Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna,
im. Leona Schillera w Łodzi

Wydział Organizacji Sztuki Filmowej

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Jonasz Różański

Nr albumu: 9566

Przemilczana epidemia. Oblicza HIV/AIDS w polskim kinie i teatrze

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem:

dr. Artura Majera

ŁÓDŹ 2025

Spis treści

Wstęp ... 3

1. Dokument i oświata ... 10

1.1 Polska Kronika Filmowa ... 12

1.2 „Uwaga człowiek” (reportaż telewizyjny) ... 15

1.3 „Kto się boi AIDS?” (reportaż telewizyjny) ... 18

1.4 „Miało być inaczej”, „Żyć z HIV” (filmy oświatowe) ... 20

2. Fikcja ... 23

2.1 „Normalne serce” (Teatr Telewizji) ... 24

2.2 „Test” (Teatr Telewizji) ... 27

2.3 „Plus minus nieskończoność” (film krótkometrażowy) ... 29

2.4 „Pora na czarownice” (film pełnometrażowy) ... 31

3. Współczesność ... 34

3.1 „Kto nigdy nie żył…” (film pełnometrażowy) ... 36

3.2 „Miss HIV” (Teatr Telewizji) ... 38

3.3 „Threesome/Trzy” (spektakl teatralny) ... 39

3.4 „Anioły w Warszawie” (spektakl teatralny) ... 41

Zakończenie ... 44

Bibliografia ... 46

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Wstęp

Zdaje się, że temat epidemii wirusa HIV odbił się w polskiej sztuce bez większego echa. Kiedy w grudniu 1981 roku ogłoszono w PRL-u stan wojenny, twórczość społecznie zaangażowana, przynajmniej ta rozpowszechniana przy pomocy oficjalnych kanałów dystrybucji, praktycznie przestała istnieć. Dalszy rozwój kwitnącego pod koniec lat 70. kina moralnego niepokoju został zahamowany przez wprowadzoną przez komunistyczny rząd cenzurę, a polskie życie teatralne z powodu zamknięcia wielu instytucji kultury przeniosło się do podziemia[1]. Mimo ograniczenia wolności słowa, kwestie polityczne pozostały dla artystów palącym problemem. Kiedy w 1985 roku wykryto w Polsce pierwsze przypadki wirusa HIV, twórcy teatralni i filmowi skupieni byli głównie na aktywności opozycyjnej. Temat epidemii wirusa HIV nie jawił się w ich oczach jako palący problem społeczny, jako że z powodu zamknięcia granicy między NRD a PRL-em rozprzestrzenianie się tej choroby było za żelazną kurtyną procesem stosunkowo powolnym. Dla porównania, podczas gdy w połowie lat 80. odnotowywano w Polsce dopiero pojedyncze zakażenia, w Stanach Zjednoczonych przeżywano właśnie szczyt epidemii w postaci 130.000 nowych przypadków rocznie[2]. Z tego też powodu polskie doświadczenie HIV i AIDS różni się czasowo od krajów zachodnich, a liczniejsze wypowiedzi artystyczne uwzględniające tę perspektywę zaczęły pojawiać się już po przemianie ustrojowej.

Pod koniec zeszłego roku na rynku wydawniczym ukazał się nowy reportaż Bartosza Żurawieckiego pt. „Ojczyzna moralnie czysta. Początki HIV w Polsce". Do pewnego stopnia wypełnił on lukę w queerowej historii naszego kraju, zwłaszcza tej związanej z paniką moralną wokół AIDS w latach 80. i 90[3]. Według autora tej książki to właśnie epidemia wirusa HIV przełamała milczenie, jakim otaczane były osoby nieheteronormatywne oraz szerzej pojęta seksualność[4]. Jako że Żurawiecki na co dzień zajmuje się krytyką filmową i teatralną, książka ta poruszała również kwestię przedstawienia epidemii wirusa HIV przez polskich twórców sztuk performatywnych. Zwrócił on uwagę na ówczesny brak wypowiedzi artystycznych na ten temat, mimo rozbudowanego przekazu medialnego rozpowszechnianego przez telewizję, prasę czy radio. Nieliczne produkcje teatralne i

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

[1] D. Przastek, P. Mrowiński, „*Polskie miesiące" na scenie. Teatralny wymiar kryzysów społeczno-politycznych w PRL*, „Pamięć i sprawiedliwość" 2022, nr 2 (40), s. 82.
[2] K. Bosh in., *Estimated Annual Number of HIV Infections — United States, 1981–2019*, "*MMWR* Weekly Report" 2021, nr 22, s. 801-806, https://www.cdc.gov/mmwr/volumes/70/wr/mm7022a1.htm#print [data dostępu: 15 maja 2025]
[3] Panika moralna – pojęcie ukute w 1972 r. przez Stanleya Cohena (*Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers,* MacGibbon & Kee, Londyn 1972) do nagłego wybuchu niepokoju społecznego wywołanego czynnikiem lub grupą ludzi zagrażających społecznym wartościom, często odnoszone do AIDS.
[4] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta,* Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023, s. 8.

filmowe, które próbowały zobrazować problem wirusa, zostały w dużej mierze zignorowane przez rodzimą widownię i nie doczekały się zbyt wielu opracowań krytycznych. Niniejsza praca ma na celu zbadania przyczyny tego zjawiska, a także analizę sposobu przedstawienia osób seropozytywnych oraz samej epidemii w realiach polskiej sztuki. Do pewnego stopnia przyczyniała się ona w końcu do kształtowania świadomości społecznej na temat wirusa HIV oraz powstawiania związanych z nim stereotypów. Strach przed zakażeniem wirusem został na stałe zakorzeniony w społeczeństwie, a już zwłaszcza pośród osób homoseksualnych, tak że do dziś stosunek seksualny bez zabezpieczenia kojarzy się niektórym z śmiertelnym ryzykiem.

Polacy przeżyli jednak epidemię wirusa HIV głównie poprzez kulturę amerykańską. Atmosfera polityczna czasu transformacji nie sprzyjała tworzeniu sztuki o osobach z marginesu społecznego, z którymi kojarzone były osoby seropozytywne. W połowie lat 90. tygodnik „Wprost" komunikował: „AIDS w Polsce pozostaje chorobą bez twarzy"[5]. W przeciwieństwie do kultury anglosaskiej, która uczłowieczyła epidemię wirusa HIV za pomocą dotkniętych chorobą celebrytów, takich jak aktor Rock Hudson, wokalista Freddie Mercury czy modelka Gia Carangi, polskie postrzeganie osób seropozytywnych sprowadzało się do krzywdzących stereotypów, głównie obejmujących bezdomnych zamieszkujących Dworzec Centralny. To właśnie wytwory kultury amerykańskiej ukształtowały ostateczne spojrzenie Polaków na kwestię epidemii – w 1994 roku tłumnie udali się na hollywoodzką „Filadelfię", która zgromadziła w kinach niecałe 300 tys. widzów[6], zupełnie ignorując jednak jakiekolwiek polskie próby artystycznej wypowiedzi na temat wirusa HIV. Od momentu pojawienia się tej wówczas nowej choroby Stany Zjednoczone stanowiły swoiste epicentrum kryzysu AIDS – nie tylko artystyczne czy społeczne, lecz również medyczno-naukowe. Tym bardziej niepokoi ostatnia decyzja prezydenta USA Donalda Trumpa dotycząca wycofania finansowania międzynarodowego programu PEPFAR zajmującego się pomocą osobom zakażonym wirusem HIV, która może współcześnie przyczynić się do zwiększenia liczby ofiar śmiertelnych epidemii[7].

