

KRYSZYNA DUNIEC

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0002-0471-8795>

Endless – queer dekolonialny

Endless: Decolonial Queerness

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The text is based on an analysis of an affective archive and on the author's own documentary reflection on both the cognitive and affective dimensions of seven years of engagement with *Endless*, an artistic, performative, and queer project by Wojciech Puś. The project, developed through a series of performative iterations within a community of performers representing diverse biographies, gender identities, racial backgrounds, sexual orientations, and nationalities, culminated in an arthouse feature film, which is the subject of the author's analysis.

Keywords: queer; film; performance; archive; politics

Abstrakt

Tekst jest wynikiem analizy afektywnego archiwum, własnej dokumentalnej refleksji nad zarówno poznawczymi, jak afektywnymi doświadczeniami związanymi z siedmioletnim towarzyszeniem artystycznemu, performatywnemu, queerowemu projektowi *Endless* Wojciecha Pusia. Efektem finalnym projektu realizowanego w rozmaitych performatywnych odsłonach we wspólnocie performerów i performerek – osób o różnorodnych biografiach, tożsamościach płciowych i rasowych, orientacjach seksualnych oraz narodowościach – jest fabularny arthousowy film, który autorka poddaje analizie.

Słowa kluczowe: queer; film; performans; archiwum; polityka

O autorce

Krystyna Duniec – teatrolożka, historyczka i eseistka teatralna. Pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru IS PAN oraz na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Pomysłodawczyni oraz kierowniczka Studiów Podyplomowych Sztuki Performatywnej, Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu SWPS, a także Objazdowego Uniwersytetu Powszechnego im. Ireny Krzywickiej. Autorka książek dotyczących sztuki performatywnej.

Endless – queer dekolonialny

Performatywny projekt *Endless* śledziłam przez dziewięć lat. Od samego początku, czyli od 2016 roku, obserwowałam proces rozwoju tego *cinematic performance* Wojciecha Pusia – artysty filmowego, teatralnego reżysera światła i twórcy wideo, a także autora elektronicznej muzyki – pogłębiając swoje rozumienie istoty queeru i queerowości jako idei niezależności i autonomii artystycznej, oporu wobec opresywnych norm, buntu wobec przemocy oraz otwarcia na skomplikowaną różnorodność i wolnościowe wybory. Historia ciała to zawsze opowieść o jego ograniczeniach, wyznaczaniu granic, negacji różnic, ostrej ambiwalencji. Queer zaś otwiera się na ciało dziwne, nieznane, nierozumiane czy dyskryminowane, zmysłowo otwarte, tożsamościowo płynne, wrażliwe i zdeterminowane w oporze przeciwko heteronormie i jej opresji. Kolejne odsłony *Endless* – projektu artystycznego, ale i interwencyjnego, emancypacyjnego, pozwalały mi na pogłębioną recepcję pojęcia queerowości jako wzornika w polityczny i społeczny wymiar współczesności. Długoletnie obcowanie z artystami/artystkami i performerami/perfermerkami z różnych środowisk, z różnymi doświadczeniami życiowymi i zawodowymi, a także z osobami nieheteronormatywnymi uzmysławiało mi zarówno złożoność queerowych tożsamości, jak i ciężar wyzwań, jakie te osoby podejmują, żeby dzielić się swoimi doświadczeniami nie tylko w życiu codziennym, ale także w sztuce, w swojej walce o *freedom from sexuality*.

Uczestnictwo w procesie artystycznym *Endless* skierowało mnie też w stronę namysłu nad kategorią wstydu jako opisującą świat kategorią kulturową. Po raz pierwszy sama musiałam publicznie przekroczyć wstyd w 2015 roku, kiedy w eksperymencie performatywnym *Działania na (O)sobie*¹ w Teatrze Powszechnym dekonstruowałam swój wizerunek, wykonując nieznane mi wcześniej polecenia zespołu złożonego z dyrektora teatru, reżyserki i reżysera, aktorki oraz moich doktorantów i doktorantek, którzy mogli dowolnie ingerować w mój wizerunek, kreować, go i redefiniować. Charakteryzowana każdorazowo do poszczególnych zadań – najczęściej przemocowych – byłam kneblowana, zaklejano mi oczy, usta, nos, musiałam trzymać kij bejsbolowy, odpowiadać na intymne pytania, rwać na strzępy książkę, śpiewać. Wykonywałam poszczególne zadania, stając się podmiotem w charakterze przedmiotu. Jako wykonawczynie poleceń ulokowałam swoje ciało i sprawczość w centrum pola badawczego, przyjmując

postawę autoetnograficzną. Nie podejmując negocjacji z „instruktorami”, stanowiłam narzędzie testujące relacje władzy, gry wizerunków; angażując własny wizerunek, odbierając sobie możliwość negocjacji, przekraczałam wstyd. Joanna Drozda wykonała wobec mnie najbardziej radykalny gest: zawinęła moją twarz w folię i całowała ją, wyciskając na niej czerwone, uszmiłkowane pocałunki. To, co wówczas odbierałam jako ostre, cielesno-erotyczne naruszenie mojej prywatności, dziś, w 2026 roku, odbieram jako kontrowersyjny, choć nie do końca czytelny manifest aktorki na rzecz przekraczania barier między ludźmi, otwartości, miłości i solidarności.

