

SŁAWOMIR KUŹNICKI

Instytut Nauk o Literaturze, Uniwersytet Opolski
<https://orcid.org/0000-0002-8034-9469>

„My Lady Story”. O ciele jako instrumencie transgresji w piosenkach Anohni

“My Lady Story”. The Body as an Instrument of Transgression in Anohni’s Lyrics

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

Changes concerning such a marginalised phenomenon as a transfeminine body do not occur without effort and pain. On the contrary, pain constitutes an integral element of transformation; without suffering change would not be possible or it would be irrelevant, superficial. Simultaneously, in a paradoxical way pain becomes intertwined with experiencing pleasure, or even delight. The following article focuses on the phenomenon of a transfemale body as described in the lyrics of Anohni (born Antony Hegarty), a transgender diva and the leader of the band named Anohni/Antony and the Johnsons. In her texts she speaks of her experience as a trans person, or a trans woman to be more precise. Employing such an autobiographical perspective, she emphasises the transformative dimension of these processes: the painful, yet necessary and liberating power of transition and the construction of her own femininity. Consequently, the personas created by Anohni in her lyrics appear to be active agents of such a transformation, both in the realm of transfemale physicality and in her external, public dimension. Therefore, the goal of this paper is to examine various strategies Anohni uses to illustrate the stages of the often contradictory process of the bodily transformation: from its marginalization to its total and joyful recognition, both on the personal and cultural levels.

Keywords: transgender; Anohni; transfemale; body; sexuality

Abstrakt

Zmiany dotyczące tak zmarginalizowanego zjawiska, jakim jest transkobiece ciało, nie dokonują się bezboleśnie. Jest wręcz przeciwnie: cierpienie stanowi integralny element transformacji; bez niego zmiana nie mogłaby się dokonać albo nie miałaby aż takiej wagi, byłaby pozorna. Jednocześnie ból w paradoksalny sposób potrafi łączyć się z doznawaniem przyjemności czy nawet rozkoszy. Niniejszy artykuł bada zjawisko transkobiecego ciała przedstawione w tekstach piosenek Anohni (urodzonej jako Antony Hegarty), transpłciowej diwy i liderki zespołu Anohni/Antony and the Johnsons. W swoich tekstach autorka porusza temat własnego doświadczenia bycia osobą transpłciową, a mówiąc precyzyjniej: transkobietą. Wykorzystując perspektywę autobiograficzną, artystka podkreśla transformacyjny charakter tych procesów: bolesny, a jednak niezbędny i uwalniający wymiar tranzytacji i konstytuowania własnej transkobiecości. Postacie stworzone przez Anohni na potrzeby jej tekstów okazują się aktywnymi aktorkami takiej transformacji, zarówno na poziomie transkobiecej cielesności, jak i w kontekście jej zewnętrznej, publicznej realizacji. Stąd artykuł ma na celu prześledzenie strategii stosowanych przez artystkę do opisywania procesów cielesnej przemiany, uwzględniając różnorakie, często kontrastujące komponenty i etapy tych procesów.

Słowa kluczowe: transpłciowość; Anohni; trans kobieta; ciało; seksualność

O autorze

Sławomir Kuźnicki – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego. Autor monografii *Margaret Atwood's Dystopian Fiction: Fire Is Being Eaten* (2017), *Na stykach iskrzy. Literackie konteksty rocka* (2023) oraz artykułów naukowych z zakresu literatury rocka, prozy spekulatywnej i feminizmów; współredaktor książki *Sex in the States: Media, Literature, and Discourse* (2022); zastępca redaktora naczelnego w „Explorations: A Journal of Language and Literature”; autor czterech tomów wierszy.

„My Lady Story”. O ciele jako instrumencie transgresji w piosenkach Anohni

M ało która zmiana dokonuje się bezboleśnie. Najczęściej jest wręcz przeciwnie: cierpienie stanowi integralny element transformacji; bez niego zmiana nie mogłaby się dokonać (albo nie miałyby aż takiej wagi, byłaby pozorna). Z drugiej strony ból w paradoksalny sposób potrafi łączyć się z doznawaniem przyjemności czy nawet rozkoszy. Wydaje się, że taki splot wzajemnych i pozornie przeciwstawnych powiązań dobrze odzwierciedla transgresyjny charakter literacko-muzycznej twórczości Anohni, jednej z najsłynniejszych otwarcie transpłciowych postaci współczesnej popkultury. Transgresję rozumiem w tym tekście jako świadome i intencjonalne przekraczanie norm i zasad dominujących w ramach danego systemu społecznego czy kulturowego mainstreamu. Jest to więc proces przejścia: od tego, co w ogólnie narzuconych ramach akceptowane, do tego, co z tych czy innych powodów nie uzyskuje akceptacji. Nie może więc dziwić, że, jak zauważa Miles M. Evers, transgresja wypływa z potrzeby rozpoznania oraz z nacisku wywieranego na jednostkę przez zewnętrzne i wewnętrzne zobowiązania¹. Z kolei Magdalena Cieślak i Agnieszka Rasmus podkreślają, że istota transgresji wiąże się z istnieniem dominującej normy, co sprawia, że koncepcja ta jest tak ważna dla dyskursów dotyczących tożsamości, subkultur, estetyki czy płci². Obie perspektywy zwracają uwagę na to, że kształt represyjnych norm ma bezpośrednie przełożenie na formy transgresji, jakie dany podmiot stosuje.

W przypadku Anohni głównym punktem odniesienia dla owych „pogwałceń”³ są normy społeczeństwa patriarchalnego i heteronormatywnego nacisku oraz doświadczenia zanurzonej w nich transpłciowej jednostki. Ten autobiograficzny wymiar jest w przypadku strategii Anohni kluczowy, a jej twórczość jest silnie naznaczona perspektywą osobistą. Artystka nie odżegnuje się od doświadczeń zogniskowanych wokół własnych transgresji, a więc procesów tranzykcji i konstituowania swojej kobiecości. W końcu, jak pisała prawie sto lat temu Simone de Beauvoir, „Nie rodziły się kobiety – stajemy się nimi”⁴. W tym ujęciu

[k]obieta nie jest zakrzepłą rzeczywistością, lecz stawianiem się [...]; tyle dyskusji zostało zafalszowanych dlatego że chce się kobietę ograniczyć do tego, czym była, czym jest dziś, zamiast podjąć zagadnienie jej możliwości⁵.

