



NOVA SOLAR

Daddies, kings & sissy boys

CSW Kronika
Bytom, 2025

spis

Paweł Wątroba
Daddies, kings & sissy boys
strona 6

Aleksy Wójtowicz
*W odmieńczej koszuli, która była bluzką.
Czyli słowo o Jacku Malczewskim*
strona 14

Noah Munier, Joanna Ostrowska
*Współsiostry (Mitschwestern), czyli opowieść
o trans*życiach Richarda Knabego*
strona 48

Paweł Świerczek
Morcinek. Wychodzenie z kopalni
strona 78

Grzegorz Ryczywolski
*Czy mogę przy tobie płakać? O kręgach
mężczyzn i Grupie Performatywnej Chłopaki*
strona 120

treści

prace
strona 148



Daddies, kings & sissy boys

**Paweł
Wątroba**

6

*P*odczas gdy kobiecość zawsze jest przebraniem, niezależnie od tego, kto ją nosi, męskość jest uważana za uniwersalną. Dzięki temu jej sztuczność jest mniej widoczna. To dla nas korzystne, gdy próbujemy uchodzić za mężczyzn. Badania socjologiczne wykazały, że męskość jest z góry przyjmowana jako prawdziwa, chyba że udowodni się coś przeciwnego.

Diane Torr

7

■ Według raportu CBOS „Młodzi Polacy o męskości, kobiecości i różnicach między płciami” (2025) aż 21% mężczyzn w wieku 18-44 lat umiejscowiło własną tożsamość płciową po kobiecej stronie skali, 4% na skali pomiędzy, a 2% nie czuje się ani męsko, ani kobieco. Z drugiej strony 5% respondentek definiuje swoją tożsamość płciową na skali męskości. Dane te wskazują, że binarne granice płciowe zaczęły się rozmywać i to właśnie mężczyźni przyznają częściej, że ich postrzeganie siebie wykracza poza tradycyjne role. Dezaktualizuje się również stereotyp silnego, pozbawionego uczuć mężczyzny, który „nie powinien płakać i okazywać słabości”. Z tym wyobrażeniem nie zgadza się ogółem 69% badanych osób, w tym 61% mężczyzn i 77% kobiet. Wyniki te znajdują swoje odzwierciedlenie w raporcie „Zrozumieć męskość. Rzeczywistość polskiego mężczyzny” (2024). Wśród ankietowanych mężczyzn w wieku 18-69 lat jedynie 24% przychylił się do twierdzenia, że „mężczyźni nie wypada płakać”, a 33% uważa, że „mężczyzna nigdy nie powinien okazywać słabości”. Mimo dynamicznych przemian społecznych dążących do neutralności płciowej, gdzie płeć nie decyduje już o miejscu zajmowanym we wspólnocie, dominujący model męskości hegemonicznej nadal traktowany jest

jako filar cywilizacji, chroniący ją przed upadkiem. W patriarchalnym systemie spadkobiercą wszelkiej mądrości i sprawczości pozostaje wciąż biały, heteroseksualny cismężczyzna. Ten niezmienny do tej pory fakt stanowi punkt wyjścia do rozważań nad męskosciami równie realnymi i prawdziwymi, choć wykluczonymi z głównego nurtu. Czego „prawdziwi” mężczyźni mogliby się dowiedzieć od osób, którym odmawiają męskości? I dlaczego właściwie męskość miałaby należeć wyłącznie do tych pierwszych? ■■■■■

Czego prawdziwi
mężczyźni mogli-
by się dowiedzieć
od osób, którym
odmawiają mę-
skości? 9

■ W projekcie „Daddies, kings & sissy boys”, wspólnie z artystami i artystkami, autorkami i autorami tekstów oraz osobami performerskimi, drążymy skałę i rozszczelniamy patriarchalne struktury, aby uświadamiać jak internalizowane od pokoleń wzorce krzywdzą bez względu na tożsamość. Zagadnienia związane z różnorodnymi męskosciami analizujemy przede wszystkim w perspektywie queerowej i feministycznej, uzupełniając narrację o pozytywny model czułej męskości, w którym mężczyźni są gotowi zmierzyć się z własnym uprzywilejowaniem, a także kosztami społecznymi i zdrowotnymi jakie ponoszą z tego powodu. Androcentryczna kultura uzbrojona jest w pełen zestaw oczekiwań i stereotypów wobec mężczyzn, które stają się źródłem frustracji, wewnętrznych sprzeczności i presji otoczenia. To z kolei odbija się bezpośrednio na nas wszystkich. Próba wyjścia z sieci zależności jest zwrot ku temu, co pozornie nietypowe: ekspresjom wolnym od konwenansów, męskościom kontrkulturowym, nieheteronormatywnym, transpłciowym oraz performowaniu płci. Przewodniczką tej podróży na wystawie jest Diane Torr (1948-2017), nowojorska tancerka, performerka i jedna z prekursorów drag kingu, czyli scenicznego performowania męskości. W jej wcieleniach i występach kategorii męskości

poddane zostały szczegółowej wiwisekcji opartej na wieloletnich obserwacjach antropologicznych. Opanowany do perfekcji kamuflaż niejednokrotnie służył artystce do infiltracji męskich społeczności, również tych mizoginicznych, m.in. The American Society of Man, dla którego wygłosiła prelekcję w męskim przebraniu. |

■ Zgłębiając różne formy męskości przyglądamy się również takim postaciom historycznym jak Felicita Vestfali, Rudolf Valentino czy Sylvain Rubinstein. Ich płynne tożsamości wymykały się jednoznacznym definicjom, a sceniczne kariery igrały z normatywną, męską dominacją. ■

■ Istotnym wątkiem projektu jest również refleksja nad homofobią. Dyskurs homonegatywności propagowany przez męskie społeczności jest jednocześnie narzędziem wykluczania, ustanawiania hierarchii i różnicowania tego co męskie i niemęskie. Wymyślony przez mężczyzn dla mężczyzn wrósł w patriarchat jako element systemowej dyskryminacji. ■

■ Przenika również do społeczności mniejszościowych, sączy się jak trucizna, narzucając ograniczenie ekspresji i zmuszając do życia wbrew sobie. ■

■ Wobec tego wykluczenia normalizujemy na wystawie męski akt w sztuce queerowej oraz procesy

powtórne odczytywanie twórczości klasyków w od-
miejscowej perspektywie. Przez czas i archiwum, pomię-
dzy granicami i płaciami, emancypujemy się od władzy

męskiego spojrzenia ku temu co niejasne, przegięte
i czułe.

*Przez czas i archiwum, pomiędzy
granicami i płaciami, emancy-
pujemy się od władzy męskiego
spojrzenia ku temu co niejasne,
przegięte i czułe.*

W odmiennej
koszuli, która
była bluzką.
Czyli słowo o Jacku
Ałczewskim

Aleksy
Wójtowicz

*K*to właściwie zaczął queer w polskiej sztuce? Kim był ten pierwszy i ta pierwsza, od których można zacząć poszukiwania prarodzica sztuki odmiennej? Tym razem nie w teatrze, poezji, literaturze, muzyce, ale sztukach wizualnych: od kogo w ogóle to wszystko się zaczęło? Odkąd można być pewnym, że to już queer, a gdzie, że wciąż jeszcze nie? Jak tego szukać i jak to skutecznie przyszpilić, omijając ahistoryczne koleiny? Jak nie wyłać dziecka z kąpielą, ciągnąć dyskusję na temat tego, komu potrzebna jest ta tradycja i genealogia odmiennej sztuki? To nieszczególnie odkrywcze pytania, które jednak zadaje się od kilku, jeżeli nie kilkunastu lat. Ten tekst powstał wokół i z tych pytań. W budowaniu eseju pomógł również „Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania” Błażeja Warkockiego – choć Witold Gombrowicz niewiele będzie mieć tutaj do powiedzenia. W tym przypadku powodem zamieszania będzie ktoś zupełnie inny – jak dotąd, mam wrażenie, w myśleniu o polskiej odmienności i queerze, nieobecny.

■ Cofnijmy się o piętnaście lat, do 2010 roku, gdy wykuwała się ta historia – wraz z pionierską wystawą „Ars Homo Erotica” w Muzeum Narodowym w Warszawie, kuratorowaną przez Pawła Leszkowicza. Zgodnie z zapowiedziami była to „pierwsza ekspozycja w dziejach polskiego muzealnictwa, która przybliżyła tradycję i problemy sztuki homoerotycznej”. Prezentowana w Muzeum tradycja była szeroka – od piątego wieku p.n.e. (niewielkie greckie naczynie ze sztubackimi żartami biesiadujących gołaszów) aż do współczesności. Kopie klasycznych posągów i anonimowe wizerunki jeszcze nie zapowiadały problemów. Te pojawiły się wraz z pracami artystów i artystek, o których wiadomo, że (najpewniej) byli heteronormatywni. Na wystawie Leszkowicza były męskie akty autorstwa Józefa Simmlera, Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, Wojciecha Fangora czy Jana Matejki. Tym najstarszym, bo sięgającym XIX wieku, poświęcono osobny rozdział, pełny rysowanych i malowanych ciał z ówczesnych akademii sztuk pięknych. Nie chodziło o sugestię nienormatywnej biografii ich autorów, ale tego, że możliwe jest inne spojrzenie na rolę rysunkowego aktu. „Anatomiczne rysunki akademickie często służyły do erotycznej eksploracji męskiego ciała, chociażby na poziomie jego atrakcyjności

i realistycznego oddania genitaliów” – pisał wówczas Leszkowicz, dodając przy tym, że „nie znaczy to, iż cała tradycja akademicka miała homoseksualne podłoże,

Anatomiczne rysunki akademickie często służyły do erotycznej eksploracji męskiego ciała.

choć niewątpliwie umożliwiała artystom homoerotyczną ekspresję w czasach, gdy czyn był zakazany”¹. Erotyczny potencjał artystycznych studiów nad ludzkim ciałem nie umykał dziewiętnastowiecznym moralistom i, jak zauważał Leszkowicz, stał się skutecznym argumentem przeciwko dopuszczeniu kobiet do akademii. Potencjał homoerotyczny został w nich dostrzeżony nieco później, pod koniec XIX wieku, wraz ze zidentyfikowaniem nowego człowieczego „gatunku”, jak o homoseksualności pisał Michel Foucault². Nic

1

Katalog wystawy *Ars Homo Erotica*, Muzeum Narodowe w Warszawie, kur. Paweł Leszkowicz, Warszawa 2010, s. 75.

2

„Za datę narodzin przyjąć można słynny artykuł Westphala z roku 1870 o »odmiennych doznaniach seksualnych« – nie tyle jako pewien typ stosunków seksualnych, ile jako pewną własność seksualnej wrażliwości, pewien sposób przemieszania w sobie tego, co męskie i co kobiece. Homoseksualizm okazał się jedną z postaci seksualności z chwilą, gdy z zakresu praktyk sodomicznych przeniesiono go na swego rodzaju androgynię wewnętrzną, na hermafrodytyzm duszy. Sodomita był odszczepieńcem, homoseksualista jest gatunkiem” – Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 45.

zatem dziwnego, że znaczna większość akademickich aktów na wystawie Leszkowicza pochodziła z tamtego szczególnego momentu w historii – narodzin nieznannej wcześniej podejrzliwości co do intencji, z jakich powstać mogły wizerunki nagich ciał. Tej samej podejrzliwości, z której zrodziły się dociekania na temat niejednoznacznego potencjału jakichkolwiek tekstów i obrazów, nawet tak konwencjonalnych, jak akademickie studia nagiego modela. Tej samej homofobicznej podejrzliwości, która wzniesła kontrowersje wokół „Ars Homo Erotiki”, gdzie postawienie wielkich nazwisk w odmiennym kontekście sprawie nie pomogło. Problemem ze sztuką homoerotyczną wówczas był sam fakt, że została ona wystawiona, i to w muzeum narodowym.

Wśród studyjnych aktów, które wówczas zaprezentowano, najstarszy był rysunek Gottlieba Kislinga z 1840 roku – z nagim, zwróconym tyłem do widza mężczyzną, który wznosi prawą rękę. Stronnicę obok zajmuje studium Jacka Malczewskiego z 1876 roku, z okresu jego nauki w paryskiej szkole sztuk pięknych. Wbrew tytułowi („Akt męski bokiem”) model Malczewskiego przedstawiony jest na wprost patrzącego, w dużym skrócie perspektywicznym. Młody mężczyzna siedzi,

wyciąga przed siebie stopę, dłonie składa na prawym kolanie. Drugi rysunek Malczewskiego, jaki znalazł się na tej wystawie, jest równie konwencjonalny. To pełnopostaciowe przedstawienie stojącego chłopca, ukazanego z profilu. I znów ma mylący tytuł – „Akt siedzący bokiem”. Tak je podpisano w katalogu towarzyszącym wystawie³. To zwyczajne studia, które jeszcze nie zapowiadają przyszłych poszukiwań artysty: typowych dla niego deformacji, gestów i zacięcia do enigmatycznej, rozbuchanej symboliki; nie ma w nich niczego, z czym kojarzy go jakikolwiek miłośnik lub miłośniczka polskiej sztuki. W obliczu tych aktów ewentualny homoerotyczny potencjał mógł się rodzić przede wszystkim w oku współcześnie patrzącego – Malczewski, podobnie Matejko i Bilińska, są poza podejrzeniami o odmieńczość. Ich biografie są opisane na tyle dobrze, że nie ma miejsca na wątpliwości. Ich małżeństwa i romanse są jawne. To nie są przecież artyści queerowi – skąd zatem ich obecność na tej szczególnej wystawie? [REDAKTURA]

[REDAKTURA] Pomijając prozę organizacji dużej, muzealnej wystawy – prace w większości były ze zbiorów MNW – to,

co bywało interpretowane jako nadużycie, postawienie w niewłaściwym kontekście miało konkretne, teoretyczne umocowanie. Odnosiło się do istotnego pytania – jakie teksty kultury oraz jacy autorzy i autorki mogą być nazywani queerowymi? Jak to właściwie działa opisał Alexander Doty w eseju „Whose Text Is It Anyway? Queer Cultures, Queer *Auteurs*, and Queer Authorship” z 1993 roku, gdzie pojawiają się cztery główne kategorie odmieńczej definicji. Można je sobie wyobrazić jako spektrum, w którym na jednym z krańców będzie wyśóg, aby jako (1) queerowe rozumieć dzieła tylko tych autorów i autorek, którzy będąc nienormatywnymi dają temu wyraz w swojej twórczości. Na drugim krańcu panuje pewna swoboda, która wznieca odmieńczą podejrzliwość. Kolejna definicja (2) zakłada podejrzliwość na wspak: poszukiwania i doszukiwania się nienormatywnych wątków wszędzie, gdzie istnieją przypuszczenia, że mogą się one pojawić i mówić o *innym* spojrzeniu, *innym* pożądaniu. [REDAKTURA]

[REDAKTURA] Doty wymienia również dwie alternatywne definicje: możliwość nazywania queerowymi dzieł, które (3) niezależnie od tożsamości ich autorów i autorek po prostu cieszą się zainteresowaniem nieheteroseksualnej publiczności oraz tych prac i tekstów, które (4) opowiadają

artysty proto- queerowego

o nienormatywnym (nieswoim) doświadczeniu. Wystarczy zatem albo odmięcza publiczność, albo odmięczy temat. Doty pisał wówczas o przemyśle filmowym, podsuwając jednak dość łatwe do zaadaptowania tropy do dalszej analizy wszelkich terytoriów kultury, niezależnie od dziedziny. To był szczególnie sygnał – potencjał queerowości może istnieć wszędzie tam, gdzie nie powinien się on znaleźć. Albo gdzie nikt jeszcze go nie szukał. Następne dekady po wydaniu „Whose Text...” przyniosły odpowiedź: tych miejsc i potencjałów jest aż

nadto. W krąg tego paranoicznego czytania i oglądania weszły zatem teksty i prace wolne od esencjonalistycznego podejścia do odmięnczej definicji. ■■■■■

■■■■■ Nie inaczej stało się w tej części „Ars Homo Erotiki”, gdzie studyjne prace włączone do ekspozycji miały prosty, dobrze opisany w katalogu cel – mogły pełnić specyficzną rolę w nienormatywnych oczach. Mogły, choć wcale nie musiały. Powstawały również w specyficznych przestrzeniach, gdzie analiza cudzego (przede wszystkim jednak męskiego) ciała istniała na odrębnych zasadach. Co więcej, odbiór tych rysunków, obrazów i rzeźb w 2010 roku mógł się odkształcać ze względu na bliskość homoerotycznego i homoromantycznego kontekstu; gdzie sztamkowe przedstawienia mogły funkcjonować jako ślad czegoś więcej; gdzie portret modela potencjalnie może być portretem kochanka, a studium pośladków – źródłem osobistej podniety. Zupełnie jakby ten nienormatywny kontekst mógłby być zaraźliwy, równie skuteczny co osławiona śmierć autora. ■■■■■

■■■■■ Pozostaje tylko pytanie, dlaczego Leszkowicz zignorował (nie licząc dwóch, błędnie podpisanych aktów) najbardziej znanego polskiej publiczności artysty protoqueerowego – Jacka Malczewskiego. ■■■■■

■ Zostawmy na marginesie biografię Malczewskiego, jego życie uczuciowe rozpięte pomiędzy żoną a mężem, czy też relacje z uczniami i przyjaciółmi, z Vlastimilem Hofmanem włącznie. Tam nie ma zbędnych sensacji. W przypadku Malczewskiego to nie jest kwestia szkolnych aktów, które w odpowiednich oczach mogły zyskać odmienny wymiar. W grę wchodzi znaczna część jego dojrzałej twórczości – skłonności do męskiego aktu i androgynicznego traktowania ciał kobiecych, a przede wszystkim oparta na nieustannej autokreacji, przybieraniu póz, deformowaniu ciał, kostiumem, produkcją wizerunków własnych. Mówimy przecież o arcy-polskim artyście, który z podręczników i ze zbiorowej świadomości spogląda zarówno jako Chrystus w rudej peruce, człowiek z tortownicą na głowie i szyi, a wreszcie jako artysta chcący być widzianym jako geniusz w damskiej bluzce. ■

■ „Pamiętam pana Jacka w serdaku granatowym pani Gralewskiej, bardzo obszernym, wciętym [...]. Jednego razu tak zachwycił się fasonem rękawów mojej bluzki, że uparł się ją włożyć. Tłumaczyliśmy, że będzie za ciasna, że nie da się przymierzyć. Lecz koniecznie chciał i tak mnie prosił, że ubrałam się w suknię pani Malczewskiej, a pan Jacek paradował w mojej bluzce aksamitnej,

choć uwięzła mu na plecach”⁴ – taką anegdotę jeszcze w latach 30. wspomni Michalina Janoszanka, modelka i przyjaciółka artysty. W tekście z katalogu pewnego domu aukcyjnego to wspomnienie zostanie od razu złagodzone spostrzeżeniem: „Kobiece szczegóły damskiej garderoby, odbierane przez ludzi czasów Malczewskiego za dziwaczne lub za lekko ekscentryczne, podkreślały o dziwo jego męską aparycję”⁵. Podobnego zdania był Andrzej Jakimowicz, piszący w 1970 roku, że te stroje i dodatki „w pewien dość perwersyjny sposób podkreślały, na poszczególnych autoportretach, jego męską aparycję”⁶. ■

■ Bluzka, o której mowa u Janoszanki, to ubranie inne od uwiecznionego na dumnym „Autoportrecie

4

Michalina Janoszanka, *Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1931, s. 26.

5

Katalog aukcji *Sztuka dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie. 7 marca 2019*, Desa Unicum, Warszawa 2019, s. 47.

6

Cyt. za: Anna Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 118.

w białym stroju” z 1914 roku. Biały strój budzi konsternację, anglojęzyczny opis reprodukcji na Wikipedii mówi o nim jako o malarskim kitlu (smocku)⁷, podobnym do tych, w których portretowali się inni artyści przełomu wieków. Zresztą smock Malczewski maluje, ale nie na sobie. To w nim uwiecznia m.in. Tadeusza Błotnickiego z grudą gliny na kawalecie. Ale ten właśnie biały strój jest wyjątkowy – bez wątpienia jest odcinaną nad biustem plisami jasną, bawełnianą bluzką, którą zapinano pod szyją niską stójką. Ten „kobięcy szczegół” urośnie do ubioru emblematycznego dla Malczewskiego, skoro pojawia się na jego autoportretach regularnie przez

7

„Self-portrait of artist Jacek Malczewski wearing a white traditional 19th century artist's smock (or smock-frock), a white neck scarf (a common garment for European men in the 18th and 19th century) and a wide white beret”, cyt. za: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Self-portrait_in_White_Dress_-_Jacek_Malczewski.jpghttps://en.wikipedia.org/wiki/File:Self-portrait_in_White_Dress_-_Jacek_Malczewski.jpg, dostęp online: 3.10.2025.

niemal 18 lat, od 1906 roku aż do 1924⁸. Co najmniej (a próbowałem wyliczyć) dwadzieścia dwa razy, biorąc pod uwagę wyłącznie dzieła w publicznych kolekcjach oraz takie, które w ostatnim trzydziestoleciu pokazały się na aukcjach. [REDACTED]

[REDACTED] Bluzkę widać na jednym z najbardziej znanych portretów fotograficznych Malczewskiego, gdzie spod wzorzystej kamizelki wystaje charakterystyczna forma rękawa *gigot*, wyjątkowo modnego wśród elegantek z końca XIX wieku – bufiastego w części ramienia i przylegającego, długiego mankietu od łokcia w dół. W krajach anglojęzycznych ten krój określał nawet mianem owczej nogi (*leg of mutton*). Fotografia zdradzi zresztą

8

W 1991 roku Anna Sieradzka podaje nieco inne szacunki: „Biała secesyjna bluzka z bufiastymi rękawami, marszczonym przodem i wysokim kołnierzem z szerokim krawatem pojawia się kilkakrotnie w autoportretach z lat 1907-1921”. Zob. A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 119.

również i skalę konfabulacji malarza⁹ – na jego malar-
skich portretach bufy rozrastają się do monumentalnych
rozmiarów, podobnych tym, które osiągały w projektach
bluzek i sukien w okolicach 1895 roku, w szczycie po-
pularności tej mody, gdy takie rękawy nierzadko otrzy-
mywały również własne fiszby. Niezależnie od prę-
dkości roznoszenia się trendów w miastach ówczesnej
Europy Środkowo-Wschodniej – Malczewski malując się
w ubiorze jawnie damskim, doskonale wie, że jest to krój
z roku na rok coraz bardziej niemodny. I z tej damskiej,
upozowanej na bardziej wykwinną niż w rzeczywisto-
ści bluzki robi swój atrybut – nie mniej wyrazisty niż
charakterystyczne wąsy i przymrużone oczy z długimi
rzęsami. Czasami pod szyją pojawia się plastron, ozdob-
ne wiązanie jasnego krawata lub jak na „Autoportrecie
z czaszką” z 1908 roku – luźno zawiązana mucha-kokar-
da; czasami bluzka pozostaje rozpięta i wystaje spod niej
siatkowa koszulka. Na innych autoportretach artysta

9

Mowa tutaj o fotografii nieznanego autorstwa, datowanej
na dekadę 1890-1900, która przedstawia Jacka Malczewskie-
go podczas pracy przy sztaludze w ogrodzie, zob. [https://
audiovis.nac.gov.pl/obraz/124621/](https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/124621/), dostęp online: 3.10.2025.

wywija kołnierz bluzki do wewnątrz tak, aby stworzyć
zupełnie wrażenie innego stroju – w takiej formie widać
ją u Malczewskiego wcielającego się w Jezusa w Emaus.
Swoją emblemata artysta nosi na portretach różnorako –
bluzkę przepasa szerokim, skórzanym pasem z kilkoma
sprzączkami; narzuca na nią kamizele, swetry, szynele,
peleryny, ornaty lub inne szaty wykończone haftowa-
nymi bordiurami, brokatowe staniki teatralnych sukien
(jak chociażby w „Autoportrecie z kwiatem koniczyzny”
z 1909 roku i „Autoportrecie z Muzą i budleją” z 1913

Malując się
w ubiorze jawnie
damskim

Aleksy

roku) czy, jak utrzymuje Anna Sieradzka, „damski fartuch w paski, ozdobiony falbankami”, który ma zastępować mu malarski kitel¹⁰. [REDACTED]

10

A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt. s. 119. Badacze najprawdopodobniej chodzi o ciemnoniebieski fartuch, który dobrze widać na portrecie Julii, córki artysty z motylimi skrzydłami z 1907 roku. Fartuch, który pojawia się na portretach własnych Malczewskiego (m.in. *Autoportret* z Muzeum Narodowego w Krakowie, 1908-1915) wygląda podobnie, ale ma już odprute falbany przy ramionach.

Rys. 1

Jacek Malczewski / *Autoportret w białym stroju*
/ olej na płótnie /
1914

30



31



Wójtowicz

■ Zdarzają się przedstawienia, w których przednia część bluzki jest uwalana farbami („Pożegnanie z pracownią” z 1913 roku i znów „Autoportret w białym stroju”) i gdzie ciemne plamy na wysokości brzucha mogą podsuwać dramatyczną interpretację: farba, ale może i krew? W „Autoportrecie” (1908-1915) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie jeden z legendarnych rękawów jest urwany, ukazując nagie przedramię artysty. Najszczytniej jednak Malczewski maluje swoją bluzkę w 1906 roku – w „Autoportrecie z pędzlem w dłoni” – na samym początku historii przybrania charakterystycznego

Rys. 2

Jacek Malczewski / *Autoportret z pędzlem
w dłoni*
/ olej na tekturze /
1906

dla siebie atrybutu. Nie sposób tego stroju przeoczyć – zajmuje niemal połowę płótna, a proporcje rękawów są podobne do tych na fotograficznym wizerunku: nadal są bufiaste, ale nieobfite, widać też miejsce, w którym baloniaste rękawy są doszyte do obcisłego mankietu. Materiał lejący się, nieusztyniony, nieukrochmalony; na brzuchu zapięto szeroki, ciemny pas. Z szyi malarza zwiesza się monokl na łańcuszku, zza ramienia natomiast wystaje postać ubranej na czarno Marii Balowej – kochanki, miłości życia i długoletniej muzy Malczewskiego. Dom aukcyjny, w którym ten obraz wystawiono, przestrzega „[...] charakterystyczna biała bluzka, w której tak często się przedstawiał, stanowiła w istocie typowy element ówczesnej mody damskiej. Trzeba jednak pamiętać, że Malczewski był mocno ekscentryczny, zarówno w zachowaniu, jak i noszeniu się, czego świadectwem pozostają jego autoportrety, a także wspomnienia bliskich”¹¹. Istotnie, to ekscentryczny

11

Katalog Aukcja Dzieł Sztuki grudzień 2022, Dom Aukcyjny Polswiss Art, s. 61, https://www.polswissart.pl/wp-content/uploads/2024/09/Katalog_Aukcja_Dzieł_Sztuki_grudzien_2022.pdf, dostęp online: 3.10.2025.

portret i ekscentryczny szczegół – z bluzką naśladującą giętką secesyjną linię kobiecego ubioru, wraz z silnie akcentującym talię paskiem. To dumny portret, jednak właściwie jedyny, w którym *biały strój* ukazuje się w najbardziej szczerym, a przez to bardzo kobiecym wydaniu. W wielu wariantach i różnych stylizacjach będzie towarzyszył autoportretom Malczewskiego niemal do śmierci. Najprawdopodobniej ostatni raz pojawi się na „Autoportrecie z Muzą” z 1924 roku, częściowo przykryty tam peleryną. Zza ramienia artysty znów, jak przed laty, spogląda postać, jednak nie tak prosta do zidentyfikowania. Jej rysy są roztarte, ale w twarzy można odnaleźć echo Malczewskiego ideału urody – kobiety o androgenicznych rysach. Podobnych tym, którymi obdarzył niemałą liczbę Thanatosów i aniołów. Zwłaszcza Thanatosów – szerokopierśnych, roślących, ubranych w cały arsenał fantazyjnych kostiumów. Kazimierz Wyka napisze o nich jako o kobietach, które „pełne są biologii, cielesne i dorodne”, Adam Heydel oceni je ostrożnie: mają „w sobie coś z kobiet Michała Anioła – kobiet z rasy

olbrzymów”¹². W oczach Wyki „męska przynależność rodzajowa greckiego Thanatosa pozwoliła też na ambiwalentne traktowanie samego kształtu fizycznego tej postaci: kobieta, a zarazem efeb”¹³, ale dla Heydla niemal wszystkie alegoryczne kobiety malowane przez Malczewskiego cechuje „potężne, silne ciało, o grubych kościach i wydatnych mięśniach”, przez co „mają w sobie coś maskulinicznego”. Są to wręcz „efebie o kobiecej budowie”¹⁴.

Efebami – już właściwie bez genderowych wątpliwości – Malczewski zaludni inne swoje obrazy. Przedstawia je, między innymi, w „Geniuszu w pracowni malarzkiej” (po 1914 roku), zagadkowej wielopostaciowej

12

Agnieszka Wajroch, *Thanatos jako przewodnik w drodze do domu. O motywie śmierci-powrotu w twórczości Jacka Malczewskiego. Przyczynek do badań*, [w:] *Bajka i śmierć – wybrane konteksty w literaturze i kulturze współczesnej*, red. Ewelina Chodźko, Paulina Pomajda, Lublin 2023; s. 131-132.

13

Kazimierz Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 47.

14

Adam Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i Artysta*, Kraków 1933 (reprint Radom 2004), s. 177.

kompozycji wypełnionej nagimi postaciami chłopięcymi, która była darem dla Mieczysława Gąseckiego, jednego z przyjaciół i modeli artysty. Nadzy chłopcy objawiają się również w „Jasełkach” z 1920 roku, gdzie scena adoracji Dzieciątka w betlejemskiej stajence zamienia się w pochód nadnaturalnych istot ze skrzydłami, stojących na grudniowym śniegu. Młodzi mężczyźni, zaledwie przepasani w kroczu materią staną się także ramą dla przedstawień Eurydyki i Polonii (obu z 1914 roku), natomiast w „Alegorii” z 1913 roku frywolny gołas niesie wianek dla bóstwa jak najbardziej pogańskiego. W jednym z wczesnych autoportretów – akurat w czarnym, bogatym stroju zwieńczonym aksamitną kokardą – młodzi grajkowie towarzyszą samemu artyście. „Kuszącą melodię” z 1903 roku jeden z domów aukcyjnych opisuje następująco: „Artysta głęboko zamyślony [...] wydaje się być w rozterce pomiędzy dostrzeżonymi w sobie sprzecznymi uczuciami, których ucieleśnienie stanowią znajdujące się poza nim postacie wygrywające jakieś czarowne melodie. Młodzi chłopcy o jasnych skrzydłach anielskich, przestali właśnie grać swą niewinną piosenkę i w tej chwili artysta słyszy jedynie upojną, kuszącą melodię graną

przez zmysłowego fauna i jego towarzyszkę”¹⁵. Towarzyszkę, jak zwraca uwagę autor tego opisu, choć nie do końca wiadomo, czy postać z rozwianymi włosami w ogóle jest kobietą. Malczewski maluje też chętnie biblijnego Tobiasza w towarzystwie aniołów i, jak zauważa Teresa Grzybkowska, to przedstawienie ma historycznie jawnie homoromantyczny podtekst¹⁶. Badaczka widzi kontynuację tego motywu u polskiego artysty m.in. w „Tobiaszu w drodze” z 1906 roku, gdzie archanioł i Tobiasz „spotykają pełzającą w pyle drogi polnej chimere. Wędrowcy mijają ją z wyraźną satysfakcją bijącą z ich twarzy. Ziemska miłość do kobiety została przewyciężona przez kontemplacyjną miłość młodzieńców”¹⁷. Aniołowie otrzymują także fantazyjne stroje, złożone z damskich części garderoby – tak jak

15

Kusząca Melodia – *Autoportret z grajkami*, <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/8/441>, dostęp online: 3.10.2025.

