didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/fe28-pt50
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/witaj-w-klubie-aids

/ CENZURA I AUTOCENZURA

Witaj w klubie AIDS

Cenzura i kanon wobec nienormatywności na przykładzie wystaw „5000 sztuk” i „Ja i AIDS”

Dorota Sosnowska | Instytut Kultury Polskiej UW

Welcome to the AIDS Club. Censorship and the canon in the face of non-normativity on the example of the exhibitions ‘5,000 pieces’ and ‘Me and AIDS’

The paper reflects on the censorship after 1989 in the context of its ability to create and paradoxically legitimise the otherness. As an example the author uses Polish imagery around the HIV/AIDS epidemics with special focus on two artistic exhibitions from the early 1990s with the epidemic as the subject. One of them was quite successful, but it is forgotten today; the other is remembered to this day and often mentioned in the context of 1990s art even though it was censored back then. Showing the relations between censorship and discourses of otherness the paper reflects on different political possibilities inscribed in the history of transition.

Keywords: transition; HIV/AIDS; critical art; censorship; canon

W książce *Współczesne legendy miejskie* wydanej w 1993 roku etnograf i folklorysta Dionizjusz Czubala zarejestrował wyłanianie się nowego porządku społecznego związanego z upadkiem komunizmu. W rozdziale *Polskie*

sensacje o AIDS odnotowuje bowiem pojawienie się w obiegu społecznym nowego typu opowieści związanych z zakażeniem wirusem HIV. Ich intensywna i angażująca cyrkulacja zaczyna się według badacza w lecie 1989 roku. Autor nazywa to zjawisko paniką czy wręcz psychozą przynoszącą „obfity plon w postaci plotek, legend i mitów" (Czubala, 1993, s. 60), a źródła wybuchu upatruje w nagłej widoczności nosicieli HIV związanej z nagłośnioną w mediach walką Monaru o dom dla swoich podopiecznych, którzy zostali odrzuceni przez mieszkańców Kawęczyna i Konstancina, i okupowali budynki należące do służby zdrowia w Warszawie i innych miejscowościach. Jak pisze Czubala: „Od połowy 1989 roku prasa, radio i TV systematycznie przekazywały wiadomości o kolejno następujących demonstracjach ludności skierowanych przeciw chorym. Społeczna agresja ujawniła się nawet wobec grup narkomanów, których podejrzewano tylko o nosicielstwo HIV" (tamże). Przytacza relację z połowy marca 1990 roku, kiedy to Ośrodek Młodzieżowego Ruchu na Rzecz Przeciwdziałania Narkomanii „Monar" w Głoskowie został odcięty od świata. „W czwartek, 15 marca, o godzinie 6 wszystkie drogi prowadzące do Ośrodka zostały zablokowane. Trzy dni później, w sobotę, Komitet Protestacyjny zatarasował ciągnikiem międzynarodową trasę E-81. Trzecią akcją miało być zajęcie budynków należących do Ośrodka i ich okupacja" (tamże). Temu społecznemu wzmożeniu towarzyszyły hasła wskazujące na głęboki egzystencjalny lęk, który odnaleźć można także w historiach zapisanych przez Czubalę.

Jednym z najciekawszych motywów zarejestrowanych przez badacza jest opowieść o namiętnej nocy spędzonej przez kogoś znajomego z piękną dziewczyną lub studentką, czasem też prostytutką, po której rano bohater odnajduje na lustrze napisane czerwoną szminką zdanie „Witaj w klubie AIDS". Jak pisze autor, jest to bezpośrednie zapożyczenie z legend miejskich

opowiadanych w kontekście AIDS na Zachodzie. Powołując się na ich obfitą dokumentację i rozbudowane analizy, Czubala wskazuje na ukryty w tej legendzie strach przed zemstą kobiet za seksualną przemoc i gwałt. Ta analiza pozwala stwierdzić, że legendy o AIDS kanalizują różnorodne, wynikające ze społecznych napięć i nierówności, produkujące jednak realną przemoc lęki. Kiedy więc społeczność zaczyna sobie opowiadać o krążących po centrach handlowych „narkomanach", kłujących zakażoną strzykawką przypadkowych ludzi, o zakopanych w plażowym piasku niebezpiecznych igłach, o kinach i nocnych klubach, gdzie można zostać ukłutym lub uwiedzionym, opowiada *de facto* o tym, że w połowie 1989 roku nastąpiła radykalna zmiana i w produkowanej przez tę zmianę rzeczywistości granica między byciem sobą a byciem innym może zostać przekroczona w sposób niezauważalny, nieświadomy i brutalny. Każdy może obudzić się rano, przynależąc do klubu inności, odmienności, nienormalności. Patrząc z tej perspektywy, w napisie wykonanym szminką na lustrze można zobaczyć podwójny przekaz: groźby, ale i obietnicy, koszmaru i ukrytego marzenia. Swoją reprezentację w tym wyrazistym obrazie znajduje zarówno lęk przed innością, jak i pragnienie bycia włączonym we wspólnotę – choćby AIDS. W tej legendzie można także dostrzec ekscytację konsumpcją połączoną ze strachem przed zatraceniem się w kapitalistycznej obietnicy spełnienia. Jest tu w końcu zapatrzenie na Zachód – kluczowe dla nowego porządku i nowych horyzontów, a także nowych historii i legend, połączone z lękiem przed „zarażeniem" rozumianym jako akulturacja, pozbawienie własnego „ja".

W legendach miejskich i w diagnozowanej przez Czubalę panice wokół AIDS ujawnia się więc źródłowa dla złożonego charakteru kultury transformacji[1] relacja normalności z odmiennością. Zebrane przez autora wersje tych historii prezentowane w mediach na prawach faktów, tak jak przywoływane blokady, protesty i wyzwiska świadczą o realnym wykluczeniu i rzeczywistej

przemocy wobec osób seropozytywnych. Tym samym gra z innością tocząca się w folklorze, w mediach i w sferze publicznej przerodziła się w społeczną cenzurę. W ten sposób w polskiej narracji wokół AIDS uwidacznia się interesujący mnie i kluczowy dla kultury transformacji związek między innością a cenzurą, który jest głęboką przyczyną rozumienia odmienności, a zwłaszcza nienormatywności, pojawiającej się w przestrzeni mediów, kultury i sztuki, jako zawsze już ocenzurowana. Takie uwikłanie dyskursu inności proponuję prześledzić na przykładzie reprezentacji HIV/AIDS w polskiej sztuce wczesnych lat dziewięćdziesiątych.

Choć, jak wynika z przytoczonych rozpoznań Czubali, temat HIV i AIDS był obecny w przestrzeni medialnej i społecznej początku nowej epoki, już pod koniec 1990 roku intensywność cyrkulacji plotek i doniesień w mediach wyraźnie spada. Temat jednak nie znika, a stopniowo przesuwa się ku marginesom życia społecznego i politycznego uobecnianym w codzienności raczej poprzez zachodnią popkulturę niż żywe doświadczenie. Inaczej też niż na Zachodzie, AIDS długo nie będzie w Polsce ważnym tematem dla sztuki i artystów. Tym ciekawsze wydają się dwie studenckie wystawy, które w latach dziewięćdziesiątych zmierzyły się z tematem wirusa. Co ważne dla proponowanej tu perspektywy, pierwsza została zapomniana i w ten sposób wykluczona z historii sztuki, druga zaś została ocenzurowana i na stałe wpisała się w narrację o polskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych.