Oczywiście, kontekst tej wypowiedzi z klasycznej dla ruchu feministycznego *Drugiej płci* jest odmienny od kontekstu

dwudziestopierwszowiecznych piosen Anohni oraz ich bohaterów. Jednak to podkreślenie czynnego charakteru takiej transformacji – również, a może przede wszystkim w odniesieniu do transkobiecej cielesności – zdaje się tu kluczowe. Bo przy uwzględnieniu różnorodnych, często kontrastujących ze sobą komponentów i etapów tych procesów to właśnie cielesność okazuje się najważniejszym punktem odniesienia dla swojej historii Anohni i przemawiających przez nią postaci.

Transpłciowa diwa w patriarchalnym świecie

Anohni urodziła się w 1971 roku w Wielkiej Brytanii jako Antony Hegarty, ale jej dorosłe życie, prywatne i zawodowe, związane jest ze Stanami Zjednoczonymi, po tym jak wraz z rodziną przeprowadziła się tam w wieku dziesięciu lat. Już tam w 1990 roku założyła nowojorski kolektyw artystyczny Blacklips, a później zespół muzyczny Antony and the Johnsons (od 2023 roku funkcjonujący pod nazwą Anohni and the Johnsons). Z grupą tą nagrała jak dotąd pięć studyjnych płyt długogrających: *Antony and the Johnsons* (2000), *I Am a Bird Now* (2005), *The Crying Light* (2009), *Swanlights* (2010) i *My Back Was a Bridge for You to Cross* (2023), do których dodać należy solową *Hopelessness* (2016). W wielu zawartych na nich piosenkach Anohni opisuje przemiany tożsamości i cielesności, których doświadcza – używam czasu teraźniejszego, bo proces ten nie ma przecież określonego końca – jako osoba transpłciowa. Choć nie od samego początku publicznie deklarowała taki stan rzeczy (oficjalny *coming out* odbył się w okolicach premiery płyty *Hopelessness*⁶), to przecież trans kobietą Anohni jest od zarania swojej świadomości. Jak sama stwierdza w wywiadzie z 2022 roku:

Oficjalnej tranzykcji dokonałam kilka lat temu, ale tak naprawdę jestem dokładnie taką samą osobą, jaką byłam zawsze. A zawsze uważałam się za kogoś głęboko transpłciowego. Po prostu nie staram się już wpasować w jakieś światy, do których nie należę. Zwolniłam się z tego obowiązku. Bo prawda wygląda tak, że to zawsze było we mnie: [...] moja identyfikacja z pierwiastkiem kobiecym⁷.

O procesie takiej transformacji – czy też tranzykcji, w sytuacji, kiedy mówimy o korekcji lub uzgodnieniu płci – Anohni opowiada też poetyckim tekstem *For Today*

I Am a Boy, gdzie stworzona przez nią postać deklaruje na fali idealistycznej wręcz nadziei:

Pewnego dnia dorosnę i będę piękną kobietą
 Pewnego dnia dorosnę i będę piękną dziewczyną [...]
 Pewnego dnia dorosnę i poczuję w sobie siłę
 Pewnego dnia dorosnę, tego jestem pewna
 Pewnego dnia dorosnę i poznam co to łono
 Pewnego dnia dorosnę i będzie to uczucie pełne i czyste⁸.

Jak jednak uzmysławia nam rzeczywistość, procesom tranzycji najczęściej daleko do idylli, a większość z nich jest nie tylko żmudna, ale też bolesna. Odzwierciedlenie tego znajdziemy też w tekstach poetyckich, które Anohni śpiewa na swych albumach. Jak czytamy w *My Lady Story* – intymnej pieśni, która dała tytuł temu artykułowi –

Moja kobieca historia
 Jest historią unicestwienia⁹.

„System seksualny nie jest strukturą monolityczną i wszechwładną”¹⁰, zauważa Gayle S. Rubin, a konstatacja ta znajduje zastosowanie zarówno w odniesieniu do seksualności jako takiej, jak i – bardziej uniwersalnie – do ludzkiej płciowości, szczególnie w sytuacjach, kiedy owa płciowość wychodzi poza akceptowalny w strukturze patriarchalnej prosty binarny podział na kobietę i mężczyznę. Z takim rozumieniem płci zdaje się zgadzać Judith Butler, kiedy stwierdza:

Nie ma również zgody co do tego, jaka jest – lub jaka powinna być – definicja kategorii „kobiet”. Kryteria, wedle których kształtowane są podmioty, zostają z góry ustalone w sferze politycznej i językowej „reprezentacji”, co oznacza, że reprezentację można rozciągnąć jedynie na to, co już uznano za podmiot¹¹.

Anohni prowadzi nas do takich pojęć jak transseksualizm, transpłciowość czy tranzycja, które w zdecydowany sposób podważają, czy wręcz burzą, patriarchalne kryteria i podziały. Pojęcia te funkcjonują w strefie publicznej, nie tylko naukowej, choć niejednokrotnie w znaczeniach błędnych lub nieprecyzyjnych, a więc wymagających uściślenia. Pierwsze z nich Małgorzata Bieńkowska definiuje następująco:

Transseksualizm, określane metaforycznie jako „zamknięcie w obcym ciele”, silnie akcentuje znaczenie ciała w budowaniu, określaniu własnej tożsamości. Mogłoby się wręcz wydawać, że gdyby społeczeństwo nie przywiązywało wagi do ciała, transseksualizm by nie istniał. [...] Ciało poprzez swoją zewnętrzność, widoczność, wyeksponowanie w kulturze współczesnej staje się medium, za pośrednictwem którego prezentuje się światu to, kim się jest¹².

W tej definicji uwagę zwraca znaczenie ciała jako swojej dominanty, kluczowego punktu odniesienia, ale też

punktu niejako docelowego. Nie inaczej jest w przypadku bliskiej znaczeniowo (a jednak nie do końca z nią tożsamej) transpłciowości, o której Anna M. Kłonska, Katarzyna Bojarska i Konrad Witek piszą:

w toku socjalizacji w kulturze zachodniej uczymy się, a następnie kierujemy przeświadczeniem, że dopuszczalność niektórych ról społecznych jest „odgórnie” wyznaczona przez określony rodzaj posiadanego ciała – a w kontekście transpłciowości: organów biorących udział w reprodukcji. Transpłciowość będziemy [...] rozumieć jako systematyczne wyrażanie siebie przez określoną osobę w sposób, który w społecznej percepcji wyraziście odbiega od obowiązującego w danej kulturze przypisania ról – ciało (cechy płciowe) lub też jako trwałe pragnienie tej osoby, aby wyrażać siebie w taki właśnie sposób¹³.

