



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice"

autor:

Łukasz Kiełpiński

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 36

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/gra-o-sumie-zerowej>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.36.2759>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

AIDS; HIV; Piotr Łazarkiewicz; kino polskie; klasa; tożsamość; transformacja ustrojowa

streszczenie:

W artykule autor analizuje sposób reprezentacji grup społecznie wykluczonych w filmie Piotra Łazarkiewicza *Pora na czarownice* (1993). Tworząc pierwszą polską pełnometrażową produkcję dotyczącą rodzimego kontekstu problemu AIDS, reżyser deklarował chęć stworzenia dzieła zaangażowanego społecznie. Z jednej strony chodziło o pokazanie surowej rzeczywistości okresu transformacji ustrojowej wbrew eskapistycznym tendencjom ówczesnego polskiego kina. Z drugiej zaś strony celem filmu było zabranie głosu w obronie zakazanych HIV i potępienie nietolerancji. Symbolicznie dowartościowując jedną grupę, twórca zdaje się jednak prześlepić kompensacyjne stygmatyzowanie klasy ludowej. Zjawisko opisane jest w tekście za pomocą analizy sposobu konstruowania inności w filmie oraz poprzez odwołanie do kontekstu jego recepcji w polskiej prasie pierwszej połowy lat 90. XX wieku.

Łukasz Kiełpiński - Kulturoznawca, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, absolwent MISH UW. Jego zainteresowania badawcze lokują się na przecięciu filmu i teorii krytycznych. W ramach grantu MNiSW „Perły nauki” (dawniej: „Diamentowy grant”) zajmuje się obecnie wkładem emigrantów z Europy Środkowo-Wschodniej w powojenną, amerykańską awangardę filmową. Badania w tym zakresie prowadził na Uniwersytecie w Toronto (2023-24), w Institut für die Wissenschaften vom Menschen (IWM) w Wiedniu w ramach Jerzy Giedroyc Fellowship (2024-25) oraz na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley w ramach stypendium Fulbrighta (2025-26). Publikował m. in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Współczesnej”, „Stanie Rzeczy”, „Pleografie”, „IWM Post” i „Ekranach”. Stypendysta NCN, laureat Polish Studies Association Graduate Research Award i zdobywca I miejsca w VII edycji Konkursu im. Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską z zakresu polskiego kina lub edukacji audiowizualnej. Dorywczo zajmuje się krytyką filmową, za co był nagradzany w konkursie im. Krzysztofa Mętraka na najlepsze teksty krytycznofilmowe (2023-2025).

Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice"

Kino dwóch prędkości

Jednym z zarzutów najczęściej stawianych polskiemu kinu lat 90. XX wieku było i jest oskarżenie o nieudolne przedstawianie ówczesnej rzeczywistości społecznej¹. Kryzys realizmu w rodzimym kinie okresu transformacji ustrojowej zwykle się tłumaczył upowszechnieniem imitacyjnej estetyki realizmu kapitalistycznego², która nie ominęła także naszej filmografii. W filmach takich jak *Mów mi Rockefeller* (1990, reż. Waldemar Szarek) można dostrzec obecność przeszczepionych z Zachodu wyobrażeń o kapitalistycznej rzeczywistości jako przestrzeni nieskończonych możliwości³. W obliczu fantazmatycznych obrazów wiele obiecującej „wolnej Polski” lokalna specyfika transformacji ustrojowej pozostawała wówczas nieuchwytna i opierała się filmowej reprezentacji.

Nie oznacza to jednak, że lata 90. XX wieku to w polskim kinie okres wyparcia wszelkiej przemocy czy niesprawiedliwości społecznej. Dość powiedzieć, że jest to także dekada, która zdaniem między innymi Sebastiana Jagielskiego stała „pod znakiem Władysława Pasikowskiego i nurtu bandyckiego”⁴. To właśnie maczystowskie spektakle nagiej siły i bezwzględnej sprawczości cieszyły się największą popularnością wśród polskich widzów. Nieco bardziej zniuansowana przestrzeń szarości pomiędzy krainą nadziei i możliwości reprezentowaną przez realizm kapitalistyczny a rzeczywistością opartą na okrutnej walce o dominację, którą uosabiały filmy Pasikowskiego, rzadko znajdowała jednak odzwierciedlenie w rodzimej kinematografii tamtego czasu. Jedną z prób przełamania tego impasu był obraz Piotra Łazarkiewicza *Pora na czarownice* (1993) – pierwszy

polski film podejmujący temat AIDS.

Marzenna Wiśniewska otwiera swoją recenzję *Pory na czarownice* z 1994 roku krótką, lecz wymowną rekapitulacją wpływu estetyki realizmu kapitalistycznego na polskie kino po roku 1989:

Jednym z najczęstszych oskarżeń, wysuwanych pod adresem polskiego kina od lat kilku, jest nieobecność w nim tematów ważnych społecznie. Jeszcze do niedawna ktoś oglądający nasze filmy za granicą mógłby pomyśleć, że jesteśmy narodem dostatnim i sytym [...]. Ta moda kończy się [...] Być może [twórcy filmowi – Ł.K.] zrozumieli również, że polscy Car[r]ingtonowie i tak nie mają szans przy swoich amerykańskich pierwowzorach, a zresztą dla śledzenia ich losów nikomu nie zechce się ruszyć sprzed telewizora. Zapewne też to wraz ze słabnącym optymizmem całego społeczeństwa, nie wyłączając artystów, coraz częściej widzimy na ekranach nie tylko biznesmenów na wywczasach, lecz i bezrobotnych na zasiłku⁵.

O „słabnącym optymizmie całego społeczeństwa”, który znajdował swoją reprezentację na ekranie, miały świadczyć także premiery takich filmów jak *Urowadzenie Agaty* (1993, reż. Marek Piwowski), gdzie głównymi bohaterami są warszawscy bezdomni, czy *Tylko strach* (1993, reż. Barbara Sass) – historii dwóch kobiet zmagających się z uzależnieniem od alkoholu. Kolejną nutą goryczy w pejzażu rodzimego kina społecznego miała być *Pora na czarownice*. Trzymając się blisko rzeczywistości społecznej, Łazarkiewicz był niejednokrotnie oskarżany o uprawianie filmowej publicystyki. Przychylnie nastawiona do filmu Barbara Hollender na łamach „Rzeczpospolitej” chwali jednak reżysera za odwagę konfrontowania się z bieżącymi problemami społecznymi. Krytyczka starała się dowartościować interwencyjny charakter dzieła: „Już sam temat filmu zasługuje na uwagę. Bo tak się składa, że w ostatnich latach polscy reżyserzy opowiadają głównie o rodzimych kapitalistach-cwaniaczkach (to najczęściej

w formie komediowej) albo o porachunkach rosyjskiej mafii (wtedy wychodzi im film sensacyjny)”⁶. Film Łazarkiewicza, jak zauważa recenzentka, wyraźnie wykraczał poza tak zarysowany antagonizm.