16

Katalog wystawy *Mitologia Malczewskiego*, red. Teresa Grzybkowska, wyd. Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1995, s. 65-73.

17

Tamże, s. 72.

m.in. w „Tobiaszu” z 1904 roku (obraz zaginiony), gdzie towarzyszący chłopcu młody mężczyzna-anioł ma na sobie bieleżnianą koszulkę z opuszczonymi ramiączkami, przepasaną wzorzystym, jasnym materiałem. W 1908 roku w aniołach i archaniołach Malczewskiego zachodzi ważna zmiana – zaczynają mieć rysy Balowej i bardziej kobiecą sylwetkę¹⁸. Pozostaje jeszcze kwestia autoportretów w biblijnej stylizacji. Być może jednym z najciekawszych w tym kontekście odmieńczych tropów jest „Niewierny Tomasz” z 1911 roku, a zatem podwójny portret: Malczewskiego i Vlastimila Hofmana, jego ucznia, obu co najmniej półnagich. I choć ta kompozycja ma być przewrotną wypowiedzią na temat ich specyficznej, zhierarchizowanej relacji – i, przede wszystkim, niewiary ucznia w możliwy sukces swojego mistrza¹⁹ – i tak jest to wizerunek w polskiej sztuce dość niecodzienny. Gdyby zignorować tło – siedzących przy stole mężczyzn-Apostołów – dynamika

18

Tamże, s. 72-73.

19

Zob. Dorota Kudelska, *Malczewski i Wiedeń – nowe ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne” Tom LXV, zeszyt 4, 2017, s. 59.

między malarzami wygląda na zainspirowaną przedstawieniem *noli me tangere*, gdzie przed dotykiem Marii Magdaleny ma pierzchać sam zmartwychwstały Jezus²⁰. „Tomasz” Malczewskiego wymyka się konwencji, nie tylko poprzez sportretowanie samego siebie w roli Chrystusa, ale przede wszystkim przez nadanie jego postaci zmysłowego charakteru: atrakcyjną muskulaturę, białą zsuwającą się z ciała szatę, teatralny gest odgarnięcia włosów i wzrok skierowany wprost na widza²¹. Niedowiakiem-Tomaszem jest jego uczeń, śmiało wyciągający dłoń ku zranionemu bokowi mistrza-bóstwa. Sama rana,

20

Na związek obu typów przedstawień i ich związek z genderowym aspektem dotyku, zob. Libera Pisano, *Noli me tangere: The Profaning Touch That Challenges Authority*, [w:] *A Touch of Doubt. On Haptic Scepticism*, red. Rachel Aumiller, Berlin 2021, s. 123-137.

21

Jest to zresztą nieliczny autoportret, z którym fotografuje się malarz – „zdwojona” twarz pojawia się w fotograficznym portrecie z 1910 roku, na którym widać Malczewskiego pozującego na tle nieskończonego wówczas obrazu, zob. zbiory Biblioteki Narodowej, sygn. DŻS XII 8b/p.28/229, <https://polona.pl/preview/3b627d4f-3000-45fe-a273-e39b61ad5935>, dostęp online: 3.10.2025.

która w przedstawieniach Tomaszowych powinna być istotnym punktem kompozycji i narracji, jest tutaj niemal niewidoczna, mniejsza nawet od stygmatów na dłoniach.

jest to obłok
wlepiony
z prądkami

Świadomej
obrazoburczej
i ironicznej



Rys. 3

Jacek Malczewski / *Niewierny Tomasz*
/ olej na płótnie /
1911

42

43

Dzieje się w tym przedstawieniu rzecz przewrotna – szukając rany, widz błądzi wzrokiem po atletycznej klatce piersiowej; jeżeli znajdzie ranę, rozczaruje się jej skromnym rozmiarem czy wręcz nieistotnością w całej kompozycji, ale kierując wzrok wyżej, na twarz Jezusa, rozpoznaje w nim od razu samego Malczewskiego. Niezależnie od obfitych opisów eksperckich, wyjaśniających dlaczego wielka religijność oraz miłość do sztuki i poezji Juliusza Słowackiego skłaniała Malczewskiego-artystę do widzenia się w roli nadludzkiej²², jest to obraz ulepiony z prowokacji. Świadomej, obrazoburczej i ironicznej – zwłaszcza w stosunku do mieszczańskich konwencji i środowiskowych uwag na temat nadekscentryczności Malczewskiego. Być może właśnie dlatego w tym samym roku, w którym powstał „Niewierny Tomasz”, Ludwik Puget zrobił kukiełkę z podobizną malarza. W noworocznej

22

Zob. Wacława Milewska, *Autorskie „ja” Jacka Malczewskiego, czyli o autoportretach malarza w świetle światopoglądu modernizmu i genezyjskiej filozofii Juliusza Słowackiego* (w 160. rocznicę urodzin artysty), „Studia Muzealne” 21/2015, s. 146-185; Michał Haake, *Biografia i sztuka. O dwóch „Samarytankach” Jacka Malczewskiego*, „Rocznik Historii Sztuki”, tom XLVIII, 2023, s. 142-144.

szopce kabaretu Zielony Balonik, Malczewskiego zaprezentowano w ten sposób, aby spod połów fraczka było widać krągłe pośladki²³. Różowe i równie ostentacyjne, jak jego zbroja i ogon Satyra. W takiej formie i takim kształcie zapisze się w historii – jako Jacek Symbolowski, jedyny koźlonogi polski artysta. [REDACTED]

[REDACTED] Niemal dekadę po śmierci artysty, w 1933 roku Adam Heydel napisze, że Malczewski „jest jak park zapuszczony i zarośnięty, pełen ciemnych zakątków, zarośli, zachwaszczeń i niespodziewanych perspektyw. Jest w nim owa niejasna, dręcząca zagadkowość, zaplątanie, tajemniczość”²⁴. Heydel nie skłamię – Malczewski był artystą osobnym, choć zanurzonym w swojej epoce; na tyle charakterystycznym, że aż niepodrabialnym (co właściwie gubiło Hofmana jako wiernego ucznia); z własną mitologią i chętnie traktującym inne mitologie (także biblijne!) jako wolny zasób tematów i postaci dla własnej fantazji. O tej mitologii Teresa

23

<https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/561>, dostęp online: 3.10.2025.

24

A. Heydel, *Jacek Malczewski...*, dz. cyt, s. 197.

Grzybkowska napisze zresztą, że Malczewski „symbolicznie przywołuje androgyne”²⁵, a samego artystę ma charakteryzować „usilne, obsesyjne wręcz poszukiwanie własnej tożsamości, przede wszystkim tożsamości płci”²⁶. Nazwą go ekscentrykiem, ale uda mu się rzecz niemała – od niemal wieku pod hasłem „polski artysta” widnieje jego podobizna; łysiego, szczupłego mężczyzny w damskiej, bufiastej bluzce. „Ta skłonność artysty nie miała jednak charakteru właściwego dla wąsko pojętego transwestytyzmu” – tu zgodzi się Anna Sieradzka z Andrzejem Jakimowiczem. W 1970 roku badacz napisze: „Jeśli [...] transwestytyzm rozumieć najszerzej, jako skłonność do przebierania się, przemieniania swego wyglądu za pomocą stroju i jego poszczególnych akcesoriów – to istotnie cechą tę miał artysta rozwiniętą w rzadko spotykanym stopniu”²⁷. Dlatego też to Malczewskiemu uda się nawet rzecz większa

25

Katalog wystawy *Mitologia Malczewskiego...*, dz. cyt., s. 107.

26

Cyt. za: W. Milewska, *Autorskie „ja”...*, dz. cyt., s. 165.

27

Cyt. za: A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 118.

– bez większego skandalu przytwierdzić swoją twarz Jezusowi. W późniejszych obrazach jesusowa twarz przybierze rysy córki artysty, Julii²⁸. Grzybkowska, Sieradzka, a wcześniej Jakimowicz, Wyka, Heydel, pisząc o dziwności Malczewskiego nie mają jeszcze pod ręką odpowiednich słów do opisu tych strategii igrania z tożsamością i atrybutami. Jest *kobieta-efeb* i *androgyne* (oboje z pewną tradycją w pisaniu o sztuce), jest i *transwestytyzm* (nieznośnie zmedykalizowany). Ten ostatni staje niemal kością w gardle: jest to pojęcie zbyt wąskie, zbyt jawnie sugerujące *zboczenie*. Nie sposób zmieścić w nim arcypolskiego artystę; tego samego, który zalecał swoim uczniom, aby malowali tak, aby Polska zmartwychwstała. Tego samego artystę, którego wszyscy tak dobrze zapamiętali, aby zupełnie zapomnieć, że pod tą hałdą patosu i patriotyzmu kryje się jeszcze jawna zgrywa i niemały potencjał odmienności. Czy też, mówiąc z angielska – queerowości właśnie.

28

A. Heydel, *Jacek Malczewski...*, dz. cyt., s. 206.

Współsiostro
(Mitschwestern),
czyli opowieść
o trans*życiach
Richarda Knabego

Noah
Munier,
Joanna
Ostrowska

*O*d rozmowy z moją żoną wszystko się zmieniło. Kilka razy w tygodniu wieczorami chodzę na spacer, odwiedzam kina i bary ogrodowe. Wszędzie jestem uważana za damę. Jest to najlepszy dowód na to, że nawet w małym mieście można żyć zgodnie ze swoimi upodobaniami. Jestem szczęśliwa tylko wtedy, gdy noszę te piękne ubrania.

– pisała Georgette w liście do pisma dla klientów berlińskiej gorseciarki Helli Knabe²⁹. Napisane na maszynie wyznanie nie pozwala pozostać obojętnym, szczególnie jeśli ma się świadomość, że dotarło ono do pokaźnej grupy transpłciowych odbiorców. Miało być zachętą do życia po swojemu nie tylko w dużych niemieckich miastach, ale także na obszarach przygranicznych; nie tylko dla osób niemieckiego pochodzenia, ale także dla tych, którzy mówili po niemiecku. [redacted]

[redacted] Tytuł zwierzenia brzmi: „Jak to się wszystko zaczęło!”. W nawiasie obok tekstu głównego widnieją dane osobowe: Dehmel, Grünberg, dzięki czemu łatwo

29

Por. R. Herrn, *Transvestitismus in der NS-Zeit – ein Forschungsdesiderat*, „Zeitschrift für Sexualforschung” 2013, nr 26, s. 330–371; *gefährdet leben. Queere Menschen 1933–1945* (grupa kuratorska: I. Eschebach, A. Pretzel, K.-H. Steinle, listopad 2023, BMH Berlin): <https://mh-stiftung.de/projekte/ausstellung-gefaehrdet-leben/> [dostęp: 21.01.2025]; Kai* Brust, Hani יסתר Esther Indictor Portner, *Letters to Berlin* (2023–2024): <https://cultures-of-remembrance.com/en/exhibition/letters-to-berlin/> [dostęp: 21.01.2025]; Kai* Brust, *Spectrum of Injustice. Gender Nonconforming Lives under Nazi Rule*, <https://exhibition-qi.educat-kollektiv.org/en/> [dostęp: 21.01.2025].

zorientować się, że wspomniane „małe miasto” to przedwojenna (niemiecka) Zielona Góra, licząca wtedy około dwudziestu sześciu tysięcy mieszkańców. Odmiencza opowieść Georgette Dehmel jest więc przykładem opowieści poniemieckiej, ściśle związanej z przed- i powojennym Dolnym Śląskiem. [redacted]

[redacted] W tle pojawia się istniejący od lat dwudziestych XX w. berliński biznes krawcowej – pani doktorowej Knabe³⁰, która w ofercie handlowej oprócz gorsetów miała także damską bieliznę, suknie, sztuczne wkłady symulujące biust, peruki, kosmetyki do makijażu, książki i inne artykuły potrzebne „transwestytom”. Swoje usługi anonsowała w prasie, podpisując się *Helperin der Transvestiten in allen Fragen* – przyjaciółka „transwestytów”³¹. Biznes Knabe wiązał się także z budowaniem sieci osób trans, które z czasem zostawały przyjaciółmi Helli, odwiedzającymi ją i jej męża w Berlinie. Powstała również

30

Pani doktorowa Knabe, ponieważ Hella była żoną doktora prawa Richarda Knabego.

31

Anonse Helli Knabe opublikowano m.in. w „Die Freundin” 1930, nr 51, s. 6; „Das 3. Geschlecht. Die Transvestiten”, 3. Folge 1931, s. 31.

„gazetka dla klientów” rozprowadzana na terenie całych Niemiec. Osobą odpowiedzialną za jej drukowanie była Georgette – to dzięki niej pisemko miało szansę trafić do klienteli na wschód od Berlina. [REDACTED]

[REDACTED] „Życie w zgodzie ze swoimi upodobaniami” oznaczało dla autorki noszenie kobiecej garderoby – na początku pojedynczych rzeczy, jak zaznacza Georgette, później także bielizny, halek, sukienek dostarczanych przez firmę wysyłkową Knabe. Wychodziła tak ubrana najpierw w tajemnicy, wieczorami, aby nikt nie dostrzegł drobnych zmian w wyglądzie, później już otwarcie, bez strachu i wstydu. Przywoływany tekst pochodzi z późniejszego okresu (początek lat trzydziestych), ale opisuje biografię osoby queerowej urodzonej w 1882 r., która do czerwca 1945 r. zamieszkiwała Grünberg³². Przy dzisiejszej ulicy Jedności 24, a przed 1945 r. Berlinerstr. 90, w kamieniczce na pierwszym piętrze znajdowało się mieszkanie Georgette, a na parterze jego zakład

32

Georgette uciekła wraz z żoną z Zielonej Góry dokładnie 24.06.1945 r. Na początku mieszkały w Halle/Saale, a następnie – aż do śmierci Georgette – we Frankfurcie nad Menem.

Wychodziła tak
ubrana najpierw
w tajemnicy, wie-
zorami, aby nikt nie
dostrzegł drobnych
zmian w wyglądzie,
później już otwarcie,
bez strachu i wstydu

introligatorski. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy Georgette preferował tylko żeńskie zaimki. W życiu publicznym występowała jako Georg; szyld na domu Dehmelów, podobnie jak wszystkie materiały promocyjne biznesu, był także sygnowany tym imieniem. Uznaję to za wskazówkę płynności między tożsamościami – Georg mógł funkcjonować na równi z Georgette. Pisząc o tej osobie, używam obu form zaimków i imion. [REDACTED]

[REDACTED] Od tej migawki – trans*historii z niemieckiego pogranicza Dolnego Śląska – zaczyna się moja książka „Ślady. Historia pewnego archiwum”³³. Opowieść o Georgette odkrywa(ł)am razem z Noah Munier, czyli osobą autorską tego tekstu, z którą badamy kolejne elementy układanki społeczności związanej z berlińską gorseciarką Hellą Knabe. De facto jest to jeden z możliwych skryptów – nasza opowieść opierająca się na ciągłych podróżach w poszukiwaniu fragmentów biografii, brakujących elementów opowieści o tej fascynującej

33

Por. J. Ostrowska, *Ślady. Historia pewnego archiwum*,
Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2025, s. 14-15.

przedwojennej, międzynarodowej społeczności trans*współsióstr³⁴. [REDACTED]

[REDACTED] Georgette była pierwszą osobą bohaterką, która stanęła na naszej drodze, ale w tym samym czasie próbowałyśmy i nadal próbujemy zrekonstruować narrację Mathilde z Danzig (dziś Gdańsk), dla której życie profesora biologii Technische Hochschule Danzig było tylko jedną sferą tożsamości. W tle migocze Anita Maier, którą Noah dosłownie próbuje złapać, śledząc jej podróże Preußische Ostbahn (Pruską Koleją Wschodnią) między Ulm, Berlinem i Königsberg (dziś Калининград), a wszystkim towarzyszą jeszcze Emi Wolters mieszkająca w małej Niedergruppai (dziś Dolní Krupá w Czechach) oraz pojedyncze postacie takie jak E. Popken – chwilowo w Hirschberg (dziś Jelenia Góra) czy Peter z Königsberg, Elfriede Pforzheim albo Charlotte z Bielefeld używająca najczęściej określenia „kochane współsiostry”. [REDACTED]

34

Współsiostry, czyli po niemiecku Mitschwestern – określenie używane przez klientki salonu Knabe m.in. zamiast słowa „transwestyci”. *Współsiostry* to również tytuł przyszłej dwujęzycznej monografii naszego autorstwa: N. Munier, J. Ostrowska, *Współsiostry. Trans*życie w Europie Środkowo-Wschodniej w pierwszej połowie XX wieku*.

■ Tak naprawdę, żeby zrozumieć jakiego typu społeczność rozwinęła się i wzrastała wokół postaci Helene Knabe, trzeba wyobrazić sobie mapę Europy Środkowej przed 1933 rokiem. Kolejne różowe punkty od granicy francuskiej landu Badenia i Wirtembergu aż po Königsberg, to tropy tych, którzy korzystali z usług Helli. „Usługi” należy rozumieć bardzo szeroko. Niektóre osoby kupowały książki, kremy, kobiecą garderobę, hormony, inne zamawiały „gazetkę dla klientów” firmy Knabe, w której oprócz reklam pojawiały się listy osób nazywających siebie najczęściej „transwestytami”³⁵.

35

Określenie „transwestyta” stosujemy tylko wtedy, gdy robimy to osoby bohaterskie i zapisujemy w cudzysłowie, by zaznaczyć, że termin powstał jako neutralny i był często używany przez osoby queerowe w okresie przedwojennym, ale jego późniejsza historia jest przesycona naznaczeniem. Por. S. Stryker, *Transgender History. The Roots of Today's Revolution*, Seal Press, Berkeley 2017, s. 40–41; L. Marhoefer, *Transgender Life and Persecution under the Nazi State. Gutachten on the Vollbrecht Case*, „Central European History” 2023, nr 56(4), s. 598; Z. Nunn, *Trans Liminality and the Nazi State*, „Past & Present” 2023, t. 260, nr 1, s. 125; K. Brust, „Ich bin wegen dieses alles in allem gehindert”. Zur amtlichen Vornamensänderung von trans und inter Personen unter der NS-Herrschaft, „Geschichte und Gesellschaft” 2023 [2025], r. 49, nr 4, s. 546–584.

Mathilde pisała tam namiętnie, zresztą podobnie jak Emi, dzięki której ten trans*zin zawierał nie tylko świadectwa klientów i klientek, ale także teksty poruszające kwestie naukowe czy polityczne. Georgette wysłała tylko kilka swoich utworów, ale razem z żoną Agnes zajmowała się przecież drukiem i kolportażem tego wydawnictwa. Zresztą żony w świecie współsióstr były kimś naprawdę znaczącym. To z Agnes Georgette wyjeżdżała do Berlina w odwiedziny do Helli, przywożąc ze sobą lokalne wędliny i wino z Grünberg. W berlińskim mieszkaniu państwa Knabe można było zatrzymać się na noc, przymierzyć damską garderobę i peruki, spędzić miło wieczór na lekkim rauszu. Z niektórymi osobami Hella była w bliższej znajomości, z innymi utrzymywała jedynie relacje biznesowe. Towarzyszył jej mąż Richard. Zostały listy i pocztówki jako efemeryczne znaki ich wspólnej egzystencji w rzeczywistości wytworzonej prawie wyłącznie korespondencyjnie bądź w podróży. Z jednej strony chodziło o wzajemne wsparcie, ale także o przyjemność bycia wspólnie sobą. ■

■ Wszystkie zachowane dokumenty osobiste wskazują na to, że różnice klasowe nie miały tu większego znaczenia. Chcemy wierzyć, że ta inkluzywność to nie tylko nasze badawcze marzenia, ale przekrój społeczny

w grupie Knabe rzeczywiście był bardzo szeroki. „Kochane współsiostry” reagowały, jeśli komuś działa się krzywda bez względu na to, czy były wykształconym profesorem, maszynistką, dyrektorem albo dyrektorką szkoły czy doktorem prawa. Pomaganie „transwestytom” w wykonaniu Helli zaczęło się już w 1919 roku, ale dopiero dekadę później została doktorową Knabe. Wyszła za mąż za doktora prawa. Miała wtedy pięćdziesiąt lat. Richard był od niej pięć lat młodszy. Ceremonia ślubna nie odbyła się tradycyjnie w urzędzie stanu cywilnego. W akcie małżeństwa zaznaczono, że „(...) zagrażająca życiu choroba narzeczonego (...) nie pozwala na przełożenie ślubu (...)”³⁶. Z tego powodu urzędnik stanu cywilnego i świadkowie spotkali się w mieszkaniu pana młodego przy Friedrichstrasse 129 i tam zawarto związek małżeński. To mieszkanie będzie istotnym elementem przyszłości. [redacted]
[redacted]
[redacted]

36

Dokumentacja śledztwa dotyczącego Helli Knabe i innych przetrwała w Landesarchiv Berlin. Por. LAB, sygn. A Rep. 358-02, Nr 116782, 132635-36, 132643-48, 132651.

■ Na mapie z różowymi punktami trans*społeczności stworzonej wokół salonu państwa Knabe (już nie tylko Helli), zwraca uwagę jedna żółta kropka. W Beuthen (dziś Bytom) bywał ktoś, kto w społeczności współsióstr był wyjątkowy. Queerowe życie(a) i tropy odmieńcych historii wiążą się przecież nie tylko ze stałymi miejscami zamieszkania, ale także z epizodycznymi opowieściami,

*Kochane
współsiostry”
reagowały, jeśli komuś
działa się krzywda*

This map illustrates the geographical context of the German Reich during the early 20th century. The Reich is shown in various shades of pink and orange, indicating different administrative regions. Key cities like Berlin, Hamburg, Frankfurt, and Munich are marked. The map also shows the surrounding countries and their borders, providing a comprehensive view of the Reich's position in Central Europe. The map is labeled with various geographical features, including the North Sea (Nordsee), Baltic Sea (Ostsee), and the Rhine River. The German Reich is divided into provinces and states, with names like Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Brandenburg, and Prussia visible. The map also shows the borders of Denmark, Sweden, Lithuania, Poland, Czechoslovakia, Austria, Hungary, Switzerland, and France.

CITIZEN

efemerycznym³⁷ byciem w danym miejscu, choćby przez chwilę. Nie trzeba tam żyć na stałe – wystarczy zostawić swój ślad. [REDACTED]

[REDACTED] Nie da się ukryć, że biografię Richarda – męża Helli – można, a nawet trzeba byłoby opowiadać z perspektywy Greifswaldu niedaleko Stettin (dziś Szczecina), gdzie się urodził albo Berlina (kilku dzielnic), w których spędził większość swojego życia. Jednak życie Richarda można nakreślić także inaczej. Do 1912 roku studiował prawo na uniwersytetach w Rostoku, Berlinie i Fryburgu, co skończyło się egzaminem adwokackim i obroną doktoratu. Pracował w Królewskim Sądzie Rejonowym Berlin-Mitte, ale nie zdecydował się kontynuować kariery prawniczej jak jego starszy brat Paul (1874-1957). Zrezygnował też ze ścieżki wojskowej reprezentowanej przez jego ojca Juliusa (1844-1890) i najstarszego brata Friedricha (ur. 1869-?). [REDACTED]

[REDACTED] W 1910 roku dostał pierwszy angaż w Stadttheater Beuthen in Oberschlesien i zamieszkał na

37

J.E. Muñoz, *Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts*, „Women & Performance. A Journal of feminist theory” 1996, t. 8, s. 6.

Hohenzollernstr. 19 (obecnie Jagiellońska). Z tego dwuletniego pobytu w Bytomiu nie zachowało się nic albo dotychczas nie umiałyśmy tego znaleźć. Rok przed I wojną światową przeniósł się do Kurtheater Bad Kudowa (Kudowa-Zdrój) i w końcu do Kolonii. Pracował także w Hanowerze i Schwerin. Wojnę spędził na froncie, ale zaraz po jej zakończeniu wyemigrował do Wiednia, gdzie jego kariera nabrała tempa. Już nie tylko grał na deskach teatru, ale także z czasem przejął obowiązki zastępcy dyrektora i asystenta administracyjnego Volksbühne w Wiedniu. Na początku lat dwudziestych robił karierę w stolicy powojennej Austrii i najprawdopodobniej już wtedy fascynowali go *Damenimitatoren* podbijający sceny rewiowe i publiczność Cesarstwa Niemieckiego, występujący niczym współczesne drag queen. [REDACTED]

[REDACTED] Dlaczego Richard jest główną osobą bohaterską tego tekstu? Salon berlińskiej gorseciarki Helli Knabe to miejsce spotkań prowadzone przez ich obojga. Richard był filarem społeczności współsióstr. Klientki ufały mu, ponieważ sam był osobą trans*, określającą siebie jako „transwestyta”. To pęknięcie w jego życiorysie, w którym zdecydował się żyć inaczej, wiążemy z Beuthen. Gdyby nie angaż w „muzycznym sercu Bytomia”, być może

miał *Transvestitenschein* – dowód osobisty dla osób trans*

jego/jej życie potoczyłoby się zupełnie inaczej. W końcu w Beuthen po raz pierwszy wyszedł na scenę. W latach 1910-1912 jego poprzednie ustabilizowane życie adwokata zaczęło powoli błędnąć. Nadal drapowanie jego biografii to bardziej domysły i najbardziej logiczne skrypty zdarzeń. Nie wiemy, jak poznał Hellę, ale musiało to być związane właśnie z jego karierą teatralną albo filmową. Po powrocie do Berlina w 1922 roku został po raz pierwszy zarejestrowany przez policję kryminalną. Na pewno, co sam potwierdza, miał *Transvestitenschein* – dowód osobisty dla osób trans* w Niemczech, dzięki któremu mógł swobodnie poruszać się po ulicy w damskiej garderobie. Mógł albo mogła – nie wiemy też, jakiego

kobiecego imienia używał Richard³⁸. Nie ma na razie żadnego tropu, jak druga pani Knabe mówiła o sobie – czy używała tylko żeńskich zaimków. Być może nosiła tak zwane imię dyrektywne³⁹ jako posiadaczka dowodu

38

Już po oddaniu tekstu do druku Noah odnalazła dowód, że Richard w kontaktach m.in. z Mathilde, posługiwał(a) się imieniem Lilly.

39

K. Brust, „*Ich bin wegen dieses alles in allem gehindert*”. Zur amtlichen Vornamensänderung von trans und inter Personen unter der NS-Herrschaft, „Geschichte und Gesellschaft” 2023 [2025], r. 49, nr 4, s. 546–584.

osobistego dla osób trans* albo miała swoje własne wybrane. Przez długi czas nie znaliśmy też twarzy Richarda, więc jego tożsamość trwała jedynie w listach i zeznaniach policyjnych. [REDACTED]

[REDACTED] Poszukiwanie zdjęć zaczęło się od mieszkania na Friedrichstrasse 129 w Berlinie. Pod tym adresem Hella wyszła za mąż albo ożeniła się z Richardem, co było związane z jego/jej stanem zdrowia. Małą fotografię opisaną tym właśnie adresem z lat 20. odnalazliśmy na jednej z aukcji internetowych. Przez jakiś czas to był jedyny wizualny trop tego ślubu. W pustym pokoju widać piec kaflowy, krzesło z pluszowym obiciem i wyszywaną jasną poduszką. Na ścianach wiszą fotografie rodzinne niczym zaproszenie do dalszych poszukiwań anonimowych twarzy ze zdjęcia. W 1929 roku – w wieku 45 lat – lokator tego mieszkania Richard doznał udaru. Miał prawostronny paraliż i upośledzenie mowy, co uniemożliwiło mu dalsze wykonywanie zawodu aktora. Przypuszczamy, że związek z Hellą mógł być obustronnym zabezpieczeniem i wsparciem. Dla Richarda życie samemu musiało być nie do wytrzymania. [REDACTED]

[REDACTED] W ciągu tych ostatnich czterech lat przed przejęciem władzy przez nazistów w Niemczech biznes

małżeństwa Knabe kwitł. Później było trudniej, ale salon nadal funkcjonował. Od kwietnia 1934 roku Hella i Richard mieszkali przy Ansbacherstrasse 35: „szesciopokojowe mieszkanie (...) z czego trzy pokoje są wykorzystywane do celów biznesowych, jeden pokój jest wynajmowany, a ostatni pokój jest naszym salonem i sypialnią” – pisał Richard. „Do dziś moja żona nadal prowadzi tę samą działalność. Dochody nie są zbyt wysokie, ale możemy się utrzymać z (...) naszej pracy”⁴⁰. Teatralne znajomości Richarda, ale też własna opowieść o byciu osobą trans* wzbudzała zaufanie. Tak właśnie sobie to wyobrażamy z Noah, próbując zszywać fragmenty tej niewiarygodnej na pierwszy rzut oka opowieści. Jeśli Hella publikowała anonse w prasie wraz z własnym zdjęciem promujące ich wspólny interes, Richard dbał o to, żeby społeczność trwała – ale nie chciał być widoczny. [REDACTED]

[REDACTED] Udar z 1929 roku był drugim punktem zwrotnym w biografii Richarda, przede wszystkim jeśli chodzi o bycie „nią”. W czerwcu 1937 roku, w trakcie zeznań dla

40

Heiratsregister – Helene und Richard Knabe, Berlin 1929, Nr. 596.