Jak więc widzimy, jesteśmy – by sparafrazować tytuł słynnej, cytowanej tu już książki Judith Butler – uwikłani nie tylko w płęć, ale również w ciało. Nie może więc dziwić, że wymiar cielesny jest też istotnym elementem „zmiany”, jaka dokonuje się w przypadku osób transpłciowych. Tranzyję w najbardziej skondensowany sposób można rozumieć następująco:

Tranzycja (ang. *transition* – przejście), to nazwa odnosząca się do procesu korekty płci lub jej uzgodnienia. Często jest używana na określenie rozpoczęcia przez osoby transseksualne (lub transpłciowe w ogóle) życia w preferowanej płci. Tranzycja może dokonywać się na poziomach: medycznym, społecznym, kulturowym, językowym itp.¹⁴

Korekta płci, a tym samym korekta ciała, jest też centralnym doświadczeniem Anohni i bohaterki jej pieśni. Czasami, jak uważa Konrad Sierżputowski, pisząc o płycie *I Am a Bird Now*, odgrywa się to w sposób dosadny, pozabawiany zbędnych ozdóbek:

Anohni zdecydowała się zaprezentować światu nową wizję siebie, tym razem wyrażoną całkowicie bezpośrednio, bez potrzeby odwoływania się do subtelnych metafor wziętych z historii fikcyjnych czy nieprzyjemnych komentarzy na swój temat¹⁵.

W innych przypadkach (moim zdaniem nawet częściej) Anohni podąża w kierunku niepokojących metafor, szczególnie takich, które zawierają istotny element przemocy – aby poprzez nie zasygnalizować ból, i to nie tylko cielesny. Strategia ta skutkuje poezją o bardzo wysokim nasyceniu emocjonalnym, w której szczerść miesza się z cierpieniem, to zaś w paradoksalny sposób łączy się z doznawaniem rozkoszy.

Seks jako życzenie śmierci

W *Wyobraźni pomograficznej* Susan Sontag zauważa, że „seksualność jest jedną z demonicznych sił świadomości ludzkiej – popychających nas niekiedy do zabronionych i niebezpiecznych pożądań, które rozciągają się od

chęci popełnienia nagłego nieuzasadnionego gwałtu do lubieżnego marzenia o zatraceniu świadomości, o śmierci”¹⁶. Taki totalny, subwersywny i ze wszech miar transgresyjny wymiar doświadczenia seksualnego jest też podkreślany przez Michela Foucaulta, który stwierdza:

Faustowski pakt, jakim kusi nas urządzenie seksualności, polega zatem na zamianie całego życia na ów seks, na jego prawdę i suwerenność. Seks wart jest śmierci. W tym, jak widzimy, ściśle historycznym sensie seks jest dziś przeniknięty instynktem śmierci. Kiedy w odległych czasach Zachód odkrył miłość, ocenił ją tak wysoko, ażeby uczynić śmierć możliwą do przyjęcia. Dziś seks pretenduje do rangi takiego równoważnika, najważniejszego ze wszystkich. I podczas gdy urządzenie seksualności umożliwia technikom władzy opanowywanie życia, fikcyjny punkt seksu przez urządzenie to wyznaczony okazuje się na tyle fascynujący, że człowiek akceptuje *słyszalny w nim pomruk śmierci*¹⁷.

W myśli obojga autorów seks jawi się wręcz jako życzenie śmierci, swoiste zatracenie się w bólu, który przynosi rozkosz. Jednocześnie, jeśli owo erotyczne odczuwanie bólu i przyjemności wpisujemy w ramy patriarchalnej binarności płci, łatwo zauważyć, że status kobiet i mężczyzn jest tu bardzo różny: te pierwsze mają być pasywnymi biorczyniami, podczas gdy tym drugim przypada rola aktywna, a przez to dominująca. Odwołując się do pornografii jako nośnika tak rozpisanych ról, Angela Carter zauważa:

W stylizacji na graffiti fiut zawsze zaprezentowany jest we wzwodzie, w czujnym stanie zapytania lub ciekawości czy afirmacji; kieruje się w górę w geście zapewnienia. Dziura jest za to otwartą, bierną przestrzenią, która jak usta czeka, żeby ją wypełnić. Z tej elementarnej ikonografii można wywieść całą metafizykę różnic seksualnych – mężczyzna dąży; kobieta jedynie trwa, czekając. Mężczyzna jest dodatni, jest wykrzyknikiem. Kobieta jest ujemna. Pomiędzy jej nogami nie znajduje się nic poza zerem, symbolem nicości, które staje się czymś tylko wtedy, kiedy męski element wypełnia je znaczeniem¹⁸.

W końcu, jak pisała jeszcze wcześniej Simone de Beauvoir, „seksualna rola kobiety jest przede wszystkim rolą bierną; bezpośrednie jednak przeżywanie tej biernej sytuacji tak samo nie świadczy o masochizmie jak normalna męska zaborczość – o sadyzmie”¹⁹. I choć herstorie seksualności opowiadane przez bohaterki Anohni siłą rzeczy znacząco odbiegają od takiego mimo wszystko tradycyjnego spojrzenia na seks, to jednak są w nim zakorzenione.

Ból i rozkosz

Życzenie śmierci poprzez seks, czy też w seksie, w najciekawszy sposób zdają się ilustrować pieśni *Cripple and the Starfish* oraz *Fistful of Love*. Obie dotyczą miłości w jej masochistycznym wymiarze, w obu cielesny ból staje się środkiem do zaznania rozkoszy. W pierwszej z nich, utrzy-

maneju w konwencji chamber popu i mocno narracyjnej, skupiającej się na relacji pomiędzy Panem Muskulem (Mr. Muscle) a Pokaleczoną Świną (Cripple-Pig), słyszymy:

Pan Muskul przymusza, Pan Muskul wybucha
Jego kłująca rzecz we mnie, we mnie, we mnie
To tylko falowanie, mówi Pokaleczona
Szczęka opada na podłogę
I uśmiech, uśmiech na twarzy
To prawda, że zawsze chciałam, aby miłość
Bolała
I to prawda, że zawsze chciałam, żeby miłość
Wypełniła się bólem
I siniakami²⁰.

