

BARBARA DYNDĄ

Instytut Filozofii i Socjologii PAN
<https://orcid.org/0000-0002-9969-7172>

ALEKSANDRA KAMIŃSKA

Instytut Anglistyki, Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-2294-5617>

Skowyt przyjaciółek. Transfeministyczne i queerowe narracje w kolektywnych praktykach wydawniczych

My Besties' Howl. Transfeminist and Queer Narratives in Collective Publishing Practices

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The article examines transfeminist narratives in two poetry zines: *Broken Cindy* by Eileen Myles and *Silesian Gothic* by Anouk Herman, published by a small press Girls and Queers to the Front. The essay analyzes how poetry books and the associated grassroots publishing practices in Poland are creating a new, transfeminist, and queer space of protest, emerging in response to both material and symbolic violence. Focusing, on the one hand, on the collective dimension of activist literary practices, and, on the other, on specific publications by Herman and Myles, the article looks at how the Gothic, humor, and questioning the role of institutions allow for resistance to patriarchal and transphobic systems: both on a small scale within selected institutions and more broadly against social and gender norms.

Keywords: solidarity; transfeminism; queer; DIY; zin

Abstrakt

Przedmiotem artykułu są transfeministyczne narracje w dwóch zinach poetyckich: *Zniszczona Cindy* Eileen Myles i *Silesian Gothic* Anouk Herman, które ukazały się nakładem niezależnego wydawnictwa Girls and Queers to the Front. Artykuł bada, w jaki sposób narracje poetyckie i związane z nimi oddolne praktyki wydawnicze w Polsce tworzą nową, transfeministyczną i queerową przestrzeń protestu, powstającą w odpowiedzi na materialną i symboliczną przemoc. Skupiając się z jednej strony na kolektywnym wymiarze aktywistycznych praktyk literackich, z drugiej zaś na konkretnych publikacjach Herman i Myles, w artykule przyglądamy się, jak gotyk, humor i kwestionowanie roli instytucji pozwala ją wyrazić opór względem patriarchalnych i transfobicznych systemów: zarówno na małą skalę wybranych instytucji, jak i szerzej, wobec norm społecznych i płciowych.

Słowa kluczowe: solidarność; transfeminizm; queer; kultura DIY; zin

O autorkach

Barbara Dynda – doktora kulturoznawstwa, badaczka na UW i w PAN. Stypendystka Duke University oraz grantów badawczych NCN, członkini projektów badawczych CCINDLE Horizon Europe, QUEER IT NCN realizowanego na Uniwersytecie Warszawskim we współpracy z Uniwersytetem Humboldta w Berlinie oraz projektu OPUS NCN poświęconego reprodukcji społecznej. Publikowała między innymi dla Routledge, Toronto Press, Atlantis, „Tekstów Drugich” oraz pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”. Zajmuje się oddolną kulturą i polityką feministyczno-queerową w Polsce. Obecnie pracuje nad książką poświęconą polskim zinom feministycznym, która ukaże się nakładem University of Massachusetts Press.

Aleksandra Kamińska – doktora, adiunktka w Instytucie Anglistyki UW, członkini Pracowni Gender/Sexuality w Ośrodku Studiów Amerykańskich UW. Stypendystka Fulbrighta na Columbia University (2018–2019) oraz grantów NCN (Etiuda, Preludium). Współtwórczyni feministyczno-queerowej inicjatywy Girls and Queers to the Front działającej w Warszawie od 2015 roku, w ramach której tworzy przestrzeń dla osób dyskryminowanych ze względu na płeć i seksualność poprzez publikowanie zinów, książek poetyckich i krótkich form prozatorskich oraz organizację performansów, koncertów, wystaw i warsztatów. Jej zainteresowania badawcze obejmują narracje autobiograficzne w kulturze popularnej i literaturze, queerową czasowość i postać dziewczyny jako kategorię tożsamościową.

Skowyt przyjaciółek. Transfeministyczne i queerowe narracje w kolektywnych praktykach wydawniczych

Jak stwierdza Ann Cvetkovich w kontekście kultury zinowej i związanego z nią ruchu *riot grrrl* stanowiącego ważne źródło inspiracji dla opisywanych w tym artykule publikacji:

Kultura *riot grrrl* i zinów lat 90. [XX wieku] [...] podtrzymywała feministyczne przekonanie, że publiczne wyrażanie swoich uczuć może zmienić zarówno to, jak się czujesz, jak i stan świata¹.

Opowiadanie historii, własnych doświadczeń i związanych z nimi emocji jest dla Cvetkovich sposobem na przetrwanie społeczności queerowych i feministycznych, a jednocześnie praktyką, która pozwala postawić opór przemocy wobec osób kobiecych i queerowych². Kultura DIY (z angielskiego: *do it yourself*, czyli „zrób to samx”) i tworzone w jej duchu ziny oraz niezależne publikacje³ jako formy rzemiosła literackiego, artystycznego i – jak będziemy starały się pokazać – również aktywistycznego, stanowią dla Cvetkovich rodzaj kolektywnych praktyk samopomocowych i terapeutycznych polegających na oddolnym teoretyzowaniu i myśleniu poprzez twórcze działanie⁴.

Na przykładzie wydanych przez Girls and Queers to the Front tomików poetyckich *Zniszczona Cindy* Eileen Myles i *Silesian Gothic* Anouk Herman w niniejszym artykule chciałabyśmy się przyjrzeć właśnie oddolnym ekspresjom artystycznym. Interesować nas będzie w szczególności to, w jaki sposób narracje poetyckie i związane z nimi praktyki wydawnicze w Polsce tworzą nową, transfeministyczną i queerową przestrzeń oporu powstającą w odpowiedzi na materialną i symboliczną przemoc: od codziennej domowej, szkolnej i podwórkowej represji, poprzez brutalność policji, po legitymizację homofobii i transfobii przez rząd oraz media. I choć obie analizowane przez nas publikacje dotyczyć będą tomików poezji, a nie stricte zinów, to – podobnie do Cvetkovich – w pierwszej części artykułu podkreślimy kolektywny wymiar aktywistycznych praktyk literackich, z których wyrastają. Usytuujemy *Zniszczoną Cindy* i *Silesian Gothic* w polu oddolnych praktyk wydawniczych, a także podejmiemy próbę rekonstrukcji i zarazem autoarchiwizacji tej wspólnotowo-twórczej historii, która jest widoczna na poziomie współautorstwa tłumaczenia, „samozrobienia” czy przygotowywania do druku tych publikacji, a nawet wspólnego pisanie o nich przez

nas same – z jednej strony pomysłodawczynię i członkinię GQTTF piszącą ze środka kolektywu, z drugiej zaś zinną badaczkę z nim współpracującą. Nastawienie na wielogłos, na dialog i na budowanie społeczności poprzez ziny i publikacje wyrastające z zinowego rodowodu wiąże się bowiem silnie z kolektywnym i afektywnym doświadczeniem, które podkreślane jest w wielu naborach do wspólnego tworzenia i pisanie. Przede wszystkim jednak jest obecne w samej formie zina i powstałych w jego duchu publikacji, takich jak analizowane przez nas tomiki poezji, jako produkcji kulturowych zbierających różne osoby autorskie, a także poprzez prowadzenie przez zinowe kolektywy warsztatów, spotkań literackich czy premier publikacyjnych gromadzących transfeministyczno-queerowe społeczności.