Gestapo w Berlinie mówił(a): „Wcześniej to znaczy do 1930 roku, nosiłem damskie ubrania. Miałem do tego pre-dyspozycje i miałem nawet na to oficjalne pozwolenie [*Transvestitenschein* – N.M. i J.O.]. (...) kiedy doznałem udaru, zaprzestałem tych **bredni**. Moja żona wie o moich **skłonnościach** – zgadza się na nie. Z powodu udaru jestem całkowicie impotentny i dlatego nie współżyję. Nie byłem w żadnym wypadku **homoseksualistą**; wręcz przeciwnie, **miałem kontakty intymne tylko z kobietami aż w nadmiarze** [zaznaczenia – N.M. i J.O.]”. Trudno uwierzyć, żeby cytowany fragment był czymś innym, niż próbą ratowania siebie w sytuacji zagrożenia zdrowia i życia. Używany język ma przekonać przesłuchujących, że z Richardem jest wszystko „w porządku” zgodnie z wytycznymi narodowosocjalistycznego społeczeństwa. Nie da się jednak ukryć, że lata trzydzieste to już zupełnie inna opowieść. ■■■■

■■■■ Szukając jego/jej twarzy postanowiliśmy wrócić do czasu kariery w Wiedniu, kiedy oprócz ról teatralnych Richard grywał również w filmach. W latach 1920-1921 nazwisko *Dr. Knabe* można odnaleźć w obsadzie czterech tytułów kina niemego: „Der Todesweg auf den Piz Palü” (reż. Hans Marschall, prod. Leyka Film – Richard Oswald; „Das goldene Vließ” (reż. Kurt Thema/

Karl Tema i Leo Stoll); „Der Findling des Glück[e]s” (reż. Hans Karl Breslauer); „Die Laune eines Abenteurers” (reż. Tilde Fogl). Nigdy nie obsadzano go/jej w głównych rolach, ale to właśnie w archiwum Österreichisches Filmmuseum przetrwały cztery zdjęcia Richarda: dwa w mundurze wojskowym i dwa w garniturze. Dwa z nich wydrukowano jako pocztówki z podpisem Dr. Richard Knabe, dwa kolejne to fotografie w formacie półpocztówkowym, które – być może – służyły jako materiał dokumentujący jedną z ról⁴¹. W obu przypadkach Richard performuje tradycyjnego mężczyznę z wyższych sfer – gra kogoś kim był albo czasami był. Nie ma większego znaczenia, do czego używano tych wizualiów, ważne że przetrwały, aby ta epizodyczna bytomska trans* historia mogła mieć twarz. ■■■■

■■■■ Skąd o tym wszystkim wiemy albo jak to się wszystko zaczęło? Rozpisywanie historii salonu Knabe w Berlinie zaczyna się od aresztowania i konfiskaty.

41

Za pomoc w odnalezieniu tych fotografii dziękujemy Rolandowi Fischer Briandowi z Österreichisches Filmmuseum w Wiedniu.

Noah Munier

W 1937 roku w Wiedniu Hella i Richard zostali aresztowani na mocy paragrafu 184 niemieckiego kodeksu karnego – podpunkty 1 i 3:

Karze więzienia do roku i grzywnie do marek tysiąca lub jednej z tych kar ulegnie,

1. kto pisma, wizerunki lub odtworzenia nierządnej treści trzyma na sprzedaż, sprzedaje, rozdaje w miejscach dla ogółu dostępnych, wystawia lub przybija albo w ogóle rozpowszechnia, celem rozpowszechnienia je wyrabia lub w tymże celu na podorędziu trzyma, o nich ogłasza lub je zachwala; (...)
3. kto przedmioty do nierządno użytku służące, w miejscach dla ogółu dostępnych, wystawia lub o takich przedmiotach publiczności ogłasza lub je zachwala; (...)

Obok kary więzienia można orzec utratę praw czci obywatelskiej, tudzież dopuszczalność dozoru policyjnego⁴².

42

Kodeks karny Rzeszy Niemieckiej z dnia 15 maja 1871 r. z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami po rok 1918 (...): <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/55215/edition/71376/content> [dostęp: 21.10.2025].

70

Dr. Richard Knabe.



Willinger. Phot.
Berlin, Dorotheenstr. 61

71



Joanna Ostrowska

■ Berlińska policja kryminalna zaaresztowała nie tylko ludzi, ale także ich dokumenty osobiste (listy, pocztówki, zdjęcia) – wszystko, co stanowiło ślad społeczności współsióstr. To brutalnie zarekwirowane kontrarchiwum przetrwało w Landesarchiv Berlin w wyniku tej policyjnej interwencji. Doświadczenie oglądania materiałów osobistych osób queerowych, które przetrwały w dokumentacji sprawców stanowi osobny wątek w dyskusji dotyczącej odyskiwania odmieńczych historii⁴³. Projekt poszukiwania kolejnych wątków biograficznych Georgette, Mathilde, Anity, Richarda, Helli, Charlotte i innych polega zatem na próbie odwrócenia gestu konfiskaty. Chodzi o pokazanie publiczne tego, co kiedyś zabrano; o wyciągnięcie na światło dzienne tych artefaktów trans* społeczności, które sprawcy zabrali i zamknęli w archiwalnych teczkach. ■

43

Por. J.N. Munier, N. Frankenberg, *Archive und Sammlungen*, w: *Handbuch Queere Zeitgeschichten I: Räume*, red. A. Rottmann, B. Gammerl, M. Lücke, transcript, Bielefeld 2023, s. 65–76.

■ Jednocześnie warto każdą z tych historii uzupełniać, wpisując w szerszą perspektywę historii lokalnej⁴⁴. Owszem, gdyby nie Georgette z Grünberg być może społeczność klientek salonu Knabe nigdy nie mogłaby komunikować się za pomocą „gazetki”. Ale gdyby Richard nie odwiedził Beuthen i nie zagrał po raz pierwszy na deskach Stadttheater być może społeczność współsióstr nigdy by nie powstała. Ten drobny bytomski epizod to dopiero początek. ■

■ Richarda wypuszczono z aresztu bardzo szybko. Hella została tam na dłużej. Walka o nią przetrwała na kartach listów do organów bezpieczeństwa. Po procesie w 1938 roku małżeństwo Knabe zostało ukarane grzywną w wysokości 1000 Reichsmarek. Po wojnie wrócili(ły)

44

W listopadzie 2024 r. razem z Noah Munier i Marią Magdaleną Kozłowską zorganizowałyśmy spacer i wykład *Śladami Georgette*, kuratorowane przez Martę Genderę (Fundacja Salony, Zielona Góra). To wydarzenie uruchomiło lokalną społeczność – dzięki niemu nawiązałyśmy kontakt z Bartłomiejem Gruszką i Thamières Münzel. *Śladami Georgette. Queerowe czuwanie – spacer śladami Georgette*, <http://fundacjasalony.pl/pozostale/sladamigeorgette> [dostęp: 11.10.2025].

do Berlina, by zamieszkać w dzielnicy Charlottenburg. Richard zmarł(a) w lutym 1947 roku – Hella przeżyła go/ją o dwie dekady. ■

Ten drobny bytomski epizod to dopiero początek

Appendix

■ Wiosną 1937 roku małżeństwo Naumann z Cranz (dziś Зеленоградск) napisało list do swojej przyjaciółki Anity ze społeczności współsióstr stworzonej wokół małżeństwa Helli i Richarda Knabe. Odwiedziła ich kilkakrotnie w trakcie swoich podróży do Königsberg i dlatego korespondowali. Po aresztowaniu berlińskiej gorseciarki policja kryminalna atakowała kolejne osoby

Noah Munier

ze społeczności. W końcu przeszukała także mieszkanie Anity w Georgenswalde (dziś Отрадное). W zarekwirowanym liście Hans Naumann pisał o swojej żonie/swoim mężu: „Peter poszedł już spać”. Ten skrawek codziennej korespondencji był wystarczającym powodem, aby wszcząć dochodzenie i przeszukać mieszkanie pary. Peter Naumann, z domu Bendkowski, urodził się w 1903 roku w Brzezowitz-Kamin (Brzozowice-Kamień). Na przełomie 1922 i 1923 roku przez cztery miesiące pracował w Schlesische Aktiengesellschaft für Bergbau und Zinkhütten Andalusiengrube, by po zwolnieniu przenieść się do Prus Wschodnich. Tam wraz z Hansem rozpoczął nowe życie, prowadząc lokal gastronomiczny. Jego opowieść urywa się w momencie interwencji policyjnej z 1937 roku. Przyszedł czas, aby wreszcie – wraz z innymi współsiostrami i współbraćmi – wrócić do swojego bytomskiego/śląskiego domu. [REDACTED]

Maß-Atelier

für Korsetts, elegante Pariser Damenwäsche, Jupons etc.

Korsetts

für

Damen

und

Herren



Frau Hella Knabe
Berlin W 50 • Ansbacher Straße 35^I
Fernsprecher: B 4 Bavaria 3750

Morcinek. Wychodzenie z kopalni

Paweł
Świerczek

Przełamywanie kanonu

■ Michał Smolorz w „Śląsku wymyślonym” argumentuje, że popularne wyobrażenie o tytułowym regionie oparte jest na medialnych i artystycznych przekazach. Śląsk nie jest rzeczywisty – został wymyślony z pomocą literatury, filmu, muzyki, audycji radiowych czy teatru. Śląski kanon tekstów kultury, stojący węglem, roladą i II wojną światową, na pierwszy rzut oka wydawać się

może dość monolityczny. Jednak gdy przyrzeć się mu bliżej, okazuje się, że jest w nim wiele pięknieć, przegieć⁴⁵ i nienormatywnych potencjałów. Ogrom z nich odnaleźć można w twórczości Gustawa Morcinka, jednego z ojców założycieli mitu Śląska jako krainy sadzy i węgla, który już w swojej debiutanckiej powieści „Wyrębany chodnik” (1931–1932) opowiadał o życiu na kopalni. Potem powracał w swojej twórczości do tej tematyki jeszcze wielokrotnie. ■■■■

■■■■ W zbiorowej pamięci Morcinek funkcjonuje przede wszystkim jako autor opowiadania „Łysek z pokładu Idy” (1933), które wiele pokoleń Ślązaków i Ślązaczek czytało w ramach szkolnego przymusu. Nowela opowiada o tytułowym koniu Łysku, który został uwięziony w mrokach kopalni po tym, jak obniżył się strop

45

Używam słowa przegieć jako najbardziej swojskiego odpowiednika obcego terminu „queer”. Oczywiście, nie jest ono z nim tożsame, ale leży gdzieś obok i ma podobną tradycję – używane jako obelga, jest przejmowane przez łzone nim osoby jako swoje. Przeginać to przekraczać normę, nadwyręzać zasady, wychodzić poza system. Przegięta to nienormatywna. Przegieć może dotyczyć każdego rodzaju norm, jest więc interseksjonalne. Podobnie jak queer.

jedynego wyjściowego chodnika, mogącego pomieścić potężne zwierzę. Łysek przyjaźni się z górnikiem Kubkiem i dużą, tłustą myszą, która również mieszka w podziemiach. Kubek troszczy się o konia, walczy o to, by poszerzyć chodnik i wyprowadzić zwierzę na powierzchnię. Tymczasem z powodu braku słońca Łysek zaczyna ślepnąć. ■■■■

■■■■ W figurze Łyska, który nie może wyjść na powierzchnię i ujrzeć światła słonecznego, zaklinam opowieść o niemożliwości coming outu, której doświadczać mógł sam Morcinek – postać tyleż powszechnie na Śląsku znana, co niezrozumiana. Jego wkład w wykreowanie kliszy kopalnianego Śląska i – z drugiej strony – negatywnie oceniana powojenna działalność polityczna, sprawiły, że zamknięty został w dwóch stereotypach: tego pisarza, co pisał o górnikach i tego zdrajcy, który zmienił nazwę Katowic na Stalinogród⁴⁶. Przekonanie, że wiemy kim był Morcinek, sprawia, że rzadko dziś

46

W rzeczywistości historia była nieco bardziej skomplikowana. Morcinek był jednak tym, który z mównicy sejmku wygłosił postulat zmiany. Zob. <https://plus.dziennikzachodni.pl/pisarz-gustaw-morcinek-wygladal-jak-trup-ktory-wie-ze-jest-trupem/ar/c15-12962079>

sięga się po jego twórczość i przygląda się jego biografii. O potrzebie rewizji jego dorobku pisze Marek Mikołajec w publikacji „Wspólnota i literatura. Studia o prozie Gustawa Morcinka”⁴⁷. Pośród wielu interesujących spostrzeżeń, badacz natrafia również na wątki nieheteronormatywne w twórczości śląskiego pisarza. Jednak do wydobywania na powierzchnię pozostaje jeszcze wiele pokładów morcinkowego przegięcia. [REDACTED]

[REDACTED] Bardziej niż ogląd całości dzieł pisarza, interesują mnie w nich momenty, w których pęka heteropatriarchalny obraz Śląska i otwiera się przestrzeń na to, co przegięte. Wytropione przeze mnie przegięcia nie obejmują wszystkiego, co napisał Morcinek. Nie chodzi mi bowiem o ustanowienie nowego odczytania jego prozy, a o otwarcie niekończącej się praktyki czytania jako przeginięcia. [REDACTED]

[REDACTED] Czytanie jako akt performatywny aktualizuje tekst i ucieleśnia go w osobie czytającej. Każdy akt czytania będzie więc dalekim od uniwersalności chwilowym uruchomieniem tekstu na nowo: rozpoznaniem go w sobie

47

M. Mikołajec, *Wspólnota i literatura. Studia o prozie Gustawa Morcinka*, Katowice 2019.



i rozpoznaniem siebie w nim. Przeczytanie tekstu przez inne ciało (lub przez to samo ciało w innych okolicznościach) przynieść może zupełnie odmienne perspektywy. Przywołując tutaj teksty powszechnie postrzegane jako heteronormatywne, nie próbuję udowodnić, że są one literaturą queerową, a raczej uprawomocnić ich queerowy odbiór. [REDACTED]

do wydobywania na
powierzchnię pozostaje
jeszcze wiele pokładów
morcinkowego przegięcia



Warmer Bruder

Literacka i polityczna biografia Gustawa Morcinka jest bardzo dobrze udokumentowana. Przyszły pisarz urodził się w 1891 roku w Karwinie (Śląsk Cieszyński). W wieku 16 lat trafił na kopalnię, a – jako że przejawiał sporą inteligencję – trzy lata później górnicy złożyli się na jego dalszą edukację i tak ukończył Polskie Seminarium Nauczycielskie w Białej. W trakcie I wojny światowej powołano go do służby w garnizonie austro-węgierskim, potem został nauczycielem. Pisać zaczął w latach 20. i, będąc jednym z nielicznych polskojęzycznych pisarzy śląskich tamtego czasu, szybko odniósł sukces. W trakcie II wojny światowej z powodu działalności antyniemieckiej trafił do obozów koncentracyjnych Sachsenhausen i Dachau. Legenda głosi, że udało mu się przetrwać tylko dlatego, że w dokumentach obozowych funkcjonował pod nadanym mu przy urodzeniu imieniem August, dzięki czemu oprawcy nie rozpoznali znanego literata. Po wyzwoleniu i tułaczce po świecie Morcinek osiedlił się w Katowicach, a w latach 1952–1956 sprawował funkcję posła na Sejm z okręgu bielskiego. W tym czasie wciąż uprawiał działalność literacką, nie-

zmiennie specjalizując się w tematach śląskich, a także tekstach dla dzieci i młodzieży. Zmarł na białaczkę w 1963 roku w Krakowie⁴⁸. [REDACTED]

[REDACTED] Pod przykrywką tej gładkiej, oficjalnej biografii kryje się wiele intrygujących szczegółów z prywatnego życia pisarza, do których dostęp mamy dzięki kilku zbiorom korespondencji, opublikowanym już po jego śmierci. Zachowała się w nich osobista perspektywa Morcinka na własne życie, w tym również na własną seksualność i zdarzenia, które ją ukształtowały. W siódmym, pozbawionym daty liście do Alfreda Jesionowskiego, Morcinek wspomina swoją pierwszą traumę z dzieciństwa: [REDACTED]

Pierwszy uraz psychiczny: matka posługiwała po kancelariach (...). Był jakiś taki stary pryk, stary kawaler, który miał zbiór nieskromnych fotografii. Jedną mu raz ściągnąłem. A byłem wtedy w klasie pierwszej. Stała sobie taka naga dziewczica, frontem bezwstydnie zwrócona na głupiutkich oczu widza.

48

Por. K. Heska-Kwaśniewicz, *Kolorowy rytm życia. Studia o prozie Gustawa Morcinka*, Kraków 1993, s. 11–22.

Matka mi to znalazła. Nic w tej dziewczce jeszcze nie widziałem zdrożnego, tylko mnie dziwiło, że ona nie taka, jak ja na przykład. Jakaś garbata z przodu jak „kamela”. Matka chciała mi ją spalić, lecz ja uczyłem srogi wrzask. Wtedy Matczysko wpadło na genialny pomysł. Pośliniła palec i wytarła u tamtej dziewczicy wszystko, co mogło dorosłego mężczyznę do grzechu przywieść. Pozostały trzy takie miejsca wytarte szczodrą poślinionym palcem. I to mnie ogromnie zaniepokoiło, a niepokój ten trwał tak długo, aż mnie koledzy uświadomili, co to wszystko było⁴⁹.

■ Gest matki, wymazujący kobiecą seksualność sprzed oczu małego Gustawa, odbija się echem w jego stosunku do kobiet i wielu późniejszych zdarzeniach w dorosłym życiu. W innym liście do Jesionowskiego pisze, że podczas I wojny światowej marzył o pisaniu jak Słowacki. „I pisałem jak Słowacki, ale listy do dziewczyn, które kochały się nie we mnie, ale akurat w moich

listach”⁵⁰ – wyznaje. Homoerotyczny wymiar epistolografii Słowackiego analizuje szczegółowo w jednym z rozdziałów swojej książki „Słowacki. Wychodzenie z szafy” Marta Justyna Nowicka. „Pisać jak Słowacki, ale do dziewczyn” – to jedna z wielu używanych przez śląskiego pisarza fraz, które można odczytywać przez pryzmat queerowego kodowania. Gustaw Morcinek w swoich tekstach i listach nigdy nie pozwolił sobie na eksplicytne nazwanie nienormatywnej tożsamości swoich bohaterów czy własnej. Aby dostrzec niejawne treści jego epistolografii i prozy, trzeba znać kod, a więc należeć do grona osób, które posługują się tym samym językiem, co on. Queer coding funkcjonuje więc u Morcinka jako tajemny system komunikacji, do którego klucz odnaleźć można wyłącznie w relacji do innych tekstów z kanonu homoerotycznej kultury. ■

■ W „Listach z mojego Rzymu”, wydanych w 1946 roku, Morcinek przywołuje doświadczenia obozowe i opisuje swoje życie we Włoszech tuż po II wojnie światowej. W jednym z fragmentów wspomina o poznanym w obozie księdzu Stefanie: ■

Mój przyjaciel, młody Stefan, był księdzem. (...) Był młody i piękny. Kiedy na niego patrzyłem z boku, słuchając jego zapamiętałych dowodzeń, że jest Bóg, wtedy tak żywo przypominał mi Apollina Belwederskiego z muzeum watykańskiego, a jeszcze częściej świętego Jana Chrzciciela z obrazu Bronzino w Gallerii Borghesów. I podobnie, jak „Il Battista” Bronzina, miał śliczne oczy i usta. Oczy jego były niebieskie, a w chwili zapalania się w dyskusji ciemniały, stawały

Queer coding
funkcjono-

nuje więc u Morcinka
jako tajemny system
komunikacji

się pełne ognia i one chyba najbardziej przekonywały o głoszonej prawdzie. Usta jego były zaś miękkie, prawie dziewczęce i robiły wrażenie, że każde słowo z nich ulatujące musi posiadać kształt przestępcz-nionego serca i smak miodu⁵¹.

■ Zachwyty nad urodą przyjaciela sięga tutaj zdecydowanie poza granice heteronormatywnego spojrzenia, a religijno-erotyczny kontekst wpisuje się w historię podobnego przedstawiania męsko-męskiego pożądania w sztuce. Morcinek porównuje Stefana do dwóch dzieł o jawnie homoerotycznych inklinacjach. Apollo Belwederski uchodzi za jedną z najbardziej nasyconych homoerotyzmem rzeźb starożytnego Rzymu⁵². Sama zaś postać Apollina jest figurą jawnie nieheteronormatywną. Jest niemal niemożliwe, by wyedukowany w pierwszej połowie XX wieku literat nie znał starożytnego mitu, opowiadającego o tragicznej miłosnej relacji

51

G. Morcinek, *Listy z mojego Rzymu*, Rzym 1946, s. 50.

52

Zob. E. Zhao, *Johann Joachim Winckelmann and the Birth of Art History*, <http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/winckelmann/desire-and-the-male-body>

Apolla z Hiacyntem. W podobnym homoerotycznym kontekście funkcjonuje namalowany w XVI wieku „Jan Chrzyciel” Angolo Bronzino. Siedzący w osobliwej pozycji nagi święty, z czerwonymi ustami, zarumienionymi policzkami, rudymi lokami i wyzywającym wzrokiem, jest emblematycznym przykładem queerowego kodowania w sztuce doby manieryzmu⁵³.

■ Motyw męskich ust – znów miękkich i przypominających usta dziewczęce – powraca m.in. w innym fragmencie „Listów z mojego Rzymu”, w którym Morcinek opisuje swoją wyprawę do ruin starożytnego etruskiego miasta Weje.

*Między posążkami leży maska twarzy młodzieńczej.
Maska jest uszkodzona, ubite czoło i lewy policzek,
lecz oczy, usta, nos są tak pełne życia, są tak prze-
śliczne, że z żalem odkładam ją do gablotki. Podnieść
ją i poruszać pod światło, maska odżywa, nabiera*

53

Relacje między manieryzmem a estetyką queer analizuje Piotr Sobolczyk. Zob. P. Sobolczyk, *Manieryzm, „poetyka” queer i subwersje mitów*, https://rcin.org.pl/Content/62247/WA248_79303_P-I-2524_sobolczyk-manieryzm_o.pdf

*rumieńców, zaczyna patrzeć oczami z wczesnej rzeź-
by greckiej, usta zaś, miękkie i rzekłyś – dziewczęce,
układają się nieznacznie w jakiś ledwo uchwytny gry-
mas pogardliwy, w jakąś leciuchno zaakcentowaną
gorycz. I oto czekać, skoro te cudne usta rozchylą
się i zaczną szeptać w nieznanym Ci języku słowa
przesycone dumą, doświadczeniem życia, przekorą
miłości, pogardą wszystkiego, co jest małe i szare,
i podłe...*

*Dla tych ślicznych ust etruskiego chłopca sprzed IV
wieku przed Chrystusem warto było przyjechać do
Veio⁵⁴.*

■ Powyższa fantazja Morcinka mieni się znaczenia-
mi, niczym spękana maska ożywająca w promieniach
słońca pod dotykiem jego dłoni. To, co przegięte, za-
kodowane jest tu tak głęboko, że można pokusić się
wyłącznie o zuchwałę nadinterpretację lub pełne wąt-
pliwości pytania. Czy szepty w obcym języku mówiły
Morcinkowi o tej samej dumie, z którą dziś paradujemy
na marszach równości? Czy opowiadały o miłości na

54

G. Morcinek, *Listy z mojego Rzymu...*, s. III-III2.

przekór heteronormie? Albo gardziły małą i podłą homofobią? Jednoznaczna odpowiedź na te pytania jest tyleż niemożliwa, co nieistotna. Sam obraz młodzieńczych ust – męskich, ale niemal dziewczęcych – jest obrazem przegiętym, zaburzającym klarowną płciową binarność. To właśnie ta ambiwalencja zdaje się fascynować autora zarówno w księdzu Stefanie, jak i w etruskiej masce. Podobną niejednoznaczność odnaleźć można w całym życiorysie i twórczości Morcinka. ■■■■

■ Pomimo niewątpliwych konotacji homoerotycznych i homomiłosnych, przejawy męsko-męskiej miłości w tekstach śląskiego pisarza nie mają charakteru seksualnego. Jego osobliwy stosunek do seksualności najwyraźniej objawia się w tekstach dotyczących doświadczeń obozowych: wspomnianych już „Listach z mojego Rzymu” oraz „Listach spod morwy” i „Dziewczynie z Champs Elysées”. ■■■■

■ W „Listach spod morwy” autor jednoznacznie określa homoseksualizm jako „przypadłość” Niemiec, która wśród polskich więźniów zdarzała się niezmiernie rzadko. Wiązanie praktyk homoseksualnych z niemieckością było powszechnie funkcjonującym na przedwojennym Śląsku stereotypem. To w Niemczech rozpoczęły się na przełomie XIX i XX wieku pierwsze

aktywizmy – działania na rzecz zniesienia penalizującego homoseksualizm Paragrafu 175. Przedwojenna prasa lubowała się też w opisywaniu homoseksualnych afer wśród niemieckich arystokratów⁵⁵ a potem nazistów. Stereotyp o niemieckości homoseksualizmu utrzymał się po II wojnie światowej, kiedy błędnie twierdzono, że do obozów koncentracyjnych za homoseksualizm zsyłani byli tylko obywatele Trzeciej Rzeszy⁵⁶. ■■■■

■ „Wszystka ta arystokracja obozowa, decydująca bardzo często o życiu więźnia polskiego to typowi pederasci. Każdy z nich starał się założyć sobie po prostu harem z młodych chłopców polskich (...)”⁵⁷ – pisał Morcinek. Jak zauważa Marek Mikołajec, nie postrzegał on mężczyzn z różowym trójkątem jako ofiar nazizmu,

55

Zob. W. Śmieja, *Skandal homoseksualny i polska opinia publiczna – „sprawa Eulenburga” na łamach wybranych tytułów prasy polskiej*, https://rcin.org.pl/Content/62231/WA248_79319_P-I-2524_smieja-skandal_o.pdf

56

Por. J. Ostrowska, *Oni. Homoseksualiści w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2021, s. 144–145.

57

G. Morcinek, *Listy spod morwy*, Katowice 1946, s. 70.

a raczej jako zwyrodnialców i oprawców, którzy po wyzwoleniu zostali słusznie skazani na śmierć⁵⁸. Jednoznaczne potępienie pederastii z „Listów spod morwy” nie przeszkadza jednak Morcinkowi w snuciu homofilosnej narracji w opowiadaniu „Wróżbita z Charbina” ze zbioru „Dziewczyna z Champs Elysées”. To najbardziej zbeletryzowana publikacja dotycząca doświadczeń obozowych Morcinka, fabularyzowane opowiadania wciąż pisane są jednak w pierwszej osobie liczby pojedynczej, co pozwala myśleć o narratorze jako o *porte parole* autora. ■

■ Głównym bohaterem „Wróżbity...” jest Owskiak, który pewnego dnia pojawia się w bloku narratora i wchodzi z nim w bliską, pełną czułości relację, która pozwala im przetrwać w obozowej rzeczywistości. ■

Mijały dni, mijały długie dni bez końca, a moja przyjaźń z Owskiakiem rosła i rosła. Gdy wrócił z pracy i zjadł swoją miskę kapusty czy brukwi, stawał pod kaflowym piecem i żuł powoli chleb. Przymykał wtedy oczy i sycił się jego smakiem ostrożnie,

58

Zob. M. Mikołajec, *Wspólnota i literatura...*, s. 313-314.

*z wyrachowaniem, by rozkosz sycenia głodu trwała jak najdłużej. I co raz podnosił znużone oczy i szukał mnie. Gdy mnie ujrzał, przestawał mięść bezzębnymi szczękami, uśmiechał się, kiwnął lekko głową na znak, że on jest przy mnie i że mnie uwielbia i znowu zaczynał ruszać ustami*⁵⁹.

■ Owskiak nie jest lubiany przez współwięźniów. Nie zna niemieckiego, więc to narrator staje w jego obronie. Podkrada też dla niego ziemniaki z kuchni, w której pracuje. W zamian Owskiak okazuje mu coraz więcej czułości: ■

*Odtąd co nocy przychodził i otulał mnie w koce na łóżku. Podnosił mi nogi i podwijał pod nie ostrzępione końce koców, podnosił moje ciało i wtykał pod nie ich fałdy, naciągał mi je na głowę, a gdy skończył, zawsze pogłaskał mnie po głowie*⁶⁰.

59

G. Morcinek, *Wróżbita z Charbina*, w: tegoż, *Dziewczyna z Champs Elysées*, Katowice 1947, s. 118-119.

60

Tamże, s. 120.

■ W toku opowiadania okazuje się, że Owsiak potrafi wróżyć z dłoni. Narrator wyjawia tę informację „obozowej arystokracji” i kapom. Tak oto Owsiak staje się ich nadwornym wróżbitą, a Morcinek/narrator – jego tłumaczem. Ta symbioza pozwala im zyskać względne bezpieczeństwo i jeszcze bardziej pogłębia intymność ich relacji. Jej kulminacyjnym punktem jest pocałunek, który ma miejsce przy okazji jednego z nocnych rytuałów: ■

– Owsiaku! – szepnąłem w mrok. – Nachylcie się nade mną!

Ujrzałem nad sobą schylającą się twarz świętego Hieronima z obrazu Leonarda da Vinci. W jej zmarszczkach, w jej bolesnym grymasie dostrzegłem pierwszy raz nieznany mi jeszcze tego rodzaju ból ludzki. (...) Oczy jego były teraz duże, świecące w mroku jak ciemne płomienie. Ująłem go za szyję, nachyliłem głowę jego niżej i ucałowałem w usta. Cuchnęły czosnkiem i tytoniem⁶¹.

61

Tamże, s. 134.

■ Po tym zdarzeniu Owsiak unika Morcinka przez kilka kolejnych dni. Kiedy wreszcie dochodzi do konfrontacji, okazuje się, że wstydził się swojego czosnkowego oddechu. „Wstydziliśmy się obydwaj naszych uczuć. A raczej wstydziliśmy się tego, że ich nie potrafiliśmy ukryć”⁶² – wyznaje narrator. „Uczucie to maskowałem jakimś rubasznym przytykiem, on zaś wodził za mną wiernymi oczami” – pisze dalej. Ale oddanie, jakim darzy go Owsiak zaczyna narratora drażnić: „Jesteśmy przecież tylko kolegami, a niczym więcej!” – wykrzykuje do niego w pewnym momencie. ■

■ Narrator-Morcinek jest świadom wewnętrznego konfliktu pomiędzy uczuciem, które żywi do drugiego mężczyzny, a niechęcią do przekroczenia granicy tego, co byłoby już nie tylko homomiłosne, ale i homoseksualne. Kiedy charakter tej relacji zostaje nazwany homoseksualnym przez jednego z wartowników („Ihr warme Brüder!” – krzyczy), pojawia się w nim złość: „Wściekły byłem, że tamten ordynarny pies parszywy podejrzewa nas o stosunek seksualny. Wściekły byłem, że w taki brutalny sposób zdarł nam z oczu tę błękitną zasłonę,

62

Ten i kolejne cytaty: tamże, s. 134-136.

która nas na drobny przeciąg czasu odgrodziła od świata”⁶³. Jak gdyby to zdefiniowanie ich jako „ciepłych braci” odślaniało jakąś prawdę o ich znajomości, której wolał do siebie nie dopuszczać. ■■■■

■ ■ ■ Pewnego wieczoru, wywróżywszy Morcinkowi z dłoni rychłą śmierć, Owsiak stwierdza, że wcale nie musi umrzeć, bo śmierć taką można zastąpić inną. Na-
zajutrz narrator zostaje przeniesiony na inny oddział, rozdziela się z przyjacielem. Kiedy wraca po kilku dniach, okazuje się, że Owsiak nie żyje: „Żarł, zdaje się, obierzyni, kiszki nawaliły, robił pod siebie i kapo Heidrich dał mu zastrzyk!...”⁶⁴. Historia męsko-męskiej miłości kończy się metafizyczną ofiarą, jaką Owsiak składa z siebie dla Morcinka. W tym zakończeniu odbija się echo mitu o Apollo i Hiacyncie, a także wielu innych tragicznych historii homomiłosnych. Rozwiązaniem wątku niemożliwej miłości jest śmierć jednego z kochanków. ■■■■

■ ■ ■ Nieheteronormatywne postaci przewijają się przez niemal wszystkie opowiadania ze zbioru „Dziewczyna

63

Tamże, s. 150.