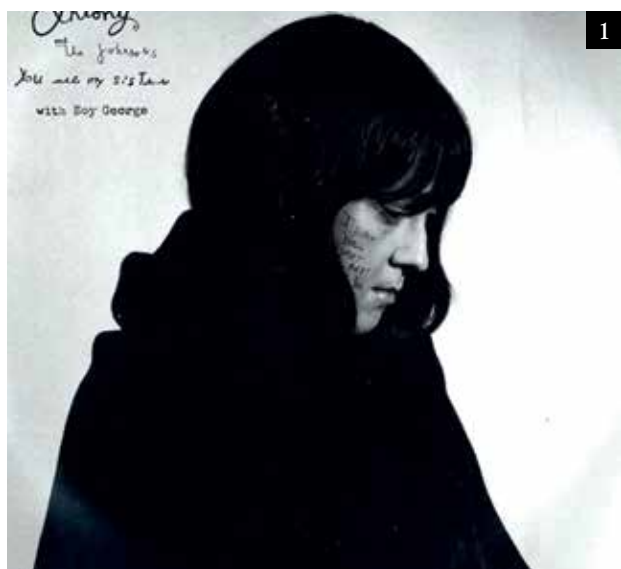
W tej sadomasochistycznej relacji, opowiadanej nam z punktu widzenia Pokaleczonej Świnki, chodzi więc o poszukiwanie przyjemności w fizycznym bólu, o dominację z jednej strony i totalne podporządkowanie się z drugiej. Co ciekawe, obrazy przemocy – testowanie ciała do granic jego możliwości – wcale nie muszą prowadzić do uznania tego związku za patologiczny. Jak zauważa Konrad Sierputowski, można w tej relacji widzieć rodzaj „queerowej utopii”, w której bohaterowie „w niepokojący sposób uzupełniają się nawzajem oraz wspierają w smutku i samotności”²¹. W kulminacyjnym momencie pieśni słyszymy następujące słowa wypowiediane przez Pokaleczoną Świnę:

Jestem bardzo szczęśliwa
Więc proszę uderz mnie
Jestem tak bardzo szczęśliwa
Więc skrzywdź mnie proszę²².

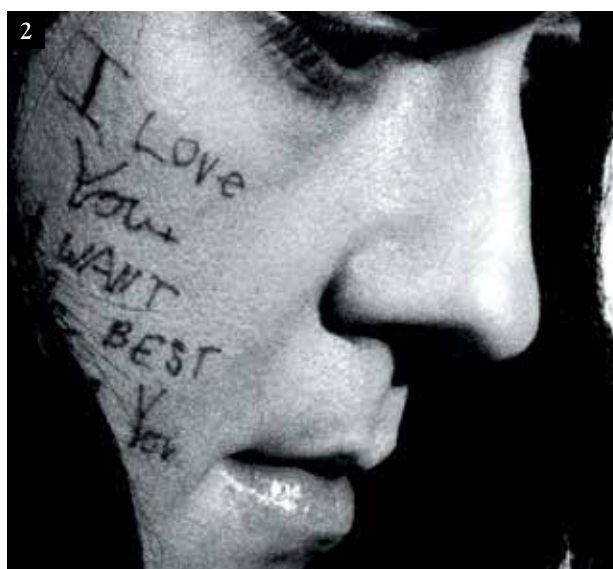
Dla bohaterki ból staje się więc przepustką nie tylko do erotycznej rozkoszy, ale być może również do osiągnięcia spełnienia na innych poziomach egzystencji. To, że proces ten odbywa się w sposób dla wielu nieakceptowalny lub wręcz odpychający, nie powinno wpływać na osąd moralny takiego przeżycia. Perspektywa ta współgra z myślą Gayle S. Rubin:

Większości ludzi trudno jest zrozumieć, że coś, co lubią robić w sferze swojej seksualności, jest całkowicie odrażające dla kogoś innego, oraz że coś, co odpycha ich seksualnie, jest zarazem najbardziej cenione przez innych. [...] Większość ludzi myli swoje własne preferencje seksualne z jakimś uniwersalnym systemem, który powinien obowiązywać wszystkich²³.

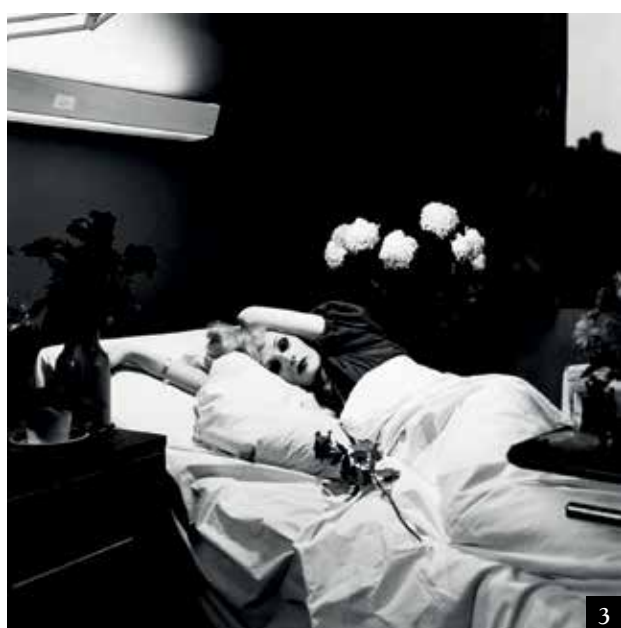
Interesującym uzupełnieniem warstwy literackiej utworu może być sposób, w jaki Anohni ten tekst podaje. Pomocna okazuje się tu zaproponowana przez Evę Hayward figura zmienności (*changeability*), dobrze wpisująca się w doświadczenie transpłciowości. Veronika Muchitsch rozumie ją jako symbiozę struktury piosenki i zastosowanego w niej instrumentarium z teksturą wibrującego głosu wokalistki. To charakterystyczne dla Anohni rozwibro-



