


ANNA KUJAWSKA-KOT   
Uniwersytet Warszawski

## BOHATER TRANSSEKSUALNY W OBJĘCIACH BINARNEGO KODU PŁCI. O PARAJĘZYKOWYCH I WERBALNYCH FORMACH KOMUNIKOWANIA

### Streszczenie

W artykule zostaje postawiona teza o wzmożonym pragnieniu posiadania przez bohaterów transseksualnych właściwie upłciowionego głosu, który w połączeniu ze światem werbalnym staje się wyrazem tożsamości płciowej. Autorka, badając różne teksty kultury, rozpatruje genderową wokalną metamorfozę w trakcie procesu tranzycji, zwraca przy tym uwagę na rolę hipotekstów. Odpowiada na pytania dotyczące motywacji transkobiet i transmężczyzn przy wyborze imienia. Zajmuje się również językowym obrazem transbohaterów zgodnym z płcią psychiczną oraz sytuacją komunikacyjną.

**Słowa kluczowe:** bohater transseksualny, barwa głosu, proces tranzycji, genderowa identyfikacja, imię, językowy obraz płci, zaistnienie w języku

### WPROWADZENIE

Specyfika podmiotu transseksualnego polega na rozbieżności między jego wewnętrznym poczuciem własnej płci a tym, kogo widzi w lustrze; między tym, jak chciałby być postrzegany pod względem płci a tym, jak odbierany jest faktycznie. Bohater transseksualny często doświadcza tragizmu, ponieważ jest rozdarty między „ja” psychicznym a „ja” cielesnym, „ja” wewnętrznym a „ja” społecznym<sup>1</sup>.

---

Mgr, Zakład Komparatystyki, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski; e-mail: [annakujawska-kot@wp.pl](mailto:annakujawska-kot@wp.pl); <https://orcid.org/0000-0002-8302-3309>

<sup>1</sup> W kulturze euroatlantyckiej doświadczenie, poczucie uwiecznienia w nieswoim ciele jest charakterystyczne dla osób transseksualnych [por. Georgis 2018: 51]. Jacek Bielas w pracy ba-

U osób transseksualnych narasta potrzeba uzgodnienia płci psychicznej z płcią biologiczną. Wydaje się, że wyjściem z trudnej (czasem tragicznej) sytuacji jest proces tranzycji<sup>2</sup>. Diagnostyczne i medyczne procedury postępowania w przypadku osób transseksualnych są ustalone i znane, ale odnosząc je do polskiej rzeczywistości, należy raczej mówić o wypracowanym modelu działania w praktyce. Warto podkreślić, że istotny dla osób transseksualnych jest prawidłowo przeprowadzony proces korekty płci, pozwalający na ucieleśnienie ciała, materializację tożsamości podmiotu; identyfikację, która „stanowi jeden z najważniejszych wymiarów budowania własnej tożsamości, a także należy do podstawowych kryteriów identyfikowania przez społeczeństwo” [Uszkiewicz 2012: 164]. Trzeba jednak zaznaczyć, że korekta płci, choć związana z zabiegami chirurgicznymi, wcale nie oznacza przyjęcia operacji jako koniecznego kryterium transseksualności. Osoby transseksualne niekoniecznie muszą silnie dążyć do operacyjnej korekty płci [por. Bieńkowska 2014a: 260, 265]. Jest to sprawa indywidualna, zależna od wielu czynników, jak chociażby zdrowie pa-

dawczej *Doświadczenie cielesności. Podmiotowe uwarunkowania 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»” [por. Bielas 2012: 239]. Z kolei Żaneta Krawczyk-Antońska wskazuje na jeszcze inne określenia osób transseksualnych, dotyczące ich nieadekwatnego ciała, takie jak: „pomyłka”, „żart natury”, „umieranie za życia”, „nienawiść wobec własnego ciała”, „przeszkoda”, „wynaturzenie”, „kalectwo” [por. Krawczyk-Antońska 2014: 280, 281, 302].

Badania przeprowadzone przez Elizabeth Boskey w 2014 (na które powołuje się Renata Ziemińska) wskazują, „że od 0,5% do 2% populacji czuje tożsamość transpłciową, ale tylko od 0,1% do 0,5% zdecydowało się na społeczną lub medyczną tranzycję” [Ziemińska 2018a: 77].

<sup>2</sup> 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 2012: 170]. Potem następują wizyty u psychologa, „liczne badania medyczne (endokrynolog, kariotyp, EEG, RTG siodełka tureckiego, badanie dna oka itp.)” [Maj 2012: 170–171]. Kolejny krok to wdrożenie terapii hormonalnej, poprzez którą łatwiej jest zmaskulinizować ciało, niż dokonać jego feminizacji [por. Pelczar 2012: 254]. Dalsze działania to korekta metrykalna płci i/lub zabiegi chirurgiczne.

Więcej o medycznych aspektach tranzycji w: Breska-Kruszewska Justyna, Dominik Rachoń. 2014. *Medyczne aspekty transpłciowości – rozpoznanie i postępowanie lecznicze*. W: *Psychospołeczne, prawne i medyczne aspekty transpłciowości*, A.M. Klonkowska, K. Bojarska (red.), 165–177. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. Natomiast o etiologii transseksualności w: Fajkowska-Stanik Małgorzata. 2001. *Transseksualizm i rodzina. Przekaz pokoleniowy wzorów relacyjnych w rodzinach transseksualnych kobiet*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej; Bielas Jacek. 2012. *Doświadczenie cielesności. Podmiotowe uwarunkowania transseksualizmu*. Kraków: Aureus; Bieńkowska-Ptasznik Małgorzata. 2010. *Transseksualne doświadczenia ciała*. W: *Corpus delicti rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, E. Banaszak, P. Czajkowski (red.), 171–186. Warszawa: Difin.

cjenta, sytuacja rodzinna (np. podjęcie decyzji o przeprowadzeniu operacji, gdy dzieci transseksualistki/transseksualisty<sup>3</sup> będą dorosłe), możliwości finansowe<sup>4</sup>, sytuacja zawodowa.

## RAMY TEORETYCZNE

Proces tranzykcji daje możliwość osobom transseksualnym rekonstrukcji/scalenia własnej tożsamości płciowej. Ale jednocześnie tranzykcja w ujęciu medycznym wikła osoby w dyskurs „nieodpowiedniego ciała” i skutecznie konstruuje model prawidłowej cielesności [por. Hines 2010: 92–93, 95; Halberstam 2018: 143, 162]. Wówczas system medyczny staje się instytucją kontrolującą osoby odczuwające niezgodność płciową i bywa na tyle skuteczny, że uruchamia w nich samokontrolę, bowiem niejednoznaczność jest patologizowana [por. Kluczyńska 2016: 102; Windsor 2018: 142]. Polski dyskurs o transseksualności Małgorzata Bieńkowska określa mianem „normalizującego przemilczenia i medykalizacji”<sup>5</sup> [Bieńkowska 2014a: 269]. Badaczka precyzuje, że doświadczenie transseksualności postrzega się „jak chorobę, problem do rozwiązania, a gdy już osoba transseksualna podda się chirurgicznej normalizacji, zakłada się, że wpisze się w tzw. binarny system płci i przemilczy swoje wcześniejsze doświadczenie”<sup>6</sup> [Bieńkowska 2014a: 269]. W ten sposób ignoruje się ogromną złożoność procesu upłciowienia podmiotu [por. Gozlan 2018: 4].

Uwzględniając powyższe, hipoteza przedstawiona przez Bieńkowską: „Mogłoby się wręcz wydawać, że gdybyśmy jako społeczeństwo nie przywiązali wagi do ciała, transseksualizm by nie istniał. Ciało bowiem lokuje transseksualistów w przestrzeni społecznej” [Bieńkowska-Ptasznik 2011: 468], ma rację bytu. Jednak (zresztą jak zauważa badaczka) społeczeństwo zachodnie jest bardzo silnie przywiązane do dychotomicznego podziału płciowego i do wpisywania w niego ciała. Wydaje się, że rozwiązaniem mogłoby być nie negowanie kategoryzacji

<sup>3</sup> Z medycznego punktu widzenia transseksualistka (kobieta transseksualna) to osoba urodzona z biologicznie męskim ciałem, identyfikująca się z płcią kobiecą, zaś mężczyzna transseksualny (transseksualista) to osoba urodzona z biologicznie kobiecym ciałem, identyfikująca się z płcią męską [por. Dynarski, Kłonkowska 2012: 226; Kłonkowska 2017: 15; Kłonkowska, Dynarski 2015/2016: 7].

<sup>4</sup> Według danych z 2015 roku średnia kwota za rekonstrukcję narządów płciowych w Polsce to 12.958 zł, a za granicą 67.615 zł [por. Grzejszczak 2015: 63–64].

<sup>5</sup> „[M]edykalizacja to proces społeczny polegający na traktowaniu coraz to nowych aspektów rzeczywistości jako problemów medycznych” [Różyńska, Fijałkowska 2017: 282].

<sup>6</sup> W wielu krajach transmężczyźni poddani są dyktaturze sterylizacji, aby zapobiec ewentualnej męskiej ciąży [por. Dynarski 2016: 75].

płciowej, a raczej odrzucenie binarnego podziału i wprowadzenie opcji tożsamości niebinarnej [por. Ziemińska 2018a: 92]. Jednak społeczeństwo narzuca kulturowe definicje męskości, kobiecości, stosując (jakby od niechcienia, mimowolnie, pozornie wynikającą z natury) przemoc normalizacyjną [por. Pelczar 2012: 251], w której kluczową rolę odgrywa cisnorma<sup>7</sup>. Mamy sprostać oczekiwaniom społecznym, które w ramach socjalizacji, a również przez mechanizm powtarzania, cytowania określonych zachowań, emanacji powierzchowności, wydają się oczywiste. Stąd obcość w postrzeganiu przez osoby transseksualne własnego ciała, które nie współgra z odczuwaną przez nie płcią, można, moim zdaniem, rozpatrywać jako wdrukowaną przez system kontroli społecznej nienawiść wobec własnej somatyczności.

