

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

**Weronika Ludwika Orłowska**

Nr albumu 11789

**Tomasz Machciński i Ryszard Kisiel – emancypujący potencjał gier z  
wizerunkiem**

Praca licencjacka

napisana pod kierunkiem

dr Mariki Kuźmicz

Warszawa, wrzesień 2020



## Streszczenie

Niniejsza praca ma na celu zrekonstruowanie znaczeń, jakie niosą performatywne działania dokamerowe Tomasza Machcińskiego i Ryszarda Kisiela. Analizując fotografie pochodzące z prywatnych archiwów obu artystów-outsiderów oraz poświęcone im materiały prasowe i filmowe, autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, czemu służą twórcom gry z wizerunkiem, w tym kreowanie płci przeciwnej, a także jaką rolę odgrywają w ich działaniach kategorie zabawy, kampu, obsceniczności i groteski. Rozdział pierwszy poświęcono interpretacji wybranych prac Tomasza Machcińskiego z lat 1966-2006 na tle całokształtu jego twórczości. Rozdział drugi skupia się na analizie wybranych cykli fotograficznych Ryszarda Kisiela z lat 1985-1987 w kontekście sytuacji środowiska homoseksualnego w PRL. W rozdziale trzecim i ostatnim autorka podsumowuje swoje obserwacje i wskazuje na podobieństwa łączące obu twórców.

**Słowa kluczowe:** outsider art, fotografia, performatywność, zabawa, kamp, groteska, obsceniczność, queer, cross-dressing, przeszłość LGBT w Polsce



## Spis treści

<b>Wprowadzenie .....</b>	<b>7</b>
<b>Rozdział 1. Tomasz Machciński. Performatywne gry z wizerunkiem .....</b>	<b>12</b>
<b>Rozdział 2. Ryszard Kisiel. Emancypujący potencjał zabawy .....</b>	<b>29</b>
<b>Rozdział 3. Podsumowanie .....</b>	<b>44</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>46</b>



## Wprowadzenie

W niniejszej pracy chciałabym rozważyć, jakie znaczenia niosą performatywne działania dokamerowe Tomasza Machcińskiego i Ryszarda Kisiela. Jak pokażę na wybranych przykładach, w pracach obu twórców ujawnia się motyw buntu i zabawy, które uwalniając ciało pomagają wyzwolić własną nienormatywną tożsamość. Postaram się opowiedzieć, w jaki sposób groteskowość i kempowa czułość eksperymentów na pograniczu fotografii i performance, pomagają twórcom zdystansować się od piętna choroby, lęku, a także opresyjnej rzeczywistości PRL.

Kaliski mechanik precyzyjny i gdański poligraf nie mieli kontaktu z polskim środowiskiem artystycznym, ani nie śledzili trendów pojawiających się w sztuce i humanistyce za Żelazną Kurtyną. Mimo to, ich pomysły są zadziwiająco bliskie temu, co współcześnie działo się w sztuce w kraju i za granicą. Performatywne traktowanie tożsamości i badawcze podejście od własnego ciała, pojmowanego jako podstawowe medium fotograficznych wcieleń, zaskakująco zbliża twórczość Machcińskiego do performerów i artystów sztuki ciała. Warto zauważyć, że jego prace pochodzące z połowy lat 60. XX w., powstają niemalże równoległe z pierwszymi działaniami performatywnymi polskich artystów. Jego intuicje dotyczące performatywności wszelkich tożsamości można uznać za prekursorskie nie tylko w kontekście rodzimej sztuki – Cindy Sherman rozpoczęła swój ikoniczny cykl *Untitled Film Stills* do którego nieraz bywają porównywane eksperymenty Machcińskiego, ponad 10 lat później<sup>1</sup>.

Również twórczość Ryszarda Kisiela, balansująca między towarzyską zabawą a subwersywnym performancem, wykazuje duchową łączność z kulturą homoseksualną na Zachodzie. Inspiracje francuskim kabaretem transwestytów i *drag queens* czerpane z filmów oraz czasopism przemyconych z zagranicy, łączą się w wymyślnych sesjach fotograficznych z rodzimą wrażliwością estetyczną i peerelowskim modowym brikolazem. Przestrzeń gdańskiego mieszkania, gdzie spotykali się Kisiel i jego przyjaciele, tworzy rodzaj heterotopii – społecznej niszy działającej wedle własnych zasad – która w skali mikro przypomina nowojorskie bale, na których rozwinęła się kultura voguingu. Voguing to gatunek wystylizowanego tańca, który w latach 80. XX

---

<sup>1</sup> Pierwsze autoportrety Tomasza Machcińskiego pochodzą z 1966 r., natomiast cykl „Untitled Film Stills” Cindy Sherman rozpoczęła w 1977 r. Zob. Robert Jarosz, *To tak naprawdę nie są poważni artyści. Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, „Szum”, url: <https://magazynszum.pl/o-sztuce-outsiderow-ze-zbigniewem-libera-rozmawial-robert-jarosz/>, (18.08.2020).

w. wyewoluował z undergroundowych imprez organizowanych przez afroamerykańską i latynoską społeczność LGBTQ+. Ich głównym elementem był rodzaj tanecznego pojedynku, który w dużym uproszczeniu przypominał serię póz przybieranych przez modelki podczas modowych sesji fotograficznych. Z czasem, voguing stał się subkulturą, w której znajdowała wsparcie nienormatywna młodzież odrzucona przez rodzinę, pozostająca w kryzysie bezdomności lub zmagająca się z wykluczeniem społecznym. W czasach epidemii AIDS bale odegrały ważną rolę w szerzeniu wiadomości o profilaktyce choroby<sup>2</sup>. Twórczość Kisiela jest niedosłowną opowieścią o tej epoce z polskiej perspektywy. Co ciekawe, jest to opowieść odosobniona – mimo, że choroba miała niebagatelny wpływ na środowisko homoseksualne na całym świecie, jest praktycznie nieobecna w polskich sztukach wizualnych i wciąż niewystarczająco opisana w rodzimej literaturze.

Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że Machciński i Kisiel posługują się cross-dressingiem, to znaczy kreują swoje fotograficzne wcielenia wykorzystując ubiór, makijaż i akcesoria kojarzone w naszej kulturze z wizerunkiem kobiety. W ramach cross-dressingu mieszczą się zarówno różnorodne praktyki polegające na okazjonalnym eksperymentowaniu z tożsamością płciową, nieraz balansujące na granicy kobiecości i męskości, jak poważne dążenie do bycia postrzeganym jako osoba płci przeciwnej. W kulturach podkreślających binarny podział płci, ubiór tradycyjnie staje się symbolem męskości i kobiecości – cross-dressing narusza ten porządek. Podczas, gdy w niektórych społecznościach zjawisko to kojarzy się bezpośrednio z homoseksualizmem, w innych może być jednocześnie homo- i heteroseksualną praktyką<sup>3</sup>. We współczesnej kulturze europejskiej, to motyw podejmowany wielokrotnie w sztukach wizualnych. Powszechnie znane są kreacje Marcela Duchampa jako Rose Sélavy, Andy’ego Warhola i Roberta Mapplethorpe’a, a wśród polskich artystów – Zbigniewa Libery. W rodzimej sztuce najwięcej przykładów takich „manewrów tożsamościowych” można znaleźć w kinematografii. Polscy widzowie po raz pierwszy zobaczyli na ekranach cross-dressera w filmie *Piętro wyżej* (1937, reż. Leon Trystan), a przedwojennych przykładów męskich i kobiecych przebieranek było

---

<sup>2</sup> Javier Muñoz, *Luna Luis Ortiz on HIV/AIDS Activism and the Latex Ball*, 24.06.2019, <https://youtu.be/afVTz8EK3bA> (24.08.2020)

<sup>3</sup> Zob. Bonnie Bullough, Vern L. Bullough, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, University of Pensilvania Press, Philadelphia: 1993, s. 3-18; 23-41.



znacznie więcej<sup>4</sup>. Również w kinie PRL motyw ten powracał niejednokrotnie, chociażby w kultowych komediach *Poszukiwany, poszukiwana* (1972, reż. Stanisław Bareja) i *Seksmisja* (1983, reż. Juliusz Machulski). Do Polski docierały także zagraniczne filmy takie jak *Kabaret* (1972, reż. Bob Fosse) czy *Szczęśliwego Nowego Roku* (1973, reż. Claude Lelouch), w których pojawiały się kabarety transwestytów. Termin cross-dressing wydaje się być wygodnym narzędziem do opisanego eksperymentów Machcińskiego i Kisiela, ponieważ nie sugeruje żadnych konkretnych przyczyn czy motywów działania, w przeciwieństwie do łacińskiego słowa „transwestyta” o medycznych konotacjach<sup>5</sup>. Warto jednak zaznaczyć, że to określenie zaczerpnięte z języka angielskiego nie istniało w języku polskim w czasach PRL. Żaden z twórców nie nazywał tak swoich kreacji przed laty, ani nie nazywa dzisiaj, kiedy opowiada o swojej twórczości. Z tego powodu, aby uniknąć anachronizmu, nie będę go używała podczas interpretacji ich prac.

Przebieranki i podwójna tożsamość postaci są częstymi motywami komediowymi, bo umożliwiają wprowadzenie wielu zwrotów akcji i zabawnych zapętleń fabuły. W sztukach wizualnych, szczególnie kiedy weźmiemy pod uwagę rozwijającą się w drugiej połowie XX w. refleksję nad performatywnością tożsamości, sam akt wykreowania postaci kobiecej przez mężczyznę pozbawiony kontekstu jest tak pojemny, że staje się nieczytelny. Chociaż może być przepełniony znaczeniami, pozostaje znakiem pustym. W mojej pracy spróbuję przypomnieć lub zrekonstruować zatarte znaczenia gier z wizerunkiem w pracach Tomasza Machcińskiego i Ryszarda Kisiela. Rozważę także jakie funkcje może w nich pełnić odgrywanie tożsamości kobiecej.

Machcińskiego i Kisiela łączy status outsiderów. Nie kształcili się jako artyści, ani nie uczestniczyli w dyskursie artystycznym. O ile Tomasz Machciński walczy o widzialność swojej twórczości, Ryszard Kisiel jest sceptyczny wobec nazywania swojej działalności „sztuką” i nie postrzega siebie jako artysty. Przez lata ich prace pozostawały poza obiegiem artystycznym i dopiero ostatnia dekada przyniosła im

---

<sup>4</sup> Zob. Karolina Kosińska, *Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym*, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/82812/kosinska\\_manewry\\_tozsamosciowe\\_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/82812/kosinska_manewry_tozsamosciowe_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y), (08.08.2020).

<sup>5</sup> Zob. Gerri August [et al.], *Safe Spaces: Making Schools and Communities Welcoming to LGBT Youth*, ABC-CLIO, Santa Barbara: 2012, s. 142.

pewne rozpoznanie w polu rodzimej sztuki współczesnej. Dzięki zaangażowaniu artystów i kuratorów, wśród których należy wymienić przede wszystkim Karola Radziszewskiego, Katarzynę Karwańską i Zofię Czartoryską, twórczość i bogate archiwa obu mężczyzn były kilkakrotnie prezentowane w czołowych instytucjach artystycznych w Polsce, między innymi w Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

Po raz pierwszy fotografie Machcińskiego i Kisiela pokazano razem w 2017 r. na wystawie zbiorowej „Nie jestem już psem” w Muzeum Śląskim w Katowicach<sup>6</sup>. Dotychczas nie podjęto jednak próby zestawienia prac obu twórców w kontekście innym niż twórczości osób działających poza instytucjami i konwencjami „świata sztuki”. Nie opublikowano także wspólnej analizy prac Machcińskiego i Kisiela. Na temat pierwszego artysty, nie powstał jeszcze żaden artykuł naukowy<sup>7</sup>. Ze względu na jego stan zdrowia, niemożliwe było przeprowadzenie z nim wywiadu, toteż moje badania oparłam o kwerendę w archiwum artysty, rozmowę z Katarzyną Karwańską, prezeską Fundacji Tomasza Machcińskiego<sup>8</sup> oraz dostępne artykuły prasowe. W pierwszym rozdziale pracy proponuję spojrzeć na jego kobiece kreacje z perspektywy teorii performatywności płci Judith Butler, zastanowić się nad rolą ich kempowej estetyki, podążając za myślą Susan Sontag oraz rozważyć kwestię napięcia między rzeczywistością i inscenizacją widocznego w autoportretach kaliskiego twórcy, nawiązując do tekstów François Soutagesa oraz Allana Sekuly.

Badacze i artyści kilkakrotnie podejmowali refleksję nad sesjami fotograficznymi Ryszarda Kisiela. Po raz pierwszy jego prace zostały pokazane i opisane w kontekście historii środowiska homoseksualnych mężczyzn<sup>9</sup> w Polsce przez Karola Radziszewskiego w filmie *Kisieland* (2012, reż. Karol Radziszewski). O ich współpracy i związanej z nią metodologii badań nad nienormatywnymi historiami

---

<sup>6</sup> „Nie jestem już psem”, kuratorzy: Zofia Czartoryska, Katarzyna Karwańska, Muzeum Śląskie w Katowicach, 1.04-10.09.2017.

<sup>7</sup> Dokładne omówienie stanu badań nad twórczością Tomasza Machcińskiego znajduje się w rozdziale poświęconym artyście.

<sup>8</sup> Dziękuję Katarzynie Karwańskiej z Fundacji Tomasza Machcińskiego oraz Robertowi Jaroszowi z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie za możliwość rozmowy oraz udostępnienie materiałów archiwalnych na potrzeby tej pracy.

<sup>9</sup> Aby zaznaczyć, że w czasach PRL nie funkcjonowało w polszczyźnie rozpowszechnione dziś słowo „gej”, używam terminów „homoseksualista”, „homoseksualny mężczyzna”, „osoba homoseksualna” oraz „homoseksualny”, zaproponowanych przez Jerzego Krzyszpienia. Zob. Jerzy Krzyszpień, *Wychodzimy z ukrycia. Ujawnianie się lesbijek, gejów, biseksualnych i transpłciowych+*, Korporacja Ha!art, Kraków: 2018.

pisała Magdalena Szcześniak w esejach *Queerowanie historii* (2012) i *Dziwaczne archiwa* (2015). Eksperymenty Kisiela w odniesieniu do mody i kultury wizualnej Polski Ludowej analizowała natomiast Agata Zborowska w *Przebiegankach* (2012)<sup>10</sup>. We wspomnianych tekstach niewystarczająco, moim zdaniem, zwrócono uwagę na emancypujący potencjał, jaki może mieć dla społeczności homoseksualistów zabawa. Istotne wydaje mi się również wskazanie na kategorie groteski i obsceniczności, którymi operuje Kisiel, jako na tricksterskie narzędzia buntu. Kwestie te poruszę w drugim rozdziale pracy. Moje badania oparłam także na wywiadach z Ryszardem Kisiel i Karolem Radziszewskim<sup>11</sup> oraz na kwerendzie bibliotecznej i internetowej. Budując społeczno-historyczne ramy działalności Kisiela, m.in. wpływ Akcji „Hiacynt” i epidemii AIDS, powołuję się przede wszystkim na badania Tomasza Basiuka, Łukasza Knapa i Krzysztofa Tomasika. Informacje o kontekście artystyczny twórczości homoseksualnej w PRL czerpię z opracowania *Nagi Mężczyzna* (2012) Pawła Leszkowicza. Zastanawiając się nad rolą groteski, brzydoty i obsceniczności korzystałam z eseju Alicji Muller *Między sceną a obsceną. O krytycznym potencjale nagiego ciała*. Tropy dotyczące karnawału i roli zabawy w twórczości Kisiela rozwijam z pomocą tekstów z dziedziny antropologii kulturowej autorstwa Michaiła Bachtina, Johana Huizingi oraz Norberta Schindlera.