Niezależne inicjatywy, działające zwykle na zasadach *do it yourself*, prężnie rozwijają się w opisywanym przez nas trudnym dla transfeministycznych i queerowych społeczności czasie, jednocześnie tworząc i archiwizując początek pandemii, protestów i przemocy, a także zmieniające się wraz z nimi dyskursy feministyczne, transpłciowe i queerowe. Dzieje się to pomimo braku dofinansowania i stałego zaplecza instytucjonalnego, polegając często na finansowaniu społecznym (crowdfunding), własnych oszczędnościach, czasami na doraźnych małych grantach lub zupełnie bez budżetu. Zarówno *Zniszczona Cindy* Eileen Myles, jak i nagrodzone Nagrodą Literacką Gdynia *Silesian Gothic* Anouk Herman zostały wydane dzięki doraźnemu dofinansowaniu: Myles w ramach Stypendium artystycznego m.st. Warszawy, a Herman dzięki rezydencji Warszawskiego Obserwatorium Kultury oraz naborowi na działania artystyczne CSW Zamek Ujazdowski. Pomimo tych nagród oraz wsparcia instytucjonalnego kolektyw Girls and Queers to the Front działa jednak bez ciągłości finansowej i opiera się na zasadach tak zwanego projektariatu, a więc na okazjonalnych grantach na konkretne projekty otrzymywanych pomiędzy miesiącami lub latami wolontaryjnej pracy.

Pozorna profesjonalizacja GQTTF w przypadku dwóch wspomnianych publikacji jest zatem prowizoryczna: zbudowana na latach pracy bez wynagrodzenia, umożliwia jedynie chwilę wytchnienia pomiędzy projektami, które nie mają szans na dofinansowanie, takimi jak na przykład ziny z queerową erotyką. Problemy z materialnym wydaniem zinów i tomików poezji z uwagi na brak funduszy

ukazują tym samym finansową przemoc i deprecjację wobec queerowych oraz transfeministycznych ekspresji i doświadczeń, która stosowana jest przez instytucje sztuki, kultury czy akademii, a także przez Kościół katolicki, co postaramy się podkreślić w końcowej części artykułu.

Sztuka, poezja i druk jako formy protestu

Samooorganizacja, punkowy etos i praktyki DIY, szczególnie widoczne w polskiej kulturze i literaturze ostatniej dekady, umożliwiły wybrzmienie transpłciowych narracji zwykle nieobecnych w mediach głównego nurtu – szczególnie tych poetyckich, dla których nie ma miejsca w wydawnictwach komercyjnych. Bodźcem do tworzenia najpierw feministycznych, a potem transfeministycznych oddolnych inicjatyw poświęconych praktykom funkcjonującym na granicy aktywizmu, poezji i sztuki były z pewnością przemiany polityczne i społeczne w Polsce po 2015 roku, w tym proaborcyjne Czarne Protesty. Taki impuls dała również pandemia, rosnąca homofobia i transfobia ze strony rządu, a także zaostrzenie prawa aborcyjnego w 2020 roku. Wszystko to sprawiło, że jeszcze silniej niż w 2016 roku wybrzmiały wówczas oddolne działania skierowane przeciwko nasilającym się represjom ze strony rządu, czego przykładem może być aktywizm anarcho-queerowego kolektywu Stop Bzdurom, który wieszał tęcze flagi na warszawskich pomnikach⁵.

Paweł Knut wprost pisze o znacznym pogorszeniu sytuacji społeczno-prawnej osób LGBT+ w Polsce między 2015 a 2022 rokiem (ta data wyznacza koniec jego badań) i o rosnącej mowie nienawiści, jakiej doświadczyła ponad połowa queerowej społeczności⁶. Działania zwrócone przeciwko i w odpowiedzi na mowę nienawiści Knut nazywa mową oporu⁷, rozwijając pojęcie wprowadzone przez Judith Butler⁸ i charakteryzując je jako praktykę społeczną, która ma na celu „wzmocnić odbiorcę nienawistnego komunikatu, ma osłabiać nadawcę takiego komunikatu, a także osłabiać sam komunikat”⁹. I chociaż działania kolektywu Stop Bzdurom zysały szczególny medialny rozgłos, odpowiedzi na rządową homofobię i transfobię było znacznie więcej i często przybierały formę literacką lub artystyczną. Jako inny przykład możemy wymienić Maję Luxenberg z queerowego zespołu Di Libe brent wi a nase Szmate śpiewając słowa „Chcę lesbę na prezydenta”¹⁰, które są niedosłownym tłumaczeniem wiersza Zoe Leonard *I want a president* z 1992 roku. Odnosząc się do roku 1992, kiedy to Eileen Myles ogłosiły swój udział w wyborach prezydenckich, Luxenberg połączyła w ten sposób kontekst polski z amerykańskim, co będzie charakterystyczne dla omawianych przez nas publikacji.

Obfitujący w policyjne aresztowania osób aktywistycznych rok 2020 jest jednocześnie momentem, w którym działania aktywistyczne znów coraz częściej pojawiają się w formie drukowanej¹¹, a oddolne publikacje – ziny, tomiki poezji czy broszury – często przybierają formę mowy oporu, o której pisze Knut, i stają się formą protestu samą w sobie. Wśród queerowych publikacji tworzonych

w duchu DIY warto wspomnieć krakowski kolektyw Podżegaczki, który w naborze do drugiego numeru swojego zina, zatytułowanego *PIEKŁO (NIE TYLKO) KOBIET*, podkreślał:

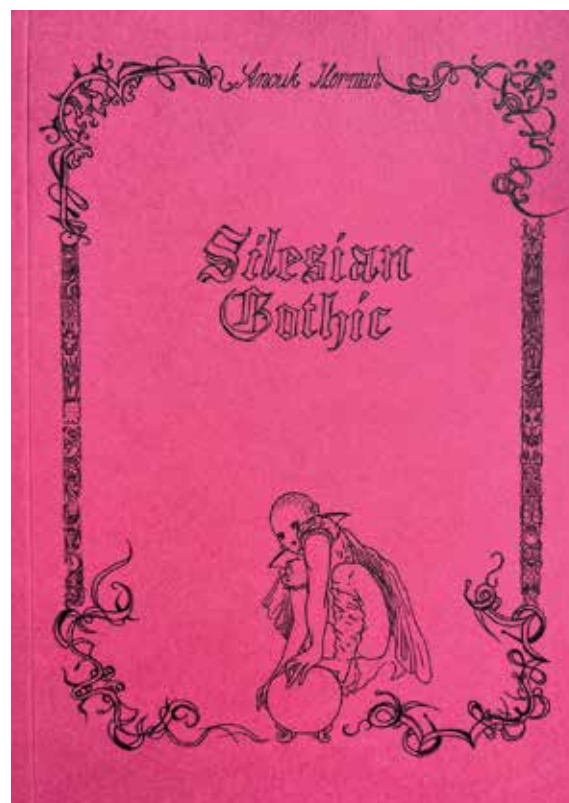
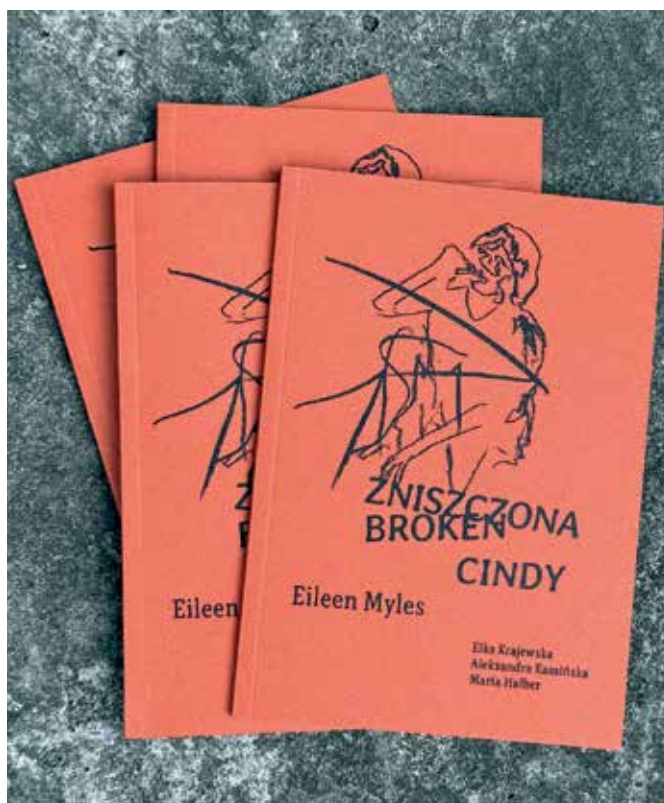
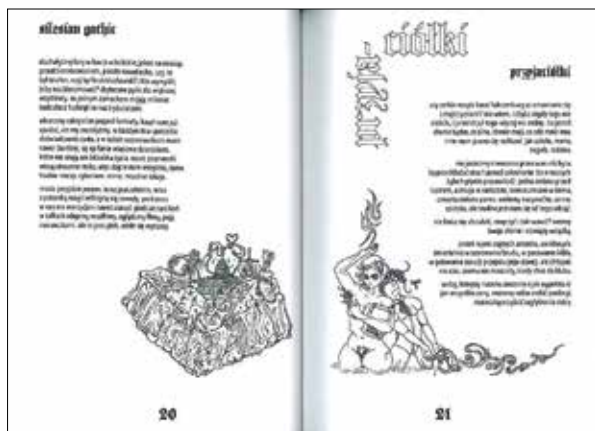
Tadeusz Boy-Żeleński napisał *Pieć Kobiet* 91 lat temu. Dzisiaj my, krakowskie Podżegaczki, poszerzamy walkę o głos naszych transpłciowych i niebinarnych przyjaciół i przyjaciółek¹².