To samo zagadnienie wolno wszakże analizować zupełnie inaczej – jak to uczynił Jay Prosser – wskazując, że jedną z dróg uwolnienia się od cierpienia przez osoby transseksualne są operacje, które pozwalają na istnienie zgodnie z płcią (jednoznaczną kategoryzacją), którą po prostu czują; pragną tej, a nie innej tożsamości, potrzebują jednoznacznej identyfikacji [por. Prosser 1998: 72, 85]. Zatem rozważanie transseksualności z perspektywy *queer studies* może (choć nie musi) być kwestionowane. Osoby transseksualne zwykle potrzebują społecznego potwierdzenia odpowiednio swojej docelowej kobiecości, męskości. W rezultacie często koncentrują się na swoim wizerunku, zachowaniu i gestach, co może przeobrazić się w samokontrolę. Mimo tego pozyskanie społecznej akceptacji pozostaje istotnym elementem w budowaniu, w uzewnętrznianiu swojej tożsamości. 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 kulturową performatywnością” [Kłonkowska 2017: 23].

Biorąc pod uwagę powyższe, źródeł transseksualności można upatrywać w tym, co wewnętrzne, a więc w niedopasowaniu płci psychicznej do ciała, albo w tym, co zewnętrzne, w porządku społecznym, który nie dopuszcza innych tożsamości niż kobieca i męska [por. Dębińska 2012: 241].

---

<sup>7</sup> Cisnorma, czyli przekonanie, że normą jest tożsamość płciowa zgodna z płcią biologiczną przypisaną w momencie narodzin [por. Rzczkowski 2014: 17; Bieńkowska 2014b: 93]. „Cis” to łaciński prefiks oznaczający „z tej samej strony co”, natomiast „trans” jest jego antonimem [por. Bell-Metereau 2019: 4].

## METODOLOGIA BADAŃ

Rozpatrywanie płciowości osób transseksualnych wymaga uwzględnienia różnych aspektów tego zjawiska, bowiem transseksualność z jednej strony można rozważać jako genderową transgresję, z drugiej zaś jako paradoksalny efekt genderowego konserwatyizmu. Analogicznie proces tranzycji – ewokuje płynność, nomadyczność, ale również jawi się jako podróż w jedną stronę („one-way trip” [Zabus 2014: 162]). Niewątpliwie nie ma jednego właściwego i uniwersalnego dla wszystkich sposobu postrzegania płci i ciała. Tym bardziej, że wiele transkobiet po procesie tranzycji nie jest odbieranych jako cisplciowe<sup>8</sup> kobiety, a cielesność wielu transmężczyzn jest wieloznaczna [por. Halberstam 2018: 163–164].

Podjęte przeze mnie badania przede wszystkim sytuuję w trans studies, które czerpią z dyskursu historycznego, a więc z odróżnienia transseksualności od transwestytyzmu [por. Gozlan 2018: 2]. Koncentruję się na jednym z typów transpłciowości<sup>9</sup>: transseksualności. Jednak daleka jestem od transseksualnego fundamentalizmu, medykalizującego problem transseksualności.

Cel tranzycji wydaje się prosty: zaprezentować siebie zgodnie z odczuciem tożsamości płciowej, ale jego realizacja jest nader skomplikowana i może wręcz uruchamiać uzasadnioną obsesję udowodnienia swojej płciowości. Potrzeba unaocznienia, zaświadczenia ma w sobie z pewnością rys dramatyzmu, niejednokrotnie uruchamia heroiczną walkę bohatera, który doskonale wie, że „unaocznienie oznacza większą perswazyjność wynikającą z postrzegania tego, co przedstawione, jako bardziej wiarygodne, a wręcz istniejące” [Szczęsna 2018: 27]. Aby unaocznić, usłyszeć siebie, trzeba ogromnej wytrwałości.

W badaniach nad tranzycją dominantą można uczynić następujące aspekty: zmianę wizerunku (nakładanie zgodnych z poczuciem płci psychicznej ubrań<sup>10</sup>, dobór fryzur, makijażu, perfum); ruchy ciała (gesty, mimika, sposoby chodzenia); biologiczną korektę płci (terapia hormonalna i/lub zabiegi chirurgiczne); upłciowienie mowy i szerzej języka (tembr głosu, odpowiedni rodzaj gramatyczny); metrykalną korektę płci.

<sup>8</sup> Cisplciowość wskazuje na odczucie płci, które jest zbieżne z oznaczeniem płci biologicznej podczas narodzin. Na przykład cisplciowa kobieta urodziła się jako dziewczynka, ale transkobieta już nie (została jej przypisana płeć męska) [por. Richardson 2016: 127].

<sup>9</sup> Transpłciowość to pojęcie zbiorcze („the umbrella term”) dla nienormatywnych tożsamości płciowych; dla osób, które nie zgadzają się z przypisaną im w momencie narodzin płcią biologiczną lub uważają ją za niekompletną [por. Georgis 2018: 57, Bell-Metereau 2019: 6; Rooke 2010: 79]. Inne typy transpłciowości to m.in.: transwestytyzm, *drag queen*, *drag king*, *butch* (męski typ lesbijki), kobiecego mężczyzna.

<sup>10</sup> Temat ten podjęłam w: Kujawska-Kot Anna. 2018. „Ubiór i tożsamość. O znaczeniu odzieży dla bohaterów transpłciowych”. *Fabrica Societatis* 1: 29–55.

Celem niniejszego artykułu jest podjęcie tematyki głosu i jego płciowego znaczenia. Zagadnienie to w polskich badaniach dotyczących transseksualności zwykle jest pomijane. Analizując i interpretując proces tranzycji, dokonuję praktycznej próby aplikacji synekdochy. Zatem rozpatruję tranzycję przez pryzmat wybranego elementu, którym jest język: ekspresja fonii, odpowiedni rodzaj gramatyczny, sposoby prowadzenia rozmów. Badam społeczne zaistnienie bohatera transseksualnego z perspektywy lingwistycznej.

Wybierając materiał badawczy, kierowałam się następującymi kryteriami: zachowanie różnorodności płciowej bohaterów (dla której punktem wyjścia była płęć psychiczna), wyeksponowanie wśród tekstów kultury z kręgu euroatlantyckiego polskiego kontekstu oraz przede wszystkim wydobycie na podstawie konkretnych fragmentów literackich, scen filmowych złożonego problemu, z którym zmagają się osoby transseksualne, a który dotyczy (zgodnego z odczuciem płci) wokalnego, językowego zaistnienia w społeczeństwie. Materiał badawczy stanowią teksty kultury z ostatnich kilkunastu lat, jeśli pojawiają się teksty wcześniejsze, jak np. *Tramwaj zwany pożądaniem* (dramat 1947; pierwsza ekranizacja 1951), to są to hipotezki, które przywołują sami bohaterowie. Analiza zgromadzonego materiału badawczego polega na wyeksponowaniu możliwie wielu pól problemowych odnoszących się do uzewnętrznienia płci psychicznej przez bohatera transseksualnego w ramach parajęzykowej i werbalnej komunikacji. Innymi słowy, celem poniższych analiz i interpretacji jest zbadanie przebiegu i skuteczności (re)konstrukcji tożsamości płciowej za pomocą głosu, języka, rozmowy. Istotne są również emocje bohaterów, które niejednokrotnie ujawniają ich pragnienia.

Badanie udziału warstwy językowej (mowy) w procesie tranzycji wymaga uwzględnienia interakcji, w jaką w kreowaniu znaczeń wchodzi semantyka słowa jako znaku arbitralnego oraz semantyka słowa jako znaku dźwiękowego. Warto wyróżnić i zbadać te dominanty parajęzykowych i werbalnych form komunikowania, które zaświadczenia o specyfice podmiotu transseksualnego i biorą udział w zakomunikowaniu przez niego prawdziwego „ja”.

Bohaterów transseksualnych charakteryzują językowe zmagania i związane z nimi odczucia, bowiem ich mowa (niezgodna z odczuwaną tożsamością płciową) tylko pozornie jest zrozumiała. Używając nieodpowiednich form rodzajowych, zaimków, prędzej ukrywają swoją tożsamość, niż ją wypowiadają. Zatem starają się ukonstytuować siebie, między innymi poprzez adekwatną barwę głosu, posłużenie się odpowiednimi końcówkami fleksyjnymi, imieniem zgodnym z poczuciem płci, stylem komunikacji językowej stereotypowo przypisywanym kobietom lub mężczyznom.

## UPLCIOWIENIE GŁOSU

Czynniki parajęzykowe, wskazujące na głosowe właściwości (intensywność, zasięg dźwięku, tonacja, akcentowanie, tempo mowy) [por. Głazewska, Kusio 2012: 69], współtworzą konwersację i komunikują emocje oraz reakcje na innych ludzi. Nawet fragmentaryczne wypowiedzi czy pojedyncze gesty wokalne, choć szczątkowe (np. ze względu na dysfunkcje w zakresie fonii), mogą być istotne w komunikacji.

Wysokość tonu, tembr głosu zdradza płeć nadawcy [por. Głazewska, Kusio 2012: 109, Głodowski 1999: 269]. Kobiety na ogół stosują wyższe tony niż mężczyźni, częściej modulują głos, z reguły ciszej mówią i zachowują większą staranność wypowiedzi. Podniesiona modulacja głosu może sprawiać, że kobiety postrzegane są jako bardziej emocjonalne niż mężczyźni, ale również jako bardziej niepewne [por. Głodowski 1999: 278]. Mężczyźni natomiast używają niższych tonów i mówią głośniejsze, potrafią zdominować brzmieniem głosu. Natura gestu wokalnego ma podwójne oblicze, z jednej strony wydawany dźwięk słyszany jest przez osobę, do której jest kierowany, z drugiej osoba mówiąca słyszy swój własny głos i jest świadoma, że jej gest wokalny spotka się z reakcją odbiorcy [por. Banaszak 2017: 26]. Wokalizacja oraz mowa wspomagane są mimiką i spojrzeniem [por. Belting 2014: 37]. Ale nawet gdy głos odbierany jest bez wizualnego wspomaganie (np. w trakcie rozmowy telefonicznej), może ze względu na akustykę być bardziej wyraźny. Tembr głosu, intonacja, tempo mowy, wypowiedzi, dialogi, charakter i bogactwo słownika współtworzą tożsamość osoby. Zatem można postawić tezę, że w przypadku bohaterów transseksualnych następuje wzmoczone pragnienie posiadania właściwie upłciowionego głosu, który w połączeniu ze światem werbalnym staje się wyrazem tożsamości płciowej. Wszelkie reakcje na zmieniający się głos (pod wpływem terapii hormonalnej) w przypadku transmężczyzn są zwykle przyjmowane entuzjastycznie<sup>11</sup>. Transgresję własnego głosu trudno zwerbalizować, nie jest to przejście od chłopczej barwy głosu do męskiej, jak w przypadku mutacji, a raczej genderowa wokalna metamorfoza, uzewnętrzniająca głos wewnętrznej płci, który dopiero w procesie tranzycji jest przez podmiot poznawany, oswajany, stąd wyjątkowość odbioru własnego głosu i stąd trudność w słownym opisie jego brzmienia.