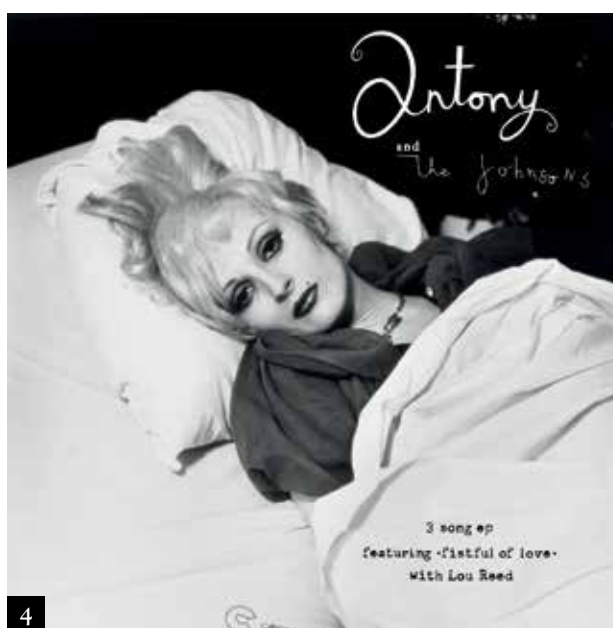
1



2



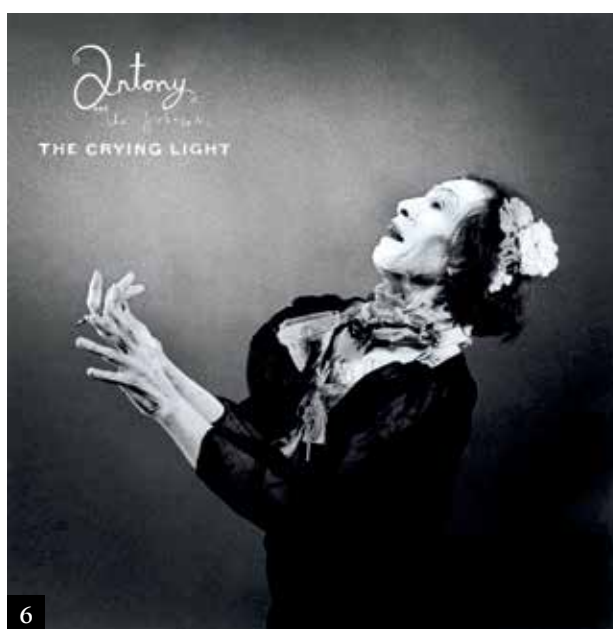
3



4



5



6

Okładki wydawnictw Antony and the Johnsons:
 1–2. Dwie wersje singla *You Are My Sister*, Rough Trade, 2005.
 3. *I Am A Bird Now*, Secretly Canadian, 2005.
 4. *The Lake*, Secretly Canadian, 2004.
 5. *Another World*, Rough Trade, 2008.
 6. *The Crying World*, Rough Trade, 2009.

wanie dodatkowo podkreśla transgresyjny charakter nie tylko tej piosenki, ale właściwie całej jej twórczości²⁴.

Późniejsza o pięć lat pieśń *Fistful of Love*²⁵ już samym tytułem sugeruje podobny paradoks symbiozy bólu i cierpienia. Niebagatelny znaczeniowo jest tu też gościnny udział Lou Reeda, który melorecytuje wstępne słowa oraz w charakterystyczny dla siebie gra na przesterowanej gitarze, co daje całości bardziej rockowe, wręcz noisowe brzmienie. Zresztą amerykański poeta rocka i klasyk rockowej alternatywy, mocno akcentujący w sztuce i życiu osobistym nieheteronormatywność, w swoich tekstach często podejmuje tematykę przemocy cielesnej i sadomasochistycznego seksu. Jest tak chociażby na kultowej płycie *Berlin* z 1973 roku, która w warstwie literackiej opisuje pełen przemocowego seksu związek dwojga ludzi (ponad trzy dekady później Anohni brała udział w koncertowej rejestracji płyty, której fonograficznym rezultatem jest album *Berlin: Live at St. Ann's Warehouse* wydany w 2007 roku²⁶). Pojawienie się Reeda na płycie Anohni nie jest więc przypadkowe: przełamujący tabu artysta jest jej niekłamany mistrzem i nieustającym źródłem inspiracji, również w ujęciu fizycznej, naznaczonej seksem przemocy. *Fistful of Love* można odczytać jako sequel *Cripple and the Starfish*: tu też opowieść zasadza się na czerpaniu przyjemności z poniżenia i fizycznego cierpienia zadawanego przez partnera. Jak mówi bohaterka pieśni:

Czuję twoje pięści
I wiem, że to miłość
Czuje twoje smagnięcia
I wiem, że to z miłości²⁷.

Fizyczna przemoc mogąca prowadzić do śmierci jest zresztą kolejnym ważnym tropem związanym z przemianami ciała w piosenkach Anohni.

Ostateczna transformacja ciała

W *Hope There's Someone*, jednej z najbardziej poruszających piosenek z całego jej repertuaru – zarówno na poziomie literackim, jak i muzycznym – Anohni, słowami stworzonej przez siebie bohaterki, deklaruje:

Mam nadzieję, że znajdzie się ktoś
Kto zatroszczy się o mnie
Kiedy będę umierać, kiedy będę odchodzić
Mam nadzieję, że znajdzie się ktoś
Kto uwolni moje serce
Kto mnie potrzyma, kiedy ogarnie mnie zmęczenie²⁸.

Obumieranie ciała znajduje się w centrum procesu odchodzenia. Widmo śmierci to widmo nieuniknionego końca samotnego ciała. Pamiętając jednocześnie, że cielesność nierozzerwalnie łączy się z seksualnością, można – za Michele Foucaultem – stwierdzić, że

[a]ktywność seksualna wpisuje się [...] w rozległy horyzont śmierci i życia, czasu, stawania się i wieczności. Oka-

zuje się niezbędną, ponieważ jednostka jest skazana na śmierć, a w jakiś sposób powinna śmierci się wymknąć²⁹.