Podobnie jak GQTTF Podżegaczki upominały się w ten sposób o narracje transpłciowe, które w dyskursie publicznym i wokół protestów proaborcyjnych często były marginalizowane. W opisywanych przez nas oddolnych inicjatywach walka o prawo do aborcji łączy się więc z walką o prawo do tranżycji, podkreślając w ten sposób brak cielesnej autonomii zarówno kobiet, jak i osób transpłciowych i niebinarnych w Polsce, a jednocześnie ukazując zmianę w polskich queerowych i feministycznych oddolnych narracjach literackich.

Należy dodać, że kolektyw Podżegaczki to tylko jedna z licznych inicjatyw, które korzystają ze społecznościowej kultury druku jako formy protestu. W tym kontekście warto również wspomnieć o działaniach poznańskiego zinnowego wydawnictwa Bomba prowadzonego przez transartystę Małgorzatę Mycek oraz Ninę Budzyńską (zostało ono później przekształcone w inicjatywę ZINEK), a także o działaniach warszawskiego kolektywu X-Philes – grupy osób artystycznych, kuratorskich i pisarskich tworzonej przez: Rafała Domagałę, Maję Gomulską, Bartosza Jakubowskiego oraz Gabriellę Sułkowską i zajmującej się rozpowszechnianiem queerowej poezji. Po serii działań performatywnych w 2021 roku X-Philes publikują zina, a w 2023 roku wraz z wydawnictwem Staromiejski Dom Kultury wydają antologię queerowej poezji (*X-Philes archiwum queerowej poezji* pod opieką redakcyjną Diany Krawiec). Podobnie jak wiele innych aktywistycznych kolektywów działają na styku literatury, sztuk wizualnych i performansu, czego przykładem jest wystawa *Baśnie z krwi i kości* pokazywana w 2023 roku w Fundacji Galerii Foksal¹³. W tym samym roku, w którym prezentowana jest wystawa X-Philes, powstaje też queerowy kolektyw zwykła dziewczyna, poświęcony nienormatywnemu doświadczeniu dziewczynstwa. Jak piszą jego członkinie – Zuza Andruszko, macieja el, Łucja Staszkievicz i Natalia Zawadzka:

W ramach naszych działań tworzymy miejsce spotkań przeznaczone do omawiania tematów nam bliskich: queeru, (trans)feminizmu, studiów o niepełnosprawności i innych perspektyw polityczno-społeczno-badawczych, rozumianych nie jako osobne pola, ale wzajemnie inspirujące się i wspólnie wytwarzające narzędzia walki¹⁴.

Chociaż w przypadku zwykłej dziewczyny widać przede wszystkim ich praktyki artystyczne, wymiar literacki jest



równie ważny: kolektyw prowadzi warsztaty literackie z pisania mitów i legend, a także organizuje serię wspólnych spotkań czytelniczych.

Na tle opisywanych wyżej działań w latach 2020–2021 rozwija się grupa *Girls and Queers to the Front* (GQTTF), której praktyki publikacyjne będą obszarem badań tego artykułu. Funkcjonująca w Warszawie od 2015 roku feministyczno-queerowa inicjatywa zainspirowana amerykańskim ruchem *riot grrrl* – a później również punkowym *queercore* – zaczynała od organizacji koncertów. W ciągu dziesięciu lat znacznie się jednak rozrosła: założona przez Agatę Barbarę Wnuk i Aleksandrę Kamińską z czasem powiększyła się o redaktorkę i pisarkę Marię Halber oraz liczne osoby współpracujące. GQTTF rozpoczynało od wydawania trzydziestostronicowych broszur, a najnowsze ziny to już ponad dwustustronicowe antologie. Sam zakres działań GQTTF na przestrzeni tych dziesięciu lat również się powiększył: inicjatywa kuratoruje obecnie wydarzenia muzyczne i performatywne, prowadzi audycję w radiu społecznościowym, organizuje spotkania autorskie i warsztaty, a przede wszystkim integruje społeczność queerową, feministyczną i transpłciową. Ten aspekt tworzenia wspólnotowej przestrzeni dla wszystkich osób marginalizowanych przez patriariat widoczny jest w samej zmianie nazwy kolektywu: z *Girls to the Front* na *Girls and Queers to the Front*. W 2018 roku inicjatywa wydała zina *ALL QUEERS TO THE FRONT*, sygnalizując potrzebę budowania queerowo-feministycznych sojuszy i z czasem w pełni angażując się w tworzenie przestrzeni dla wszystkich osób dyskryminowanych ze względu na płeć i seksualność.

Lata 2020–2021 są istotne w kontekście działań GQTTF z dwóch względów: w odpowiedzi na ograniczenia wynikające z pandemii w 2020 roku kolektyw rozpoczyna nowy cykl zinów *Queer Erotica Zine*, afirmujący queerowe tożsamości i nawołujący do traktowania przyjemności poważnie¹⁵. W momencie gdy cielesny wymiar przyjemności wynikający z przebywania razem w klubach stał się niedostępny, GQTTF zaczyna tworzyć przestrzeń symboliczną poprzez kulturę druku, skupiając się przede wszystkim na cielesnych doznaniach. Co więcej, w 2021 roku wraz z redaktorką Marią Halber GQTTF inicjuje pierwsze w Polsce queerowe DIY wydawnictwo, w którym do dziś publikuje wyłącznie queerowe osoby autorskie. Pierwsze tomiki poezji wydane przez kolektyw skupiają się na transpłciowych i queerowych narracjach. *Próba wyjścia z brzucha / próba wejścia do brzucha* Ady Adu Rączki, zilustrowana przez Zofkę Kofkę, przyjmuje formę poematu opowiadającego o niebinarnym coming outcie. Z kolei *ACABADŁO* Justyny Bilik / Łai Szkło, opatrzone ilustracjami transartysty Alin Szewczyk, używa formy wiersza i narracji poetyckiej jako formy protestu i jednocześnie sposobu na przepracowanie przemocy policyjnej doświadczanej w 2020 roku przez queerowe i kobiece ciała. Sam tytuł tomiku – gra słowna z abecedem – odwołuje się do znanego antypolicyjnego hasła ACAB, czyli akronimu *all cops are bastards* (wszyscy