Nie mam wątpliwości, że cielesne istnienie, nieustannie podatne na zranienie, określa wstyd, a co za tym idzie kwalifikatory, normy moralne i konstatacje etyczne. Niewątpliwie to, co cielesne i najbardziej zagrożone w swoich prawach do wolności oraz człowieczeństwa, w dążeniu do autonomii i widzialności wymaga ciągłej transgresji wstydu. Moja długotrwała obserwacja uczestnicząca w projekcie Wojciecha Pusia stanowiła w tym względzie z jednej strony narzędzie badawcze, z drugiej zaś materiał analityczny. Śledziłam kolejne fazy, rozwój conceptualny, rozmawiałam z autorem, performerami/perfermerkami i prowadziłam *self-interview*, poddając analizie własne wnioski. Moja pozycja była jedynie pozycją obserwarki powracającej do projektu w różnych momentach jego trwania. Śledziłam sposób, w jaki *Endless* zamienia patriarchalne i normatywne *male gaze* na *trans gaze*, kierując je w stronę tego, co zawstydzone, zmarginalizowane, opresjonowane, niezgodne z dominującym punktem widzenia, a także poddając badawczej refleksji zdobywaną w ten sposób wiedzę usytuowaną.

Zaangażowanie w wieloletnią obserwację *Endless* umożliwiło mi wejście w przestrzeń, w której queerowe głosy są słyszane, celebrowane, wybrzmiewają jako równościowe i emancypacyjne doniosłe. Obserwowanie rozwoju projektu od wielu wydarzeń performatywnych do jego stabilizacji w fabularnym filmie arthousowym, pozwoliło mi uwierzyć w niezależność sztuki, która ma moc zmieniania społecznych percepcji jako narzędzie reparacyjnego oporu. Kolejne odsłony projektu, w swojej performatywnej wielości, a także moja percepcja z pozycji usytuowanego narzędzia poznania stawały się źródłem zarówno wewnętrznych afektów, jak i krytycznych refleksji nad własnym doświadczeniem jako badaczki.

Zgromadzone artefakty: nagrania kolejnych performansów, fotografie oraz wydawnicze edycje projektu – książka, płyta i kasetka z elektroniczną ambientową muzyką, pełną przesterów i transowej rytmiki – układały się w koncept emancypacyjnego performowania wolnej, płynnej, seksualnej tożsamości. Swoje doświadczenia związane z *Endless* od 2018 roku archiwizuję zatem jako rozmaite znaczące o niesprecyzowanych znaczeniach, podlegających negocjacji, jak chciałby Roland Barthes i wytwarzających „imperium znaków”² płynnej tożsamości seksualnej. Kolejne odsłony projektu stawały się więc także źródłem doświadczeniem osoby queerowej.

Taka perspektywa bliska jest obserwacji uczestniczącej: jako badaczka stałam się świadkiem kolejnych etapów pracy, przesunięć koncepcji, zmian obsady, rozmów, napięć i decyzji estetycznych, które nie zawsze pozostawiają ślad w finalnym dziele. Efekt projektu, czyli film *Endless*, powstawał zatem jako rozciągnięta w czasie struktura procesualna oparta na zespołowych relacjach, improwizacjach, realnych biografiach i wspólnotowym doświadczeniu performerów. Długotrwałe towarzyszenie projektowi pozwoliło mi uchwycić nie tylko jego rezultat, lecz także metodę – sposób, w jaki queerowa wspólnota wytwarzała się w pracy, w jaki prywatne historie przechodziły w filmowy obraz, któremu Puś wierzy bardziej niż słowu, w jaki ciało stawało się nośnikiem pamięci, pragnienia, transformacji i polityki. Jako badaczka pozostałam całkowicie zewnętrzną komentatorką; moja wiedza ma charakter afektywny, relacyjny i usytuowany. Nie oznacza to rezygnacji z krytycznego dystansu, ale solidarność z oporem wobec heteronormy, zaangażowanie wpływające na moją recepcję rzeczywistości.

Jako queerowa sytuacja produkcyjna *Endless* implikuje spotkanie zawodowych aktorów, aktorów filmu pornograficznego, sexworkerów, performerów, muzyków, osób trans, queerowych i niebinarnych. Byli to: Szymon Czacki, Jorge Benavides, Anton Tsyhulskyi, Falko Dzur, Pat Dudek, Lina Bembe, Pierre Emö i Magdalena Wawrzyńczak. Pierwsza odsłona *Endless*, *Days as days*, która odbyła się jesienią 2018 roku w przestrzeni przeszklonego holu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na Pańskiej, zbudowała intymną wspólnotę performerów i widzów we wspólnej przechadzce po korytarzu, w nieokreślonym kierunku, jak w filmie Alaina Resnais *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961), do którego Puś nawiązuje. W milczeniu i w czułej rozmowie na intymne tematy: o stracie, rozpacz i miłości, o poczuciu bezpieczeństwa, przy ambientowej muzyce lub nostalgicznych songach Leonarda Cohena, a przede wszystkim przy przejmującej wokalne improwizacji transpłciowej wokalistki Pat Dudek, snuła się opowieść o tranzycji, o przechodzeniu od przypisanej męskości ku przeżywanej i ucieleśnianej kobiecości.