---

<sup>10</sup> Dokładne omówienie stanu badań nad twórczością Ryszarda Kisiela znajduje się w rozdziale poświęconym artyście.

<sup>11</sup> Dziękuję Ryszardowi Kisielowi oraz Karolowi Radziszewskiemu za możliwość rozmowy oraz udostępnienie materiałów fotograficznych i filmowych na potrzeby tej pracy.

## Rozdział 1.

### Tomasz Machciński. Performatywne gry z wizerunkiem

Fotograficzny projekt Tomasza Machcińskiego (ur. 1942) trwa od ponad pół wieku. Wszystko zaczęło się niepozornie – od autoportretu w czarnym kapeluszu wykonanego aparatem Smiena 8. Od tego czasu powstało około 20 tysięcy fotograficznych kreacji<sup>12</sup>. Tę monumentalną kolekcję migawkowych wcieleń należy przy tym traktować całościowo jako zapis rozłożonej w czasie osobistej refleksji nad człowiekiem. Głównym medium kaliskiego artysty jest jego własne ciało. Jego twórczość bazuje na obserwacji i wykorzystywaniu zachodzącym w nim zmian. Jak sam często powtarza: „Nie stosuję peruk, trików, natomiast wykorzystuję wszystko, co dzieje się z moim organizmem, jak: odrastanie włosów, ubytek zębów, choroby, starzenie się itp.”<sup>13</sup>. Ta relacja jest jednak niejednoznaczna – naznaczone upływem czasu i dziesiątkami operacji ciało jest jednocześnie eksponowane i ukrywane pod tysiącami masek.

Chociaż twórczość Machcińskiego od ponad 40 lat jest komentowana w rodzimej prasie, dotychczas nie doczekała się dokładnej analizy i nie została osadzona w kontekście polskiej historii sztuki<sup>14</sup>. Machciński mimo kilkunastu wystaw indywidualnych w kraju i za granicą, przez lata traktowany był jako amator – nie artysta, ale co najwyżej hobbysta. Powstawały na jego temat reportaże, lokalne gazety wspominały o jego wernisażach, telewizja emitowała filmy na temat jego twórczości, ale Machciński pozostawał poza środowiskiem artystycznym. W kontekst świata sztuki, próbowali wpisać go kuratorzy wystawy zbiorowej „Sztuka Osobna, czyli Republika artystów niezależnych” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w 1991 roku<sup>15</sup>. Jego status artysty niezależnego – outsidera utwierdziły

---

<sup>12</sup> Katarzyna Bielas, *Tomasz Machciński: Bylem Jezusem, Pilsudskim, Matką Teresą..., a teraz przymierzam się do Stalina*, „Duży Format”, 16.09.2019; <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,25185125,tomasz-machcinski-tysiace-moich-twarzy.html>, (17.04.2020).

<sup>13</sup> Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Tomasz Machciński – *Pieśni tylko moje*, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/machcinski-tomasz-piesni-tylko-moje>, (17.04.2020).

<sup>14</sup> Pierwszy artykuł na temat jego twórczości ukazał się w 1975 r. Zob. J. Olek, *Spektakle rzeczywistości*, „Wiadomości”, 23, 1975, nr 45/971. Ogromny wkład w popularyzację twórczości Tomasza Machcińskiego miały kuratorki Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Katarzyna Karwańska i Zofia Czartoryska. Mimo ich starań do dziś nie powstał żaden artykuł naukowy ani monograficzne opracowanie na jego temat.

<sup>15</sup> „Sztuka Osobna, czyli Republika artystów niezależnych”, kurator: Józef Robakowski, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, grudzień 1991 - styczeń 1992.

późniejsze wystawy w latach 2016 – 2017: „Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz „Nie jestem już psem” w Muzeum Śląskim w Katowicach. Machciński idealnie wpisał się w profil niezależnego twórcy, jaki stworzyły kuratorki ostatnich dwóch wystaw – silnej osobowości twórczej niezwiązanej zawodowo z instytucjami i rynkiem sztuki, artystycznego indywidualisty żyjącego w pewnej nieświadomości ich konwencji i tworzącego poza nimi<sup>16</sup>. Niedługo potem został doceniony. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zakupiło do kolekcji jego prace z lat 1966 – 2006 i podjęło się ich częściowej digitalizacji. W tym samym czasie z inicjatywy Katarzyny Karwańskiej powstała fundacja imienia artysty zajmująca się promocją i ochroną jego dorobku. Machciński zdobył też Nagrodę Główną „Art Absolutem” podczas Outsider Art Fair 2018 w Paryżu. Zofia Czartoryska i Katarzyna Karwańska dwukrotnie zgłaszały go jako kandydata do Pawilonu Polskiego na Biennale w Wenecji, mimo to, jako outsider pozostał na obrzeżach świata sztuki, poza zainteresowaniem historyków i krytyków.

Nic z resztą dziwnego – próba analizy twórczości tego kaliskiego dandysa przysparza sporo trudności, przede wszystkim metodologicznych. Pierwszą stanowi niezwykła objętość jego dorobku. Artysta nie łączy zdjęć w cykle, nie dzieli na okresy. Jediną wyraźną cezurę stanowi zmiana medium z analogowego na cyfrowe i poszerzenie zakresu działalności o performansy wideo w 2006 roku<sup>17</sup>. Innego rodzaju trudności przysparza charakter źródeł pisanych, na których z konieczności trzeba się opierać poszukując wypowiedzi artysty. Z powodów zdrowotnych, Machciński nie jest już w stanie udzielać wywiadów, odwołanie do jego własnego komentarza jest więc możliwe tylko za pośrednictwem materiałów prasowych i autobiografii opublikowanej własnym sumptem w 2010 r. Przeglądając te źródła trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że bazują na podobnym schemacie. Do tej pory twórczości Machcińskiego przyglądano się przede wszystkim z perspektywy jego biografii, wskazując w trudnych doświadczeniach podstawy kształtujące jego wrażliwość artystyczną. Osierocenie, ubóstwo i skomplikowana relacja z przybraną matką z jednej strony oraz przebyte choroby i operacje z drugiej, odcisnęły zdaniem komentatorów trwałe piętno na ciele i

---

<sup>16</sup> Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, „Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów”, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/po-co-wojny-sa-na-swiecie>, (17.04.2020).

<sup>17</sup> FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Tomasz Machciński op.cit.

w psychice mężczyzny. Zauważono, że wirtuozeria w zmienianiu masek może być formą autoterapii i ucieczki od własnych kompleksów<sup>18</sup>. Ten aspekt kreacji jako porzucenia własnej tożsamości zobrazował Henryk Dederko w pierwszych scenach biograficznego filmu *Incognito* (1988), pokazując Machcińskiego, który lekką ręką, jakby od niechcienia wyrzuca swój dowód osobisty. Podobne wnioski wyciąga sam artysta, chociażby w zeszłorocznym wywiadzie dla Dużego Formatu, w którym stwierdza: „Czemu to robiłem? Chyba instynktownie chciałem pokazać, że nie jestem taki, jak wyglądam: mały, chudy, garbaty...”<sup>19</sup>.

W większości wywiadów i komentarzy pojawia się ta sama narracja, zredukowana do rodzaju mantry. Artysta nie rozdziela swojej twórczości od życia, dlatego nie sposób badać jedno, nie poświęcając uwagi drugiemu. Machciński nie podejmuje jednak interpretacji swoich prac poza kontekstem biograficznym, dlatego tym razem proponuję spojrzeć na nie w pewnym dystansie od jego słów. Celem tej pracy nie jest przedstawienie monografii kaliskiego twórcy, dlatego jego biografia nie będzie bazą, a jedynie punktem odniesienia dla problematyki prac, które będą analizować. Trudno byłoby opowiedzieć o wszystkich, ponad dwudziestu tysiącach fotografii. Nawet ograniczając obszar badawczy do kreacji wykorzystujących cross-dressing, które są zaledwie urywkiem całości, mówimy o kilku tysiącach. Moje rozważania będą opierać na przykładach wybranych spośród zdjęć umieszczonych w albumie własnoręcznie sporządzonym przez artystę i przekazanym Fundacji Tomasza Machcińskiego<sup>20</sup>.

### **Performowanie tożsamości**

Tomasz Machciński nie przykładą zbyt dużej wagi do warsztatu i techniki fotograficznej, nie interesuje go samo medium<sup>21</sup>. Fotografia zdaje się być jedynie pretekstem do tworzenia kolejnych kreacji i ich dokumentacją. Nie zdjęcie, ale wydarzenie, akt ucieleśnienia nowej tożsamości jest w centrum jego zainteresowania.

---

<sup>18</sup> Zob. Marek Miller, *W poszukiwaniu siebie*, „Razem”, 1978, nr 14 (81), s. 23-25; R. Pawłowski, *17 tysięcy twarzy Tomasza Machcińskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 26.02.2016, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,19681433,17-tysiecy-twarzy-tomasza-machcinskiego-felieton.html>, (17.04.2020).

<sup>19</sup> Katarzyna Bielas, op. cit.

<sup>20</sup> Album z fotografiami z lat 1966 – 2006 znajduje się w Fundacji Tomasza Machcińskiego. Jego kopia cyfrowa znajduje się Archiwum Artystek i Artystów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

<sup>21</sup> Anna Miklas, *Mały Wielki Człowiek*, „Życie Kalisza”, 07.05.1997.

To skupienie akcie twórczym jako wydarzeniu jest charakterystyczne dla zmian, które zachodzą w sztukach wizualnych w czasie, kiedy Machciński zaczyna swoją monumentalną serię autoportretów.

W latach 60. kultura na Zachodzie przeżywa zwrot performatywny. Zacierają się granice między poszczególnymi dziedzinami – nie materialne dzieła, ale akcje i wydarzenia zaczynają elektryzować środowisko awangardy. W sztukach wizualnych pionierami sztuki „na żywo”, akcji artystycznych i działań z ciałem byli między innymi Joseph Beuys, Wolf Vostell, grupa FLUXUS czy Akcjonisci Wiedeńscy. W podobnym czasie, w drugiej połowie lat 60. pojawiają się pierwsze performatywne działania polskich artystów – pokazy synkretyczne Włodzimierza Borowskiego, akcje Jerzego Beresia i happeningi Tadeusza Kantora<sup>22</sup>. Tomasz Machciński oczywiście nie mógł o tym wiedzieć. Pozostawał poza środowiskiem artystycznym i nie miał styczności z wiadomościami na temat awangardowej sztuki polskiej, nie mówiąc już o sztuce za Żelazną Kurtyną. Jego działania z ciałem performowane przed obiektywem aparatu są czysto intuicyjne i nie opierają się na żadnych teoriach funkcjonujących we współczesnej mu krytyce artystycznej. Nie był świadomy zachodzących w kulturze wysokiej zmian, jednak stworzył dzieło, które dosyć celnie trafia w nowe tendencje. Jego kreacje w pionierski dla sztuki polskiej sposób demaskują performatywność wszelkich tożsamości, również tożsamości płciowej. O tym zaś zrobi się głośno prawie 20 lat później. Pojęcie performatywności w filozofii i krytyce artystycznej zagościło dopiero w drugiej połowie lat 80., po artykule Judith Butler *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988). Proponuję spojrzeć na kobiece kreacje Machcińskiego z perspektywy proponowanej w nim teorii.

Sam artysta wypowiada się o pracach wykorzystujących motyw cross-dressingu dosyć lakonicznie – przyznaje, że są dla niego fascynujące, ale również sprawiają mu najwięcej trudności<sup>23</sup>. W wywiadzie dla Dwutygodnika tłumaczy: „Kocham kobiety,

---

<sup>22</sup>Aleksandra Jach, *Happening*, Ninateka.pl, <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-happening> (23.04.2020); Z. Cielątkowska, *Jerzy Beres*, Ninateka.pl, <https://ninateka.pl/artykul/ksw-jerzy-beres>, (23.04.2020); o performance i happeningu w Polsce piszą m.in. Tadeusz Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

<sup>23</sup> Zob. Monika Stelmach, *Szkoda mnie zakopać*, „Dwutygodnik”, 180, 2016, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6421-szkoda-mnie-zakopac.html>, (17.04.2020); Katarzyna Bielas, op.cit.

ale to bardzo trudne zdjęcia. Muszę być gładki, ogolony, zrobić sobie makijaż, założyć sukieneczkę, biustonosz, no i zachowywać się jak kobieta, poruszać się odpowiednio, grać wdziękiem”<sup>24</sup>. Machciński w ten sposób powołuje się na istnienie pewnego domyślnego wzorca kobiecości, na który składają się między innymi ubiór i zachowanie. Zakłada, że korzystając z określonego repertuaru gestów i rekwizytów, uda mu się w nowej kreacji zmienić tymczasowo swoją tożsamość na kobiecą. Czy zgodziłby się zatem z postulatem, że tożsamość w ogóle, a razem z nią tożsamość płciowa (gender) nie jest obiektywna, uprzednio uwarunkowana, ale jest efektem określonych działań? Być może. Mnogość różnorodnych wcieleń, które kreuje, przekraczająca właściwie wszystkie granice – płci, rasy, klasy, wieku, a nawet gatunku – wydaje się na pierwszy rzut oka doskonale wpisywać w teorię amerykańskiej badaczki.

Butler proponuje przyjąć, że tożsamość płciowa nie jest stabilna, ale urzeczywistnia się wciąż na nowo poprzez stylizowane powtarzanie aktów (*stylized repetition of acts*). Tożsamość płciowa jej zdaniem jedynie sprawia wrażenie trwałej, a iluzję tę wspiera zestaw sposobów stylizacji, z których korzystamy. Pisząc o nich, Butler podkreśla przede wszystkim rolę działań performatywnych<sup>25</sup>. Dobrze jest w tym miejscu przypomnieć, czym dokładnie jest dla autorki performatywność. Rozumie ją jako połączenie dramatyczności i niereferencyjności<sup>26</sup>. „Mówiąc dramatyczny, mam na myśli [...] ciało, które przestaje być materią, staje się ciągłym i nieprzerwanym procesem materializacji możliwości. Nikt z nas nie jest po prostu ciałem, ale w bardzo kluczowym sensie wytwarza własne ciało [...]” – pisze<sup>27</sup>. Niereferencyjność tłumaczy natomiast jako brak odniesienia do uprzednio istniejącej istoty, którą ciało powinno uzewnętrznic. Według Bulter nie ma żadnej określonej, niezmiennej tożsamości, której mogłoby dać wyraz<sup>28</sup>. W tym sensie performatywność staje się przeciwieństwem ekspresywności, ponieważ działania performatywne nie służą wyrażeniu tkwiącej w podmiocie tożsamości, ale wytwarzają ją w procesie ucieleśnienia. Zdaniem Eriki Fischer-Lichte, ta koncepcja ma duże znaczenie dla estetyki performatywności. Pozwala wyjaśnić wytwarzanie tożsamości poprzez akty performatywne zarówno w

---

<sup>24</sup> Monika Stelmach, op. cit.

<sup>25</sup> Judith Butler, *Peformative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal”, 40, 4, 1988, s. 519.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 521-22.