64

Tamże, s. 152.

rozwiązaniem wątku niemożliwej miłości jest śmierć jednego z kochanków

z Champs Elysées”. Czasem są to perwersyjni kapo, czasem piękni chłopcy wykorzystujący swoją urodę, by przeżyć. Jeszcze innym razem – pozostający w bliskich relacjach współwięźniowie. W opowiadaniu „Człowiek z głową Ramzesa” Morcinek pisze: „Kolega-Niemiec miał przyjaciela. Tworzyli nierozłączną dwójkę. Byli do siebie podobni, przywiązani do siebie i wierni sobie, jak Kastor i Polluks”⁶⁵. Po raz kolejny nawiązuje tym porów-

65

G. Morcinek, *Człowiek z głową Ramzesa*, w: *Dziewczyna...*, s. 25.

naniem do mitologicznych postaci rozpoznawanych jako bóstwa homoseksualności. [REDACTED]

[REDACTED] Zachowania homoseksualne i homomiłosne w obozach koncentracyjnych nie były niczym nadzwyczajnym i Morcinek mógł odnotowywać je ze zwykłego poczucia kronikarskiego obowiązku, ale sposób ich opisu prowokuje już dużo więcej pytań o to, z perspektywy czyjego doświadczenia autor przelewał je na papier. Osobisty, emocjonalny punkt widzenia bynajmniej nie sugeruje, że był postronnym obserwatorem, piszącym o zjawiskach, które go nie dotyczyły. Jawnie wyrażany wstręt do „pederastii” mógł być zarówno asekuracyjną strategią, by nie zostać o nią posądzonym, jak i autentycznie przeżywanym uczuciem. [REDACTED]

[REDACTED] Z tekstów, listów i szczegółów biograficznych wyłania się nie tyle hipoteza o tym, że Morcinek mógł być osobą homoseksualną, co – używając współczesnych terminów – osobą homoromantyczną na spektrum aseksualności. To ostatnie sugerować może zresztą powszechnie znany fakt z biografii Morcinka – w 1928 roku Sąd Okręgowy w Cieszynie unieważnił krótkie małżeństwo Morcinka z Zuzanną Lazar z powodu nieskonsumowania związku. Oficjalnym powodem miała być impotencja literata, a dokumenty to potwierdzające

znajdują się w Muzeum im. Gustawa Morcinka w Skoczowie⁶⁶. Sam Morcinek nie przyznawał się do tego faktu. W jednym z listów do Alfreda Jesionowskiego pisał, że małżeństwo unieważniono, „bo niewiasta nie była z normalną miednicą – jak orzekł lekarz sądowy”⁶⁷. Do końca życia pozostał kawalerem. [REDACTED]

Pedrowanie i pożądanie

[REDACTED] Ostatnia powieść Morcinka – „Górnicy zakon” – opowiada o trzech pokoleniach śląskiej rodziny. W rozdziale o wymownym tytule „Henryk Kurc zdradza kopalnię”, jego bohater w wieku 16 lat przeżywa inicjację seksualną, która prowadzi go do szeregu rozterek. Henryk jest „urodziwy, o czarnych oczach, czarnej czuprynie, zgrabny. A usta!... Boże, takie usta można by całować i całować!”⁶⁸. Dziewczyny się za nim uganiają, „on zaś

66

Zob. M. Mikołajec, *Współnota i literatura...*, s. 273.

67

G. Morcinek, *Gustawa Morcinka listy...*, s. 26.

68

G. Morcinek, *Górnicy zakon*, Katowice 1964, s. 71.

nic”⁶⁹. Niby kocha się w dwóch spośród nich, ale pozostaje wobec nich bierny. Do inicjacji dochodzi bardziej z poczucia powinności, niż z pożądania. I zaraz po niej pojawiają się wątpliwości – Henryk popełnił przecież grzech. Bohater ucieka od swojej seksualności w chorobliwą wręcz fascynację kopalnią: [czerwony]

Ulegał powoli czarowi tej opuszczonej części kopalni. Ciemność spotęgowana osmalonymi ścianami, stokrotna cisza wydająca się również czarną, świadomość, że w tym miejscu konali górnicy i że tu skończył jego ojciec i to bierne zdanie się na łaskę lampy... Gdyby mu zgasła, a maszynka z kapslami zawiodła, trudno byłoby mu wydostać się stąd do ludzi⁷⁰.

I dalej:

Henryka Kurca urzekła nie tylko kopalnia, lecz i maszyna. Najbardziej czarowała go nowa maszyna

69

Tamże.

70

Tamże, s. 76.

wydobywca, „fiedrówka”, jak ją powszechnie nazywano.

Śliczna „fiedrówka”⁷¹!

[czerwony] Kurc, przebywając w opuszczonych tunelach kopalni, doświadcza przyjemności, jakich nie doznał podczas fizycznego zbliżenia z kobietą. Więcej zachwyty wyraża względem urody maszyn, niż swojej kochanki Zofki, która uczyła go „prostackiego kunsztu miłosnego”⁷². Tymczasem rozczytanemu w literaturze Henrykowi marzy się inna miłość – nie brudna, wulgarna i cuchnąca potem, jaką oferuje mu Zofka, a „błękitna, uduchowiona, słodka, pełna westchnień, klaskania słowików, zapachu bzów, z anielskimi skrzydłami”⁷³. Wzór takiej miłości Henryk Kurc odnajduje w... powieściach Marii Rodziewiczówny i poezji Juliusza Słowackiego – dwóch nieheteronormatywnych ikon polskiej literatury.

[czerwony] Henryk czyta poemat „W Szwajcarii” autorstwa

71

Tamże, s. 77–78.

72

Tamże, s. 91.

73

Tamże, s. 92.

Słowackiego. Marta Justyna Nowicka proponuje odczytywać jego podmiot liryczny jako kochankę natury, której uosobieniem jest kobieca adresatka wiersza⁷⁴. Morcinek, czyniąc to nawiązanie do dzieła romantycznego poety, kreśli kontekst pozwalający interpretować kopalnię jako kochankę bohatera, która – jak zapowiada już sam tytuł rozdziału powieści – zostaje przez niego ostatecznie zdradzona. Zestawiając go z Rodziewiczówną, która żyła w triadzie z dwiema kobietami, a nieheteronormatywne doświadczenie kodowała w męskich postaciach powieści⁷⁵, śląski pisarz po raz kolejny otwiera pole na queerowe odczytania swojego dzieła. ■■■
■■■ Rodziewiczównę czyta też Gustlik Wałoszek, główny bohater debiutanckiej powieści Morcinka „Wyrębany chodnik”. Wrażliwy chłopak trafia w wieku 14 lat na kopalnię, ale ciągnie go do muzyki i literatury. Podobnie jak

74

Por. M.J. Nowicka, *Słowacki. Wycho-
dzenie z szafy...*, s. 272-276.

75

Nieheteronormatywne konteksty biografii i twórczości Rodziewiczówny odsłania książka Emilii Padoł „Rodziewicz-ówna. Gorąca dusza”. Zob. E. Padoł, *Rodziewicz-ówna. Gorąca dusza*, Kraków 2023.

Henryk Kurc, Wałoszek przeżywa fascynację kopalnianą maszyną, opisywaną przez Morcinka w sensualnych szczegółach. Czasem z interakcji z nią czerpie wręcz fizyczną przyjemność: ■■■

*Całym ciałem brał w siebie rozwścieczony pęd wichru,
sycił się nim, upijał. Ciepły, lepki, oszałamiający szum
przewijał się szybko, bez przerwy po jego ciele, podobny do tysiąca miękkich, bezboleśnie uderzających
dłoni⁷⁶.*

■■■ W wolnych chwilach podczas pracy w kotłowni czyta książki i podgląda mieszkającą obok córkę sztygara, która gra na skrzypcach. To zauroczenie osadza się tyleż na urodzie dziewczyny, co na jej muzyce, w obliczu której wszystko, czego do tej pory doświadczył, „zmienia się w szary, wystygły popiół”⁷⁷ i okazuje się niewarte życia. Poczucie niedopasowania do rzeczywistości sprawia, że Gustlik coraz bardziej zatapia się w krainie

76

G. Morcinek, *Wyrębany chodnik*, Wrocław 1997, s. 109.

77

Tamże, s. 117.

fantazji. Pewnej nocy, czytając na szychcie „Quo Vadis” niemal doprowadza do wygaśnięcia pieca, którym miał się opiekować, za co zostaje zwolniony z kopalni. ■■■ Wkrótce znajduje pracę w hucie, której piece i maszyny ponownie rozbudzają jego zmysły, nie może się nasycić widokiem ognia buchającego z pieca. Morcinek wykorzystuje sytuację wejścia swojego bohatera w nowy świat do kolejnego, niemal erotycznego opisu pracy. ■■■■

Czarne postacie nachylały się i wysuwały z ramion długie, żelazne styliska z gracami, zapierały przejście, zmuszały do zawrotu, prowadziły, gdzie jej z góry drogę obmyślono, a płynący ogień sapał głucho, przychał skrami i marszczył się w szepleniące skibki.

A z pieca lała się wciąż struga płynnego żelaza. Kiedy już ostatki jej wyciekły, kiedy już ledwie krople sączyły się z otworu, Handzel jął zapychać wylot wątkami wilgotnego szamotu. Wsuwał je do środka tępyym drągkiem żelaznym. Tak długo, aż zapchał po brzegi⁷⁸.

78

Tamże, s. 140.

■■■ Równolegle Gustlik dojrzewa i przeżywa pierwsze miłosne zauroczenia dziewczynami. Spełniają one jednak na niczym – zostaje odrzucony przez bogatszą od siebie Bronkę, z Helenką nawiązuje bliską relację, jednak zmierza ona raczej w stronę przyjaźni. Wykonując fizyczną pracę, najpierw w kopalni, a potem w hucie, Gustlik hardziej, ucząc się od maszyn bycia niewzruszonym i nieokazywania uczuć. Udaje, że jest mu dobrze, nawet w domu rodzinnym nie zdradza, że „w sercu swoim przywiózł udrękę”⁷⁹. ■■■■

■■■ W pierwszym tomie w swojej debiutanckiej powieści Morcinek kreśli postać chłopaka, który przez swoją wrażliwość nie odnajduje się w otaczającej go rzeczywistości. Jego dojrzewanie do bycia mężczyzną to proces tłumienia emocji, przerywany ich nagłymi wybuchami, za które się karci („Uwłączało to jego męskiej godności, że pozwolił raz i drugi zakręcić się łzom w swoich oczach”⁸⁰). Uwikłany w społeczne normy oraz wielkie dzieje regionu Gustlik przeistacza się w nieczułą

79

Tamże, s. 181.

80

Tamże, s. 260.

maszynę. W jej środku tętni drugie, skrywane życie, które ma szansę rozgrywać się tylko w zetknięciu z literaturą, muzyką czy teatrem. ■■■■

■ Drugi tom „Wyrąbanego chodnika” toczy się w trakcie I wojny światowej, a potem plebiscytu i powstań śląskich. Pomijam tutaj wiele wątków historycznych, politycznych i obyczajowych, które są ważnymi elementami powieści Morcinka. Na tle wielkich dziejów regionu rozwija się znajomość Gustlika z Helenką oraz Emilem, którzy razem tworzą osobliwy trójkąt. Obaj chłopcy wykazują zainteresowanie dziewczyną, relacja nie wychodzi jednak poza platoniczne uczucia. Emil ostatecznie wiąże z Helmą – niemiecką Ślązaczką, która dla niego postanawia zostać Polką. Miłość ta staje się metaforą dla innego „wesela” – Górnego Śląska z Polską. ■■■■

■ Tymczasem Gustlik przeżywa kolejne uniesienia w kontakcie z materią nieożywioną. Kiedy w toku swoich perypetii trafia do Warszawy, pochłania go wielkie miasto: ■■■■

Ulegał wtedy nie znanej dotychczas radości. Oszalał go zmierzwiony rytm miasta. Światła tramwaje, samochody, ludzie, ogromne wystawy – wszystko to

tworzyło dla niego dziwny świat, pełen barwnego, świetlistego zamętu. Chętnie wtedy gubił się Emilowi, przystawał gdzieś na uboczu, na skrzyżowaniu ulic, i patrzył nienasycenie w przewalającą się rzekę ludzi i gwaru.

(...) błękał się wzdłuż kamiennego łóżyska szepleniącej Wisły, zapatrywał w migotliwe bryzgi światła rozrzucone po jej wodzie, stawał na cudnym, wymarłym moście Poniatowskiego (...) i dziwił się bijącej tunie nadmiejskiej lub łowił daleki szum miasta, zlewając się w mlaszczącym szepcie czarnej Wisły pod stopami⁸¹.

■ W finale książki Morcinek stosuje osobliwą elipsę. Gustlik zostaje ranny podczas powstań. Wracamy do bohatera kilka miesięcy później, kiedy po raz pierwszy wychodzi z domu po rekonwalescencji. W onirycznej sekwencji Gustlik zauważa obrączkę ślubną na palcu Helenki, a następnie na swoim i wspomina ich ślub, który wzięli, kiedy myślał, że zaraz umrze. „Helenka rozplakała się, kiedy jej powiedział, że chciałby wziąć

z nią ślub. Odrzekła, że dobrze, lecz płakała”⁸². Nie ma między nimi namiętności, Gustlik jest raczej rozkochany w muzyce swojej grającej na fortepianie żony. ■■■■ Znacznie intensywniejsze uczucia budzi w głównym bohaterze Emil, z którym został rozdzielony podczas walk. Morcinek opisuje spotkania chłopaków po długiej rozłące znacznie żywszym językiem niż ślub Gustlika i Helenki. „Gustlik podał dłoń Emilowi, potem ją za szyję i ucałował. Aż się dziwił skąd mu się to wzięło”. Dalej autor charakteryzuje ich emocje jeszcze dosadniej: „Radość wstąpiła w nich. Cisnęły się słowa na usta, pieszczoty pełne, a serce przelewało złocistym miodem”⁸³. Scena ta przywołuje na myśl klasyczne obrazy kobiet rzucających się w ramiona swoim wracającym z wojny kochankom. Morcinek rozgrywa ją jednak pomiędzy dwoma przyjaciółmi, kolejny raz pozwalając przegięciu wyjrzeć zza zasłony heteronormy. ■■■■ Męsko-męska relacja, w której dzieją się rzeczy nad

82

Tamże, s. 506.

83

Tamże, s. 508.

wyraz dwuznaczne, jest kanwą wydanej w 1937 roku powieści „Inżynier Szeruda”. Melodramatyczna historia tytułowego inżyniera, porzuconego przez żonę dla innego mężczyzny, rozgrywa się na tle płonącego na pokładzie kopalni pożaru, który główny bohater ma za zadanie ugasić. Mizoginiczny motyw rywalizacji dwóch mężczyzn o względy kobiety, która staje się biernym medium napędzającym relację między nimi, został tutaj ujęty w dość oryginalny i przewrotny sposób. Rywalizacja ta przez sporą część powieści pozostaje niejawną, a sam Jan Szeruda nie ma w sobie woli odzyskania żony. Jest w tej mierze bierny, pogrąża się w marazmie i niechęci do kobiet w ogóle, a całą swoją energię poświęca pracy i górniczej homospołeczności. Podobnie jak Henryk Kurc z „Górniczego zakonu”, największym uczuciem darzy kopalnię. Szalejący, a zarazem zamknięty w niej ogień rymuje się z nieokiełznanymi emocjami, które Szeruda w sobie skrywa. ■■■■ W zespole Szerudy pojawia się młody inżynier Richter. „Szeruda żywił do niego niewytłumaczoną niechęć od chwili, gdy zjawił się na jego kopalni,

przydzielony przed miesiącem przez dyrekcję koncernu”⁸⁴. Zanim wyjdzie na jaw, że to właśnie Richter jest nowym kochankiem byłej żony Szerudy, Morcinek kreuje pomiędzy dwoma postaciami dwuznaczną sytuację, pełną homoerotycznych aluzji. Zza nienawiści kierowanej przez głównego bohatera w stronę nowego pracownika, wyłania się osobiwa nim fascynacja. ■

Mierzył go widok jego młodzieńczej urody, jakieś zachwalej urody świadomej swojego uroku, jego wyzywająca pewność siebie i pogardliwa wyniosłość. A przede wszystkim mierzył go ledwie uchwytny zapach perfum, pozostający po jego odejściu, a przypominający mu ulubione perfumy Anny.

– Pan perfumuje się jak dziewczka uliczna! – rzucił mu raz wzburzony, gdy odbierał od niego raport⁸⁵.

■ Perfumy czy inne kobiece atrybuty, używane przez mężczyznę były jednym z powszechnych kodów

84

G. Morcinek, *Inżynier Szeruda*, Warszawa 1937, s. 81.

85

Tamże, s. 82.

Morcinek kreuje pomiędzy dwoma postaciami dwuznaczną sytuację pełną homoerotycznych aluzji.

konotujących homoseksualność bohatera. Słynny przykład podobnego wykorzystania perfum jako metafory przegięcia w zupełnie innym kontekście odnajdziemy w filmie „Sokół maltański” Johna Hustona z 1941 roku. Richter oczywiście odgryza się Szerudzie, sugerując, że to perfumy kobiety, z którą się spotyka i szybko ucinając rozmowę: „to moja ściśle prywatna sprawa, a pan

zawiadowca nie ma prawa...”⁸⁶. Obsesja na punkcie zapachu Richtera nie opuszcza Szerudy. Pewnego wieczoru zamyka się we własnym mieszkaniu, polecając służącej, by nikogo nie wpuszczała. Znajomy zapach, który wydobywa się z otwieranej przez niego mahoniowej kasetki, prowokuje potok myśli na temat młodszego kolegi. ■■■

Niechby się Richter struł przy tamie, nie żałowałby go wcale! Nie musiałby go spotykać, rozmawiać z nim, patrzeć na jego piękną a tak bardzo bezczelną twarz.

Szeruda przez drobną chwilę zastanowił się, dlaczego wyczuwa do niego nienawiść. Richter dotychczas niczym jeszcze nie naraził mu się w służbie, spełnia ją sumiennie, nie miał zatararów z robotnikami. Więc co?... Przyszedł nieoczekiwanie i musi nieoczekiwanie odejść. Ten człowiek robi wrażenie, że nie tylko wie o jego kłęsce, lecz że się z niej raduje, że ją omawia z kolegami w biurze i pod szybem. A gdy spotyka

86

Tamże, s. 83.

się z Szerudą, milczy wyniośle, a tylko jego oczy wszystko mówią. Każde takie spotkanie staje się podobne do brutalnego dotknięcia ropiejącego wrzodu.

*Tak samo, jak odgrodził się do wszystkich ludzi, odgrodził się również od niego. Kto on zacz, Polak czy Niemiec, jaka jego przeszłość, skąd przyszedł – nic go to nie obchodzi. Lecz dlaczegoż wdziera się swą obecnością w jego zamknięty świat umierających wspomnień? Jak trujący czad, co nieznaczną szczeliną w masce wdziera się do płuc i dławii!...*⁸⁷

■■■ Richter roznieca w Szerudzie emocje, których dawno nie odczuwał i które stara się w sobie stłumić. Morcinek buduje napięcie pomiędzy powyższymi rozmyślaniami bohatera, a tym co następuje potem: w kasetce znajdują się listy od Anny, byłej żony Szerudy. To jedyny moment, w którym Morcinek oddaje narrację kobiecie, ujawniając jej motywacje do zakończenia przemocowego związku z głównym bohaterem („Gdy cię prosiłam,

87

Tamże, s. 99.

byś mnie uważał nie tylko za kochankę niewolną, lecz i za człowieka, byś umiał uszanować moje człowieczeństwo, śmiałeś się ze mnie, brałeś mnie przemocą w ramiona..."⁸⁸). Z listów, po raz kolejny u Morcinka, wyłania się też obraz seksualności brudnej i odstręczającej. Anna żałuje oddania się Janowi, odchodzi, bo między nią a mężem „nie było Boga”. [redacted]

[redacted] Czytanie korespondencji przerywa Szerudzie wezwanie do kopalni, gdzie doszło właśnie do śmiertelnego wypadku. Główny bohater obwinia za to Richtera, a ten w odpowiedzi obwinia jego. Gdy młody inżynier odwraca się i odchodzi, Szeruda szepcze: „I między nami również nie ma Boga!”⁸⁹. Od tego momentu rywalizacja męczyzn zaczyna być coraz ostrzejsza, a Szeruda coraz częściej życzy Richterowi śmierci. [redacted]

[redacted] Kiedy z powodu kolejnego wypadku przy gaszeniu pożaru Richter wraz ze swoją żoną zostaje zasypany pod ziemią, Szeruda autentycznie się cieszy. Podczas

88

Tamże, s. 110–111.

89

Tamże, s. 114.

trwającej kilka dni akcji ratunkowej, odkrywa, że Richter jest nowym kochankiem Anny. Następnie – pod wpływem widoku pracującej w pocie czoła ekipy ratowniczej, którą Morcinek opisuje z niemal erotyczną nabożnością – przechodzi przemianę, a w jej efekcie osobiście wyciąga swojego rywala z kopalni. [redacted]

Leży na spągu. Na widok światła wstaje, wspiera się ciężko na dłoniach, załamuje i znowu kładzie się na spąg. Szeruda klęka obok niego, podnosi mu głowę, świeci w oczy. Twarz chuda, zapadła i czarna. Oczy płoną gorączką. Włosy bielą się w świetle. – Richter! – woła Szeruda, a głos łamie się na strzępy.

Richter podnosi oczy, patrzy nieprzytomnie w Szerudę. – Richter! – woła znowu Szeruda – Poznajesz mnie? (...)

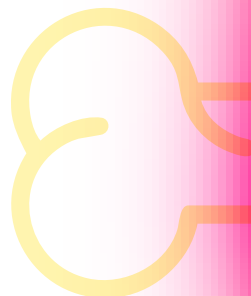
Nachyla się ponownie, podnosi Richtera, przygarnia do piersi i tklawie głaszcze go po białych włosach⁹⁰.

[redacted] Szeruda odnajduje spokój i satysfakcję, gdy widzi jak Richter i Anna rzucają się sobie w ramiona i całują.

90

Tamże, s. 306.

Kiedy Richter chce coś powiedzieć, przerywa mu słowami: „dobrze już!”. [REDACTED]
[REDACTED] „I nic. Rzekł tamte dwa proste słowa i odszedł spokojny. Jakby się nic nie było zdarzyło. Takie to wszystko ogromnie proste. Aż do śmieszności proste!”⁹¹ – komentuje narrator. W zdekodowanej queerowo twórczości Morcinka nic nie wydaje się jednak proste. Wszystko jest raczej ogromnie przegięte. [REDACTED]



Czy mogę przy to-
bie płakać? O krę-
gach mężczyzn
i Grupie Performa-
tywnej Chłopaki

**Grzegorz
Ryczywski**

Grudzień 2020, siedziba Stowarzyszenia Pedagogów Teatru w Warszawie. Rok wcześniej nasza grupa jeszcze nie istniała. Teraz mamy przedstawić publiczności nasze pierwsze dziecko, spektakl „Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi”. Dwóch z nas jest zawodowymi aktorami, ale pozostali mają niewielkie doświadczenie na scenie. Jest pandemia, gramy na zoomie. Zastanawiamy się, czy ktoś w ogóle przyjdzie? Tomek co chwilę sprawdza na komputerze liczbę widzów.

— Mamy już setkę! 120... 150... 200...

Przed kamerami opowiadamy o swoich inicjacjach seksualnych, o doświadczeniach szkolnych, o kompro-

mitujących momentach. Wyrażamy złość i miłość do rodziców. Słuchamy nawzajem swoich serc, przytulamy się. Po spektaklu spotkanie z widzami. Ludzie czekają, żeby zabrać głos. Większość zaczyna od słów wdzięczności. Że to ważne, że potrzebne, że ktoś się wzruszył, popłakał. Powtarzają się słowa: „Chciał(a)bym, żeby ten spektakl zobaczył mój tata/brat/syn”. To spotkanie jest równie długie i równie ważne jak sam pokaz.

■ Żegnamy się z widzami i wciąż nie dowierzamy temu, co się stało. Nasz niszowy spektakl przebił zasięgami duże, miejskie teatry.

— Tak się zareklamowaliście, że mnie to w ogóle nie dziwi – odpowiada Julia, dziewczyna Tomka.

— Że niby jak?

— No... – Julia przez chwilę się waha – ...że chcieliście porozmawiać o męskości, a zostaliście przyjaciółmi!

■ Brakowało nam wspólnoty. Grupy, z którą moglibyśmy się utożsamić i z której moglibyśmy czerpać wsparcie. Czuliśmy się samotni, mimo tego, że otaczali nas inni ludzie. Czuliśmy, że mamy mnóstwo do powiedzenia o swoich wewnętrznych przeżyciach, ale nie znajdowaliśmy przestrzeni, która mogłaby je pomieścić.

W pracy, w spotkaniach towarzyskich, czasami pozwalaliśmy sobie na zwierzenia, ale trudno było się na nich skupić. Zdaliśmy sobie sprawę, że potrzebny jest odrębny czas i miejsce. Gdzie nie będziemy rozmawiać „przy okazji”, starając się wcisnąć pomiędzy jedno a drugie zadanie czy anegdotę, ale stworzymy specjalną przestrzeń, poświęconą emocjom.

■ Z tej potrzeby powstał krąg. Zainicjowało go kilku z nas. Potem, metodą osobistych zaproszeń, dołączyli kolejni. Pierwszy raz spotkaliśmy się w grudniu 2019, w podziemiach Teatru Powszechnego w Warszawie. Wspominaliśmy potem ten pierwszy, założycielski krąg i emocje, jakie mu towarzyszyły: ciekawość, lęk, ekscytację. Większość z nas widziała się po raz pierwszy w życiu, poznawaliśmy swoje imiona. Dało się jednak odczuć pewną odświeżość. Wiedzieliśmy, że inaugurujemy coś nowego i wyjątkowego. Wielu z nas od dawna pragnęło podobnego spotkania i to pragnienie przyciągnęło nas do siebie. Było ono na tyle silne, że powołaliśmy do życia nowy byt.

■ Skąd wzięła się inspiracja do kręgu? Oczywiście nie byliśmy pierwsi. Taka forma spotkań ma swoje korzenie

Wiedzieliśmy, że inaugurujemy coś nowego i wyjątkowego

w starożytnych tradycjach plemiennych i kulturowych z całego świata, gdzie służyła do dzielenia się wiedzą i doświadczeniem oraz do rozwiązywania konfliktów. Dla mnie nasze spotkanie w teatrze było pierwszym tego rodzaju przeżyciem. Ujęło mnie bardzo, że wszyscy byliśmy równi. Nie było prowadzącego, który narzuca formułę i uczestników, którzy ją przyjmują. Każdy miał równą odpowiedzialność za kształt kręgu i wpływ na to, jak będzie się rozwijał. Było to działanie oddolne i demokratyczne. Każdy z nas czuł się jego współtwórcą. Dla mnie to bardzo ważne. Wierzę, że poczucie wpływu na rzeczywistość daje wielką siłę. Nie musimy się oglądać na kogoś innego: urząd, instytucje, państwo. Możemy sami stworzyć to, czego nam brakuje. I taki był właśnie duch tego kręgu. Wystarczyła sala i dziesięciu facetów. Nie potrzebowaliśmy nic więcej. ■■■■

■■■ Na pierwszych kręgach dużo zastanawialiśmy się nad pojęciem męskości. Nad tym, czy się z nim utożsamiamy, co ono dla nas oznacza. Okazało się, że wszyscy mamy problem z przynależnością. Nie jesteśmy kobietami, a jednocześnie czujemy obcość wobec stereotypowo rozumianej męskości, którą cechuje rywalizacja, nieokazywanie uczuć, instrumentalne traktowanie innych ludzi i otoczenia. Nie byliśmy u siebie ani tu, ani tu. Większość z nas czuła się bezpieczniej i swobodniej w towarzystwie kobiet, a jednocześnie coś podświadomie mówiło nam, że nie możemy porzucić naszej identyfikacji z męskością. Że męskość ma światu wiele do zaoferowania, że świat jej potrzebuje. Problem w tym, że musimy zbudować ją sami na nowo, niejako wymyślić. Skąd brać wzorce? Starsze pokolenie mężczyzn,

pokolenie naszych ojców, nie miało dla nas propozycji. Reprezentowało właśnie tę męskość, której nie chcieliśmy, która okradała nas z uczucia, z bliskości z innymi ludźmi, z wrażliwości i spontaniczności. Właściwie to mieliśmy cholerne szczęście, że byliśmy tego świadomi. Jesteśmy pierwszym pokoleniem, które ma dostęp do psychoterapii i innych form wsparcia. Społeczeństwo jest bardziej różnorodne, niż w czasach młodości naszych rodziców. Oni, nawet jeśli nie czuli się dobrze w rolach, które narzucała im kultura, nie wiedzieli, że można żyć inaczej. Dostęp do pomocy psychologicznej był znikomy, a samo sięgnięcie po nią mogło narazić osoby na wykluczenie. Obecnie możemy korzystać z dużo szerszego wachlarza możliwości. Większość z nas przed dołączeniem do kręgu korzystała z psychoterapii. Mieliśmy więc już doświadczenie w mówieniu o emocjach i zaglądaniu do swojego wnętrza. Wykonaliśmy dużą osobistą pracę na drodze do odnajdywania własnych potrzeb. [REDACTED]

[REDACTED] Kto znalazł się w kręgu? Dwóch aktorów, pracownik instytucji kultury, dramaturg, instruktor jogi, poeta, fotograf, pracownik naukowy, fryzjer, szkoleniowiec, muzyk. Nie da się ukryć, nie stanowiliśmy

reprezentatywnego przekroju społeczeństwa. Rekrutowaliśmy się z podobnych środowisk: ze świata kultury i NGO-sów. Politycznie wszyscy raczej za lewicą. Niemal wszyscy hetero. Urodzeni w większości w latach osiemdziesiątych. Dorastający w Warszawie, w małych miejscowościach i na wsi. Ojcowie i bezdzietni. Myślę, że to, co nas wyróżniało, to umiejętności i doświadczenie organizacyjne, talenty przywódcze, zapał do działania, otwartość na nowe doświadczenia i poczucie misji. Każdy wносił do kręgu swoje pomysły i umiejętności. Aby się lepiej poznać, korzystaliśmy z ćwiczeń aktorskich, rysowaliśmy wspólne rysunki, śpiewaliśmy i robiliśmy sobie nawzajem masaż. Nasze pierwsze spotkania były bardzo różnorodne. Stopniowo ukonstytuował się stały skład grupy i po jakimś czasie zdecydowaliśmy nie przyjmować już nowych członków. Było nas dwunastu. Uznaliśmy, że to maksimum, aby podczas trzygodzinnego spotkania każdy mógł się wypowiedzieć. [REDACTED]

[REDACTED] Wspólnie ustaliliśmy zasady kręgu. Każdy miał czas na jedną dłuższą wypowiedź, która nie była przerywana przez pozostałych. Dopiero po jej zakończeniu można było komentować lub wyrażać swoje odczucia. Umówiliśmy się, aby nie dawać sobie rad i nie opowiadać na

zewnątrz o tym, co kto mówił na kręgu. Używaliśmy komunikatów pierwszoosobowych. Wszystko po to, abyśmy mogli czuć się bezpiecznie i dzielić się tym, co w nas delikatne, czego nieraz się wstydzimy. Chcieliśmy uznania i akceptacji dla naszych emocji, nie chcieliśmy ich dzielić na dobre i złe, pożądane i niepożądane. Każda emocja jest przejawem życia. Jest informacją, że coś jest dla nas ważne, że ktoś przekroczył nasze granice, że nasz organizm chce nas przed czymś chronić. Nie mamy wpływu na to, że czujemy lęk czy złość. Jednocześnie, bez kontaktu z emocjami nie znamy swoich potrzeb, nie wiemy, co jest dla nas dobre, jak o sobie zadbać. Na kręgach dzieliliśmy się własnymi odkryciami, strategiami na radzenie sobie w trudnych sytuacjach. Mieliśmy dostęp nie tylko do własnych odczuć, ale też do tego, co odczuwają inni. Dzięki temu rosła świadomość każdego z nas. Często pojawiała się zdanie, że uczestniczymy nawzajem we własnych życiach, że poszerzamy i wzbogacamy w ten sposób własne życiowe doświadczenie. Mogliśmy zobaczyć, jak jesteśmy różnorodni, a jednocześnie, że w różnych opowieściach pojawiają się te same tematy. Że z podobnymi rzeczami mamy trudność, podobnych rzeczy się boimy i podobne sprawiają nam radość. Nie czuliśmy się już tak samotnie.