policjanci to skurwysyny). Łaja Szkło jest ponadto osobą autorską tekstu piosenki, którą Maja Luxenberg śpiewała podczas proaborcyjnych protestów na melodię włoskiej antyfaszystowskiej pieśni *Bella ciao*: „Niech płonie nasz gniew w tysiącach gardeł / co krzyczą: dość ofiarom, dość ofiarom / wara od nas wiaro!”¹⁶. *ACABADŁO* stanowi tym samym kolektywny zapis doświadczenia protestów. W jednym z wierszy Szkło mówi w odniesieniu do wydarzeń z Tęczowej Nocy 7 sierpnia 2020: „Warszawa huczy jak zła”, a w kolejnym zaznacza: „W kraju rośnie przemoc, / w naszych sercach opór, / kiedy w kotle taniec, / mamy was na oku”¹⁷. *ACABADŁO* jest więc nie tylko dokumentacją przemocy policyjnej skierowanej ku queerowym i kobiecym ciałom, ale także zapisem oporu stawianego tej przemocy.

Pandemia, protesty i przemoc – wszystko to stało się zatem katalizatorem zmian prowadzących do rozwoju queerowych, transpłciowych i feministycznych narracji obecnych w kolektywnych praktykach wydawniczych. Praktyki te w 2024 roku zmaterializują się w wydaniu przez *Girls and Queers to the Front* *Zniszczonej Cindy* Eileen Myles i *Silesian Gothic* Anouk Herman¹⁸. Powodów można dopatrywać się zarówno w burzliwym okresie przemian społeczno-politycznych ze szczególnym uwzględnieniem protestów, jak i w ograniczeniach wynikających z pandemii. Przemoc ze strony rządu i policji, rosnąca queerfobia oraz mowa nienawiści włączona do kampanii prezydenckiej, a także zaostrzenie prawa aborcyjnego i towarzyszące im protesty spowodowały większe zaangażowanie polityczne indywidualnych osób twórczych i zinowych kolektywów, co przełożyło się na rozwój kulturowych praktyk aktywistycznych – szczególnie literackich – działających często na zasadzie mowy oporu. Z drugiej zaś strony pandemia COVID i wynikające z niej ograniczenia w gromadzeniu się (zarówno te narzucone prawnie, jak i wynikające z chęci dbania o siebie nawzajem) sprawiły, że część feministycznej, queerowej i transpłciowej społeczności zwróciła się w stronę kolektywnych publikacji jako formy ekspresji oraz narzędzia budowania wspólnoty. W sytuacji gdy możliwość spotkań na żywo – na przykład podczas queerowych wydarzeń klubowych – została znacznie ograniczona, ziny i tomiki poezji stają się przestrzenią, która przynajmniej częściowo wypełnia tę lukę i tworzy warunki do wspólnej wymiany doświadczeń.

Gotyk, przemoc i transfeministyczne solidarności

Wydany przez GQTTF w 2024 roku *Silesian Gothic*¹⁹ jest przykładem publikacji, która porusza wszystkie opisywane przez nas wcześniej wątki, a zarazem stanowi formę transfeministycznej ekspresji umacniającej niebinarność. Jego osoba autorska Anouk Herman nawiązuje w nim zarówno do intymnej, przełamującej tabu Anne Sexton (wiersz *postawmy z głosu nowe ciało*²⁰), która reprezentowała amerykański nurt poezji konfesyjnej, jak i Allena Ginsberga i jego słynnego *Skowytu* z 1956 roku (wiersz

Herman ze skowytu *mojej bff*²¹). Opisywany w wierszach Herman krajobraz Śląska przeplata się w zinnie z budynkami, miastami i dzielnicami ważnymi dla osoby autorskiej w okresie dorastania i z miejscami odwiedzanymi podczas podróży (Czarnogóra, Chorwacja). Język polski wraz z wplecionymi słowami po niemiecku i śląsku oddaje przy tym lokalną historię Śląska i osobistą historię Hermana, a jednocześnie przeplata się z angielskimi wersami, które sugerują chęć poszerzenia kulturowej wspólnoty transfeministycznej, queerowej i lesbijskiej. Wspomniany Ginsberg jest często traktowany jako ikona gejowskiej poezji amerykańskiej. Jest również jedną z kluczowych postaci dla analizowanej w kolejnej części tekstu twórczości Eileen Myles²². Nawiązania Herman tworzą więc transpokołeniową i międzynarodową queerową genealogię sięgającą lat 50. w Stanach Zjednoczonych.

Co istotne, bliski Herman Śląsk nie jest romantyzowany, pozostaje gotycki i mroczny – stąd sama nazwa zina, który w tłumaczeniu na język polski oznacza właśnie *Śląski gotyk*. Siemianowickie, gliwickie i bytomskie podwórka, ławki i bramy nie są więc w zinnie symbolem nostalgii, a przywołują na myśl miejsca przestrogi, jak w wierszu o tytule *to co jest / gwarantem / przeżycia na / jednej dzielnicy / może okazać się / w kupieniu / w łaski śmierci / na drugiej*²³, który zwiastuje dalszą treść wiersza. W wierszach Hermana na śląskich osiedlach, przedstawianych często jako biedne i brzydkie, opresji doświadczać jednak przede wszystkim osoby kobiece i queerowe²⁴. To właśnie problem ich wyzysku reprodukcyjnego i seksualnego, a w związku z tym skierowanej względem nich przemocy, wysuwa się na pierwszy plan w zinnie. W wierszach ze *skowytu mojej bff* oraz *przyjaciółki* osoby kobiece wykonują nieodpłatną pracę reprodukcyjną („widziałam [...] moje przyjaciółki zniszczone pracą ponad siły / robiące drugą dniówkę w domu”²⁵; „bo w naszych / żyłach płynie pracowitość: jedna zmiana przed / lustrem, a druga w zakładzie, trzecia zmiana w domu, / czwarta zmiana porno [...] nie boisz się ubrudzić, zmęczyć i zakrwawić?”²⁶) i doświadczać przemocy domowej („widziałam pierścionki za cztery wypłaty i siniaki za pięć lat prawdziwej miłości”²⁷; „nie jesteśmy stworzone przez warunki bytu, / aby przedkładać strach ponad zakochanie”²⁸). Wiersz *co się wydarza gdy tracisz dziewictwo*²⁹ dotyczy z kolei tego, w jaki sposób feminizowane ciała są – jak ujmuje to język wiersza – „upokarzane” i „opuszczane” w momencie realizowania swoich najważniejszych pragnień dotyczących intymności, seksualności i bliskości. Śląskie „osiedla oplakują upadki takich dziewczyn”, a ich rodzinny dom nie jest miejscem schronienia przed określaniem ich jako „nieletnie wkładki mięsne”, „zmierzwiłone, młode i łatwe”. Wreszcie wiersz *tidy role models*³⁰, odwołujący się do historii Cesarstwa Rzymskiego, a dokładnie transcesarowej Heliogabal, i nieprzypadkowo usytuowany na kolejnej stronie zina, tuż po *ze skowytu mojej bff*, opowiada o transdziewczynie, którą spotyka śmierć.