<sup>27</sup> Ibidem; tłum. autorki.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 522.



sztuce teatralnej, gdzie prowadzi do stworzenia fikcyjnej postaci, jak w sztuce akcji i performansie, gdzie fikcyjna postać w ogóle nie powstaje<sup>29</sup>.

„Uwypuklając własną, indywidualną cielesność, artyści inicjowali procesy ucieleśnienia kruchości ciała, pokazując jego bezbronność wobec przemocy, jego żywotność oraz zagrożenie, jakie samo dla siebie stwarza. Zadając sobie rany lub pozwalając, bo zrobili to inni, podkreślali, powiększali i pozwalali zobaczyć ciągłe zmiany, jakim podlega każdy żyjący organizm” – podsumowuje badaczka<sup>30</sup>.

Butler rozumie ucieleśnienie nie tylko jako eksponowanie i wytwarzanie znaczeń poprzez użycie ciała, ale jako „sposób czynienia, dramatyzowania i *reprodukcji* historycznej sytuacji”<sup>31</sup>. Odwołuje się tu do teorii Maurice’a Merleau-Ponty’ego ujmującej ciało jako „proces podejmowania i przedstawiania określonych kulturowych i historycznych możliwości”<sup>32</sup>. Zdaniem obojga badaczy jednostka nie kontroluje warunków, w jakich realizuje się proces ucieleśnienia. Butler porównuje tę sytuację z przedstawieniem teatralnym, co dobrze opisuje Erika Fischer-Lichte:

Niczym w czasie spektaklu akty wytwarzające i przedstawiające przynależność do określonego gender nie stanowią „w sposób oczywisty czyjejs konkretnej własności”. W ich przypadku chodzi raczej o [...] takie działania [...], które jednostka dopełnia jako rozpoczęte wcześniej, zanim jeszcze konkretny aktor pojawił się na scenie. Powtórzenie działania jest zatem jego „powtórnym odegraniem” i „ponownym doświadczeniem” repertuaru znaczeń, przyjętych w danej społeczności. [...] Przedstawienie płciowej – czy innej – tożsamości zostaje zatem dopełnione jako proces ucieleśnienia analogiczny z przedstawieniem teatralnym, zaś warunki ucieleśnienia można dokładniej opisać i określić jako warunki przedstawienia<sup>33</sup>.

Czy działania Machcińskiego można określić jako performatywne? Podążając za Butler, powinny one spełnić dwa podstawowe warunki: dramatyczności i niereferencyjności. W twórczości Machcińskiego podmiotu tworzącego nie sposób oddzielić od materiału, w którym tworzy. Dzieło powstaje bowiem na skutek kształtowania materiału nierozzerwalnie związanego z artystą: własnego ciała. Ludzkie ciało nie jest materiałem, który da się dowolnie formować, bo jako żyjący organizm

---

<sup>29</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka Performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, red. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 145.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Judith Butler, op. cit., s. 521

<sup>32</sup> Ibidem; tłum. autorki.

<sup>33</sup> Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 39.

podlega permanentnej transformacji. Wytwarzanie własnego ciała następuje więc zawsze w granicach, jakie narzuca jego ciągle stawanie się, chociażby w procesie starzenia. Hans Belting wskazuje, że częścią ciała, która najwyraźniej reprezentuje to zjawisko jest twarz. Zauważa, że „gdy twarz ożywia się w mimice, spojrzeniu czy mowie, staje się miejscem, w którym pojawia się wiele obrazów. Stąd wniosek, że nie tylko jest obrazem, lecz także obrazem wytwarza”<sup>34</sup>. Zatem nie stanowi jedynie przedmiotu działań, ale niejednokrotnie staje się także podmiotem działającym – może wpływać na rzeczywistość, więc ma znamiona performatywności. Płynące stąd ograniczenia i możliwości przyjmuje i twórczo przekształca Machciński w swoich wcieleniach. Wykorzystuje zmieniające się warunki własnej cielesności, znajdując w nich załączki nowych kreacji. Można więc stwierdzić, że jego twórczość jest w rozumieniu Butler dramatyczna. Czy jest niereferencyjna?

W teorii Butler konwencje kulturowe nadające ciału określone znaczenia nie istnieją zanim nie ucieleśni ich konkretna jednostka. Podobnie jak aktorzy mogą rozmaicie odgrywać jeden tekst na scenie w ramach wskazówek reżysera, tak ciało o danym *gender* działa wewnątrz swej materialności w granicach odgórnie narzuconych przez kulturowe i historyczne możliwości. Machciński kreując postaci kobiece z dużą łatwością odgrywa cechy i wykorzystuje atrybuty przypisywane kobiecości w naszym kręgu kulturowym. Przy tym te, które wybiera to często cechy stereotypowe, teatralnie podkreślające odrębność od płci męskiej. Skupia się na abstrahowaniu i wzmacnianiu tego, co odróżnia kobiety i mężczyzn w ubiorze, fryzurze i charakterystyce twarzy. Dąży do ukazania kobiecości w cudzysłowie: jako seksualnej atrakcyjności i urody. Aby to osiągnąć, nagina nieco swoją dewizę „minimum rekwizytu, maksimum ciała” – używa mocniejszego makijażu, podkreśla oczy, usta i kości policzkowe, ozdabia włosy, doczepia wypchany biustonosz. Makijaż i strój są podstawowymi narzędziami, których używa do przedstawienia wieku, charakteru i roli społecznej przedstawianej kobiety: inne otrzyma natchniona święta, inne podstarzała kusicielka. Całości dopełnia ekspresja twarzy, nieraz przesadna, przypominająca maskę<sup>35</sup>. Niektóre jego kreacje, przywodzą na myśl *drag queens*, postaci sceniczne przedstawiające karykaturalne reprezentacje kobiecości. Performans płci Machcińskiego podobnie jak w kulturze *drag* ujawnia

---

<sup>34</sup> Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria 2015, s. 29.

<sup>35</sup> Aneks filmowy do pracy: Weronika Orłowska, *Szafa*, 2020.

konflikt pomiędzy „rzeczywistą” tożsamością artysty a „sztuczną” tożsamością, którą przyjmuje podczas performansu<sup>36</sup>. Jego kreacje są podobnie niereferencyjne, bo nie upierają się przy badaniu i ekspresji własnej tożsamości, ale przyjmują i twórczo przetwarzają funkcjonujące w kulturze wzorce<sup>37</sup>. Tożsamość zostaje u Machcińskiego sprowadzona do estetycznego fenomenu.

Co ciekawe, w ten sposób jego intuicyjne eksperymenty znów wpisały się w dyskusję, która toczyła się w tym czasie w USA. W 1964 roku Susan Sontag opublikowała głośny esej *Notes on Camp*, w którym opisała rodzaj nowego sposobu widzenia, który nie postrzega świata w kategoriach piękna, ale w kategoriach sztuczności i stylizacji<sup>38</sup>. Amerykańska krytyczka określiła go dandyzmem XX wieku: daleko posuniętą estetyzacją życia, wyzwoloną od ciężaru smaku i gustu, poza kategoriami dobrego i złego. Kamp jest według niej estetycznością bycia-jako-odgrywania-rol, najdalej posuniętą metaforą życia jako teatru, w którym widownią jest ludzki tłum wystawiony na widok publiczny<sup>39</sup>. To zwycięstwo „«stylu» nad «treścią», «estetyki» nad «moralnością» i «ironii» nad «tragedią»<sup>40</sup>. Nadmiar i przesada u Machcińskiego są triumfem nie-normatywności. Jego kreacje nie tylko parodiują społecznie usankcjonowane przedstawienia płci, ale wyzwalają wizerunek ciała od piętna choroby i pozwalają mu funkcjonować na własnych zasadach. Machciński posługując się kampem akceptuje, co ludzkie, a więc ułomne. Jego kreacje są przejawem fascynacji i zachwytu różnorodnością form, jakie może przyjąć człowiek. Opisuując jego twórczość można by powtórzyć za Sontag: „Smak kampowy to odmiana miłości do ludzkiej natury. Ceni raczej niż osądza, małe triumfy i niezręczne momenty napięcia «charakteru». Utożsamia się z tym, co go cieszy”<sup>41</sup>. Kamp Machcińskiego jest czuły.

---

<sup>36</sup> Kate R. Horowitz, *The trouble with "Queerness": Drag and the making of two cultures*, „Signs: Journal Of Women In Culture & Society”, 38, 2, 2013, s. 303-326.

<sup>37</sup> Joanna Mizielińska, Agata Stasińska, *Drag king / drag queen* [w:] M. Rudaś-Grodzka (red.): *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 94-97.

<sup>38</sup> Susan Sontag, *Zapiski o kampie*, tłum. D. Żukowski [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków 2012, s. 369-393.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 375.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 386.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 386.

## Fotograficzna inscenizacja

Opisując twórczość kaliskiego dandysa Jerzy Olek używa określenia „spektakl rzeczywistości”<sup>42</sup>. To sformułowanie dobrze oddaje podwójną naturę jego fotografii, balansującej między odsłanianiem i odgrywaniem tożsamości. Ma to znaczenie nie tylko w kategoriach performatywności. Świadomie lub nie, Machciński w swoich pracach ujawnia napięcie między rzeczywistością i inscenizacją w portrecie jako gatunku fotografii.

Problem napięcia między tymi dwiema przestrzeniami – rzeczywistości i inscenizacji – podejmuje François Soulages w książce *Estetyka fotografii: zysk i strata*. Rozdział poświęcony portretowi rozpoczyna od polemiki z innym francuskim badaczem fotografii, Jeanem-Claudem Lemagnym, dotyczącej podziału na „dwie podstawowe tendencje” fotografii – „fotografię bezpośrednią” i „fotografię inscenizowaną”<sup>43</sup>. Pierwsza oddaje prymat fotografowanemu przedmiotowi, stawiając w cieniu podmiot fotografujący, sprowadzony do roli rejestratora rzeczywistości. Druga, natomiast, dąży do wyrażenia własnej wizji artysty, akcentując władczość podmiotu nad przedmiotem. Pierwszą reprezentują gatunki takie jak portret, reportaż i pejzaż; drugą szeroko pojęta fotografia kreacyjna. Soulages przekonuje, że podział ten mylnie przypisuje portretowi dążenie do zarejestrowania rzeczywistości. Zdaniem badacza jego natura bliższa jest inscenizacji niż dokumentowaniu „tego co było”. Czy portret udostępnia fotografowany obiekt czy wytwarza iluzję widzialnego zjawiska? Aby wyjaśnić to zagadnienie Soulages analizuje prace Julii Margaret Cameron – angielskiej fotografki-amatorki, autorki portretów i zdjęć rodzajowych. Wskazuje, że charakterystyczna dla jej twórczości jest teatralizacja życia codziennego. Jej modelami bywali znajomi, odwiedzający ją goście, rodzina i służba. Portretowała ich w różnych konwencjach – wykonując „prawdziwe” portrety lub posługując się historycznym albo literackim kostiumem. Fotografka działała jego zdaniem jak reżyserka-inscenizatorka: tworzyła przed obiektywem scenę, na której model-aktor odgrywał swoją rolę. W tych przedstawieniach uderza skupienie na intymności fotografowanego – jego gesty i mimika są wyjątkowo subtelne, inne niż konwencjonalne pozy popularne w ówczesnej fotografii atelierowej. Gładkie, ciemne tło pozbawione dekoracji sprawia, że cała

---

<sup>42</sup> Jerzy Olek, op.cit.

<sup>43</sup> François Soulages, *Estetyka fotografii: zysk i strata*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 68-69.

uwaga skupia się na nim. To wyabstrahowanie z rzeczywistości sprawia, że fotografowany „rozumia się ze swoim ziemskim znaczeniem, by zyskać sens fotograficzny”<sup>44</sup>. Analizując fotografię Hattie Campbel, Soulages pyta przewrotnie, jaki obraz najlepiej ujawnia tożsamość młodej dziewczyny: czy wówczas, gdy gra ona rolę westalki, a może raczej wtedy, gdy Cameron fotografuje samą Hattie, a nie Hattie wcielającą się w jakąś postać<sup>45</sup>? O to samo można zapytać przyglądając się fotografiom Machcińskiego. Czy bliższy jest prawdy o sobie wtedy, gdy fotografuje siebie w maksymalnie neutralnej konwencji, czy siebie w roli? Wtedy, kiedy jego twarz wykrzywia grymas, czy kiedy pozostawia ją spokojną, naturalną? Co kryje się za naturalnym wyrazem twarzy?

Autor sam zdaje się podpuszczać widza do zastanowienia się nad tym, zestawiając w albumie swoje różnorodne kreacje z prostymi portretami, podobnymi do tych, które wykorzystuje się w dokumentach (il.1, il.2). Portrety te przedstawiają mężczyzn, których wiek można byłoby określić jako „średni”. Przedstawieni są w konwencjonalnej pozycji ukazującej głowę w pozycji lewego półprofilu z widocznym lewym uchem. Ich strój jest formalny i zadbany, zarost i fryzury ułożone schludnie. Wzrok portretowanych utkwiony jest w nieokreślonym punkcie poza kadrem lub na wprost kamery; mimika neutralna. Te à la legitymacyjne fotografie stają rodzajem probierza *normy* dla reszty kreacji zebranych w albumie. *Normą* nazwałabym to, co oglądający spodziewa się zobaczyć, myśląc o przeciętnym obywatelu PRL, pozującym do zdjęcia do dokumentu. Patrząc na przedstawionych na nich mężczyzn można odnieść wrażenie, że patrzy się na zwykłych ludzi, nie wykreowane postaci. Neutralna konwencja fotografii służącej biurokratycznej władzy może być jednak niemniej złudna niż teatralna kreacja, o czym pisał w latach 80. Allan Sekula.

W artykule *Body and archive* opublikowanym na łamach czasopisma „October” wskazywał, że dla właściwego zrozumienia kultury portretu fotograficznego niezbędne jest wzięcie pod uwagę prestiżu paradygmatu fizjonomicznego w latach 40. i 50. XIX wieku. Wpłynął on bowiem znacząco na późniejszą popularność technik biometrycznych wykorzystywanych w celu identyfikacji osób przez policję i administrację państwową<sup>46</sup>. W *Reading an archive* Sekula zwraca z kolei uwagę na

---

<sup>44</sup> Ibidem, s.71.

<sup>45</sup> Ibidem, s.76.

<sup>46</sup> Allan Sekula, *Body and archive*, „October”, 39, 1986, s. 3-64.

„dwa ukryte imperatywy współczesnej fotografii, ciągnące nas w przeciwne strony: ku *nauce* i mitowi *obiektywnej prawdy* oraz ku *sztuce* i kultowi *subiektywnego doświadczenia*”<sup>47</sup>. Napięcie między tymi dwoma kierunkami dostrzegam w portretach Machcińskiego.