5000 sztuk

W 1992 roku w warszawskiej galerii Appendix, mieszczącej się w budynku Akademii Sztuk Pięknych, Antoni Grabowski pokazał *5000 sztuk*. Możliwość przygotowania wystawy była nagrodą w Konkursie Młodych Polskich Artystów organizowanym przez przedstawicielstwo EWG i Pełnomocnika

Rządu RP do spraw Integracji Europejskiej. Grabowski – rzeźbiarz – znalazł inspirację do swojego dzieła na długo przed wygraniem konkursu. Spacerując po ulicy, zobaczył kilka młodych osób kopiących karton z napisem „Mam AIDS. Proszę o pomoc". Śmiali się, ale jednocześnie wyraźnie bali się go dotknąć. Artysta zapamiętał własne uczucie głębokiego strachu. Wziął zmaltretowany karton w ręce za pomocą plastikowych toreb[2]: W recenzji dla „Chicago Tribune" Linnet Myers cytuje Grabowskiego:

> Był to pierwszy [znak] z jego kolekcji, która rozrosła się do tysięcy. „Moja pierwsza reakcja była najważniejsza dla wystawy" – powiedział. „W tym momencie zdecydowałem, że jeśli pomnożę ten znak, będę w stanie wpuścić ludzi, pozwolić im poczuć ten sam moment, w którym ja czułem… Chciałem stworzyć przestrzeń, do której każdy mógłby wejść i się bać. By mu zagrażała" (Myers, 1992, s. 59).

Ludzie siedzący na ulicach i proszący o pieniądze z tego rodzaju zrobionymi z kartonu znakami byli dość powszechnym widokiem w Warszawie wczesnego kapitalizmu[3]. Były to głównie osoby dotknięte bezdomnością i używające narkotyków, śpiące na dworcu kolejowym Warszawa Centralna. Czasami były naprawdę zarażone, ale nierzadko używały AIDS tylko jako terminu: w jakiś paradoksalny sposób modnego i strasznego zarazem. Grabowski zbierał kartony od używających ich do żebrania i jednocześnie tworzył z ludźmi relacje. „Grabowski wiedział, że strach, nawet jeśli go na początku poczuł, był absurdalny – nie było szans, by zaraził się AIDS od należącego do żebraka kartonu. Kiedy rozpoczął swoją wędrówkę ulicami miasta, jego strach osłabł, a następnie zniknął" (tamże). Artysta początkowo wyobrażał sobie wystawę w przejściu podziemnym pod Krakowskim

Przedmieściem, łączącym ówcześnie Akademię Sztuk Pięknych i Uniwersytet Warszawski, gdzie spotykano ludzi proszących o pomoc. Powstrzymał go jednak brak pieniędzy – nie był w stanie wynająć strażnika, który chroniłby wystawę chociażby przed ogniem. W tym czasie walki z Monarem i jego podopiecznymi wciąż trwały, a groźba podpalenia była bardzo realna. Ostatecznie Grabowski zebrał około tysiąca kartonów, ale potem wykonał ich jeszcze więcej, kopiując je techniką sitodruku. Gdy wygrał konkurs, był już w stanie wytapetować całą galerię, w tym podłogę i sufit, kartonami z błaganiem o pomoc i odwołaniem do AIDS. Instalacja musiała robić jeszcze większe wrażenie ze względu na podkreślany przez widzów i samego artystę intensywny i nieprzyjemny zapach kartonów, który wypełnił pomieszczenie. Na parapecie autor umieścił puszkę na pieniądze. Jak stwierdziła jedna z recenzentek: „Na parapecie stoi pudełko na pieniądze. Wrzucamy je, by odejść ze spokojnym sumieniem. Ta wystawa nie jest tylko o AIDS" (Jabłonowska, 1992).

Za autorką recenzji można powiedzieć, że praca Grabowskiego traktowała raczej o społecznym kryzysie cechującym okres transformacji niż o samej chorobie. Bezdomność, lęk przed śmiercią, relacje zniszczone przez uzależnienie, poczucie wykluczenia i wyobcowania wyrażają się w instalacji, która nie pokazywała jednak niczego konkretnego. Nachalnie obecne kartony raczej uobecniały ten stan, czyniąc go możliwym do odczucia wszystkimi zmysłami. Strach, z którym chciał skonfrontować swoich widzów Grabowski, ujawnił się wprost w trakcie otwarcia wystawy: artysta pamięta, że z powodu zapachu odczuwanego w kontekście śmiertelnej choroby polscy przedstawiciele krajów EWG zaproszeni na wernisaż bali się wejść do sali i woleli pozostać na zewnątrz.

Projekt Grabowskiego konfrontował widza z kryzysem. Rzeczywistość

transformacji i epidemii zdawały się na siebie nachodzić w jego pracy. Zagłębiając się w dokumentację wystawy, można znaleźć broszurę, w której znajduje się zdjęcie młodego człowieka z twarzą zakrytą kartonowym znakiem trzymanym w dłoniach. Jest to, zgodnie z tekstem broszury, Tadek. Grabowski niewiele o nim wiedział. „Ojciec Tadka nie żyje, jego matka jest alkoholiczką. «Wiem, że mieszkał w piwnicy i mieszkał na strychu opuszczonego domu. […] Kiedy jest przytomny, jest bardzo miłym facetem. Ale jest przez większość czasu nieprzytomny i nie ma sposobu, aby z nim porozmawiać" (Myers, 1992, s. 59). Grabowski jest zły, że Tadek nie robi nic, aby zmienić swój stan, nie podejmuje leczenia ani rehabilitacji. Ale jednocześnie w przestrzeń strachu, którą stworzył dla widzów, wprowadza tę nieudaną, nienormalną, niezadowalającą relację jako przebłysk niemożliwych jeszcze relacji społecznych, sposobów bycia razem, krótkich spotkań, towarzyszenia drugiej osobie w przeżywanym przez nią kryzysie bez żadnej sprawczości, możliwości, aby coś zmienić. W jego pracy ujawnia się nagła siła takiego gestu.

Choć wystawa miała w większości pozytywne recenzje, w tym tę najważniejszą i najobszerniejszą w „Chicago Tribune", co z punktu widzenia logiki okresu transformacji powinno ją czynić tym ważniejszą dla lokalnego świata sztuki, nie wpisała się ani w historię sztuk wizualnych, ani w historię emancypacji i nienormatywności, która w Polsce, tak jak na Zachodzie, w oczywisty sposób splata się z reprezentacjami epidemii HIV/AIDS. W tym jednak wypadku, inaczej niż w rekonstruowanych przez Pawła Leszkowicza wczesnych wystawach o AIDS z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, nie doszło do „eksplozji aktywistycznej i empatycznej twórczości wobec epidemii" (Leszkowicz, 2021, s. 207), a raczej do wymazania *5000 sztuk* ze zbiorowej pamięci. Inność sformatowana nie jako określony zbiór tożsamości, ale jako niebezpieczna i płynna kondycja

kruchości, podatności na zranienie przez chorobę, uzależnienie, biedę, głód i wykluczenie, uobecniona brakiem obecności, jedynie zmysłowym śladem innego ciała, okazała się mało nośna dla organizowanej już wokół lęku i konfliktu z zarażonymi odmieńcami społecznej wyobraźni.

