzie palimpsestu, aby przekształcić się w próbę zademonstrowania swojej prawdziwej tożsamości płciowej, co jest niejednokrotnie związane z poczuciem winy, wstydu. Mogą również wyrażać radość z możliwości wyartykułowania tożsamości albo rozczarowanie, że mimo procesu tranzycji i adekwatnego stroju reprezentacja nie jest całkowicie spójna, a ubiór jest odbierany jako przebranie. Akt nakładania odzieży może wywoływać wzruszenie, euforię, ale w późniejszym życiu zgodnym z tożsamością płciową może się stać czynnością rutynową.

Bibliografia

- Beauvoir, S de. (2007). *Druga płeć*. Tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa: JS & Co.
- Bielas, J. (2012). *Doświadczenie cielesności. Podmiotowe uwarunkowania transseksualizmu*. Kraków: Aureus.
- Bieńkowska, M. (2012). *Transseksualizm w Polsce. Wymiar indywidualny i społeczny przekraczania binarnego systemu płci*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Bieńkowska-Ptasznik, M. (2008a). *Poza binarnym podziałem płci – rzecz o transseksualizmie*. W: M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski (red.), *Teatr płci. Eseje z socjologii gender* (s. 187-203). Łódź: Wschód – Zachód.
- Bieńkowska-Ptasznik, M. (2008b). *Uwięzieni w obcym ciele – ciało i tożsamość w doświadczeniu osób transseksualnych*. W: J. Bator, A. Wieczorkiewicz (red.), *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem* (s. 247-263). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Bieńkowska-Ptasznik, M. (2010a). *Meandry płci – transseksualizm*. W: J. Kochanowski in. (red.), *Queer studies. Podręcznik kursu* (s. 159-169). Warszawa: Kampania Przeciw Homofobii.

- Bieńkowska-Ptasznik, M. (2010b). Transseksualne doświadczenia ciała. W: E. Banaszak, P. Czajkowski (red.), *Corpus delicti – rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała* (s. 171-186). Warszawa: Difin.
- Boksańska, G. (2004a). Ciało, płęć, ubiór. W: tejsze, *Ubiór w teatrze życia społecznego* (s. 134-157). Łódź: Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej.
- Boksańska, G. (2004b). Znak, komunikowanie. W: tejsze, *Ubiór w teatrze życia społecznego* (s. 55-76). Łódź: Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej.
- Bond, J. V. (2013). *Tango. Powrót do dzieciństwa w szpilkach*. Tłum. J. Poniedziałek. Warszawa: W.A.B.
- Breska-Kruszewska, J., Rachoń, D. (2014). Medyczne aspekty transpłciowości – rozpoznanie i postępowanie lecznicze. W: A. M. Kłonkowska, K. Bojarska (red.), *Psychospołeczne, prawne i medyczne aspekty transpłciowości* (s. 165-179). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Buczowski, A. (2005). *Spółeczne tworzenie ciała. Płęć kulturowa i płęć biologiczna*. Kraków: Universitas.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć*. Tłum. K. Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Chorażyczewski, W., Pacevicius, A., Roszak, S. (2015). Wstęp. W: W. Chorażyczewski, A. Pacevicius, S. Roszak (red.), *Egodokumenty. Tradycje historiograficzne i perspektywy badawcze* (s. 7–10). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Dąbrowski, M. (2001). (Auto)-biografia, czyli próba tożsamości. W: H. Gosk, A. Zieniewicz (red.), *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia* (s. 35-56). Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Dowgiałło, B. (2015). *Ubieranie się jako forma uspołecznienia. O aktualności koncepcji mody Georga Simmla*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dynarski, W., Kłonkowska, A. (2011). *Słownik pojęć*. W: M. Makuchowska, M. Pawłęga (red.), *Sytuacja społeczna osób LGBT. Raport za lata 2010 i 2011* (s. 220-227). Warszawa: Kampania Przeciw Homofobii, Stowarzyszenie Lambda Warszawa, Fundacja Trans-Fuzja.
- Fajkowska-Stanik, M. (2001). *Transseksualizm i rodzina. Przekaz pokoleniowy wzorców relacyjnych w rodzinach transseksualnych kobiet*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej.
- Fischer-Mirkin, T. (1999). *Znaczenie koloru*. W: tegoż, *Mowa stroju*. Tłum. A. Cioch (s. 25-59). Warszawa: Świat Książki.
- Foucault, M. (1999). *Narodziny kliniki*. Tłum. P. Pieniążek. Warszawa: KR.
- Garfinkel, H. (2007). *Techniki osiągnięcia statusu płci w przypadku osoby o niejednoznacznych cechach płciowych*. W: tegoż, *Studia z etnometodologii* (s. 143-227). Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN.

- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Giddens, A. (2012). *Trajektoria tożsamości*. W: tegoż, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* (s. 101-148). Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN.
- Grimm, J., Grimm, W. (2014a). *Jaś Jeżyk*. W: tychże, *Wszystkie baśnie i legendy*. Tłum. R. Skiba (s. 601-608). Olsztyn: REA-SJ.
- Grimm, J., Grimm, W. (2014b). *Osiółek*. W: tychże, *Wszystkie baśnie i legendy*. Tłum. R. Skiba (s. 776-781). Olsztyn: REA-SJ.
- Grodzka, A. (2013). *Mam na imię Ania*. Warszawa: W.A.B.
- Gunn, J. V. (2009). *Sytuacja autobiograficzna*. Tłum. J. Węgrodzka. W: M. Czermińska (red.), *Autobiografia* (s. 145-169). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Gusdorf, G. (2009). *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Tłum. J. Barczyński. W: M. Czermińska (red.), *Autobiografia* (s. 19-46). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kasperski, E. (2001). *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*. W: H. Gosk, A. Zieniewicz (red.), *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia* (s. 9-34). Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Kimmel, M. (2015). *Genderowe ciało*. W: A. M. Kłonkowska (red.), *Społeczeństwo genderowe*. (s. 446-503). Tłum. A. Czerniak, A. M. Kłonkowska. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kłonkowska, A. M. (2017). *Płeć dana czy zadana? Strategie (nie)tożsamości transpłciowej w Polsce*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kosińska, K. (2015). *Bрудny róż. Zapiski z życia, którego nie było*. Warszawa: Nisza.
- Kryszk, K. (R.) (2012). *Buddyzm a transpłciowość*. W: A. M. Kłonkowska (red.), *Transpłciowość – androgynia. Studia o przekraczaniu płci* (s. 59-85). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kuczyńska, A. (1983). *Moda jako forma komunikatu*. W: tejże, *Wzory modne w życiu codziennym* (s. 98-129). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Leavitt, J. (2012). *Znaczenie i czucie w antropologii emocji*. Tłum. A. Kościańska, M. Petryk. W: M. Rajtar, J. Straczuk (red.), *Emocje w kulturze* (s. 59-99). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Narodowe Centrum Kultury.
- Maj, A. (2007). *W co się ubierać i jak się nie ubierać. Dylematy współczesnej mody*. W: A. Wiczorkiewicz, J. Bator (red.), *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki* (s. 239-257). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Maj, J. (2012). *Przełamując dychotomię płci w Polsce. Porównanie sytuacji osób transgenderynych w Polsce oraz innych krajach europejskich*. W: A.E. Banot, A. Barabasz, R. Majka (red.), *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie* (s. 166-181). Bielsko-Biała: Akademia Techniczno-Humanistyczna.

- Majka-Rostek, D. (2004). Komunikacja genderowa jako komunikacja międzykulturowa. W: A. Kuczyńska, E. K. Dzikowska (red.), *Zrozumieć płęć. Studia interdyscyplinarne II* (s. 258-267). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mandal, E. (2004). Pojmowanie fenomenu płciowości w psychologii. W: A. Kuczyńska, E. K. Dzikowska (red.), *Zrozumieć płęć. Studia interdyscyplinarne II* (s. 196-212). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Marin, M., Cuny, M. T. (1993). *Skok anioła*. Tłum. E. Mukoid. Katowice: Akapit.
- Mizielnińska, J. (2004). (De)Konstrukcje kobiecości. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Pelczar, M. A. (2012). Co i kto nie „przechodzi”. (Nie)widoczność, „passing” a nie/normatywność trans. W: M. Kłosowska i in. (red.), *Strategie queer. Od teorii do praktyki* (s. 245-266). Warszawa: engram, Difin.
- Prosser, J. (1998). *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.
- Renza, L. A. (2009). Wyobrażenia stawia veto: teoria autobiografii. Tłum. M. Orkan-Lęcki. W: M. Czermińska (red.), *Autobiografia* (s. 47-82). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Robak, A. (2009). Rozwojowe aspekty doświadczania ciała w okresie dzieciństwa. W: B. Ziółkowska i in. (red.), *Ciało w kulturze i nauce* (s. 9-23). Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Rogowska-Stangret, M. (2016). Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Szacki, J. (2012). Pragmatyzm społeczny. W: tegoż, *Historia myśli socjologicznej* (s. 543-592). Warszawa: PWN.
- Wojnicka, J. (2005). Film gangsterski, film kryminalny, kino czarne. W: J. Wojnicka, O. Katafiasz (red.), *Słownik wiedzy o filmie* (s. 360-369). Bielsko-Biała: Park Edukacja.
- Woolf, V. (1994). *Orlando*. Tłum. T. Bieroń. Poznań: Wydawnictwo Zysk i Spółka.
- Zamojski, D. (2005). *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną*. Opole: Lamba.

Cytowanie:

Kujawska-Kot Anna (2018) *Ubiór i tożsamość. O znaczeniu odzieży dla bohaterów transpłciowych*. „Fabrica Societatis”, No. 1/2018,, s. 29-53 [dostęp: dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: www.fabricasocietatis.uni.wroc.pl, DOI: 10.34616/fs.2018.1.29.53.