W pozornie pozbawionych ekspresji twarzach wyraźniej niż gdziekolwiek indziej widoczna jest konwencjonalność portretu. Twarze wpisane w tę manierę, jak gdyby przestają należeć do właściciela – stają się własnością urzędu, który narzuca zasady. Jak zauważa Sekula, popularyzacja fotografii zakwestionowała przywilej bycia portretowanym. Jednocześnie portret fotograficzny zaczął pełnić funkcje, którym portret malarski nie mógł sprostać tak rzetelnie – stał się narzędziem dokumentacji i typizacji. „W ten sposób rolę fotografii stało się także ustanowienie i ograniczenie pola *innego*, zdefiniowanie zarówno *ogólnego wyglądu* – typologii – jak i *konkretnych przypadków* dewiacji i patologii społecznej”<sup>48</sup>. To fotografia, zdaniem teoretyka, wprowadza „zasadę panoptyczną” do życia codziennego. Od XIX wieku wraz z pozytywistyczną obietnicą poznania człowieka za pomocą nauki szło w parze dążenie do ewidencjonowania norm i dewiacji za pomocą fotografii. Na podstawie skrupulatnego dokumentowania i katalogowania wizerunków w fotograficznych archiwach, powstała baza określająca jak powinno wyglądać ciało posłuszne prawu. W ten sposób wynalazek fotografii wyraźnie wpłynął na percepcję ciała i jego norm. Korzystająca z niego władza może pod płaszczykiem obiektywnej prawdy naukowej narzucać określony model inkarnacji. Mechanizm ten analizuje Stanisław Filipowicz bazując na myśli Michela Foucault. W książce *Twarz i maska* pisze:

„Technologia nadzoru nabiera kształtu jako imperatyw ucieleśnienia. Dzięki dobrodziejstwu panoptyzmu, władza może zająć się performowaniem ludzkiej postaci ustalając, jaki człowiek być powinien, jak powinien się zachowywać. [...] Zindywidualizowane, autentyczne oblicze staje się naturalnym przeciwnikiem zdyscyplinowania. Mamy do czynienia z banicją twarzy. *Spółczesność dyscyplinarne* wyposaża każdego w prototyp twarzy”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Idem, *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism* (1983) [w:] *The Photography Reader*, red. Liz Wells, Routledge, Nowy Jork 2003, s. 443-452.

<sup>48</sup> Idem, *Body...*, s. 7.

<sup>49</sup> Stanisław Filipowicz, *Twarz i maska*, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1998, s. 64-66.

Zdjęcia legitymacyjne są zamierzone jako normalne-naturalne, ale zamiast stać się doskonale przezroczyste, podkreślają sztuczność maniery. Autentyczność człowieka zastępuje jego maska, która staje się czymś więcej niż teatralnym rekwizytem. To ona sprawia, że człowiek może funkcjonować społecznie – jej odrzucenie grozi wykluczeniem. Ma to szczególne znaczenie dla twórczości outsidera, człowieka prywatnie nie wpisującego się w żaden kanon ani artystyczny, ani społeczny. Być może umieszczając w albumie zdjęcia odwołujące się do estetyki portretów legitymacyjnych Machciński mierzy się z pewnym ideałem, któremu z powodu choroby, braku wykształcenia i niekonwencjonalnego sposobu bycia trudno było mu sprostać. „Mnogość stylów, afiliacji etnicznych, rasowych, seksualnych czy społecznych na jego zdjęciach, przywodzi na myśl raczej nowojorskie niż kaliskie ulice”<sup>50</sup> piszą Zofia Czartoryska i Katarzyna Karwańska. Rzeczywiście, to, co w połowie lat 60. na Zachodzie byłoby akceptowane, a może nawet wspierane, w Polsce Ludowej budziło kontrowersje. Za fotografowanie aktów Machciński stracił legitymację partyjną<sup>51</sup>. Władza PRL popierała nieprofesjonalną twórczość, czego najlepszym przykładem jest ogromna popularność na przykład Amatorskich Klubów Filmowych<sup>52</sup>, jednak zainteresowania kaliskiego artysty zdecydowanie odstawały od tego, czego oczekiwano od członka Partii. Mimo szczerzej wiary w ideały opisywane przez Marksa w *Kapitale*, artysta nie pasował do ideału socjalisty w PRL<sup>53</sup>.

Jednym ze sposobów zwiększenia dominacji władzy może być dążenie do wykluczania płynności i efemeryczności możliwych form, jakie może przyjąć jednostka. Oficjalne stanowisko władz Polski Ludowej wobec różnych mniejszości nie zawsze było wyraźnie artykułowane. Czasem nawet nie było sprecyzowane. „Brak klarownego programu politycznego daje rządzącym spore możliwości – w zależności od potrzeb można uderzyć w tony represji albo przychylności, karać albo tolerować” – pisze Krzysztof Tomasiak<sup>54</sup>. Jego komentarz odnosi się do sytuacji mniejszości seksualnych, do których Machciński, co prawda, nie należy, jednak wskazuje na ważną

---

<sup>50</sup> Zofia Czartoryska, Katarzyna Karwańska, *Projekt: Ameryka – Tomasz Machciński*, Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2019 r., s. 3.

<sup>51</sup> Monika Stelmach, op.cit.

<sup>52</sup> Paulina Haratyk, *Amatorskie Kluby Filmowe. Zapomniany fenomen PRL-u*, O.pl, 12.09.2016, <http://magazyn.o.pl/2016/paulina-haratyk-amatorskie-kluby-filmowe-zapomniany-fenomen-prl-u-ekrany/2/> (17.04.2020).

<sup>53</sup> Monika Stelmach, op.cit.

<sup>54</sup> Krzysztof Tomasiak, *Gejeral. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 11.

prawidłowość. Grupy, które nie podlegały systemowym represjom nieraz znajdowały się w tak zwanym „aksamitnym więzieniu”, przestrzeni, w której można było pozwolić sobie na relatywnie swobodną wymianę myśli, a nawet formułować ograniczoną krytykę, chociaż bez możliwości realnego wpłynięcia na sytuację polityczną. Piotr Piotrowski określa tak pozycję polskich artystów w okresie po odwilży 1956 roku<sup>55</sup>. Zaczerpnięta od Miklósa Haraszti metafora obrazuje układ pomiędzy artystami a władzą polegający na zgodzie tych pierwszych na niekwestionowanie systemu w zamian za uzyskanie wolności twórczej. Węgierski dysydent porównuje aktywność artystów do przesuwania mebli – dopóki działa w ramach określonych zasad, jest bez znaczenia<sup>56</sup>.

Niemniej jednak przynależność do określonej opcji politycznej lub choćby poddanie się propagowanym przez nią normom, zmusza do ukształtowania własnego oblicza na ich podobieństwo. W skrajnych przypadkach narzucony sposób istnienia staje się jedynym znakiem tożsamości: maska zastępuje twarz, przedmiot zastępuje podmiot. Sytuacja portretowania może być takim przypadkiem, szczególnie kiedy mowa o portrecie legitymacyjnym, który musi wpisać się w konwencje instytucji, do której jest adresowany. Twarz jest w naszej kulturze źródłem podstawowych informacji o człowieku i intuicyjnie przyjmujemy ją jako ekwiwalent jego tożsamości. „Funkcjonujemy w terminach metonimii, kiedy postrzegamy człowieka jako jego twarz i odpowiednio do tych postrzeżeń postępujemy”<sup>57</sup>. Jest to jednak pewne uproszczenie – trudno byłoby uzasadnić ciągłość między tożsamością i przybraną maską. Podobnie trudne byłoby uzasadnienie ciągłości między tożsamością Machcińskiego a fenomenem jego powierzchowności ujętym w portrecie. Zjawisko reifikacji twarzy-maski w portrecie pozwala dostrzec wyraźny dystans obrazu fotograficznego od rzeczywistości. Fotografia, a w szczególności fotograficzny portret, nie jest odbiciem nagiętej rzeczywistości, ale zbiorem reguł i kodów. Jest wytworem kultury uwikłanym w kwestie obiektywnego dowodu i subiektywnej ekspresji, pozostaje na granicy nauki i sztuki. Portret poprzez sztuczność, zyskuje autonomię dzięki uwolnieniu się od służby

---

<sup>55</sup> Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 89.

<sup>56</sup> Miklós Haraszti, *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, Basic Books Inc., New York, 1987.

<sup>57</sup> George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 60.



prawdzie. „Prawda” wizerunku staje się w niej bowiem formą ekspresji, traci swój absolutny wymiar i staje się przypadkiem.

### **Wolność i szaleństwo**

Odrzucenie ciągłości i przewidywalności w obrazie swojego „ja” może być oznaką szaleństwa, rozszczepienia jaźni. Jednak tym szaleństwem jest metoda: u Machcińskiego to krok w stronę emancypacji, demonstracja niezależności. Sprowadzenie tożsamości do estetycznego fenomenu, pozwala mu ślizgać się po powierzchni rzeczywistości. Porzucenie jasnych granic, wielość i rozproszenie otwierają pole dla decepcji<sup>58</sup>. Artysta uwodzi widza pod coraz to nową postacią, zaciera granicę między realnością a fikcją – symuluje. Z czasem okazało się, że intuicja Machcińskiego była profetyczna. Postmoderniści zauważyli, że symulacje stały się fenomenami charakteryzującymi ponowoczesną kulturową rzeczywistość. Analizując te zjawiska, Jean Baudrillard stawia nas przed dylematem: jeśli symulant produkuje „prawdziwe” objawy, to jest, czy nie jest chory? Jeśli symuluje szaleństwo tak dobrze, że wprowadza lekarzy w błąd, to jest, czy nie jest wariatem? Filozof obrazuje w ten sposób problem, przed którym stawia nas symulacja: prawda i poprawna referencja przestały istnieć<sup>59</sup>.

Kreacje Machcińskiego są triumfem nie-normatywności i nieokreśloności. Pokazują sztuczność i performatywność społecznie usankcjonowanych charakterystyk ciała, dzięki czemu wyzwalają jego wizerunek od piętna choroby i pozwalają mu funkcjonować na własnych zasadach. Szaleństwo, które Machcińskiego było rodzajem walki o zachowanie odrębności w czasach narzucających konformizm wobec narzuconego porządku, pół wieku później stawia przed nami kolejne pytania. Kaliski „człowiek tysiąca twarzy”, współczesny Proteusz, zwiastuje płynną tożsamość, o której pisał Zygmunt Bauman<sup>60</sup>. W czasach ponowoczesnych, których patronem jest ten grecki bóg, osobowość stała się zadaniem do wykonania. Życie traktuje się jako zbiór

---

<sup>58</sup> Ciekawe rozważanie na temat decepcji we współczesnej kulturze proponuje Krystyna Wilkoszewska. Zob. Krystyna Wilkoszewska, *O zjawisku oszukiwania. Przykład Odyseusza*, „Kultura Współczesna”, 1-2, 2003, s. 132-138.

<sup>59</sup> Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, tłum. S. F. Glaser, The University of Michigan Press, Michigan 1994, s. 4.

<sup>60</sup> Zygmunt Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne”, 2, 1993, s. 7-9, 18-19.

epizodów, które nie tworzą już wspólnej narracji, bowiem każdy stanowi całość samą w sobie<sup>61</sup>.

Krytyka adresowana w kierunku liberalnej formy subiektywizmu, opartej na koncepcji zmiennokształtnego, nieustannie rekonstruującego się podmiotu, pochodzi nie tylko od konserwatywnych komentatorów. W polemice z teorią Judith Butler, Slavoj Žižek przekonuje, że chociaż amerykańska badaczka „obstaje przy jego «subwersywnym» charakterze, łatwo pokazać, że taki subiektywizm, odrzucający określoną tożsamość [...], pasuje doskonale współczesnemu konsumpcyjnemu i utowarowionemu społeczeństwu”<sup>62</sup>. Zdaniem słoweńskiego filozofa, słabość teorii „płynnego subiektywizmu” polega na tym, że chociaż prezentuje się jako transgresywna wobec obowiązującej ideologii, tak naprawdę staje się jej częścią. Co więcej, nie proponuje nowego pojęcia podmiotu, a jej wyznawcy nie są zgodni co do tego, czy istnieją i gdzie leżą granice jego ciągłej transformacji. „Więc «wszyscy jesteśmy queer», ale niektórzy bardziej niż inni”, puentuje Žižek<sup>63</sup>. W konsekwencji, teoria Butler nie rozwiązuje właściwie problemu, z którym miała się zmierzyć: performatywność nie likwiduje opresji nakładanej na określone grupy. Pytanie o drogi emancypacji i miejsce człowieka w „płynnej nowoczesności” pozostaje otwarte.

---

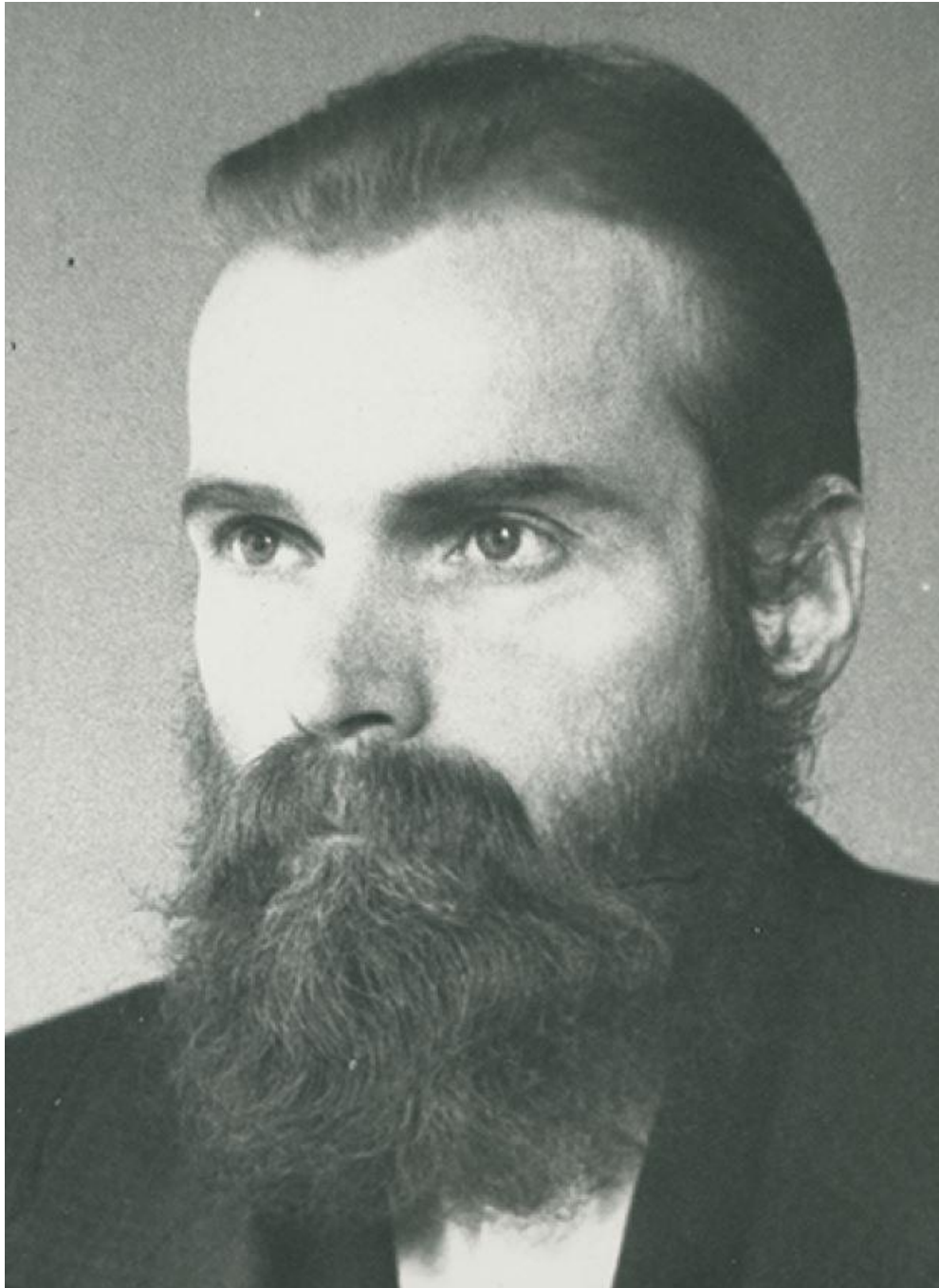
<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Slavoj Žižek, *The Courage of Hopelessness: Chronicles od a Year of Acting Dangerously*, tłum. własne autorki, Allen Lane Penguin Books, [b.m.] 2017, s. 162-164.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 162.