Podobny obraz upadłego i gotyckiego miasta – tym razem Nowego Jorku oraz jego mrocznych ulic, mieszkań

i zakamarków („obskurna dziura na 3rd street”³¹) – wyłania się z wiersza *Zniszczona Cindy* Eileen Myles. Utwór powstał pierwotnie w 2015 roku na zamówienie Salvage Art Institute (Instytutu Odzyskanej Sztuki), nowojorskiej inicjatywy założonej w 2009 roku przez polską poetkę i artystkę Elkę Krajewską. Celem instytutu jest ratowanie dzieł zakwalifikowanych przez działające na rynku sztuki agencje ubezpieczeniowe jako pozbawione wartości rynkowej³². Krajewska jest równocześnie osobą, która przy wsparciu Aleksandry Kamińskiej, Marii Halber i Joanny Mąkowskiej przetłumaczyła wiersz Myles wydany w 2024 roku w Polsce nakładem GQTTF. *Zniszczona Cindy*, również nawiązująca do *Skowytu* Ginsberga, poświęcona jest zniszczonemu podczas transportu autoportretowi amerykańskiej fotografini Cindy Sherman, ale w swoim wydźwięku odsyła zarówno do znaczenia kobiecej twórczości w polu sztuki, literatury i kultury, jak i do wartości feminizowanego ciała w kapitalistycznym i patriarchalnym społeczeństwie.

Podobnie do *Silesian Gothic*, gdzie słowo „ciało” Herman często zastępuje słowem „mięso” i przedstawia je jako zmęczone, upadłe, wykorzystane lub naznaczone trudem śląskiego życia („masz czoło znaczone kreskami jak mapa, zmęczenie / jebanie, opadło ci brew”³³), tak w *Zniszczonej Cindy* Myles rozpoczyna swój wiersz od słów:

Byłam potłuczona
byłam rozwalona
byłam rozjezana [...]
byłam szczuta, byłam stracona [...]
czuję się jak
związany skurwysyn, zgwałcona łajza,
rozmarzona saszetka, suka pocięta [...]
czuję się wykrwawiona z mojej mocy³⁴

Tę nasyconą piętnem przemocy i doświadczonej traumy pierwszą część wiersza można odczytywać dosłownie: jako odniesienie do historii zniszczonego i potłuczonego autoportretu Cindy, w którego papier wbijają się odłamki szkła. Z drugiej strony, jeśli zestawimy go z zinem *Silesian Gothic*, w którym Herman pisze o tym, jak w nastoletnim, dziewczęńskim życiu na Śląsku krew miesza się z węglem i farbą (wiersz *pragnie być / macicą nowej duszy*³⁵), a założona po raz pierwszy koronkowa bielizna naznacza się strugami „słodkiego ulepka śluzu i krwi”³⁶, możemy pomyśleć o poezji Myles i Hermana jako o takiej, która dotyka zarówno erotyki i cielesności, jak i związanych z nią przemocowych doświadczeń u kobiecych i queerowych osób – zarówno Myles, jak i Herman są bowiem osobami niebinarnymi.

W kontekście traumy i przemocy względem feminizowanych ciał u Myles i Herman, czy też, jak w przypadku wiersza *tidy role models*, (trans)femicydalnej przemocy – terminu używanego przez Sayak Valencie na zabójstwa kobiet i osób transpłciowych właśnie ze względu na ich kobiecą identyfikację tożsamościową³⁷ – warto przywołać słowa Emmy Heaney. We wstępie do *Feminism against Cisness* zwraca ona uwagę:

Od połowy XIX wieku do początku XX wieku to najpierw organy, potem hormony, a w końcu chromosomy zaczęły stanowić medyczną podstawę przypisywania płci. Jednak przed tym okresem medykalizacji, w jego trakcie i po nim te struktury i substancje nigdy nie determinowały tego, kto doświadcza feminizującej przemocy, o czym może zaświadczyć każda feminizowana osoba uczniowska szóstej klasy, która musiała „przebić się” przez szkolny korytarz³⁸.

Doświadczenie przemocy względem osób feminizowanych już w okresie dorastania zarówno przez cisplciowe, jak i transplciowe dziewczyny czy osoby niebinarne, o czym pisze Heaney, jest szczególnie widoczne w wierszach Herman *co się wydarza gdy tracisz dziewczęstwo, tidy role models czy ze skowytu mojej bff* („widziałam najmłodszego dziewczyny mojego pokolenia / wpadające w ramiona głodnych historycznych chłopców”³⁹). Co istotne, Herman akcentuje w nich bliskość i wspólnotowość takich doświadczeń poprzez odwołanie do kategorii „dziewczyny” – kategorii, która w języku polskim, podobnie jak po angielsku, pozwala na ujęcie różnych usytuowań i ekspresji płciowych.

Jak podkreśla Rosalind Sibielski, dziewczyna funkcjonuje w kulturze jako niestabilna kategoria tożsamościowa⁴⁰. Ciągła zmienność dziewczęństwa, którą widać między innymi w tym, jak trudno jest jednoznacznie określić, w jakim przedziale wiekowym mówimy o dziewczynie⁴¹, zachęca do kwestionowania stałości norm społecznych i płciowych. Od momentu odzyskania dziewczęństwa przez ruch *riot grrrl* staje się ona kategorią politycznie zaangażowaną. Mając to na uwadze, możemy zatem interpretować narrację poetycką, która posługuje się kategorią feministycznego dziewczęństwa, jako strategię polityczną mającą na celu kwestionowanie stabilnych norm płciowych. Pozwala ona ująć różne doświadczenia, a to z kolei daje nadzieję na zbudowanie transfeministycznych solidarności i sojuszy. Jak bowiem zauważa Heaney, feminizm powinien pamiętać, że na celowniku mizoginii i patriarchy znajduje się nie tylko kategoria cisplciowej kobiety, a feministyczne sojusze wyrastające z feminizującej przemocy mogą przekształcać relacje społeczne. Jednocześnie Heaney podkreśla, że transfeministycznych solidarności nie należy rozumieć jako trwałych i naturalnych więzi⁴². Zawierają one sprzeczności, konflikty i napięcia, a sama kategoria „feministycznej solidarności”, jak ujmuje to Jay Szpilka w kontekście myśli Camerona Awkward-Richa⁴³, nie może uparcie ignorować „wewnętrznych niejedności, na których kategoria ta jest [...] zbudowana”⁴⁴.

Odzyskiwanie sprawczości poprzez poezję

W opublikowanym na łamach „Czasu Kultury” artykule *Nieprzyjemne uczucia: feminizm, queer i negatywność*, który poprzedza zacytowany wcześniej fragment tekstu Szpilki, Joanna Bednarek stwierdza:

Miano ofiary naznacza podmiot piętnem, ponieważ sugeruje słabość i bierność, którym wciąż – mimo kilkudziesięciu lat feministycznych i queerowych dekonstrukcji – nadal podświadomie gardzimy⁴⁵.

Bednarek podkreśla dalej za autorką autobiograficznej książki *Głód* Roxane Gay, że w kontekście doświadczenia przemocy – szczególnie seksualnej – słowo „ofiara” można jednak odzyskać, a nieprzyjemne uczucia niekoniecznie cenzurować w celu ich upolitycznienia⁴⁶. Ta teza przywodzi na myśl inne badaczki i badaczy, na przykład Sianne Ngai⁴⁷, Jacka Halberstama⁴⁸ czy Heather Love⁴⁹ z ich kategorią „biernego” oporu i teoretycznymi odniesieniami do feminizmów cienia, aby wymienić tylko kilka z nurtów obecnych w teorii feministycznej i queerowej. Pozwala na niewymazywanie tego, co bolesne, przy jednoczesnym przepracowywaniu doświadczeń i umacnianiu politycznych dążeń. Daje też punkt wyjścia do namysłu, jak poprzez narracje poetyckie możemy wypracowywać wspólne – choć zawsze różniące się od siebie w swoim szczegółowym obrazie – transfeministyczne perspektywy queerowe.