Ja i AIDS

Cztery lata później, w 1996 roku, w zaimprowizowanej w holu warszawskiego kina Stolica studenckiej galerii Czereja, otwarto wystawę *Ja i AIDS*. Kuratorami byli Artur Żmijewski i Grzegorz Kowalski, a swoje prace – oprócz tej dwójki – pokazali Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Jacek Markiewicz i jeszcze siedmioro młodych artystów związanych z pracownią Kowalskiego, słynną „Kowalnią", na warszawskiej ASP. Wystawa była otwarta przez jeden dzień, po czym została zamknięta przez dyrektora kina Jarosława Karaczewskiego, który stwierdził, że zainstalowane w holu prace, eksploatujące nagość, nie nadają się dla młodej publiczności odwiedzającej kino w ciągu dnia. Ochrona dzieci i młodzieży, którą obcowanie ze sztuką współczesną miałoby narażać na niebezpieczeństwo, jest jednym z najczęściej powracających wątków w książce Jakuba Dąbrowskiego *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* i właśnie przede wszystkim to wytłumaczenie dyrektora Stolicy pozwoliło zakwalifikować zamknięcie wystawy jako akt cenzury, a tym samym wpisać ją w historię polskiej kultury. Jak referuje Dąbrowski:

> Dyrektor zarzucał wystawiającym, że nie poinformowali go o charakterze pokazu i nie przygotowali odpowiednich informacji dla publiczności. Grzegorz Kowalski podkreśla jednak, że dyrektor znał koncepcję wystawy, a głównym problemem stały się protesty

> personelu technicznego zbulwersowanego werystycznym rzeźbiarskim aktem *Dawid* (1994) autorstwa Krzysztofa Malca. Żmijewski określił likwidację wystawy jako „oddolną inicjatywę cenzorską". Ekspozycja *Ja i AIDS* została przeniesiona do galerii Jacka Markiewicza a.r.t. w Płocku, a potem była prezentowana w Wieży Ciśnień w Bydgoszczy i gdańskiej galerii Wyspa (2014, s. 190).

Jak podkreśla autor, nigdzie więcej wystawa nie wzbudziła kontrowersji. Można wręcz powiedzieć, że jako już-ocenzurowana wpisała się w nabierający właśnie kształtu model polityczności sztuki i bez problemu weszła w artystyczny obieg. Wskazuje na to Dorota Sajewska w książce *Pod okupacją mediów*, gdzie pisząc o polskim teatrze politycznym, porównuje jego oddziaływanie ze sztuką krytyczną lat dziewięćdziesiątych, do kanonu której *Ja i AIDS* zostanie włączone z perspektywy XXI wieku:

> Dość blado i niewinnie wypadają wszelkie „narodowe dyskusje" wokół *Shopping and Fucking* Pawła Łysaka (1999), *Oczyszczonych* Krzysztofa Warlikowskiego (2001) czy *Psychosis 4:48* [sic!] (2002), kiedy przywoła się reakcje i debaty, jakie towarzyszyły wystawieniu *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry (1993), zbiorowej wystawie w CSW *Antyciała* (1995), w której udział wzięli m.in. Althamer, Libera, Kozyra, Rumas, Żebrowska, czy wreszcie kiedy przypomni się znamienną ingerencję w 1996 r. – zamknięcie wystawy przygotowanej przez Kowalskiego, Kozyrę i Żmijewskiego *Ja i AIDS* (2012, s. 62).

To właśnie z perspektywy cenzury *Ja i AIDS* może zostać wskazane jako politycznie znaczące. Luiza Kempińska zwraca jednak uwagę, że decyzja dyrektora wynikała ze strachu, który był głównym tematem wystawy; potwierdzała więc niejako skuteczność artystycznego i kuratorskiego zamysłu (2021, s. 254). Artyści odnosili się do AIDS nie jako do choroby, a raczej kondycji społecznej tych, którzy nie są chorzy i boją się zarażenia. W ulotce towarzyszącej wystawie Malina Weiss – pseudonim Artura Żmijewskiego – pisała:

> *Ja i AIDS* jest odpowiedzią wystawiających Autorów na istnienie Zespołu Nabytego Braku Odporności. Na tyle ich stać i nie spodziewajcie się więcej. Mieli do czynienia z założonym tematem, a nie z doświadczeniem choroby. Prawdopodobnie żaden z nich nie jest zakażony. […] Temat sformułowano tak, że zakłada on dystans Ja od AIDS […] Wystawa jest formą upublicznienia własnego tchórzostwa, przyznaniem się do lęku i pokazaniem jego przyczyny: wirusa i kontaktu z drugim człowiekiem. Strach dyktuje działania, strach nieforemny – nieporadny dygot, a więc nawykli do obłaskawiania zjawisk i nadawania im formy – artyści FORMUJĄ WŁASNY STRACH, nadając mu atrakcyjny wizualnie kształt (1996).

Wystawę w kinie Stolica zdążył zobaczyć Andrzej Przywara, który napisał recenzję dla „Rzeczpospolitej". O rzeźbie Krzysztofa Malca przedstawiającej męski akt pisał jako o „przesadnie wyeksponowanym pięknie" (1996 nr 11), wtórując Żmijewskiemu, który przekonywał, że jest to „monstrancja męskiego ciała stworzona do adoracji" (Weiss, 1996), uniemożliwiająca myślenie o abstynencji seksualnej jako wiarygodnej odpowiedzi na kryzys AIDS. Według relacji Przywary następnie wzrok widza przykuwała rzeźba