Po trzech miesiącach od pierwszej dawki testosteronu [ps. Zamojski 2005: 100] – pisze Zamojski w *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną*<sup>12</sup> – mój głos w niczym nie przypomina tego,

<sup>11</sup> Na przykład entuzjastyczna reakcja Niki na akustyczną maskulinizację Daniela: „Ależ ci się zmienia głos... super” [ps. Zamojski 2005: 58].

<sup>12</sup> *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną* to fabularna książka inspirowana przeżyciami osoby, która pod pseudonimem tę pracę wydała.

jakim był wcześniej. Łamie się jak sucha gałązka. Przez piski i trzaski, niczym w rozregulowanym radiu, czasem udaje się złapać falę dźwięcznego, grubego tonu. To mój nowy, niski głos. Z czasem słyhać go coraz częściej. Basy wibrują ścianami mieszkania, czuję je w płucach i w klatce żeber. Gdy odbieram telefon, wszyscy są pewni, że to mój tata. Brzmie identycznie [ps. Zamojski 2005: 100–101].

Podmiot, określając zmieniający się głos, używa porównań do suchej gałązki i rozregulowanego radia, z którego czasami wydobywa się niski głos. Częstotliwość złapanej radiowej fali – maskulinizacji głosu – narasta. Zmienia się przestrzeń mieszkania, a właściwie jego akustyczna strona. Wokalizacja jest na tyle silna, że w metaforyczny sposób oddziałuje wręcz wibrująco na ściany; basy mają wymiar cielesny, Zamojski czuje je w płucach i w żebrach. Tembr głosu staje się dla niego słyszalnym, dwustronnym potwierdzeniem męskości („Gdy odbieram telefon, wszyscy są pewni, że to mój tata. Brzmie identycznie”) [ps. Zamojski 2005: 101]. Do innego, tym razem filmowego zabiegu, w którym kluczową rolę odgrywa barwa głosu, odwołał się reżyser Christian Sonderegger. W trakcie napisów końcowych filmu dokumentalnego *Coby* (Francja, USA 2017) słyhać przekształcanie się głosu bohatera, przejście od bardziej kobiecej barwy do męskiego tembru. W przypadku transkobiet pozyskanie kobiecego głosu jest bardziej skomplikowane, bowiem przyjmowanie estrogenów nie zmienia wokalizacji, a kobiece walory dźwiękowe można osiągnąć jedynie w wyniku prób i żmudnych ćwiczeń lub leczenia chirurgicznego (fonochirurgia<sup>13</sup>). Nie zawsze wokalne ćwiczenia związane są z racjonalną oceną swoich możliwości, co dobrze oddaje zwierzenie Kosińskiej:

Roiłam, że zostanę piosenkarką. Wylałam całymi dniami, nagrywałam się na magnetofon. Ściany swojego pokoju okleiłam plakatami, głównie wizerunkami wokalistek. [...] Uwielbiałam kobiecy głos, to, jak potrafi wyrazić emocje – delikatniej, ale też mocno. Pokochałam Edytę Górniak, jak tylko usłyszałam *To nie ja byłam Ewą*. Do dzisiaj bardzo cenię Mariah Carey, której kariera przypomina historię Kopciuszka. Ja też chciałam być taka [Kosińska 2015: 11–12].

Bohaterka pragnie mieć kontrolę nad swoim głosem, dlatego odczuwa silną potrzebę nagrywania. Zarazem jednak jej pożądanie i ćwiczenia w zakresie wokalizacji obarczone są frustrującą konfrontacją z wielooktawowymi głosami piosenkarek i ich atrakcyjnymi wizerunkami. Poza tym Kindze szczególnie imponują te zachowania językowe, które odzwierciedlają uczucia. Bohaterka nie wymienia środków językowych, które wyrażają emocje, ale podaje ich dźwięko-

<sup>13</sup> W przypadku chirurgicznego leczenia głosu stosuje się na przykład tyreoplastykę typu IV, polegającą na zbliżeniu chrząstki pierścieniowatej i tarczowatej. Poprzez zbliżenie chrząstek uzyskuje się wydłużenie fałdu głosowego, „a tym samym możliwość tworzenia wyższej częstotliwości podstawowej głosu” [Bąk i in. 2014: 104].



wą skalę – od delikatniejszego do mocniejszego brzmienia, oczywiście z samą akustyką w dużej mierze związane są słowa, treści wypowiedzi. Hipotetycznie wyrażaniu pozytywnych emocji przez kobiety służą liczne deminutywy, formy hipokorystyczne, epitety, formy adresatywne (np. słoneczko, mój drogi, kochanie), rozbudowane słowotwórstwo imion własnych osób, natomiast negatywne emocje przejawiają się w używaniu form augmentatywnych, epitetów, wulgaryzmów, zwłaszcza w zakresie form adresatywnych [por. Handke 1994: 26]. Ocena aktu mowy, wyartykułowania siebie, dzięki odpowiedniej barwie głosu, nie jest jednoznaczna. Z jednej strony bohaterowie wskazują niemal na naturalne zachowania językowe, np. „Kiedy mówiłam, automatycznie podwyższałam głos” [Kosińska 2015: 18], z drugiej zaś na potrzebę kontrolowania własnego głosu: „Chciałam tego, ale bałam się. Stałam się kobietą i musiałam do tego przywyknąć, modułować głos, dbać o siebie”<sup>14</sup>. Charakterystyczne dla transeksualnych bohaterek w zakresie fonii jest to, że podejmują walkę i za pomocą ćwiczeń z determinacją dążą do zadowalającego wokalnego efektu. Odrębną kwestią jest sposób oddania owego głosowego zmagania. Jak go zobrazować, uchwycić? Jakich użyć środków wyrazu, by na przykład dzieło filmowe adekwatnie przybliżyło zmieniającą się wokalizację w trakcie tranzycji i związane z nią odczucia oraz reakcje innych?

Jane Anderson, reżyserka filmu fabularnego *Normalny* (USA 2003) ucieka się do muzyki, a konkretnie do pieśni nuconej przez Roya – późniejszej Rut. Bohaterka, która dopiero co rozpoczyna proces swojego ujawnienia, jadąc do kościoła samochodem i mając na uszach klipsy, włącza płytę z linią melodyczną. Zaczyna śpiewać basem:

Słuchaj skowronka, który zrywa się do lotu  
Który wzbija się do nieba  
Jeśli się wsłuchasz, usłyszysz go.

Następnie zmienia tembr i cienkim, nieco piskliwym głosem kontynuuje śpiewanie:

Unosi się nad dolinami  
Mieszka wśród pól  
Jest w twoim sercu  
[i głosem jeszcze o ton wyższym]  
Jest we wszystkim  
Jest w twoim sercu  
Jest we wszystkim  
[lekko uśmiechając się, przygryza dolną wargę].

<sup>14</sup> Wypowiedź Trini z filmu dokumentalnego *Dziewczyny z wyboru* (Grecja 2001) w reżyserii Kaiton Kalaitzidis.

Rut stara się, aby jej głos był delikatniejszy, efekt jednak jest raczej komiczny. Należy przyjąć, że zastosowany przez reżyserkę filmu komizm muzyczny jest celowy. Polega on na zaskakującym dysonansie i nagłym (zgrzytliwym przejściu) na inny rejestr wysokości głosu. W rezultacie pieśń jako substancja dźwiękowa ma komiczną konsystencję. „Obiektywną podstawą komizmu muzycznego jest niespodziewana niewspółmierność aktualnie percypowanych układów dźwiękowych do naszych nastawień muzycznych” [Lissa 2011: 460]. Wydaje się, że element akustyczny (zmiana barwy głosu) wywołuje dużo większe wrażenie niż element wizualny – połyskujące klipsy bohatera. Estetyka wykonywanej pieśni pozostawia wiele do życzenia, dotyczy to szczególnie fragmentu śpiewanego piskliwym głosem. Istotny jednak jest tu wymiar egzystencjalny. Liczy się intencja Rut, bohaterka chce wybrzmieć, pragnie usłyszeć swój kobiecy głos. Dysonans ujawniający się w wykonaniu pieśni w pierwszym odbiorze może wydawać się widzowi asemantyczny, jednak po chwili to, co wydawało się komiczne, odsłania ukryte znaczenie. Widz zaczyna rozumieć sytuację Rut i jej nieśmiały zachwyt nad dźwiękami, które z siebie wydobyła. Jak zauważa Zofia Lissa, „po układzie, który w nas wywołał wrażenie komicznego, wracamy z powrotem do postawy «na serio» i do emocjonalnego wczuwania się, do skierowania intencji ku uczuciowemu wyrazowi danej muzyki” [Lissa 2011: 459]. Bohaterka nieudolnie imitująca kobiecą barwę głosu w rzeczywistości dokonuje akustycznej semantyzacji siebie, która współgra z treścią pieśni (głos skowronka, będąc w sercu, jest we wszystkim). Jednak reżyserka i zarazem autorka scenariusza na tym nie poprzestaje, powieliła pomysł dźwiękowej ekspresji bohaterki, tym razem umieszczając ją w przestrzeni publicznej. Rut przed wejściem do kościoła zdejmuje w samochodzie klipsy, następnie przyłącza się do kościelnego chóru w trakcie trwającej próby przy akompaniamencie pianina. Bohaterka dołącza do stojących po lewej stronie śpiewających mężczyzn, bowiem społecznie funkcjonuje jeszcze w roli męskiej. Okazuje się, że chórzyci ćwiczą pieśń, którą Rut śpiewała, jadąc autem. Na polecenie dyrygentki mają śpiewać same kobiety. Ich pieśń zakłóca cienki głos bohaterki, która mimowolnie zaczyna piskliwie, ale całkiem donośnie nucić. Chórzyci są skonsternowani, jedynie żona Roya (Rut), Norma, przyjmuje kobiecą, foniczną ekspresję Rut z poczuciem humoru i właśnie jej chwilowe zdystansowanie do całej sytuacji pozwala paradoksalnie na powolne, ale niewyzybyte bólu osvajanie się z feminizacją męża. Przedstawione sceny filmowe nie pretendują do apologii zachowania, jedynie przybliżają akustyczne doświadczenia tranzyjacji, które, gdyby nie teksty kultury, byłyby nawet trudne do zrozumienia.