Temat filmu – wirus HIV – stał się punktem zapalnym ujawniającym nowy charakter struktury społecznej w Polsce po 1989 roku. Sam wirus nie tyle bowiem sprekaryzował pozycję pewnych grup społecznych, ile uwydatnił ich marginalizację. Jak zauważa Steven Trasher, „wirusy oddziałują na już istniejące w naszym społeczeństwie struktury władzy w taki sposób, że ci, którzy są już zmarginalizowani, stają się jeszcze bardziej podatni na niebezpieczeństwo, co jedynie pogłębia dotychczasowe podziały społeczne”⁷. Warto zatem spytać: co takiego wirus nabytego niedoboru odporności objawił o rzeczywistości polskiej transformacji ustrojowej? I w jaki sposób reprezentacja problemu AIDS w Polsce w pierwszej połowie lat 90. XX wieku obecna w filmie *Pora na czarownice* ujawniała podstawowe aporie dyskursu modernizacji i demokratyzacji III RP?

Spoleczna autoimmunologia

„AIDS dotarł do Polski”⁸. Tymi słowami rozpoczynał się pierwszy tekst w polskiej prasie napisany z punktu widzenia osoby otwarcie homoseksualnej. Ukazał się on 23 listopada 1985 roku na łamach „Polityki”. W tym samym roku odnotowano w Polsce pierwszy przypadek zakażenia wirusem HIV⁹. Wtedy także rozpoczęła się akcja „Hiacynt”, której jednym z oficjalnych powodów miało być rzekome przeciwdziałanie epidemii AIDS na terenie Polski, choć prawdopodobnie chodziło głównie o zbieranie informacji o środowisku gejowskim w celu zastraszania oraz szantażowania, żeby w ten sposób zmuszać jego członków do współpracy ze służbą bezpieczeństwa¹⁰. W odpowiedzi na opublikowany w „Polityce” list otwarty uformowała się pierwsza polska grupa LGBT, której liderem był Leszek Truchliński. Powstawała ona w środowisku „Biuletynu” –

pierwszego polskiego czasopisma gejowsko-lesbijskiego, wydawanego na początku lat 80. XX wieku przez Andrzeja Selerowicza w Wiedniu i wysyłanego pocztą do Polski. Wkrótce potem, w 1986 roku Kisiel wydaje magazyn gejowski „Filo”, a rok później formują się załóżki Warszawskiego Ruchu Homoseksualnego. Pojawienie się w Polsce kwestii HIV/AIDS oraz związana z tym potrzeba dotarcia z informacjami na temat choroby do grup ryzyka stały się tym samym istotnymi bodźcami do samoorganizacji środowiska homoseksualnego i rozpoczęcia jego długiej walki o widoczność w sferze publicznej.

W Polsce nie powstał jednak żaden odpowiednik amerykańskiego, brytyjskiego czy francuskiego ACT UP, czyli ruchu, który podejmowałby szeroko zakrojone działania w zakresie przeciwdziałania AIDS. Za pierwszą publiczną manifestację osób LGBT w Polsce uznaje się dopiero happening Lambdy Warszawa zorganizowany pod Kolumną Zygmunta 14 lutego 1993 roku, na rok przed wejściem do polskich kin *Pory na czarownice* (jak można się domyślać, walentynkowa manifestacja nie była jednak skupiona na potrzebie walki z AIDS). Z kolei pierwszą polską organizacją skoncentrowaną na przeciwdziałaniu HIV/AIDS i pomaganiu chorym było działające zgodnie z chrześcijańską ideą *caritas* stowarzyszenie Monar, założone przez psychologa Marka Kotańskiego, pod którego egidą 10 listopada 1989 roku powołane zostało stowarzyszenie Solidarni Wobec AIDS PLUS, a z czasem po prostu Solidarni Plus. Grupa powstała przede wszystkim w odpowiedzi na falę zakażeń HIV w środowisku osób używających narkotyków w iniekcjach. Przewodniczącym stowarzyszenia został Marek Kotański, a jego założycielami byli marszałek Sejmu Mikołaj Kozakiewicz i senatorka Zofia Kuratowska¹¹.

Inny istotny głos w sprawie AIDS pojawił się w prasie jeszcze przed pierwszymi wolnymi wyborami. 18 lutego 1989 roku, kilka dni po rozpoczęciu obrad Okrągłego Stołu, „Polityka”

opublikowała artykuł zatytułowany *Panika*¹². Tym razem o HIV pisano z perspektywy „normalnej większości” i nie wygłaszano emancypacyjnych wezwań. Tekst miał przede wszystkim charakter dydaktyczny. Z jednej strony podnoszono postępowe postulaty mówiące o tym, by nie izolować chorych od reszty społeczeństwa, ponieważ sprzyja to niepożądanemu stygmatyzacji osób seropozytywnych. Z drugiej strony w artykule pojawiały się głosy o konieczności utrzymywania „reżimu higienicznego i moralnego”¹³, który pozwoliłby przeciwdziałać nowym zakażeniom i chronił zdrową większość. Jak się wkrótce okaże, tylko drugi, konserwatywny postulat był wcielany w życie.

W pierwszych tygodniach 1990 roku, niecały rok po opublikowaniu przez „Politykę” wspomnianego artykułu, w prasie pojawiły się doniesienia o tym, że w Rembertowie dotkliwie pobito kilku młodych ludzi zakażonych HIV, gdy ci chcieli nabrać wody z publicznego hydrantu¹⁴. Chorzy byli rezydentami pobliskiego domu dla osób seropozytywnych, pierwszego takiego ośrodka w Polsce. Mieszkańcy pobliskiego Kawęczyna postawili wówczas podopiecznym Kotańskiego ultimatum: „Macie się stąd wynieść do 1 lutego”¹⁵. Sprzeciw sąsiadów zapoczątkował cykl otwierania kolejnych domów dla osób zakażonych HIV i następnie ich zamykania w atmosferze lokalnych linczów i skandali. Podobny los spotkał podobne placówki w Konstancinie, Głuskowie, Rybieniu pod Wyszkowem i wreszcie w Laskach pod Warszawą. Otwarcie domu w Laskach miała uświetnić swoją obecnością żona ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych Barbara Bush. Ostatecznie jednak do tego wydarzenia nie doszło, dom został bowiem spalony przez lokalną społeczność jeszcze przed oficjalną uroczystością. Sprawa zyskała spory medialny rozgłos, a o wydarzeniach w Laskach pisano nie tylko nad Wisłą – relacjonowano je także w telewizjach zachodnich, między innymi w Niemczech i USA¹⁶.

Pogromowa atmosfera, jaka wytworzyła się wokół zakażonych HIV, stała się przyczynkiem do toczonej w mediach dyskusji

o braku gotowości do przyjęcia przez polskie społeczeństwo demokratycznych i postępowych wartości takich jak tolerancja, empatia i prawa człowieka. W dyskursie publicznym na temat AIDS dominowały dwa sposoby opowiadania o tej chorobie. Pierwszy z nich opierał się na oświeceniowym przeciwstawieniu: edukacja i racjonalność *versus* niewiedza i „ciemnota”. Był on charakterystyczny dla liberalnych mediów publicznych. Drugi kierował się katolicką zasadą troski i miłości wobec bliźniego, bliską Monarowi chrystusową ideą *caritas*, i opierał się na bardziej afektywnym przeciwstawieniu: empatia i współczucie *versus* przemoc i pogarda. Niezależnie jednak od przyjętego języka opowieści naczelnym celem tych dyskursów była społeczna dydaktyka mająca na celu zmianę postaw, które prowadziły do takich skandali jak ten w Laskach.