Świadomość, że inne osoby odczuwają podobnie jak my, przynosiła nam ulgę. Pozwalała się rozluźnić i spojrzeć na siebie z większą łagodnością. Razem byliśmy silniejsi. Czuliśmy, że jesteśmy częścią wspólnoty, że mamy stado, dla którego jesteśmy ważni i z którym łączą nas podobne wartości. Że w razie czego mamy do kogo zwrócić się po wsparcie. [REDACTED]

[REDACTED] Nie ograniczaliśmy naszych kontaktów do kręgu. Umawialiśmy się na wspólne wyjścia na miasto albo pomagaliśmy sobie w codziennym życiu, np. przy przeprowadzkach. Dzieliliśmy się ważnymi przeżyciami na komunikatorze. Z wolna stawaliśmy się paczką przyjaciół. [REDACTED]

[REDACTED] Dla mnie uczestnictwo w kręgu było – i wciąż jest – nieustającym procesem. Nigdy wcześniej nie miałem grupy przyjaciół, z którymi czułbym się dobrze i swobodnie. Męczyłem się wśród ludzi, uciekałem od nich. Szedłem przez życie w samotności. W 2018 roku zacząłem psychoterapię i to ośmieliło mnie, aby zacząć dzielić się przeżyciami z innymi. Zacząłem szukać przyjaźni. Wtedy dowiedziałem się o planach utworzenia kręgu. Regularne spotkania w grupie mężczyzn – to dokładnie trafiało

w moje potrzeby. Mimo lęku postanowiłem spróbować. Zawsze niezwykle stresowało mnie zabieranie głosu w grupie, do tego bałem się mężczyzn. A teraz miałem zmierzyć się i z jednym, i z drugim. Porównywałem się, zastanawiałem się, czy pasuję, czy nie odstaję. Czy grupa mnie nie odrzuci, nie wyśmiej, tak jak to było w szkole. Pomimo lęku dążyłem do autentyczności. Nie chciałem dłużej dopasowywać się do innych. Nieustające ocenianie siebie i autocenzurowanie zabierało mi całą radość ze spotkań z ludźmi. Wiedziałem, że mogę cieszyć się nimi tylko wtedy, kiedy pozwolę sobie na spontaniczność. Kręgi były więc dla mnie ciągłym testowaniem, na ile mogę być z ludźmi, będąc jednocześnie w zgodzie z samym sobą. Ryzykowałem i patrzyłem, co się stanie. Tak jakbym po kawałku powiększał plac, po którym mogę chodzić. Zacząłem od jednego metra kwadratowego, a potem systematycznie rozszerzałem ten obszar, tak żebym mógł nie tylko chodzić, ale też biegać i tańczyć. Odzwierciedlała to moja scena w spektaklu. Zacząłem ją, balansując na jednej nodze w nienaturalnej pozie i z ustami zalepionymi plastrem z napisem „muszę”. W połowie sceny zerwałem plaster i w miejsce wysiłku pojawiła się spontaniczność, ekspresja i taniec.

Ryzykowałem i patrzyłem, co się stanie

Praca nad spektaklem była dla nas kolejną okazją do lepszego poznania się. Zaczynaliśmy od improwizacji, np. „ja i moja męskość”, „męska słabość”. Za pomocą ruchu i słowa szukaliśmy metafor, które zobrazowałyby nasze doświadczenie. Wyszliśmy z założenia, że nie będziemy nikogo odgrywać, na scenie będziemy sobą. Część scen nie miała sztywno ustalonych tekstów. Mówiliśmy od siebie, o swoim doświadczeniu i byliśmy otwarci na to, żeby spektakl za każdym razem był trochę inny, w zależności od tego, jak danego dnia się czuliśmy, co było w nas żywe. Jedną ze scen, tak zwaną „sceną autokompromitacji”, była w całości improwizowana. Każdy z nas robił w niej coś „obciachowego” albo przywoływał wstydliwe momenty ze swojego życia. To było uwalniające. Nie musieliśmy już dłużej udawać przed sobą, że jesteśmy doskonali. Zapraszaliśmy też widzów

do dzielenia się swoimi kompromitacjami. Mogliśmy w ten sposób stworzyć wspólną przestrzeń, poszerzyć zbiorowe pole akceptacji dla tego, co nie łąpie się na zdjęcia w social mediach, co nie przystaje do wizerunku, jaki chcielibyśmy kreować. Rozbijaliśmy ramy kadru, aby go poszerzyć i dać miejsce dla całego ludzkiego doświadczenia, nie tylko dla tego, co kulturowo atrakcyjne i ładne, ale też dla pomyłek, kiksów, krindżu, porażek. Pokazywaliśmy, że one nie dyskwalifikują nas jako ludzi, że mimo tego wciąż możemy przynależeć do społeczności. A nawet – że wtedy możemy być bliżej siebie. Czerpać autentyczną przyjemność z bycia razem. Bez oceniania, w różnorodności i łagodności dla siebie. ■■■

■■■ Część widzów zwracała uwagę na cielesną bliskość między nami. Podczas spektaklu przytulaliśmy się, okazywaliśmy sobie czułość. To nie od razu było dla nas oczywiste. Chcieliśmy być blisko siebie, tęskniliśmy za zwykłym, czysto ludzkim dotykiem drugiej osoby, a jednocześnie baliśmy się, że będzie to odczytane jako sygnał seksualny, albo że nas samych to niespodziewanie pobudzi. Oswajanie się z dotykiem było stopniowe.

Bardzo pomogła mi w tym praktyka kontakt improwizacji – tańca będącego swoistą „rozmową bez słów”, nastawionego na jednoczesne słuchanie impulsów z własnego ciała i ciał osób współtańczących. Tańcząc zarówno z mężczyznami, jak i z kobietami, czerpałem podobną przyjemność i nie była to przyjemność seksualna, ale płynąca z kontaktu, komunikacji i zabawy z drugą czującą osobą. Jednocześnie, w każdej sytuacji bliskości fizycznej bardzo ważne jest słuchanie, stawianie i respektowanie granic. Inicjując kontakt ufamy, że druga osoba da znać, jeśli coś będzie dla niej niekomfortowe.

■■■ Oczywiście zderzaliśmy się ze stereotypem, że przytulanie się jest niemęskie, że robią to tylko geje. Dla nas był to jednak wyraz bliskości i zaufania, traktowaliśmy to jako uniwersalną ludzką potrzebę. Nie chcieliśmy się tego pozbawiać. ■■■

■■■ Zainteresowanie, z jakim spotkał się nasz spektakl i słowa zachęty od widzów dały nam napęd do dalszych działań. Ludzie pytali, jak wyglądają kręgi i jak je założyć. Zaczęliśmy więc jeździć do innych miast

Chcieliśmy być blisko siebie, tęskniliśmy za zwykłym, czysto ludzkim dotykiem drugiej osoby

i organizować pokazowe kręgi. Napisaliśmy podręcznik dla osób, które chciałyby założyć krąg. Ruszyliśmy z podcastem „Czuła Męskość”, w którym opowiadaliśmy o różnych aspektach naszego życia. Powstało 46 odcinków podcastu, między innymi na temat bezradności, pracy i pieniędzy, ojcostwa, relacji, dbania o siebie. Prowadziliśmy też kampanie społeczne w social mediach, udzielaliśmy wywiadów, pisaliśmy felietony, prowadziliśmy warsztaty. W 2022 r. założyliśmy Fundację Czułych Mężczyzn, aby skuteczniej pozyskiwać środki na nasze działania. [REDACTED]

Od początku nasza działalność wiązała się z tworzeniem treści do mediów społecznościowych. Wymyślaliśmy memy, które promowały czułą męskość i pisaliśmy posty o męskich emocjach. Zabieraliśmy głos w sprawie wolności i odpowiedzialności mężczyzn. Walczyliśmy ze stereotypami, uprzedzeniami i mizoandrią. Nasza działalność wywodziła się ze środowiska lewicowego i feministycznego, ale z czasem rozwinęła się też w nieoczekiwane sojusze ze środowiskiem konserwatywnym, które w swojej wersji skrajnej, mizoginicznej i homofobicznej było dla nas nie do przyjęcia, ale już w swojej wersji

humanistycznej i prospołecznej było źródłem inspiracji do wyjścia poza wielkomiejską bańkę i zauważenia trudów mężczyzn na polu edukacji oraz niedoli pracowników fizycznych, np. na budowach.

Nasza działalność w sieci obejmowała też cykl „Rozmowy o męskości”, który w czasie pandemii gromadził przed ekranami setki osób. Były to transmitowane na żywo rozmowy bez ekspertów, gdzie każdy, jak w formule kręgu, mógł się wypowiedzieć w temacie odcinka. Mówiliśmy m.in. o seksie, o pracy czy o wstydzie.

Tomasz Gromadka

[REDACTED] W 2023 roku zrealizowaliśmy nasz drugi spektakl teatralny „Teraz wiesz, jak się czuję”. Tym razem na scenie warszawskiego Teatru Ochoty, przed żywą publicznością. Ponownie skupiliśmy się na tematach, które dla nas samych były najbardziej żywe. Dużo uwagi poświęciliśmy ciału: od ciała doświadczającego przemocy, przez relacje z naszymi penisami, doświadczenia masturbacji i kontaktu z pornografią, po (nie)radzenie sobie z chorobami i dolegliwościami. Mówiliśmy o przytłoczeniu obowiązkami, o tym, co nas wkurwia, o blaskach i cieniach

Czy jesteśmy gotowi na spotkanie się z perspektywą kobiet?

ojcostwa. Klamrą spajającą spektakl było odniesienie do kręgu, w którym się spotykamy i do roli, jaką pełni on w naszym życiu. W końcowej scenie przypomnieliśmy o tym, jak wiele do naszego dobrostanu wnosi wspólnota i poczucie przynależności. Świadomość, że nie jest się samemu, że zawsze w zasięgu rozmowy telefonicznej są przyjaciele, do których można zwrócić się po wsparcie, pomaga przejść przez trudne chwile. Nie jesteśmy samotnymi wyspami, jesteśmy częścią czegoś większego.

■ Część scen, podobnie jak w pierwszym spektaklu, była w dużej mierze improwizowana. Chcieliśmy, aby

Ryczywolski

spektakl oddziaływał autentycznymi emocjami – była np. przestrzeń na to, aby aktor w połowie sceny poprosił o przerwę na napicie się wody. Podkreślaliśmy w ten sposób wagę dbania o siebie i uważności na swoje potrzeby. Nie chcieliśmy być mężczyznami, którzy „dowozą” bez względu na okoliczności, którzy bagatelizują swoje ograniczenia i przypłacają to zdrowiem. Nie chcieliśmy być dla siebie dłużej brutalni i bezwzględni. Chcieliśmy okazywać sobie samym miłość i łagodność. Inaczej niż robili to rodzice w tekście jednej ze scen: ■

„w piątej klasie pobiliśmy się z kimś
on wygrał, zabrał moje ciało i poszedł
wróciłem do domu poprosić rodziców o nowe
oni poszperali na strychu, ale okazało się, że takiego
już nie mają
więc dali mi inne, twardsze
to jest nawet lepsze, mówili
trochę niewygodne, ale przyzwyczaisz się
teraz wszyscy tak je noszą”.

■ „Teraz wiesz, jak się czuję” graliśmy przez dwa sezony w Teatrze Ochoty. Zaprezentowaliśmy spektakl również na Festiwalu Retroperspektywy w Łodzi. Obecnie przygotowujemy nowy projekt wspólnie

z performerkami, pod nazwą „Czy możemy się usłyszeć?” Chcielibyśmy skupić się w nim na relacjach kobiety – mężczyźni i na tym, co utrudnia nam komunikację i przepływ miłości. Czy jesteśmy gotowi na spotkanie się z perspektywą kobiet? Na usłyszenie, czego one doświadcniają w relacjach z mężczyznami? Czy umiemy być łagodni dla samych siebie i wziąć pod uwagę to, że nie mamy wpływu na nasze uczucia, a nasze możliwości decydowania o własnych zachowaniach są ograniczone? Że zostaliśmy ukształtowani przez wiele pokoleń patriarchalnej kultury i choćbyśmy bardzo chcieli, nie jesteśmy w stanie wygumkować toksycznych schematów, które są w nas zapisane? A jednocześnie, za co jesteśmy w stanie wziąć odpowiedzialność i do czego się zobowiązać? [REDACTED]

[REDACTED] W tym roku nasz krąg skończy sześć lat. W międzyczasie kilku z nas zainicjowało i facylitowało inne kręgi, np. w warszawskim Teatrze Studio czy w dzielnicowych miejscach aktywności lokalnej. Z czym najczęściej borykają się mężczyźni, którzy na kręgi przychodzą? Z czym borykamy się my sami? Lęk przed skontaktowaniem się ze złością, ze smutkiem, wstydem, bezradnością. Trudności z określeniem własnych potrzeb i stawianiem

granic. Niepewność własnej wartości, poczucie bycia niewystarczającym, nieudanym, czasem autoagresja. Przytłoczenie ilością obowiązków i oczekiwań. Presja ekonomiczna. Trudności relacyjne. Lęk, depresja, samotność. Źródła wielu z tych problemów tkwią w dzieciństwie, w relacjach z rodzicami, w traumach, jakich doświadczyliśmy. Nasi rodzice najczęściej nie byli „bezpieczni” – nie mogliśmy przy nich swobodnie się złościć, przeżywać żałoby czy bezradności. Wielokrotnie słyszeliśmy „Nie płacz, nie złość się, bądź grzeczny”. W ten sposób nas opuszczali. Dawali sygnał, że nie mamy prawa przeżywać tego, co przeżywamy, że coś z nami jest nie tak. Nie towarzyszyli nam. Często nie uwzględniali naszych potrzeb. Nie dawali wystarczająco dużo uwagi, miłości, wsparcia. Ojcowie często byli fizycznie nieobecni, uciekali w pracę, alkohol, przemoc. Matki były sfrustrowane, przemęczone. Nie chodzi mi o to, aby hodować pretensje do rodziców i obwiniać ich za nasze niepowodzenia. Oni też nie mieli wielkiego wyboru, robili co mogli. W tej sytuacji musieliśmy się przystosować i wykształcić strategie, które pozwalały nam przetrwać, czyli np. unieważniać swoje potrzeby, blokować dostęp do odczuć z ciała i do emocji, przekonać samych siebie, że nie zasługujemy na miłość. Te

strategie we wczesnym dzieciństwie doskonale nam służyły, dzięki nim uzyskiwaliśmy akceptację rodziców, mogliśmy przynależeć do grupy, nadawaliśmy sens temu, co się z nami działo. Bez tego nie przetrwalibyśmy. Jednak teraz, w dorosłym życiu, te same strategie już nam nie służą. Nasze przeżycie nie zależy już od obecności rodziców. Praca, którą w tej chwili wykonujemy, polega na stopniowej zmianie tych strategii. Możemy się uczyć zaznaczać swoje granice i jednocześnie pozostawać w relacji; uczyć się, że emocje innych ludzi należą do nich; że porażki nas nie dyskwalifikują i nie odbierają nam wartości; że możemy regulować swoje emocje inaczej niż poprzez agresję albo używki. ■■■■

■■■■ Kręgi nie są terapią ani jej nie zastępują. Jednocześnie uczucie bycia wysłuchanym może mieć działanie terapeutyczne. Dlatego w kręgu bardzo ważna jest uważność, słuchanie osoby, która mówi i udzielanie informacji zwrotnej: co poczułem, kiedy powiedziałeś to i to. Ważne jest też nazywanie i uznawanie emocji: „Poczułeś złość, bo zostały przekroczone twoje granice”, „Mam wrażenie, że bardzo ci na tym zależy” itp. Przydatne są metafory, np.: „Czy to jest tak, jakby zabierała cię fala?”. To wszystko pozwala nam lepiej się

zrozumieć nawzajem, a przede wszystkim dać mówiącemu poczucie, że został usłyszany i nie jest sam ze swoimi emocjami. ■■■■

■■■■ Kręgi mają swoje ograniczenia. Ograniczeniem jest przede wszystkim ilość wewnętrznych zasobów poszczególnych członków. Grupa nie pójdzie dalej niż możliwości jednostek o najmniejszych zasobach. Chodzi o zdolność towarzyszenia sobie i otwartość na bycie zmienionym przez czyjeś emocje. Na ile czujemy się bezpieczni sami w sobie, aby móc bez lęku i z życzliwością towarzyszyć komuś przeżywającemu złość czy bezradność? Ile zaangażowania i troski jesteśmy w stanie okazać, nie przekraczając własnych granic? Czy potrafimy szczerze mówić, jakie emocje wywołuje w nas druga osoba? Jak bardzo jesteśmy w stanie zaufać w czyjeś dobre intencje? ■■■■

■■■■ Większość blokad utrudniających nam bycie w bliskości i szczerości wynika z osobistych traum i dlatego równie ważna, jak wsparcie kręgu, jest indywidualna praca na terapii i w codziennym życiu. Kręgi mogą towarzyszyć procesowi terapii jako swoisty papierek lakmusowy. Mogą pokazywać nam, w którym miejscu

jesteśmy i gdzie mamy pracę do wykonania. W pewnych sytuacjach krąg może dać nam więcej, niż spotkanie z przyjacielem. Ponieważ ciężar słuchania jest rozłożony na więcej osób, krąg może więcej unieść. To, co mogłoby przytłoczyć jednego słuchacza, może spokojnie być pomieszczone w większej grupie. [REDACTED]

[REDACTED] Kiedy opowiadamy o naszej działalności często spotykamy się ze zdziwieniem: „Wiem, że są kręgi kobiet, ale nigdy nie słyszałem/am o kręgu mężczyzn. To mężczyźni chcą ze sobą gadać?”. Inicjując naszą grupę mieliśmy wrażenie, że jesteśmy daleko w tyle za kobietami. One już dawno temu zaczęły interesować się zdrowiem psychicznym, badać swoje pragnienia i szukać odpowiedzi na to, kim są, jak również wymieniać się doświadczeniami w różnego rodzaju grupach wsparcia. W porównaniu z kobietami czuliśmy się jak dzieci we mgle. Taki stan rzeczy ma jednak głębokie przyczyny. Mężczyzn od wieków kultura nastawiała przeciwko sobie. Zabraniano nam przyznawać się do bezradności i prosić o pomoc. Facet musiał sobie poradzić sam, żeby udowodnić swoją męskość. Nie płakać, nie uznawać swoich błędów, stwarzać wizerunek niezniszczalnego i zdecydowanego, aby odstraszyć potencjalnych rywali.

My, mężczyźni, jesteśmy przyzwyczajeni do patrzenia na siebie wilkiem i nakładania zbroi. Kiedy próbowaliśmy mówić, że sobie z czymś nie radzimy, byliśmy wyśmiewani, nazywani babami, pizdami, fujarami, mięczakami, tchórzami. Wykluczano nas ze społeczności mężczyzn. Rzadko doświadczaliśmy empatii. W tej sytuacji trudno nam się otworzyć przed innymi mężczyznami. Nie jesteśmy nauczani współpracy i uznania dla różnorodności. Setki lat patriarchy nałożyły na nas sztywny gorset zachowań. Okupujemy ten stan rzeczy ogromnymi kosztami dla nas samych, dla naszych bliskich i całego świata. Obecny świat jest rządzony przez mężczyzn pozbawionych dostępu do współczucia, niezdolnych

Wiem, że są kręgi
kobiet, ale nigdy
nie słyszałem/am
o kręgu mężczyzn

do widzenia innych ludzi z ich potrzebami. Rezultatem jest powszechna alienacja, nierówności, przemoc, konsumpcjonizm i wyniszczenie planety. Z roku na rok rośnie liczba samobójstw, których ofiarami są głównie mężczyźni. System, w którym żyjemy, przekonuje nas, że pigułką szczęścia jest indywidualny sukces i posiadanie dóbr. Ta presja osiągnięć i ciągłego potwierdzania własnego statusu wpędza nas jednak w ogromny stres. W pojedynkę nie potrafimy sobie z nim poradzić. Dlatego wielu mężczyzn, aby zredukować napięcie, oddaje się różnego rodzaju uzależnieniom. To osłabia tkankę społeczną i sprawia, że jesteśmy coraz mniej odporni na wszelkiego rodzaju manipulacje, populizm i dehumanizujące narracje. Jesteśmy coraz bardziej podzieleni i coraz mniej sobie ufamy. W tej sytuacji nadchodzące zmiany klimatyczne i kryzys humanitarny muszą doprowadzić do katastrofy. [REDACTED]

[REDACTED] Naszą propozycją, kołem ratunkowym, które rzucamy światu, są wspólnoty. Grupy, w których możemy być razem, pomimo dzielących nas różnic. W których skupiamy się nie na tym, co nas dzieli, ale na tym, co łączy. Wszyscy mamy takie same potrzeby: miłości, przynależności, bezpieczeństwa, godności itd. Jesteśmy

istotami społecznymi, potrzebujemy relacji z innymi ludźmi. Razem możemy stawić czoło wyzwaniom. Znając swoje zasoby i ufając sobie jesteśmy w stanie się organizować, aby zabezpieczyć nasze wspólne interesy. [REDACTED]

[REDACTED] Potrzebujemy nauczyć się rozmawiać i wypracowywać rozwiązania, które będą satysfakcjonujące dla wszystkich stron, a jednocześnie brać pod uwagę to, że nie wszystkie deficyty mogą zostać zaspokojone i nauczyć się przeżywać w związku z tym żałobę. Potrzebujemy umieć opłakiwać, aby przestać obwiniać innych o nasze cierpienie. Potrzebujemy też nauczyć się kochać siebie samych i akceptować się takimi, jakimi jesteśmy. Uznać, że jesteśmy niedoskonalimi i że właśnie to czyni nas ludźmi. Zamiast wykluczać i usuwać poza nawias społeczny te albo inne grupy czy jednostki, potrzebujemy poszerzać naszą zdolność przyjmowania i troski o każdą istotę. [REDACTED]

[REDACTED] Przede wszystkim potrzebujemy zaś zadbać o to, aby nasze dzieci wychowywały się w bezpiecznym i przewidywalnym środowisku, aby otrzymywały odpowiednio dużo miłości i uwagi, aby mogły uczyć się rozpoznawać swoje uczucia i potrzeby. Do tego też nie

dojdziemy bez wspólnoty. Żadna para rodziców samodzielnie nie jest w stanie zapewnić dziecku wszystkiego, czego ono potrzebuje, aby w pełni rozkwitnąć. Konieczne są społeczności, które będą ich wspierać. ■■■■

■■■■ Potrzebujemy mądrych i troskliwych liderów oraz dostępu do systemowych rozwiązań, które pomogą uczynić nasz świat bardziej przyjaznym miejscem do życia. ■■■■

■■■■ Potrzebujemy zdrowych, wspierających relacji. Ludzi wszystkich płci, którzy są świadomi swoich wewnętrznych procesów i biorą za nie odpowiedzialność. Którzy żyją z intencją troski o otoczenie i aktywnie działają na rzecz dobra innych istot. Którzy kierują się miłością. ■■■■

■■■■ Oczywiście nie osiągniemy tego wszystkiego dzięki kręgom. Stoimy na początku drogi i rzucamy kilka nowych ziaren na ziemię porośniętą do tej pory chwastami. To, czy one się przyjmą i zakiełkują, zależy już od nas wszystkich. ■■■■



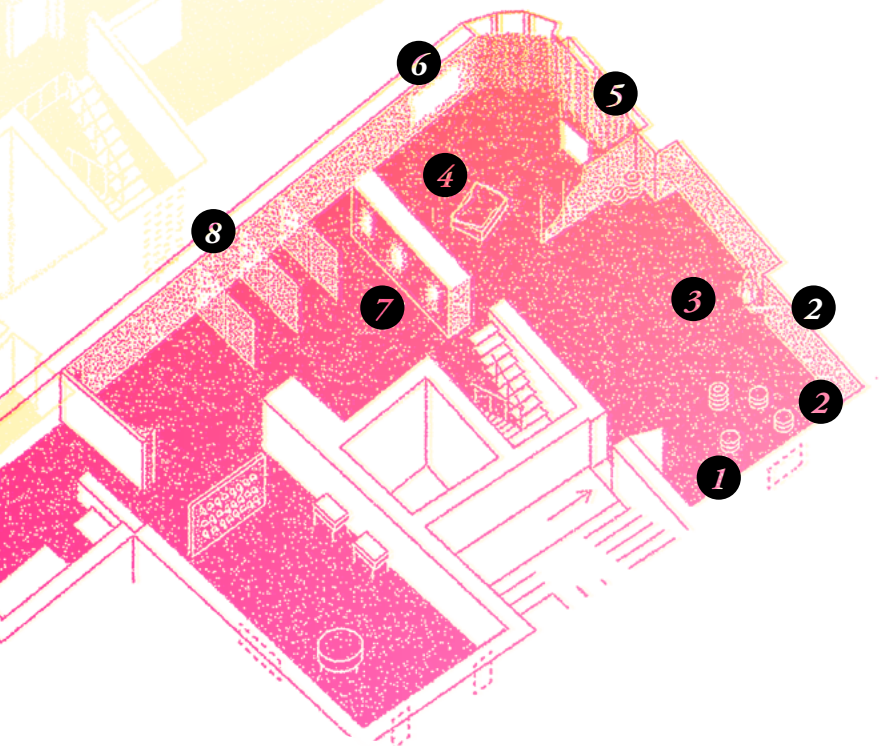
prace

148

149

opisy

prac



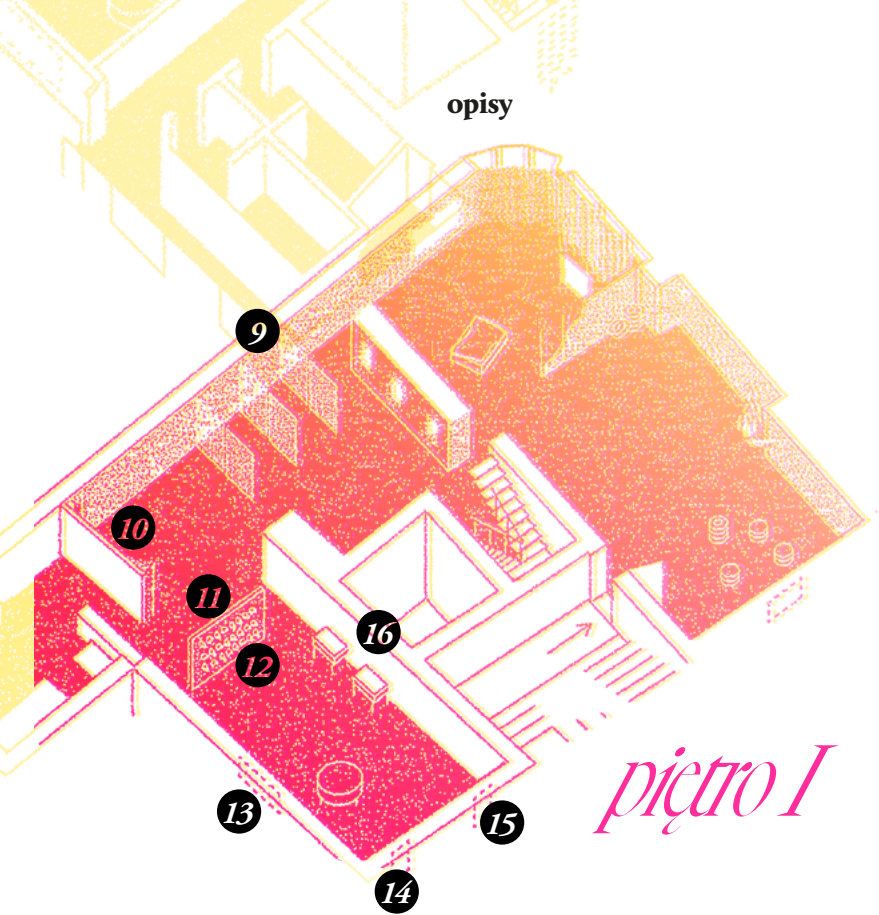
piętro I
150

- | | | | |
|---|---|--------|--------|
| 1 | Diane Torr, <i>Drag Kings and Subjects</i> video | s. 158 | s. 194 |
| 2 | Scenografia, <i>Man Cave</i> , aranżacja przestrzeni | s. 159 | s. 202 |
| 3 | Iwona Demko, <i>Płonący konar</i> , obiekt | s. 161 | s. 209 |
| 4 | Liliana Zeic, <i>Autoportret z pożyczonym mężczyzną</i> , fotografia | s. 163 | s. 213 |
| 5 | Roman Łuszczki, <i>Welcome to Poland (Bejsbole)</i> , obiekt | s. 164 | s. 219 |
| 6 | Daniel Kotowski, <i>Czytam na głos</i> , video | s. 165 | s. 221 |
| 7 | Piotr Syty, od lewej: <i>Bąbelek</i> , <i>Pod wspólnym niebem</i> , <i>Jestem legendą</i> , lightboxy | s. 166 | s. 225 |
| 8 | Roman Łuszczki, <i>Słoneczny Patrol</i> , cykl fotografii | s. 167 | s. 230 |