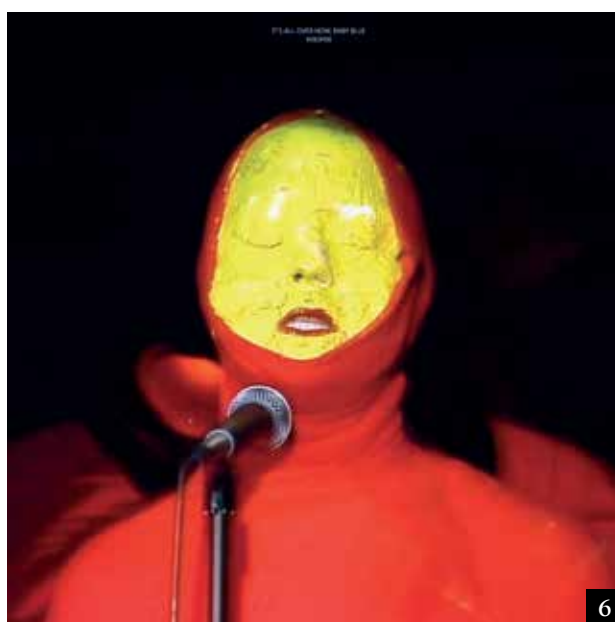
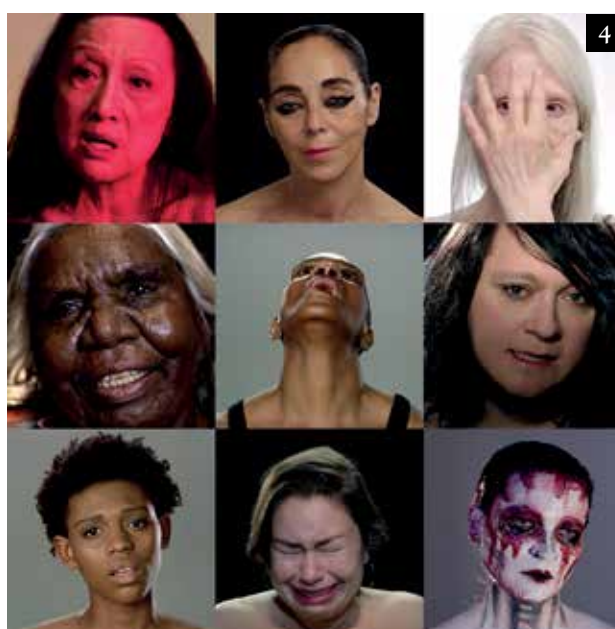
Wychodząc poza warstwę literacką *I Am a Bird Now*, płyty, z której pochodzi cytowana powyżej pieśń, należy też wspomnieć o okładce, która bezpośrednio koresponduje z tym utworem. Zdobi ją zdjęcie przedstawiające Candy Darling (1944–1974), transpłciową aktorkę, gwiazdę awangardowych i transgresywnych filmów Andy'ego Warhola, która zmarła na chłoniaka w wieku zaledwie dwudziestu dziewięciu lat. Ikoniczne zdjęcie wykonał nowojorski fotograf Peter Hujar. Przedstawia ono diwę w ostatnich dniach jej życia, stąd tytuł: *Candy Darling on Her Deathbed*. W obiektywie artysty umieranie staje się aktem sztuki, performansem, który abstrahuje i sublimuje śmierć. Innymi słowy, jak ponownie zauważa Foucault: „Moralność seksualna wymaga [...] aby jednostka podporządkowała się sztuce życia określającej estetyczne i etyczne kryteria egzystencji”³⁰. Tak też jest u Anohni, choć jednocześnie jej interpretację tematu cechuje znacznie większa empatia, a za razem lęk; nawet jeśli nałożona jest na nie silna stylizacja:

Boję się tego miejsca pomiędzy
Pomiędzy światłem i nicością
Nie chcę być tą
Tam pozostawioną, tam porzuconą [...]
Mam więc nadzieję, że nie pójde na dno
Że nie zastęgnę w świetle
Nie chcę wyruszać w tę podróż
Do królestwa fok³¹.

W pisaniu o śmierci – „królestwo fok” można rozumieć jako cmentarzysko, miejsce pomiędzy morzem i powietrzem symbolizujące wejście tych zwierząt do dominium śmierci – najważniejszą perspektywą Anohni wydaje się teraźniejszość, a więc życie oraz zanurzenie w cielesność. A to, biorąc pod uwagę doświadczenie transpłciowości, jest ściśle powiązane ze zmianą.

Zmiana jako praca ciała

Spoglądając na całą swoją dotychczasową działalność, w wywiadzie z 2022 roku Anohni stwierdza: „Część mojej pracy, pracy mojego ciała, polegała na byciu pomostem dla pewnych konkretnych opowieści, aby po moich plecach mogły przejść z jednej ery do drugiej. Teraz zdaję sobie z tego sprawę: tym się zajmowałam, to było moim zadaniem”³². Ta praca to tworzenie sztuki, która nie tylko sprawdza się w wymiarze estetycznym, ale też funkcjonuje na niwie społecznej, politycznej etc. Stąd chociażby nazwa zespołu akompaniującego artystce wzięta od nazwiska Marsha P. Johnson (1945–1992), jednej z pierwszych aktywistek walczących o prawa osób transpłciowych (jej zdjęcie zdobi też okładkę płyty *My Back Was a Bridge for You to Cross*). I stąd słowa flirtującej z estetyką zaangażowanego soulu pieśni *It Must Change*, której bohaterka domaga się tytułowej zmiany:



1. Okładka albumu Anohni, *Hopelessness*, Secretly Canadian / Rough Trade, 2016.
2. Okładka albumu Anohni and the Johnsons, *My Back Was A Bridge For You To Cross*, Secretly Canadian / Rough Trade, 2023.
3. Okładka singla Anohni and the Johnsons, *Sliver Of Ice / Without Me*, Rebis Music, 2023.
4. Okładka epki Anohni, *Paradise*, Secretly Canadian / Rough Trade, 2017.
5. Okładka singla Anohni, *I Will Survive*, Secretly Canadian, 2021.
6. Okładka singla Anohni, *It's All Over Now, Baby Blue*, Secretly Canadian / Rebis, 2020.

Sposób, w jaki do mnie mówisz, musi się zmienić
Rzeczy, które mi robisz
To, jak mnie zostawiasz
Nasiona, które mi dajesz – to wszystko musi się zmienić³³.