Wydaje się, że ten sam trop upłciowionej dźwiękowej egzemplifikacji siebie podejmuje reżyser *Transamerica* (USA 2005) – Duncan Tucker. Film rozpoczyna

scena przedstawiająca ćwiczenia modulacji głosu. Główna bohaterka patrzy na ekran telewizora i skrupulatnie odtwarza przed lustrem foniatryczne zadania. Dla Bree tembr głosu jest jednym z aspektów jej genderowej identyfikacji, jednak w zakresie fonii czuje się niepewnie, przez co jej sytuacja staje się szczególnie skomplikowana [por. Richardson 2016: 136–138]. Nie ma odwagi, aby wtórować śpiewającemu i grającemu na gitarze Calvinowi (kowbojowi – rdzennemu mieszkańcowi Ameryki, który zaprosił ją i Toby’ego do swojego domu), choć pragnie przyłączyć się wokalnie do nużącego mężczyzny, jedynie porusza ustami, nie ufa swojej barwie głosu. Nawet gdy odwiedza znajomą Mary-Ellen (graną przez transseksualną aktorkę Biance Lee), która śpiewa czystym sopranem *Home on the Range*, nie zdobywa się na śpiew.

W obu filmach mamy do czynienia z fabularną reprezentacją pozafikcyjnych problemów transkobiet związanych z barwą głosu. Filmy w subtelny sposób ujmują zmagania wokalnego wyrażenia siebie i wyczulenia, a nawet przeczulenia na punkcie własnego głosu i jego oceny przez innych.

Na uwagę zasługuje również muzyka, która odgrywa ważną rolę w doświadczeniu płciowości głosu przez bohaterki. Semantyczna otwartość muzyki pozwala na wpisanie w nią doznania transseksualności. Rut zaczyna śpiewać, posługując się męską barwą głosu, następnie poszukując odpowiednich rejestrów dźwiękowych, wydobywa z siebie takie dźwięki, które w jej odczuciu są kobiece. Bree jest zbyt onieśmielona, aby śpiewać z Calvinem, jednak w swojej wyobraźni właśnie to czyni. Zatem niesemantyczna muzyka (linia melodyczna) może znaczyć, ponieważ odgrywa rolę lustra [por. Chęćka-Gotkiewicz 2012a: 168], w którym przeglądają się bohaterki. To muzyka staje się impulsem do wokalnemu uzewnętrznienia siebie, z kolei wewnętrzna blokada Bree – nie pozwala na głosową spontaniczność. Jednak wsłuchiwanie się w muzykę, w jej różne tony, struktury rytmiczne pozwala na wsłuchanie się w siebie. Muzykujące ciało<sup>15</sup> Rut daje jej szansę na oswojenie się z pragnieniem bycia kobietą, bowiem muzyka ma moc przyzywania tego, co najgłębiej fascynuje i boli [por. Chęćka-Gotkiewicz 2012c: 104], a wydobywane przez nią kobiece dźwięki stają się wówczas wytworem kobiecego ciała.

Pragnienie właściwego (zgodnego z odczuciem płci) odbioru przez zmysł słuchu (nie tylko wzroku, zapachu) narasta. Potrzeba bycia usłyszanym, umieszczenia swojej wypowiedzi w kontekście wypowiedzi innego zdeterminowana jest

---

<sup>15</sup> „Słuchacz staje się ciałem muzykującym, gdy przyjmuje perspektywę Innego (kompozytora, wykonawcy), gdy w cudzym poruszeniu dźwiękami odnajduje własne poruszenie” [Chęćka-Gotkiewicz 2012: 266].

koniecznością wokalnego zaistnienia – „dzięki Ty możliwe jest stawanie się prawdziwym Ja” [Parafiniuk-Soińska 2003b: 81]. Słuchanie to „opuszczenie własnego kręgu tematycznego, wejście do kręgu tematycznego mówiącego i pozostawanie w nim do momentu uchwycenia sensu, rozumienia zdania, uzgodnienia stanowisk, poznania intencji” [Parafiniuk-Soińska 2003b: 79]. Odgrywanie fragmentu sztuki przed osobą godną zaufania może na dobre rozpocząć dźwiękową ekspresję płci. Do takiego wspomnienia odwołuje się Justin Vivian Bond:

czytałem książki o gwiazdach filmowych, biografie Lauren Bacall, Glorii Swanson i Vivien Leigh. Miałem obsesję na punkcie *Tramwaju zwanego pożądaniem* Tennessee Williamsa i często odgrywałem dla Lesley [przyjaciółki] monologi Blanche DuBois. Często też dla niej śpiewałem [Bond 2011: 73–74].

Bohaterka, jak przyznaje, miała obsesję odgrywania roli Blanche ze sztuki Williamsa. Oczywiście wyraźnie widoczna jest tendencja wcielania się w rolę kobiety, ale wydaje się, że taka uwaga nie jest wystarczająca. W tym momencie warto zastanowić się nad językiem, jakiego używa Blanche, nad jej monologami oraz – ze względu na przywołanie przez autorkę *Tanga. Powrót do dzieciństwa w szpilkach* aktorki Vivien Leigh – nad jej audialnym odbiorem. Blanche zgodnie z zamysłem twórcy sztuki (ujawnionym w wypowiedziach bohaterki oraz didaskaliach) używa ekspresyjnego języka i licznych wyrazów nacechowanych emocjonalnie. Posługuje się wieloma zdrobnieniami (np. „aniołku!” [Williams 2012: 77], „Sarenko ty moja!” [Williams 2012: 76], „Moja siostrzyczka, moje maleństwo” [Williams 2012: 97], „Kotku” [Williams 2012: 112]), epitetami (np. koszmarna nora [por. Williams 2012: 76], najczarniejsze sny [por. Williams 2012: 76]), formami adresatywnymi (np. „skarbie” [Williams 2012: 78], „O Boże” [Williams 2012: 79], „Ty mój Samsonie!” [Williams 2012: 114]), porównaniami (np. „Stella jak gwiazda!” [Williams 2012: 90]), westchnieniami (np. „Ach tak” [Williams 2012: 78]). Nie ukrywa swoich emocji (np. „Żadnej coli, kochanie, jestem dziś zbyt pobudzona!” [Williams 2012: 76], „Byłam prawie na granicy... szaleństwa!” [Williams 2012: 77], „Ale to ty porzuciłaś Belle Reve, nie ja. Ja zostałam i walczyłam o nią, krwawiłam dla niej, prawie dla niej umarłam!” [Williams 2012: 80], „Więc teraz mnie ukrzyżuj!” [Williams 2012: 81]). Bohaterka często wpada w histerię, przy tym mówi szybko i nerwowo [por. Williams 2012: 74, 76, 108, 109]. W swoich monologach dzieli się opiniami między innymi na temat kobiet: „połowa uroku kobiety to iluzja, którą stwarza” [Williams 2012: 88]. I właśnie taki typ kobiecej postaci fascynuje Bond, a natura mowy Blanche zostaje niemal przez nią wchłonięta, w końcu ma obsesję na punkcie *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Prawdopodobnie oglądając film Elii Kazana

(USA 1951), wsłuchiwała się w efemeryczny głos Blanche, który raz był dyskretnie zalotny, a innym razem histerycznie teatralny. Ale samo powtarzanie cudzych, choć zgodnych z odczuwaną płcią słów nie jest wystarczające dla bohaterów transseksualnych. Nie chcą jedynie odgrywać roli nimfy Echo, która po odebraniu głosu przez Herę mogła tylko powtarzać to, co ktoś inny rzekł [por. Kubiak 1997: 289]. Zatem następuje kolejny etap tranzycji: wyrażenie siebie w wypowiedziach poprzedzonych odpowiednim imieniem bohatera.

### WYBÓR I SPRAWCZOŚĆ IMIENIA

Wydaje się, że wiarę w to, że prawdziwe (zgodne z odczuciem płci) imię ma moc twórczą, pokłada większość bohaterów transseksualnych. Interesującą kwestią może być wybór przez nich adekwatnych imion. Tym samym nasuwają się pytania: czym bohaterowie kierują się przy wyborze imion? Jaka jest ich motywacja (oprócz tej oczywistej, związanej z płcią psychiczną)? Czy nowe imię ma związek z poprzednim? Jak nowe imię wpływa na proces wzajemnej komunikacji?

Julian z powieści *Zientek* od „zawsze myślał o sobie w formie męskiej. Kazał mówić do siebie Julek, co ogromnie irytowało matkę, zaniepokojoną dziwnym zachowaniem córki, która nie czuła się dobrze w dziewczęcym towarzystwie, nie interesowała się tym, czym żyły jej dwie siostry” [Zientek 2015: 156]. Julia Szewc-Korońska, wypowiadając po raz pierwszy swoje imię (zbieżne z imieniem wyjściowym), powtarza je wielokrotnie, niemal dokonuje jego zaklęcia:

„«Ja, Julian, Ja – Julian, Julian! Jestem Julian!» – jego głos brzmiał stanowczo, z wyraźną nutą pewności” [Zientek 2015: 153]. Gdy przedstawia siebie poetom awangardowym, swojemu imieniu przydaje dodatkową wartość, bowiem powołuje się na Przybosia („Mój imiennik”) [Zientek 2015: 163]. Ta potrzeba wyartykułowania swojego „ja” przy użyciu odpowiedniego imienia rozpoczyna się często już w dzieciństwie albo w okresie dojrzewania. Laura z fabularnego filmu Céline Sciamma *Chłopczyca/Tomboy* (Francja 2011) przedstawia się dzieciom z podwórka jako Mikaël i jako Mikaël jest przez nie postrzegana. Tina z *Nie czas na lzy* (USA 1999) w reżyserii Kimberly Peirce posługuje się w Falls City fałszywym dowodem, wystawionym na Charlesa Braymana. Tina, zmieniając miejsca swego pobytu, posługuje się różnymi męskimi imionami, z których Brandon jest jej ulubionym. Potrzeba zmiany miejsca zamieszkania, wynikająca z możliwości funkcjonowania jako chłopak w innym mieście, nakłada się na dążenie bohatera do odmiany życiowej drogi, w czym kluczową rolę odgrywają męskie imię i coraz większa pewność siebie. Upór bohaterów w dążeniu do realizacji potrzeby funkcjonowania w społeczeństwie pod właściwym imieniem jest

zwykle ukazwany zarówno w dziełach fabularnych, jak i dokumentalnych. Tosia z powieści Natalii Osińskiej stara się wymóc na swoim ojcu, aby zwracał się do niej „Daniel” [por. Osińska 2016: 137]. Analogicznie bohaterka *Transamerica* walczy o swoje imię, które wypowiada z determinacją w obecności rodziny: „Bree! Sabrina Claire Osborne”. Loter w autobiografii *Chłopiec w czerwonej sukience*, opisując swoje wspomnienia, wielokrotnie zwraca uwagę na imię. W przedszkolu zdarzało mu się prosić dorosłych, aby zwracali się do niego męskim imieniem [por. Loter 2016: 11].