Jedną z takich strategii jest właśnie mroczny, gotycki humor, który widzimy w *Zniszczonej Cindy i Silesian Gothic*. Gotyck od lat był przestrzenią przekraczania norm społecznych, szczególnie w kontekście seksualności, jak również, do pewnego stopnia, płci. Jak podkreśla George E. Haggerty, gotyk oferuje „historyczny model teorii queer i polityki: transgresywny, skupiający się na seksualności i sprzeciwiający się dominującej ideologii”⁵⁰. Jednocześnie jego kampowy wymiar⁵¹ zachęca do przyjrzenia się gotykowi przez pryzmat ironii i (zwykle czarnego) humoru. Przewrotność gotyckiej i ironicznej narracji poetyckiej obecnej w analizowanych zinach wpływa szczególnie z zestawienia potocznego języka, który odsyła do codziennych, często banalnych sytuacji zestawionych z doświadczeniami przemocy, a nawet śmierci. Widać to na przykładzie wiersza *to co jest / gwarantem / przeżycia na / jednej dzielnicy / może okazać się / w kupieniu / w łaski śmierci / na drugiej*, w którym zaraz po tytule Herman decyduje się na umieszczenie wersów „uberkiem do nieba pojechał też kolega / który idąc do domu potknął się o rzekę”, co można interpretować jako metaforyczne odniesienie do śmierci kolegi Herman. Jak widać, te wersy zawierają w sobie kontrastowe znaczenia – „uberek” kojarzy się raczej z zamówieniem taksówki z wieczornej zabawy niż ze śmiercią. Motyw „uberka do nieba” powraca zresztą w innym wierszu Herman, w *is true crime / really that insensitive*, w którym brokat, konfetti, słodkość i różowe wstążki zestawione są ze zwodzeniem, wpadaniem pod auto, karetką, pogrzebem i płaczem⁵². W przeciwieństwie do *to co jest / gwarantem / przeżycia na / jednej dzielnicy...*, gdzie Herman metaforycznie odnosi się do przemocy, tutaj pisze jednak wprost: „duszona [młoda dziewczyna] w konfetti. uberkiem do nieba podjeżdża za darmo”. „Zaświaty, fiołki i plexi”⁵³ skontrastowane obok siebie w wersie kończącym wiersz z jednej strony odsyłają więc do czegoś ponurego

i brutalnego, z drugiej zaś (pozornie) bawią. Wszystkie wiersze Herman charakteryzuje dodatkowo to, że są rytmowane, co dodaje im lekkości w lekturze.

Podobnie jest w przypadku *Zniszczonej Cindy*: Myles zestawia w wersach kontrastowe znaczenia („laleczka z imbryczka, / roztrzaskany kawał słońca”, „nerka / wybrzuszona jak arbut”, „wielka kupa / lśniącego kawioru”⁵⁴), a w całym wierszu sprawczość tytułowej Cindy miesza się z jej bezradnością. Bohaterka czuje się na przemian „uświęcona”, „niewiarygodnie zmartwychwstała”, „dobrze doświetlona” (w domyśle: dobrze sfotografowana) i „przeobrażona w / strumień pomysłów”, a także „etycznie dotknięta”, „zagnębiona”, „odstawiona na półkę i / wywalona”⁵⁵. Za każdym razem jednak, gdy wydaje się, że ma kontrolę nad własnym ciałem i może pozwolić sobie na dumne emanowanie jego erotycznością i ponętnością („mój zadarty nosk [...] błysk na moim / ramieniu, rozciągnięte ramiączko biustu / nosza”⁵⁶), Myles dopisuje w imieniu patriarchy: „nie tędy droga”⁵⁷. Tak samo wygląda to w kontekście statusu Cindy jako kobiecej fotografi w polu sztuki. Z jednej strony Cindy myśli, że ma szansę być przełomową artystką, „gwiazdą lśniącego zwycięstwa”⁵⁸, jednak – jak pisze Myles – w patriarchalnym świecie mężczy artyści i instytucje sztuki od razu dopowiadają:

nie znaczy [to], że dla ciebie wystawią Wielką Armadę
koleżanko, nie znaczy że jesteś wisienką
na torcie opływającą śmietanką
nie znaczy, że przysługuje ci lśniąca garsonka, ekstra
kiecka i buty w szpic. Idziesz boso ty
śmieszna frajerko, faceci w kuluarach mają z ciebie
ubaw⁵⁹.

Praca włożona we własną twórczość i wynikające z niej poczucie dumy nie oznacza więc uznania w męskulinizowanym świecie artystycznym. W ostatniej strofie wiersza coś się jednak zmienia: pracę Cindy ratuje jej znajomy, amerykański artysta Paul Thek, który przypadkowo odnajduje zdjęcie i rozpoznaje w nim przyjaciółkę sprzed lat. Co więcej, w tym miejscu wiersza zmianie ulega sam język poezji – odwzorowuje luźną, zabawną rozmowę Paula („Ale czekaj czekaj Kochanie [...] Chyba ją znam. To Cindy Sherman. Cindy, / Cindy czy to ty”⁶⁰). Pisane z dużej litery „Kochanie” sugeruje osobiste, ale i polityczne upodmiotowienie Sherman przez Paula, a podanie imienia i nazwiska fotografi w zestawieniu ze słowami takimi jak „ostrygi”, „szampan” i „agencja ubezpieczeniowa”, jej końcowe uznanie na rynku sztuki. Paul mówi przecież: „Boże niezłe światło / na boku jej głowy. Ta babka jest kurwa genialna [...] wyjątkowa, nieporównywalna [...] Cindy to / niezły chłoptaś, boże kocham to”⁶¹. I choć fotografię Sherman ratuje mężczyzna, co dodatkowo problematyzuje wydzwięk wiersza, a w szczególności to, w jaki sposób możemy uznać jego zakończenie za moment odzyskania sprawczości przez Cindy, strofa ta daje nadzieję na możliwość uznania zarówno twórczości kobiecych

artystek, jak i ich ekspresji cielesnych i erotycznych jako równouprawnionych i autonomicznych.

Na koniec warto dodać, że to, co poza mrocznym i ponurym humorem pozwala w poezji Myles i Herman wyjść poza martyrologię i cierpienie związane z kobiecymi tożsamościami, widać też w oporze względem patriarchalnych, transfobicznych, niezwykle elitarnych i niedostępnych instytucji – zarówno kulturowych, jak i religijnych. W przypadku *Zniszczonej Cindy* kontrowane są sformalizowane instytucje sztuki i literatury, ale świadczy o tym także przykład opisywanego wcześniej kontekstu powstania wiersza na zamówienie Salvage Art Institute ratującego „nierynkowe” dzieła. W jednym z wierszy Herman tłumaczy z kolei monogram IHS jako „I hate sperm” lub jako „irresistible hoers & sluts”⁶², co można interpretować jako gest oporu czyniony właśnie za pośrednictwem narracji poetyckiej wobec stygmatyzacji feminizowanych osób przez polską instytucję Kościoła katolickiego („będziemy przyjmować komunie, a potem pluć nią na rękę”⁶³). Ten mroczny, wręcz upiorny humor pozwala na choćby chwilowe przepracowanie doświadczanej traumy i instytucjonalnej przemocy za pomocą języka. Poza ośmieszaniem formalnych instytucji, w których produkowana jest poezja czy sztuka, zarówno u Herman, jak i u Myles ten kontekst jest zatem nieco szerszy – ośmieszane są nie tylko instytucje kultury, ale również podmioty polityczne, a także instytucje społeczne i religijne.