I begin shaving my head, starting at the front and moving backward,

then from the middle toward the left, then toward the right.

I bend forward so that the locks drop onto the table.

I open the plastic bag and slide the hair into it

Mocno wybrzmiał wówczas monolog/kontrapunkt Pierre’a Emö.

Kulminacyjną sekwencją *Days as days* był seks „na żywo” wszystkich performerów i performerek, któremu przez wielkie okna muzeum mogli przyglądać się przechodnie. Nie była to prowokacja ani spektakl przekroczenia, lecz erotyczna wspólnota, która w czułości dotyku, spojrzenia i bliskości nie budziła we mnie zażenowania, zawstydenia ani moralnej reakcji. Intymność performerów i performerek nie została wystawiona na pokaz w logice skandalu, lecz odłączona od pornograficznego wojeryzmu była praktyką wzajemnej uważności, empatii i i zgody.

W latach 2018–2019 realizację pierwszego etapu projektu dopełniły kolejne działania: wielokanałowa instalacja dźwiękowa *Pusia* wystawiona w Galerii Foksal, wydana przez tę galerię książka artystyczna *Endless | The Diary*³, esej wizualny złożony z filmowych kadrów, dokumentacyjnych zdjęć oraz tekstów monologów, wydana przez Bocian Records w formie winyla płyta *Endless: Music for Performers*, a także instalacja / słuchowisko / ścieżka dźwiękowa.

Kolejna odsłona, *Endless: story in four episodes*, miała miejsce w Berlinie w 2019 roku, w galerii A:D: Curatorial. Przestrzenie trzech dziedzińców zaopatrzone w osobne ścieżki dźwiękowe zapelniono cyklicznie zmieniającymi się widzami/przechodniami. Przedmiotem performansu była rzeczywistość skoncentrowana na zmaganiu się z lękiem egzystencjalnym, starością, przemijaniem i ze śmiercią. Do performerskiej wspólnoty dołączył tym razem charyzmatyczny aktor Josef Ostendorf. Wypowiadając przejmujące kwestie z *Księgi niepokoju* Fernanda Pessoa, na długo przykuwał uwagę przechodniów.

Forpocztą finału projektu *Endless* jako filmu fabularnego był film *Queer Landscapes* (festiwal Rencontres Internationales w paryskim Luwrze i Haus der Kulturen der Welt w Berlinie, 2022), w którym przy transowej, atonalnej muzyce Thomasa Könera X, A i M, znowu jak w filmie *Zeszłego roku w Marienbadzie*, melancholizowali w nieokreślonym czasie, krążąc po galeriach i pokojach nieokreślonego „pałacu”, tyle że zapelnionego szezlongami z rozrzuconą pościelą, dildami, vibratorami i pejcami.

Film *Endless*, pokazany na wrocławskim festiwalu Nowe Horyzonty w 2024 roku, bazuje na prawdziwych historiach, jednak nie jest jedynie konfesyjny – przede wszystkim demaskuje mechanizmy wykluczania osób queerowych. Kobieta transpłciowa chce uzyskać uznanie jako człowiek, jako kobieta i jako performerka. Nie ma mowy o filmowej reprezentacji, jest za to prezentacja queerowego świata w jego widzialności, w osobistych wypowiedziach postaci, wspartych tekstami Michela Leirisa, Paula B. Preciado oraz osób performerskich, wpisana

w arthousową, oniryczną i abstrakcyjną narrację o procesie tranzykcji, inspirowaną biografią Magdaleny Wawrzyńczak.

Wielopoziomowa narracja, rezygnująca z jedności czasu, miejsca i akcji, oparta na monologach wewnętrznych bohaterów i bohaterek, tożsamościowych hybryd, stanowi hipertekstualną opowieść balansującą na granicy rzeczywistości i halucynacji. Traktuje ona o pożądaniu, samotności, nadziei i złudzeniach, a także o metamorfizie seksualnej, która staje się metaforą społeczną. Fakty, rozpuszczone w obrazie, świetle, muzyce, głosie, skórze, geście i erotycznym napięciu, są więc tu materiałem nie tyle dokumentalnym, ile afektywnym.

Endless nie mówi: „tak wygląda tranzykcja”, ale raczej: „tak wygląda świat, kiedy tożsamość jest płynna”. Poznajemy jednak szczegóły procesu tranzykcji: od hipoalergicznego kleju do przyklejania wąsów, przez wcierane w skórę żełe hormonalne, maszynki zostawiające rany i blizny, po „molekularne protezy tożsamości transpłciowej”. W filmie silnie zaznacza się perspektywa Paula B. Preciado, dla którego transpłciowość nie jest wyłącznie sprawą jednostkowej identyfikacji, ale polem politycznym, konfliktem z systemem produkującym płeć poprzez medycynę, prawo, farmakologię, pornografię, kapitalizm, reżimy widzialności i normy pożądania, przemysł seksualny i ekonomię przyjemności⁴. W *Endless* ciało transpłciowe jest miejscem przecięcia technologii, erotyki, pracy seksualnej oraz kapitalistycznego i kognitywnego wyzysku.