Coby z filmu *Sondereggera* sam wybór imienia uzasadnia sugestią jego partnerki i faktem, że jako dziecko nazywał siebie w grach komputerowych Jake, co skojarzyło się Sarze z imieniem Jacob. Wyraźnie widać, że wcześniejsze hipotezki mają wpływ na strukturę, proces wytworzenia, przybrania imienia. Wyatt z powieści biograficznej Amy Ellis Nutt *Zostać Nicole. Metamorfoza amerykańskiej rodziny* zapytany o imię, jakie chciałby nosić, bez wahania wskazuje na imię postaci z jego ulubionego programu telewizyjnego – Raven [por. Nutt 2016: 133]. Gdy ojciec zwraca uwagę na brak możliwości noszenia wymyślonego dla potrzeb programu imienia, bohater wybiera imię Nicole, w skrócie Nikki, które również jest związane z ulubionym serialem *Zoey 101* [por. Nutt 2016: 134]. Mimo że jej imię usankcjonowane jest prawnie, nastoletnia Nicole potrzebuje zamieścić je w wierszu, w poetyckiej formie:

Jak nazywa się dziewczynka z głową,  
której zamarzyła się równość gwarantowana umową?  
Czy zasługuje na to co inni,  
którzy niczemu nie są winni?

Rozognione ślepie głodnej watahy wilków  
to nic w porównaniu ze spojrzzeniami sąsiadów kilku.  
Czekają, aż się poślizgniesz i zrobisz błędny ruch,  
by móc gwizdać i ze śmiechu łapać się za brzuch.

[...]

Na imię jej Nicole.  
Gdyby nie była „inną”,  
nie byłaby sobą [Nutt, cyt. za: Maines 2016: 271].

Nastolatka uznaje, że jej transseksualność (w jej odczuciu inność) związana jest z jej jestestwem. Zajmujące może być samo umieszczenie imienia w wierszu, zapisanie go na kartce, tak jakby dopiero wykaligrafowanie imienia miało dawać bohaterce gwarancję na istnienie jako Nicole. Wydaje się, że istotna jest tutaj

różnica między imieniem wypowiedzianym i usłyszonym a zapisanym i przeczytanym. Jak zauważa Janina Parafiniuk-Soińska:

mówienie i słyszenie tworzą jeden akt komunikacyjny, jedną wypowiedź. Jest to dwuskładnikowy akt komunikacyjny. Komunikacja pisana rozbija tę jedność nadawania i odbierania – jedność i równoczesność między Ja – Ty. Piszący i czytający nie występują wobec siebie bezpośrednio. Partner-autor kryje się za tekstem – wymaga odczytania [Parafiniuk-Soińska 2003b: 86].

Tworzenie przez Nicole wiersza i wprowadzenie do utworu monologu dramatycznego rozwijanego na linii ja (podmiot liryczny) – ty (dziewczyna, bohaterka utworu o imieniu Nicole) podkreśla emocjonalny, ekspresyjny charakter utworu, w którym dojmujące jest poczucie zagrożenia, ale i obecne jest pośrednie zamianifestowanie siebie. Nastolatka, będąca w tym przypadku instancją nadawczą, z jednej strony ukrywa się za postacią dziewczynki, co pozwala jej na obiektywne przedstawienie sytuacji życiowej bohaterki wiersza (drwiące spojrzenie sąsiadów, osaczenie), z drugiej zaś, puentując utwór, który konsekwentnie zmierza do ujawnienia imienia, pośrednio wskazuje na siebie. Zatem czytanie jej osoby, poznanie Nicole odbywa się nie tylko w wyniku przedstawienia jej perypetii w powieści biograficznej *Zostać Nicole. Metamorfoza amerykańskiej rodziny*, ale również dzięki własnej twórczości zamieszczonej w dziele Nutt.

Imię może pojawić się dopiero w momencie rozpoczęcia procedur związanych z prawną korektą płci. Warto odwołać się do wspomnień Kosińskiej:

W podstawówce przywiozłam z wycieczki do kopalni soli gipsową figurkę świętej Kingi. Jedyna figurka świętej, jaką miałam w pokoju. Niech więc na razie, na nasz domowy użytek, będzie Kinga. Ale tak już zostało [...].

Dziś nie wyobrażam sobie, bym mogła nosić inne imię. Ono zrosło się ze mną. Stało się naturalne, prawdziwe [Kosińska 2015: 51].

Kinga szuka pierwowzoru postaci wśród figurek, wybiera świętą Kingę. Trójwymiarowa figurka może stanowić namiastkę postaci. Mała kobieta zastygła w gipsie, mająca swoje imię, stała się inspiracją dla bohaterki w nadaniu sobie imienia. Imię Kinga miało być tymczasowe, ale zrosło się z bohaterką na tyle, że stało się nią. A więc można zaryzykować stwierdzenie, że dla Kosińskiej niekanonizowana Kinga stała się patronką. Księżna Kinga (córka króla węgierskiego Beli IV oraz cesarzówny bizantyjskiej Marii) miała swój udział w sprowadzeniu do ziemi sądeckiej górników węgierskich [por. Fros, Sowa 1995: 344]. Kinga założyła starsądecki klasztor sióstr klarysek, po śmierci męża (Bolesława Wstydliwego) została jedną z nich. Tradycja przypisuje jej wprowadzenie polskich kazań, pacierzy i pieśni do religijnych zwyczajów starsądeckich sióstr. Figura

Kingi pojawia się w życiu Kosińskiej ponownie, gdy z potrzeby serca, poszukiwania wiary trafia do ośrodka rekolekcyjnego na południu Polski. Wówczas religijne konotacje imienia są dla autorki *Brudnego różu* wyraźne [por. Kosińska 2015: 121, 122]:

Spacerując po ośrodku, zobaczyłam figurę świętej Kingi. Ona przede mną stanęła. Czy to jakiś znak? Jej figurkę kupiłam, gdy byłam zbuntowana przeciwko Kościołowi, a teraz ją spotykam. Te, której imię przybrałam.

Postanowiłam trwać w Wierze i Tęczy, działać i dawać świadectwo [Kosińska 2015: 122].

Reminiscencje religijne, ale tym razem biblijne pojawiają się w filmie fabularnym *Normalny*. Roy zapytany przez córkę, czy będzie mieć nowe imię, odpowiada: „Rut jak biblijna Rut, która poszła z Noemi [...]. Rut to czysta miłość”. Wzniosła motywacja wyboru imienia kontrastuje z wykonywaniem manicure’u (córka maluje ojcu paznokcie różnokolorowymi lakierami). Ale noszenie takiego imienia może nadać osobie pewnej szlachetności (w końcu Rut wykazała się niezłomnością i nie opuściła starszej przyjaciółki w drodze do Izraela). Nawiązanie przez bohaterki do imion świętych, do postaci biblijnych sugeruje uwznioślenie, może też kojarzyć się z aktem chrztu i wyborem imion patronek. W tym kontekście ustanawianie antroponimii łączy się z funkcją performatywną, ale także z funkcją magiczną. Za pomocą języka, wypowiadając imię, ustanawia się nowy stan rzeczy; w przypadku bohaterów transseksualnych będzie to usankcjonowanie płci społecznej (zintegrowanej z płcią psychiczną). Natomiast decydowanie o przyjęciu imion patronek (Kinga, Rut) uruchamia życzeniowe myślenie o lepszej przyszłości, ponieważ patronki mają pełnić funkcję opiekunek.

Bohaterowie z reguły sami wybierają imiona, czasami jednak korzystają z pomysłów bliskich im osób. Wyselekcjonowane imiona wiążą z postaciami, które są dla nich autorytetami (poeci, bohaterowie związani ze sferą sacrum) albo reprezentantami kultury masowej (bohaterowie gier komputerowych, seriali telewizyjnych), nierzadko przywołują hipotezki.

Badając teksty kultury, można zauważyć antroponimiczne tendencje. Zarówno w tekstach dokumentalnych, jak i fikcyjnych najważniejszą rolę odgrywa imię, nie nazwisko. Zmiana nazwiska jest jedynie sporadycznie wzmiankowana<sup>16</sup>. W tekstach fikcyjnych w porównaniu z egodokumentami przeważają docelowe imiona podobne do imion wyjściowych. Zatem pierwotne imię związane z niechcianą płcią biologiczną koresponduje z wybranym przez bohatera imieniem,

<sup>16</sup> Na przykład Anna Grodzka w autobiografii *mam na imię Ania* podaje, że osoby transseksualne „po korekcie płci zmieniają nazwisko, miejsce zamieszkania, pracę, jeśli mogą ją znaleźć, zaczynają nowe życie” [Grodzka 2013: 127].



które stanowi jego korektę, np. Tosię zastępuje Tosiek (*Fanfik*), Stefana Sofia (*Kochający na marginesie* Johanna Nilsson), George'a Gee Georgia (*W jednej osobie* Johna Irvinga), zaś Robert ustępuje miejsca Robercie (*Świat według Garpa* Johna Irvinga). Do wyjątków należy sytuacja odwrotna, np. w *Synu Cyrku* Irvinga Rahul wybiera imię Promila, w *Niewidzialnych potworach* Chucka Palahniucka Shane nadaje sobie imię Brandy, a Stanley z *Transamerica* decyduje się na imię Sabrina, stosując jego zdrobniałą formę – Bree. Natomiast w egodokumentach często adekwatne imiona stanowią odrzucenie imion pierwszych, które zresztą nie zawsze są przez autorów podawane, np. niechciane imię Ewy to Marek (*Ciągle wierzę* Magdaleny Mosiewicz), Anny – Krzysztof (*mam na imię Ania*), Coby'ego – Susan (*Coby*), Nicole – Wyatt (*Zostać Nicole. Metamorfoza amerykańskiej rodziny*), Maud – Jan (*Skok anioła*).