Ilustracja 1, Tomasz Machciński (1988?)



Ilustracja 2, Tomasz Machciński (po 1970?)

## Rozdział 2.

### Ryszard Kisiel. Emancypujący potencjał zabawy

Sesje fotograficzne Ryszarda Kisiel (ur. 1948) ukazują bogaty świat „artystycznych i pornograficznych” fantazji grupy przyjaciół. Szczególny dla środowiska polskich homoseksualistów czas powstania cyklu, następujący po akcji „Hiacynt” sprawia, że ta wydawać by się mogło niewinna, towarzyska zabawa, nabiera znaczeń na wielu poziomach. Z pewnością nie należy analizować sesji wyłącznie jako działalności artystycznej, sam Kisiel – reżyser i jeden z portretowanych modeli – odnosi się z pewną rezerwą do traktowania ich w kategoriach sztuki<sup>64</sup>. Istotniejsze wydaje się spojrzenie na nie w kontekście społecznym i historycznym. Dokumentacje dokamerowych performansów jako artefakty kultury wizualnej swoich czasów, stają się cennym źródłem wiedzy o kształtującej się świadomości wspólnej tożsamości polskich homoseksualistów.

Forma fotografii jest zróżnicowana, na przestrzeni kilkuset kolorowych slajdów zmienia się od klasycznych aktów męskich, w których wyraźne są inspiracje starożytną grecką rzeźbą, przez figlarne, kabaretowe scenki z fakirem czy baletnicą, po mroczne erotyczne wizje z udziałem Indianki-Szamanki. Są także zdjęcia imitujące napisy początkowe do filmu, w których ciała modeli odgrywają rolę tablic, na których foliowymi literkami wyklejono zabawne i miejscami sprośne hasła. Sekwencje zdjęć w cyklach układają się nieraz w krótkie historyjki, przez co przypominają stop-klatki. Ryszard Kisiel wspomina, że w tym czasie nie miał dostępu do kamery, więc zdecydował się zastąpić film fotografią. Powstałe w ten sposób serie w postaci pokazów slajdów miały uświetniać przyszłe przyjęcia w gronie znajomych. Pierwotnie planowano dołączyć do nich także oprawę muzyczną, jednak po pewnym czasie pomysł upadł, a o zdjęciach zapomniano na kolejne ćwierć wieku<sup>65</sup>.

Prace Kisiel trafiły w pole polskiego i światowego świata sztuki dzięki działalności Karola Radziszewskiego i Queer Archives Institute. W marcu 2005 r. artysta zaczął wydawać „DIK Fagazine”, magazyn artystyczny poświęcony tematyce LGBTQ+. Było to pierwsze pismo artystyczne podejmujące tę tematykę z perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej. Z czasem z badań skupionych wokół figury

---

<sup>64</sup> *Kisieland* (2012), reż. Karol Radziszewski.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

mężczyzny, męskości i homoseksualności, wyewoluowało zainteresowanie nienormatywną historią zza Żelaznej Kurtyny i związanymi z nią prywatnymi archiwami. W 2009 r., przygotowując poświęcony tej tematyce „DIK No 8. Before’89”, Radziszewski po raz pierwszy nawiązał kontakt z Kisiel. Początkowo, artysta wiedział jedynie o jego działalności aktywistycznej i wydawniczej – uznany działacz na rzecz środowisk LGBT był bowiem założycielem i wydawcą „Filo”, pierwszego magazynu poświęconego środowisku homoseksualistów w Polsce. Dopiero z czasem, w miarę jak rosło wzajemne zaufanie obu mężczyzn, Kisiel odsłaniał swoje przepastne archiwum, którego zakres wykraczał daleko poza stare edycje czasopisma. Wycinki prasowe, broszury, zagraniczne czasopisma i ziny, korespondencja i fotografie skrzętnie zbierane i przechowywane w gdańskim mieszkaniu, okazały się bogatym źródłem wiedzy o historii, kulturze i języku (również wizualnym) społeczności homoseksualnej w przed-transformacyjnej Polsce. Spotkanie z Kisiel i jego archiwum stało się zalążkiem wieloletniej przyjaźni i współpracy. Na szczególną uwagę zasługuje projekt *Kisieland*. Był to pionierski na polskim gruncie projekt artystyczny, który bazując na prywatnym archiwum i wykorzystując potencjał historii mówionej, próbował zrekonstruować narrację o historii LGBT w PRL i zmierzyć się z martyrologiczną narracją o prześladowaniu mniejszości seksualnych podczas akcji „Hiacynt”. W *Kisielandzie* po raz pierwszy zostały zaprezentowane szerszej publiczności fotografie wydawcy „Filo”, które stanowią najbardziej intymną część jego archiwum. W filmie dokumentalnym z 2012 r., Karol Radziszewski podjął się rekonstrukcji sesji fotograficznych realizowanych w drugiej połowie lat 80. przez Kisiela, jego partnera Waldka i ich znajomego. Kilkaset małoobrazkowych przezroczy ukazuje frywolne i groteskowe zabawy przed obiektywem w gronie znajomych. To barwne migawki ze spotkań kilku homoseksualnych mężczyzn, którzy mimo, że odcięci przez Żelazną Kurtynę, tworzą atmosferę bliską tej, którą portretowały w Nowym Yorku Nan Goldin czy Jennie Livingston. W rozmowie z Magdaleną Szcześniak dla Dwutygodnika Radziszewski tak komentuje powstanie filmu:

Kisiela zaprosiłem, żeby zmienić kontekst jego pracy, przenosząc ją z prywatnego gdańskiego mieszkania lat 80. do pracowni artysty, w której czeka na niego wynajęty model, kostiumy, farby. (...) Chodziło mi o wywołanie z niego opowieści o sesjach zdjęciowych z lat 80., ale chciałem też zobaczyć, co się dzieje, kiedy taki kreatywny człowiek wchodzi w kontekst

artystyczny. Dlatego film nosi tytuł *Kisieland* – interesował mnie stwarzany przez niego świat<sup>66</sup>.

„Kisieland”, heterotopiczny świat homoseksualnego mężczyzny zamknięty w niewielkim gdańskim mieszkaniu, stał się osią działań Radziszewskiego na ponad dekadę wyznaczając kierunek jego artystycznych i badawczych zainteresowań. Fotografie i część archiwaliów Ryszarda Kisiela trafiły do powołanego przez artystę Queer Archives Institute, organizacji zajmującej się gromadzeniem, digitalizacją, analizą i artystyczną interpretacją queerowych archiwów, szczególnie tych pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej. W ciągu ostatnich lat fotografie wielokrotnie były pokazywane na wystawach w Polsce i za granicą, między innymi podczas Trans\*festiwalu („Tavestis”, Kraków, 2015), w ramach kolejnych edycji festiwalu Pomada („Test ducha”, CSW, Warszawa 2015, „Dziedzictwo”, PKiN, Warszawa 2017, „EDEN”, Corner, Warszawa 2018), na wystawie „Nie jestem już psem” w Muzeum Śląskim (Katowice, 2017) oraz dwukrotnie w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski na wystawach „Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku” (2017) i „Karol Radziszewski. Potęga sekretów” (2019-2020).

Działalność Ryszarda Kisiela, przede wszystkim wydawnicza, jest znana wśród badaczy historii środowisk homoseksualnych i była niejednokrotnie wymieniana w opracowaniach i artykułach naukowych na ten temat, zarówno w języku polskim jak angielskim<sup>67</sup>. Dzięki działalności Karola Radziszewskiego i QAI widzialność zyskały także slajdy dokumentujące para-artystyczne sesje fotograficzne. Jako ważny artefakt wizualnej historii kultury homoseksualnej doczekały się kilku interpretacji, wśród których z pewnością należy wymienić teksty powstałe w ramach projektu *Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych*, zrealizowanego w Instytucie Kultury Polskiej UW (2012–2017). Przede wszystkim są to eseje *W Kisielandzie* Magdy Szcześniak i Karola Radziszewskiego, *Przebieranki* Agaty Zborowskiej oraz *AIDS jest pośród nas* Łukasza Knapa. Warto też wspomnieć wykład *Kisieland — squeeerować*

---

<sup>66</sup> Magda Szcześniak, Karol Radziszewski, *Dosyc tych okropności*, „Dwutygodnik”, 87, 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3802-dosyc-tych-okropnosci.html> (06.08.2020).

<sup>67</sup> W języku angielskim pisał o Kisielu m.in. Łukasz Szulc, *Transnational Homosexuals in Communist Poland: Cross-Border Flows in Gay and Lesbian Magazines*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2018.

*archiwum* Tomasza Basiuka i Karola Radziszewskiego w Fundacji Archeologii Fotografii w Warszawie (2011).

We wspomnianych tekstach o sesjach Ryszarda Kisiela mówiono i pisano w kontekście kultury wizualnej PRL i motywu „wyjścia z szafy”. Niewystarczająco jednak, moim zdaniem, zwrócono uwagę na emancypujący potencjał jaki może nieść towarzyska zabawa, a także kategorie groteski i obsceniczności, którymi operuje. Zagadnienia te wydają mi się ważnym tropem interpretacji działań Kisiela, szczególnie biorąc pod uwagę ich wyjątkowy status, zawieszony między prywatnym a publicznym, między codziennym życiem a zabawą w sztukę.

### **Akcja „Hiacynt”**

Z dzisiejszej perspektywy sytuacja środowiska homoseksualnego w Polsce przed 1989 r. wydaje się dosyć niejednoznaczna. Warto zauważyć, że prawodawstwo PRL było w tej mierze wyjątkowo liberalne. W Polsce jeszcze przed II wojną światową zniesiono penalizację stosunków homoseksualnych (1932), a prawo to rozszerzono w 1969 r. o dekryminalizację męskiej prostytucji<sup>68</sup>. Sprawa nie jest wcale oczywista, biorąc pod uwagę to, że do końca lat 60. w Stanach Zjednoczonych i wielu krajach Europejskich homoseksualizm był przestępstwem. Zarówno w Anglii, Austrii czy RFN, jak i w tzw. bloku środkowo-wschodnim w ZSRR, Rumunii i NRD, stosunki męsko-męskie podlegały karze<sup>69</sup>. Sytuacja ta ulegała powolnym zmianom dopiero w drugiej połowie XX w. W PRL tymczasem panowała zasada, którą za Krzysztofem Tomasikiem sprowadzić do motto: „nie zauważać i karać”. Jak zauważa autor *Homobiografii*, polska władza nie miała określonej i przemyślanej polityki wobec mniejszości seksualnych. Generalnie, traktowała je obojętnie, jednak pewna doza niedookreślenia w prawodawstwie pozawalała jej w dogodnych momentach uderzać w tony represji. Znane są przypadki osób szantażowanych przez Służby Bezpieczeństwa ze względu na ich preferencje seksualne<sup>70</sup>. Sytuacji sprzyjał fakt, że temat homoseksualności w debacie publicznej praktycznie nie istniał. W wywiadach historii mówionej analizowanych przez Tomasza Basiuka, pojawia się przekonanie, że w

---

<sup>68</sup> Krzysztof Tomasik, *Gejereł...* op. cit, s. 11.

<sup>69</sup> Stosunki lesbijskie były pomijane przez prawo. Więcej na temat „niewidzialności” lesbijek zob. Krzysztof Tomasik, op. cit., s. 186-200.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 4, 14.



Polsce było to nie tyle tabu, co, temat, który należało pominąć milczeniem<sup>71</sup>. Sytuację zdaje się potwierdzać to, że zarówno w prasie, w literaturze i na ekranach, relacje romantyczne między osobami tej samej płci przedstawiano sporadycznie<sup>72</sup>.

Niepisana zasada neutralności stosowana przez władzę i niewielkie zainteresowanie ze strony opinii publicznej, usuwały „podstawową motywację do podejmowania działań na rzecz równości praw, jaką w wielu innych krajach było dążenie do dekryminalizacji kontaktów homoseksualnych”<sup>73</sup>. Do połowy lat 80. nie tworzono zrzeszeń ani większych nieformalnych grup. Życie towarzyskie mniejszości seksualnych było bardzo rozproszone, funkcjonowało na archipelagach prywatnych mieszkań, zaprzyjaźnionych kawiarni i barów, pikiet w parkach i publicznych toalet<sup>74</sup>. Ich działanie miało jednocześnie charakter sieciowy i prywatny – przenikanie się tych odrębnych światów było możliwe dzięki wzajemnemu przekazywaniu kontaktów, w celu wymiany informacji i poznawania nowych ludzi. Jak wskazuje Tomasz Basiuk, spotkania organizowane w lokalach i mieszkaniach, miały duże znaczenie dla budowania poczucia przynależności do grupy, ponieważ były sposobem ujawniania się, co prawda nie przed światem zewnętrznym, ale przed sobą nawzajem<sup>75</sup>. Ta „protopolityczna towarzyskość” miała z kolei wpływ na kreowanie przestrzeni dyskursywnej, wytwarzanie świadomości wspólnych problemów i interesów, a w końcu pojawienie się właściwego aktywizmu<sup>76</sup>.

---

<sup>71</sup> Tomasz Basiuk, *Od niepisanej umowy milczenia do protopolityczności: dyskursywny i sieciowy charakter społeczności osób homoseksualnych w „długich latach 70.” w historii mówionej i epistolografii*, „Interalia”, 14, 2019, s. 28-50.

<sup>72</sup> W literaturze wymieniane są trzy istotne artykuły prasowe dotyczące homoseksualizmu opublikowane przed 1989 r.: Tadeusz Gorgol, *Homoseksualizm a opinia*, „Życie Literackie”, 28.04.1974; Barbara Pietkiewicz, *Gorzki fiolet*, „Polityka”, 8 (1251), 21 II 1981, s. 8; Krzysztof T. Darski (właśc. Dariusz Prorok), *Jesteśmy inni*, „Polityka”, 47, 23.11.1985; O sposobach przedstawiania homoseksualności w literaturze i filmie piszą m.in.: Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homosocjalne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013; Małgorzata Sadowska, Bartosz Żurawiecki, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*. [w:] Tomasz Basiuk, Dominika Ferens, Tomasz Sikora (red), *Parametry pożądania: kultura odmieńców wobec homofobii*, Universitas, Kraków 2006, s. 153-160.

<sup>73</sup> Tomasz Basiuk, *Od niepisanej umowy...* op.cit., s. 32.

<sup>74</sup> O homoseksualnych mapach polskich miast pisali m.in.: Krzysztof Tomasik, Krzysztof Zabłocki, Marcin Piet, *HomoWarszawa. Przewodnik kulturalnohistoryczny*, Abiekt.pl, Warszawa 2009; Paulina Rogulska, *Miniprzewodnik po Wrocławiu z „Lubiewa” Michała Witkowskiego*, „InterAlia”, 1, 2006, [http://interalia.org.pl/pl/artykuly/2006\\_1/13\\_bardzo\\_mini\\_przewodnik\\_po\\_wroclawiu\\_z\\_lubiewa\\_michala\\_witkowskiego.htm](http://interalia.org.pl/pl/artykuly/2006_1/13_bardzo_mini_przewodnik_po_wroclawiu_z_lubiewa_michala_witkowskiego.htm) (07.08.2020)

<sup>75</sup> Tomasz Basiuk, *Od niepisanej umowy...* op.cit., s. 31; zob. też: Idem, *Exposures. American Gay Men's Life Writing since Stonewall*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2013.