Wątek oporu względem instytucji polskiego Kościoła katolickiego jest tu szczególnie ważny. Jak zauważa Marta Warat – właśnie w kontekście oporu względem przemocy wobec osób feminizowanych⁶⁴ – jego polityczna i edukacyjna agenda w Polsce jest ściśle powiązana z polityką państwa⁶⁵, która z kolei naszym zdaniem przekłada się na inne instytucje: sztuki, literatury czy akademii. Zdaniem Warat Kościół przyjmuje rolę obrońcy zarówno patriarchalnego porządku społecznego, jak i polskiej tożsamości narodowej⁶⁶. Odmowa uznania przez religijne, społeczne i polityczne (oraz należy dodać: kulturalne!) instytucje publiczne nacjonalistyczno-religijnych kulturowych i strukturalnych źródeł przemocy ze względu na płeć ma więc konsekwencje nie tylko dla prawa i wdrażania polityk równościowych⁶⁷. Zarówno zdaniem Warat, jak i naszym, tak promowany dyskurs zniechęca osoby feminizowane do opuszczania przemocowych związków, utrwała binarne hierarchie płci w relacjach intymnych oraz wzmacnia queerfobię i transfobię⁶⁸ poprzez esencjalistyczne, heteronormatywne i tradycyjne wizje kobiecości i męskości zakorzenione w różnicach biologicznych i ontologicznych⁶⁹.

Gotycki skowyt przyjaciółek

Powracając do pierwszej części artykułu, w której pokazywałyśmy, w jaki sposób protesty w obronie praw reprodukcyjnych i autonomii cielesnej, a także te sprzeciwiające się queerfobicznej przemocy solidaryzowały osoby transpłciowe, feministyczne, niebinarne i queerowe,

chciałybyśmy podkreślić, że razem z pandemią uniemożliwiającą przebywanie razem wpłynęły one na twórcze praktyki aktywistycznego oporu i solidarności wobec patriarchalnej przemocy. Jak podkreśla Cvetkovich, praktyki publikacyjne opierające się na relacyjności, bliskości i przyjaźni, takie jak pisanie i wydawanie zinów, tomików poezji czy innych społecznościowych publikacji, dają przestrzeń do budowania wspólnoty afektywnej, a także do mówienia o traumie i przemocy⁷⁰. Pisanie poezji i publikowanie wydawnictw takich jak *Zniszczona Cindy* i *Silesian Gothic* staje się zatem nową formą wykuwania sojuszniczej, dziewczynskiej i transnarodowej przestrzeni w dyskursie społecznościowym i literackim, ale też szerzej: publicznym.

To, co wydaje się nam szczególnie ważne w tym kontekście i co widać na przykładzie analizowanych tomików poezji wydanych przez Girls and Queers to the Front, to nowy sposób tworzenia poetyckiej narracji feministycznej: nie jest ona ciskobieca, lecz transfeministyczna, a co najważniejsze, pisana jest z perspektywy osób trans. Używane w niej kategorie „dziewczyny” czy „przyjaciółki” pozwalają na poszerzenie w języku polskim feministycznej solidarności i kobiecych sojuszy w oparciu o doświadczenie przemocy względem feminizowanych ciał. Umożliwiają wypracowanie gotyckiego oporu wobec patriarchy i mizoginii, która – jak ujmuje to Jay Szpilka, a z tą diagnozą się zgadzamy – materializuje się w niechęci do dziewczynstwa, a tym samym również w transfobii⁷¹. Takie praktyki oporu w narracjach poetyckich widoczne są dla nas na wielu poziomach: w niechęci do instytucji, w ponurym humorze odnoszącym się do lokalności, a także w nowym, dwujęzycznym języku pisania, czego przykładem są amerykańsko-polskie narracje w *Silesian Gothic*, a także dwujęzycznie wydana *Zniszczona Cindy*.

Transnarodowe przepływy obecne na poziomie praktyk językowych w przywoływanej tu poezji pokazują, z jakich kierunków i w jakich kontekstach tworzona jest transfeministyczna i queerowa poezja w Polsce. Nawiązania do Stanów Zjednoczonych widoczne w *Silesian Gothic* i *Zniszczonej Cindy* kielkują bowiem także w wielu innych polskich transfeministycznych narracjach. Świadczyć może o tym brak innych odniesień queerowych i trans, które byłyby szeroko rozpoznawane w kulturze i literaturze, ale wpływ ma na to również powszechna znajomość tego języka w porównaniu z innymi językami w Polsce. Amerykańsko-polska dwujęzyczność może z tej perspektywy sugerować chęć poszerzenia kulturowej wspólnoty queerowej i transfeministycznej, choć niekoniecznie konotuje świadome odwołanie do amerykańskiej kultury. Na poziomie praktyk publikacyjnych świadczyć może również o chęci nawiązania międzynarodowego wydawniczego i czytelniczego dialogu transfeministycznego i queerowego. Ta myśl wymaga jednak głębszych badań – szczególnie w kontekście przemocy, jakiej osoby transpłciowe doświadczają dziś w Stanach Zjednoczonych.

Przypisy

- Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Duke University Press, Durham 2021, s. 161; przekład własny.
- Taż, *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, Durham 2003, s. 106.
- Michelle Kempson, 'My Version of Feminism': *Subjectivity, DIY and the Feminist Zine*, „Social Movement Studies” 2015, t. 14, nr 4, s. 460.
- A. Cvetkovich, *Depression...*, dz. cyt., s. 189–192.
- 7 sierpnia 2020 roku miało miejsce aresztowanie transaktywistki kolektywu, w tym niezwykle brutalna odpowiedź policji i rządu na próbę blokady aresztu. Data ta, znana jako Tęczowa Noc, została potem określona przez media, a co znacznie bardziej istotne, przez transfeministyczne i niebinarne osoby artystyczne i poetyckie jako polskie Stonewall. Zob. <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26193342,po-zatrzymaniu-margo-czy-obszerwujemy-narodziny-polskiego-stonewall.html> oraz www.nbcnews.com/feature/nbc-out/polish-stonewall-protesters-decry-government-s-anti-lgbtq-attitudes-n1236273, dostęp: 30.09.2025. Pozostawimy otwartym pytanie o to, czy polskie zdarzenia możemy określać mianem Stonewall, co kojarzy się z mobilizacją queerowej i transowej społeczności w odpowiedzi na przemoc policji w Nowym Jorku w 1969 roku. Odwołania do kultury amerykańskiej mają jednak znaczenie w kontekście poszukiwania queerowej i transfeministycznej historii i genealogii. Zwracanie się ku queerowym ruchom i osobom pisarskim z USA jest bowiem obecne w poezji Hermana również przez nawiązania między innymi do Allena Ginsberga.
- Paweł Knut, *Mowa oporu jako odpowiedź na mowę nienawiści – na przykładzie społecznych praktyk odpowiadania na homofobiczną i transfobiczną mowę nienawiści w Polsce*, niepublikowana rozprawa doktorska obroniona na Uniwersytecie Warszawskim, Warszawa 2023, s. 8.
- Tamże, s. 16–17.
- Judith Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. Adam Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- P. Knut, *Mowa oporu...*, dz. cyt., s. 246.
- Di Libe brent wi a nase Sznate, *Prezydentka*, https://youtu.be/Ym0vsjymaXc?si=yF-FhDOtPN8_OR8F, dostęp: 20.09.2025.
- Szerszy krajobraz twórczych działań aktywistycznych ukazujących się w druku opisują Aleksandra Kamińska i Maria Halber w eseju *Queerowe ciała, międzykontynentalne połączenia: czytając Eileen Myles w Polsce*, który w wersji dwujęzycznej załączony został jako posłowie do wiersza *Zniszczona Cindy Miles*. Esej z tego zina stanowi punkt wyjścia dla naszego artykułu. Zob. *Queerowe ciała, międzykontynentalne połączenia: czytając Eileen Myles*, [w:] Eileen Myles, *Zniszczona Cindy*, przeł. Elka Krajewska przy wsparciu Aleksandry Kamińskiej i Marii Halber, Girls and Queers to the Front, Warszawa 2024, s. 21–41.
- Podręczaczki zin – PIEKŁO (NIE TYLKO) KOBIEĆ, www.facebook.com/events/764599760804893, dostęp: 20.09.2025.
- X-Philes, *Baśni z krwi i kości*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa, 1.12.2023–27.01.2024, <https://foksalgalleryfoundation.com/pl/exhibition/x-philes-basnie-z-kwi-i-kosci>, dostęp: 25.09.2025.
- Portfolio zwykła dziewczyna kolektyw, CSW Zamek Ujazdowski, https://u-jazdowski.pl/open-call-wyniki/open_call_15838, dostęp: 19.09.2025.
- Queer Erotica Zine*, Girls and Queers to the Front, Warszawa 2020, s. 3.