Może to świadczyć o pragnieniu odcięcia się od poprzedniego życia, przecięcia jego wstęgi; co, jak okazuje się później, nie jest ani możliwe, ani rozsądne. Można nawet stwierdzić, że staje się niebezpieczne, ponieważ w rozpaczliwej pogoni za własną podmiotowością bohater zaprzecza swojemu wcześniejszemu istnieniu. Natomiast bohaterowie fikcjonalni obdarzeni są, mimo wszystko, ciągłością istnienia, tożsamością narracyjną, do której bohaterowie z egodokumentów dochodzą dzięki kolejnym zdarzeniom, wyzwaniom, przemyśleniom. Przedstawionych tendencji nie można wszakże traktować jako obowiązujących zasad, ponieważ i w tekstach dokumentalnych pojawiają się konotacje między imionami, np. Steve decyduje się na imię Stefanie (*W ciemni* Susan Faludi), Weronika na imię Wiktor (*Jedno z nas było tu pierwsze*), Karolina na Karol (*Inna twarz – inna pleć* Teresy Bętowskiej), a Justin z *Tanga. Powrót do dzieciństwa w szpilkach* pozostaje przy swoim męskim imieniu (mimo iż jest transkobieta), dodając jedynie drugie imię Vivian.

### JĘZYKOWY OBRAZ PŁCI

Kolejną kwestią jest możliwość stosowania w swoich wypowiedziach (w językach posiadających rodzaj gramatyczny) odpowiednich końcówek fleksyjnych. Różnicowanie rodzajowe jest głęboko osadzone w strukturze polszczyzny i stanowi nadrzędny czynnik organizujący składnię wypowiedzi [por. Kępińska 2006: 311, 318]. Język, co oczywiste, związany jest z rzeczywistością pozajęzykową (składającą się z bytów realnych, fizycznych i bytów psychicznych: uczuć, potrzeb), w tym z ludzką płciowością; jest wytwarzany w procesie społecznej komunikacji [por. Kępińska 2006: 259, 321, 322]. Język dokonuje interpretacji świata, nie jego mechanicznego odbicia [por. Grzegorzczukowa 1990: 44]. Loter, czując się

mężczyzną z aparycją dziewczyny, dostosowywał swój język do interpretacji siebie, swojego położenia. Zanim mógł swobodnie stosować rodzaj męski, przez prawie siedemnaście lat budował zdania w taki sposób, aby używać jak najmniej końcówek żeńskich [por. Loter 2016: 83]. Wyrażenie siebie w odpowiednim rodzaju gramatycznym jest tak samo istotne jak adekwatny zwrot do adresata, co trafnie przedstawia w swojej powieści Osińska:

Po stronie plusów należało zanotować fakt, że już nikt w tym domu nie nazywa go Tosią, nawet tata przełamał się gramatycznie i choć zdarzały mu się pomyłki, okazywał tyle dobrej woli, że Tosiek wspomniałobyś mu je wybaczał [Osińska 2016: 193].

Bohaterowie tworzą za pomocą języka relacje z innymi i w tym kontekście tylko zgodny z odczuwaną płcią językowy obraz siebie może spowodować zaistnienie prawidłowej (rozbudowanej pod względem tożsamościowym) sytuacji komunikacyjnej. Potrafią również spojrzeć na siebie jak na kogoś, kto przynależy do świata zewnętrznego i dokonać jego oceny.

Do prawidłowego funkcjonowania w społeczeństwie niejednokrotnie potrzebne są odpowiednie dokumenty – stąd działania bohaterów w zakresie prawnej korekty płci. Bohaterowie często narażeni są na nieprzyjemności związane z weryfikacją oznaczenia płci, które nastąpiło po narodzinach, wówczas dochodzi do absurdalnej sytuacji, kiedy przed rozprawą sądową (zgodnie z wymogami polskiego prawa) muszą pozywać rodziców.

Bohaterowie, otrzymując dokument tożsamości z prawidłowym imieniem i odpowiednią formą gramatyczną nazwiska, z reguły czują się bardziej pewni siebie i mogą swobodnie konwersować, na przykład w miejscach, w których najpierw muszą okazać dokument tożsamości. Dla bohaterów istotne jest, aby kierowane do nich wypowiedzi były zgodne z ich tożsamością płciową; chcą odczuwać, że uczestniczą w takich aktach komunikacyjnych, które nie uwłaczają ich godności. Dzięki osiągnięciu komfortu komunikacyjnego mogą swobodnie osadzać swoje wypowiedzi (nawiązujące do wypowiedzi rozmówcy) w kontekście. W rozmowach potocznych mogą być spontaniczni, nieprzewidywalni, co przyczynia się do nawiązywania lub podtrzymywania kontaktów międzyosobowych [por. Szczęsna 2002: 91]. Wszelkie zwroty prawidłowo eksponujące płeć bohaterów wprawiają ich (przynajmniej na początku) w euforyczne zdumienie, np.:

– Maciej. Bardzo ładnie. Pasuje do pana – mówi [lekarz z Warszawy] bez cienia drwiny. Zwyczajnie, lekko, tak jak ludzie rozmawiają ze sobą o pogodzie. [...]

– Wie pan, panie Macieju... – mówi znów, a ja w przyspieszonym trybie osuwam tego „pana”, bo dopiero co pozwolono mi być Maćkiem, a tu nagle jestem panem Maciejem [Loter 2016: 69].

Transmężczyźni i transkobiety bardzo szybko przyzwyczajają się do przedstawionych powyżej zwrotów i można zaryzykować tezę, że również szybko w ich wypowiedziach (niemal mimowolnie) pojawiają się cechy stylu komunikacji językowej przypisane kobietom lub mężczyznom. Kobięcy styl komunikacji charakteryzuje się następującymi właściwościami: jest „niebezpośredni, prywatny, nastawiony na współpracę (pojednawczy), zorientowany na rozmówcę, okazanie mu empatii i zrozumienia, zorientowany na nawiązanie więzi z rozmówcą, nastawiony na słuchanie innych” [Karwatowska, Szpyra-Kozłowska 2014: 221], „wartościowanie (pozytywne lub negatywne)” [Handke 1994: 20]. Wypowiedzi kobiet są płynne, bardziej skomplikowane, obfitują w dłuższe zdania, ważniejsze informacje podkreślane są w nich odpowiednią intonacją [por. Arabski 2010: 17; Ziębka 2010: 143]. Natomiast męski styl: „bezpośredni, publiczny, nastawiony na rywalizację (konfrontacyjny), zorientowany na wykonanie zadania lub rozwiązanie problemu, zorientowany na podkreślenie własnego statusu i niezależności, nastawiony na wygłaszanie własnych sądów” [Karwatowska, Szpyra-Kozłowska 2014: 221]. Mężczyźni „częściej przerywają rozmowę” [Arabski 2010: 17] oraz „częściej używają form rozkazujących, przekleństw i niepoprawnych form językowych; żarty, słowna agresja, przechwałki to cechy” [Arabski 2010: 17] ich języka. W rozmowach tematami zajmującymi kobiety są: inne osoby, własne problemy życiowe, praca, codzienne wydarzenia, takie jak „obowiązki domowe, zakupy, spotkania z przyjaciółmi, przykrości [...] i wychowanie dzieci” [Boniecka 2012: 25], ale również tematy metafizyczne (śmierć) [por. Boniecka 2012: 26]. Mężczyźni:

wolą opowiadać o podróżach, wycieczkach, pracy, problemach zawodowych, wspominać służbę wojskową, mówić o wykroczeniach drogowych, zabawnych zdarzeniach, wspominać dzieciństwo, wojny, bohaterskie czyny, wreszcie o sporcie, zabawach alkoholowych, bójkach, samochodach, technice, informatyce i pornografii [Boniecka 2012: 25].

Rozmowa jest dla nich w większym stopniu niż dla kobiet sprawą przyjemności [por. Krajzel 2010: 80]. Jednak wskazane różnice między kobietami i mężczyznami są wyolbrzymione przez normy i stereotypy kulturowe, czego efektem jest tworzenie odmiennych stylów komunikacyjnych: kobiecego relacyjno-empatycznego i męskiego rywalizacyjno-hierarchicznego [por. Obrębska, Kleka 2016: 171, 172]. Badania Moniki Obrębskiej, Pawła Kleki, Aubreya Fishera wykazały, że podobieństw w wyborach leksykalnych kobiet i mężczyzn jest więcej, niż sugerują to klasyczne badania oraz że na styl komunikacyjny wpływa bardziej sposób rozwiązywania problemów – nastawiony na współpracę albo na rywalizację – niż płeć osoby [por. Obrębska, Kleka 2016: 179]. Ale (jak zostało

to wcześniej zasygnalizowane) bohaterowie transseksualni niemal „naturalnie” eksponują cechy kobiecego lub męskiego stylu wypowiedzi, a pewne walory są na tyle subtelne, że nie mają nic wspólnego z karykaturalnym przerysowaniem. Na przykład Anna Grodzka, przygotowując jajecznicę, pyta syna, używając zdrobnienia: „Z ilu zjesz jajeczek?”, albo gdy dzwoni do niego przed rozprawą sądową, zwraca się pieszczotliwie: „Synuś”<sup>17</sup>. Rayona z *Witaj w klubie* (USA 2013) Jeana-Marca Vallée używa licznych spieszczeń w formach adresatywnych typu: „Wypij to kotku”, „Przykro mi złotko”, „Roni”.

Natomiast Daniel Zamojski czuje się na tyle swobodnie po procesie tranzykcji, że w dworcowej toalecie, rozmawiając z innymi mężczyznami, opowiada zabawne zdarzenie ze swojego życia:

Jakies dwa lata temu, będąc przejazdem we Włoszech, odwiedziłem kolegę poznanego we Francji. [...] Zapytał mnie, czy chcę się zabawić. Czemu nie. Pojechaliśmy na Ponte Milvio, gdzie na odcinku jednego kilometra, stoją same prostytutki. Panowie, takich lasek nie widziałem nigdy w życiu. Nasze «tirówki» to jak odpady z sierocińca. Gino zapytał mnie, czy chcę jakąś wybrać. Nie gustuję w „panienkach”, więc powiedziałem stanowczo, że nie. On zaczął się śmiać i powiedział, że jestem prawdziwym, stuprocentowym facetem, bo wszystkie „one”, to mężczyźni: transwestyci i homoseksualiści [ps. Zamojski 2005: 201].