Jednym z elementów tej społecznej dydaktyki był film Piotra Łazarkiewicza *Pora na czarownice*, który wszedł do polskiej dystrybucji 28 lutego 1994 roku. Pierwszy publiczny pokaz odbył się w listopadzie 1993 roku podczas 18. edycji Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych – *Pora na czarownice* brała udział w konkursie głównym, lecz jury pod przewodnictwem Agnieszki Holland nie przyznało filmowi Łazarkiewicza żadnej z nagród konkursowych. Krytycznie nastawieni wobec filmu recenzenci (w tej grupie dominowali mężczyźni) wskazywali na takie wady jak nadmierny dydaktyzm, uproszczony, czarno-biały obraz rzeczywistości oraz publicystyczny charakter, o czym świadczyć miała między innymi rola Moniki Olejnik jako zaangażowanej progresywnej reporterki relacjonującej protest lokalnej społeczności sprzeciwiającej się stworzeniu w ich miejscowości przytułku dla osób zakażonych HIV¹⁷. Z kolei krytyczki filmowe, które doceniały wartość filmu (w tej grupie więcej było kobiet), podkreślały potrzebę powstania takiego obrazu i chwaliły go przede wszystkim za podejmowanie ważnej kwestii społecznej¹⁸.

Nie bez znaczenia był moment, w którym film Łazarkiewicza pojawił się na ekranach. Z jednej strony było już po wydarzeniach

w Kawęczynie, Głuskowie, Konstancinie czy Laskach. Z drugiej strony dwa miesiące wcześniej, 31 grudnia 1993 roku, na ekrany polskich kin weszła *Filadelfia* (1993, reż. Jonathan Demme) – film opowiadający historię homoseksualnego mężczyzny, granego przez Toma Hanksa, zwolnionego z pracy z powodu widocznych na skórze objawów AIDS. Amerykański kinowy hit opowiadał historię „nawrócenia” początkowo homofobicznie nastawionego adwokata, granego przez Denzela Washingtona, który po czasie zdecydował się bronić w sądzie zwolnionego mężczyznę, uświadomiwszy sobie, że zgodnie z amerykańską konstytucją wszyscy są równi wobec prawa. Tym samym jego przejście z pozycji uprzedzenia do pozycji racjonalnej tolerancji zachodzi zgodnie z jurydyczną literą prawa. Emancypacja geja zakażonego wirusem HIV miała z kolei odbywać się poprzez wyposażenie bohatera filmu, granego przez powszechnie lubianego Toma Hanksa, w takie właściwości jak szacowność czy mieszczańskie zdroworozsądkowe podejście.

Widmo „prawdziwie hollywoodzkiej” *Filadelfii* ewidentnie krążyło nad polską recepcją *Pory na czarownice*. Zwłaszcza osoby nieprzychylnie filmowi Łazarkiewicza niekiedy sarkastycznie sugerowały, że „jaki kraj, taka *Filadelfia*”¹⁹. Jak przyznaje polski reżyser, chodziło o nakręcenie filmu, który miał alarmować, że obraz polskiej rzeczywistości pokazywany w telewizji jest przekłamany. „Chciałem więc nakręcić film przykry, który byłby kontrą dla tego pozytywnego obrazu przemian, jakim karmiła nas TV”²⁰ – mówił Łazarkiewicz w jednym z wywiadów. Tę próbę należy uznać za udaną. W przeciwieństwie do *Filadelfii*, w której piękni i racjonalni mężczyźni z wyższej klasy średniej wygrywają rozprawy sądowe, a nad nimi majestatycznie powiewa amerykańska flaga i triumfalnie góruje Statua Wolności, *Pora na czarownice* nie oferuje widzowi pocieszenia czy nadziei na poprawę.

Film opowiada historię Joli (Jolanta Fraszyńska) i Andrzeja (Andrzej Mastalerz), którzy żyją na Dworcu Centralnym w Warszawie, zajmując się handlem narkotykami i pracą seksualną. Oboje są zakażeni wirusem HIV. Z czasem ich drogi się schodzą i od tej pory, pomimo początkowej nieufności, tworzą bliski związek oparty na wzajemnej trosce. Kiedy w drugiej połowie filmu lądują w domu dla osób żyjących z HIV pod kuratelą księdza Jana (Bogusław Linda), protestujący tłum wygraża im i każe się wynosić. *Pora na czarownice* splata wątki fikcyjne i dramat psychologiczny dwójki głównych bohaterów z bardziej publicystyczną warstwą, opartą na prawdziwych wydarzeniach. Łazarkiewiczowi należą się zatem słowa uznania choćby za samo wyjście poza afirmatywny realizm kapitalistyczny bez popadania w przemocowy eskapizm kina gangsterskiego. W intencji reżysera film miał być formą społecznej konfrontacji: „W kraju panowała ogólna radość, była inna atmosfera. Mój pomysł był dużym zgrzytem w tych okolicznościach. Wszyscy, którzy go [scenariusz filmu – Ł.K.] czytali, uważali, że to nie są czasy na taki film”²¹. Warto zatem przyjrzeć się ówczesnej debacie publicznej i sprawdzić, jakiego rodzaju wnioski wyciągano w wyniku tej konfrontacji.



Jola (Jolanta Fraszyńska) i Andrzej (Andrzej Mastalerz) nawiązują z czasem czułą relację – *Pora na czarownice* (1993), zdjęcie: © FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny.

Asymetryczna odmienność

Nie wszyscy zgodziliby się z twórcą, że to nie były czasy na taki film. W prasie z tamtego okresu możemy przeczytać głosy stwierdzające, że „Piotr Łazarkiewicz swój najnowszy film *Pora na czarownice* zrobił we właściwym momencie [...]. Ciemnota, zabobon i nietolerancja stale dają o sobie znać”²². To właśnie te trzy kategorie – ciemnota, zabobon i nietolerancja –

będą symptomatyczne dla liberalnego dyskursu określającego postawę środowisk, które protestowały przed domami dla osób z HIV, a które w filmie Łazarkiewicza zostały pokazane jako wściekły lud podpalający schronienie dla chorych. Na łamach magazynu „Sukces” reżyser filmu przyznawał, posługując się niemal dokładnie tymi samymi określeniami, że zrealizował go „z potrzeby powiedzenia paru niemiłych rzeczy na temat nas, polskiego społeczeństwa, które z dumnym hasłem «Powrotu do Europy» w gruncie rzeczy oddala się od niej w zastraszającym tempie, osuwając się w nietolerancję, ciemnotę i brutalność”²³. Już sam tytuł sugeruje, że mamy do czynienia z „mentalnym średniowieczem”, w którym przesądna społeczność prześladowuje niewinne czarownice i pali je na stosie w imię ludowych zabobonów. W filmie Łazarkiewicza owymi czarownicami są oczywiście osoby seropoztywne, a główny bohater, Andrzej, pod koniec filmu umiera w podpalonym Czerwonym Pałacu niczym czarownica płonąca na stosie. Motyw ginącego w płomieniach geja pojawi się w polskim kinie ponownie parę lat później w *Egoistach* (2000) Mariusza Trelińskiego, co Sebastian Jagielski interpretuje jako powracający wówczas motyw oczyszczenia grzesznego homoseksualisty²⁴. Widać zatem, że pomimo emancypacyjnych intencji twórców *Pora na czarownice* wcale nie była filmem tak postępowym, jak chcieli to widzieć recenzenci i recenzentki oraz sam reżyser.