- 16 Łaja Szkoło, *ACABADŁO, Girls and Queers to the Front*, Warszawa 2021, s. 2.
- 17 Tamże, s. 15.
- 18 *Silesian Gothic* Anouk Herman dostało finansowanie w ramach projektu *Otwieramy się!* Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski oraz powstawało w czasie, gdy GQTTF brało udział w rezydencji Warszawskiego Obserwatorium Kultury, natomiast prace nad *Zniszczoną Cindy* Eileen Myles były częściowo sfinansowane dzięki Stypendium artystycznemu m.st. Warszawy.
- 19 Anouk Herman, *Silesian Gothic*, Girls and Queers to the Front, Warszawa 2024.
- 20 Tamże, s. 14.
- 21 Tamże, s. 16.
- 22 Myles mówi o Ginsbergu w kontekście społeczności queerowych osób pisarskich w wywiadzie: Eileen Myles, *The New Fuck You. A Conversation with Eileen Myles*, „The Anarchist Review of Books” 2024, nr 8, s. 12.
- 23 A. Herman, *Silesian Gothic*, dz. cyt., s. 18.
- 24 Pisząc o osobach kobiecych lub feminizowanych, odnosimy się do kobiecych (z ang. *femme presenting*) i transfeministycznych ekspresji w ramach niekoniecznie kobiecej tożsamości płciowej. Mamy przy tym poczucie, że język polski nie do końca oddaje tożsamościowe usytuowania osób autorskich analizowanych zinnów. Obie osoby mają doświadczenia socjalizacji do roli kobiecej i funkcjonowania w społeczeństwie jako kobiety. Eileen Myles przeszły drogę od identyfikowania się jako kobieta do bycia niebinarną osobą, która obecnie określa się jako *nonbinary butch*.
- 25 A. Herman, *Silesian Gothic*, dz. cyt., s. 16.
- 26 Tamże, s. 21.
- 27 Tamże, s. 16.
- 28 Tamże, s. 21.
- 29 Tamże, s. 24.
- 30 Tamże, s. 17.
- 31 E. Myles, *Zniszczona Cindy*, dz. cyt., s. 15.
- 32 Zob. Salvage Art Institute, <http://salvageartinstitute.org>, dostęp: 29.09.2025.
- 33 A. Herman, *Silesian Gothic*, dz. cyt., s. 14.
- 34 E. Myles, *Zniszczona Cindy*, dz. cyt., s. 9–11.
- 35 A. Herman, *Silesian Gothic*, s. 10.
- 36 Tamże, s. 6.
- 37 Sayak Valencia, Olga Arnaiz Zhuravleva, *Necropolitics, Postmortem / Transmortem Politics, and Transfeminisms in the Sexual Economies of Death*, „TSQ: Transgender Studies Quarterly” 2019, t. 6, nr 2, s. 182.
- 38 Emma Heaney, *Feminism against Cisness*, Duke University Press, Durham 2024, s. 2; przekład własny.
- 39 A. Herman, *Silesian Gothic*, dz. cyt., s. 16.
- 40 Rosalind Sibielski, *Becoming Victim, Becoming Empowered, Becoming Girl: Discourses of Girlhood in the U.S. at the Turn of the Millennium*, „Rhizomes Special Issue on Becoming Girl” 2011, www.rhizomes.net/issue22/index.html, dostęp: 1.10.2025.
- 41 Anita Harris, *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*, Routledge, New York 2004, s. 185.
- 42 E. Heaney, *Feminism against Cisness*, dz. cyt., s. 2.
- 43 Cameron Awkward-Rich, *The Terrible We: Thinking with Trans Maladjustment*, Duke University Press, Durham 2022.
- 44 Jay Szpilka, *Feminizm jako źródło cierpienia. Doświadczenie niemożliwości trans / feministycznej solidarności w literaturze trans*, „Czas Kultury” 2023, t. 39, nr 4, s. 35.
- 45 Joanna Bednarek, *Nieprzyjemne uczucia: feminizm, queer i negatywność*, „Czas Kultury” 2023, t. 39, nr 4, s. 22.
- 46 Tamże.
- 47 Sianne Ngai, *Ugly feelings*, Harvard University Press, Cambridge 2009.
- 48 Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
- 49 Heather Love, *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*, Harvard University Press, Cambridge 2009.
- 50 George E. Haggerty, *Queer Gothic*, University of Illinois Press, Champaign 2006, s. 2.
- 51 Thomas Brassington, „Tarting up ideas in costume jewellery”: *Contemporary Gothic Camp*, [w:] *Queer Gothic: An Edinburgh Companion*, red. Ardel Haefele-Thomas, Edinburgh University Press, Edinburgh 2023, s. 97.
- 52 A. Herman, *Silesian Gothic*, dz. cyt., s. 12.
- 53 Tamże.
- 54 E. Myles, *Zniszczona Cindy*, s. 11.
- 55 Tamże.
- 56 Tamże, s. 13.
- 57 Tamże.
- 58 Tamże.
- 59 Tamże.
- 60 Tamże, s. 15.
- 61 Tamże, s. 15–16.
- 62 Tamże.
- 63 Tamże.
- 64 Warat nie pisze o osobach feminizowanych, lecz o kobietach, ale zależy nam, aby podkreślić, że przemoc ze względu na płeć wcale nie dotyczy tylko cis kobiet.
- 65 Marta Warat, *For the Sake of Family and Religion. Nationalist-Religious Discourse on the Convention on Preventing and Combating Violence against Women and Domestic Violence*, „Studia Humanistyczne AGH” 2016, t. 15, nr 3, s. 105–121. Opracowanie tego artykułu pierwotnie znalazło się ramach raportu dla projektu badawczego CCINDLE Horizon Europe Project (2022–2026).
- 66 Tamże.
- 67 Tamże.
- 68 Podobnie jak w przypisie wyjaśniającym powyżej: Warat pisze w kontekście homofobii, a nie queerfobii czy transfobii, ale uważamy, że analizowana przez nią przemoc dotyka nie tylko gejów i lesbijek.
- 69 Tamże.
- 70 A. Cvetkovich, *Depression*, s. 189–192.
- 71 Jay Szpilka, *Gorset, wstyd i kocie uszka. O transkobiecości*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2024, s. 89.