W obsadzie filmu pojawiają ci sami aktorzy, performerzy i performerki, co w poprzednich fazach projektu: Josef Ostendorf, Szymon Czacki, Jorge Benavides, Anton Tsyhulski, Pierre Emö, Falko Dzur, Pat Dudek, Lina Bembe oraz Edmund Krempiński – transpłciowy mężczyzna. Kolektyw osób o różnych statusach artystycznych, funkcjonujących pomiędzy różnymi obiegami widzialności społecznych, zawodowych aktorów teatralnych i filmowych, seksworkerów i seksworkerek, osób związanych z pornografią i postpornografią, osób queerowych o różnym pochodzeniu społecznym, różnych tożsamościach płciowych, narodowościach i statusach migracyjnych zaświadcza, że różnica może być metodą kolektywnej pracy i demokracji. Pierre Emö – aktor funkcjonujący między kinem pornograficznym i mainstreamowym; Lina Bembe – aktorka porno i performerka; Pat Dudek – androgyniczna performerka i wokalistka; Edmund Krempiński – aktor transpłciowy; Magdalena Wawrzyńczak – transpłciowa kobieta; zawodowi aktorzy: Szymon Czacki oraz Josef Ostendorf – żadna z tych postaci nie funkcjonuje w hierarchii „wysokiego” i „niskiego”, „artystycznego” i „seksualnego”, „profesjonalnego” i „autentycznego”. Sądzę, że Claire Bishop nie napisałaby w przypadku *Endless* o „piekle partycypacji”⁵.

Każde performerskie ciało wnoszą w ten projekt własną historię „użycia”, ekspozycji, pracy, pożądania i ryzyka, przemocy symbolicznej i samostanowienia. Obecność Pat Dudek wytwarza performatywną emisję ciała, a jej głos

nie jest jedynie artystycznym efektem, lecz formą cielesnej obecności: androgynicznej, zawieszanej, nierozstrzygniętej intensywności. Wokal Pat działa jak afektywny kontrapunkt wobec obrazu, nie dopowiada sensu, lecz go rozszczelnia, to głos-performerka, obecność akustyczna. Osoby performerskie z obiegów pornograficznych w przestrzeni *arthouse*’u są współtwórcami wiedzy o ciele, pożądaniu, pracy i ekonomii.

Szymon Czacki jako zawodowy aktor wnoszą do filmu rodzaj cielesnej i aktorskiej koncentracji, która nie polega na psychologicznym „prowadzeniu postaci”, ale na byciu w obrazie tożsamości w procesie jej rozchwiania. W *Endless* aktorzy nie stanowią psychologicznego centrum, lecz są elementami malarskiej kompozycji ciał, pejzażu, światła, głosów i kamery. Czacki pracuje twarzą, gestem, sposobem poruszania się lub bezruchu, patrzenia, rytmem głosu i milczenia. Jego rola sytuuje się pomiędzy psychologicznym aktorstwem zawodowym a performatywną obecnością.

Josef Ostendorf, artysta związany z Wuppertalem, Bazyleą, Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu, Schauspielhaus Zürich i berlińską Volksbühne, pracujący między innymi z Castorfem i Christophem Marthalerem, wnoszą do *Endless* tradycję performowania niemieckiego teatru repertuarowego i postdramatycznego, w którym aktor nigdy jest wyłącznie „odtwórcą roli”, lecz współtwórcą sytuacji scenicznej. Ostendorf pojawia się nie tylko jako queerowe ciało niosące pamięć europejskiego teatru instytucjonalnego, jego dyscypliny, techniki, hierarchii oraz zdolności do melancholii, groteski i formalnej precyzji. W filmie postać zamożnego kolekcjonera sztuki jest bowiem figurą kapitalistycznej władzy. Puś zdaje się pytać: czy sztuka wyzwala ciało, czy czyni je kolejnym obiektem w prywatnej kapitalistycznej kolekcji? Ostendorf wprowadza do filmu napięcie między pożądaniem, intymnością a klasową i symboliczną przewagą, symboliczną funkcję reprezentacji świata sztuki jako systemu kolekcjonowania, selekcji, wartościowania i zawłaszczania obrazów. W filmie przechodzi tranzykcję, staje się piękną kobietą i wiąże się z „kochającym piękno” filozofem/marszandem, a jednocześnie gangsterem. Ten któregoś dnia zapowiada, że wyjeżdża, a w istocie popełnia w garażu samobójstwo (lub zostaje do niego zmuszony). Partnerka znajduje jego martwe ciało. Uwikłani we wzajemne, złożone relacje niebinarny X (Czacki), transpłciowy Frank (Krempiński) i A (Magda Wawrzyńczak) wpisani są w filmie w labirynt genderowej, ale także neoliberalnej i politycznej przemocy.

Endless, oparty na ambiwalencji obrazu, prezentuje, niekiedy wraz z medycznymi szczegółami, kolejne etapy tranzykcji, dostarczając wiedzy o świecie, w którym tożsamość przestaje być stabilnym punktem odniesienia i w którym transpłciowość nie jest wyłącznie sprawą jednostkowej identyfikacji, lecz także kwestią polityczną. Rzeczywistość farmakopornograficzna, w której ciała są zarządzane jednocześnie przez substancje, obrazy,



hormony, przemysł seksualny i ekonomię przyjemności, wytwarza tu wizję technologicznej transgresji, przybierającej postać obietnicy usuwającej „lepką” męskość i żeńskość.

Virginie Despentes demonstrowała to biograficznie, kiedy jako kochanka jeszcze Béatriz Preciado zwracała się do niej „chérie, chéri”, akcentując w języku tożsamościową płynność⁶. Jak podkreśla Leah E. Wilson⁷, Paul Preciado przesuwa queerowość i transowość poza liberalny język uznania, podkreślając, że wszystkie ciała są technologicznie, farmakologicznie i politycznie wytwarzane i produkowane. *Endless* także wytwarza narrację technopodmiotu, ciała, które nie szuka powrotu do natury ani stabilnej tożsamości, ale eksperymentuje z hormonem jako narzędziem wiedzy, oporu i samowytwarzania, zamieniając się w *body-text*, przestrzeń autoteoretycznego eksperymentu, w którym testosteron uczestniczy w wytwarzaniu technopłciowej, płynnej i niebinarnej podmiotowości⁸.

W filmie Wojciecha Pusia, gdzie ciało transpłciowe stanowi miejsce przecięcia technologii, erotyki, pracy seksualnej, spojrzenia artystycznego, medycyny i kreacji, dysforia jest diagnozą polityczną: „transition is not a fairy tale. This change does not promise you anything”⁹. *Endless* obala arbitralność podziału ciała i osób ze względu na genitalia, fenotyp i seksualne potencje w świecie, bowiem, jak dowodzi Preciado, nigdy nie byliśmy naturalni, nasza płeć od zawsze stanowiła produkt towarzyszących jej technologii, czego współczesna farmakopornograficzna epoka jest wyraźną artykulacją.

Wizja transpłciowości jako politycznego projektu – jako buntu – choć bywa postrzegana jako monstrualna, fałszywa i groźna, bywa także pocieszeniem. Pokazywany podczas Berlin’s Porn Film Festival jesienią 2025 roku *Endless* doceniła recenzentka „Hyperallergic”. Pisała:

Filmowiec doskonale ilustruje plastyczność granic między erotyką a sztuką, łącząc w swojej praktyce film, fotografię, instalację i wirtualną rzeczywistość. W *Endless* stylistycznie zestawia metafizyczne marzenia i wyznania głęboko zakorzonego dyskomfortu swoich bohaterów ze scenami aktów seksualnych. Film przypomina opowieść o duchach, ale jednocześnie dotyka rzeczywistości, prezentując egzystencjalny niepokój transpłciowych i niebinarnych osób, które wspólnie zamieszkują mroczne wnętrza warszawskich apartamentów i luksusową rezydencję w Niemczech, należącą do queerowego handlarza dziełami sztuki. Puś kwestionuje temat transycji płciowej jako liniowego, ograniczonego czasowo doświadczenia „przed i po”. W jego narracji ta fizyczna oś czasu przenika do życia pozagrobowego, jakby jego bohaterowie przemawiali z zaświatów, ustanawiając znacznie bardziej rozległą, dopracowaną, mrocznie poetycką wyobraźnię¹⁰.

Przejmując pole pornograficznej widzialności, *Endless* przesuwa je w stronę krytyki, sztuki, afektu i polityki ciała,

a postpornografia nie oznacza tu większej eksplicytności, lecz kwestionowanie porządku oglądania, hegemonicznych scenariuszy pożądania, destabilizację kategorii płci oraz seksualności. Ciało staje się tu nieczytelne, nadmiarowe, afektywne, czasem piękne, czasem obce, wycofane. Film odbiera widzowi komfort jednoznacznego przekonania, co właśnie ogląda: dokument, fantazję, sen, porno, performans, melodramat trans, instalację wizualną, prywatne archiwum czy rytuały wspólnoty? Malarskie kadry Pusia zatrzymują ciała nie po to, by je unieruchomić, lecz by przywrócić im intensywność. W zatrzymanym obrazie ciało nie znika w funkcji narracyjnej – staje się widzialne jako obecność, jako praca, pragnienie, rana i forma życia. IFFR¹¹ pisze o filmie jako o śnionej przestrzeni ciała, seksu, blizn po operacji, rozsmarowywanego na skórze estrogeny.

Jeśli kapitalizm organizuje ciało jako miejsce pracy, reprodukcji, kontroli i wyzysku, to *Endless* pokazuje ciała będące obiektami pożądania i podmiotami odmowy. Sekswerkerzy i performerzy porno nie są tu marginesem sztuki, ale jej warunkiem krytycznym; płeć nie jest jedynie prywatną tożsamością, lecz technopolitycznym układem wytwarzanym przez medycynę, pornografię, obrazy, prawo i rynek. Puś nie pyta: „kim naprawdę jest osoba trans?”, ale raczej: „jakie aparaty – medyczne, prawne, pornograficzne, estetyczne, ekonomiczne – zmuszają ciało, by było czytane jako męskie albo kobiece, zdrowe albo chore, pożądane albo niepożądane, artystyczne albo obsceniczne”? Nie chodzi zatem o proste przejście z jednej tożsamości do drugiej, ale o dysydenckie zakwestionowanie całej binarnej epistemologii płci. Film nie przedstawia transycji jako stabilnego dojścia do celu, ale jako proces, który rozszczelnia samą jego potrzebę, homoseksualność, heteroseksualność, interseksualność i transseksualność, wpisując ją w reprodukcję jako narzędzie zarządzania populacją, pracą i konsumpcją. W tej perspektywie binarny system płci nie jest neutralnym opisem natury, ale częścią szerszej nowoczesnej organizacji świata, która klasyfikuje rasy, narody, klasy, ciała produktywne i nieproduktywne, cywilizowane i obsceniczne, legalne i patologiczne.

W genealogii farmakowładzy Paul B. Preciado łączy się z Silvią Federici¹², która wskazuje, że polowania na czarownice stanowiły część procesu kapitalistycznej akumulacji, próbę zawłaszczenia kobiecych ciał jako siły reprodukcyjnej oraz zniszczenia wspólnego dostępu do zasobów naturalnych. Nowoczesna biopolityka płci według Federici nie zaczyna się wraz z laboratorium hormonalnym, lecz w długiej historii przemocy wobec kobiet, akuserek, zielarek, praktyczek wiedzy cielesnej i wspólnotowych form życia, w polowaniach na czarownice, kolonizacji, wywłaszczeniu z dóbr wspólnych i przejściu kontroli nad kobiecymi ciałami jako siłą reprodukcyjną. Preciado przesuwa tę historyczną diagnozę w stronę współczesności, prywatyzacji i farmakologicznej regulacji biokodów płci, seksualności, przyjemności i ciała, podkreślając, że nowoczesna farmakopolityka ma swoją prehisto-

rię w przemocy pierwotnej akumulacji, w zawłaszczeniu kobiecych ciał jako reprodukcyjnej siły oraz zakończeniu wspólnego użytkowania zasobów naturalnych.

Leah E. Wilson podkreśla, że Preciado eksponuje performatywny wymiar seksualności i płci nie po to, by ustanowić kolejną tożsamość, lecz by wskazać „trans” jako kondycję wymykającą się wszelkiej klasyfikacji. Puś w *Endless* ustanawia ją w perspektywie oporu wobec reżimu, który różnicuje ciała według ich użyteczności, wyglądu, dostępu do technologii, opieki, leków i prawa do samostanowienia. Aníbal Quijano pisał o kolonialności władzy jako o historycznym splocie kapitalizmu, eurocentrycznej nowoczesności i klasyfikacji społecznej, a także, dodajmy, ekspansji militarnej. W *Endless* kadr przepięknej mrocznej polany graniczącej z queerową „rezydencją”, zasłanęj w nieładzie pniami drzew, przypomina krajobraz po bitwie. W filmie jest zresztą wiele metafor. „Portrety” Szymona Czackiego – twarze przerażonej, łkającej, mrocznej – to obrazy horroru współczesności. Wyznanie transpłciowej seksworkerki, że jej klient „prosi, a nie rozkazuje”, to wyraz emancypacji. Faszystowskie oburzenie: „wygląda jak dziewczyna, czy go pojechało, że tak sobie łązi?” – to logika opisu świata. Queerowy pejzaż filmowy bogaty jest w znaki, afekty i symbole (groźnie płonące liście i dłonie), a przy tym pozostaje nieokreślony w czasie i przestrzeni. Zbliżenia aktorskich twarzy wciągają odbiorców/odbiorczynie w intymną więź z „opartą na faktach” fabułą.

W projekcie pojawiają się także fragmenty tekstów Michela Leirisa, Paula B. Preciado oraz samego Pusia i performerów/performerów *Endless*. Wielopoziomowa, zawieszona w czasie narracja, zbudowana z monologów wewnętrznych postaci, to hipertekstualna historia tranzycji, pożądania, alienacji i złudzeń utrzymana na granicy jawy i halucynacji. Odślania się w ten sposób całe spektrum emocji towarzyszących seksualnej transformacji: strach, radość, cierpienie, niepewność, gniew, harmonia, frustracja, spełnienie. Twarze męskie, kobiece i androgyniczne nakładają się na siebie, przenikają zasłonięte genderowymi maskami. Ten wielotwarzowy performans nie ma ostatecznego kształtu. „Aktorzy i role zastępują się, przechodzą w siebie, ciała spotykają się z innymi ciałami i przedmiotami. Ich czasowość od samego początku naznacza teorię queer”. Idąc za myślą Elisabeth Freeman, film „tworzy zatem historycznie specyficzną wspólną czasowość, wyznaczając granice tego, jak długo widz może zatrzymać się na jednym przedmiocie, żeby doświadczyć indywidualnej historii, zanim przejdzie w inną, która ją skontekstualizuje”¹³. Niedopasowane, niekompletne męski dyslokują postacie w różne tożsamości.