151



zdjęcia

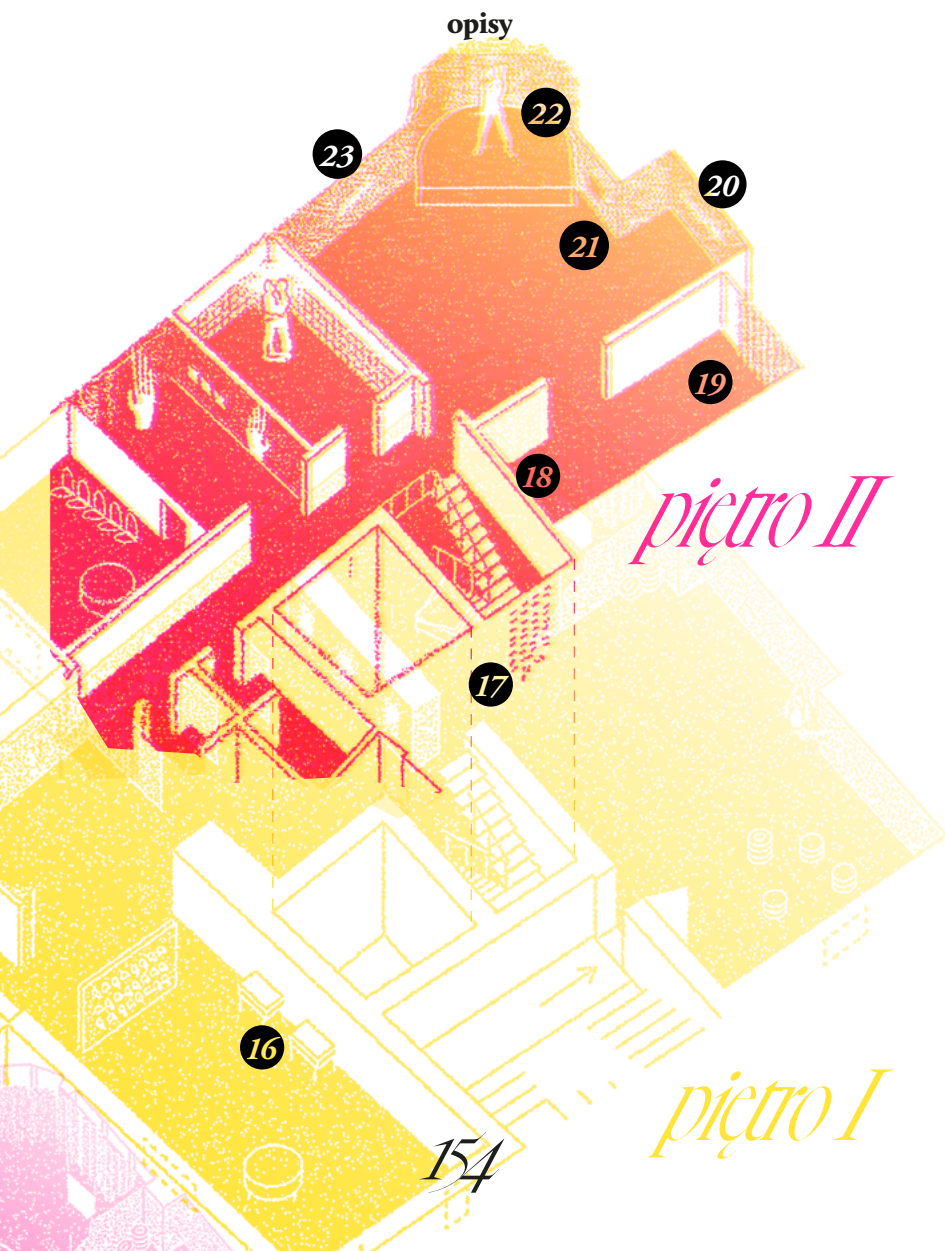


opisy

prac

- | | | | |
|----|--|--------|--------|
| 9 | Roman Łuszczki, <i>Too drunk to fuck</i> , cykl fotografii | s. 167 | s. 231 |
| 10 | Piotr Syty, <i>Ołtarz boczny w lewej nawie</i> , mural | s. 168 | s. 235 |
| 11 | Diane Torr, <i>Mister EE</i> , wideo | s. 169 | s. 241 |
| 12 | Scenografia, <i>Penisy</i> , odlewy z gipsu polimerowego | s. 170 | s. 244 |
| 13 | Oliwer Okręgliński, <i>Dog eat dog, dog eat dog, dog eat dog / Tboy Wrestling</i> , tryptyk malarski | s. 171 | s. 249 |
| 14 | Liliana Zeic, <i>Felicità Vestvali jako Hamlet z wąsem Romeo</i> , intarsja | s. 172 | s. 255 |
| 15 | Małgorzata Mycek, <i>Sylvia Rubinstein atakujący nazistów</i> , mozaika | s. 173 | s. 259 |





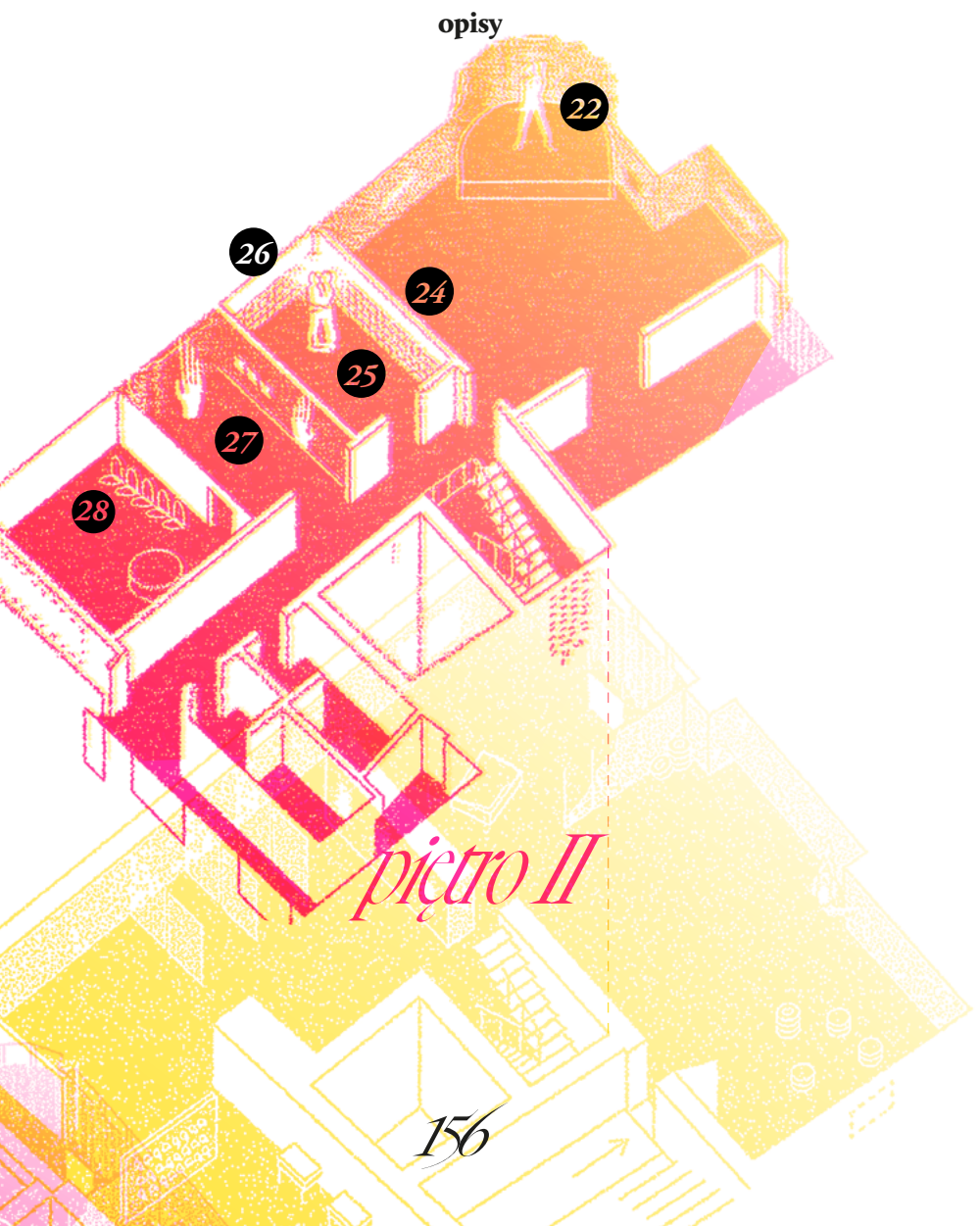
opisy

prac

- | | | | |
|----|---|--------|--------|
| 16 | Joanna Ostrowska & Noah Munier, <i>Archiwum Współsióstr / Archiv der Mitschwestern</i> , materiały archiwalne | s. 175 | s. 261 |
| 17 | Paweł Żukowski, <i>Kutasy</i> , szaliki | s. 176 | s. 265 |
| 18 | Krzysztof Gil, <i>After the Pink and Blue Powder Dust</i> , olej na płótnie | s. 178 | s. 296 |
| 19 | Marek Wodziński, <i>Missa Circumcisionis (Msza Obżezania Pańskiego)</i> , obiekt | s. 179 | s. 298 |
| 20 | Paweł Żukowski, <i>Homoseksualność</i> | s. 182 | s. 291 |
| 23 | Paweł Żukowski, <i>Jesteśmy Gorszy</i> | s. 182 | s. 292 |
| 21 | Diane Torr, <i>Danny-SS</i> , wideo | s. 183 | s. 285 |

155

zdjęcia



opisy

prac

- | | | | |
|----|---|--------|--------|
| 22 | Sebastian Winkler,
<i>Erotic Dance</i> , rzeźba | s. 184 | s. 281 |
| 24 | Marek Wodzisławski,
<i>Fever</i> , dywan | s. 186 | s. 287 |
| 25 | Dorota Hadrian,
<i>Pocałunek</i> , rzeźba | s. 187 | s. 269 |
| 26 | Scenografia, <i>Szalety miejskie / Pikieta</i> , aranżacja przestrzeni | s. 188 | s. 275 |
| 27 | Paweł Błęcki, <i>Weź się w garść</i> , obiekty świetlne, fotografie, instalacja | s. 190 | s. 303 |
| 28 | Grupa Performatywna Chłopaki, <i>Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi</i> , video | s. 192 | s. 311 |

156

157

zdjęcia

1

Diane Torr,
Drag Kings and Subjects 2002, wideo, 7'11"



zapis spektaklu, fragment, wykonanie podczas festiwalu „Go Drag!” w Berlinie, 2002
 premiera: Performance Space 122, Nowy Jork, 1995

Działania performatywne Diane Torr wpisują się w praktykę *gender bending* – eksperymentowania z tożsamością płciową. Torr bada, jak zmienia się sposób, w jaki widzownia ją postrzega, kiedy przestaje wyglądać „jak kobieta”, a zaczyna wyglądać „jak mężczyzna”.

Fragment performansu Diane Torr powstał na bazie własnych doświadczeń ze spotkań mizoginicznego stowarzyszenia mężczyzn The American Society of Man, które zinfiltrowała w męskim przebraniu. W swoim wystąpieniu uczy zgromadzonych, jak powinni zachowywać się „prawdziwi” mężczyźni, aby nie stracić swojej pozycji w kontekście postępującego równouprawnienia kobiet. Jak sama wspomina te wydarzenia:

„Chciałam przeniknąć do męskiego towarzystwa – zobaczyć, jak daleko zdołam zajść. Słyszałam o mizoginicznej organizacji zwanej American Society of

Men i postanowiłam spróbować. Udało mi się uczestniczyć w jednym z ich zebrań, nie wzbudzając podejrzeń. Byłam tak zdumiona, że udało mi się tam wejść, że poszłam na kolejne spotkanie, a potem na jeszcze jedno. Moje przebranie było tak skuteczne, że stałam się rozpoznawalnym członkiem grupy, a na piątym spotkaniu poprosili mnie, żebym została organizatorem”.

2

Scenografia,
Man Cave, aranżacja przestrzeni

Wystawę rozpoczyna scenografia męskiej jaskini, inspirowana piwnicznymi siłowniami własnej roboty. Jedna ze ścian została wytapetowana kadrami masykularnych mężczyzn w trakcie treningu. Spoczone i napakowane ciała oraz ich gesty zostały wygenerowane przez sztuczną inteligencję. Zestaw ten obrazuje, jak stereotypy na temat męskości są przetwarzane przez algorytmy, replikując wyżyłowany ideał męskiej cielesności i zarazem męskiego piękna.

Napisy na ścianach to cytaty dotyczące różnych aspektów i ujęć tradycyjnej męskości z bibliografii

przedmiotowej. Wśród nich szczególny jest tekst „NO SISSY STUFF, BE A BIG WHEEL, BE A STURDY OAK, GIV’EM HELL”, który przetłumaczyć można: „nie bądź pizdą, bądź szczyłą, bądź twardy jak głaz, daj im popalić”. To 4 reguły skali męskości (BMS) w modelu R. Brannona i S. Juni z 1976 roku, na podstawie których analizowano amerykańskich mężczyzn. Założenia tej skali były o tyle kontrowersyjne, że promowały wyłącznie tradycyjne ujęcia męskości. Mimo to badania wykonane na ich podstawie stały się podwaliną późniejszych teorii z zakresu gender studies. Obecnie testy osobowości w skali BMS nie są już stosowane.

To tutaj po raz pierwszy pojawia się także istotny dla całej scenografii wystawy kolor różowy, który kiedyś charakteryzował męskość. Od średniowiecza mężczyźni przywdziewali ten kolor, aby podkreślić swój status. Róż był kojarzony z czerwienią i jako jej bledszy odcień był tożsamy z barwą królewską, kolorem władzy. Barwą kobietą był wówczas niebieski – kojarzony z kultem Maryi, symbolizujący czystość, pokorę, delikatność. Róż był odpowiedni dla chłopców, jako „mała czerwień”, symbolizująca siłę. Zmiana nastąpiła dopiero w trakcie II wojny światowej, a dalszy rozwój kultury masowej utrwalił ten sztuczny podział.

Bibliografia cytatów wykorzystanych w scenografii:

- ♥ A. Gryżewski, P. Pilarski, *Sztuka obsługi penisa*, Warszawa 2025
- ♥ A. Kozak, P. Goźliński, *Sztuka męskości, czyli jak nie być chu*em*, Warszawa 2025
- ♥ H. C. Mansfield, *Męskość*, przeł. E. Litak, Warszawa 2023
- ♥ L. Plank, *Samiec alfa musi odejść*, przeł. M. Tomczak, Wołowiec 2022
- ♥ D. Torr and S. Bottoms, *Sex, Drag, and Male Roles. Investigating Gender as Performance*, Michigan 2013
- ♥ Raport: *Zrozumieć męskość. Rzeczywistość polskiego mężczyzny*, Gedeon Richter Polska 2024



Iwona Demko,
Płonący konar, 2025, obiekt (konstrukcja spawana z drutu, stretch, gąbka, wata polar, sztuczne futro), 150×135×50 cm

W kulturze pokutuje głęboko zakorzeniony mit, który uznaje wysokie libido za warunek męskości. Ignorujemy fakt, że seksualność jest cechą indywidualną, a mimo

to arbitralnie przypisujemy ją ludziom pod kątem płci. Nie dostrzegamy, że nasza kultura aktywnie stymuluje męską seksualność, jednocześnie tłumiąc kobiecą.

W definicję „prawdziwej męskości” wpisano imperatyw nieustannej aktywności seksualnej. Jest to element szerszego zjawiska, które socjologowie nazywają „hegemoniczną męskością” – dominującego wzorca kulturowego, który stawia mężczyznom wymóg bycia silnymi, agresywnymi i właśnie hiperseksualnymi. Presja ta niesie daleko idące konsekwencje: od społecznego przyzwolenia na przemoc po frustrację jednostek niezdolnych sprostać tym nierealistycznym oczekiwaniom.

Oglądając telewizję z dorastającym synem, zwróciłam uwagę, jak często jego mózg bombardowany jest reklamami środków na potencję. Ten komunikat o permanentnej męskiej gotowości dociera do nas bardzo wcześnie, zanim jeszcze wykształcimy aparat krytyczny. W ten sposób kulturowa narracja zostaje błędnie zinternalizowana jako stan naturalny, niemal biologiczny.

Bezpośrednią inspiracją dla pracy stała się animowana reklama środka Braveran, w której wzwód potraktowano dosadną metaforą płonącego konaru.

Iwona Demko

4

Liliana Zeic,

Autoportret z pożyczonym mężczyzną, 2016, fotografia cyfrowa, pościel patriotyczna z cyklu: *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce*
Dzięki uprzejmości artystki i galerii lokal 30 w Warszawie.

Polska w ostatnich latach coraz bardziej opływa w różne możliwości wizualnego manifestowania swoich poglądów politycznych i polskiej tożsamości. „Przemysł patriotyczny” balansuje pomiędzy produktem „100% polskim” (co jest silnie akcentowane przez coraz liczniejsze marki i sklepy) a gadżetami „Made in China” (co podkreślane już nie jest). Barwy i symbole narodowe są prawnie chronione, jednak zostały całkowicie zawłaszczone przez polską prawicę i umiejscowione pośród nacjonalistycznych symboli nienawiści.

Używając zakupionych przeze mnie artykułów patriotycznych, testuję różne sposoby kamuflowania się w mieście. Ten współczesny polski kamuflaż jest wizualną manifestacją obierającą sobie za sposób maskowania jaskrawą widoczność i czerpiącą korzyści (ekonomiczne, jak i symboliczne) z nadanego mu odgórnie przyzwolenia społecznego i wzrastającej fali nacjonalizmu.

Wykonując ten cykl prac, jako mieszkająca w Polsce lesbijka, zastanawiam się nad tym, jak kamuflować się we współczesnym polskim społeczeństwie.

Liliana Zeic

5

Roman Łuszczki,
Welcome to Poland (Bejsbole), 2008, obiekt,
 130x115 cm

Praca powstała jako jeden z kilku obiektów krytycznie traktujących nacjonalistyczne trendy we współczesnym społeczeństwie. Z czasem zmienia przekaz i ponadczasowo dopasowuje się do aktualnej rzeczywistości.

Narodowe wzorce związane z męskimi cnotami opierają się nie tylko na poświęceniu i miłości, ale także na agresji i przemocy, a kraj pochodzenia ma ogromne znaczenie w postrzeganiu męskości i związanych z nią stereotypów.

Artysta zestawia ze sobą przedmiot kojarzony z agresją i rywalizacją z symboliką narodową, tworząc napięcie między dumą a przemocą, sportem a polityką, wspólnotą a podziałem. Kije tworzą rytmiczny układ przypominający sztandar, mur lub falangę. Praca przywodzi na myśl gest patriotyczny, ale i niepokojący po-

tencjał siły, która może zarówno bronić, jak i niszczyć. Instalacja stawia pytanie o granice narodowej tożsamości: czy symbole wspólnoty mogą stać się narzędziem przemocy? Czy energia, którą niosą barwy narodowe, jest budująca czy destrukcyjna? Poprzez prosty gest formalny artysta tworzy przestrzeń refleksji nad współczesnym patriotyzmem, emocją zbiorową i tym, jak łatwo symbole mogą zostać „uzbrojone” w społecznym dyskursie.

6

Daniel Kotowski,
Czytam na głos, 2019, wideo, 2'56", film,
 montaż, napisy: Tomasz Grabowski,
 dźwięk: Wojciech Ulman

Normalizacja życia codziennego jest problemem dla mnie samego. Na co dzień nie posługuję się mową jako osoba Głucha. Większość normalnych nie akceptuje mojej normalności. Normalni spostrzegają mój niewłaściwy element lub mój brak, pragnąc je naprawić, uzupełnić. Oczekują ode mnie, bym w pełni przynależał do ich strefy – strefy normalności. Postanawiam rządzić nad własną mową, własnym głosem, własnym przekazem. Wykorzystuję je do zaspokojenia oczekiwania normalnych. Może być sytuacja, kiedy grupa, zgodna ze swoją

normą, wyraża stanowczy sprzeciw wobec mnie, że nie powinienem posługiwać się mową. Może czuć dyskomfort, czuć się źle, zostać ośmieszona, obrażać w związku z moim brakiem otaczania mowy ciałą. W mojej aktywności słownej podkreślam istniejącą ambiwalencję pomiędzy nonkonformizmem a konformizmem.

Daniel Kotowski

7 **Piotr Syty,**
od lewej: *Bąbelek, Pod wspólnym niebem, Jestem legendą*, 2024-2025, lightboxy, 30x42 cm

Kuratorski wybór w formie tryptyku złożony z rysunków Piotra Sytego tworzy romantyczną opowieść, odstającą od stereotypowego postrzegania mężczyzny na polskiej wsi, nierozzerwalnie związanego z kultem pracy, głęboką wiarą, sprawnością fizyczną i emocjonalnym chłodem. Syty wykorzystuje postać wiejskiego nieudacznika, mężczyzny samotnego, poszkodowanego przez zmiany gospodarcze i kulturowe, otoczonego „niewyobrażalnym chaosem” polskiej wsi i wyzwala go. Pozwala swoim bohaterom na odczuwanie nieograniczonej radości płynącej z ciała i nieskrępowanych fantazji homoerotycznych. Reinterpretuje tradycyjne wartości, między innymi dobie-

rając do prac prześmiewcze tytuły czy wykorzystując powszechnie znane symbole, mieszając je ze śmieciami i wiejskimi narzędziami.

8 **Roman Łuszczki,**
Słoneczny Patrol, 2000, cykl fotografii, 30x30 cm,
wydruki na papierze barytowym

Coroczne Party Gay Pride Amsterdam to dziewięciodniowa impreza równościowa popularyzowana przez społeczność LGBTQ+. To portowe miasto, powołując się na długą tradycję równości, określiło się jako „Gay Capital of the World”. W 1987 roku odsłonięto tu pierwszy na świecie pomnik upamiętniający ofiary prześladowań na tle orientacji seksualnej. W 2001 w ratuszu na Waterlooplein wzięła ślub pierwsza gejowska para.

Roman Łuszczki

9 **Roman Łuszczki,**
Too drunk to fuck, lata 90., cykl fotografii, 30x40 cm,
wydruki na papierze barytowym

Obraz ekspresyjnego życia subkultury squaterskiej w Amsterdamie w połowie lat 90. Prowokacyjne zach-

wania i odbiegający od normy styl życia ówczesnych „załogantów” miał na celu kreację nowego stylu bycia, szokującego a zarazem tworzącego alternatywę dla konformizmu. Squatersi jako undergroundowa grupa składała się z odrzucanych mniejszości społecznych i tworzyła środowisko wolnościowe.

Roman Łuszczki

10

Piotr Syty,
Ołtarz boczny w lewej nawie, 2025, mural, 215×300
cm, współpraca: Paweł Wątroba

Mural swoją formą nawiązuje do klasycznego polptyku złożonego z wielu skrzydeł, tworzonego według określonej koncepcji artystycznej i programu ikonograficznego. Pierwotnie polptyki powstały z przekształcenia bizantyjskich form obrazowych przedstawiających rząd popiersi świętych. Już w XIX wieku takie formy wykraçały poza obszar sztuki sakralnej. Piotr Syty sakralizuje przedstawienie polskiego mężczyzny w jego naturalnym siedlisku – Polsce gminno-powiatowej. Poszczególne części kompozycji przedstawiają sceny z przygód mężczyzny, przywołujące historie świętych oraz ich mitologicznych poprzedników. Piramidalny układ prowadzi nas

od stadiów niższych i pierwotnych, przez bardziej zorganizowane, aż do formy szczytowej, w której główna postać mężczyzny otoczona jest wielowymiarowymi symbolami łączącymi elementy związane z duchowością oraz depresyjnym krajobrazem polskiej wsi.

11



Diane Torr,
Mister EE, 2011, wideo, 5'20", zapis performansu, wykonanie podczas festiwalu „Drag King Bonanza”, Bar Wotever, Londyn, 15.02.2011

Mister EE to jedna z wielu postaci, w które artystka wcielała się podczas swoich performansów. W tej wersji Diane Torr uosabia bufona w czarnej masce na oczach i bez spodni, który lubuje się w erotycznych, choć nieudolnych choreografiach i striptizie. W tym queerowym wydaniu męskie archetypy pokazane zostały w krzywym zwierciadle, jako karykatury samych siebie, czasem śmieszne, momentami wręcz żałosne. Męskie gesty, takie jak ślinienie palców, ruchy frykcyjne, zejście do pompki, manspreading (rozkraczone uda w siadzie), oblizywanie warg i ostentacyjne picie z butelki to uniwersalne klisze, które możemy obserwować również na polskim weselu czy wakacjach w kurortach.

Striptiz w kulturze jest zwykle wykonywany przez kobiety dla męskiej przyjemności. Celowo nieprofesjonalny, groteskowy charakter performansu rozbija oczekiwania wobec kobiecego ciała w sztuce. Torr śmieje się z patriarchy, z jego potrzeb kontroli i dominacji, używając humoru jako narzędzia krytyki. Poprzez humor i autoironię artystka podważa władzę „męskiego spojrzenia” i tworzy przestrzeń, w której męskość staje się płynna, niepewna, a nawet absurdalna.

12 Scenografia,

Penisy, odlewy z gipsu polimerowego

Odlewy powstały na bazie *pakerów*, czyli protez penisa przeznaczonych głównie dla transpłciowych mężczyzn. Służą do wypełnienia bielizny w dodatkowo zakładanej kieszeni. W ten sposób zmniejszają dyskomfort związany z dysmorfia płciową oraz umożliwiają swobodny *passing*, czyli dyskretny kamuflaż w sytuacjach społecznych, np. na basenie, plaży czy innych sytuacjach, które wymagają rozebrania się. Pakery produkowane są w różnych rozmiarach i kształtach, obrzezane lub z napletkiem. Jako element męskiego przebrania wykorzystują je także osoby performujące drag king. Podczas warsztatów

„A Man for a Day” Diane Torr przygotowywała z uczestnikami pakery z prezerwatyw, które wypełniały watą i bandażami. Obecnie na rynku dostępne są produkty wykonane z silikonu.

13

Oliwer Okręglicki,
Dog eat dog, dog eat dog, dog eat dog / Tboy

Wrestling, 2025, tryptyk malarski, olej na płótnach,
160x72 cm

Praca skupia się na transmęsko-transmęskich relacjach. W centrum stawia perspektywę (trans)homoseksualnych doświadczeń, uczucia pożądania wobec drugiego transmężczyzny i tego, jak obopólne rozpoznanie łączy się z pragnieniem naszych ciał. Opowiada o wzajemnym oswojeniu. O bezpieczeństwie i komforcie. O obietnicy czuwania nad sobą. O cieple, a jednocześnie o dzikim i intensywnym pragnieniu. Jakbyśmy mieli pożreć się nawzajem, i nadal nie być nasyconymi. Jakbyśmy mieli wbić w siebie kły i pazury i rozszarpać się na kawałki.

Jak transek z transkiem. Jak kundel z kundlem.

Oliwer Okręglicki

14

Liliana Zeic,

Felicit Vestvali jako Hamlet z wąsem Romeo, 2025,
intarsja dwuelementowa (czeczota topolowa, czeczota orzechowa, stal), 81×61 cm (162×61 cm)
Dzięki uprzejmości artystki i galerii lokal 30 w Warszawie.

Felicit Vestvali (Anna Maria Stegmann, ur. 23 lutego 1831 w Szczecinie, zm. 3 kwietnia 1880 w Warszawie), to zapomniana dziś gwiazda XIX-wiecznej Europy i Ameryki, która rozpoczęła swoją karierę jako śpiewaczka operowa, debiutując w La Scali w Mediolanie w 1853 roku. Swoim życiem budziła kontrowersje w tradycyjnym społeczeństwie, jednocześnie inspirując swoją odwagą i niezależnością. Rodzina Vestvali odmówiła zgody na jej szkolenie teatralne, więc w 1846 roku, w wieku 15 lat przyszła artystka uciekła z domu przebrana za chłopca i dołączyła do impresario Wilhelma Bröckelmanna i jego zespołu teatralnego w Lipsku. W pierwszej „roli spodenkowej” odegrała postać Romeo. Vestvali była też pierwszą aktorką w historii teatru grającą Hamleta. Znana ze swojego nonkonformizmu, żyła nie oglądając się na społeczne normy. Prawie 20 lat była w związku z niemiecką aktorką Elise Lund, która stała się jej główną spadkobierczynią.

Sławę zdobyła w USA, gdzie nazywano ją „Vestvali the Magnificent” lub „Magnificent Vestvali”. Znali i podziwiali ją Abraham Lincoln i Napoleon III, który podarował jej srebrną zbroję za męską rolę w Operze Paryskiej w „Capuletich i Montecchich” Belliniego, a Królowa Wiktoria oglądała ją w szekspirowskich rolach męskich w Londynie. Była samowarzącą „wroginią mężczyzn” (*Männerfeindin*), określaną przez współczesnych jako „urninginka” (*Urningin*). Związana z ruchem feministycznym, rodzącym się ruchem na rzecz praw gejów i lesbijek oraz z ruchami na rzecz wyzwolenia rasowego i religijnego. Śpiewała kontraltem i specjalizowała się w partiach męskich (en travesti), wykonywanych przez kobiety.

15

Małgorzata Mycek,

Sylvin Rubinstein atakujący nazistów, 2025,
mozaika modułowa (ceramika, kryształ, kamienie na płytach OSB), 50×50 cm (100×150 cm)

Sylvin Rubinstein (ur. w 1914 r. w Moskwie, zm. 30 kwietnia 2011 r. w Hamburgu) był żydowsko-rosyjskim tancerzem i członkiem ruchu oporu podczas II wojny światowej. Opuścił Rosję wraz z matką i siostrą bliź-

niaczką Marią, kiedy jego ojciec został stracony przez bolszewików. Sylvin i Maria zarabiali pieniądze, tańcząc na miejskim rynku. W latach 30. tańczyli zawodowo, występując jako duet flamenco pod nazwą Imperio i Dolores. Występowali w salach koncertowych w całej Europie, a także w Nowym Jorku i Melbourne. Kiedy Niemcy najechały Polskę, rodzeństwo pracowało w warszawskim Teatrze Adria. W 1940 roku oboje zostali wysłani do warszawskiego getta, z którego udało im się uciec. Przeżyli dzięki wsparciu niemieckiego majora Kurta Wenera, który pamiętał ich występy. Dzięki Wernerowi Sylvin dołączył do ruchu oporu w Krośnie, gdzie posługiwał się nazwiskiem Turski. Pomagał przy ukrywaniu żydowskich dzieci i akcjach dywersyjnych. Krótco po akcji, podczas której przebrany za kobietę rzucił granaty w restauracji odwiedzanej przez nazistowskich wojskowych, Rubinstein wyjechał do Berlina, gdzie zamieszkał w mieszkaniu Wenera i dotrwał końca wojny. Maria z matką zginęły w obozie zagłady w Treblince.