W Stanach Zjednoczonych epidemia HIV rozwijała się znacznie szybciej niż w Polsce, co sprawiło, że media amerykańskie wykazywały większe i wcześniejsze zainteresowanie tym

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[5] A. Godewski, *HIV dla wszystkich*, „Wprost" 1995, nr 48, s. 31.
[6] *Box Office Polska 1994,* Box Office'owy Zawrót Głowy, b. d., https://boxoffice-bozg.pl/1994-2/ [data dostępu: 20 maja 2025]
[7] S. Bajaj, *Trump blew up the global fight against AIDS. Can it recover?*, "Nature" 2025, nr 641, s. 22-25, https://www.nature.com/articles/d41586-025-01294-7 [data dostępu: 18 maja 2025]

tematem. Różnił się również sposób przedstawienia samej problematyki przez polskich twórców – w amerykańskim kręgu badawczym zostało nawet ukute pojęcie „AIDS movie". Kylo-Patrick R. Hart, twórca tego terminu, już w 2000 roku definiował „AIDS movie" jako film fabularny zawierający przynajmniej jednego bohatera, który spełniał którykolwiek z trzech warunków: 1) został zakażony wirusem HIV, 2) chorował na AIDS, 3) przeżywał żałobę po śmierci bliskiej mu osoby na AIDS[8]. Ponadto, wątki te powinny stanowić istotną oś narracji w całej opowieści. Niemożliwym jest jednak przeniesienie tego pojęcia na realia wschodnioeuropejskiej sztuki, ponieważ w pierwszych latach po wybuchu epidemii polskim twórcom filmowym i teatralnym brakowało niezbędnej empatii do pełnowymiarowego przedstawienia osób seropozytywnych. Kiedy w latach 80. w amerykańskiej telewizji prezentowane były takie filmy jak „Wczesny mróz" (telewizyjna premiera: 11 listopada 1985)[9], w Polsce ukazywały się dopiero pierwsze relacje reporterskie na temat epidemii często potęgujące strach przed zakażeniem chorobą. Mimo iż definicja „AIDS movie" zaproponowana przez Harta odnosiła się jedynie do pełnometrażowych filmów fabularnych, na potrzeby niniejszej pracy została ona poszerzona o formy krótkometrażowe i dokumentalne, a także przeniesiona na realia sztuk teatralnych, których w Polsce powstawało na ten temat znacznie więcej.

Książka Żurawieckiego nie obala jednak powszechnie uznawanego za prawdę stereotypu na temat wirusa HIV, który związany był właśnie z narzuceniem na Polskę amerykańskiego doświadczenia epidemii. Warto zaznaczyć, że w pierwszym dziesięcioleciu epidemii HIV w Polsce nie była ona epidemią osób queerowych. W 1993 roku, czyli 8 lat od wykrycia pierwszego przypadku w kraju, 53,4% osób świeżo zakażonych wirusem HIV stanowiły osób używające środków odurzających, a jedynie 5,7% – homo- i biseksualiści[10]. Na początku epidemii transmisja wirusa była głównie spowodowana wspólnym używaniem igieł przez osoby uzależnione. Dużą grupę, bo aż 37,5% ogółu zakażonych, stanowiły także jednostki, których dane dotyczące zakażenia nie były dostępne lub które wskazały inny powód zakażenia[11]. W wynikach badań nie wyszczególniono jednak niektórych sposobów transmisji wirusa, takich jak stosunki heteroseksualne czy ciąża u zakażonych kobiet, można więc uznać, że zostały one uwzględnione właśnie w kategorii „inne". Dzisiaj wiadome jest, że zakażenia tą drogą nie należą do najpowszechniejszych – istnieje spora szansa, że część

[8] K.-P. Hart, *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*, Taylor & Francis, Nowy Jork 2000, s. 9.
[9] J. Blotcher, *"An Early Frost" 25 Years Later*, Adovacte, 10.11.2010, https://www.advocate.com/arts-entertainment/television/2010/11/10/early-frost-25-years-later [data dostępu: 31 maja 2025]
[10] W. Szata, *AIDS i zakażenie HIV w 1993 roku,* „Przegląd epidemiczny" 1995, nr. 1-2, s. 199
[11] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

tych 37,5% stanowili również homo- i biseksualiści, którzy z prywatnych powodów zmuszeni byli ukrywać swoją tożsamość seksualną. Mimo możliwego niedoszacowania odsetku homoseksualistów wśród osób zakażonych wirusem, symboliczną polską twarzą epidemii wirusa HIV niewątpliwie powinny były zostać osoby używające, gdyż to właśnie one były najbardziej narażone na zakażenie oraz często pozbawione systemowej opieki. Budowanie skojarzeń choroby z zachowaniami często uznawanymi przez społeczeństwo za dewiacyjne przyczyniało się do zwiększenia problemu dyskryminacji już wcześniej zmarginalizowanych grup społecznych.

Brak zaufania społecznego w kontekście chorób przenoszonych drogą płciową dotykał również w dużym stopniu osoby trudniące się prostytucją. W czasach PRL-owskiej infiltracji społeczeństwa na Dworcu Centralnym w Warszawie funkcjonował komisariat Milicji Obywatelskiej, który co tydzień przeprowadzał przymusowe testy na obecność wirusa HIV wśród pracujących w tym miejscu prostytutek. Z jednej strony można uznać przyświecający temu procederowi cel za ograniczenie przypadków nowych zakażeń wirusem HIV i innymi chorobami wenerycznymi, z drugiej zaś za bezpodstawną próbę nadmiernej kontroli już zmarginalizowanej grupy społecznej. Przemocowe działania przynosiły zazwyczaj odwrotny skutek od zamierzonego – tym sposobem zamiast walczyć ze źródłem problemu, jakim był brak edukacji seksualnej wśród pracowników seksualnych, kontrolowano jedynie rosnącą populację osób żyjących z HIV. Warto wspomnieć, iż w 1992 roku 42% społeczeństwa uważała, że osoby zakażone wirusem HIV same sobie są winne tragedii, która je spotkała[12]. Cztery lata później odsetek ten wzrósł nawet do 49% ankietowanych. Koncept obwiniania ofiar epidemii za ich cierpienie eksplorowany jest również przez Susan Sontag w jej eseju „AIDS i jego metafory", gdzie pisze: „Najbardziej boimy się nie cierpienia jako takiego, lecz cierpienia, które degraduje"[13]. W przeciwieństwie do innych śmiertelnych chorób, takich jak nowotwór czy dżuma, droga zakażenia wirusem HIV jawiła się jako degenerująca. Mimo że współdzielenie strzykawek przez osoby używające czy stosunki homoseksualne nie stanowiły jedynych sposobów transmisji choroby, stygmatyzacja dotykała w równym stopniu wszystkich nosicieli wirusa, w tym podatnych na zakażenie hemofilityków.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[12] Komunikat CBOS z badań nr BS/177/175/96, Społeczeństwo wobec osób chorych na AIDS, Centrum Badania Opinii Społecznej 1996.
[13] S. Sontag, AIDS i jego metafory, przeł. J. Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 118

Jak więc przedstawione zostały osoby seropozytywne przez polskich artystów i dziennikarzy? W swojej książce z 1993 roku pt. „Współczesne legendy miejsce" Dionizjusz Czubala poświęca cały rozdział tendencjom społecznej narracji wokół epidemii wirusa HIV. Autor obserwuje zwrot w sposobie opowiadania o chorobie, który nastąpił w połowie 1989 roku, a spowodowany był głównie zmianami ustrojowymi (a co za tym idzie – większą wolnością słowa) oraz głośnymi sprawami medialnym dotyczącymi osób seropozytywnych, które przetoczyły się wtedy przez kraj[14]. Społeczny lęk przed zarażeniem, a więc najszybszej drodze do stania się „innym", wzbierał na sile. Wspomniana już wcześniej panika moralna, która powstała wokół epidemii HIV/AIDS, miała niedawno swoje odbicie we współczesnej Polsce. Wręcz wspólnotowe oczekiwanie na pierwsze przypadki zakażenia wirusem COVID-19 w rodzimym kraju przed marcem 2020 roku oraz następstwa rozwoju nowej epidemii w dużym stopniu rezonują z doświadczeniem lat 80. Podobnie jak za sprawą epidemii wirusa HIV media masowe przyczyniły się do wykreowania wizerunku zła ludowego (ang. folk devil), które według Cohena miało być dla społeczeństwa widocznym przypomnieniem, czym lub kim być nie powinno[15]. Podczas kryzysu AIDS uosobienie zła ludowego stanowili ludzie z marginesu, tacy jak narkomani, prostytutki czy homoseksualiści, ale również obcokrajowcy, którzy uznawani byli za potencjalnych nosicieli wirusa. Następna epidemia częściowo powielała wcześniej ustalone wzorce, czyniąc społecznym zagrożeniem przybyszów zza granicy (zwłaszcza azjatyckiego pochodzenia), antyszczepionkowców czy osoby jawnie łamiące obostrzenia sanitarne. W przypadku pandemii COVID-19 za swego rodzaju dewiantów uznawane były jednak obie strony społecznego konfliktu – zarówno przeciwnicy ograniczeń, jak i zwolennicy autorytarnych działań rządów[16]. Globalny charakter pandemii, która swoją skalą i liczbą śmiertelnych ofiar znacznie przewyższała epidemię wirusa HIV, doprowadził do powstania napięcia między fundamentalnymi wartościami – wolnością jednostki a interesem zbiorowości.

Rozpowszechnianie się paniki moralnej w społeczeństwie przyczyniło się do publicznych wybuchów sprzeciwu, których ślady można obserwować w fabularnych i dokumentalnych dziełach polskich twórców. Pierwsze wypowiedzi środowiska artystycznego na temat kryzysu AIDS przesączone są histerią, która dotknęła w tym czasie cały kraj. Kino, jako narzędzie rejestracji rzeczywistości, oraz teatr zaangażowany społecznie stanowią ważne

[14] D. Czubala, *Polskie legendy miejskie. Studium i materiały*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", Katowice 2014, s. 60.
[15] S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon & Kee, Londyn 1972, s. 2.
[16] M. Tartari i in., *Folk Devils and Moral Panics in the COVID-19 Pandemic*, Taylor & Francis, Londyn 2024, s. 152.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

źródło historyczne dokumentujące realia lat 80., jako że w twórczy sposób odtwarzały faktyczne wydarzenia czy nastroje panujące w społeczeństwie[17]. Uczucie lęku przed nowym zagrożeniem inspirowało zresztą artystów wszelakich dziedzin – znakomicie oddał je w swojej wystawie zatytułowanej „5000 sztuk" polski rzeźbiarz Antoni Grabowski. W ramach ekspozycji będącej nagrodą za wygraną w Konkursie Młodych Polskich Artystów organizowanym przez Europejską Wspólnotę Gospodarczą stworzył on pomieszczenie obklejone z każdej strony znalezionymi na chodnikach kartonami z napisami: „Mam AIDS. Proszę o pomoc". Potrzeba wypowiedzenia się w tym temacie wynikała wprost z otaczającego go rzeczywistości – podczas spaceru ulicami stolicy Grabowski stał się świadkiem pobicia żebrzącego nosiciela wirusa HIV przez kilka młodych osób. Mimo iż przemocą próbowali oni zaznaczyć swoją wyższościową pozycję, ewidentnie bali się go dotknąć. W rozmowie z badaczką teatralną Dorotą Sosnowską artysta przyznał, że to właśnie wtedy przy pomocy plastikowych torebek wziął do ręki pierwszy kartonowy znak stanowiący część późniejszej ekspozycji[18]. Wykreowawszy przestrzeń wystawienniczą, Grabowski zaprosił widzów do konfrontacji z ówczesną rzeczywistością i strachem związanym z zakażeniem wirusem. Jego metodę można uznać za rodzaj terapii szokowej – poprzez bezpośredni kontakt z ofiarami społecznego wykluczenia chciał oswoić Polaków nie tylko z samą chorobą, lecz również kryzysem bezdomności i narkomanii ściśle związanym z okresem transformacji. Niestety, podobnie jak w przypadku powstałych w tym okresie dzieł teatralnych i filmowych dotykających tematyki HIV/AIDS, doszło „do wymazania *5000 sztuk* ze zbiorowej pamięci"[19]. Kwestia „inności" i „podatności na zranienie" ciągle okazywała się za „mało nośna" dla przepełnionej lękiem społecznej wyobraźni[20].

W celu zobrazowania zmieniających się trendów w sposobie przedstawiania przez polskich artystów filmowych i teatralnych samego kryzysu AIDS oraz osób zakażonych wirusem HIV, praca została podzielona pod kątem chronologicznym i rodzajowym na trzy następujące części. W pierwszym rozdziale analizę poddano szeroko rozumianą twórczość dokumentalną powstałą w pierwszym dwudziestoleciu trwania epidemii (obejmującą filmy dokumentalne, reportaże telewizyjne, Polską Kronikę Filmową, lecz także filmy

[17] A. Lacerda, *Cinema as an Historical Document: AIDS in 25 years of Cinema*, "Journal of Medicine and Movies" 2006, t. 2 nr 3, s. 102.
[18] D. Sosnowska, *Witaj w klubie AIDS. Cenzura i kanon wobec nienormatywności na przykładzie wystaw „5000 sztuk" i „Ja i AIDS"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/witaj-w-klubie-aids [data dostępu: 31 maja 2025]
[19] ibid.
[20] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

oświatowe), gdyż to ona służyła Polakom jako pierwsze źródło informacji o nieznanej dotąd chorobie. Jako że jej celem była rejestracja ówczesnej rzeczywistości, zapewnia ona kontekst społeczny niezbędny przy wyciąganiu wniosków na dalszych etapach pracy. Część poświęcona dziełom fikcji została jednak podzielona na dwa osobne rozdziały – w pierwszym z nich omówione zostały filmy fabularne oraz sztuki teatralne powstałe do roku 1996, a więc do momentu wprowadzenia na międzynarodowy rynek terapii antyretrowirusowej, a w następnym przedstawiono utwory, których premiera odbyła się już współcześnie. Opracowanie skutecznego leczenia osób zakażonych wirusem HIV pomogło opanować panikę moralną, która wybuchła wokół epidemii AIDS na początku lat 80, co w znaczący sposób wpłynęło na sposób przedstawienia samej choroby oraz jej nosicieli w sztuce i mediach.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

1. Dokument i oświata

Ponieważ twórczość dokumentalna wymaga zazwyczaj mniejszego nakładu środków pieniężnych, co umożliwia szybszą odpowiedź na aktualne problemy społeczne, nie dziwnym jest fakt, iż reportaże telewizyjne, kroniki filmowe czy filmy oświatowe (a więc zwłaszcza formy krótkometrażowe), stanowiły pierwsze próby wypowiedzi środowiska filmowego na temat wybuchu epidemii HIV/AIDS. Jako że do powstania paniki moralnej w latach 80. w związku z pojawieniem się nowej choroby przyczyniły się głównie media głównego nurtu, takie jak prasa czy telewizja, przedstawione w tym rozdziale dzieła w dużej części charakteryzują się krzywdzącą stereotypizacją, a także zawierają często dane niezgodne z aktualnym stanem wiedzy na temat wirusa HIV i sposobów jego transmisji. Rzeczywistość lat 80. pokazana na ekranie przez polskich dokumentalistów oraz dziennikarzy jawiła się jako niezwykle nerwowa i pesymistyczna – homoseksualny Marek, niedawno zakażony wirusem i rozwiązły seksualnie bohater reportażu zatytułowanego „Życie z rozpoznaniem" autorstwa Bożeny Markowskiej, nie dziwi się niczemu: „ani agresji, ani obrzydzeniu, z jakim do chorych na AIDS odnoszą się inni", ani nawet „podwójnym gumowym rękawiczkom, gumowym fartuchom, maskom na twarzach i goglom na oczach przy pobieraniu krwi"[21]. Ciągłe próby budowania poczucia zagrożenia przez media głównego nurtu przyczyniły się do dalszej marginalizacji osób należących do grupy ryzyka (w tym homoseksualistów, narkomanów oraz osób często zmieniających partnerów seksualnych) oraz ugruntowania przekonania, iż zakażenie wirusem HIV stanowi karę boską za popełnione grzechy[22].

W pierwszych latach epidemii, czyli tuż przed i po zmianie ustrojowej, wszelkie dokumentalne wypowiedzi na temat epidemii HIV/AIDS miały charakter głównie reporterski – brakowało w nich artystycznego wyrazu, a narracja z offu często z góry narzucała interpretację przedstawionej rzeczywistości. Fakt ten nie zaskakuje o tyle, iż tego typu formy telewizyjne realizowane są zazwyczaj „na gorąco", to znaczy bezpośrednio po pojawieniu się tematu. W latach 80. AIDS było w Polsce chorobą już głośną, lecz wciąż niewystarczająco zbadaną i przyswojoną językową, co znajdowało odzwierciedlenie w sposobie jego przedstawienia przez dokumentalistów i reporterów[23]. Mimo że materiały te opowiadały o losach prawdziwych bohaterów oraz przedstawiały społeczny ostracyzm, z

[21] B. Markowska, *Życie z rozpoznaniem*, „Przegląd Tygodniowy" 1987, nr 18, s. 21.
[22] M. Sznajderman, *AIDS – kształt mitu,* „Konteksty. Polska sztuka ludowa" 1994, t. 48 z. 1-2, s. 161.
[23] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta,* op. cit., s. 12.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

którym musiały się mierzyć ofiary epidemii, częściowo przyczyniały się do budowania wstydu związanego z zakażeniem. Nie były one w stanie uczłowieczyć nosicieli z prostej przyczyny – ofiary wirusa HIV pozostawały anonimowe, często wręcz ukrywając swą twarz przed kamerą z obawy przed reakcją otaczającej ich społeczności. Taki sposób przedstawienia epidemii oraz nosicieli dominował w twórczości dokumentalnej w latach bezpośrednio poprzedzających i następujących po transformacji ustrojowej, to jest roku 1989. Po upadku komunizmu zaobserwować można nagły zwrot w sposobie opowiadania o kryzysie AIDS spowodowany dopuszczeniem do głosu Kościoła Katolickiego, wcześniej represjonowanego przez PRL-owskie władze[24]. Przyczyniło się to do wykreowania bardziej pozytywnego wizerunku osób seropozytywnych, stawiając je w roli potrzebujących pomocy ofiar, a nie winnych sobie dewiantów.

Warto również wspomnieć, że w kwietniu 2017 roku na 8. LGBT Film Festival w Warszawie swoją premierę miał pełnometrażowy film dokumentalny pt. „HIV po polsku" reż. Franka Myonka[25]. Jak wynika z opisu zamieszczonego na portalu filmowym Filmweb przez samego twórcę, produkcja ta dotyka kwestii obecności HIV/AIDS w Polsce na przestrzeni lat oraz społecznego nastawienia wobec tego zagadnienia[26]. Mimo iż najprawdopodobniej był to pierwszy i jedyny pełnometrażowy film dokumentalny poruszający tematykę wirusa HIV w Polsce, zarówno wśród publiczności, jak i krytyki, odbił się on bez większego echa – aktualnie nie da się uzyskać do niego dostępu przy pomocy żadnych legalnych źródeł. Paradoksalnie to właśnie owa niedostępność mówi najwięcej o marginalizacji tematyki wirusa HIV w polskim dyskursie kulturowym. Tymczasem sytuacja epidemiologiczna w kraju z roku na rok ulega pogorszeniu, o czym świadczą rekordowe liczby zakażeń w ostatnich latach. W okresie od 1 stycznia do 31 grudnia 2022 roku odnotowano 2384 nowych przypadków zakażenia wirusem HIV, co stanowi dotychczas najwyższy roczny przyrost wśród osób żyjących z tą chorobą. Mimo lat poświęconych na edukację seksualną społeczeństwa, Polacy wciąż podchodzą do tego tematu w sposób jawnie ignorancki, traktując go jedynie jako problem zmarginalizowanych grup społecznych.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[24] M. Petri, *Polityka władz Polski Ludowej wobec wybranych Kościołów chrześcijańskich w latach 1944-1989*, *Wrocławskie Studia Erasmiańskie 2022,* nr 16, s. 260
[25] *Program 8. LGBT Film Festival 2017*, LGBT Film Festival, b.d., https://lgbtfestival.pl/poprzednie-edycje/8-lgbt-film-festival-2017/ [data dostępu: 1 maja 2025]
[26] *HIV po polsku,* Filmweb, b.d., https://www.filmweb.pl/film/HIV+po+polsku-2017-794953 [data dostępu 1 maja 2025]

1.1 Polska Kronika Filmowa

Jedną z pierwszych wypowiedzi polskich dokumentalistów na temat kryzysu AIDS stanowiły Polskie Kroniki Filmowe. Na przestrzeni kilku lat (1987-1994) temat ten przewijał się przez kolejne wydania kinowych aktualności, częściowo uzupełniając lukę spowodowaną przedłużającą się nieobecnością problematyki epidemii w polskich filmach fabularnych. Zbiór tych materiałów może również posłużyć jako materiał badawczy do analizy ewolucji postrzegania tej choroby w oczach społeczeństwa – przedstawia początkową panikę wokół pojawienia się nowego zagrożenia oraz jej stopniowe przygasanie wynikające z oswojenia i postępującej edukacji seksualnej. Dokumentalne felietony ukazywały trudną sytuację nosicieli wirusa HIV, podkreślając nie tylko aspekty zdrowotne, ale przede wszystkim społeczne, czyli nietolerancję, stygmatyzację i izolację, jakiej doświadczali chorzy. Polską Kronikę Filmową należy traktować jako kanał „komunikowania politycznego", który za pomocą narzędzi, takich jak agenda-setting czy news framing (czyli ustalania priorytetów spraw publicznych oraz ustanawiania ich ram interpretacyjnych), silnie oddziaływał na kształtowanie się opinii publicznej[27]. Za czasów PRL-owskiej cenzury była również jednym z kanałów przekazu społeczno-politycznego służącym realizacji celów propagandowych, a po upadku komunizmu dalej pełniła rolę informacyjną, zachowując częściowo wcześniejsze praktyki narracyjne. Jako medium poruszające problemy istotne społecznie udowadnia, iż kryzys HIV/AIDS w dużym stopniu oddziaływał na nastroje panujące w społeczeństwie podczas okresu transformacji.

Pierwsza wzmianka dotycząca kryzysu AIDS w Polskiej Kronice Filmowej pochodzi z grudnia 1987 roku[28]. Okres ten można określić jako zalążek epidemii wirusa HIV w Polsce, czyli także moment, w którym media głównego nurtu zaczęły interesować się tym tematem. Nic więc dziwnego, iż sposób, w jaki narrator zwraca się do ówczesnej widowni, świadczy o jej ewidentnym braku obeznania z tą nową chorobą. Relacjonując początki sytuacji epidemicznej w kraju, używa iście dydaktycznego tonu, czasami uderza jednak w apokaliptyczne rejestry: „AIDS – najstraszniejsza ze znanych chorób o beznadziejnym rokowaniu"[29]. Zrealizowany przez dokumentalistów materiał można czytać jako zwiastun nadchodzącej zagłady, o której dotychczas polskie społeczeństwo słyszało jedynie z zagranicznych relacji medialnych. Analogia między epidemią wirusa HIV a zagładą (w tym

[27] Ł. Jędrzejski, *Polska Kronika Filmowa (1944-1994). Obrazy komunikowania politycznego* [Rozprawa doktorska, Uniwersytet Marii Składowskiej-Curie], Lublin 2019, s. 313.
[28] *Polska Kronika Filmowa* odc. 87/50, red. Janusz Kędzierzawski, Polska, 1987.
[29] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

również Holocaustem) została po raz pierwszy zauważona przez amerykańskiego aktywistę Arniego Kartntowitza, który w artykule „Till Death Us Do Part" porównywał „nieczystość" przypisaną homoseksualistom do charakterystyki Żydów narzucanej przez hitlerowską propagandę[30]. Po krótkim wstępie pozwalającym widzowi zrozumieć, czym właściwie jest ta obco brzmiąca jednostka chorobowa, realizatorzy reportażu postanowili skupić się na konkretnym bohaterze – jednym z pierwszych nosicieli wirusa HIV w Polsce. Obraz sytuacji osób chorych kreowany przez mężczyznę jawi się jako beznadziejny. Przytłoczony ostracyzmem ze strony społeczeństwa, ale również najbliższych, którzy traktowali kontakt z nim „na zasadzie litości"[31], spróbował odebrać sobie życie. Nosiciele poddawani byli gettyzacji, która mechanizmem działania przywodziła na myśl sytuację mniejszości żydowskiej sprzed 40 lat. Nawet użycie tak eufemistycznego określenia jak „przyjaciel" na byłego partnera mężczyzny świadczy o homofobicznych nastrojach panujących wówczas w polskim społeczeństwie. Chociaż początkowo wydawać się może, że ukazanie trudu życia nosicieli miało na celu wywołanie u widza współczucia, ostateczna wymowa materiału jest dużo bardziej dwuznaczna. Zamykające reportaż słowa narratora („Ten głos ze strefy cienia niech będzie przestrogą") świadczą o potępieniu niemoralnych praktyk bohatera, tym samym zrzucając winę na ofiarę całej sytuacji (wtórna wiktymizacja) i wpisując się w metaforykę zagłady[32].

Temat kryzysu AIDS został poruszony w Polskiej Kronice Filmowej po raz kolejny dopiero w 1991 roku. Ton, w jakim został zrealizowany następny materiał, w znacznym stopniu odbiegał od szerzonej przed media w latach 80. paniki moralnej, wręcz jawnie krytykując histeryczne podejście społeczeństwa do tematu. Tym razem reportaż nie stanowił przestrogi przed zakażeniem wirusem i związanym z nim wykluczeniem, lecz nawoływał do otoczenia troską osoby dotknięte kryzysem. Język, którym posługuje się narrator i bohaterowie reportażu (co istotne, znalazł się wśród nich m. in. ksiądz), wpisywał się w chrześcijański etos bezinteresownej pomocy bliźniemu, przedstawiony choćby w przypowieści o miłosiernym samarytaninie. Jest to odejście od wcześniejszej narracji opartej na strachu i dystansie – „Prawo do życia" kładzie nacisk na potrzebę integracji społeczności nosicieli oraz wsparcia dla osób żyjących z HIV. W latach 80. Kościół Katolicki „ponownie stał się najsilniejszą instytucją stawiającą opór reżymowi", a także uznawany był za ostoję kultury

[30] A. Kantrowitz, *Till Death Us Do Part*, „Advocate" 1983, nr 363, s. 26.
[31] *Polska Kronika Filmowa* odc. 87/50, red. Janusz Kędzierzawski, Polska, 1987.
[32] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

alternatywnej do systemowej[33]. Upadek komunizmu stanowił dla Kościoła moment ponownego dojścia do głosu w kwestiach politycznych, dlatego wartości chrześcijańskie znowu zaczęły odgrywać dużą rolę w państwowym przekazie medialnym. Z tego też powodu lektor towarzyszący pierwszej po upadku komunizmu wzmiance na temat epidemii wirusa HIV w Polskiej Kronice Filmowej nawoływał społeczeństwo do większej tolerancji względem nosicieli, nie budując jak poprzednio atmosfery grozy. Zwracał się on bezpośrednio do widza słowami: „my, Polacy, my, naród chrześcijański, gorliwie katolicki, bogobojny", tym samym jednoznacznie utożsamiając naród polski z wiarą katolicką[34]. Zgodnie z wartościami chrześcijańskimi obojętność na krzywdę innych stanowiła część problemu, ponieważ oznaczała przyczynianie się do dalszej marginalizacji chorych – należało aktywnie okazywać im miłosierdzie („trzeba ich chronić przed agresją bliźnich")[35].

Istotnym wątkiem poruszonym w niniejszym odcinku Polskiej Kroniki Filmowej była także krytyka polityki izolowania chorych od reszty społeczeństwa, jako że pomysł ten wydawał się zostać zaczerpnięty wprost z Holocaustu. Jedna z ekspertek wypowiadających się w materiale jednoznacznie stwierdziła, zwracając się bezpośrednio do kamery, iż nie powinno być miejsca dla tak „niepoważnych propozycji, jak tworzenie izolatoriów czy gett, gdzie byliby chorzy". Żywot nosiciela nie jawił się już jako beznadziejna samotność, lecz można było zaobserwować tworzące się społeczności. Skazani na swoje towarzystwo starali się „być jakąś cząstką rodziny", co pozwalało prowadzić im normalne życie i nawiązywać relacje społeczne. Osoby seropozytywne nie były już przedstawiane jako winne swojemu zakażeniu, lecz starano się zrozumieć ich poczynania oraz okazywać im współczucie. Ważną rolę odegrało w tym oczywiście nauczanie Kościoła Katolickiego, którego głosem przemówił w Kronice warszawski ksiądz: „Wielu narkomanów stało się z nimi z braku prawdziwej miłości". Zamiast jak poprzednio budować atmosferę grozy oraz obwiniać chorych za ich cierpienie, autorzy reportażu spróbowali zbadać faktyczne procesy społeczne, które wiązały się z doświadczeniem kryzysu AIDS. W kontrze do materiału z 1987 roku stała również decyzja o ujawnieniu twarzy bohaterów reportażu, dzięki czemu przestali być one jedynie anonimowymi ofiarami i ulegli uczłowieczeniu w oczach obserwującego społeczeństwa.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[33] J. Żaryn, *Kościół Katolicki a „Solidarność" w latach 1980-1981,* „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej" 2010, nr 9-10 (118-119), s. 15.
[34] *Polska Kronika Filmowa* odc. 91/42, red. Wojciech Giełżyński, Polska, 1991.
[35] ibid.

Ostatnia wzmianka na temat epidemii HIV w Polskiej Kronice Filmowej pochodzi z czerwca 1994 roku, czyli z okresu zaledwie kilku miesięcy przed ostatecznym zakończeniem jej działalności. „Odrzuceni" kontynuowali chrześcijańską narrację bezinteresownej pomocy bliźnim, jednakże w znacznie większym stopniu starali wpisać się w panujący wówczas dyskurs polityczny dotyczący nosicieli. Tym razem to nie Kościół Katolicki otaczał opieką osoby żyjące z HIV, lecz było to zadanie ówczesnego rządu i działaczy społecznych. W przeciwieństwie do poprzednich materiałów bohaterami tego reportażu nie były same osoby seropozytywne, lecz uczestnicy memoriału ku czci ofiar epidemii AIDS odbywającym się na placu Zamkowym w Warszawie. Mimo że ogólny wydźwięk materiału można ocenić jako pozytywny, w końcu miał być dla społeczeństwa zachętą do pomocy chory, patetyczny ton, jaki został w nim użyty, świadczy o podprogowym propagandowym przekazie. Nowo utworzony demokratyczny rząd chciał udowodnić, iż kontroluje sytuację epidemiologiczną w kraju. Z tego też powodu zamiast przedstawić losy zindywidualizowanych bohaterów, którzy w poprzednich latach uczłowieczali społeczność nosicieli w oczach społeczeństwa, zdecydowano się na używanie górnolotnych haseł i ogólnych statystyk. „Największą potrzebą człowieka jest miłość" – tymi słowami narrator nawoływał w „Odrzuconych" do pomocy ofiarom epidemii[36]. Co istotne, oprócz przedstawicieli ówczesnego rządu, takich jak były Minister Zdrowia Jacek Żochowski, w spotkaniu pod kolumną Zygmunta uczestniczył również Marek Kotański. Podczas swojego wystąpienia określił on HIV/AIDS „chorobą społeczeństwa", mając oczywiście na myśli obojętność względem potrzebującej systemowego wsparcia zmarginalizowanej społeczności nosicieli[37]. Tymi słowami nie tylko obalał on panujące od lat przekonanie, iż osoby seropozytywne były same sobie winne swojemu cierpieniu, lecz wręcz kierował ten mechanizm społecznego wykluczenia w przeciwnym kierunku – to całe społeczeństwo odpowiadało za trudną sytuację chorych. Na przestrzeni siedmiu latach (1987-1994) narzucana przez Polską Kronikę Filmową narracja wokół kryzysu AIDS uległa zupełnemu odwróceniu na korzyść osób żyjących z HIV, co miało duży związek z przechodzącymi wtedy przez kraj zmianami politycznymi oraz wykorzystywaniem tego kontrowersyjnego tematu w celach propagandowych.

1.2 „Uwaga człowiek" (reportaż telewizyjny)

Reportaż telewizyjny pt. „Uwaga człowiek" zrealizowany został na potrzeby dolnośląskiego oddziału telewizji publicznej i opowiadał historię 14-letniego Grzesia, który drogą transfuzji

[36] *Polska Kronika Filmowa* odc. 94/23, red. Edward Mikołajczyk, Polska, 1994.
[37] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

krwi zakaził się wirusem HIV. Sprawa młodego mieszkańca Wrocławia urosła do rangi krajowej, ponieważ jako jedna z pierwszych obnażała mechanizmy społecznego wykluczenia, z którymi wiązało się nosicielstwo choroby. Mimo że w jego przypadku zakażenie nie wiązało się ani z homoseksualnością, ani z używaniem substancji psychoaktywnych, chory na hemofilię chłopak spotkał się z podobnie dyskryminującą reakcją ze strony społeczeństwa co osoby uznawane powszechnie za „dewiantów". Materiał dotyczący jego ciężkiej sytuacji ukazał się na ekranach telewizorów w grudniu 1987 roku, czyli nie tak długo po wykryciu w Polsce „pacjenta zero". Pesymistycznym charakterem reportaż przywodził na myśl pierwszy odcinek Polskiej Kroniki Filmowej poświęcony kryzysowi AIDS – nic w tym dziwnego, skoro oba materiały powstały w odstępie zaledwie kilku tygodni. Przypadek Grzesia pokazywał jednak, iż dyskryminacja osób seropozytywnych nie wynikała jedynie z homofobicznego nastawienia społeczeństwa, lecz dotykała w równym stopniu wszystkich chorych, niezależnie od sposobu transmisji wirusa. Budowanie skojarzeń między wirusem HIV a powszechnie uważanymi za niewinne dziećmi przyczyniało się chociaż częściowo do obalenia stwierdzenia, iż osoby seropozytywne winne są cierpieniu, jakie ich spotkało. „Uwaga człowiek" starało się ukazać nosicieli wirusa jako ofiary nie tylko śmiertelnej choroby, lecz również społecznego wykluczenia, z jakim musieli się oni na co dzień mierzyć.

Program Telewizji Polskiej zwracał głównie uwagę na problem izolacji chorych od społeczeństwa. Materiały dokumentalne przecinały symboliczne wstawki z ujęciami na papugi zamknięte w klatce, które podkreślały rolę opresji społeczeństwa w procesie gettyzacji nosicieli. Towarzyszący im komentarz matki Grzesia o zamknięciu chłopaka w izolatce jedynie wzmacniał wymowę klaustrofobicznych obrazów. Reakcją narodu polskiego na wieść o nowej chorobie była automatyczna chęć odizolowania chorych od reszty społeczeństwa. W 1988 roku dziennikarz Michał Bołtryk odwiedził Uniwersytet Szczeciński w celu zbadania nastrojów tamtejszych studentów, w wyniku czego zebrał kilka pomysłów akademickiego bractwa na poradzenie sobie z kryzysem AIDS: „zamknąć ich w obozach, wysłać na bezludną wyspę, zlikwidować…"[38]. Podobną postawę przyjęli rodzice uczniów uczęszczających do tej samej szkoły co bohater reportażu. Strach przed zakażeniem szybko opuścił mury szpitala, w którym leczył się chłopak, i dotarł na jego osiedle. Grzesiu stał się „tematem rozmów", podczas których o chłopcu „opowiadano wręcz niestworzone rzeczy", co było oczywiście bezpośrednio związane z paniką moralną wokół AIDS

[38] M. Bołtryk, *Plaga*, „Ekspres Reporterów" 1988, nr 9 (88), s. 3.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

napędzaną w tym czasie przez media[39]. Demonizacja chorych wynikająca z braku edukacji przyczyniała się do tworzenia wizerunku zła ludowego, którego twarzą były osoby seropozytywne. Bierna postawa rodziny wobec dyskryminacji dziecka doprowadziła do dalszej izolacji chłopaka od otoczenia rówieśniczego, czego przykładem było ostatecznie przejście Grzesia na edukację domową.

Według zaproszonego do szkoły specjalisty „najlepszą ochroną" przed zakażeniem wirusem była „jawność [nosicieli], ale dla jawności muszą być stworzone odpowiednie warunki"[40]. Słowa docenta Andrzeja Gładysza trafiły jednak w próżnię nie tylko podczas spotkania z rodzicami uczniów – z obawy przed ostracyzmem ze strony społeczeństwa osoby seropozytywne wolały pozostać anonimowe, co wprost oddawały materiały na temat Grzegorza. Kamera świadomie ani przez moment nie pokazywała twarzy bohatera i jego bliskich. Można było przypuszczać, iż ta decyzja artystyczna podjęta została z troski o bezpieczeństwo dotkniętej tragedią rodziny, lecz anonimizacja ofiar epidemii przyczyniła się także do ich dehumanizacji. Dyrektor szkoły, do której uczęszczał Grzegorz sam tłumaczył, że to nie chłopak stanowił zagrożenie dla innych, lecz inni byli niebezpieczni dla niego. W tamtych czasach nawet specjaliści od wirusa HIV byli zdania, iż ujawnianie statusu serologicznego w publicznych mediach było procederem nieetycznym – zdaniem profesora Adama Nowosławskiego, ówczesnego pracownika Państwowe Zakładu Higieny, mogło przyczynić się do traktowania nosicieli przez ich środowiska jak trędowatych[41]. Podobne sytuacje miały zresztą miejsce w placówkach medycznych, co w przypadku instytucji zaufania publicznego powinno było być surowo karane. Rodzice chłopca sami zauważyli, iż „szum [wokół zakażenia wirusem] powstał po wizycie u lekarza". Jawne pogwałcenie tajemnicy lekarskiej było nagminnym zjawiskiem w pierwszych latach trwania epidemii HIV/AIDS w Polsce. Przypadek Grzegorza nie był jedynym głośno komentowanym przed media masowe, jednakże głos osób bezpośrednio dotkniętych kryzysem „niknął w atmosferze histerii wokół AIDS, która u nas narosła"[42]. Próby przedstawienie nosicieli wirusa HIV jako niewinnych swojemu cierpieniu nie przemawiały do społecznej wyobraźni, która była wówczas zawładnięta przez zbiorową panikę.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[39] *Uwaga człowiek,* prod. OTV Wrocław, Polska, 1987.
[40] M. Urbanek, *AIDS w szkolnej ławie*, „Przegląd Tygodniowy" 1987, nr 45, s. 18.
[41] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta,* op. cit., s. 31.
[42] ibid., s.6.

1.3 „Kto się boi AIDS?" (reportaż telewizyjny)

Jeśli „Uwaga człowiek" miało na celu ocieplenie wizerunku zmarginalizowanej grupy nosicieli, „Kto się boi AIDS?" niosło ze sobą zupełnie przeciwne przesłanie – kolejny wyprodukowany przez Telewizję Polską reportaż na temat epidemii HIV wpisywał się w rozpowszechnianą przez media masowe histeryczną narrację. Powstały pod koniec 1989 roku materiał obnażał zupełny brak edukacji społeczeństwa i służb państwowych w zakresie profilaktyki oraz dróg transmisji tej nowej choroby, który bezpośrednio przyczyniał się do paraliżu aparatu bezpieczeństwa publicznego w przypadkach kontaktu z nosicielami. Sensacyjny charakter programu podkreślony przez użycie budującej grozę ścieżki muzycznej mógł przyczynić się szerzenia paniki moralnej, jako że stanowił ostrzeżenie przed nadchodzącym zagrożeniem ze strony nosicieli. Zgodnie z zaprezentowanym w reportażu protokołem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych „zawsze podczas kontaktu z homoseksualistami, narkomanami, prostytutkami, hemofilitykami należy posiadać jednorazowe ubrania ochronne"[43]. Zalecenie to wprost sugerowało, że odpowiednie środki bezpieczeństwa należało stosować nie tyle przy kontakcie z potwierdzonym nosicielem wirusa, co z każdą osobą należącą do grupy ryzyka. Nic więc dziwnego, iż karmione tymi histerycznymi procedurami społeczeństwo uosabiało już wcześniej zmarginalizowane grupy społeczne z realnym ryzykiem zakażenia.