Znamienne, że refleksyjne, melancholijne sylwetki bohaterów/bohatek, filmowane w planach średnich i amerykańskich, z dystansu, czasem jakby z oddali czy z ukrycia, w rozmaitych pozach i sekwencjach, pozostają najczęściej ze sobą w przestrzennej separacji, co wskazuje na samotność jako egzystencjalną dominantę neoliberalnej rzeczywistości. „To co społeczne, to nie typ bytu, ale

zespół powiązań między dowolną liczbą dowolnego typu aktorów”¹⁴. *Endless* stwarza przede wszystkim „przestrzeń figuralną, nie jedynie językową, w której realizują się znaczenia, lecz plastyczną, która porusza, obraca się wokół rzeczy, uźmiennia ich sylwetki, by wypowiadać znaczenia dotąd pozostające w ukryciu”¹⁵.

Ciało jako chronotop wyznacza nieliniarnie miejsca akcji, architektura nieokreślonego „pałacu” (w realu to raz dawny szpital psychiatryczny, raz mieszkanie Josefa Ostendorfa, raz weranda wiejskiego domku reżysera), a reżyser prezentuje egzystencję queerowych „potworów”. W finale filmu transpłciowa Magda Wawrzyńczak zwraca się do widzów/widzek słowami Preciado:

czy potwór może mówić? Mówi do ciebie potwór, jestem potworem w ciągłej przemianie, ciągle na progu, społeczeństwo nie lubi potworów, potwory pokazują, uwiadamniają, ostrzegają, często w nieprzyjemny sposób¹⁶,

W ten sposób zdaje się przestrzegać przed różnymi „odcieniami dysforii”, co potwierdza zwierzenie J. Szpilki: „moje bycie trans ma w sobie wiele z prometejskiej transgresji, a bardzo dużo z utkwienia, ślepej uliczki. To nie rewolucja, ale depresja”¹⁷.

Aníbal Quijano pisze o kolonialności władzy klasyfikującej ciała, różnicującej ich wartość i określającej ich bezpieczeństwo, widzialność, możliwość pracy, dostęp do wiedzy oraz potencjał samostanowienia. Kolonialność władzy wyraża się we współczesnych wojnach, logice decydującej o ochronie życia, przesiedlaniu, bombardowaniu, mobilizowaniu, eksploatowaniu¹⁸. W *Endless* kolonialność to jedna z podstawowych technologii nowoczesności, sposób organizowania populacji, granic, płci, seksualności, widzialności i normy, a także konflikt militarny. W perspektywie filmu ciało nie istnieje poza polem walki – jest stale produkowane, dyscyplinowane, farmakologizowane, obserwowane i klasyfikowane, dlatego tranzycja jest z jednej strony przedstawiona jako prywatna biograficzna przemiana, z drugiej jako gest polityczny, który ujawnia, że „naturalne” ciało od początku było efektem przemocy prawa, państwa i rynku, hormonów, protokołów seksualności, norm pożądania, traktowania go jako terytorium do aneksji lub instrumentu militarnego. W tym kontekście scena, w której dwóch mężczyzn (jeden to ukraiński performer Anton Tsyhulskyi, obecnie walczący na froncie) pochyla się nad szachownicą z figurami przypominającymi naboje, nabiera symbolicznego znaczenia. Jeden z graczy, mówiący po ukraińsku, jest przekonany, że wygra tę partię. To symboliczna metafora współczesnej wojny – jak się skończy?

W *Dysphoria Mundi* Preciado¹⁹ oraz w *Endless* pojęcie dysforii staje się kategorią polityczną, afektywną oraz planetarną. Nie jest już wyłącznie doświadczeniem jednostki, która nie mieści się w binarnym reżimie płci, lecz staje się symptomem świata rozregulowanego przez kapitalizm, kolonialność, patriariat, farmakologiczne zarządzanie

ciałami i nekropolityczne hierarchie życia. W czerwcu 2023 roku Preciado zaprezentował swój film *Orlando. Polityczna biografia* (2022), definiowany przez niego jako „niebinarny obiekt kinematograficzny”. Prezentuje on ucieleśnioną, kolektywną, zbiorową biografię osób trans, doświadczających przemocy w systemie binarnym²⁰. W czasie toczących się obecnie wojen odczytuję *Endless* Pusia jako ucieleśniony performatywny akt sprzeciwu przeciwko patriarchalnemu kapitalizmowi prowadzącemu ku zagładzie.