<sup>76</sup> Ibidem.

Pierwsze próby samoorganizacji społeczności homoseksualnej jako struktury politycznej pojawiły się dopiero po Akcji „Hiacynt”. Część badaczy wskazuje, że to ona mogła stać się dla jej części katalizatorem działania<sup>77</sup>. Milicyjna nagonka zainicjowana przez ówczesnego Ministra Spraw Wewnętrznych, generała Czesława Kiszcza, trwała z przerwami od 1985 do 1987 r. Oficjalnie miała na celu walkę z epidemią HIV/AIDS i przestępczością w środowisku, jednak stosowane metody, polegające na systematycznych aresztowaniach i przesłuchaniach, pozwalają wątpić w szczytne intencje władz. Na temat akcji wypowiedział się na łamach miesięcznika „Inaczej” m.in. Waldemar Zboralski. Wspomina, że podczas przesłuchania

„(...) przede wszystkim pytano o nazwiska, nazwiska, nazwiska – to głównie interesowało funkcjonariuszy SB. A także o stosowane techniki aktów płciowych. O ulubione pozycje i typ kochanka, który najbardziej podnieca przesłuchiwanego. Tymi pytaniami deptano najintymniejszą sferę człowieka. Już samo zadanie takiego pytania poniżało i upokarzało”<sup>78</sup>.

Funkcjonariusze nie przeprowadzali badań na obecność wirusa HIV, nie informowali o niebezpieczeństwie zakażenia ani nie kierowali na badania profilaktyczne. Pobierali za to odciski palców i robili zdjęcia do kartoteki i żądali podania kontaktów do innych homoseksualistów. Zatrzymanym zakładano także „Kartę homoseksualisty” i zmuszano do podpisania oświadczenia o treści: „Niniejszym oświadczam, że ja (imię i nazwisko), jestem homoseksualistą od urodzenia. Miałem w życiu wielu partnerów, wszystkich pełnoletnich. Nie jestem zainteresowany osobami nieletnimi”<sup>79</sup>. Badacze podejrzewają, że zebrane w ten sposób informacje miały służyć pozyskaniu kompromitujących faktów na temat określonych osób, w celu zmuszenia ich do współpracy z SB. Można podejrzewać, iż był to element walki z tworzącą się w tym czasie opozycją antykomunistyczną<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Piszą o tym m.in. Agata Fiedotow, *Początki ruchu gejowskiego w Polsce (1981-1990)*, [w:] Marcin Kula (red.), *Kłopoty z seksem w PRL. Rodzenie nie całkiem po ludzku, aborcja, choroby, odmienności*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012; Łukasz Szulc, op. cit.; Agnès Chetaille, *Poland: Sovereignty and sexuality in post-socialist times*, [w:] Carol Johnson, David Paternotte, Manon Tremblay (red.), *The Lesbian and Gay Movement and the State: Comparative Insights into a Transformed Relationship*, Routledge, Ashgate, 2011.

<sup>78</sup> Sergiusz Wróblewski, *Pytaniami deptano najintymniejszą sferę człowieka* [wywiad z Waldemarem Zboralskim], „Inaczej”, 10, 1999, s. 5.

<sup>79</sup> Łukasz Knap, *AIDS jest pośród nas*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/w-kisielandzie/> (04.05.2020), [cyt. za:] Paweł Kurpios, *Poszukiwani, poszukiwane. Geje i lesbijki a rzeczywistość PRL*, [www.dk.uni.wroc.pl](http://www.dk.uni.wroc.pl), (20.03.2012).

<sup>80</sup> O akcji „Hiacynt” piszą m.in. Krzysztof Tomasik, *Gejereł... op.cit.*; Andrzej Selerowicz, *Kryptonim „Hiacynt”*, Queermedia.pl, Warszawa 2015. Temat wciąż czeka na gruntowne przebadanie. Dotychczas badacze czerpali informacje z wywiadów z przesłuchanymi homoseksualistami, jednak

Akcja odcisnęła się w pamięci wielu polskich homoseksualistów jako traumatyczne doświadczenie<sup>81</sup>. Uderzający był prawdopodobnie fakt, że najbardziej intymna sfera życia – seksualności i miłosnych relacji z drugim człowiekiem – okazała się nie tylko jawna, ale potencjalnie niebezpieczna. To co prywatne w jednej chwili stało się publiczne. „Hiacynt” był pierwszym zorganizowanym działaniem władzy wymierzonym przeciwko tej grupie, przeprowadzonym w wielu miejscach w kraju. Razem z epidemią HIV/AIDS był też pierwszym zagrożeniem dotyczącym jednocześnie całej zbiorowości. Tomasz Basiuk sugeruje, że mogło to mieć niebagatelny wpływ na konsolidację środowiska w poczuciu zagrożenia wobec represji władzy. Waldemar Zboralski opisując milicyjne aresztowania w liście do Marka Jaworskiego (Andrzej Selerowicza) stwierdził: „Te bezprawne zatrzymania mają wprowadzić panikę? Chyba wprowadzą – ale wrogość kolejnej warstwy społeczeństwa przeciw komunistom w Polsce”<sup>82</sup>. Rzeczywiście, chociaż polscy homoseksualiści nie wyszli na ulice, niedługo potem podjęli pierwsze próby przekształcenia towarzyskich sieci kontaktów w zorganizowane kanały przekazywania informacji, służących ochronie członków mniejszości. W ten sposób powstał Warszawski Ruch Homoseksualny, powołany w 1987 r. przez grupę skupioną wokół Zboralskiego. Z pewnością stało się tak również w przypadku Ryszarda Kisiela, który niecały rok po zatrzymaniu założył wydawany metodą powielaczową magazyn „Filo”. Trudno jednak mówić o jakimkolwiek sformalizowaniu tych działań. Działacze i sympatycy ruchów prohomoseksualnych byli zazwyczaj znajomymi lub znajomymi znajomych, głównie mężczyznami, którzy poza zainteresowaniami politycznymi, motywowani byli chęcią znalezienia nowych partnerów seksualnych<sup>83</sup>. Zasięg i skala ich działania były bardzo niewielkie, z pewnością zbyt małe, żeby sprowokować znaczącą zmianę społeczną<sup>84</sup>. Dobrze obrazuje to funkcjonowanie trzecioobiegowych wydawnictw takich jak „Filo”. Dystrybucja publikacji o tematyce gejowskiej lub gejowsko-lesbijskiej opierała się na osobistych kontaktach, a więc na sieciowym charakterze społeczności czytającej te pisma. Dzięki niewielkiemu nakładowi nieprzekraczającemu 100 egzemplarzy, pismo

---

dotychczas nikomu nie udało się dotrzeć do ok. 11 tys. tzw. „różowych teczek”, w których zgromadzono ich zeznania.

<sup>81</sup> Mówi o tym m.in. Ryszard Kisiel. Zob. *Kisieland* (2012), reż. Karol Radziszewski.

<sup>82</sup> Tomasz Basiuk, *Od niepisanej umowy...* op. cit., s. 30.

<sup>83</sup> Konrad Pędziwiatr, Katarzyna Wojnicka, *LGBTQ movement in Poland and one of its active members*,

[https://www.researchgate.net/publication/275338575\\_LGBTQ\\_MOVEMENT\\_IN\\_POLAND\\_ANDONE\\_OF\\_ITS\\_ACTIVE\\_MEMBERS](https://www.researchgate.net/publication/275338575_LGBTQ_MOVEMENT_IN_POLAND_ANDONE_OF_ITS_ACTIVE_MEMBERS) (07.08.2020), s. 3.

<sup>84</sup> Ibidem.

mogło uniknąć kontroli cenzorskiej, jednak pozostawało ściśle hermetyczne i niszowe. Mimo to, przez kilka lat utrzymywało stałą grupę odbiorców i stało się rodzajem centrali przekazującej informacje z kraju i ze świata między homoseksualnymi mężczyznami rozszanymi po Polsce<sup>85</sup>.

„Skoro milicja zrobiła mi coming out, postanowiłem pójść na całość”, mówi Ryszard Kisiel<sup>86</sup>. Rzeczywiście, zarówno jego zaangażowana działalność wydawnicza, jak sesje fotograficzne, które realizował w gronie bliskich znajomych, były odważnymi gestami, wyjątkowymi na tle społeczności homoseksualnej tamtych lat. Zaskakujące jest to, jak traumatyczna dla wielu akcja „Hiacynt”, stała się dla niego wyzwalająca. „To było jakieś takie otwarcie się, samoistny wybuch własnej tożsamości homoseksualnej”, wspomina<sup>87</sup>. Znamienny wydaje się charakter działań, które podjął w odpowiedzi na to doświadczenie. Chociaż miały konspiracyjny, „podziemny” charakter – opierały się na tajemnicy i dyskrecji niewielkiego grona znajomych – nie akcentowały martyrologii uciśnionej mniejszości, ale poprzez groteskowy, a nawet obsceniczny humor, pomogły zyskać uczestnikom krytyczny dystans wobec trudnej rzeczywistości. Druga połowa lat 80. to czas, kiedy do Polski zaczęły docierać echa problemów, które na Zachodzie – w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej – przybierały coraz poważniejszy wymiar. Chodzi oczywiście o epidemię HIV i AIDS. Paradoksalnie, sytuacja, w której umierały tysiące ludzi stała się jednym z czynników, które przyczyniły się do rozwoju ruchu gejowskiego na świecie<sup>88</sup>. Począwszy od 1985 r. również w Polsce temat przeniknął do debaty publicznej. Rok później zaczęły się ukazywać informacyjne książeczki takie jak *AIDS. Nowa choroba* Zofii Kuratowskiej, *AIDS. Pytania i odpowiedzi* Jacka Juszczyka oraz *AIDS. Karta choroby* Marka Janiaka i Bogusława Gnatowskiego. Także wydawane przez Ryszarda Kisiel „Filo” początkowo miało formę informatora o zasadach bezpiecznego seksu. Ważną rolę pełniły w piśmie zabawne ilustracje, przedstawiające schematycznie pozycje erotyczne i wzory zachowań mające powstrzymać rozprzestrzenianie się epidemii. Estetyka

---

<sup>85</sup> 33. Kubara, Paweł; Radziszewski, Karol, Zapis rozmowy z Ryszardem Kisielem (bez tytułu), „DIK Fagazine”, 8, 2011, s. 30-32.

<sup>86</sup> *Kisieland* (2012), reż. Karol Radziszewski.

<sup>87</sup> Magda Szcześniak, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie”, 5, 2012, s. 221.

<sup>88</sup> Krzysztof Tomasiak, *op.cit.*, s. 156.

rodem ze szkolnego zeszytu i „chłopackie”, czasem niewybredne żarty ujęły w nawias zagrożenie i poprzez śmiech próbowały oswoić lęk i niepewność.

### **Odczarowanie traumy**

Temat AIDS pojawia się również w reżyserowanej przez Kisiela serii fotografii *Indianka – Szamanka*. Jak sam wspomina, pomysł pojawił się spontanicznie – czarna draperia, która służyła za tło do zdjęć, nadała otoczeniu ponury, wręcz upiorny wyraz. Efekt potęgowały pęki czarnego końskiego wlosia, które akurat wisiały pokoju. Aby jakoś „usprawiedliwić” ten nastrój, uczestnicy dodali tabliczkę z napisem „UWAGA AIDS”<sup>89</sup>. Mroczna postać odgrywana przez Kisiela, łączy w sobie różne symbole, które uczestnikom sesji skojarzyły się z szamanizmem i mroczną magią. Połyskliwa koszula z frędzlami i bogata złota biżuteria przywodzą na myśl nie tyle Indiankę, co Cygankę – kobiety romskie w Polsce często łączono z wrózkami, które z kart lub z ręki potrafiły przepowiedzieć przyszłość. Czarna peruka z końskiego wlosia, która skojarzyła się uczestnikom sesji z Indianką i ozdobny falliczny makijaż odnoszą się do wyobrażeń o odległych plemionach i ich tajemniczych rytuałach. Kolorowe penisy zdobiące tors jednego z modeli i twarz Indianki-Szamanki są jakby pierwotnymi znakami przynależności i amuletami. Seksualne pozycje na tle tabliczki przypominającej o epidemii, w pewnym sensie nabierają charakteru guseł, które są wspomnieniem tych, których zabrała choroba, ale również mają za zadanie chronić uczestników obrzędu.

Wiedźmy od wieków kojarzono z wyzwoloną seksualnością. Umberto Eco pisał, że od średniowiecza „mówi się o sabacie jako diabolicznym zlocie, podczas którego czarownice oddają się nie tylko zaklęciom, ale i prawdziwym orgiom, podejmując współzycie seksualne z diabłem pod postacią kozła, symbolu pożądliwości”<sup>90</sup>. Mrok, który towarzyszy postaci Szamanki symbolicznie obrazuje utracony raj beztroskiej seksualności. Kultura homoseksualnych mężczyzn zderzyła się z sytuacją, w której jeden z jej elementów, jakim była możliwość nawiązywania niezobowiązujących i przelotnych kontaktów, stał się śmiertelnym niebezpieczeństwem dla jej przedstawicieli. Wiedza na temat profilaktyki choroby była w Polsce niewielka, powszechne za to były kuriozalne z dzisiejszej perspektywy obawy i praktyki

---

<sup>89</sup> Zob. Aneks filmowy do pracy: Weronika Orłowska, *Szafa*, 2020.

<sup>90</sup> Umberto Eco (red.), *Historia Brzydoty*, Rebis, Poznań 2007, s. 203.

stygmatyzujące chorych<sup>91</sup>. Jak wspomina Ryszard Kisiel, było to dla środowiska zdarzenie traumatyczne i dla wielu stało się powodem rezygnacji z aktywności seksualnej<sup>92</sup>. Jednak weseli modele uchwyceni w orgiastycznych pozach zdają się o tym nie pamiętać: śmiech staje się dla nich sposobem traumatycznych doświadczeń. „Trudno jest cały czas być poważnym i jak za dużo jest pogrzebów, tragedii, śmierci czy chorób, to zaczyna człowiek z czasem obojętnieć i na zasadzie przeciwwagi zaczyna z tego żartować”, tłumaczy Kisiel<sup>93</sup>. Podobną w pewien sposób historię analizuje Luiza Nader opisując słynny bal w Zalesiu. Badaczka łączy atmosferę zabawy oraz pewną oniryczność groteskowej sytuacji z rzeczywistością traumy marca 1968 r. Powołując się na interpretację psychoanalityczną, przekonuje, że „zabawa (...) posiada istotną funkcję «rozgrywania w działaniu» (*acting out*) lub przepracowania (*Durcharbeitung*) wydarzenia traumatycznego”<sup>94</sup>. Chociaż nie pozwoli ostatecznie przewyciężyć powracających trudnych wspomnień, pomaga zyskać wobec nich krytyczny dystans. Wychodząc od wątpliwości Dominika LaCapry na temat wiarygodności twórczości wobec doświadczenia traumatycznego, proponuje, żeby w jej miejsce przyjrzeć się roli zabawy, która „wprowadzając swobodę i śmiech mogła stać się wyzwoleniem w sytuacji pourazowej, wyzwaniem wobec uporządkowanej rzeczywistości, gestem wyrażającym niezależność”<sup>95</sup>. Podobnie jak bal w Zalesiu można postrzegać zarazem jako wyraz oporu i przystosowania, „przepracowania” pomarcowej rzeczywistości politycznej i społecznej, tak sesje fotograficzne Ryszarda Kisiel mogły być sposobem na odreagowanie traumy Hiacynta, lęku przed epidemią HIV/AIDS, a także żałoby po jej ofiarach.

### **Obsceniczność, seks i ciało**

Dużym uproszczeniem byłoby sprowadzenie działań Kisiel i jego przyjaciół do wygłupów przed kamerą. Równie powierzchowne byłoby interpretowanie sesji jedynie w kategoriach seksualnej zabawy czy rodzaju „gry wstępnej”. Owszem, jak przyznaje autor, slajdy były pomyślane jako pornografia domowej roboty i miały uświetniać

---

<sup>91</sup> O reakcji polskiej opinii publicznej, władzy i mediów AIDS i HIV piszą m.in. Łukasz Knap i Krzysztof Tomasik. Zob. Łukasz Knap, op.cit.; Krzysztof Tomasik, op. cit., s. 155-185.

<sup>92</sup> *Kisieland* (2012), reż. Karol Radziszewski.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Luiza Nader, *Bal w Zalesiu: inne przestrzenie*, „Obieg”, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5863>, (04.05.2020).

<sup>95</sup> Ibidem.

prywatki w gronie znajomych<sup>96</sup>, mimo to, w sposób zamierzony (lub nie) ów „wybuch własnej tożsamości” przekuto w wymowny gest buntu. W zabawie, która nieustannie balansuje na granicy prawdy i oszustwa, tego co „naprawdę” i „na niby”, tkwi bowiem transgresyjny potencjał. Zabawa, dając szansę swobodnej kreacji wielu równoważnych rzeczywistości, umożliwiając podejmowanie prób i popełnianie błędów bez konsekwencji, może pomóc w odkryciu możliwości zmiany i przebudowy tego, co do tej pory uznawaliśmy za pewne i niewzruszone<sup>97</sup>. Jak pisze Richard Schechner, zabawa jest niebezpieczna, ponieważ polega na wyjściu z siebie, odwróceniu akceptowanych procedur i hierarchii, dlatego trzeba się czuć bezpiecznie, by ją rozpocząć<sup>98</sup>. Frywolne sceny są pstryczkiem w nos inwigilującej homoseksualistów władzy. Świadczą o tym, że Kisiel i jego towarzysze nie tyle przestali się jej obawiać – wiedzieli, że nie mają wobec niej siły – ile zyskali pewną świadomość własnej pozycji, która sprawiła, że zdecydowali się na prywatną rewolucję.

Realizując scenariusze pornograficznych, voyeurystycznych spektakli, ze wzrokiem wyzywająco utkwionym w obiektyw aparatu, mężczyźni demontują siłę reżimu, który podczas akcji „Hiacynt” pozbawił ich szacunku i intymności. Obraz nagiego męskiego ciała jako wyraz homoseksualnego pożądania i rozkoszy, był w kulturze wizualnej PRL skazany na negację. Tabu genitaliów, brzydotę i deformację męskiego aktu lub „usprawiedliwiający” umieszczenie go w relacji do ciała kobiecego w sztuce Polski Ludowej, Paweł Leszkowicz tłumaczy zinternalizowaną homofobią patriarchalnego systemu. Antyestetyzm i deseksualizacja męskiego aktu świadczą jego zdaniem o lęku i wyparciu, jak również o próbie utrzymania władzy nad spojrzeniem i seksualnością obywateli. Jego zdaniem wywrotowy potencjał mają w tym kontekście wszystkie manifestacje wizualne identyfikowane z pornografią, w tym wiążące się z ekspozycją genitaliów<sup>99</sup>.

To, jakie treści zostaną uznane za obsceniczne, zależy od kontekstu w jakim zostaną umieszczone, a także od tego kto je wykonuje i kto ogląda. Kisiel, szczególnie po akcji „Hiacynt” był świadom, że jest na celowniku władzy. Sceny, które tworzył są

---

<sup>96</sup> *Kisieland* (2012), reż. Karol Radziszewski.

<sup>97</sup> Por. Victor Turner, *Body Brain and Culture*, „Performing Arts Journal”, 10, 2, 1986, s. 31, <https://www.jstor.org/stable/3245611> (07.08.2020).

<sup>98</sup> Richard Schechner, *Zabawa*, [w:] *Antropologia widowisk, zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik [et al.], Agata Chałupnik [et al.], wyd. 2., Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 183.

<sup>99</sup> Paweł Leszkowicz, *Nagi mężczyzna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 135-138.

świadomą prowokacją, u podstaw której leży przekroczenie cielesno-podmiotowych, a co za tym idzie systemowych granic. W serii slajdów *Badziewianka* możemy klatka po klatce obserwować striptiz w wykonaniu portowej prostytutki. Groteskowa kreacja z elementów kobiecej garderoby, firan i kawałków znalezionych w domu materiałów wetkniętych niedbale za pas, dobrze oddaje charakter peerelowskiego brikolażu modowego i taniego blichtru<sup>100</sup>. Jednak wizerunki przypominające *drag queens* i aktorów paryskich *cabaret travesti*, są zaskakujące dla schyłkowej Polski Ludowej i mogą być dowodem na to, że pod powierzchnią zimnowojennej zmarzliny, z Zachodu na Wschód przenikały różnorodne wpływy, kształtując także nienormatywną kulturę wizualną. Kisiel wspomina, że w tym czasie w jednym z zagranicznych czasopism otrzymanych od kolegi marynarza i w kilku filmach widział mężczyzn odgrywających kobiety. Szczególne wrażenie zrobił na nim *Kabaret* (reż. Bob Fosse, 1972), ukazujący nocne życie Berlina na moment przed dojściem Hitlera do władzy. „Boska dekadencja” kabaretu transwestytów i sprośnej, nieskrępowanej choreografii parodiującej ówczesną politykę i społeczeństwo, na długo zostały w jego pamięci. Jednak jego kreacje, chociaż inspirowane filmem Fosse’a, rezygnują z bezpośredniego naśladownictwa<sup>101</sup>. Autor sesji przyznaje, że nie chodziło mu o stworzenie profesjonalnego spektaklu *drag queen*<sup>102</sup>. Mimo to, odwołanie się wizerunku wampa, demonicznej kobiety, która potrafi wykorzystać swoją seksualną siłę jako oręż do walki o własny interes, wydaje się być znaczące. Wywrotowy potencjał sesji Kisiela tkwi nie tylko w tym, co dziś nazwalibyśmy cross-dressingiem, czy w bezpośrednim obrazowaniu genitaliów, ale w korzystaniu z tych działań ze świadomości ryzyka bycia obserwowanym. Przekroczenie polega tu na zgodzie na całkowitą widzialność zakazanej rzeczy. Kisiel i jego przyjaciele nie mieli dostępu do ciemni i nie byłoby w stanie wywołać kolorowych fotografii samodzielnie. Musieli przystać na to, że ktoś obcy zobaczy ich zdjęcia i zaryzykować, że ich wyda. Perwersyjna transparentność łączy z tu z obscenicznością. Obsceniczność w swojej bezpośredniości i absolutnej widzialności znosi różnicę między znaczącym i znaczoną, przez co burzy bezpieczny dystans między obrazem i odbiorcą. Domowe otoczenie sesji zaciera granice między życiem a kreacją, ciałem a

---

<sup>100</sup> Ciekawą analizę działań Kisiela w kontekście mody schyłkowego okresu PRL proponuje Agata Zborowska, zob. Agata Zborowska, *Przebieranki*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/w-kisielandzie/>, (04.05.2020).

<sup>101</sup> O filmowych inspiracjach Ryszarda Kisiela można posłuchać w aneksie wizualnym do tej pracy, zob. Weronika Orłowska, *Szafa*, 2020.

<sup>102</sup> *Kisieland* (2012), reż. Karol Radziszewski.



jego reprezentacją, pożądaniem a opowieścią o nim. Prowokacyjne spojrzenie modela zmienia voyerystyczną przyjemność w niepokój. W kontekście sytuacji homoseksualistów w Polsce latach 80., obsceniczność związana z obnażeniem tego, co wyparte ma emancypacyjny potencjał. Staje się dumną afirmacją ciała, nie tylko sprzeciwia się ograniczeniom narzuconym przez normatywne społeczeństwo, ale w swojej bezpośredniości rzuca wyzwanie patrzącym, zmuszając ich do konfrontacji ze stworzonymi przez kulturę uprzedzeniami<sup>103</sup>.

### **„Inne przestrzenie”**

W ten sposób bawiono się nie tylko w jednym gdańskim mieszkaniu. Rozmówcy Tomasza Basiuka i Krzysztofa Zabłockiego także wspominają przyjęcia, podczas których przebierano się w damskie ubrania lub tworzone improwizowane kostiumy ze znalezionych elementów domowego wyposażenia. Basiuk przytacza opowieść jednego z mężczyzn:

„...w takim mieszkaniu, u cioci powiedzmy, można było, jak się towarzystwo już rozbawiło, napiło wódki czy wina, zdjąć firankę, nie wiem, ręcznik frotte, zrobić z niego jakiś turban, przypiąć do tego kwiaty i już powstawała jakaś niby kreacja”<sup>104</sup>.

Zabawa za zamkniętymi drzwiami, w wąskim gronie „wtajemniczonych”, mogła stać się szansą do nieskrępowanego eksplorowania własnej tożsamości. Johan Huizinga pisał, że jej wyjątkowy status powstaje w atmosferze tajemnicy. Zabawa pozwala stworzyć miejsce obarczone szczególnymi znaczeniami, w którym uczestnicy, wyrwani na chwilę z pospolitej rzeczywistości, funkcjonują wedle praw innych niż te na zewnątrz<sup>105</sup>. Przez czas trwania zabawy wyraźna staje się granica „my” – „oni”, między wtajemniczonymi i wszystkimi poza, co ma szczególne znaczenie dla integracji grupy i budowania poczucia wspólnotowości. Odrębność i tajemniczość zabawy najwyraźniejsza jest w przebraniu. Maski lub kostiumy sprawiają, że człowiek nie tylko gra, czy udaje, ale na chwilę *jest* kimś innym. Dawniej, w karnawale miało to szczególny, oczyszczający charakter – przebranie, to znaczy odnowienie odzieży i postaci społecznej, było jednym z obowiązkowych elementów ludowego

---

<sup>103</sup> Na temat krytycznego i emancypacyjnego potencjału nagości zob.: Alicja Muller, *Między sceną a obsceną. O krytycznym potencjale nagiego ciała*, „Didaskalia”, 150, s. 33-41, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=765455>, (03.06.2020).

<sup>104</sup> Tomasz Basiuk, *Od niepisanej umowy...* op. cit., s. 42.

<sup>105</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, [w:] *Antropologia widowisk* op. cit., s. 153.

świętowania<sup>106</sup>. Norbert Schindler pisał, że w ostatecznym szaleństwie społeczeństwo „dokonuje zbiorowej autoinscenizacji, wychodząc z założenia, że wszystko mogłoby być zupełnie inaczej”<sup>107</sup>. Zdaniem badacza jest to bowiem święto wszystkich sprzeczności, które chwali „wesołą względność istnienia”<sup>108</sup>. Podobne znaczenia można znaleźć w przebiegach podczas prywatnych. Swobodny, towarzyski charakter spotkań dawał bawiącym się okazję do wypróbowania ról i masek, diametralnie innych od tych, z którymi utożsamiali się na co dzień. Czasem maska więcej odkrywa niż zasłania, może bowiem pomóc uwolnić to, co wyparte i ukryte<sup>109</sup>. Co najważniejsze, pozwala zaryzykować bezpiecznie, w ramach żartu, bez konsekwencji. Jednak, jak wskazuje Tomasz Basiuk, w tych drobnych towarzyskich eksperymentach może tkwić protopolityczna siła: dzięki nim członkowie społeczności homoseksualnej badali i rozwijali sposoby ekspresji własnej homoseksualnej tożsamości a także rozmawiali o niej, tworząc jednocześnie wspólny język<sup>110</sup>.

Atmosfera zabawy znosząca na moment prawa obowiązujące na zewnątrz zmieniła plan zdjęciowy Kisiela w przestrzeń heterotopyczną. *Heterotopia*, termin ukuty przez Michela Foucaulta, oznacza społeczną i przestrzenną niszę, krytyczną wobec hegemonicznego porządku. *Heterotopia* jest w rozumieniu autora *Historii seksualności*, rodzajem skutecznie odgrywanej utopii, w której inne rzeczywiste miejsca, które można znaleźć w danej kulturze, są jednocześnie reprezentowane, kwestionowane i odwracane<sup>111</sup>. Lustrzane odbicie otaczającego świata, które powstaje w takiej „innej przestrzeni”, umożliwia budowanie nowych sensów i alternatywnych narracji. Podobnie jak berliński „Kit Kat Club”, główne miejsce akcji *Kabaretu* (1972) Boba Fosse’a, stał się krzywym zwierciadłem dla faszyzującego się społeczeństwa Republiki Weimarskiej, tak sesje fotograficzne w gdańskim mieszkaniu groteskowo odzwierciedlały rzeczywistość PRL. „Chcemy porno a nie ORMO, wiwat homo precz ZOMO”. To kultowe hasło na jednym ze slajdów w kilku słowach oddaje istotę działań

---

<sup>106</sup> Michaił M. Bachtin, Ludowe formy świąt karnawałowych, [w:] *Antropologia widowisk* op. cit., s. 379.

<sup>107</sup> Norbert Schindler, *Karnawał Kościół i „świat na opak”*. O funkcji kultury śmiechu w XVI w., [w:] Idem, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. Barbara Ostrowska, Warszawa 2002, s. 195.

<sup>108</sup> Norbert Schindler, *Aspekty historyczno-antropologiczne teorii karnawału*, [w:] *Antropologia widowisk* op. cit., s. 398.

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Tomasz Basiuk, op. cit., s. 42.

<sup>111</sup> Zob. Michel Foucault, *Of Other Spaces, Heterotopias*, tłum. Jay Miskowicz, Foucault.info, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>, (02.08.2020).

Kisiela i jego przyjaciół. Ich groteskowość jest wyrazem krytycyzmu społecznego i duchowej niezależności, dzięki którym źródła lęku uczyniono przedmiotem zabawy, aby przewyciężyć je śmiechem.

### Rozdział 3.

#### Podsumowanie

Nawet krótka analiza twórczości Tomasza Machcińskiego i Ryszarda Kisiela pozwala zauważyć jak wiele znaczeń mogą nieść ich gry z tożsamością. Przybieranie różnych masek może być formą autoterapii i ucieczki od własnych kompleksów i lęku. Ten aspekt kreacji jako porzucenia własnej tożsamości i poszukiwania innej, bliższej swoim marzeniom, wydaje się realizować Machciński. Także Kisiel wspominając, co motywowało go do przebieranek, mówił:

„To takie zadanie prawie że aktorskie – być czymś lepszym niż się wiodło [sic] w prawdziwym życiu. To tworzenie sobie jakiegoś takiego lepszego świata, na krótki czas, w ograniczonej przestrzeni... Może to zabrzmie schizofrenicznie, ale wiele osób chce sobie stworzyć taki własny świat – w stylu *glamour* właśnie. Jedni używają do tego kostiumów scenicznych, inni kostiumów płci przeciwnej [...]”<sup>112</sup>

W sesjach obu twórców wyraźnie widoczne są przyjemność czerpana z procesu twórczego. Radosne improwizacje przed kamerą uwalniając ciało modeli, pomagają im wyzwolić własną nienormatywną tożsamość spod presji otoczenia. Obserwowanie swojej zmieniającej się z czasem cielesności i ciągłe badanie jej istoty, stanowiło dla Machcińskiego punkt wyjścia do trwającej od ponad pół wieku opowieści o różnorodności form, jakie może przyjąć człowiek. Jego kampańskie, groteskowe, nieco „przeziębłe” kreacje, nie wyśmiewają, ale przeciwnie mają w sobie dużo czułości i akceptacji, wobec tego co ludzkie i ułomne. Dla Kisiela „wybuch własnej tożsamości”, jaki nastąpił podczas sesji, stał się jednocześnie prywatną rewolucją przeciwko dyskryminującemu porządkowi. Artystyczne i pornograficzne spektakle były świadomą prowokacją, u podstaw której leżało przekroczenie cielesno-podmiotowych, a co za tym idzie systemowych granic. W realiach, które nie pozwalały na głośny opór, były niemym protestem przeciwko ograniczeniom narzuconym przez normatywne społeczeństwo oraz represjom władzy.

Zabawa za zamkniętymi drzwiami lub w wąskim gronie „wtajemniczonych”, mogła stać się szansą do swobodnego eksplorowania własnej tożsamości. Eksperymenty, których świadkiem było jedynie oko kamery lub zaprzyjaźnionego fotografa, pozwalały zaryzykować bezpiecznie, bez konsekwencji. Mimo pozornej

---

<sup>112</sup> Zob. Aneks wizualny do tej pracy. Weronika Orłowska, *Szafa*, 2020

niefrasobliwości, te drobne działania umacniały twórców. W dumnej afirmacji męskiej nagości można znaleźć echa buntu. Obnażenie tej sfery, zupełnie wypartej przez pruderyjną kulturę PRL mogło mieć emancypujący potencjał. Skłaniało twórców do badania swoich ograniczeń i przekraczania ich. Stawiał także wyzwanie przed widzami, zmuszając do konfrontacji z własnymi uprzedzeniami.

Kreacje Machcińskiego i Kisiela są afirmacją względności istnienia. Nie poprzestają na badaniu i ekspresji własnego „ja”, ale przyjmują i twórczo przetwarzają funkcjonujące w kulturze wzorce. Tworząc alternatywne wersje siebie, demaskują performatywność wszelkich ról społecznych i tożsamości. Ich działania ujawniają konflikt pomiędzy „rzeczywistą” tożsamością artysty a „sztuczną” tożsamością, którą przyjmują podczas performansu. Tożsamość sprowadzona do roli estetycznego fenomenu staje się płynnym, niepokojąco nietrwałym bytem. Jej siłą jest nieuchwytność, ale w walce o wolność do wyrażania własnej odrębności jest raczej taktyką obronną niż strategią ataku. Nie myliłabym jej jednak z dobrowolnym eskapizmem – świadczy o świadomości własnej pozycji i pozwala przygotować się do dalszego działania.

## Bibliografia

1. August, Gerri et al., *Safe Spaces: Making Schools and Communities Welcoming to LGBT Youth*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2012, s. 142.
2. Bachtin, Michaił M., *Ludowe formy świąt karnawałowych*, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. Agata Chałupnik [et al.], wyd. 2., Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
3. Bauman, Zygmunt, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne”, 2, 1993, s. 7-9, 18-19.
4. Basiuk, Tomasz, *Exposures. American Gay Men's Life Writing since Stonewall*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2013.
5. Basiuk, Tomasz, *Od niepisanej umowy milczenia do protopolityczności: dyskursywny i sieciowy charakter społeczności osób homoseksualnych w „długich latach 70.” w historii mówionej i epistolografii*, „Interalia”, 14, 2019.
6. Beaudrillard, Jean, *Simulacra and simulation*, tłum. Sheila Glaser, The University of Michigan Press, Michigan 1994, s. 4.
7. Belting, Hans, *Faces. Historia twarzy*, tłum. Tadeusz Zatorski, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2015.
8. Bielas, Katarzyna, *Tomasz Machciński: Byłem Jezusem, Piłsudskim, Matką Teresą..., a teraz przymierzam się do Stalina*, „Duży Format”, 16.09.2019; <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,25185125,tomasz-machcinski-tysiace-moich-twarzy.html>, (17.04.2020).
9. Bullough, Bonnie; Bullough, Vern L., *Cross Dressing, Sex, and Gender*, University of Pensilvania Press, Philadelphia 1993, s. 3-18, 23-41.
10. Butler, Judith, *Peformative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal”, 40, 4, 1988.
11. Cembrzyńska Patrycja, *Twarz pod kontrolą*, „Colloquia Anthropologica et Communivativa”, 6, 2013, s. 211-224.
12. Chetaille, Agnès, *Poland: Sovereignty and sexuality in post-socialist times*, [w:] Carol Johnson, David Paternotte, Manon Tremblay (red.), *The Lesbian and Gay Movement and the State: Comparative Insights into a Transformed Relationship*, Routledge, Ashgate 2011.

13. Cielątkowska, Zofia, *Jerzy Beres*, Ninateka.pl, [https://ninateka.pl/arttykul/ksw-  
jerzy-beres](https://ninateka.pl/arttykul/ksw-<br/>jerzy-beres), (23.04.2020).
14. Czartoryska, Zofia; Karwańska, Katarzyna, *Projekt: Ameryka – Tomasz Machciński*, Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2019 r., [https://labiennale.art.pl/wp-  
content/uploads/2018/12/9\\_Z.Czartoryska-  
K.Karwanska\\_Biennale19.pdf&ved=2ahUKEwjR3cLfrPrAhVnhosKHS7oCS  
AQFjAAegQIARAB&usg=AOvVaw16CGQ88-0krlB45JeeUvNI](https://labiennale.art.pl/wp-<br/>content/uploads/2018/12/9_Z.Czartoryska-<br/>K.Karwanska_Biennale19.pdf&ved=2ahUKEwjR3cLfrPrAhVnhosKHS7oCS<br/>AQFjAAegQIARAB&usg=AOvVaw16CGQ88-0krlB45JeeUvNI)  
(02.03.2020).
15. Darski, Krzysztof T. (Dariusz Prorok), *Jesteśmy inni*, „Polityka”, 47,  
23.11.1985.
16. Eco, Umberto (red.), *Historia Brzydoty*, Rebis, Poznań 2007.
17. Fiedotow, Agata, *Początki ruchu gejowskiego w Polsce (1981-1990)*, [w:]  
Marcin Kula (red.), *Kłopoty z seksem w PRL. Rodzenie nie całkiem po ludzku,  
aborcja, choroby, odmienności*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego,  
Warszawa 2012.
18. Filipowicz, Stanisław, *Twarz i maska*, Fundacja im. Stefana Batorego,  
Kraków-Warszawa 1998, s. 64-66.
19. FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Tomasz Machciński –  
*Pieśni tylko moje*, [https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/machcinski-tomasz-  
piesni-tylko-moje](https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/machcinski-tomasz-<br/>piesni-tylko-moje), (17.04.2020).
20. Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka Performatywności*, tłum. Mateusz Borowski,  
Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
21. Foucault, Michel, *Of Other Spaces. Heterotopias*, tłum. Jay Miskowicz,  
Foucault.info,  
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>,  
(02.08.2020).
22. Gorgol, Tadeusz, *Homoseksualizm a opinia*, „Życie Literackie”, 28.04.1974.
23. Haraszi, Miklós, *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, Basic  
Books Inc., Nowy Jork 1987.
24. Haratyk, Paulina, *Amatorskie Kluby Filmowe. Zapomniany fenomen PRL-u*,  
O.pl 12.09.2016, [http://magazyn.o.pl/2016/paulina-haratyk-amatorskie-kluby-  
filmowe-zapomniany-fenomen-prl-u-ekrany/2/](http://magazyn.o.pl/2016/paulina-haratyk-amatorskie-kluby-<br/>filmowe-zapomniany-fenomen-prl-u-ekrany/2/) (17.04.2020).

25. Horowitz, Katie, *The trouble with "Queerness": Drag and the making of two cultures*, „Signs: Journal Of Women In Culture & Society”, 38, 2, 2013, s. 303-326.
26. Huizinga, Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. Agata Chałupnik [et al.], wyd. 2., Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
27. Jach, Aleksandra, *Happening*, Ninateka.pl, <https://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-happening> (23.04.2020).
28. Jagielski, Sebastian, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
29. Jarosz, Robert, *To tak naprawdę nie są poważni artyści. Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, „Szum”, 17.08.2018; <https://magazynszum.pl/o-sztuce-outsiderow-ze-zbigniewem-libera-rozmawial-robert-jarosz/>, (18.08.2020).
30. Knap, Łukasz, *AIDS jest pośród nas*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/w-kisielandzie/> (04.05.2020).
31. Kosińska, Karolina, *Manewry tożsamościowe. Kobieta jako mężczyzna i mężczyzna jako kobieta w przedwojennym polskim kinie komediowym*, [b.m.],[b.r.]; [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/82812/kosinska\\_manewry\\_tozsamosciowe\\_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/82812/kosinska_manewry_tozsamosciowe_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y), (08.08.2020).
32. Krzyszczeń, Jerzy, *Wychodzimy z ukrycia. Ujawnianie się lesbijek, gejów, biseksualnych i transpłciowych+*, Korporacja Ha!art, Kraków 2018.
33. Kubara, Paweł; Radziszewski, Karol, *Zapis rozmowy z Ryszardem Kisielem (bez tytułu)*, „DIK Fagazine”, 8, 2011, s. 30-32.
34. Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 60.
35. Leszkowicz, Paweł, *Nagi mężczyzna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
36. Miklas, Anna, *Mały Wielki Człowiek*, „Życie Kalisza”, 07.05.1997.
37. Miller, Marek, *W poszukiwaniu siebie*, „Razem”, 1978, nr 14 (81), s. 23-25.
38. Muller, Alicja, *Między sceną a obsceną. O krytycznym potencjale nagiego ciała*, „Didaskalia”, 150, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=765455>, (03.06.2020).



39. Muñoz, Javier, *Luna Luis Ortiz on HIV/AIDS Activism and the Latex Ball*, 24.06.2019, <https://youtu.be/afVTz8EK3bA> (24.08.2020)
40. Nader, Luiza, *Bal w Zalesiu: inne przestrzenie*, „Obieg”, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5863>, (04.05.2020).
41. Olek, Jerzy, *Spektakle rzeczywistości*, „Wiadomości”, 23, 1975, nr 45/971.
42. Mizielińska, Joanna; Stasińska, Agata, *Drag king / drag queen* [w:] M. Rudaś-Grodzka (red.): *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 94-97.
43. Pawłowski, Roman, *17 tysięcy twarzy Tomasza Machcińskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 26.02.2016, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,19681433,17-tysiecy-twarzy-tomasza-machcinskiego-felieton.html>, (17.04.2020).
44. Pawłowski, Tadeusz, *Happening*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
45. Pędzwiatr, Konrad; Wojnicka, Katarzyna, *LGBTQ movement in Poland and one of its active members*, [b.m.], [b.r.], s. 3; [https://www.researchgate.net/publication/275338575\\_LGBTQ\\_MOVEMENT\\_IN\\_POLAND\\_ANDONE\\_OF\\_ITS\\_ACTIVE\\_MEMBERS](https://www.researchgate.net/publication/275338575_LGBTQ_MOVEMENT_IN_POLAND_ANDONE_OF_ITS_ACTIVE_MEMBERS) (07.08.2020).
46. Piet, Marcin; Tomasiak, Krzysztof; Zabłocki, Krzysztof, *HomoWarszawa. Przewodnik kulturalnohistoryczny*, Abiekt.pl, Warszawa 2009.
47. Pietkiewicz, Barbara, *Gorzki fiolet*, „Polityka”, 8 (1251), 21 II 1981.
48. Piotrowski, Piotr, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 89.
49. Piotrowski, Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999.
50. Rogulska, Paulina, *Miniprzewodnik po Wrocławiu z „Lubiewa” Michała Witkowskiego*, „InterAlia”, 1, 2006; [http://interalia.org.pl/pl/artykuly/2006\\_1/13\\_bardzo\\_mini\\_przewodnik\\_po\\_wroclawiu\\_z\\_lubiewa\\_michala\\_witkowskiego.htm](http://interalia.org.pl/pl/artykuly/2006_1/13_bardzo_mini_przewodnik_po_wroclawiu_z_lubiewa_michala_witkowskiego.htm) (07.08.2020).
51. Sadowska, Małgorzata; Żurawiecki, Bartosz, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*, [w:] Tomasz Basiuk, Dominika Ferens, Tomasz Sikora (red.), *Parametry pożądania: kultura odmieńców wobec homofobii*, Universitas, Kraków 2006, s. 153-160.

52. Schechner, Richard, *Zabawa*, [w:] *Antropologia widowisk, zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik [et al.], wyd. 2., Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
53. Schindler, Norbert, *Karnawał Kościół i „świat na opak”*. *O funkcji kultury śmiechu w XVI w.*, [w:] Idem, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. Barbara Ostrowska, Warszawa 2002, s. 195.
54. Schindler, Norbert, *Aspekty historyczno-antropologiczne teorii karnawału*, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. Agata Chałupnik [et al.], wyd. 2., Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
55. Sekula, Allan, *Body and archive*, „October”, 39, 1986, s. 3-64.
56. Sekula, Allan, *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism* (1983) [w:] *The Photography Reader*, red. Liz Wells, Routledge, Nowy Jork 2003, s. 443-452.
57. Selerowicz, Andrzej, *Kryptonim „Hiacynt”*, Queermedia.pl, Warszawa 2015.
58. Sontag, Susan, *Zapiski o kampie*, tłum. Dariusz Żukowski [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków 2012, s. 369-393.
59. Soulages, François, *Estetyka fotografii: zysk i strata*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Waclaw Forajter, Universitas, Kraków 2007.
60. Stelmach, Monika, *Szkoda mnie zakopać*, „Dwutygodnik”, 180, 2016, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6421-szkoda-mnie-zakopac.html>, (17.04.2020).
61. Szcześniak, Magda, *Dosyć tych okropności*, „Dwutygodnik”, 87, 2012, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3802-dosyc-tych-okropnosci.html> (06.08.2020).
62. Szcześniak, Magda, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie”, 5, 2012.
63. Szulc, Łukasz, *Transnational Homosexuals in Communist Poland: Cross-Border Flows in Gay and Lesbian Magazines*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2018.
64. Tomasik, Krzysztof, *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
65. Turner, Victor, *Body Brain and Culture*, „Performing Arts Journal”, 10, 2, 1986, s. 31, <https://www.jstor.org/stable/3245611> (07.08.2020).

66. Wilkoszewska, Krystyna, *O zjawisku oszukiwania. Przykład Odyseusza*, „Kultura Współczesna”, 1-2, 2003, s. 132-138.
67. Wróblewski, Sergiusz, *Pytaniami deptano najintymniejszą sferę człowieka [wywiad z Waldemarem Zboralskim]*, „Inaczej”, 10, 1999, s. 5.
68. Agata Zborowska, *Przebieranki*, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/w-kisielandzie/>, (04.05.2020).
69. Žižek, Slavoj, *The Courage of Hopelessness: Chronicles od a Year of Acting Dangerously*, Allen Lane, Penguin Books, b.m. 2017, s. 162-164.