Role zostają rozdane już na poziomie tytułu. Zakażeni HIV to odmieńcy i ofiary niesłusznej stygmatyzacji, współczesne czarownice; z kolei protestujący lud to „ciemnota” i „mentalne średniowiecze”. Jakkolwiek godna uznania jest emancypacyjna intencja Łazarkiewicza oraz sprzeciw wobec dyskryminacji osób homoseksualnych, pracowników seksualnych i osób używających narkotyków, zastanawiające wydaje się równoczesne prześlepianie podporządkowanej pozycji klasy ludowej. O ile bowiem żyjący z HIV od początku filmu są za pomocą rozmaitych konstrukcji narracyjnych przedstawiani jako odmieńcy²⁵, o tyle

odmienczość protestującego ludu wydaje się przejawiać niejako mimochodem, wymyka się intencjom autorów. W tych prześwitach i estetycznych naddatkach obserwowanych w sposobie reprezentacji protestującej klasy ludowej można dojrzeć elementy, które wówczas mogły wydawać się przezroczyście, lecz z dzisiejszej perspektywy powinny być wyraźnie sproblematyzowane.

Uderzający jest przede wszystkim estetyczny manicheizm, w ramach którego przeciwstawione zostają w filmie te dwie grupy. Próba włączenia osób żyjących z HIV w obręb rodzimej wspólnoty odbiła się rykoszetem na obrazie ludu, który protestował przed domami Monaru. Zauważył to chociażby Tadeusz Sobolewski w swojej krytycznej recenzji dla „Gazety Wyborczej”: „Łazarkiewiczowi nie udało się wyjść poza czarno-biały schemat – w sposób prowokacyjny odwrócił jedynie znaki. Ci z «hifem» są nasi – obcy natomiast jest cały świat otaczający”²⁶. Nie da się bowiem ukryć, że para głównych bohaterów to dwójka dobrze oświetlonych w każdej scenie, pięknych młodych ludzi, którzy z czasem uczą się troszczyć o siebie nawzajem. W domu Monaru poznają nobliwą muzykolożkę i matkę przypadkowo zakażoną wirusem HIV podczas transfuzji krwi, której niesprawiedliwie odebrano dziecko. Tam też Andrzej nawiązuje przelotny romans z Rokendrollem (Robert Janowski), który zna trochę języka angielskiego, gra na gitarze, nosi długie włosy i wydaje się ucieleśniać swobodę i wolność Zachodu – ta zaś na początku lat 90. XX wieku w Polsce miała szczególną moc przyciągania. Osoby zakażone HIV koduje się zatem w filmie jako młode, mówiące po angielsku lub należące do klasy średniej i związane z kulturą oraz sztuką, co konotuje pewnego rodzaju szacowność, a co za tym idzie – „normalność”. Te cechy sprawiają, że to raczej zakażonych HIV głównych bohaterów traktujemy właśnie jako normalnych – takich, którzy w innych warunkach i przy odrobinie szczęścia mogliby kiedyś stworzyć

zdrową klasę średnią na zachodnią modłę.

Protestujący lud wydaje się takich szans pozbawiony. W filmie przedstawia się go za pomocą całego arsenału symboli związanych z buntem chłopskim. Swoisty Jakub Szela transformacji ustrojowej portretowany jest jako nieszczególnie bystry „wiejski głupek” z wybitą jedyneką, zarośnięty i niedbający o higienę.

W sztafazu antymodernizacyjnej estetyki są także chłopcy wygrażający grabiami, rozstawione na stole butelki wódki pitej na szklanki, kobiety w nocnych koszulkach i mężczyźni na traktorach. Przedstawiciele tak pokazanej „tłuszczy” nie tylko wyglądają odpychająco, lecz także nie grzeszą intelektem. W scenie reportażu przeprowadzanego przez dziennikarkę – w tej roli wspomniana już Monika Olejnik – nie potrafią się wysłowić i mają problem ze sformułowaniem pełnego zdania. Mają także problemy z ortografią, bo na trzymany transparentach nazwę choroby zapisują jako „Ejds” lub „ADIS”. Oprócz tego zdradzają irracjonalny i nieadekwatny do sytuacji ludowy antysemityzm, trzymając kartony z napisem „Żydy spierdalać” i krzyżem celtyckim.

Estetyczna i moralna różnica wpisana w reprezentację protestującego ludu i zakażonych HIV jest dodatkowo wzmocniana narracyjną focalizacją, która przedstawia chorobę Andrzeja i Joli jako wynik ich marginalizacji oraz problem natury społecznej. Diagnoza przyjmuje zatem w tym wypadku charakter systemowy. Właśnie na tym polega być może jedyny rzeczywiście progresywny element filmu Łazarkiewicza – wskazuje on, że zakażonych HIV traktuje się jako grupy wykluczone i niesłusznie stygmatyzowane, a tymczasem należałoby raczej podejść do nich z troską i zaoferować szeroko zakrojoną pomoc



Lud protestujący pod Czerwonym Pałacem, w którym zamieszkali zakażeni HIV – *Pora na czarownice* (1993), zdjęcie: © FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny.

społeczną. W podejściu tym widać echa postępowych narracji z Zachodu i próbę symbolicznego oraz dyskursywnego podkreślenia przynależności Polski po 1989 roku do Europy Zachodniej za pomocą stopniowego asymilowania narracji tożsamościowych. Z drugiej strony kwestia klasowa pozostaje niezmiennie prześlępiana – reprezentacja protestującego ludu jest nad wyraz esencjalistyczna, a wina, którą obarcza się tę grupę społeczną, jest silnie zindywidualizowana. Nietolerancja, ciemnota czy brutalność to właściwości, które wyjaśnia się przede wszystkim za pomocą mglistych kategorii „mentalności” czy bardziej konkretnie jako brak edukacji, a nie jako efekt skrajnie sprekaryzowanych warunków życia i walki o materialne zasoby.

Na tendencyjność reprezentacji protestującego ludu w filmie Łazarkiewicza wskazuje w jednym z wywiadów ksiądz Arkadiusz Nowak, uważany powszechnie za pierwowzór dla postaci księdza Jana²⁷, granego przez Bogusława Lindę: „Przedstawione wydarzenia nie oddają jednak atmosfery w Piastowie. Tamtejsza społeczność była bardziej inteligentna”²⁸. Opinię księdza Nowaka wydaje się potwierdzać Wojciech Tomczyński, przewodniczący Ogólnopolskiej Sieci Osób Żyjących z HIV/AIDS „Sieć Plus” oraz współprzewodniczący Związku Osób Żyjących z HIV w Europie Wschodniej i Azji Środkowej (ECUO). W jednym z wywiadów wspomina rozmowę z Krzysztofem Zanussim, w której mieszkający wówczas w Laskach reżyser *Barw ochronnych* miał powiedzieć: „Przecież Kotański mógł przyjechać wcześniej i porozmawiać z mieszkańcami, zapytać o nasze stanowisko. A on tego nie zrobił”²⁹. To pokazuje, że protesty pod domami Monaru były wywołane w dużej mierze brakiem lokalnych konsultacji społecznych, a z protestującymi utożsamiali się także czołowi przedstawiciele rodzimej inteligencji (Zanussi mówi w końcu o „naszym stanowisku”). Tym samym jasne jest, że za protestami stała nie tylko zabobonna klasa ludowa, której działania podyktowane były „ciemnotą” czy brakiem edukacji, co zdaje się

sugerować reprezentacja tych wydarzeń przedstawiona w *Porze na czarownicy*.

Brzydkie uczucia

Chcąc nadać sens estetyczno-moralnej różnicy wpisanej w świat przedstawiony filmu, warto odwołać się do zaproponowanego przez Przemysława Czaplińskiego podziału na dwie polityki wstydu ustalające podział na liberalną klasę średnią widzącą się bardziej jako Europejczycy (maksyma: „Bądź dumny, jeśli potrafisz się wstydzić”) oraz na chrześcijańską konserwatywną wspólnotę postrzegającą się bardziej jako Polacy (maksyma: „Wstydź się, jeśli nie potrafisz być dumny”) ³⁰. Obserwując dyskurs publiczny lat 90. XX wieku w Polsce, można dopatrzyć się w nim załączków tego dychotomicznego podziału wspólnoty. To właśnie w tej dekadzie zaczyna stopniowo powstawać klasa średnia, której zadaniem jest zakorzenienie Polski w kapitalistycznej rzeczywistości, dbanie o demokratyczne standardy nowoczesnego państwa i gospodarcze zbliżenie kraju do Europy Zachodniej. Nieformalny sojusz z tą grupą zawarły media głównego nurtu, które wspierały ugruntowywanie abiektałnej pozycji klasy ludowej ³¹. Jedną z technik zawstydzania tej klasy w ramach maksymy „Bądź dumny, jeśli potrafisz się wstydzić” ³² były liczne prowokacje dziennikarzy, którzy, dzwoniąc do fryzjerów czy kosmetyczek, przedstawiali się jako osoby zakażone wirusem HIV, a następnie próbowali się umówić na wizytę. Spotykając się zazwyczaj z odmową lub odłożeniem słuchawki, dziennikarze pisali żarliwe reportaże o społecznej nietolerancji. Co ciekawe, wielu rozmówców podejrzewało, że osoba po drugiej stronie linii jest reporterem dzwoniącym pod przykrywką, ponieważ tego typu telefony nie były rzadkością, a zaczynanie rozmowy od wzmianki o swoim zakażeniu budziło podejrzenia ³³.

Sama focalizacja wpisana w narrację *Pory na czarownicy* również zdradza wyraźną przynależność do liberalnej wspólnoty,

której maksyma głosi: „Bądź dumny, jeśli potrafisz się wstydić”. Zabieg w założeniu dydaktycznego zawstydzania uprzedzonego *homo sovieticus* daje o sobie znać zarówno w warstwie estetycznej, jak i narracyjnej filmu. Deklaratywnie progresywne kino było jedynie elementem szerszego zjawiska, którego celem po 1989 roku było dyskursywne zszycie III RP ze światem Zachodu i odseparowanie od komunistycznej przeszłości³⁴. Reżyser stara się zaznaczyć przynależność do Zachodu poprzez symboliczne włączenie się za pomocą swojego dzieła w szerszy, międzynarodowy ruch zachodniego aktywizmu HIV/AIDS. Nie tylko sam obraz miał być świadectwem odrobienia lekcji z empatii wobec zakażonych, ale także sposób jego dystrybucji i reklamy wskazywał, że mamy do czynienia z dziełem doniosłym społecznie (pomimo stwierdzenia Tadeusza Lubelskiego, że: „Film znaczy tyle, co banknot rzucony, w uczuciowym odruchu, człowiekowi z chodnika. Nic więcej”³⁵). Dystrybutor zdecydował się nawet na specjalne pokazy w Częstochowie, podczas których przed filmem rozdawano widzom kartonowe paczuski z napisem „Miłość – tak, HIV – nie, «Pora na czarownice» – tak”; w środku były prezerwatywy. Materiały promocyjne rozchodziły się ponoć błyskawicznie³⁶.

Estetyczno-moralne dowartościowanie osób zakażonych HIV w *Porze na czarownice* nie przekreśliło jednak ich odmieńczego statusu, a jedynie zdjęło z nich piętno winy. Gdyby bowiem porzucić na chwilę formalne aspekty reprezentacji grup społecznych w filmie, okazałoby się, że na poziomie konstrukcji postaci zarówno zakażeni HIV, jak i „ciemny lud” są charakteryzowani przez podobne wzorce zachowań. Te pozornie zantagonizowane grupy łączy wspólnota tego, co Sianne Ngai nazywa animatywnością³⁷, która sytuuje podporządkowane podmioty poza domeną racjonalności. Animatywność odnosi się na przykład do stereotypów dotyczących czarnych społeczności, którym przypisuje się z jednej strony nadmierną emocjonalność i podatność na wpływy zewnętrzne, a z drugiej niezdolność do

sprawczego kierowania własnym życiem i konsekwentnego dążenia do jego poprawy. Tak rozumiana animatywność sprowadza się do zwierzęcego nadmiaru niekontrolowanej energii, której nie umie się ukierunkować na konkretny cel służący realizacji dalekosiężnych planów. W *Porze na czarownice* ów nadmiar zostaje przedstawiony jako „doza szaleństwa” charakterystyczna zarówno dla zabobonnego ludu, jak i dla osób żyjących z HIV. W przypadku tych pierwszych przejawia się ona jako irracjonalny strach przed zakażeniem, który prowadzi do niepohamowanego gniewu i przemocy. Ostatecznie bowiem wściekłemu tłumowi wcale nie zależy aż tak bardzo na przejęciu Czerwonego Pałacu dla zaspokojenia własnych potrzeb mieszkaniowych. W jednej z ostatnich scen jeden z protestujących stwierdza: „W dupie mam mieszkania. Ja nie chcę tu zarazy!”, co pokazuje, że akcja ta nie jest podyktowana chęcią osiągnięcia jakiegokolwiek zysku dla mieszkańców; motywem jest wyłącznie nieuzasadniony strach.

Zakażeni wirusem HIV bohaterowie filmu również są targani impulsami i przygodnymi pomysłami na poprawienie swojego losu, które ostatecznie szybko zostają porzucone. Najjaskrawszym przykładem jest drugoplanowa rola „pojebusa” (w ten sposób postać ta zostaje opisana także w napisach końcowych), który mając pełną świadomość lęków, jakie wywołuje u innych HIV, udaje niepoczytalnego, maniakałnego szaleńca – niszczy szpitalny sprzęt oraz celowo wykrzywia twarz i dłonie w niepokojący, niemal demoniczny sposób. Postać ta została ewidentnie skonstruowana na bazie licznych historii, które na początku lat 90. XX wieku można było napotkać w polskiej prasie lub usłyszeć pocztą pantoflową; głosiły one, że zakażeni HIV, nie mając już nic do stracenia, celowo gryźli lub kłuli strzykawkami przypadkowych przechodniów czy nawet policjantów. „Pojebus” wykorzystywał te miejskie legendy, odgrywając niebezpiecznego dla otoczenia szaleńca. Z kolei

główna bohaterka Jola sprawia wrażenie nadpobudliwej, rozwrzeszczanej i rozseksualizowanej – w pierwszej scenie filmu widzimy ją zupełnie nagą, jak uwodzi starszego mężczyznę, po czym oferuje mu *fellatio*. Z kolei Andrzej wydaje się skrajnie depresyjny, bezwolny i pozbawiony sprawczości – mówi, że jedyny raz, kiedy poczuł się mężczyzną, miał miejsce, kiedy pobił holenderskiego kierowcę tira oferującego Joli transport do Holandii w zamian za seks. Stereotypowe skojarzenie figury geja ze słabością i niemęską delikatnością oraz kobiety z nadmierną seksualizacją i nadpobudliwością umacnia pozycję Joli i Andrzeja jako odmieńców, których sposób zachowania sytuuje się poza „normalną” racjonalnością czy szacownością.

Zdrowy, klerykalny rozum i polityka środka

Zarówno protestujący lud, jak i zakażonych HIV umieszcza się w filmie Łazarkiewicza w sferze nagiej emocjonalności, w której podejmowane działania mają charakter impulsywny, są irracjonalne i nie przynoszą poprawy warunków życia. Dopiero pomoc z zewnątrz może poprawić ich byt. Można by zatem pomyśleć, że ostoją racjonalności w takiej sytuacji staną się nowe, demokratyczne instytucje państwowe, które rozpoznając powagę sytuacji, zdecydowały o zakwaterowaniu osób z HIV/AIDS w Czerwonym Pałacu, dawnym ośrodku wypoczynkowym PZPR. Tymczasem okazuje się, że ta decyzja to wynik nacisków księdza Jana. To on zabiegał o powołanie tego przybytku. Jak się okazuje, urzędnicy są opieszali, a kiedy zostają zaproszeni do Czerwonego Pałacu, boją się spróbować ciasta upieczonego przez jego mieszkańców w obawie przed zakażeniem³⁸. Warto jednak zaznaczyć, że w rzeczywistości finansowanie Monaru, który zakładał domy dla osób seropozytywnych, pochodziło w dużej mierze właśnie z budżetu państwa, czyli poniekąd od tychże „opieszalnych urzędników”³⁹. Mimo to jedynie ksiądz Jan częstuje się podanymi wypiekami bez cienia wątpliwości. W ten sposób zostaje pokazane, że to Kościół katolicki staje się ostoją

tak bardzo pożądaną normalności, która przyjmuje postać niemal bohaterstwa. Ksiądz Jan mediuje pomiędzy chorymi a wściekłym ludem, nikogo nie oceniając, a jedynie niosąc bezinteresowną pomoc. Jak sam mówi w jednej ze scen, nie śpi od czterech dni, ale się nie skarży.

Nie bez znaczenia jest także fakt, że rolę księdza gra Bogusław Linda; przemiany filmowego *emploi* tego aktora w latach 80. i 90. XX wieku dobrze oddają zachodzące wówczas zmiany społeczne. O ile jeszcze na początku lat 80. rolę młodego Lindy jako wrażliwego, zaangażowanego



Ksiądz Jan (Bogusław Linda) na tle protestującego tłumu – *Pora na czarownice* (1993), zdjęcie: © Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny.

i odpowiedzialnego mężczyzny ucieleśniały etos „Solidarności”, o tyle wraz z początkiem transformacji ustrojowej był kojarzony przede wszystkim z rolą bezwzględnego Franza Maurera z filmów Władysława Pasikowskiego. Rola ta była wówczas dla Lindy na tyle definiująca, że jedna z recenzentek wspominała, jak nie mogła pozbyć się wrażenia, że ksiądz w *Porze na czarownice* w każdej chwili może wyciągnąć spod sutanny rewolwer⁴⁰. Maczystowski spokój Lindy, wzmocniony wśród widowni wspomnieniem ról u Pasikowskiego, w połączeniu z powszechną popularnością i sympatią, jaką cieszył się wówczas aktor, tylko potwierdzał wiarygodność i szacowność promieniującą z roli księdza Jana. Skonfrontowany z jednej strony z nowoczesnymi plagami Zachodu, jak niekiedy postrzegano AIDS, oraz z zacofaną wschodnią mentalnością, jakiej upatrywano w protestującym ludzie, ksiądz Jan zapewniał w filmie płaszczyznę uniwersalizmu i racjonalności, na której możliwy był jakikolwiek dialog.

Zatem dopiero przedstawiciel Kościoła okazuje się w filmie uosobieniem normalności, w opozycji do której animatywność definiuje się jako odmiennność. Sianne Ngai definiuje „normalny”,

nieskażony animatywnością podmiot cytatem z Friedricha Nietzschego: „Człowiek musi najpierw stać się obliczalny, systematyczny, wiarygodny, nawet we własnym obrazie siebie, jeśli ma być zdolny do zabezpieczenia swojej przyszłości”⁴¹. Kto mógłby spełniać te kryteria lepiej, jeśli nie spokojny, zrównoważony i empatyczny ksiądz grany przez Bogusława Lindę – tego samego Lindę, który w hitowych *Psach* Pasikowskiego zawsze dotrzymuje słowa i robi to, jak głosi słynny cytat, „w imię zasad”? To właśnie on ze spokojem antycznego posągu oddaje się namysłowi i gra w szachy, gdy pijany protestujący tłum płąsa ludowe tańce wokół podpalonego chochoła, a półprzytomni żyjący z HIV mieszkańcy domu podrygują i rozbierają się w rytm transowych dźwięków.

Piotr Łazarkiewicz żalił się, że jego kraj oddala się od Europy i osuwa w „nietolerancję, ciemnotę i brutalność”⁴², wobec czego próbował w oświeceniowym geście odsłonić arbitralność stygmatyzacji osób zakażonych HIV, manifestując w ten sposób przynależność Polski po 1989 roku do wspólnoty wartości globalnego Zachodu. Protestujący lud, uosabiający wspomnianą „nietolerancję, ciemnotę i brutalność”, został w filmie poddany dyscyplinowaniu poprzez estetyczne i narracyjne zawstydzanie. W istocie Łazarkiewicz nie tyle odsłonił odmieńczą pozycję osób żyjących z HIV, homoseksualnych i używających narkotyków, ile przesunął na ich miejsce wykluczonych transformacji, którzy kanalizowali swój gniew przeciw dotychczasowym odmieńcom. Innymi słowy, reżyser, chcąc uwidocznic prześlepiane nierówności, symbolicznie zepchnął na pozycję podporządkowania inne grupy społeczne, czyniąc z odmieńczości grę o sumie zerowej, w której emancypacja jednej grupy musi odbywać się poprzez stygmatyzację innej. „Kiedy zbiorowość rozpoznaje swoją inność wobec zachodniego świata, do którego jednak nie przynależy, wtedy wypycha z pozycji inności Odmieńców, czyniąc ich odpowiedzialnymi za odczuwaną nienormalność”⁴³ – zauważa Dorota Sosnowska, powołując się

na rozpoznania Czaplińskiego z jego książki *Polska do wymiany*. Mechanizm ten miał w tym przypadku służyć wspomnianej już dyskursywnej energii zbliżania Polski do Europy, w którą tak masowo inwestowano po 1989 roku.