W latach 50. Rubinstein powrócił do tańca, występując w niemieckich kabaretach w damskim przebraniu. Pierwszą suknię uszył z hitlerowskiej flagi, wcielając się postać Dolores, inspirowaną zmarłą siostrą. Tożsamość płciowa i orientacja seksualna Sylwina Rubin-

steina pozostają niewyjaśnione. Z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy pokusić się o interpretację jego kariery scenicznej jako drag queen. Jego potomkowie z terenów Podkarpacia unikają jednak wszelkich powiązań przodka z kulturą queerową i społecznością LGBTQ+, co stanowi symptomatyczny przykład ukrywania, maskowania lub wymazywania queerowych biografii.

16 Joanna Ostrowska & Noah Munier, *Archiwum Współsióstr / Archiv der Mitschwestern*, 2025, materiały archiwalne zgromadzone na podstawie badań historycznych

Różowe punkty na mapie oznaczają osoby trans*, które należały do queerowej społeczności zorganizowanej wokół berlińskiej gorseciarki Helli Knabe. Współsióstry – Mitschwestern – porozumiewały się ze sobą, pisząc listy i czytając wspólną gazetkę klientów firmy Knabe. Czasami spotykały się w Berlinie w mieszkaniu Helli i Richarda Knabe. Wśród nich były: Georgette z Grünberg (dziś Zielona Góra), Mathilde z Danzig (dziś Gdańsk), Anita Maier z Ulm i Königsberg (dziś Калининград), Emi Wolters z Niedergruppai (dziś Dolni Krupá w Czechach) i wiele innych współsióstr.

Beuthen (dziś Bytom) to ważny punkt w historii społeczności osób trans* związanych z biznesem Knabe. Richard – mąż Helli – określał(a) się jako „transwestyta”. Razem z Hellą prowadzili(ły) berliński salon przy Ansbacherstr. 35. Jednak zanim Richard trafił(a) do Berlina pracował(a) jako aktor, debiutując w Stadttheater Beuthen in Oberschlesien. To był moment zwrotny w jego/jej biografii. W latach 1920-1921 zagrał(a) w kilku filmach niemych – dzięki temu znamy jego/jej twarz.

Wsparcie Richarda dla społeczności współsióstr ośmielało inne osoby trans* z okolic Śląska. Peter Naumann z domu Bendkowski urodził się w 1903 roku w Brzezowitz-Kamin (Brzozowice-Kamień). Na przełomie 1922 i 1923 roku pracował w Schlesische Aktiengesellschaft für Bergbau und Zinkhütten Andalusiengrube, by po zwolnieniu przenieść się do Prus Wschodnich, gdzie wraz z mężem Hansem rozpoczął nowe życie, prowadząc lokal gastronomiczny.

Noah Munier, Joanna Ostrowska

17 Paweł Żukowski,
Kutasy, od 2017, szaliki, haft komputerowy,
135×17 cm

Paweł Żukowski, artysta, jest autorem wielu działań w przestrzeni publicznej, takich jak akcja przed Gazetą Polską „LGBT TO JA” i pandemicznej „DAMY RADE”, jest współautorem akcji przeciwko wyborom korespondencyjnym „LIST”. Jego praktyką artystyczną jest protest, a wykorzystuje zazwyczaj proste, mocne, graficzne hasła. Żukowski przyznaje, że zaczął rozwijać się jako artysta dopiero w momencie, gdy doszedł do wniosku, że interesuje go zmiana społeczna i zamierza swoimi działaniami na to wpłynąć. Działania te można określić jako gejowską emancypację. Artysta mówiąc o swojej seksualności ciągle naraża się na społeczny ostracyzm. W projekcie „Kutasy”, wykorzystuje formę kibicowskich szalików. Pierwsze szaliki kibiców pojawiły się w Anglii przed pierwszą wojną światową, w Polsce dopiero w latach 70. Od początku był to znak rozpoznawczy, określał przynależność do grupy.

Praca wykorzystuje estetykę przedmiotów, które w kulturze stadionowej pełnią rolę symbolu lojalności, wsparcia, dumy, a nawet uwielbienia i są nośnikami emocji zbiorowych. Artysta przetwarza ten motyw, zastępując typowe hasło klubowe słowem „kutasy”. Może to być odczytywane jako komentarz do mechanizmów

wykluczenia i przemocy symbolicznej, które kształtują współczesną kulturę stadionową i narodową.

Jednak w środowisku kibiców odnajdziemy też formy zastępczej, zakamuflowanej bliskości, gdzie mężczyźni okazują sobie wzajemną czułość.

18 Krzysztof Gil,
After the Pink and Blue Powder Dust, 2025, olej na płótnie, 190x160 cm

Obraz inspirowany jest postacią Rudolfa Valentino w filmie „Młody Radża” (1922), w którym aktor wcielił się w rolę indyjskiego księcia. Film stanowi przykład wczesnego hollywoodzkiego egzotyizmu – estetyki opartej na powierzchownych wyobrażeniach o kulturach pozaeuropejskich, podporządkowanych zachodniemu spojrzeniu i kolonialnym fantazjom.

Valentino był jedną z pierwszych gwiazd Hollywood, które doświadczyły otwartej homofobii i społecznej presji związanej z niejednoznaczną orientacją oraz wizerunkiem odbiegającym od ówczesnych norm męskości. Prasa szydziła z jego delikatności i stylu bycia – w Chicago Tribune (1926) autor anonimowego felietonu zatytułowanego „Pink Powder Puffs” pytał

pogardliwie: „Czy kobietom podoba się typ ‘mężczyzny’, który w publicznej toalecie pudruje twarz różowym pudrem...?”

W obrazie przywołuję to napięcie między fascynacją a wykluczeniem, między ciałem idealizowanym a marginalizowanym. Podobny mechanizm stereotypizacji dotyczy także przedstawień Romów w historii kina i sztuki – ich wizerunki często były romantyzowane lub demonizowane, sprowadzane do uproszczonych znaków „inności”. Interesuje mnie, jak te kulturowe schematy nadal kształtują nasze spojrzenie i jak można je współcześnie przepracowywać w sztuce.

Krzysztof Gil

19 Marek Wodziński,
Missa Circumcisionis (Msza Obrzezania Pańskiego), 2025, obiekt z lateksu

Napletek to fałd skóry, który pokrywa i chroni żołądź prącia przed otarciami, wysychaniem i zanieczyszczeniami. W napletku znajduje się wiele zakończeń nerwowych, więc ma on znaczenie dla odczuwania bodźców dotykowych i seksualnych. Podczas erekcji napletek zsuwa się do tyłu, odsłaniając żołądź.



Szacuje się, że na świecie około 38% mężczyzn (chłopców i dorosłych) jest obrzezanych. Może wynikać to z praktyki religijnej lub rytuałów przejścia w dorosłość. Obrzezania dokonuje się także z powodów medycznych np. gdy występuje stulejka (napletek jest zbyt wąski i nie da się go zsunąć z żołądź), pojawiają się nawracające infekcje (u dziecka lub dorosłego) lub po urazach oraz zabiegach medycznych.

W niektórych krajach (np. USA, Kanada, Korea Południowa) obrzezanie jest wykonywane profilaktycznie po urodzeniu, z uwagi na przeświadczenie, że zabieg ten ułatwia utrzymanie higieny, zmniejsza ryzyko zakażeń dróg moczowych, HIV czy raka prącia. Korzyści są jednak znikome w populacjach, gdzie dba się o higienę. Obecnie w Stanach Zjednoczonych obrzezanych jest ok. 55–65% mężczyzn, zabieg wykonuje się rutynowo w szpitalach po porodzie, niezależnie od religii. W Azji około 70–80% mężczyzn jest obrzezanych. Tu zwyczaj przyjął się po wojnie koreańskiej w latach 1950–1953 pod wpływem armii amerykańskiej.

Napletek sam w sobie jest bardzo wrażliwy na dotyk i jego usunięcie oznacza utratę czucia na tej powierzchni. Odślonięta żołądź z czasem staje się mniej wrażliwa, ponieważ skóra grubieje, aby chronić

się przed otarciami. Następuje zmiana mechaniki i nawilżenia. Napletek naturalnie umożliwia ruch skóry podczas stosunku, działa jak „rękaw”, co zmniejsza tarcie i pomaga w naturalnym poślizgu. Po obrzezaniu tarcie zwiększa się, co może wpływać na komfort. Żołądź staje się bardziej sucha, bo nie jest chroniona przez napletek, a niektórzy mężczyźni zgłaszają mniejszą wrażliwość lub inny rodzaj odczuwania bodźców po zabiegu.

W Stanach Zjednoczonych istnieją ruchy, które otwarcie sprzeciwiają się rutynowemu obrzezaniu dzieci. Organizacja Intact America, która działa na rzecz edukacji, przeciwdziała zabiegom obrzezania niemowląt bez medycznej potrzeby i umożliwia składanie skarg z powodu „przymusowej retrakcji napletka, zachęcania do obrzezania lub innych szkód genitalnych”. Organizowane są demonstracje oraz kampanie protestacyjne. Grupa Bloodstained Men protestowała w Teksasie, nosząc czerwone plamy na białych spodniach, symbolizujące szkody. W mediach tematem obrzezania niemowląt bez zgody dziecka zajmują się też etycy, którzy twierdzą, że może to stanowić naruszenie praw dziecka i prawa do samostanowienia.

20

Paweł Żukowski,
Homoseksualność, 2025, płyta MDF, stal węglowa,
 kwas solny, 200x60 cm

23

Paweł Żukowski,
Jesteśmy Gorsci, 2025, stal nierdzewna, stal węglowa,
 kwas solny, 154x104 cm

Mój ojciec działał w strukturach Solidarności w swoim zakładzie. Takich ojców na pewno była cała masa. Ci ojcowie mają dzieci. Te dzieci mogą być homoseksualne. Moja historia nie jest niczym wyjątkowym.

Paweł Żukowski

W 2024 roku na zlecenie Ewy Majewskiej Paweł Żukowski przeprowadził badanie dotyczące Akcji „Hiacynt”. Niektóre z osób, z którymi się spotkał, działały w „podziemiu solidarnościowym”. Zapytane o obecność queerowych tematów w prasie podziemnej, odpowiedziały, że ich nie było.

Wszystkie działania wspólnotowe, wspólnototwórcze, partycypacyjne, lewicowe, działania z grupami marginalizowanymi, można by według artysty oznaczyć hasłem SOLIDARNOŚĆ, gdyby w polskiej nomenklaturze nie były przypisane SOLIDARNOŚCI lat 80. W pracy „Ho-

moseksualność” artysta wiąże motyw SOLIDARNOŚCI z tematem osób queerowych w Polsce.

Słynny graficzny napis Solidarność zaprojektował Jerzy Janiszewski. Logo było przerabiane już w latach 80. W trakcie swojego researchu do projektu „Archiwa Queerowej Niezgody” Żukowski odnalazł materiały z hasłem „NSZZ Seksualność”, wykorzystującym litery o tym kroju. Na tej podstawie artysta stworzył własne przekształcenia motywu.

Homoseksualność w Polsce jest tematem tak samo niewygodnym, jak niezależne związki zawodowe. Jednak jak podkreśla Żukowski: „naszym ojcom łatwiej było obalić komunizm, niż załatwić swoim dzieciom równość małżeńską”.

Artysta ma dość używania słów „dyskryminacja” i „homofobia”, ponieważ jak mówi: „At the end of the day: JESTEŚMY GORSI”.

21

Diane Torr,
Danny-SS, 2010, wideo 3'01", performans dokamerowy

Artystka, używając narzędzi autoironii, tworzy przestrzeń, w której męskość staje się świadoma własnego ciała, a orientacja seksualna jest płynna. Praca jest zapro-



szeniem do refleksji nad tym, czym może być męskość wolna od lęku i wstydu. Nasz bohater, w którego wciela się Torr, z lekkością mówi o intymnych częściach swojego ciała, o swojej przyjemności, a także o bliskości z drugim mężczyzną. W ironiczny, ale szczery sposób zachęca do eksplorowania własnej seksualności, zwracając uwagę na korzyści dla prostaty i odczuć erotycznych. Torr podważa stereotypowe wyobrażenia związane z oporem wobec męsko-męskiej intymności. W duchu emancypacji od władzy społecznego tabu, artystka proponuje nowy język męskości – zmysłowy, czuły, autoironiczny, a przede wszystkim wyzwolony.

22

Sebastian Winkler,

Erotic Dance, 2025, rzeźba (drewno, poliuretan, papier, akryl, wikol, druk pigmentowy)

Praca „*Erotic Dance*” to przewrotna interpretacja klasycznego rzeźbiarskiego tematu, jakim jest akt. Ukazuje postać o niejasnej płci, stojącą w scenicznej pozie. Spowija ją krwista czerwień – to wnętrzności odkrywane stopniowo przez zrywaną z ciała skórę. Ostały się tylko jej fragmenty układające się w rachityczny stanik. Mimika kontrastuje z makabrycznym charakterem całości: na

twarzy widnieje szeroki uśmiech, jedno oko jest przymknięte, jakby na znak flirtu.

Rzeźba nawiązuje do teledysku do piosenki „Rock DJ” Robbiego Williamsa z 2000 roku. Wideo przedstawia wokalistę znajdującego się pośrodku toru wrotkarskiego, wirującą wokół niego grupę zupełnie niezauważających go kobiet i obserwującą wszystko z góry didżejkę. Williams bezskutecznie próbuje zwrócić uwagę dziewczyn: swój powściągliwy początkowo taniec wzbogaca o coraz to bardziej erotyczne ruchy, pozbywając się kolejnych części garderoby. Zainteresowanie zdobywa dopiero poprzez wykonanie skrajnej formy striptizu – obdarcia się ze skóry. Następuje wtedy zwrot akcji, znudzone dotychczas wrotkarki zaczynają zmysłowo pocierać się rozrzuconymi po scenie strzępami ciała. W ostatnich sekundach teledysku Robbie, po którym został już tylko szkielet, tańczy z piękną didżejką – oto wariacja na temat popularnego w historii sztuki motywu „śmierci i dziewczyny”. Makabryczny taniec nie ma tu jednak wydźwięku wanitatywnego. Przeciwnie, staje się afirmacją życia i opowieścią o współistnieniu: poprzez analizę (demontaż) swojego męskiego ciała, bohater przemienia się z niewidzialnego wyrzutka w pełnoprawnego uczestnika wspólnoty.

Inspirując się teorią Rosemary Hennessy, traktuję „Erotic Dance” jako metaforę dezidentyfikacji (disidentification) – próbę ćwiczenia wyobraźni poprzez poszukiwanie potencjału poza ustalonymi z góry społecznymi scenariuszami. Ukazywana postać zrzuca wierzchnie warstwy będące podstawą identyfikacji (nośnikiem społecznego, genderowego czy klasowego przyporządkowania). W ten sposób niweluje dystans wymuszony przez narracje tożsamościowe. Nie tyle jednak roztopia się w tłumie, ile raczej zabiega o uwagę osób odwiedzających wystawę, czy wręcz – trochę drastycznym, trochę erotycznym gestem – zaprasza do tańca, do zabaw pozostających dotąd poza horyzontem wyobraźni.

Sebastian Winkler

24

Marek Wodzisławski,
Fever, 2025, dywan wykonany w technice tuftingu,
250x172 cm

Materiałem referencyjnym dywanu jest fotografia termowizyjna aktu męskiego w pozycji zapraszającej do penetracji. Miejsca o najwyższej temperaturze męskiego ciała: odbyt i zgięcia kolan w kolorze białym.

25

Dorota Hadrian,
Pocałunek, 2024, rzeźba

Rzeźba przedstawia dwóch całujących się młodych mężczyzn. Prosty gest pocałunku niesie duży ładunek emocjonalny i symboliczny. Utrzymana w estetyce klasycznej rzeźby figuratywnej praca wykorzystuje znany język formy, by opowiedzieć współczesną historię o czułości, bliskości i redefinicji męskości.

W kulturze, w której męskie ciało przez wieki było przedstawiane w kategoriach siły, dominacji i heroizmu, gest delikatnego pocałunku nabiera mocy sprzeciwu. Hadrian nie ironizuje ani nie prowokuje – ukazuje miłość i intymność w sposób szczery, spokojny, niemal sakralny. Jej bohaterowie nie są przeciwieństwami, lecz lustrzanymi odbiciami – być może to jedna i ta sama postać, całująca swoją inną stronę. Ten gest można więc odczytywać jako metaforę pojednania z samym sobą, akceptacji własnej wrażliwości i emocjonalności.

„Pocałunek” to afirmacja różnorodności w sposobach wyrażania uczuć, a także afirmacja potrzeby bliskości, niezależnie od płci czy orientacji. Włącza się w aktualny dyskurs o nowych obliczach męskości – czułej, empatycznej, pozbawionej lęku przed emocją. Wykorzystując

tradycyjną formę rzeźby, artystka tworzy dzieło, które w swojej ciszy i prostocie staje się manifestem współczesnej wrażliwości.

26

**Scenografia,
Szalety miejskie / Pikieta**
aranżacja przestrzeni

Aranżacja przestrzeni inspirowana jest męską toaletą publiczną, która przywołuje ważny element historii i kultury gejowskiej, tzw. pikiety. Przed powstaniem bezpiecznych miejsc schadzek, takich jak bary, sauny, dark roomy czy imprezy zamknięte, homoseksualni mężczyźni spotykali się w miejscach publicznych, najczęściej pod osłoną nocy, w celach matrymonialnych i/lub seksualnych. Mało uczęszczane przestrzenie parków oraz miejskich toalet były idealnym miejscem do uprawiania niezobowiązującego, nierzadko anonimowego seksu. Praktyka ta była podyktowana koniecznością ukrywania nieheteronormatywnej orientacji seksualnej, aby uniknąć społecznego ostracyzmu lub gorzej: wydziedzczenia, utraty pracy, posądzenia o nierząd, zamknięcia w zakładzie psychiatrycznym lub nawet aresztowania w krajach, w których penalizowano homoseksualne akty płciowe.

W Polsce miejsca pikiet skojarzyć można również z akcją „Hiacynt” z lat 1985-1987, czyli masową akcją Milicji Obywatelskiej, której bezpośrednim efektem była dyskryminacja, prześladowanie, zastraszanie i upokorzenie środowiska gejowskiego. Oficjalnie ogłoszonym powodem przeprowadzenia akcji „Hiacynt” było – jak twierdzono – przeciwdziałanie rozwojowi epidemii AIDS na terenie Polski, kontrola „wysoce kryminogennego” środowiska oraz walka z prostytutką wśród bezdomnych czy też ochrona samych homoseksualistów. Prawdopodobnym powodem mogła być jednak także chęć zebrania kompromitujących materiałów potrzebnych do szantażu osób, które mogły być później bardziej skłonne do współpracy jako np. tajni współpracownicy SB. Łapanki urządzano w miejscach spotkań ówczesnych gejów, najczęściej na pikietach, podstawiając milicjantów incognito. Podejrzani trafiali na przesłuchania, podczas których szantażem i groźbami uzyskiwano od nich przyznanie się do homoseksualności. Poza założeniem „Karty homoseksualisty” i zebraniem odcisków palców zatrzymani byli zmuszani do donoszenia na innych gejów, a także do opisu uprawianych technik seksualnych. W ten sposób zebrano ok. 11 000 akt

osobowych, tzw. „różowych teczek” w całej Polsce. Akcja „Hiacynt” doprowadziła do powszechnego ukrywania nieheteronormatywności wśród mężczyzn, część z nich wyemigrowała. Wydarzenia spotkały się z reakcją zagranicznych mediów, władza robiła jednak wszystko, by sprawę zataić. W 2008 roku IPN wydał oświadczenie, w którym stwierdził, iż Akcja „Hiacynt” przeciw gejom była według nich legalna i nie doszło do naruszenia niczych praw.

Bibliografia cytatów wykorzystanych w scenografii:

- ♥ D. Jarman, *Na własne ryzyko. Testament świętego*, przeł. P. Świerczek, Kraków 2025
- ♥ U. Kluczyńska, A. M. Kłonkowska, *Socjologia męskości. Teorie w badaniach*, Łódź 2024
- ♥ B. Lis, *Gejowskie (nie)męskości. Normy płciowe a strategie tożsamościowe gejów*, Gdańsk 2015

27

Paweł Błęcki,

Weź się w garść, 2025, obiekty świetlne, fotografie, instalacja

Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Tytuł projektu odnosi się do bagatelizowania sygnałów dawanych przez osoby zmagające się z depresją lub z innymi zaburzeniami i chorobami psychicznymi. Zdanie to można usłyszeć w rodzinnym domu, w szkole, w pracy. Ważne jest to, aby nie brać się w garść tylko prosić o profesjonalną pomoc. Polska jest na europejskim szarym końcu w kwestiach psychoedukacji i wsparcia psychologicznego dla dzieci i młodzieży. Mamy jeden z najwyższych odsetek prób samobójczych wśród najmłodszych. Kwestie zdrowia psychicznego to najczęściej temat tabu wśród mężczyzn, którzy unikają sięgania po pomoc, starając „wziąć się w garść”.

Statystycznie do szpitali psychiatrycznych trafia więcej mężczyzn niż kobiet, a ok. 80% samobójstw to właśnie mężczyźni. Jednym ze źródeł tych problemów jest pielęgnowanie modelu toksycznej męskości, zbudowanej na sile i agresji. To hamulec pozytywnych zmian w zakresie dbania zarówno o własny dobrostan, ale też o dobrostan całego społeczeństwa, co przekłada się na ogólną kondycję rodzin, społeczności, państw, natury, ekosystemów, systemów politycznych i państwowych. Pod agresją kryje się często wstyd, który wynika z niezaopiekowanego, nierozwiązanego problemu. Aby przełamać ten impas należy podjąć pracę nad

poprawą własnego dobrostanu, znaleźć źródło problemów, przepracować je i zaopiekować się sobą. Ta droga jest przeciwieństwem modelu mężczyzny-twardziela, który nie okazuje emocji i „radzi sobie z problemami”. Detoksykacja takich zachowań, wskazywanie innych modeli budowania konsolidacji społecznej, odchodzenie od przemocowego modelu niezłomnego mężczyzny to sposoby na pozytywną zmianę społeczną. Sam wiem jak to jest przełamywać wewnętrzny, kulturowo narzucony wstyd i ujawniać swoje skrywane emocje, co nie jest łatwe w warunkach społeczno-kulturowych, które często odrzucają współczesne metody profilaktyki psychiatrycznej i psychologicznej, pielęgnując dysfunkcyjne sposoby pozornego radzenia sobie z problemami.

Paweł Błęcki

**28 Grupa Performatywna Chłopaki,
*Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy
przyjaciółmi*, 2020**

video 57'50", zapis spektaklu online

wystąpili: Kamil Bloch, Tomasz MakGajwer Grabowski, Tomek Gromadka, Tomek J. Krynicki, Wojtek Mejor, Paweł Ogrodzki, Przemek Pstrongowski, Grzesiek Ryczywolski, Mateusz Wądrzyk, Marcel Bird-Wieteska, Julian Zubek

W 2020 roku zrealizowaliśmy nasz pierwszy spektakl „Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi”. Dzielimy się w nim naszym doświadczeniem socjalizacji do roli mężczyzny w Polsce. Jest w nim mnóstwo czułości i ciepła. Są opowieści o przemocy, lęku, współnocie, seksie. Jest demokratyczna i empatyczna energia, która oplata nasze ciała, łączy nas, karmi i wspiera. W spektaklu nie odtwarzamy ról – występujemy pod własnymi imionami, często zmieniając swoje wypowiedzi ze spektaklu na spektakl, w zależności od tego, z czym danego dnia jesteśmy, jak się czujemy, jaka jest energia między nami.

Spektakl gramy do dziś z dużym powodzeniem. Wykorzystując okoliczności pandemii skonstruowaliśmy przedstawienie w pełni dedykowane platformie Zoom. Jednocześnie zachowując doświadczenie „żywego” teatru. Gramy je online, więc każdorazowo oglądają nas setki osób nie tylko z Polski, ale i z całego świata.

Grupa Performatywna Chłopaki



NO GAIN





198

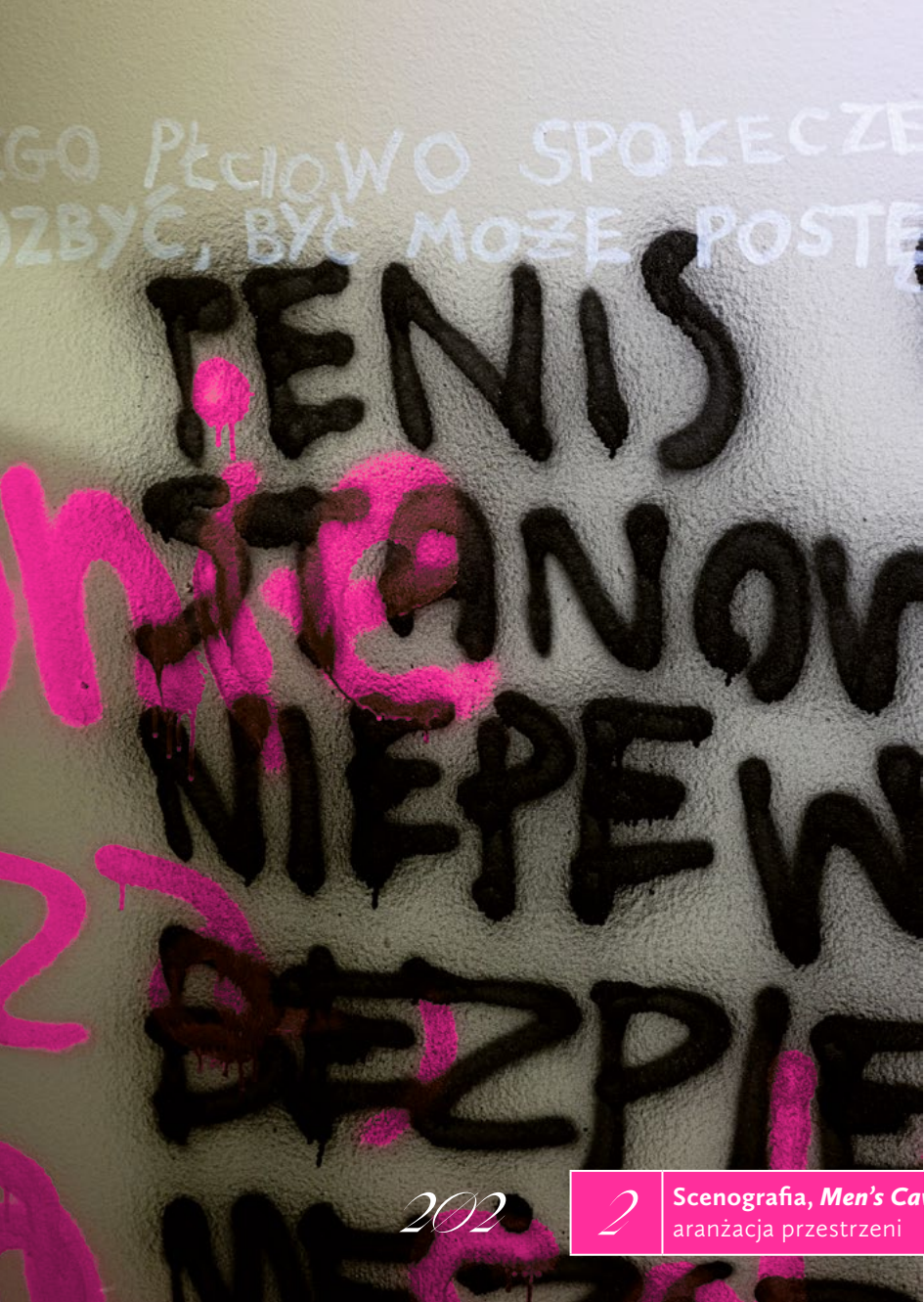
1

Diane Torr, *Drag Kings
and Subjects*, kadr z wideo



s. 158

BE A STURDY OAK, GIVE'EM HEL
NO SISSY STUFF, BE A BIG WHEE
BE A STURDY OAK, GIVE'EM HEL
NO SISSY STUFF, BE A BIG WHEE
BE A STURDY OAK, GIVE'EM HEL
NO SISSY STUFF, BE A BIG WHEE
BE A STURDY OAK, GIVE'EM HEL





SSY STUFF, BE A BIG WHEEL,
STURDY OAK, GIVE'EM HELL,
SSY STUFF, BE A BIG WHEEL,
STURDY OAK, GIVE'EM HELL,
SSY STUFF, BE A BIG WHEEL,
STURDY OAK, GIVE'EM HELL,
SSY STUFF, BE A BIG WHEEL,
STURDY OAK, GIVE'EM HELL,
SSY STUFF, BE A BIG WHEEL,
STURDY OAK, GIVE'EM HELL,





208

3

Iwona Demko, *Płonący konar*,
obiekt



s. 161



210



3

Iwona Demko, *Płonący konar*,
obiekt



s. 161







Z ziemi włoskie do Borsy.



5

Roman Łuszczki, *Welcome to Poland (Bejsbole)*, obiekt

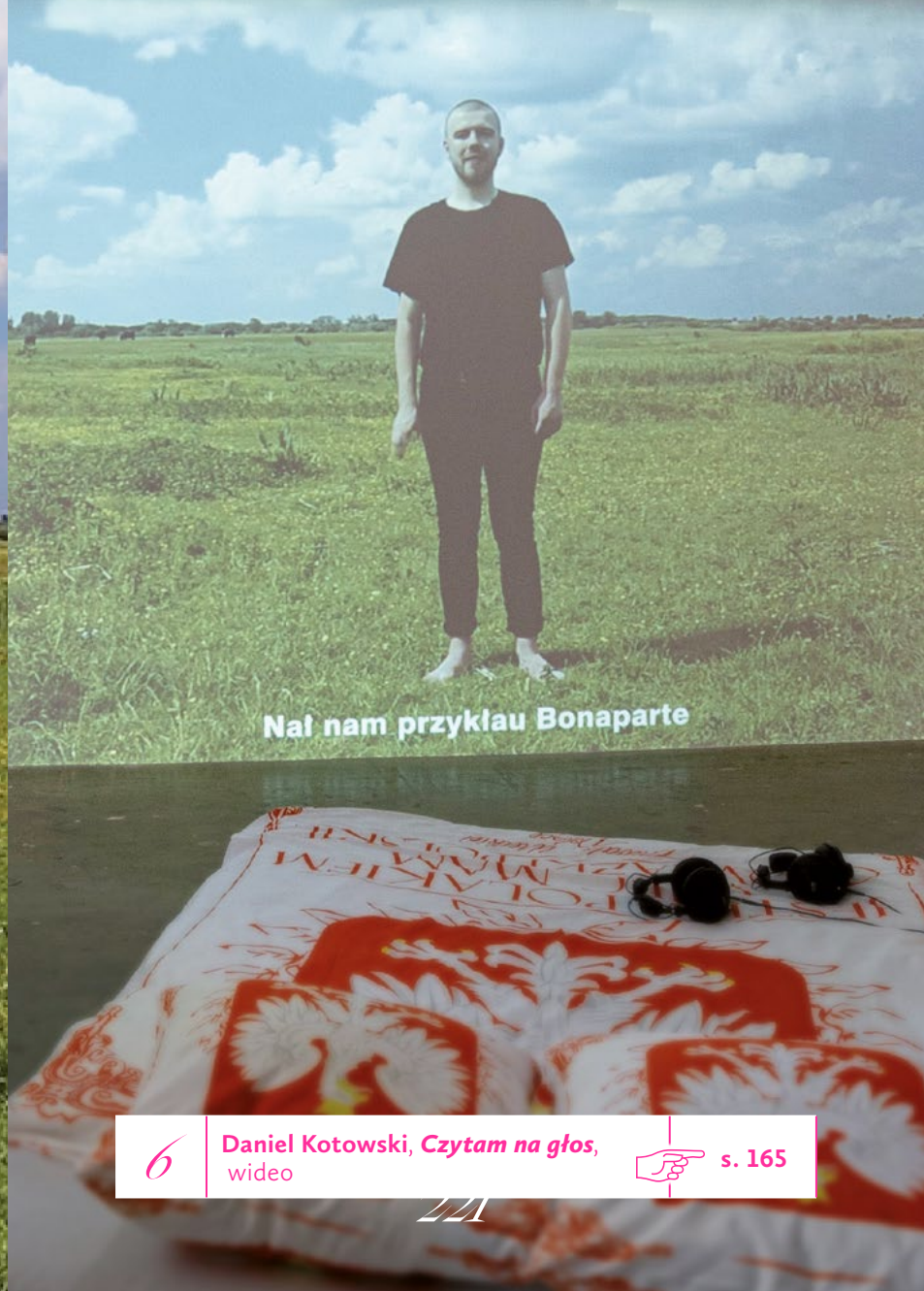


s. 164





Bodziem Polakami.