Ta zmiana nie jest możliwa, jak Anohni sama stwierdza, bez przebaczenia, „prawie niemożliwej konieczności [...]”, przez którą – paradoksalnie – musimy przejść, żeby odzyskać kontrolę nad zmianą³⁴. Jednocześnie zmiana jest niemożliwa bez transformacji, jakie przechodzi organizm – w końcu sama artystka wspomina o „pracy ciała”. Jak zauważa Simone de Beauvoir, jeśli „ciało nie jest rzeczą, to musi ono być sytuacją: naszym ujmowaniem świata i zarysem naszych projektów”³⁵; słowa te kilkadziesiąt lat później Judith Butler komentuje w następujący sposób:

Skoro „ciało jest sytuacją”, jak powiada de Beauvoir, nie ma możliwości, by odwołać się do ciała bez jednoczesnej interpretacji, do ciała pozbawionego znaczeń kulturowych. Toteż biologiczna płeć nie może być przeddyskursywnym faktem anatomicznym³⁶.

Butler słusznie sprowadza tę dyskusję do kwestii płciowości, i to płciowości nie tylko w wymiarze uniwersalnym, ale w bardzo konkretny sposób dotyczącej osoby identyfikującej się jako trans kobieta. To istotne, gdyż, jak zauważa Anna M. Klonkowska:

Trans kobiety podlegają zaś mechanizmom napiętnowania i wykluczenia społecznego nie tylko ze względu na przekraczanie tradycyjnie rozumianej dychotomii płci, ale również ze względu na kierunek ich tranzycji. Analogicznie, jest to związane z kulturowym dewaluowaniem kobiecości. Podczas gdy deprecjonowanie kogoś ze względu na fakt bycia kobietą jest zjawiskiem coraz bardziej zanikającym, sama kobiecość, jako sposób performatywności płci – jest dewaluowana. *Transpłciowa kobiecość jest zaś kobiecością tym bardziej naznaczoną, że jest to kobiecość „z wyboru”*. Ich wybór zdaje się bowiem zagrażać przyjętemu porządkowi społecznemu, który waloryzuje męskość³⁷.

Spostrzeżenie to można uzupełnić słowami J. Szpilki, polskiej naukowczynie otwarcie identyfikującej się jako trans kobieta: „Kultura, w której żyjemy, nie kocha kobiecości. Pożąda jej, to prawda, często przemocowo, ale jej nie kocha, nie pragnie”³⁸. Ta najmniej uprzywilejowana pozycja trans kobiety w płciowej hierarchii znajduje potwierdzenie również w tekstach Anohni. Ich bohaterki a to „mierzą się z poczuciem bezsilności”³⁹, a to postrzegają siebie jako kozły ofiarne w dokładnie tak zatytułowanej piosence (*Scapegoat*):

Jesteś taka zabójcza
Po prostu do zabicia

Nie ma w tym nic osobistego
Tak się po prostu urodziłaś
W takim społeczeństwie
Jedyne, co mogę zrobić,
to być winną wszystkiego⁴⁰.

A jednak, pomimo tej uzasadnionej goryczy, wydaje mi się, że postawę Anohni cechuje swoisty optymizm czy nawet zachwyt nad wszystkimi możliwościami, na jakie życie, rzeczywistość i zmiana pozwalają. Stąd ekstatyczne, powtarzane jak mantra i dosadne w swojej prostocie słowa pieśni *Everything Is New*:

Wszystko, absolutnie wszystko
Wszystko jest nowe
Wszystko, absolutnie wszystko
Wszystko jest nowe⁴¹.

Jak pisze Michel Foucault: „Każdy musi w istocie przejść przez seks, ustalony przez urządzenie seksualności urojony punkt, by zrozumieć samego siebie [...], zrealizować w pełni swą cielesność [...], osiągnąć własną tożsamość”⁴². Stąd też być może nadzieja na nowe narodzenie się – tym razem we właściwym, kobiecym ciele – wyrażona przez bohaterkę pieśni *Bird Gerhl*:

Trzymam serce
W swoich dłoniach
Już od jakiegoś czasu
Szukałam swoich skrzydeł
Znów się narodzę
Już wkrótce narodzę się
Dla nieba nade mną⁴³.

Stworzona przez Anohni postać staje się więc kobietą, „ptasią dziewczyną” (błąd ortograficzny w zapisie oryginalnym sugeruje jej transdziejczyńskość), a – jak słyszymy dalej – „ptasie dziewczyny potrafią fruwać”⁴⁴. Jest to deklaracja wysoce afirmatywna, obejmująca wszystko, co wokół, odważnie otwierająca się na kobiecość. Znajduje to zresztą potwierdzenie w słowach samej artystki, kiedy stwierdza:

Doszedłem do wniosku, że wszystko jest jednym. I nie chodzi tu o binarność, chodzi o kobiecość. Kobiecość rodzi element męski i tym samym przez to się utrwała. [...] Nie wierzę w koncepcję przeciwieństw. Według mnie kobiecość stanowi całość: nie połowę, ale właśnie całość⁴⁵.

Komentując kwestię przemian we współczesnej percepcji i ekspozycji płciowości, Mary Celeste Kearney w ważnej książce z 2017 roku o wymownym tytule *Gender and Rock* czyni następującą uwagę:

Coraz większa liczba jawnie queerowych tekstów piosenek w kulturze rocka ostatnich dwóch dekad wskazuje na postępującą zmianę. W rzeczy samej, teksty takie sugeru-

ją nie tylko postępującą dywersyfikację tożsamości płciowych w kulturze rocka, ale również podważając jego historycznie patriarchalne i heteronormatywne ideologie”⁴⁶.

I mimo że pozytywny stosunek Anohni do swojego ciała wpisuje się w to rozpoznanie – zarówno na poziomie prywatnym, jak i zawodowo-artystycznym – to w zewnętrznym świecie polityki zachodniej cywilizacji kurs na brak uprzedzeń wobec transkobiecości zdaje się znajdować w dość zauważalnej defensywie. Tym samym trudno patrzeć w przyszłość z artykułowanym przez artystkę optymizmem; trudno zakładać, że osoby transpłciowe przesuwają się z napiętnowanych peryferii społeczeństwa do akceptowalnego centrum. Z drugiej strony teksty i wiersze Anohni wraz z całą jej osobistą historią mogą nieść jakiś rodzaj nadziei. Można wręcz widzieć w nich drogowskaz dla przyszłych przemian, nawet jeśli nie są one tak bliskie i tak nieodwołalne, jak mogłyby się wydawać. Podkreśla to transformacyjną siłę sztuki Anohni, a to daje już jakiś punkt oparcia.

Przypisy

- ¹ Miles M. Evers, *On Transgression*, „International Studies Quarterly” 2017, t. 61, s. 786.
- ² Magdalena Cieślak i Agnieszka Rasmus, *Introduction*, [w:] *Against and Beyond: Subversion and Transgression in Mass Media, Popular Culture and Performance*, red. Magdalena Cieślak i Agnieszka Rasmus Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, s. 1.
- ³ M.M. Evers, *On Transgression*, dz. cyt., s. 788.
- ⁴ Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska, Czarna Owca, Warszawa 2009, s. 299.
- ⁵ Tamże, s. 54–55.
- ⁶ W artykule analizującym głos artystki Veronika Muchitsch zauważa, że to właśnie tą płytą Anohni wprowadza swoją transpłciowość do kulturowego mainstreamu, po raz pierwszy kładąc tak wyraźny nacisk na tożsamość transkobieca. Zob. Veronika Muchitsch, *Listening to Anohni's Various Vibrating Voice: Studying Transfeminine Vocality in 21st-century Popular Music Culture through the Concept of Vocal Figurations*, „Popular Music” 2023, t. 42, nr 1, s. 59, 64.
- ⁷ Anohni, *Anohni on Queer Ecology and Trans Fertility*, „Atmos: Climate and Culture”, 14.11.2022, <https://atmos.earth/anohni-queer-ecology-trans-fertility-ecocide/>, dostęp: 23.06.2026. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą od autora.
- ⁸ Antony and the Johnsons, *I Am a Bird Now*, Secretly Canadian 2005 [CD].
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Gayle S. Rubin, *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, [w:] *From Gender to Sexuality*, <http://sites.middlebury.edu/sexandsociety/files/2015/01/Rubin-Thinking-Sex.pdf>, s. 161, dostęp: 1.07.2026.
- ¹¹ Judith Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 43–44.
- ¹² Małgorzata Bieńkowska, *Transseksualizm w Polsce. Wymiar indywidualny i społeczny przekraczania binarnego systemu płci*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012, s. 27.
- ¹³ Anna M. Klonkowska, Katarzyna Bojarska, Konrad Witek, *O płci od nowa. Własna tożsamość oczami osób transpłciowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015, s. 15.

- ¹⁴ Anna M. Klonkowska, *Płeć: dana czy zadana? Strategie negocjacji (nie)tożsamości transpłciowej w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 20.
- ¹⁵ Konrad Sierżputowski, *The Future is Female! Trans(human) Voices of Cher and Anohni*, „Studia de Cultura” 2021, t. 13, nr 2, s. 31.
- ¹⁶ Susan Sontag, *Wyobrażenia pomograficzne*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty” 1974, t. 14, nr 2, s. 49.
- ¹⁷ Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 136–137.
- ¹⁸ Angela Carter, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography. An Exercise in Cultural History*, Penguin Books, New York 1979, s. 4.
- ¹⁹ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, dz. cyt., s. 430.
- ²⁰ Antony and the Johnsons, *Antony and the Johnsons*, Durtro 2000 [CD].
- ²¹ K. Sierżputowski, *The Future is Female!*, dz. cyt., s. 30.
- ²² Antony and the Johnsons, *Antony and the Johnsons*, dz. cyt.
- ²³ G.S. Rubin, *Thinking Sex*, dz. cyt., s. 154.
- ²⁴ V. Muchitsch, *Listening to Anohni's...*, dz. cyt., s. 72–73.
- ²⁵ Te dwie pieśni nie wyczerpują tematyki „rozkoszy bólu” w tekstach Anohni. Podobne wątki pojawiają się choćby w *Epilepsy Is Dancing*, gdzie czytamy: „Potem płakałam w kuchni / Kiedy nękał mnie twój duch / Lutowana błękitna linia / pojawia się między moimi oczami / Pokrój mnie na ćwiartki / I porzuć w kąt” (Antony and the Johnsons, *The Crying Light*, Secretly Canadian 2009 [CD]).
- ²⁶ Współpraca tych dwojga wybiega daleko poza wspomnianą płytę Reeda i piosenkę Anohni. Poza nimi Anohni wzięła udział w nagraniu studyjnej płyty Reeda *The Raven* (2003). Z kolei na *My Back Was a Bridge for You to Cross* znaleźć można zainspirowaną ostatnią, jak się miało okazać, rozmowę artystki z jej mentorem, afirmacyjną pieśń *Sliver of Ice*, w której nawiązując do słów Reeda, Anohni deklaruje: „Teraz, gdy już mnie prawie nie ma / Okruch lodu na moim języku / W nocy dnia / Smakuje tak dobrze, tak dobrze / Po raz pierwszy w życiu” (Anohni and the Johnsons, *My Back Was a Bridge for You to Cross*, Secretly Canadian 2023 [CD]).
- ²⁷ Antony and the Johnsons, *I Am a Bird Now*, dz. cyt.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ M. Foucault, *Historia seksualności*, dz. cyt., s. 270–271.
- ³⁰ Tamże, s. 445.
- ³¹ Antony and the Johnsons, *I Am a Bird Now*, dz. cyt.
- ³² Anohni, *Anohni on Queer Ecology...*, dz. cyt.
- ³³ Anohni and the Johnsons, *My Back Was...*, dz. cyt.
- ³⁴ Cyt. za Owen Myers, *Anohni on Anger, Empathy and Trans Rights: „The UK Is One of the Most Misogynist Countries in the World”*, „The Guardian”, 19.05.2023.
- ³⁵ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, dz. cyt., s. 55.
- ³⁶ J. Butler, *Uwikłani w płeć*, dz. cyt., s. 55.
- ³⁷ A.M. Klonkowska, *Płeć: dana czy zadana?*, dz. cyt., s. 202.
- ³⁸ J. Szpilka, *Gorset, wstyd i kocie uszka. O transkobiecości*, Czarne, Wołowiec 2024, s. 39.
- ³⁹ Anohni, *Hopelessness*, Secretly Canadian 2016 [CD].
- ⁴⁰ Anohni and the Johnsons, *My Back Was...*, dz. cyt.
- ⁴¹ Antony and the Johnsons, *Swanlights*, Secretly Canadian 2010 [CD].
- ⁴² M. Foucault, *Historia seksualności*, dz. cyt., s. 136.
- ⁴³ Antony and the Johnsons, *I Am a Bird Now*, dz. cyt.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Anohni, *Anohni on Queer Ecology...*, dz. cyt.
- ⁴⁶ Mary Celeste Kearney, *Gender and Rock*, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 231.