Obecnie Wojciech Puś kręci kolejny film *Shortlist*. W rozmowie ze mną zapowiedział:

postanowiłem napisać film *Shortlist* jako historię, która spleta wątki na przestrzeni dziesięcioleci w małej wiosce w Europie Środkowej. Czas jest teraz bardzo szczególny, ponieważ zaprzeczamy możliwości nadejścia wojny. Ale czujemy jej oddech bardzo intensywnie. Więc tak – to film o przeoczeniu tego, co oczywiste. To film o zbytnim przywiązaniu do własnego ego. To film o seksie, sztuce i morderstwie. I o tym, jak historia się powtarza, kiedy nie patrzymy. Opowieść o duchach, horror o artystach i tajemnicy związanej z pewnym szczególnym miejscem – domem mojej Prababci, który teraz co roku na letnie miesiące staje się moim domem. Wizualnie film czerpie motywy z malarstwa polskiego romantyzmu, starych fotografii z początku XX wieku oraz eksperymentalnych filmów artystycznych 8 i 16 mm (Jonas Mekas, Stan Brakhage). Nakręcona w całości w anamorficznym formacie 1:2,39 wewnętrzna estetyka *Shortlist* rozpościera się pomiędzy monumentalnością i intymnością, ciszą i heavy metalem, wykwintnością i amatorszczyzną – aby dać widzom możliwość wciągającego, kinowego doświadczenia. Po *Endless* postanowiłem pracować z grupą przyjaciół (aktorami, aktorkami, ale także ekipą techniczną), ponieważ budowanie z nimi nowych światów jest wyjątkową przyjemnością w procesie tworzenia, a to w mojej praktyce artystycznej/filmowej cenię najbardziej. W filmie występują: Stefan Węglowski, Pat Dudek, Josef Ostendorf, Krystyna Duniec, Monika Pęcikiewicz, Pierre Emö, Lina Bembe, Jorge Benavides, Wojciech Puś, Rafał Żwirek, Magdalena Wawrzyńczak, Wiktoria Przybylska i inni²¹.

Czekamy na premierę.

Przypisy

¹ 11 stycznia 2016 roku w Teatrze Powszechnym przeprowadziłam performans i wykład performatywny *Działania na (o) sobie* w ramach bloku tematycznego „Wszystko na sprzedaż?”. Elementem wykładu była sceniczna filmowa dokumentacja performansu, w którym Paweł Łysak, Paweł Sztarbowski, Maja Kleczewska, Łukasz Chotkowski, Joanna Drozda, Ewelina Marciniak i moi doktoranci i doktorantki zlecali mi wykonywanie różnych zadań. W wykładzie poddawałam krytycznej analizie kolejne odsłony performansu,

mówiąc o sobie jako performerce w trzeciej osobie. Współautorami koncepcji performansu są Ewa Hevelke i Michał Januszaniec. Dyskusje publiczne w Teatrze Powszechnym i w Instytucie Teatralnym wokół performansu koncentrowały się na problemie przemocy w teatrze.

² Zob. Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Michał P. Markowski, Adam Dziadek, KR, Warszawa 2004.

³ Wojciech Puś, *Endless | The Diary*, Galeria Foksal, Warszawa 2019.

⁴ ⁴ Paul B. Preciado, *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

⁵ Zob. Claire Bishop, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

⁶ Zob. P.B. Preciado, *Testoćpun*, dz. cyt.

⁷ Leah E. Wilson, *Performing the Techno-Self: Paul B. Preciado's "Testo Junkie" as a Twenty-First Century Feminist Narrative*, „French Cultural Studies” 2020, nr 4, s. 342–352, <https://doi.org/10.1177/0957155820961647>.

⁸ Tamże.

⁹ Xuanlin Tham, *Endless*, International Film Festival Rotterdam 2025.

¹⁰ Ela Bittencourt, *Berlin Pom Film Festival*, „Hyperallergic”, 29.10.2025, tłum.własne.

¹¹ International Film Festival Rotterdam [przyp. red.].

¹² Sylvia Federici, *Kaliban i czarownica. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna*, przeł. Krzysztof Król, Karakter, Kraków 2025.

¹³ Elizabeth Freeman, *Więzy czasu. Queerowe tymczasowości i queerowe historie*, „Teksty Drugie” 2023, nr 6.

¹⁴ Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne*, przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Universitas, Kraków 2010, s. 5.

¹⁵ Jean- François Lyotard, *Discours. Figure*, Klincksieck, Paris 1985.

¹⁶ Paul B. Preciado, *Can the Monster Speak*, Fitzcarraldo Editions, London 2025.

¹⁷ J. Szpilka, *Rewolucja i depresja*, „Dwutygodnik” 2021, nr 310, www.dwutygodnik.com/artykul/9567-rewolucja-i-depresja.html, dostęp: 3.07.2026.

¹⁸ Aníbal Quijano, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*, „Nepantla: Views from South” 2000, nr 3, s. 533–580, www.decolonialtranslation.com/english/quijano-coloniality-of-power.pdf, dostęp: 3.07.2026.

¹⁹ Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi: A Diary of Planetary Transition*, przeł. Frank Wynne, Fitzcarraldo Editions, London 2025.

²⁰ Zob. Agata Araszkiewicz, *Preciado i trauma binarności*, „Czas Kultury” 2023, nr 4.

²¹ Rozmowa z Wojciechem Pusiem, Warszawa, 10 maja 2026.