Pawła Althamera *Adam i Ewa*: dwa manekiny wykonane z drucianej siatki, jakiej używa się do stawiania ogrodzeń, mężczyzna i kobieta. On, w białych majtkach i ciemnych okularach, stoi w betonowej donicy z kwiatem. Na jego nadgarstku tyka zegarek. Ona, w białej bieliźnie i w blond peruce, leży na łóżku polowym. Pod nią stoi małe tranzystorowe radio. Jest włączone i wydaje dźwięki. Wyglądają jak „ludzie-klatki" (1996, nr 11) skazani na wegetację, albo jak resztki ludzkich ciał po wybuchu bomby lub innej katastrofie – majaczący zarys ludzkiej sylwetki oprawiony przedmiotami – znaki nowej kapitalistycznej rzeczywistości, podróbki luksusu i komfortu. W zbudowanym z czarnej materii przez Jacka Markiewicza namiocie strach czaił się niemal dosłownie. Wchodzący w panującą we wnętrzu namiotu całkowitą ciemność widz narażał się na spotkanie z innym, z Markiewiczem, który w tej przestrzeni czekał nago i otwarty na każdą formę interakcji. Jego niewidzialność, ciepło i świadomość obecności drugiego ciała w tej ograniczonej przestrzeni stawały się dokuczliwe i trudne. Monika Osiecka-Leczew przygotowała trzy blaszane pojemniki przymocowane do ściany na różnych wysokościach. Można w nich było zanurzyć dłoń, jednak, jak pisze Przywara – w jednym z trzech przypadków „nie bez konsekwencji" (tamże). Artur Żmijewski pokazał film wideo, który potem funkcjonował pod tytułem *Ja i AIDS*[4]. W filmie widoczne są dwie postaci, które zderzają się ze sobą jak samochody podczas crash testów. Ich ruch pokazywany jest w zwolnionym tempie, często w dużym zbliżeniu. Nagie ciała gwałtownie łączą się i odbijają od siebie, deformują się w tym ruchu, odkształcają w nieuchwytny dla normalnego spojrzenia sposób. Obserwujemy dwie konfiguracje: dwóch mężczyzn i mężczyznę z kobietą. Nie ma jednak w żadnym z tych spotkań intymności, bliskości, a nawet erotycznego napięcia. Raczej niemożliwość spotkania, brak relacji, ciało, które staje się źródłem zagrożenia, a nie rozkoszy, którego nagość jest raczej brutalna niż piękna. Jak pisze Przywara:

„obraz przypomina symulację wypadków samochodowych służących do skonstruowania bezpiecznego, zdrowego modelu pojazdu” (1996) czy też pojazdu, który świetnie się sprzeda jako zdrowy i bezpieczny. Na wystawie była też praca Katarzyny Kozyry – fotograficzny tryptyk zatytułowany *Krzysztof Czerwiński* i przedstawiający pobitego i zdeformowanego widoczną na skórze (choć z historii powstania tej pracy wiadomo, że niekoniecznie było to AIDS[5]) chorobą mężczyznę leżącego nago, którego obraz został wpisany w biało-czerwone barwy polskiej flagi. Tylko jedna praca pokazywana na wystawie była związana z rzeczywistym doświadczeniem HIV/AIDS. Był to fotograficzny tryptyk Katarzyny Górnej zatytułowany *Nosiciele*. Artystka zrobiła zdjęcia osobom seropozytywnym, które poznała na Dworcu Centralnym w Warszawie. Ich akty przerobiła, dodając do nich ptasie maski – znak kojarzący się z epidemią. „Chciałam stworzyć trójcę z maskami ptaków, które w średniowieczu lekarze nosili w czasie epidemii dżumy. Nie wyszły mi te maski” – opowiada artystka w niepublikowanej rozmowie z Szymonem Adamczakiem i Luizą Kempińską:

> HIV to było w Polsce ogromne tabu. Zachowałam negatywy z tego czasu. Nie jestem jednak w stanie zidentyfikować tych osób, a co dopiero uzyskać zgodę na użycie ich wizerunku, patrząc na to z dzisiejszej perspektywy. Trójca to pierwsza wersja tej pracy. W drugiej, przygotowanej na pokaz wystawy *Ja i AIDS* w Bydgoszczy, zdecydowałam się złożyć z kawałków ciał zupełnie inne, wymieszane ze sobą figury. Myślę, że miało to wydźwięk queerowy, choć wtedy tego słowa się jeszcze nie używało.

Pozostałe prace przygotowali Edyta Daczka, Andrzej Karaś, Grzegorz Kowalski, Ryszard Lech, Małgorzata Minchberg i Jędrzej Niestrój. Wszystkie

dzieła sztuki odważnie wykorzystywały ciało jako medium artystyczne. Mówiąc o chorobie i strachu przed zarazą, jednocześnie ustawiały cielesność jako scenę dla tego na wskroś współczesnego dramatu, który w katolickim społeczeństwie polskim mógł być postrzegany jako obsceniczny i prowokatorski.

To, co jednak kluczowe z prezentowanej tu perspektywy, to wspomniane przez Katarzynę Górną „queerowe tony" pobrzmiewające w męskich aktach, nienormatywnych ciałach i konstelacjach, w dusznej atmosferze ciemnego namiotu[6]. Choć relacja między dopiero co wyłaniającym się dyskursem tożsamości i tematem AIDS nie jest jeszcze jasno sformułowana, w stworzonej przez studentów Kowalni wystawie związek ten wyłania się o wiele wyraźniej, niż w *5000 sztuk* Grabowskiego. Tym samym gest cenzury spełnia paradoksalną funkcję odsłonięcia czy też przypieczętowania tej relacji, nie tylko zabraniając prezentacji nienormatywności w miejscu przeznaczonym „dla młodzieży", ale zarazem legitymizując prace o AIDS jako wchodzące w pole nienormatywności, nadając im „queerowe tony". Tym samym waga tej wystawy, jej stała obecność w pamięci i dyskursie historii sztuki świadczy o procesie zespajania tego, co inne, z tym co ocenzurowane i legitymizowania politycznej siły oddziaływania inności właśnie poprzez akt cenzury. Inność nieocenzurowana wydaje się niepolityczna i podlega zapomnieniu – jak w wypadku wystawy Antoniego Grabowskiego.

Odmieńcy

Zależność między innością i nienormatywnością a cenzurą interesująco oświetlają rozważania Przemysława Czaplińskiego zawarte w książce *Polska do wymiany*. Mierząc się z rodzimymi narracjami późnej nowoczesności, autor stwierdza, że to „doświadczenie Solidarności jest centralnym wątkiem

największej zbiorowej narracji emancypacyjnej w powojennych dziejach Polski" (2009, s. 181). Tym samym w centrum jego rozważań zainstalowana zostaje wspólnota. Opisując transformację między innymi jako proces przemian w dotyczących Solidarności narracjach, Czapliński wskazuje na rozpad „wspólnoty wyobrażonej" i narodziny wspólnotowej wyobraźni, przynoszące nadzieję na gruntowną przebudowę narracji i dynamiczne przedefiniowanie ponowoczesnego „my". Pisze o procesie desolidaryzacji, w którym uproszczony dla celów walki podział na władzę i „resztę", zastępujący myślenie polityczne w latach osiemdziesiątych, po 1989 musi ustąpić „gwałtownie różnicującej się zbiorowości" (tamże, s. 183). Kolejne fazy tego procesu ukazane zostają jako dialektyka wytwarzania i burzenia zarówno z pozycji ideologicznych, jak i krytycznych mitu Solidarności jako wspólnoty otwartej, troszczącej się, równościowej. Stawką tych zmian, ale także kluczowym elementem umożliwiającym wszelką wspólnotową narrację, Czapliński czyni właśnie Innego, a właściwie zgodnie z przyjętym przez autora słownikiem, Odmieńca[7].