Tekst powstał na podstawie badań prowadzonych w ramach projektu *Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji (2021/41/B/HS2/01540)* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

- 1 „Filmoznawcy często zauważali – z czym trudno się nie zgodzić – że polskie filmy w latach 90. nie odzwierciedlały rzeczywistości, że nie były w owej rzeczywistości zakorzenione, zarazem utwory te – nie ukazując czasów transformacji – ustanawiały, kreowały i legitymizowały nowy porządek”; Sebastian Jagielski, *Kino polskie w czasach transformacji*, w: *Historia kina*, t. IV: *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 1007; Zob. także: Mirosław Przyłipiak, Jerzy Szyłak, *Kino najnowsze*, Znak, Kraków 1999; Magda Szczęśniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- 2 Pojęcia tego używam za Markiem Fisherem, rozumiejąc je jako „rodzaj perswazyjnej atmosfery”, która nie pozwala wyobrazić sobie rzeczywistości innej niż kapitalistyczna, a tym samym przyznaje tej formacji wyłączną słuszność i uznaje ją za teleologiczne spełnienie dziejów oraz przejaw „końca historii”. „Realizm kapitalistyczny tak jak ja go rozumiem nie da się ograniczyć ani do sztuki, ani do *quasi*-propagandowego sposobu funkcjonowania reklamy. To raczej coś w rodzaju perswazyjnej atmosfery, która warunkuje nie tylko produkcję kulturową, lecz również reguły zarządzania pracą i edukacją, działając jak swoista niewidzialna bariera krępująca myśl i działanie”; Mark Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 29.
- 3 Zob. Michał Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Ossolineum, Wrocław 2019.
- 4 Sebastian Jagielski, *Kino polskie...*
- 5 Marzenna Wiśniewska, *Czarownice są wśród nas*, „Polska Zbrojna” 1994, nr 56.
- 6 Barbara Hollender, *Pro: Wyrzuceni na margines*, „Rzeczpospolita” 1994, nr 75.

- 7 Steven W. Trasher, *The Viral Underclass*, Celadon Books, New York 2022, s. 30.
- 8 Krzysztof T. Darski, *Jesteśmy inni. Czy homoseksualiści mają prawa?*, „Polityka” 1985, nr 47. Artykuł został przedrukowany w czasopiśmie „QueerStoria” 2018/2019, nr 1.
- 9 Violetta Krawczyk-Wasilewska, *AIDS. Studium antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000, s. 24.
- 10 Zob. Joanna Leszczyńska, *Hiacynt czy zgniłe jajo?*, „Dziennik Łódzki” z 16 września 2006; https://web.archive.org/web/20120111011846/http://www.21-12-2012.cba.pl/prasa/2006-09-16_Dziennik_Lodzki.pdf, dostęp 17 lipca 2023.
- 11 Przemysław Bogusz, *Zabić Kotańskiego i rodzinę jego*, „Przegląd” z 6 lutego 2017; www.tygodnikprzeglad.pl/zabic-kotanskiego-rodzine/, dostęp 17 lipca 2023.
- 12 Jagienka Wilczak, *Panika*, „Polityka” 1989, nr 7.
- 13 Tamże.
- 14 *Histeria w Rembertowie*, „Życie Warszawy” 1990, nr 12.
- 15 Tamże.
- 16 Przemysław Bogusz, *Zabić Kotańskiego...*
- 17 Waldemar Cieślak, *Pora na AIDS*, „Głos Szczeciński” 1994, nr 120.
- 18 Małgorzata Dipont, *Na stos?*, „Życie Nasze Codziennie” 1994, nr 65.
- 19 PP, *Pora na AIDS*, „Goniec Pomorski” 1994, nr 84.
- 20 Joanna Leszczyńska, *Kutnowskie „czarownice”*, „Wiadomości Dnia” 1994, nr 211.
- 21 *„Mili ludzie” (skądinąd)*, „Tygodnik Ciechanowski” 1994, nr 39.
- 22 *Nawet Linda nie pomoże*, „Kobieta i Życie” 1994, nr 17.
- 23 G.K., *Czarownice*, „Sukces” 1994, nr 5.
- 24 Zob. Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
- 25 Być może najbardziej wymowny przykład narracyjnego podkreślania odmieńczej pozycji głównych bohaterów obserwujemy na samym początku filmu. W jednej z pierwszych scen Jola zagląda przez okno do mieszkania, w którym widzi szczęśliwą rodzinę zasiadającą razem do świątecznej kolacji. Chwilę później smutna kobieta spuszcza

- wzrok, co ma pokazywać, że „normalne rodzinne życie”, które ogląda przez szybę, jest dla niej nieosiągalne.
- 26 Tadeusz Sobolewski, *Ballada o AIDS*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 73.
- 27 Sam reżyser zaprzecza, jakoby postać ks. Jana wzorowana był na ks. Arkadiuszu Nowaku. Jak przyznaje, postać księdza pojawiła się w pierwszej wersji scenariusza rok wcześniej, niż usłyszał on o działalności kapłana pomagającego osobom z AIDS. Zob. Joanna Leszczyńska, „Kutnowskie czarownice”...
- 28 *Ksiądz Linda i weseli narkomani*, „Kurier Polski” 1994, nr 67.
- 29 Wojciech Tomczyński, *Ja ze swoim wirusem zawarłem pakt o nieagresji*, rozmowa z Agatą Dziuban i Justyną Struzik w dniach 29 lipca i 8 sierpnia 2017 roku, w: *HIVstorie. Żywe Polityki HIV/AIDS w Polsce*, red. J. Struzik, A. Dziuban, Nomos, Kraków 2022, s. 46.
- 30 Przemysław Czapliński, *Wojna wstydu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 17–45.
- 31 „Klasy niewidzialne nie mogą mieć interesów politycznych, mogą co najwyżej «nawiedzać» przestrzeń polityki jak widma – tak było w latach transformacji, kiedy jedyną klasą rzeczywiście istniejącą jako podmiot polityki była klasa średnia, podczas gdy inne (klasa robotnicza, chłopci) były traktowane jako «przeżytki», wiodły więc egzystencję widmową albo abiektałną”; zob. Krzysztof Świrek, *Różnica klasowa: symboliczna, wyobraźniowa i realna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2021, nr 30; <https://doi.org/10.36854/widok/2021.30.2414>.
- 32 Podmiotem tej maksymy miałyby być naród jako taki, a nie sama klasa społeczna, która ową maksymę wyznaje. W rezultacie wygodnym sposobem na praktykowanie tej idei, bez ponoszenia samemu jakichkolwiek kosztów emocjonalnych, było po prostu zawstydzanie klas niższych jako zabobonnych czy zacofanych. Właśnie taką funkcję spełniała sławetna „pedagogika wstydu” w okresie transformacji ustrojowej.
- 33 Dariusz Dutkiewicz, *Próba strachu*, „Super Express” 1994, nr 126.
- 34 Zob. Magda Szcześniak, *Fake It Till You Make It: The Trouble with the Global East Category*, „Praktyka Teoretyczna” 2021, nr 38.
- 35 Tadeusz Sobolewski, *Ballada o AIDS...*
- 36 T.P., *Miłość – tak, HIV – nie*, „Gazeta w Częstochowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1994, nr 135.
- 37 Angielskie *animatedness* tłumaczę jako „animatywność” za Małgorzatą Sugierą