Nał nam przyklau Bonaparte

6

Daniel Kotowski, Czytam na głos,
video



s. 165

211









228



S

Roman Łuszczki, *Słoneczny
Patrol*, cykl fotografii



s. 167



8

Roman Łuszczki, *Słoneczny Patrol*, cykl fotografii



s. 167

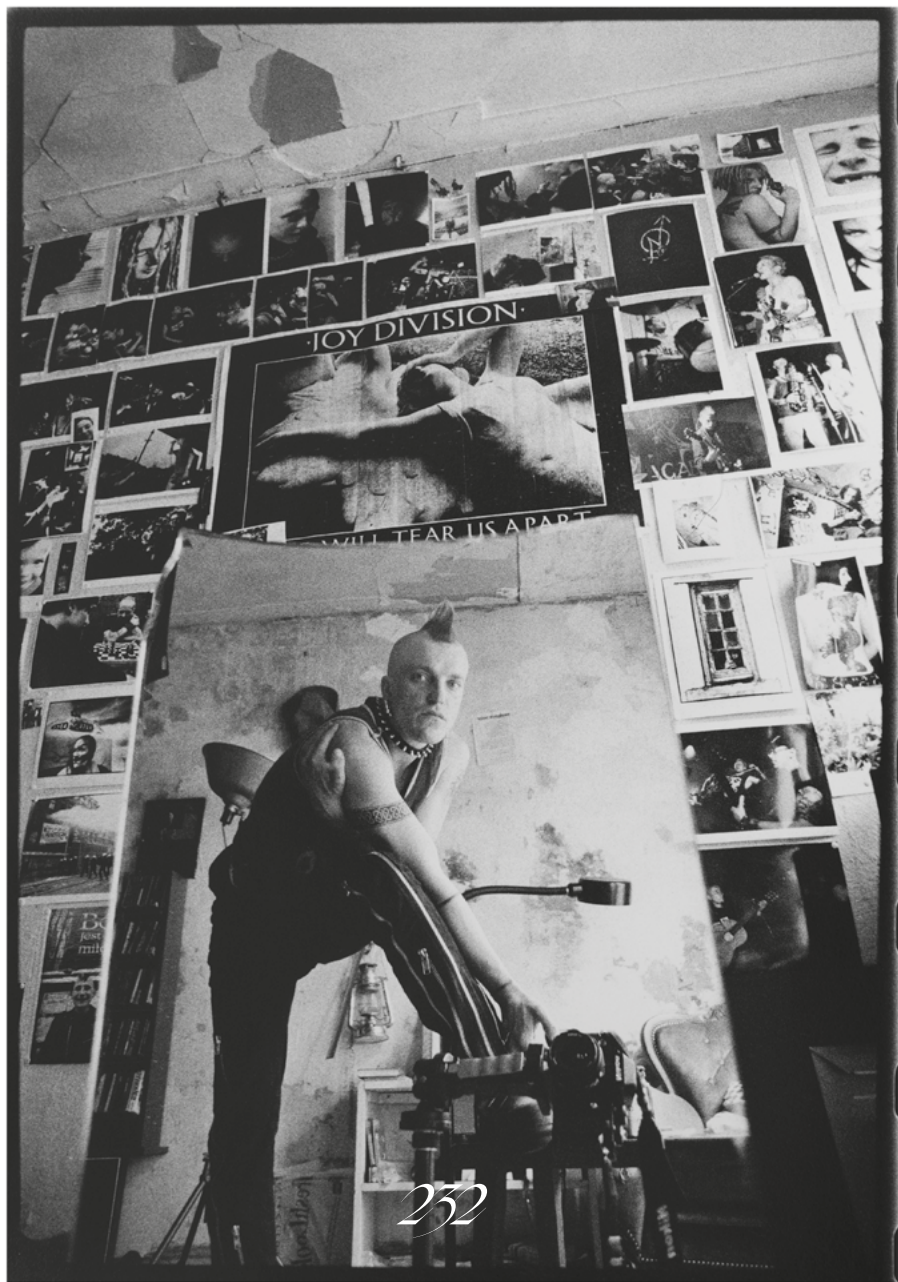


9

Roman Łuszczki, *Too drunk to fuck*, cykl fotografii



s. 167



252



9

Roman Łuszczki, *Too drunk to fuck*, cykl fotografii



s. 167



254



10

Piotr Syty, *Ołtarz boczny*
w lewej nawie, mural



s. 168



236

10

Piotr Syty, *Ołtarz boczny
w lewej nawie*, mural



s. 168



238



10

Piotr Syty, *Ofiarz boczny*
w lewej nawie, mural



s. 168





24



11

Diane Torr, *Mister EE*, kadry z wideo  s. 169









250



13

Oliwer Okręgliński, *Dog eat dog, dog eat dog, dog eat dog / Tboy Wrestling*, tryptyk malarski



s. 171









258

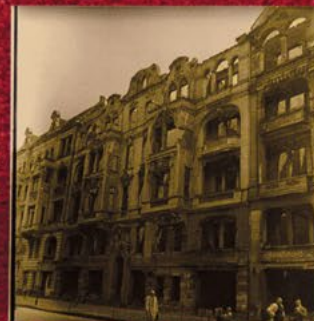


15

Małgorzata Mycek, *Sylvin Rubinstein*
atakujący nazistów, mozaika



s. 173

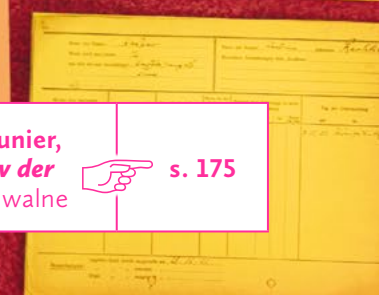
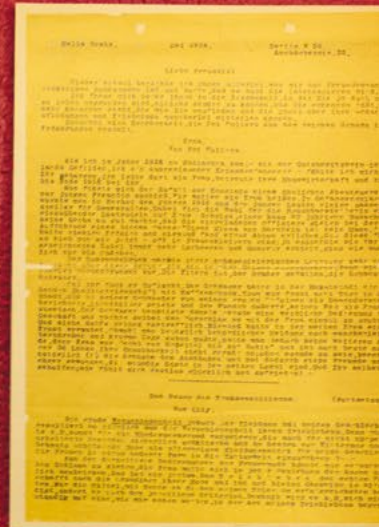


16 Joanna Ostrowska & Noah Munier,
Archiwum Współsióstr / Archiv der Mitschwestern, 2025
 materiały archiwalne zgromadzone na podstawie badań historycznych

Beuthen (dziś Bytom) to ważny punkt w historii społeczności osób trans* związanych z biznesem Knabe. Richard – mąż Helli – określał(a) się jako „transwestyta”. Razem z Hellią prowadził(jy) berliński salon przy Ansbacherstr. 35. Jednak zanim Richard trafi(a) do Berlina pracował(a) jako aktor, debiutując w Stadttheater Beuthen in Oberschlesien. To był moment zwrotny w jego/jej biografii. W latach 1920-1921 zagrał(a) w kilku filmach niemych – dzięki temu znamy jego/jej twarz.

Wsparcie Richarda dla społeczności współsióstr ośmielało inne osoby trans* z okolic Śląska. Peter Naumann z domu Bendkowski urodził się w 1903 roku w Brzezowicz-Kamin (Brzozowice-Kamień). Na przełomie 1922 i 1923 roku pracował w Schlesische Aktiengesellschaft für Bergbau und Zinkhütten Andalusgrube, by po zwolnieniu przenieść się do Prus W. lokal gościł

[Źródła: a





DIE FILMWELT

„Eine Tauschung auf dem Fil-Feld.“

262

A. Hofstetter: Die menschliche Doppelgeschlechtlichkeit und die sexuellen Zwischenstufen.
Brosch. Mk. 1.20.

Mit diesem Buch über die „sexuellen Zwischenstufen“, das in seiner prägnanten Art einzig dastehen dürfte, wendet sich der junge Wiener Forscher an alle denkenden Menschen. In leicht verständlicher Weise werden Androgynie, Metatropismus, Bisexualität, Homosexualität und Transvestismus geschildert und die durchaus natürlichen Grundlagen dieser Erscheinungen ins richtige Licht gestellt. Da die Richtschnur zu diesem Buche im Streben nach wahrhaft lebensfreudigem Menschentum besteht, geht der Inhalt alle Menschen an, alle. Das Buch ist durch unsern Verlag gegen Vorsehung od. Nachnahme, zuzügl. Porto erhältlich.

Transvestiten!

Wenden sie sich vertrauensvoll an mich. Sie werden bei mir geschmackvoll von Kopf bis Fuß eingekleidet. Große Auswahl von Perücken, Wäsche, Korsetts, Schuhe, Stiefel, Schminken, usw. zu Kaufhauspreisen. Auswärtige Transvestiten genießen bei mir ungenierten, diskreten Ferienaufenthalt. Jeden Nachmittag geselliges Beisammensein in meiner Wohnung. Umkleideräume und Garderobenvorrichtungen vorhanden. Verlangen sie meine Preislste „D“ gegen 30 Pf. in Briefmarken. Beratungen kostenlos.

Frau Dr. Hella Knabe, seit 1919 die anerkannte Helferin der Transvestiten, Berlin W 30, Habsburger Straße 4, Hochpt. Telefon B 7 Pallas 3730.

Hotel-Pension
Berlin, Zimmer:
Den durchreisend empfohlen. Solide | Anhalt., Potsdam.
Tel. A 2 Flora 0427

Hotel-Pen
(Inhaber vo
Alexandrin
Ecke Komr
Telefon Ja

Zentralheizung
Den geehrten du
vestiten biete i
volles u. freundl
voller Pension,
Salon f. Fris., R
Rudi Ernesto,
wellstraße

Hotel-Pension-Hedemann
Berlin SW 48, Friedrichstr. 21
(gegenüber d. Hedemannstr.)

Outmöbl, preiswerte Zimmer
Alle Getränke

Achtung, jeden Donnerstag!
Damenklub „ERA“

Joanna Ostrowska & Noah Munier,
Archiwum Współsióstr / Archiv der
Mitschwestern, materiał archiwalne



s. 175

KLEINE ANZEIGEN
Textänderungen ohne Rückhalten. Textwert 30 Pf. Üb 30 Pf. und 50 Pf. Chiffres
doppelt umschalt einander, und zur W
heiligen Urthe, dass kein Photo beige
Wiederholung ausgedruckte und w

Zimmer, behaglich und
billig, finden zwei Freun
dinnen, bei überreichen.
Off. 2246 Verl.

Fräulein, 28 Jahre, sucht
gebildete Freundin. Off.
2247 Verl.

Kl. Zimmer einfach, sucht
Dame für Abendstunden
u. Sonntags, Südengend.
Off. 2248 Verl.

Dame, 34 Jahre, sucht
aufrichtige Freundin. Off.
2249 Verl.

Zahlungen aus dem

für Abonnement der Zeitschrift.
biten wir möglichst in Banknoten
Landes, im eingeschriebenen Brief
zur Verrechnung etc. erfolgen bei
direkte Zahlung in Banknoten v
rechnung der Devisen erfolgt zum
Fried



seine Zusamm
110 (Am
Gesänge, viel
herzliche Einladu

Die mondaine Ganzbar.
Anfang 8.30 Uhr. Täglich Tanz.
2 BARS Ende 4 Uhr.
Telefon: C 5 Stephan 2433

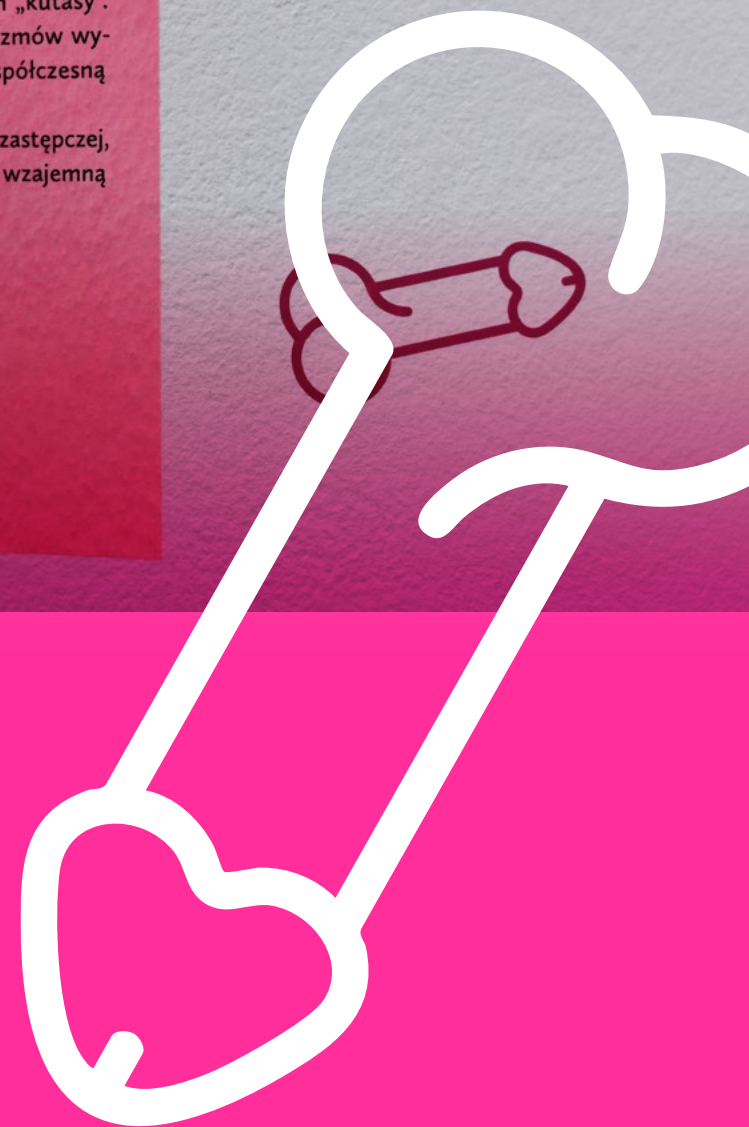


...sło klubowe słowem „kutasy”.
...mentarz do mechanizmów wy-
...które kształtują współczesną

...najdziemy też formy zastępczej,
...czyżni okazują sobie wzajemną



266



17

Paweł Żukowski, *Kutasy*, szaliki



s. 176



Dorota Hadrian, *Pocałunek*, rzeźba



s. 187



270



25

Dorota Hadrian, *Pocałunek*, rzeźba



s. 187



EROSPOKŁĘCZENSTWO,
NY JESTĘSCIE

ASZYM
ZĘSCIEM

OBYŚCIE W LEPSZEJ
PRZYSZŁOŚCI KOCHALI
BEZ OBAW
I PAMIĘTALI,
ŻE MY TEŻ
KOCALIŚMY



ACYCH SIĘ MĘŻCZYZN BUDZI WIĘCEJ
MĘŻCZYZNA UDERZAJĄCY KOBIETĘ,
ŻYC W KRAJU IDIOTÓW I ANALFABETÓW

WIEKSZOŚĆ NASZEJ BIOGRAFII JEST ZLOKALIZOWANA
W FIKCJI - WIEKOWIE BENETA, MARYNARZE COCTEN
NIE DĄD SIĘ PISAĆ W PIERWSZEJ OSOBIE,
WIEC MAMY NIEDOBÓR INFORMACJI.

SZALET JEST PODSTAWĄ NASZYCH HISTORYCZNYCH ŻYC

26

Scenografia, *Szalety miejskie /*
Pikieta, aranżacja przestrzeni



s. 188

SĄ TAKŻE OBIEKTAMI
NAPASTOWANIA

HOMOFOBIA STANOWI
PODSTAWĘ WYTWARZANIA
HIPERMĘSKOŚCI DLA CHŁOPÓW
I BLOKUJE MOŻLIWOŚĆ WY
KOBIECZOŚCI, KTÓRA STAJE
DLA NICH TABU



280

22

Sebastian Winkler,
Erotic Dance, rzeźba



s. 184



282



22

Sebastian Winkler,
Erotic Dance, rzeźba



s. 184



I'm not, I'm not a homosexual.
nie jestem, nie jestem homoseksualny.



every time his penis hit my prostate.
za każdym razem jego penis uderza w moją prostatę.

21

Diane Torr, *Danny-SS*, kadry z wideo



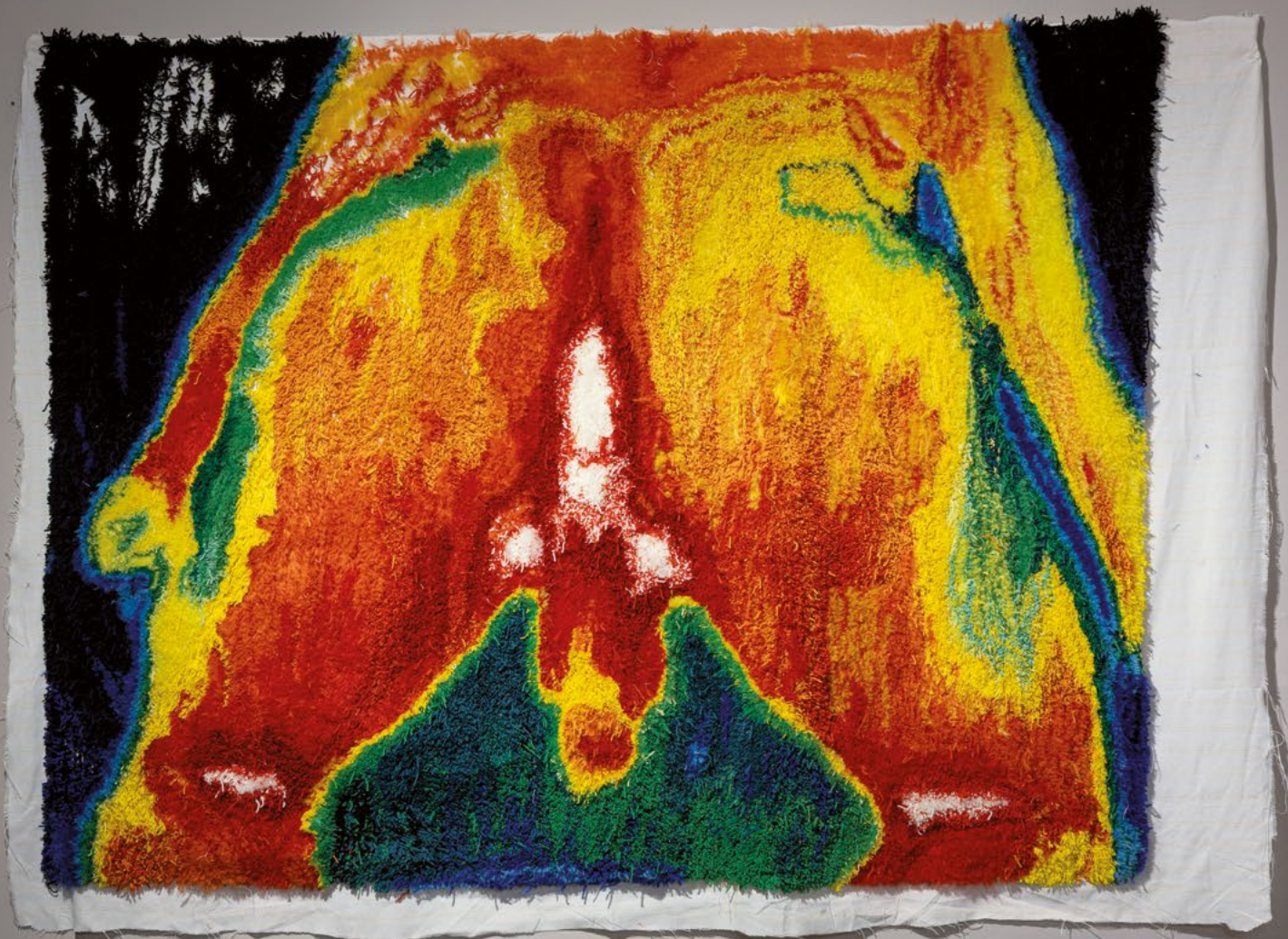
s. 183



A man entering me, a man entering me
Mężczyzna wchodzi we mnie, penetruje,



Try it, you'll like it.
Spróbuj, a polubisz.

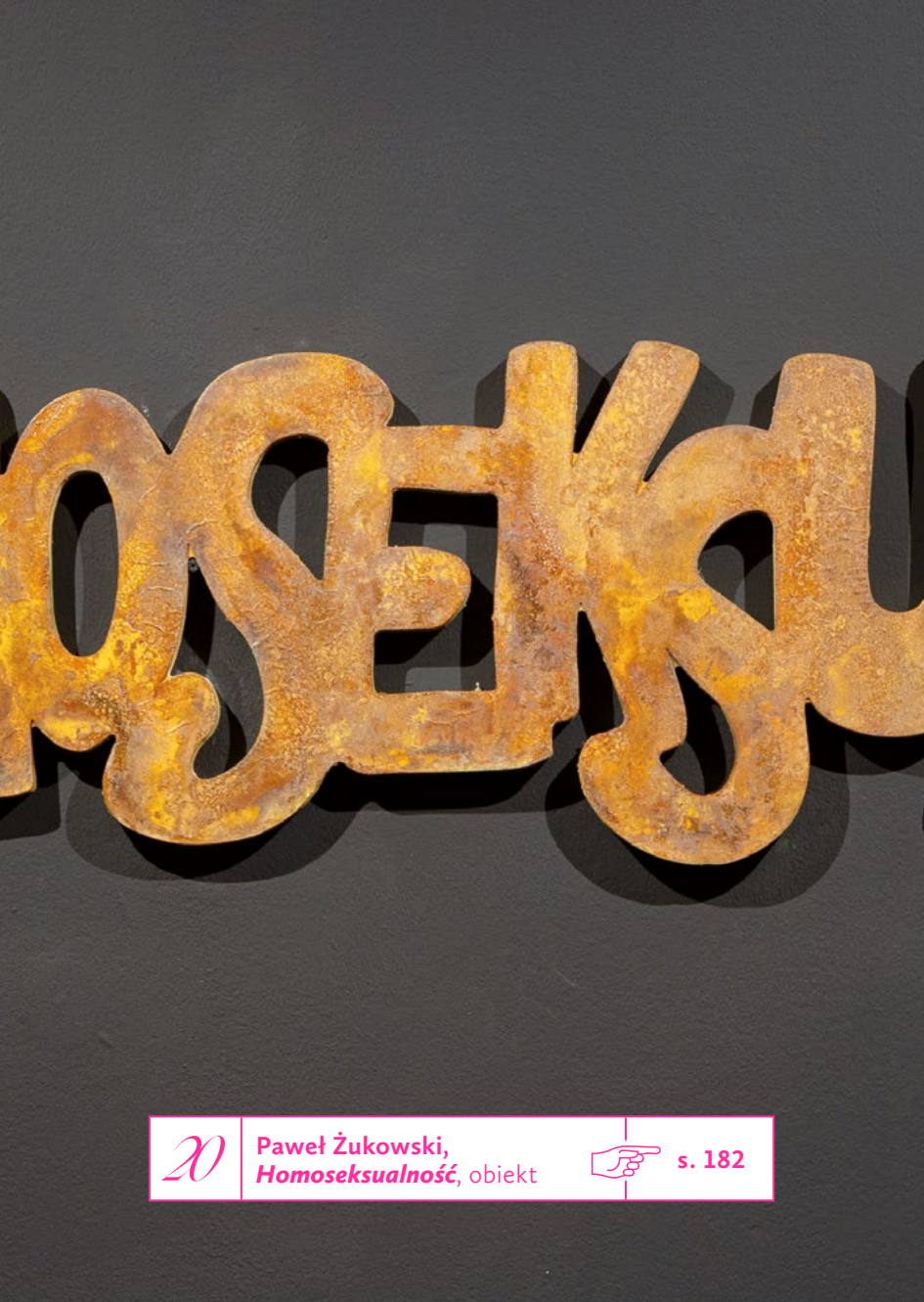






HOMOSEKSUALNOŚĆ

290



HOMOSEKSUALNOŚĆ

20

Paweł Żukowski,
Homoseksualność, obiekt



s. 182



25

Paweł Żukowski,
Jesteśmy Gorsz, obiekt



s. 182







18

Krzysztof Gil, *After the Pink and Blue Powder Dust*, olej na płótnie



s. 178



19

Marek Wodzisławski, *Missa
Circumcisionis (Msza Obrzezania
Pańskiego)*, obiekt



s. 179

298

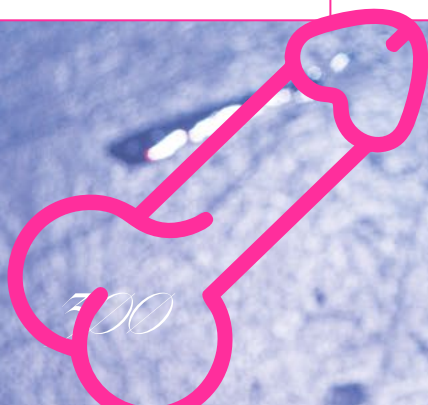


19

Marek Wodzisławski, *Missa
Circumcisionis (Msza Obrzezania
Pańskiego)*, obiekt



s. 179



700









306



27

Paweł Błęcki, *Weź się w garść*,
obiekty świetlne, fotografie, instalacja



s. 190

Lista telefonów zaufania i organizacji wspierających w kryzysie psychicznym w Polsce

Najważniejsze numery telefonu (całodobowe):

800 70 22 22 – osoby dorosłe w kryzysie psychicznym

116 123 – osoby dorosłe przeżywające kryzys emocjonalny

116 111 – dzieci i młodzież

800 12 12 12 – dzieci, młodzież i ich opiekunowie.

Wsparcie w konkretnych problemach:

Uzależnienia (alkohol, narkotyki):

800 199 990 – Ogólnopolski Telefon Zaufania „Uzależnienia”, codziennie 16:00-21:00

Uzależnienia behawioralne:

801 889 880 – Telefon Zaufania dla osób z uzależnieniem behawioralnym, codziennie 17:00-22:00

Przemoc w rodzinie:

800 12 00 02 – Ogólnopolskie Pogotowie dla Ofiar Przemocy w Rodzinie „Niebieska Linia”, całodobowy

Depresja / myśli samobójcze: **116 123**,

800 70 22 22 – wsparcie psychologiczne w kryzysie Strata bliskiej osoby:

800 108 108 – Telefon Zaufania dla osób po stracie, pomoc w żałobie.

Czat, e-mail, online:

Fundacja ITAKA – Centrum Wsparcia dla osób w kryzysie: czat i e-mail (centrumwsparcia.pl)

Platforma 116 SOS – formularz kontaktowy, czat online (www.116sos.pl).

Dla dzieci i młodzieży:

116 111 – czat i kontakt online (116111.pl).

W nagłych przypadkach zagrożenia życia dzwoń pod **112**.











318

28

Grupa Performatywna Chłopaki,
*Chcieliśmy porozmawiać o męskości,
a zostaliśmy przyjaciółmi*, kadr z video



s. 192

projekt

Daddies, kings & sissy boys

zespół kuratorski:

Katarzyna Kalina, Paweł Wątroba

osoby artystyczne:

Grupa Performatywna Chłopaki, Paweł Błęcki,
Iwona Demko, Dorota Hadrian, Krzysztof Gil, Daniel
Kotowski, Roman Łuszczki, Małgorzata Mycek, Oliwer
Okreglicki, Joanna Ostrowska & Noah Munier, Piotr
Syty, Sebastian Winkler, Marek Wodzisławski, Paweł
Żukowski, Diane Torr, Liliana Zeic

scenografia:

Paweł Wątroba

identyfikacja wizualna:

Charlie Knapik, Marcin Wysocki

koordynacja:

Agata Gomolińska-Senczenko

promocja:

Iwona Sobczyk

współpraca:

Agata Cukierska, Natalia Kaftan, Jan Kowal, Jan
Kukułka, Wojciech Major, Dominika Malska, Sylwia
Marciszewska, Marcin Matuszewski, Jolanta Schenk,
Ania Sokołowska, Dariusz Trzeja, Barbara Wachowicz

katalog

Daddies, kings & sissy boys

redakcja:

Agata Cukierska, Paweł Wątroba

teksty:

**Tomasz Gromadka, Noah Munier, Grzegorz
Ryczywolski, Joanna Ostrowska, Paweł Świerczek,
Paweł Wątroba, Aleksy Wójtowicz**

opisy:

**Paweł Błęcki, Iwona Demko, Grupa
Performatywna Chłopaki, Krzysztof Gil,
Katarzyna Kalina, Daniel Kotowski, Noah
Munier, Oliwer Okręgliński, Joanna Ostrowska,
Paweł Wątroba, Sebastian Winkler, Liliana Zeic,
Paweł Żukowski**

projekt graficzny, skład:

Marcin Wysocki

korekta:

Iwona Sobczyk, Paweł Wątroba

zdjęcia:

Iwona Sobczyk

wydawca

Centrum Sztuki Współczesnej Kronika

druk:

Drukarnia Akapit Sp. z o. o., Lublin

nakład:

600 egz.

ISBN

978-83-61853-65-7

złożono krojami:

Calluna, Calluna Sans, PVC Dynasty Italic

wydrukowano na papierach

Munken Print White 15 90G,

Munken Lynx 300 G

(okładka)

CSW Kronika, Bytom 2025

Centrum Sztuki Współczesnej Kronika jest instytucją
Miasta Bytomia i działa w strukturach organizacyjnych
Bytomskiego Centrum Kultury.



KRONIKA



partnerstwo:

MIŚSUNG



aspkatowice



patronat medialny:



SZUM



MINT

replika

ultra maryna

matronat:



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego