

120 UDERZEŃ SERCA

(120 Beats per Minute)



W KINACH OD 11 MAJA 2018

DYSTRYBUCJA W POLSCE

GF

GUTEK FILM

Al. Wojska Polskiego 41/43, 01-503 Warszawa
tel.: (+4822) 536 92 00, fax: (+4822) 635 20 01
e-mail: gutekfilm@gutekfilm.pl <http://www.gutekfilm.pl>

120 UDERZEŃ SERCA
(120 Beats Per Minute)

Scenariusz i reżyseria

Robin Campillo

Zdjęcia

Jeanne Lapoirie

Montaż

Robin Campillo

Muzyka

Arnaud Rebotini

Kostiumy

Isabelle Pannetier

Scenografia

Emmanuelle Duplay

W rolach głównych

Nahuel Pérez Biscayart	Sean Dalmazo
Arnaud Valois	Nathan
Adèle Haenel	Sophie
Antoine Reinartz	Thibault
Félix Maritaud	Max

Kierownik produkcji

Diego Urgoiti-Moinot

Produkcja

Les Films de Pierre

Koprodukcja

France 3 Cinéma

Page 114

Memento Films Production

FD Production

Francja

rok produkcji: 2017

czas trwania: 135 minut

DCP

OPIS FILMU

Grand Prix MFF w Cannes 2017. Gdy czujesz gniew i sprzeciw wobec tego, co robią politycy, nie czekaj. Walcz o swoje prawa. Porywający film o sile młodości i narodzinach pełnego pasji i furii ruchu sprzeciwu na początku lat 90.

W filmie Campillo euforia spotyka rozpacz, a przyspieszone bicie serca przypomina tykanie odliczającego czas zegara. Bo o wyścig z czasem tu chodzi: są wczesne lata 90-te, epidemia AIDS zbiera we Francji żniwo przy cichej zgodzie rządu i koncernów farmaceutycznych. Zmowę milczenia wokół choroby akejami, marszami, happeningami starają się przerwać aktywiści z paryskiego ACT UP. *120 uderzeń serca* to pełen pasji i furii portret młodości spotykającej śmierć, rasowe, rozdyktowane kino polityczne i poruszająca *love story*. To także zbiorowy portret pokolenia, chyba ostatniego, które tak namiętnie wierzyło w możliwość zmiany i w to, że politykę trzeba uprawiać na ulicach. Wyróżniony Grand Prix przez canneńskie jury (na czele którego stał Pedro Almodóvar) film Campillo jest powrotem do lat 90 – tych: reżyser sam był aktywistą ACT UP, a jego partner zmarł na AIDS.

Nagrody:

Grand Prix oraz Nagroda Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych FIPRESCI na MFF w Cannes 2017.

Europejskie Nagrody Filmowe 2017: 2 nominacje (Najlepszy europejski film roku, Najlepszy europejski aktor roku: Nahuel Pérez Biscayart), nagroda w kategorii: Najlepszy montaż.

MFF San Sebastian 2017: Nagroda specjalna.

Najlepszy film Festiwalu All About Freedom, Gdańsk.

GŁOSY PRASY

Paryż płonie. W rytm transowej muzyki kipi gniew, rodzi się potrzeba działania. Tu i teraz.

Sight and Sound

Wzrusza. Angażuje. Na politycznej scenie rzuca światło na to, co najważniejsze: człowieka.

Variety

Poruszający i przekonujący bez łatwego moralizowania.

The Hollywood Reporter

Wolność, równość i to, co najważniejsze: miłość.

Time Out

Na siłę 120 uderzeń serca składa się szereg obrazów – metafor. Punkt wyjścia to doskonały scenariusz. Jednak film zawdzięcza swój idealny kształt talentowi Campillo, który w doskonały sposób potrafi oddać nastroje zarówno zbiorowe, jak i poszczególnych bohaterów.

Pedro Almodóvar, przewodniczący Jury MFF w Cannes 2017

Zwycięski film „120 uderzeń serca” pokazuje rozgorączkowaną Europę przed erą Internetu, kiedy inaczej wyglądały relacje między ludźmi. Ta nadaktywność bohaterów staje się dla nich najlepszym sposobem na życie.

Tadeusz Sobolewski w imieniu Jury Festiwalu All About Freedom

WYWIAD z REŻYSEREM

Jaki był Pana związek z Act Up Paris przed przystąpieniem do realizacji filmu?

Dołączyłem do Act Up w kwietniu 1992 r., ok. dziesięciu lat po wybuchu epidemii AIDS. Jestem gejem, więc lata 80. przeżyłem w strachu przed tą chorobą. Na początku lat 90. trafiłem w telewizji na wywiad z Didierem Lestrade'em, jednym z założycieli Stowarzyszenia. Mówił o „społeczności AIDS”, do której zaliczył osoby dotknięte chorobą, ich bliskich oraz pracowników służby zdrowia zmagających się z epidemią, którzy w większości przypadków nie mogli liczyć na żadne wsparcie ani zainteresowanie ze strony społeczeństwa. Ta wypowiedź przełamała ponad dekadę ciszy. Wtedy postanowiłem dołączyć do Act Up.

Już podczas pierwszego spotkania, w jakim uczestniczyłem, uderzyła mnie radość i żywiołowość grupy – mimo tego, że epidemia przechodziła właśnie apogeum. Każdy mógł się swobodnie wypowiedzieć. Geje, którzy w latach 80. byli bezbronni w obliczu choroby, stali się – w ujęciu kolektywnym i publicznym – kluczowymi graczami w walce z AIDS. Towarzyszyły im inne osoby dotknięte chorobą, dzięki którym nasza perspektywa rozszerzała się o osobiste doświadczenia ludzi uzależnionych od narkotyków, cierpiących na hemofilię, byłych więźniów, itp. W ramach zbiorowej walki o ich podmiotowość informowano o chorobie, uczono technicznych zawłości medycznego języka i dyskursu politycznego.



Przed wszystkim jednak Act Up zrzeszało wyraziste osobowości, które w innych warunkach nie miałyby okazji się spotkać. Między grupami osób, które, mimo dzielących je różnic, uczyły się tworzyć wspólny język „zaiskrzyło” – i to najprawdopodobniej zdecydowało o sile tego ruchu.

Nie pełniłem w Act Up żadnej funkcji, ale byłem dość aktywny. Uczestniczyłem w pracach komitetu medycznego, a przede wszystkim w licznych akejach, z których część znalazła odzwierciedlenie w filmie. Trzeba tu przypomnieć, że w tamtym okresie standardem nie było nawet mówienie w liceach o prezerwatywach czy upominanie się o punkty wymiany igieł i strzykawek dla uzależnionych. Standardem była homofobia. Zdążyliśmy już o tym zapomnieć – kiedy społeczeństwo zaczyna ewoluować tak, jak miało to miejsce od tamtej pory, procesowi temu towarzyszy zazwyczaj pewien rodzaj zbiorowej amnezji.

Jak opisałbyś ten film? To autobiografia czy rekonstrukcja?

120 uderzeń serca to film fabularny. Starłem się odtworzyć wiele debat i akcji, które miały miejsce w przedstawionym okresie, ale odchodziłem przy tym od faktycznego przebiegu zdarzeń i aranżowałem je tak, aby pasowały do fabuły. Gdzieś tam można jednak

rozpoznać pewne charakterystyczne cechy różnych osób, które odcisnęły swoje piętno na historii grupy.

Inspiracją do stworzenia moich bohaterów były głównie sytuacje oraz emocje, z jakimi się zmagali, a nie konkretne postaci.

Chciałem jednocześnie skonfrontować z tą historią nowe pokolenie, a także wykorzystać osobowości aktorów wyłonionych na drodze castingu. Dzięki temu udało mi się całkowicie uchronić przed pokusą naśladowania rzeczywistych osób. Chciałem ukazać polifonię głosów i intensywność debat, które toczyły się na spotkaniach; wtórował mi Philippe Mangeot, były członek Act Up, współautor i konsultant scenariusza. Kiedy udało nam się osiągnąć tę równowagę, pozwoliłem postaciom wyjść na pierwszy plan. W naturalny sposób porwała ich dynamika Act Up, nie przykrywając jednak ich indywidualizmu.



Jak w tym kontekście wyglądał casting?

Razem z kierowniczkami castingu, Sarah Tepper i Leïlą Fournier, staraliśmy się odzwierciedlić różnorodność Act Up. Spędziliśmy trochę czasu na kompletowaniu niejednorodnej obsady: złożonej z profesjonalnych aktorów filmowych i teatralnych, osób ze świata cyrku i tańca, ale też ludzi poznanych na Facebooku czy w klubach.

Wydawało mi się logiczne, że w filmie o grupie, która uczyniła z widoczności swoją broń, większość aktorów nie powinna kryć się ze swoją orientacją homoseksualną.

Trzeba pamiętać, że AIDS to dla społeczności gejowskiej temat wciąż aktualny. Moi aktorzy znali tylko epokę koktajlu leków, terapii skojarzonej. Żyją w epoce działań profilaktycznych. Mimo to wciąż muszą funkcjonować w cieniu wszechobecnej, groźnej epidemii. Przedstawione w filmie wydarzenia miały miejsce 25 lat temu. Spojrzenie na sytuację z perspektywy czasu, który upłynął było naprawdę fascynujące.

Czy, Twoim zdaniem, *120 uderzeń serca* to film historyczny?

Nie chodziło mi o stworzenie malowniczego opisu przeszłości. Wolę skupiać się na związkach przeszłości z terażniejszością. Na przykład: jeśli chodzi o ubrania, sam jestem w stanie

dostrzec pewne cechy wspólne. Krój jeansów i kurtek bomberek trochę się zmienił na przestrzeni lat; to wpływa na sposób poruszania się ludzi i bardzo szybko przeniosło mnie do przeszłości.

Pod tym względem kluczowa była kwestia technologii komunikacyjnych. *120 uderzeń serca* powraca do czasu, kiedy nie było komórek, internetu czy mediów społecznościowych. Do czasu faksów i terminali Minitel. W tamtym okresie organizacje nie miały jeszcze możliwości publikowania swoich materiałów na szeroką skalę, a dominującą rolę odgrywała telewizja – miało to ogromny wpływ na sposób przygotowania i zorganizowania akcji Act Up.

Dzięki internetowi i sieciom społecznościowym łatwo dziś poczuć się częścią jakiejś wspólnej wrażliwości czy walki, ale tego rodzaju zjednoczenie trudno pokazać. W momencie przedstawionym w filmie było ono możliwe tylko na płaszczyźnie fizycznej: ludzie stali naprzeciwko siebie i wymieniali się pomysłami. Act Up Paris to jedno z niewielu stowarzyszeń organizujących cotygodniowe spotkania dla wszystkich członków i członkiń, które jednocześnie były otwarte dla każdego.

Unaocznienie tego problemu w formie spotkań publicznych pozwoliło Ci przekuć dyskurs polityczny w temat na film...

To unaocznienie jest jednym z kluczowych aspektów filmu, który wykracza poza same spotkania. Osią strategii Act Up było skonkretyzowanie choroby, ciała dotkniętego AIDS i konfrontacja. Podczas akcji przeciwko laboratorium farmaceutycznemu Melton Pharm Sean mówi do dyrektora: „Tak wyglądają chorzy na AIDS. To jest chore ciało. Jeśli nigdy żadnego nie widziałeś...”. Taka pełnokrwista obecność w momencie, gdy zostało się skazanym na niewidzialność, jest jednym z najważniejszych tematów politycznych filmu. Unaocznienie jest tu zarówno postawą polityczną, jak i decyzją kinematograficzną.

Czyli film opowiada o chorobie?

W Act Up chorzy przeżywali swoją chorobę, jednocześnie ją pokazując. Na przykład każdy, kto uczestniczył w działaniach Act Up, wiedział, że czasami trzeba było przerysować własny gniew. Jednak gdy rozpoczynała się sama akcja, ten gniew stawał się realny. Nadchodzi jednak moment, w którym człowiek przestaje uczestniczyć w tych działaniach. Gdy choroba staje się zbyt poważna, Sean nie może już grać. Nagle sama ta reprezentacja wydaje się skandaliczna. Choroba na powrót wpycha go w samotność, z którą grupa pozwoliła mu się wcześniej uporać. W ostateczności Sean przeżywa swoją chorobę w tunelu samotności, to ona go definiuje. Scena w szpitalu, gdy Sean ogląda fragment akcji w wiadomościach telewizyjnych przypomina mu, że chociaż te działania zostały podjęte dla niego, od tej pory będą odbywać się bez niego.

Seanowi w jego samotności towarzyszy jednak Nathan. Jakie jest znaczenie tej historii miłosnej w ramach szerszej historii grupy aktywistów?

Dlaczego ludzie przywiązują się do siebie? Często zapominamy, że prawdziwej miłości zawsze towarzyszą sztuczne wyobrażenia – to wszystko, co nazywamy romantyzmem. Nathan zakochuje się w Seanie, bo zakochał się w całej grupie. Nie deprecjonuje to w żaden sposób wyjątkowości uczucia, jakim darzy Seana. Jest jedno zdanie, które nie znalazło się ostatecznie w filmie, ale trafia w sedno jego motywacji: „Może jestem w nim zakochany właśnie dlatego, że on umrze”. Nathan nie jest tego pewien, ja też nie; nie da się dojść do źródeł tego uczucia. Z drugiej strony może Sean jest z Nathanem, bo chce mieć kogoś, z kim mógłby dzielić się swoim doświadczeniem choroby. To właśnie, mniej więcej, mówi Nathanowi, kiedy przeprosza go, że akurat w nim się zakochał. Bez względu na powody czy strategię wszystko łączy się w to, co zwykliśmy nazywać miłością.

Między tą parą a grupą polityczną pojawia się kolejny wymiar zbiorowości: rodzina. Rodzina biologiczna, reprezentowana przez matkę Seana, i rodzina z wyboru, aktywiści...

Zawsze wolałem określenie „społeczność”. Rodzina biologiczna to rodzina, którą w pewnym momencie opuszczamy, aby przyłączyć się do innych społeczności. W grupie mamy do czynienia ze swego rodzaju braterstwem. Chciałem, aby rodzina biologiczna pojawiła się na sam koniec filmu, co miało też uwydatnić kruchość tych więzów – matka to jedyna osoba, o której do tego momentu nie pada ani jedno słowo. Interesował mnie ten brak zazębiania się pomiędzy nią a grupą. Max jest jedynym przyjacielem Seana, którego zna jego matka. Zupełnie jakby podążała równoległą ścieżką. Motyw „pękniętej biografii” często pojawia się w odniesieniu do gejów. Dziś nie jest to już tak częste, ale podczas epidemii AIDS było na porządku dziennym. Jednocześnie podoba mi się, że kobieta, która nikogo nie zna, nagle ma poczucie, że ci ludzie są jej rodziną. Zupełnie nie zważa na kwestie biologiczne.

Film kończy się eutanazją. Czy twoim zdaniem Sean zmarł na AIDS?

Stopień zaawansowania choroby Seana pozostaje kwestią otwartą. Oczywiście, jego stan pogarsza się w miarę upływu czasu. Dla mnie jednak najważniejsze w sekwencji w mieszkaniu było pokazanie chłopaka w punkcie, z którego nie ma powrotu, gdzie połączenie ze światem zewnętrznym jest najbardziej nadwątlone. On po prostu chce, żeby to się już skończyło.

Podczas epidemii AIDS zdarzały się takie nielegalne eutanazje. Może nadszedł czas, by o tym opowiedzieć.



Twój poprzedni film, *Eastern Boys*, był podzielony na rozdziały, z których każdy utrzymane w różnym stylu. *120 uderzeń serca* też nie jest obrazem jednorodnym, każda sekwencja jest inna.

Nigdy nie wiem, jak mam się określić, kiedy pyta się mnie o gatunki filmowe. Interesują mnie zmiany stanu, perspektywy i skali. Kiedy postać przechodzi z jednej emocji w drugą, analogicznie zmienia się kolor i rejestr teatru rzeczywistości. Staram się kręcić filmy, w których publiczność nie ma kompasu, nic nie jest konkretnie zaplanowane, a wszystko może się zmienić w każdej chwili. Na przykład akcja w liceum kończy się pocałunkiem Seana z Nathanem, który miał być prowokacją, przechodząc od razu w radośnie naiwną scenę w klubie, po czym para od razu ląduje w łóżku. Starłem się przenieść oświetlenie klubowe do sypialni, aby widzowie zagubili się w tych zamazanych liniach i granicach, doświadczając w efekcie niczym nieskażonych emocji.

W jaki sposób filmowałeś spotkania?

Razem z Jeanne Lapoirie, autorką zdjęć, opracowaliśmy specjalną metodę. Kręciliśmy bardzo szybko całą scenę, bez przerw, na trzy kamery. Oświetlenie nie było do końca dopracowane, inżynier dźwięku się martwił, ale mimo to się zdecydowaliśmy. Wtedy wyszły na jaw wszystkie problemy i zaczęliśmy wprowadzać korekty, niewielkie usprawnienia,

z ujęcia na ujęcie. To dało nam pewną płynność. W przypadku tak długich sekwencji ludzie, a zwłaszcza statyści, dają się ponieść scenie, nie reagują już tak, jak gdyby byli przez nas sterowani. Aktorzy na początku mogą mylić się w kwestiach, ale ja lubię takie potknięcia. Dzięki temu mogę korzystać ze wszystkich kopii roboczych, jakie powstają w wyniku tej metody: i z początkowych wpadek, i z dopracowanych ostatnich ujęć. Na etapie montażu mogę nadać scenie kształt, przenosząc się między momentami nie do końca skoordynowanymi a tymi, gdy słowa i gesty są już wyraźniejsze i lepiej opanowane.

Dzięki tej metodzie mogłem wreszcie uwolnić się od fetyszu kontrolowania kadrów. Przy moim pierwszym filmie fabularnym, *They Came Back*, miałem obsesję na punkcie kontrolowania obrazu. Podczas pracy nad *Eastern Boys* pogodziłem się z tym, że musiałem odpuścić – trochę jak główny bohater filmu. Pozwoliłem się ponieść filmowi, zamiast próbować go kontrolować.

Międzynarodowy tytuł filmu, *120 Beats per Minute*, sugeruje tempo muzyki albo rytm serca. Czyli już w samym tytule podkreślasz rolę, jaką w filmie gra muzyka.

Muszę tu oddać sprawiedliwość, że nie każdy słuchał house'u i nie wszyscy po zakończonej akcji szli wieczorem do klubów. Jednak narzucenie tego muzycznego stylu pozwoliło mi dotknąć konkretnego momentu w czasie. W moim odczuciu muzyka house, jednocześnie radosna i mroczna, stanowi swego rodzaju soundtrack tej epoki. Jednak tak naprawdę tylko jeden utwór pochodzi bezpośrednio z tamtych lat: „What About This Love” w wykonaniu Mr. Fingers. Reszta została skomponowana przez Arnauda Rebotiniego, z którym współpracowałem już przy *Eastern Boys*. Arnaud jest DJ-em i chodzącą encyklopedią muzyki lat 90., ma też wszystkie instrumenty z tamtego okresu. W rezultacie jego muzyka kojarzy się z house'em. Dodatkowo cechuje go umiejętność charakterystyczna dla dzisiejszej elektroniki, czyli przechodzenie z jednego gatunku muzyki do drugiego, np. potrafi nagle ubarwić idylliczny utwór elementami techno, bawiąc się tymi transformacjami, które chciałem ukazać.

Jest tylko jeden wyjątek w ścieżce dźwiękowej skomponowanej przez Arnauda: zremiksowany przez niego na potrzeby filmu oryginalny synthpopowy utwór „Smalltown Boy” Jimmy'ego Somerville'a. Jednym z moich pierwszych wspomnień związanych z Act Up był wspaniały koncert, jaki Somerville zagrał dla naszego stowarzyszenia w hali Cirque d'Hiver. „Smalltown Boy” pochodzi z 1984 r., więc jest bardziej związany z czasami, w których rozpoczęła się epidemia. To jedna z pierwszych otwarcie gejowskich piosenek w historii muzyki pop. Dla mojego pokolenia był to ważny element, który nas łączył i pobudzał do działania.

Czy jest konkretny powód, dla którego nakręciłeś ten film akurat dziś?

Decyzja o nakręceniu takiego, a nie innego filmu w danym momencie zawsze wynika z jakiejś potrzeby. Chciałem opowiedzieć tę historię, bo miałem poczucie, że nikt tego wcześniej nie zrobił; zależało mi też na tym, aby zyskała uniwersalny, pozbawiony nostalgii wymiar. Nie wierzę w bezpośredni wpływ kina na politykę. Nie chodzi mi o zaproponowanie remedium na coś, co dziś nie działa. I mówię to bez żadnej nostalgii – nie może być mowy o tęsknocie za brutalnością tamtych lat. W filmie można wyczuć smutek związany ze stratą tych wszystkich ludzi, których podziwialiśmy, kochaliśmy i z którymi się śmialiśmy. Jednak staram się skupić na tych z nas, którzy przetrwali i wciąż walczą z chorobą.

SYLWETKA REŻYSERA



Robin Campillo urodził się w Maroku w 1962 r. W 1983 r. rozpoczął studia na paryskiej uczelni IDHEC (obecnie: La Femis). Tam poznał Laurenta Canteta, z którym od końca lat 90. pracuje w charakterze montażysty i współautora scenariuszy. Z tej współpracy narodziły się takie filmy jak *Odjazd (L'emploi du temps)*, *Klasa (Entre les murs)*, *Foxfire: Confessions of a Girl Gang*, a ostatnio także *L'Atelier*, pokazywany w sekcji Un Certain Regard na 70. MFF w Cannes.

W 2004 r. Campillo nakręcił swój pierwszy film fabularny, zatytułowany *Les revenants*. Jego druga fabuła, *Eastern Boys*, otrzymała nagrodę Orizzonti dla najlepszego filmu na MFF w Wenecji i w 2015 r. była nominowana do nagród César za najlepszy film i najlepszą reżyserię.

Filmografia:

2004 – *Les revenants / The Returned*

2013 – *Eastern Boys*

2017 – *120 uderzeń serca / 120 battements par minute*

ACT UP PARIS

Paryski oddział Act Up został założony 26 czerwca 1989 r. z okazji zbliżającej się parady Gay Pride, podczas której około 15 aktywistów zorganizowało pierwszą akcję typu „die-in”, czyli położyło się na ulicy w zupełnej ciszy. Na ich tiszertach znalazło się hasło „Silence=Death” (cisza=śmierć), zaś różowy trójkąt – symbol oznaczający homoseksualistów deportowanych podczas II wojny światowej, odwrócony wierzchołkiem do góry – miał symbolizować ich determinację do stawienia czoła epidemii, która dziesiątkowała gejowską społeczność. Tak narodził się Act Up Paris, powielając model nowojorskiego Act Up założonego w 1987 r.

U źródeł ruchu leżał gniew na medyczne, polityczne i religijne elity, których bierność i uprzedzenia stanowiły (i wciąż stanowią) o ludzkim wymiarze tej katastrofy. Ten sam gniew kazał zakazonym walczyć z otaczającą ich ciszą – walczyć o własną widzialność. Chodziło o dostrzeżenie choroby i samych chorych, których los nie powinien być zależny od instytucji. To sedno filozofii Act Up Paris. Koniec z rozmazanymi zdjęciami, anonimowymi świadectwami i bezcielesnym przedstawianiem choroby. Tak jak nowojorski Act Up, jego paryski odpowiednik stał się tubą dla głosów seropozytywnych mężczyzn i kobiet dzięki sugestywnej kulturze wizualnej, związłym hasłom i obrazom-symbolom, prezentowanym podczas wydarzeń, które cieszyły się szerokim zainteresowaniem mediów.

Przez 20 [sic] lat¹ Act Up Paris prowadził wojnę z AIDS na wszystkich frontach. Niektórzy odczytują powyższe zdanie jedynie jako metaforę, jednak wiele członków i członkiń naszej organizacji naprawdę tak się czuje. Naszym wrogiem jest AIDS oraz współwinni rozprzestrzeniania się epidemii – wszyscy i wszystko. Prowadzimy walkę z wirusem atakującym nasze ciała i stawiamy mu opór. W tej wielowymiarowej wojnie musieliśmy bowiem odzyskać panowanie nad własnym życiem. Musieliśmy opracować strategie opanowania i dojścia do obszarów wiedzy skonfiskowanych przez lekarzy, by zakwestionować wszechogarniającą władzę tej grupy zawodowej. Musieliśmy sprzeciwić się im stanowczo, przedstawiając jasne żądania. Musieliśmy zmobilizować i wyedukować ludzi, zorganizować własny system informacji. Aby nasz głos został usłyszany, uciekaliśmy się do nieposłuszeństwa obywatelskiego i działań ledwo mieszczących się w granicach prawa. Liczne „zapy” (błyskawiczne akcje), protesty typu „sit-in”, demonstracje, akcje lobbingsowe i działania medialne były i są naszym narzędziem ostrzegania i informowania opinii publicznej oraz wywierania presji na instytucjach.

Act Up Paris konsekwentnie wykorzystywał nieposłuszeństwo obywatelskie, nigdy jednak nie stosował przemocy fizycznej. Naszą bronią były transparenty. A gdy je nam zabierano, wciąż mieliśmy do dyspozycji nasze ciała – chore ciała, których policja bała się dotykać. (...) Jedną z cech wyróżniających grupę aktywistów takich jak my było zajmowanie przestrzeni publicznej nie tylko słowami, obrazami i plakatami przyklejanymi na ulicach, ale naszymi ciałami. Podczas demonstracji i „zapów” nasze ciała były naszą bronią, przede wszystkim w akcjach typu „die-in”, kiedy kładziemy się na ziemi, co ma symbolizować wszystkie ofiary śmiertelne AIDS. Przemoc symboliczna związana z takimi demonstracjami, podobnie jak wykorzystywanie sztucznej krwi, a nawet popiołów członków Act Up, którzy zmarli na AIDS, to nasza bezpośrednia odpowiedź na czystą przemoc, z jaką spotykamy się na co dzień ze strony władz.

¹ Fragment książki opublikowanej w 2009 r. z okazji 20. rocznicy założenia Act Up Paris (przyp. tłum.).

“ACTION = VIE” *Nous sommes au regret de vous annoncer les 20 ans de Act Up Paris.* [DZIAŁANIE = ŻYCIE: Z żalem zawiadamiamy, że Act Up Paris ma 20 lat]. Collection Democratic Books – Editions Jean di Sciollo, 2009.