„[…] tutaj trzy rzeczy mogą człowieka doszczętnie zniszczyć, raz na zawsze: opinia, że ubek, Żyd, pedał" – pisze cytowany przez Czaplińskiego Janusz Anderman w powieści zatytułowanej *Cały czas* z 2006 roku (zob. tamże, s. 278). Jednak, jak wskazuje autor, zawarte w tym zdaniu poczucie, że wciąż, „cały czas", w polskim życiu zbiorowym odtwarza się symetryczny układ zaślepionej ksenofobii i oświeconej życzliwości, wspólnoty opartej na wykluczeniu i wykluczonych Innych, nie pozwala zobaczyć istotnych dla późnej nowoczesności procesów i scenariuszy. Cofając się do lat osiemdziesiątych, Czapliński stwierdza, że stan wojenny ugruntował podział na władzę kumulującą całe zło i „nienormalność" rzeczywistości oraz „nas" – ludzi „normalnych, swojskich, polskich, gospodarnych, europejskich, wyzbytych przemocy i moralnych" (tamże, s. 285). Taki podział utrwalający

poczucie, że tożsamość zbiorowa jest oczywista i transparentna, sprawił, jak stwierdza Czapliński, że „polska komunikacja społeczna znalazła się w stanie kryzysu" (tamże), w którym wszyscy mówią to samo, więc już nie są w stanie słuchać się nawzajem. To męczące ujednolicenie może przerwać tylko Inny i tak w polskich narracjach od połowy lat osiemdziesiątych pojawiają się „Żyd", „pedał", „ubek" ale i „Ponowocześnik", którego przykładem jest „bogaty dzikus", „Murzyn" z powieści Marka Nowakowskiego *Raport o stanie wojennym*, oraz Kobieta. W *Polsce do wymiany* Czapliński śledzi jak „Nasi Odmieńcy" w literaturze lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych przemieszczają się z pozycji innych, nie tyle uznanych za część polskiej wspólnoty, ile poddanych swoistej absorpcji znoszącej znaczenie różnicy, wytwarzającej obojętność raczej niż sprzyjające emancypacji zainteresowanie, na pozycję wykluczonych Obcych (i dopiero z tego miejsca wracają do ponowoczesnych, rozproszonych narracji jako niosący emancypacyjny potencjał Inni). 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. W połowie lat dziewięćdziesiątych „Żyd", „pedał", „ubek", „Murzyn" i „baba" stają się źródłem permanentnego zagrożenia dla wspólnoty. Od tej pory w momentach kryzysu tożsamości, w momentach, gdy frustracja indukowanymi przez kapitalizm nierównościami społecznymi narasta, gdy nienormalność zaczyna dominować nad pożądaną, propagowaną przez reklamy, towary i media normalnością, wrogość wobec Odmieńców narasta, a dotyczące ich narracje stają się coraz bardziej schematyczne i agresywne. Jednocześnie jednak to odmienność staje się motorem nowych narracji: w sztuce, literaturze, teatrze pojawia się „pod postacią brudnej cielesności, nienaturalnej płci, zmieszanego pochodzenia i przynależności do historii" (tamże, s. 368), ustanawiając nowe więzi

wspólnotowe i nową polityczność.

W tej samej książce Czapliński – i w analogicznym horyzoncie historycznym – opisuje grę między cenzurą a kanonem, także ustanawiającą nowe modele politycznego zaangażowania sztuki. Analizując spór lustracyjny najpierw wokół przyznanej 1996 roku Wisławie Szymborskiej Nagrody Nobla, a potem pogrzebu Czesława Miłosza na Skałce w 2004, Czapliński zestawia dwie tendencje w rozumieniu roli kanonu, a co za tym idzie form uczestnictwa w życiu zbiorowym, które wykształciły się w Polsce po 1989 roku. Jedną nazywa modernistyczną i nastawioną na pluralizm, rozproszenie kanonu, wejście w globalną ponowoczesność; druga – tradycjonalistyczna – dąży do reaktywacji fundamentów życia wspólnotowego i propaguje XIX-wieczne rozumienie tożsamości narodowej wraz z ustanawiającą je kulturą. Cenzura staje się narzędziem w sporze tych dwóch tendencji. Oskarżanie o wprowadzanie cenzury jest bowiem zawsze wskazaniem na anachronizm i nienowoczesność, swoistym wykluczeniem tych, którzy nie chcą uznać i dopuścić do istnienia wybranych treści i estetyk w polu współczesnej kultury. Ci z kolei, którzy odczytują te treści jako niepolskie, wrogie i zagrażające dzieciom, a jednocześnie czują się niewysłuchani, w cenzorskim zakazie upatrują gest sprawczości i siły. Jednak istotą tego sporu – jak wskazuje badacz – jest porażka, jaką wobec aktów cenzury i ataków ze strony tradycjonalistów ponosi idea, że da się pożegnać z kanonem i nie ustanawiać żadnej hierarchii dzieł sztuki, że da się funkcjonować w rozproszeniu, wobec wielu indywidualnie konstruowanych i dynamicznie zmiennych kanonów. Okazało się bowiem, że wobec ataku na Szymborską i Miłosza jedyną strategią było ponowne powołanie instytucji kanonu, a więc uczestnictwa w społeczeństwie opartego na realizacji narzuconych i politycznie motywowanych wzorców.

W ujęciu Czaplińskiego cenzura plasuje się zatem jako narzędzie ustalania relacji między sztuką a polityką, która po upadku komunizmu musi zostać na nowo wypracowana. Za Jakubem Dąbrowskim można dopowiedzieć, że obrona przed cenzurą i interwencją polityki w przestrzeń sztuki przybiera postać konstruowania niepodważalnego kanonu, ale także legitymizującego ten kanon rynku i tak zwanego świata sztuki – grupy ekspertów lepiej orientujących się w tym, czym sztuka współczesna jest i powinna być[8]. Z drugiej strony akty cenzury, próby zaingerowania w to, co pojawia się w nowo ustanawianej przestrzeni publicznej, wyrażają zarówno polityczny interes cenzorów korzystających z poczucia wykluczenia osób, które sztuka współczesna oskarża lub pomija (na przykład ustanawiając zbyt wysoki komunikacyjny próg wejścia), jak i potwierdzają polityczną sprawczość sztuki. Jeśli coś zostaje ocenzurowane, staje się częścią progresywnego kanonu i politycznie zaangażowanym dziełem sztuki. Jak pokazuje przykład wystawy *Ja i AIDS*, to właśnie cenzura staje się osią myślenia o tym, co progresywne i konserwatywne, zaangażowane i tradycyjne, radykalne i klasyczne. Skoro jednak, jak wskazuje Czapliński, pole polityczności w polskiej kulturze jest także źródłowo powiązane z odmiennością, jako warunkiem wypowiadalności, wydaje się, że nieuchronnie cenzura staje się także narzędziem negocjowania granicy między tym, co nienormatywne i normalne, sprawiając, że Odmieńcy w ponowoczesność wkraczają nie tylko „pod postacią brudnej cielesności, nienaturalnej płci, zmieszanego pochodzenia i przynależności do historii" (Czapliński, s. 368), ale jako zawsze już ocenzurowani i z tej pozycji dopiero sprawczy. W tym układzie emancypacja nie jest drogą ku rozproszeniu, różnorodności i płynności, ale ku stałej reorganizacji pola polityczności za pomocą i wobec cenzury. Odmienność zaczyna legitymizować się statusem ocenzurowanej i niedopuszczonej do kanonu, jednocześnie kanonizując własne języki, estetyki

i historie. Paradoksalność tej pozycji, jej klaustrofobiczny i patologiczny charakter, można odczytać jako symptom głębokiego kryzysu związanego z transformacją, który w nieoczywisty, ale uderzający sposób ubiera się w metaforę AIDS.

Strefa przejścia

Widać to szczególnie wyraźnie we współczesnych artystycznych powrotach do tematu HIV/AIDS w Polsce. Na przykład w wystawie Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów* pokazywanej w Zamku Ujazdowskim w 2019 roku towarzyszył plakat z fragmentem pracy *AIDS* (z serii *Kisieland*). Jest to zwielokrotnione słowo AIDS zapisane literkami z naklejkowego alfabetu z Kaczorem Donaldem. Napięcie między dziecięcymi, zabawnymi, ale także kojarzącymi się z wczesnym kapitalizmem i obietnicą konsumpcji literami a słowem niosącym ciężar choroby, śmierci, polityki i historii sztuki jest uderzające i prowokujące. W pracy tej Radziszewski wykorzystał pierwotny gest Ryszarda Kisiela, założyciela słynnego gdańskiego gejowskiego pisma „Filo”[9], który właśnie taką wyklejankę opublikował w numerze trzecim z 1986 roku. Napis w pracy Radziszewskiego, zwielokrotniony na wzór słynnej trawestacji *Love* Roberta Indiany przez General Idea, staje się niejako queerową formułą doświadczenia transformacji, co potwierdzał układ samej wystawy. Chodzi tu zwłaszcza o prace zatytułowane *1989* i *Barbie*. Pierwsza to wykonane specjalnie na wystawę obrazy na ścianach galerii: wróżki przerysowane ze szkolnych zeszytów artysty. Jak można przeczytać w ulotce, na przełomie 1989 i 1990 roku artysta miał dziewięć lat i „był nie w pełni świadomym świadkiem procesów transformacyjnych w Polsce. Z jednej strony upadek socjalizmu, rodzący się kapitalizm, gwałtowny rozwój kultury konsumpcyjnej – z drugiej

uprowadzone królewny, dobre wróżki i seksowne kusicielki" (Radziszewski, 2019, s. 8). Na kolejnej ścianie tym „transformacyjnym obrazom", wyznaczającym zmieniającą się epokę i wykluwającą się queerową tożsamość, towarzyszył cykl zdjęć *Barbie* również z 1989 roku (ulepszony i profesjonalnie wydrukowany w 2019 roku) przedstawiający chłopięce zabawy z plastikowymi lalkami. W tle wyłania się rzeczywistość lat dziewięćdziesiątych – w postaci zasłony, lampy czy biurka – sprawiając, że patrzenie na nią jest zmysłowym doświadczeniem dla wszystkich, którzy przeżyli ten okres. Staje się jasne, że te dziecięce wspomnienia punktu zwrotnego polskiej historii są również częścią queerowej tożsamości inscenizowanej przez wystawę. AIDS – słuchanie o nim w telewizji, uczenie się o nim z zachodniej popkultury, plotkowanie o nim, niezrozumienie, co to naprawdę znaczy, a także bycie „nie w pełni świadomym świadkiem" przemian zachodzących na własnych oczach – jest częścią wschodnioeuropejskiego doświadczenia. Co ważne z budowanej tu perspektywy, wystawa Radziszewskiego, celebrująca inność, queerowość i nienormatywność, była opatrzona przez instytucję informacją o tym, że treści prezentowane w jej ramach przeznaczone są wyłącznie dla widzów pełnoletnich. Lęk o dzieci i młodzież stał się tutaj zarówno echem, jak i zapowiedzią kolejnej fali cenzorskich gestów wobec współczesnej polskiej sztuki, ponownie spajając odmienność z cenzurą.

W sztuce Radziszewskiego brak świadomości, swoista ślepota na zachodzące wokół zmiany, zostały przepracowane przez dziecięcy świat fantazji dający dostęp do indywidualnej transformacji. Za Borisem Budenem można jednak wskazać, że „ślepe" doświadczenie, zapisane przez Radziszewskiego w metaforze AIDS, jest *de facto* źródłem społecznej traumy i głębokiego lęku. W książce *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu* badacz pokazuje, jak fundamentalne dla zrozumienia postkomunistycznej[10] rzeczywistości

znaczenie ma przemoc wobec inności. Uzasadniając konieczność opowiadania historii postkomunizmu od końca, Buden pisze:

> W ten sposób oszczędzimy sobie kilku iluzji, choćby tej, jakoby postkomunizm stanowił historyczną fazę przejściową, która zaczyna się w określonym momencie, a w innym kończy, wypełniając tym samym swój sens. Jest dokładnie przeciwnie: koniec, od którego zaczyna się nasza historia, znajduje się tam, gdzie utraciła ona jakikolwiek sens i odeszła w niebyt (Buden, 2012, s. 9).

Sceną pierwotną postkomunizmu – jego końcem i początkiem zarazem – staje się tym samym w opowieści autora wydarzenie z 1993 roku, kiedy serbska grupa paramilitarna zatrzymała na stacji Štrpci pociąg z Belgradu do Baru. Po przeszukaniu wagonów zmusiła dwudziestu pasażerów, mężczyzn, do opuszczenia pociągu. Osiemnastu z nich było muzułmanami, jeden był Chorwatem, wiek i nazwisko ostatniego mężczyzny do dziś są nieznane. Jak pisze Buden: „wiadomo tylko, że był «czarny»” (tamże). O ile wiadomo, że zabranych z pociągu ludzi spotkały tortury i okrutna śmierć (choć sprawcy nie zostali do dziś ukarani), o tyle losy „czarnego” pozostają nieznane. „Dlaczego nic nie wiemy? – pyta Buden. – Ponieważ nikt nie pytał o los tego człowieka, nawet sędzia śledczy. Jak gdyby nikomu go nie brakowało” (tamże, s. 10). Według Budena ten zwielokrotniony przez zapomnienie gest przemocy zapowiada dzisiejszy kryzys migracyjny, kolejne dzielące świat mury, których, jak się okazuje jedynie pozorne, zburzenie miało być początkiem transformacji. Postkomunizm postrzega jako zapadającą nad światem czarną noc, a nie słoneczny ranek odnowy. Granice wykluczenia i przemocy nie znikają – zostają jedynie przesunięte i wzmocnione. Logika transformacji – zrywająca z przeszłością, a wyrywająca się ku koniecznie

kapitalistycznej przyszłości – nie pozwala na zachowanie struktur społecznych i wprowadza nas w epokę postspołeczną. Odnosząc się do postfundamentalnej teorii społecznej, stwierdza, że żadne społeczeństwo nie ma prawdziwych fundamentów, ale historycznie zmieniające się obrazy takich podstaw. Tak zwane „puste znaczące", w postaci narodu, wolności, rewolucji lub zwykłego porządku odgrywają kluczową rolę w budowaniu społeczeństwa i jego polityce. Jak stwierdza Buden:

> Wciąż będą podejmowane próby ufundowania na czymś społeczeństwa, które z góry skazane są na porażkę. Właśnie te próby tworzą fundament społeczeństwa, jakkolwiek zawsze się nam on wymyka i nigdy nie zostanie ustanowiony ostatecznie – społeczeństwa nie da się uzasadnić całkowicie i raz na zawsze. […] To, którą z tych figur [politycznych, kulturowych, ideologicznych] hipostazuje się jako podstawę społeczeństwa w konkretnej sytuacji historycznej, zależy tylko i wyłącznie od efektu realnych starć politycznych, a więc od ustanowionej w wyniku tych starć hegemonii (tamże, s. 69).

Po upadku komunizmu trzeba ustanowić nowe fundamenty i w większości przypadków nie są to, wbrew nadziejom zachodnich obserwatorów, wartości liberalne i kapitalistyczne, ale nacjonalizm i religia. Autor komentuje, że „nie wzbudziło ono [rozczarowanie] jednak żadnych wątpliwości na temat historycznej misji i ideologicznej przewagi liberalno-demokratycznego kapitalizmu. Przeciwnie, wzmocniło tylko jego roszczenia do władzy" (tamże, s. 70). Spowodowało to ciągłą potrzebę korekty w demokratycznym porządku „nowej" Europy.

Zanim jednak nowe fundamenty pojawiły się w świadomości społecznej i politycznej Wschodu, koniec komunizmu otworzył otchłań, a społeczeństwo „zwisa nad przepaścią" (tamże, s. 71). Ten moment jest dla Budena definiowany nie przez politykę (zbiór zasad, instytucji, partie polityczne), ale przez „polityczność" – doświadczenie zakwestionowania własnych fundamentów społecznych. Przełom lat 1989 i 1990 otworzył przepaść skutkującą „historycznym kryzysem fundamentów społeczeństwa" (tamże, s. 72), pozwalając „polityczności" wlać się w sferę polityki i naznaczając ten historyczny zwrot jako początek epoki „kondycji postfundacyjnej", w której poszukiwanie wspólnej podstawy społecznej jest jednocześnie konieczne i daremne. To jest prawdziwe znaczenie przejścia, które opisuje moment między obaleniem starego fundamentu a budową nowego. Jest to również moment „polityczności", który jest przeżywany jako utrata społeczeństwa. Buden pokazuje dalej, jak ta sytuacja, jak ten specyficzny moment historyczny tworzy podmiot nazwany za Paolo Virno „będącym-nie-w-swoim-domu", który stracił wsparcie społeczeństwa, będąc również daleko od „substancjalnej wspólnoty", która zasadza się na powtarzających się nawykach i zwyczajach. W rezultacie niesamowity stan „bycia-nie-w-swoim-domu", jest również doświadczeniem egzystencjalnego lęku, ponieważ

> […] wspólnota sama jest odpowiedzią na uczucie, w którym przejawia się strach przed konkretnym zagrożeniem, jak bezrobocie, zubożenie na starość, choroba czy po prostu niepewna przyszłość dzieci. To strach, którego doświadcza się w ramach wspólnoty, to znaczy w ramach ustanowionych, stabilnych i znanych form życia oraz stosunków społecznych […]. Ale na zewnątrz, poza wspólnotą, strach ten traci swoje konkretne i ściśle określone przyczyny, staje się wszechobecny, nieprzewidywalny i stały. Krótko

mówiąc: poza wspólnotą strach staje się trwogą (tamże, s. 76).

Twierdzę, że to uczucie trwogi opisane przez Budena jako spowodowane brakiem wspólnoty, na której można polegać, pojawia się w miejskich legendach z 1989 roku oraz w opisanych tu artystycznych interpretacjach epidemii HIV/AIDS z lat dziewięćdziesiątych. Przeziera także przez fantazyjny świat wróżek i lalek, kiedy stają się sposobem na oddanie nieświadomości zachodzących wokół zmian, a dziecięce litery z Kaczorem Donaldem układają się w napis AIDS w pracy Radziszewskiego. Polityczność, o której pisze Buden, objawia się w napięciu między innością a obcością opisywanym przez Czaplińskiego, a także określa nowe miejsce sztuki w społeczeństwie. Z tej perspektywy akty cenzury stają się niejako permanentną rekonstrukcją pierwotnej przemocy fundującej według Budena porządek postkomunistyczny i zarazem go unicestwiającej.

Czy jednak sposobem na emancypację i wyjście z pętli powtórzeń gestów przemocy jest identyfikowanie inności jako ocenzurowanej? Czy jej definiowanie jako tego, co podatne na przemoc i zakaz, kanonizowanie i przypisywanie większej politycznej sprawczości temu, co przemocowo uciszone lub zasłonięte, nie jest przesłanianiem przemocy i nie owocuje *de facto* jej powtórzeniem, które ufundowało według Budena postkomunizm? Może w zapomnianych, pominiętych, porzuconych strategiach odsłaniania i osłaniania kruchej kondycji odmienności, jak w nieudanej relacji Antoniego Grabowskiego z Tadkiem, jak w nieudanych ptasich maskach Katarzyny Górnej i anonimowych już dzisiaj postaciach utrwalonych przez nią na negatywach, kryje się możliwość ustanowienia inności poza cenzurą, przemocą, lękiem i konfliktem wyznaczającymi w (post)transformacyjnej kulturze jej granice.

Tekst powstał na podstawie badań prowadzonych w ramach projektu „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad” (2020/39/B/HS2/00755) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Jest też poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* zorganizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz „Didaskalia. Gazetę Teatralną” (21-23 października 2021). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.

Wzór cytowania:

Sosnowska, Dorota, *Witaj w klubie AIDS. Cenzura i kanon wobec nienormatywności na przykładzie wystaw „5000 sztuk” i „Ja i AIDS”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, DOI: 10.34762/fe28-pt50.

Autor/ka

Dorota Sosnowska

Dorota Sosnowska (de.sosnowska@uw.edu.pl) – adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej (Zakład Teatru i Widowisk) UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Kierowniczka projektu badawczego „Odmieńcy. Performanse inności w polskiej kulturze transformacji” a także wykonawczyni w projekcie „Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad”. Jest redaktorką pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, www.pismowidok.org. ORCID: 0000-0002-6073-460X.

Przypisy

1. Pojęcia „kultura transformacji” używam za Michaelem D. Kennedym i jego książką *Cultural Formations of Postcommunism. Emancipation, Transition, Nation, and War* z 2002 roku. Autor pisze o „kulturze transformacji” (*transition culture*) jako kulturowej formacji wywołanej wydarzeniami 1989 roku, upadkiem komunizmu i wprowadzeniem liberalizmu oraz kapitalizmu w krajach Europy Wschodniej. W podobnym duchu pojęcia transformacja używa Magda Szcześniak, 2016, s. 14-23.
2. Wszystkie wspomnienia Antoniego Grabowskiego, jeśli nie zaznaczone inaczej, na podstawie mojego wywiadu z artystą przeprowadzonego 2 marca 2021 roku.
3. Jak w książce *Kto w Polsce ma HIV? Epidemia i jej mistyfikacje* wskazuje Jakub Janiszewski, za źródło kanonicznych obrazów osób seropozytywnych obecnych w polskim imaginarium AIDS można jednak uznać nie tyle opisane przez Grabowskiego doświadczenie, ile amerykański program telewizji PBS „AIDS Quaterly” z jesieni 1990 roku, w którym widzowie mogli zapoznać się z sytuacją w Polsce – z perspektywy Ameryki. Zob. Janiszewski, 2013, s. 17/128.
4. Warto wspomnieć, że jeszcze do niedawna film ten był dostępny na platformie Ninateka, jednak – czy w geście ponownej cenzury? – został usunięty.
5. Zob. Katarzyna Kozyra, *Krzysztof Czerwiński*, http://katarzynakozyra.pl/projekty/krzysztof-czerwinski/ [dostęp: 6 X 2022].
6. W rozmowie z Arturem Żmijewskim z 2000 roku opublikowanej w tomie *Drżące ciała*, Markiewicz opowiada: „To było moje zbliżenie się do ludzi. Spotkanie się z nimi w zupełnie inny, bardziej intymny sposób. Miałem też przykre zdarzenie as wystawy w Płocku byłem obmacywany przez jedną osobę dość poważnie, że tak powiem. Myślałem, że jest to dziewczyna i przeszły mnie ciarki, kiedy się zorientowałem, że to był ktoś zupełnie inny. Wiem, że ten ktoś jest homoseksualistą chorym na AIDS” (Żmijewski, 2008, s. 282) Cytat ten wskazuje na daleki od emancypacyjnego, ale uwikłany w nierozpoznaną jeszcze queerowość charakter wystawy.
7. Co istotne, autor świadomie odrzuca w swoich rozważaniach użycie kategorii „queer”, tłumacząc w przypisie: „W swoich rozważaniach terminu «odmieniec» używam w znaczeniu szerszym niż przyjęto w tradycji anglo-amerykańskiej, gdzie «queer» jest kojarzony wyłącznie z odmieńcem płciowym (a nawet jeszcze węższej [sic!] – z homoseksualistą)” (tamże, s. 276) Teza o zawężającym znaczenia odmienności charakterze kategorii „queer” jest dyskusyjna i wydaje się rzucać ciekawe światło na pozycję autora, z której zresztą jest on w stanie w poczet odmieńców wpisać także taką grupę społeczną jak kobiety.
8. Zob. Dąbrowski, 2014, s. 138, gdzie autor cytuje Andę Rottenberg: „W świetle dotychczasowych strategii stosowanych przez środowisko artystyczne manewr wykonany w Norblinie nabiera cech symbolicznych: wpisuje sztukę w nową rzeczywistość polityczną czasów «rozsądnych kompromisów» i «trzeźwych wyborów». Pozwala także przy okazji trochę pohandlować. W końcu chodzi przecież o stworzenie w Polsce rynku na sztukę współczesną”.
9. Rolę „Filo” i wydawanej w ramach Kowalni „Czerei” dla nieheteronormatywnej sztuki analizuje Luiza Kempińska w tekście *Rozproszone praktyki*, 2019 nr 5.
10. Buden używa w swojej książce analizującej proces transformacji ustrojowej po upadku komunizmu, ze szczególnym uwzględnieniem Chorwacji, pojęcia postkomunizm na oznaczenie projektu politycznego, który zgodnie z rozpoznaniem autora jest źródłowo nieudany i szkodliwy. Postkomunizm u Budena wyznacza niemożliwy horyzont transformacji. W polskiej tradycji intelektualnej postkomunizm wiąże się przede wszystkim ze znaczeniami nadanymi temu pojęciu w książce Jadwigi Staniszkis *Postkomunizm* (Gdańsk 2001), gdzie

jest to polityczno-ekonomiczna formacja oparta na starciu procesów globalizacyjnych i układów oligarchicznych wyłaniających się z likwidowanych służb specjalnych. Ze starcia „zachodnich" i „wschodnich" strategii kapitalistycznych i politycznych rodzi się specyficzny układ, który po przejściu przez fazę post-tradycjonalistyczną (powrotu do dyskursu narodowego i narodowych symboli) ma doprowadzić do rzeczywistej modernizacji i nowoczesności. W moim tekście używam słowa postkomunizm za Borisem Budenem – stąd współwystępowanie tego pojęcia z pojęciem „transformacji", co nie mieściłoby się w bez zastrzeżeń w tradycji wyznaczonej przez Staniszkis i jej książkę.

Bibliografia

Adamczak, Szymon, Luiza Kempińska, *Problemy zataczają koło. Rozmowa z Katarzyną Górną*, [w:] *Mała publikacja o HIV*, red. S. Adamczak, L. Kempińska [w procesie wydawniczym].

Buden, Boris, *Strefa przejścia*. *O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Czapliński, Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa 2009.

Czubala, Dionizjusz, *Współczesne legendy miejskie*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993.

Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka, polityka*, Fundacja Kultury Miejsca, Warszawa 2014.

Jabłonowska, Zofia, *Obok nas*, „Nowy Świat" 1992 nr 216.

Janiszewski, Jakub, *Kto w Polsce ma HIV? Epidemia i jej mistyfikacje*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013 [e-book].

Kempińska, Luiza, *A jutro cały świat… Wracając do wystawy „Ja i AIDS"*, [w:] *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, rak*, red. Z. Nierodzińska, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021.

Kempińska, Luiza, *Rozproszone praktyki. Nieheteronormatywna sztuka na łamach zinów „Filo" i „Czereia"*, „Miejsce" 2019 nr 5, http://miejsce.asp.waw.pl/rozproszone-praktyki/ [dostęp 6 X 2022].

Kozyra, Katarzyna, *Krzysztof Czerwiński*, http://katarzynakozyra.pl/projekty/krzysztof-czerwinski/ [dostęp: 6 X 2022].

Leszkowicz, Paweł, *Wczesne wystawy o AIDS a etyka kuratorska*, [w:] *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, rak*, red. Z. Nierodzińska, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2021.

Myers, Linnet, *Signs of Warsaw's Troubled Times*, „Chicago Tribune" 1992, 23 listopada, s. 59.

Przywara, Andrzej, *Ja – widz – AIDS*, „Rzeczpospolita" 1996 nr 11 (4265).

Radziszewski, Karol, *Potęga sekretów* [ulotka towarzysząca wystawie], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019.

Sajewska, Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana; Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2016.

Weiss, Malina [Artur Żmijewski], *Und morgen die ganze Welt…*, [w:] *Ja i AIDS* [ulotka towarzysząca wystawie], Galeria Kina Stolica, Warszawa 1996, https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1348/82383 [dostęp: 26 IV 2021].

Żmijewski, Artur, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/witaj-w-klubie-aids*