Można założyć, że bohater czuł się (w toalecie) bardziej mężczyzną niż transmężczyzną i zdobył potwierdzenie swojej męskiej tożsamości płciowej. Rozmawiał „jak mężczyzna z mężczyzną”, obscenicznie dowcipkując; zastosował hiperbolizujące porównanie (dla niego tirówki to „odpady z sierocińca”) [ps. Zamojski 2005: 201]. Jego opowieść wyłapała sprzeczność – prostytutkami z Ponte Milvio są z reguły mężczyźni, ale właśnie pewna sprzeczność zawarta w dowcipie – jak sugeruje Aleksander Łuk – doprowadza do przyjacielskich relacji [por. Łuk 2011: 479]. Daniel, rozmawiając z mężczyznami i kierując do nich swoją opowieść, zdobył ich sympatię, ponieważ trafił ze swoim „męskim” poczuciem humoru na odpowiednio kompetentnych odbiorców, a zastosowany przez niego zabieg przyniósł zamierzony efekt.

Zatem, co motywuje bohaterów transseksualnych do stosowania w komunikacji werbalnej schematów płciowych? Z jakich powodów padają stwierdzenia typu: „Teraz potrafię się lepiej komunikować, bo jestem kobietą”? [Faludi 2017: 92]. Wydaje się, że paralelnie do komunikacji niewerbalnej (sposobu ubierania się, malowania, fryzowania, poruszania się) konsekwentnie stosowany kobiecy lub męski styl komunikacji werbalnej bazuje na stereotypie, który zyskuje inny status. Tym razem przy użyciu słowa otwiera drogę komunikacji.

<sup>17</sup> Podana wypowiedź została udokumentowana w filmie *Trans-akcja*.

## PODSUMOWANIE

Bohaterowie konsekwentnie dążą do tego, aby zaistnieć w języku. Liczy się dla nich odpowiednia barwa głosu i możliwość wypowiedzenia się adekwatnie do płci psychicznej. Poruszony problem werbalnych form komunikowania łączy się z potrzebą bycia uczciwym wobec siebie, wobec osób, z którymi się rozmawia, do których się pisze, a więc bycia szczerym wobec społeczeństwa. Przemilczanie swojej tożsamości płciowej i posługiwanie się nieodpowiednim imieniem są dla bohaterów tragiczne nie tylko ze względu na językowe odseparowanie od swojej płci, ale również z uwagi na poczucie okłamywania innych. Jak pisał Roland Barthes, gdy człowiek przemilcza, nie jest aktorem, a kłamcą [por. Barthes 2011: 69]. Zatem przemilczenie swojego istnienia, żonglowanie w taki sposób językiem, aby jak najmniej posługiwać się na przykład nieadekwatnymi końcówkami fleksyjnymi, jest dla bohaterów bolesnym przeżyciem, ponieważ łączy się z kłamstwem. Walka o zaistnienie w języku to jednocześnie walka o prawdę, o uspojnienie własnej tożsamości. Bohaterowie nie chcą, aby ich prawdziwa płeć była przemilczana, chcą, by struktura gramatyczna języka wypowiedzi wskazująca na płeć była taka, by mogli się z nią identyfikować, odbierać ją jako reprezentującą ich tożsamość, istnieć w swoich komunikatach i w wypowiedziach innych.

O specyfice warstwy paralingwistycznej i werbalnej bohatera transseksualnego świadczą: celowo (w wyniku ćwiczeń wokalnych – transkobiety, lub terapii hormonalnej – transmężczyźni) upłciowiona dźwiękowa egzemplifikacja siebie; przekonanie, że głos o odpowiedniej barwie jest znakiem rozpoznawczym dla interlokutora, a więc decyduje o sprawczości, skuteczności aktu komunikacyjnego; poszukiwanie w sztuce (w muzyce, w tekście literackim, w filmie) impulsu do wokalnego uzewnętrznienia siebie. Odwołując się do koncepcji jaźni odzwierciedlonej Charlesa Cooleya, można uznać, że bohater transseksualny, koncentrując się na barwie głosu, sposobach i treściach wypowiedzi, jednocześnie interpretuje odbiór własnej osoby przez ludzi, z którymi się styka [por. Szacki 2012: 559]. Bohater, wybierając dla siebie odpowiednie imię, kieruje się niezłomną wiarą w twórczą moc i wartość słowa. Przyjęte przez niego imię często łączy się z funkcją opiekuńczą patrona (stąd pojawiające się imiona postaci biblijnych, świętych, poetów czy ważnych dla bohaterów reprezentantów kultury masowej). Bohaterowi towarzyszy przeświadczenie, że adekwatne imię konstytuuje jego osobowy byt. Poza tym bohater transseksualny przywiązuje ogromną wagę do odpowiednich form rodzajowych, zaimków, co jednocześnie uruchamia zmianę języka jego wcześniejszej socjalizacji. Z reguły dąży on do metrykalnej korekty

plci i jej społecznego usankcjonowania. Natomiast konstruując językowy obraz siebie, na ogół anektuje stereotypowe cechy kobiecego lub męskiego stylu wypowiedzi. Jednak nie ma to wydzźwięku pejoratywnego, ponieważ zmienia się status ontyczny stereotypu. Staje się on inspiracją, drogowskazem i w rezultacie nośnikiem komunikacji.

## BIBLIOGRAFIA

- Arabski Janusz.** 2010. Język a płeć. W: *Płeć języka – język płci*, J. Arabski, J. Ziębka (red.), 11–30. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych.
- Banaszak Ewa.** 2017. Gest wokalny i jego natura. W: *Eksperyencje nagości*, 24–27. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Barthes Roland.** 2011. *Fragmety dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Bąk Ireneusz, Anna Domeracka-Kolodziej, Daniel Majczyk, Antoni Bruzgiewicz, Kazimierz Niemczyk.** 2014. „Tyreoplastyka typu IV w leczeniu głosu u transseksualisty typu M/K”. *Polski Przegląd Otorynolaryngologiczny* 3(2): 102–107.
- Belting Hans.** 2015. *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bell-Metereau Rebecca.** 2019. *Transgender cinema*. New Brunswick, Camden, Newark, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Bielas Jacek.** 2012. *Doświadczenie cielesności. Podmiotowe uwarunkowania transseksualizmu*. Kraków: Aureus.
- Bieńkowska Małgorzata.** 2014a. „Queer i transseksualność. Transseksualizm w kontekście teorii queer”. *Studia Socjologiczne* 4(215): 255–272.
- Bieńkowska Małgorzata.** 2014b. Transseksualność w badaniach społecznych – aspekt teoretyczny i metodologiczny. W: *Psychospołeczne, prawne i medyczne aspekty transpłciowości*, A.M. Kłonkowska, K. Bojarska (red.), 83–103. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Bieńkowska-Ptasznik Małgorzata.** 2011. Dylematy badacza – wybrane niuanse z badań nad transseksualizmem. W: *Kalejdoskop genderowy. W drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, K. Slany, B. Kowalska, M. Ślusarczyk, 459–474. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bieńkowska-Ptasznik Małgorzata.** 2010. Transseksualne doświadczenia ciała. W: *Corpus delicti rozkoszne ciało. Szkice nie tylko z socjologii ciała*, E. Banaszak, P. Czajkowski (red.), 171–186. Warszawa: Difin.
- Boniecka Barbara.** 2012. Czy wybór tematu rozmowy jest determinowany przez płeć interlokutorów. W: *Oblicza płci. Język – Kultura – Edukacja*, M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska (red.), 23–28. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Breska-Kruszewska Justyna, Rachoń Dominik.** 2014. Medyczne aspekty transpłciowości – rozpoznanie i postępowanie lecznicze. W: *Psychospołeczne, prawne i medyczne aspekty transpłciowości*, A.M. Kłonkowska, K. Bojarska (red.), 165–177. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Chęćka-Gotkiewicz Anna.** 2012a. Aposiopesis – etyczny wymiar muzyki. W: *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, A. Chęćka-Gotkiewicz, 161–211. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Chęćka-Gotkiewicz Anna.** 2012b. Conclusio. W: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, 265–283. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Chęćka-Gotkiewicz Anna.** 2012c. Czas i przestrzeń muzyki. W: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, 61–111. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Dębińska Maria.** 2012. Queer i polityka cierpienia. Strategie narracyjne i polityczne osób trans w Polsce. W: *Strategie queer. Od teorii do praktyki*, M. Kłosowska, M. Drozdowski, A. Stasińska (red.), 226–244. Warszawa: Difin.
- Dynarski Wiktor.** 2016. Kiedy binaryzm zawodzi – matczyne tranzycie, rodzący mężczyźni a homonormatywność polityki równościowej. W: U. Kluczyńska, W. Dynarski, A.M. Kłonkowska, *Poza schematem. Społeczny konstrukt płci i seksualności*, 71–79. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dynarski Wiktor, Kłonkowska Anna M.** 2012. Słownik pojęć. W: *Sytuacja społeczna osób LGBT. Raport za lata 2010 i 2011*, M. Makuchowska, M. Pawłęga (red.), 220–227. Warszawa: Lambda.
- Fajkowska-Stanik Małgorzata.** 2001. *Transseksualizm i rodzina. Przekaz pokoleniowy wzorów relacyjnych w rodzinach transseksualnych kobiet*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej.
- Fros Henryk, Franciszek Sowa.** 1995. Kinga. W: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, 344–345. Kraków: Wydawnictwo WAM, Księża Jezuiti.
- Georgis Dina.** 2018. Gender transitions and aesthetic possibilities. In: *Current critical debates in the field of transsexual studies*, O. Gozlan (ed.), 48–58. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Głazewska Ewa, Urszula Kusio.** 2012. Część I. Komunikacja niewerbalna w aspekcie płci. W: E. Głazewska, U. Kusio, *Komunikacja niewerbalna. Płeć i kultura. Wybór zagadnień*, 21–122. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Głodowski Włodzimierz.** 1999. *Bez słowa: komunikacyjne funkcje zachowań niewerbalnych*. Warszawa: Hansa Communication.
- Gozlan Oren.** 2018. Introduction. In: *Current critical debates in the field of transsexual studies*, O. Gozlan (ed.), 1–12. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Grzegorzczak Renata.** 1990. Pojęcie językowego obrazu świata. W: *Językowy obraz świata*, J. Bartmiński (red.), 39–46. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Grzejszczak Roman.** 2015. Transpłciowość a opieka zdrowotna w Polsce – raport z badań. W: *Transpłciowość a opieka zdrowotna w Polsce. Raport z badań*, W. Dynarski, I. Jąderek (red.), 9–75. Warszawa: Fundacja Trans-Fuzja.
- Halberstam Jack.** 2018. Transgender butch: Butch/FTM border wars and the masculine continuum. In: J. Halberstam, *Female masculinity*, 141–173. Durham, London: Duke University Press.
- Handke Kwiryna.** 1994. Język a determinanty płci. W: *Język a kultura*, t. 9. *Płeć w języku i kulturze*, J. Anusiewicz, K. Handke (red.), 15–29. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.
- Hines Sally.** 2010. Recognising diversity? The gender recognition act and transgender citizenship. In: *Transgender identities: Towards a social analysis of gender diversity*, S. Hines, T. Sanger (eds.), 87–105. New York: Routledge.
- Karwatowska Małgorzata, Jolanta Szypra-Kozłowska.** 2014. Językoznawstwo. W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel (red.), 218–222. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

- Kępińska Alina.** 2006. Zmiany polskiej kategorii rodzaju a współczesna klasyfikacja rodzajowa. *Język wobec płci*. W: *Kształtowanie się polskiej kategorii męsko- i niemęskoosobowości. Język wobec płci*, A. Kępińska, 259–324. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kluczyńska Urszula.** 2016. Medykalizacja męskiej seksualności. W: *Poza schematem. Społeczny konstrukt płci i seksualności*, U. Kluczyńska, W. Dynarski, A.M. Kłonkowska, 79–109. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kłonkowska Anna M.** 2017. *Płeć dana czy zadana? Strategie negocjacji (nie)tożsamości płciowej w Polsce*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kłonkowska Anna M., Dynarski Wiktor.** 2015/2016. „Gender i inne kłopotliwe terminy, czyli jak mówić o różnorodności i (nie)normatywności płciowej i seksualnej”. *Jakieś studia gejowskie lub lesbijskie* 1–2: 1–8.
- Krajzel Natalia.** 2010. Interpretant znaków ikonicznych a płeć odbiorcy. W: *Płeć języka – język płci*, J. Arabski, J. Ziębka (red.), 65–83. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych.
- Krawczyk-Antońska.** 2014. Konstruowanie roli płciowej w środowisku osób transseksualnych. W: *O współczesnych praktykach genderyzacji ciała*, K. Wódz, J. Klimczak (red.), 274–311. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kubiak Zygmunt.** 1997. Hermes. W: *Mitologia Greków i Rzymian*, 280–293. Warszawa: Świat Książki.
- Lissa Zofia.** 2011. O komizmie muzycznym. W: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, B. Dziemidok (red.), M. Bokiniec (oprac.), 453–460. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Łuk Aleksander.** 2011. O poczuciu humoru i dowcipie. W: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, B. Dziemidok (red.), M. Bokiniec (oprac.), 473–480. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria.
- Maj Jolanta.** 2012. Przelamując dychotomię płci w Polsce. Porównanie sytuacji osób transgenerowych w Polsce oraz innych krajach europejskich. W: *Postpłciowość? Praktyki i narracje tożsamościowe w ponowoczesnym świecie*, A.E. Banot, A. Barabas, R. Majka (red.), 166–181. Bielsko-Biała: Akademia Techniczno-Humanistyczna.
- Obrębska Monika, Paweł Kleka.** 2016. „Wpływ aktywizacji schematu płci i dostosowania interpersonalnego na wybory leksykalne kobiet i mężczyzn”. *Psychologia społeczna* 11 2(37): 170–182.
- Parafiniuk-Soińska Janina.** 2003a. Komunikacja niewerbalna. W: *O międzyludzkiej komunikacji*, J. Parafiniuk-Soińska, 98–117. Szczecin: „Pedagogium”.
- Parafiniuk-Soińska Janina.** 2003b. Komunikacja werbalna. W: *O międzyludzkiej komunikacji*, J. Parafiniuk-Soińska, 76–97. Szczecin: „Pedagogium”.
- Pelczar Michał Abel.** 2012. Co i kto nie „przechodzi”. (Nie)widoczność, „passing” a nie/normatywność trans. W: *Strategie queer. Od teorii do praktyki*, M. Kłosowska, M. Drozdowski, A. Stasińska (red.), 245–265. Warszawa: Difin SA.
- Prosser Jay.** 1998. *Second skins. The body narratives of transsexuality*. New York: Columbia University Press.
- Richardson Niall.** 2016. Transsexed bodies. In: *Transgressive bodies. Representations in film and popular culture*, N. Richardson, 121–145. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Rooke Alison.** 2010. Telling trans stories: (Un)doing the science of sex. In: *Transgender identities: Towards a social analysis of gender diversity*, S. Hines, T. Sanger (eds.), 64–83. New York: Routledge.



- Różyńska Joanna, Fijalkowska Barbara.** 2017. „Uzdrowianie czy spełnianie życzeń? Spór o cele medycyny”. *Przegląd filozoficzno-literacki* 1(46): 263–283.
- Rzeczkowski Marcin.** 2014. Trans-Optymista, wybór tekstów. W: *Psychospołeczne, prawne i medyczne aspekty transpłciowości*, A.M. Kłonkowska, K. Bojarska (red.), 13–62. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Szacki Jerzy.** 2012. Pragmatyzm społeczny. W: *Historia myśli socjologicznej*, J. Szacki, 543–592. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szczęśna Ewa (red.).** 2002. Rozmowa potoczna. W: *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, 91–92. Warszawa: WSiP.
- Szczęśna Ewa.** 2018. Wizualizacja doświadczenia komunikacyjnego. W: *Cyfrowa semiopoetyka*, E. Szczęśna, 17–30. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Windsor Elroi J.** 2018. Golden ticket therapy: stigma management among tran men. In: *Current critical debates in the field of Transsexual Studies*, O. Gozlan (ed.), 131–144. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ustkiewicz Aneta.** 2012. Na pograniczu płci – transseksualizm. W: *Postpłciowość? Praktyki i narzeczanie tożsamościowe w ponowoczesnym świecie*, A.E. Banot, A. Barabas, R. Majka (red.), 159–166. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- Zabus Chantal.** 2014. Trans Africa: Between transgendered ‘possession’ and transsexuality in South African experiential narratives. In: *Transgender experience. Place, ethnicity, and visibility*, Ch. Zabus, D. Coad (eds.), 153–169. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ziemińska Renata.** 2018a. Niezgodność płci odczuwanej z płcią metrykalną. Osoby transpłciowe. W: *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci*, R. Ziemińska, 75–105. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ziemińska Renata.** 2018b. Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci. W: *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci*, R. Ziemińska, 121–147. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ziębka Justyna.** 2010. Język płci – dyskurs – wartościowanie, czyli jacy jesteśmy prywatnie i służbowo. W: *Płeć języka – język płci*, J. Arabski, J. Ziębka (red.), 141–157. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych.

## TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Anderson Jane (reż.).** 2003. *Normalny*. USA.
- Bętkowska Teresa.** 1991. Inna twarz – inna płeć. W: Bętkowska T., *Inna twarz – inna płeć*. Kraków: Wydawnictwo Apla.
- Bond Justin Vivian.** 2011. *Tango. Powrót do dzieciństwa, w szpilkach*, tłum. J. Poniedziałek. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Faludi Susan.** 2017. *W ciemni*, tłum. J. Bednarek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Grodzka Anna.** 2013. *Mam na imię Ania*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Grünberg Sławomir, Katka Reszke (reż.).** 2010. *Trans-akcja*. Polska.
- Irving John.** 2003. *Syn Cyrku*, tłum. Z. Batko. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Irving John.** 2015. *Świat według Garpa*, tłum. Z. Uhrynowska-Hanasz. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Irving John.** 2012. *W jednej osobie*, tłum. M. Moltzan-Małkowska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kalaitzidis Kaiton (reż.).** 2001. *Dziewczyny z wyboru*. Grecja.
- Kazan Elia (reż.).** 1951. *Tramwaj zwany pożądaniem*. USA.
- Kosińska Kinga.** 2015. *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było*. Warszawa: Nisza.

- Lelio Sebastián** (reż.). 2017. *Fantastyczna kobieta*. Hiszpania, Niemcy, USA, Chile.
- Loter Maciej**. 2016. *Chłopiec w czerwonej sukience*. Chorzów: Videograf.
- Marin Maud** przy współpracy Marie Thérèse Cuny. 1993. *Skok aniola*, tłum. E. Mukoid. Katowice: Akapit.
- Mosiewicz Magdalena** (reż.). 2011. *Ciągle wierzę*. Polska.
- Nilsson Johanna**. 2009. *Kochający na marginesie*, tłum. P. Pollak. Zakrzewo: Wydawnictwo Replika.
- Nutt Amy Ellis**. 2016. *Zostać Nicole. Metamorfoza amerykańskiej rodziny*, tłum. B. Janczarska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Osińska Natalia**. 2016. *Fanfik*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Palahniuk Chuck**. 2010. *Niewidzialne potwory*, tłum. L. Jęczmyk. Warszawa: niebieska studnia.
- Peirce Kimberly** (reż.). 1999. *Nie czas na lzy*. USA.
- Sciamma Céline** (reż.). 2011. *Chłopczyca/Tomboy*. Francja.
- Sonderegger Christian** (reż.). 2017. *Coby*. USA.
- Tucker Duncan** (reż.). 2005. *Transamerica*. USA.
- Wiktor**. 2007. Jedno z nas było tu pierwsze. W: *Namaluj mi wiatr. Krosdressing. W poszukiwaniu własnej tożsamości*, E. Baker (red.), 105–126. Warszawa: Oficyna Wydawnicza KABART.
- Williams Tennessee**. 2012. Tramwaj zwany pożądaniem. W: T. Williams, *Tramwaj zwany pożądaniem i inne dramaty*, tłum. J. Poniedziałek, 67–143. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Vallée Jean-Marc** (reż.). 2013. *Witaj w klubie*. USA.
- Zamojski Daniel** (ps.). 2005. *Aleksandra Zamojska jest mężczyzną*. Warszawa: Lambda.
- Zientek Sylwia**. 2015. *Miraże*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

*Anna Kujawska-Kot*

## TRANSEXUAL HERO IN THE BINARY SEX CODE EMBRACE. ABOUT PARALINGUISTIC AND VERBAL FORMS OF COMMUNICATION

### Abstract

The article raises the thesis about transsexual heroes' increased desire to possess a well-sexed voice that in combination with the verbal world becomes gender identity expression. While examining various cultural texts the author considers the gender vocal metamorphosis during the transition process paying attention to the role of-hypotexts. The author addresses the questions regarding the motivation of transsexual women and men when choosing a name. The author also deals with the language used in creating the images of trans-heroes compatible with the psychological issues in gender and communication.

**Keywords:** transsexual hero, timbre, transition process, gender identification, name, language gender image, existence in language