- i Mateuszem Borowskim. Zob. Diana Taylor, *Performans*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Universitas, Kraków 2018. W polskim przekładzie funkcjonuje także tłumaczenie tego słowa jako „animowalność”. Zob. Sianne Ngai, *Wstęp(do książki „Ugly Feelings”)*, przeł. M. Walczak, w: *Teatr brzydkich uczuć*, red. M.Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 21–50. „Animatywność” moim zdaniem lepiej oddaje charakter tej właściwości jako pewnej szerszej, zesencjalizowanej, podmiotowej dyspozycji, podczas gdy „animowalność” sugeruje raczej pewną tendencję do nadmiernej reaktywności, co odnosi się tylko do części tej dyspozycji.
- 38 W wywiadach z reżyserem możemy przeczytać, że scena ta jest wzorowana na prawdziwych wydarzeniach. Piotr Łazarkiewicz opowiada, że jedyną osobą, która nie bała poczęstować się ciastem, był oprócz niego Jacek Kuroń; tamże.
- 39 „Monar był finansowany przez rząd. Marek Kotański nie szukał pieniędzy na Zachodzie, ale dostawał je z polskiego budżetu”. Kasia Malinowska-Sempruch, *Pierwsi tracą ci, co mają najmniej politycznego wsparcia*, rozmowa z Justyną Struzik, 2 marca 2018 roku, w: *HIVstorie. Żywe Polityki HIV/AIDS w Polsce*, red. J. Struzik, A. Dziuban, Nomos, Kraków 2022, s. 141.
- 40 Elżbieta Podolska, *Czy to już pora na czarownice?*, „Express Poznański” 1994, nr 84.
- 41 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge–London 2015, s. 93.
- 42 G.K., *Czarownice...*
- 43 Dorota Sosnowska, *Witaj w klubie AIDS*, „Didaskalia” 2022, nr 172; <https://didaskalia.pl/pl/artukul/witaj-w-klubie-aids>, dostęp 3 sierpnia 2023.

Bibliografia

- Bobako, Monika. „Konstruowanie odmienności klasowej jako urasawianie. Przypadek polski po 1989 roku.” In: Podziały klasowe i nierówności społeczne . Refleksje socjologiczne po dwóch dekadach realnego kapitalizmu w Polsce, edited by Piotr Żuk. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Bogusz, Przemysław. „Zabić Kotańskiego i rodzinę jego.” Tygodnik Przegląd 6 (2017). <https://www.tygodnikprzeglad.pl/zabic-kotanskiego-rodzine>. Accessed August 3, 2023.
- Buden, Boris. Strefy przejścia. O końcu postkomunizmu. Translated by Michał Sutowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Cieślak, Waldemar. „Pora na AIDS.” Głos Szczeciński 120 (1994).
- Czapliński, Przemysław. „Wojna wstydów.” Teksty Drugie 4 (2016): 17–45.
- Darski, Krzysztof T. „Jesteśmy inni Czy homoseksualiści mają prawa?” Polityka 47 (1985).
- Dipont, Małgorzata. „Na stos?” Życie Nasze Codzienne 65 (1994).
- Dutkiewicz, Dariusz. „Próba strachu.” Super Express 126 (1994).
- Fisher, Mark. Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy? Translated by Andrzej Karalus. Warszawa: Książka i Prasa, 2020.
- G.K. „Czarownice.” Sukces 5 (1994).
- „Histeria w Rembertowie.” Życie Warszawy 12 (1990).
- Hollender, Barbara. „Pro: Wyrzuceni na margines.” Rzeczpospolita 75 (1994).
- Jagielski, Sebastian. „Kino polskie w czasach transformacji.” In: Historia kina, vol. IV: Kino końca wieku, edited by Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, 985–1038. Kraków: Universitas, 2019.
- Jagielski, Sebastian. Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym

. Kraków: Universitas, 2013.

Krawczyk-Wasilewska, Violetta. AIDS. Studium antropologiczne. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000.

„Ksiądz Linda i weseli narkomani.” Kurier Polski 67 (1994).

Leszczyńska, Joanna. „Kutnowskie «czarownice».” Wiadomości Dnia 211 (1994).

Leszczyńska, Joanna. „Hiacynt czy zgniłe jajo?” Dziennik Łódzki, September 16, 2006. https://web.archive.org/web/20120111011846/http://www.21-12-2012.cba.pl/prasa/2006-09-16_Dziennik_Lodzki.pdf. Accessed August 3, 2023.

„«Mili ludzie» (skądinąd).” Tygodnik Ciechanowski 39 (1994).

„Nawet Linda nie pomoże.” Kobieta i Życie 17 (1994).

Ngai, Sianne. Ugly Feelings. Cambridge, London: Harvard University Press, 2015.

Piepiórka, Michał. Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej. Wrocław: Ossolineum, 2019.

Przylipiak, Mirosław, Jerzy Szyłak. Kino najnowsze. Kraków: Znak, 1999.

Podolska, Elżbieta. „Czy to już pora na czarownice?” Express Poznański 84 (1994).

P.P. „Pora na AIDS.” Goniec Pomorski 84 (1994).

Sobolewski, Tadeusz. „Ballada o AIDS.” Gazeta Wyborcza 73 (1994).

Sosnowska, Dorota. „Witaj w klubie AIDS.” Didaskalia 172 (2022). . Accessed August 3, 2023.

Struzik, Justyna, Dziuban, Agata (eds). HIVstorie. Żywe Polityki HIV/AIDS w Polsce. Kraków: Nomos, 2022.

Szcześniak, Magda. „Fake It Till You Make It: The Trouble with the Global East Category.” Praktyka Teoretyczna 38 (2021): 171–179.

<https://doi.org/10.14746/prt2020.4.11>

. Accessed August 3, 2023.

Szcześniak, Magda. Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji. Warszawa: Bęc Zmiana, 2016.

Świrek, Krzysztof. „Różnica klasowa: symboliczna, wyobrażeniowa i realna.” Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 30 (2021).

<https://doi.org/10.36854/widok/2021.30.2414>. Accessed August 3, 2023.

T.P. „Miłość – tak, HIV – nie.” Gazeta w Częstochowie 135 (1994).

Trasher, Steven W. The Viral Underclass. Nowy Jork: Celadon Books, 2022.

Wilczak, Jagienka. „Panika.” Polityka 7 (1989).

Wiśniewska, Marzenna. „Czarownice są wśród nas.” Polska Zbrojna 56 (1994).