Punktem wyjścia przedstawionej w „Kto się boi AIDS?" opowieści była sprawa aresztowanego przez milicję narkomana, który przyznał się do nosicielstwa wirusa HIV. Wieść o chorobie podejrzanego sparaliżowała pracę całego posterunku, jako że przerażeni milicjanci nie mieli pojęcia, jak obejść się z tym trudnym przypadkiem. Spytany o to, czego potrzebowałaby milicja, aby skutecznie radzić sobie z takimi sytuacjami, przedstawiciel służb odpowiedział: „Po prostu, żeby zabezpieczyć we wszystkie środki, jakie są niezbędne dla takich przypadków"[44]. Próbując dowiedzieć się, jakie dokładnie środki miał on na myśli, reporter ponowił swoje pytanie – kolejna odpowiedź była jednak równie ogólna. Brak wiedzy w zakresie dróg transmisji choroby oraz profilaktyki zakażenia przyczyniał się do budowania mitologii wirusa HIV. Jeśli nawet media publiczne nie były w stanie udzielić odpowiedzi na tematy najbardziej dręczące przelęknione społeczeństwo, nikogo nie dziwiła atmosfera paniki, która wytworzyła się wokół problemu. Co gorsze, program ten nie tylko nie rozwiewał tych wątpliwości, lecz również przyczyniał się do zakorzeniania w zbiorowej

[43] *Kto się boi AIDS*, prod. OTV Katowice, Polska, 1989.
[44] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

świadomości błędnych przekonań na temat sposobów zakażenia wirusem. Użycie niejasnego sformułowania, jakoby HIV przenoszony był „poprzez wydzieliny", pozostawiał widzom pole do interpretacji – czy ślinę również powinno było zaliczyć do owych „wydzielin"[45]? Potrzebę ingerencji w tę wręcz antynaukową debatę publiczną poczuła polska pionierka profilaktyki HIV/AIDS Zofia Kuratowska, która we wstępie do swojej książki (pierwszej polskiej monografii dotyczącej kryzysu AIDS) pisała: „trzeba zapobiec rozwojowi panikarskich nastrojów i wszystkich niekorzystnych zjawisk społecznych, jakie rodzą się z zacofania i braku wiedzy"[46]. Tymczasem do takiego stanu rzeczy przyczyniała się również Telewizja Polska.

„Kto się boi AIDS?" nie tylko dezinformował polskie społeczeństwo na temat dróg transmisji wirusa, lecz również przyczyniał się do budowania stereotypowego wizerunku osoby seropozytywnej. Zaproszony przez dziennikarzy specjalista sam złapał się na powielaniu utartych wzorców myślenia o nosicielach, a jego pomyłka nie pozostała niezauważana: „ja tutaj też się boję, że mogę stanąć w sytuacji takiej, gdy zetknę się z męż… człowiekiem"[47]. Mimo że faktycznie w pierwszych latach epidemii zdecydowaną większość osób chorujących na AIDS stanowili mężczyźni (w latach 1986-1993 prawie 90% chorych należało do płci męskiej), nie oznaczało to, że zakażenie wirusem nie dotyczyło także płci żeńskiej[48]. Na brak zainteresowania kobietami zakażonymi wirusem HIV zwrócił już uwagę w swojej książce Bartosz Żurawiecki, wiążąc tę kwestię z wynikającym z niej brakiem praktyk profilaktycznych skierowanych w stronę tej części społeczeństwa[49]. Samo miejsce akcji, czyli areszt śledczy, również nasuwało automatyczne skojarzenia – potwierdzało panujące wśród społeczeństwa przekonanie, iż wirus HIV był problemem osób z marginesu społecznego, w tym przestępców i narkomanów. Ostateczny wniosek, jaki wynikał ze zrealizowanego przez telewizję materiału, brzmiał następująco: „ [z powodu braku środków na walkę z kryzysem AIDS] Ze służby zwolni się ostatni milicjant, co oczywiście wcale nie zmartwi potencjalnych przestępców, ani tym bardziej nie popsuje dobrego samopoczucia wirusowi"[50]. Sugerowanie związku między społecznością nosicieli a światem przestępczym było nagminną praktyką, która odnajdowała swoje odzwierciedlenie w ówczesnej praktyce językowej, np. „podejrzenie zakażenia".

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[45] *Kto się boi AIDS,* prod. OTV Katowice, Polska, 1989.
[46] Z. Kuratowska, *AIDS – nowa choroba*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 9.
[47] *Kto się boi AIDS,* prod. OTV Katowice, Polska, 1989.
[48] W. Szata, *AIDS i zakażenie HIV w 1993 roku,* „Przegląd epidemiczny" 1995, nr. 1-2, s. 196.
[49] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta,* op. cit., s. 34.
[50] *Kto się boi AIDS,* OTV Katowice, Polska, 1989.

1.4 „Miało być inaczej", „Żyć z HIV" (filmy oświatowe)

Wraz z upływem lat i ciągłym przyrostem liczby osób zakażonych wirusem kwestia epidemii HIV/AIDS stawała się dla polskiego rządu sprawą coraz bardziej priorytetową. W 1993 roku, a więc niedługo po zmianie ustrojowej, Ministerstwo Zdrowia ogłosiło powstanie Krajowego Centrum ds. AIDS. Jego głównym celem było „zapobieganie rozprzestrzenianiu się HIV/AIDS"[51]. Działania tej agendy Ministerstwa Zdrowia obejmowały szeroki zakres zadań mających na celu poprawę sytuacji osób seropozytywnych w Polsce, lecz do jej najważniejszych misji należała edukacja społeczeństwa. Z tego właśnie powodu w 2001 roku owo Centrum wyprodukowało krótkometrażową dylogię filmów edukacyjnych, które do dziś wykorzystywane są w szkołach jako narzędzie zwiększania świadomości uczniów na temat wirusa HIV. Mimo że ciężko zaklasyfikować je do konkretnego rodzaju filmowego, jako że posiadają cechy zarówno twórczości dokumentalnej, jak i fabularnej, ich główną funkcją było informowanie i edukowanie społeczeństwa w zakresie profilaktyki HIV/AIDS, a nie opowiadanie pełnoprawnej historii. Fikcyjna opowieść rozciągająca się na dwa dziesięciominutowe odcinki służyła jedynie jako pretekst do zapoznania widzów z faktycznymi sposobami zapobiegania zakażeniu wirusem oraz potencjalnymi konsekwencjami ich niestosowania.

Twórcy „Miało być inaczej" i „Żyć z HIV" postanowili poświęcić oba filmy losom tej samej warszawskiej heteroseksualnej pary. Pierwszy z nich prezentował perspektywę mężczyzny, który wirusem HIV zakaził się w wyniku przygodnego stosunku seksualnego z poznaną w barze kobietą, z kolei drugi opowiadał historię jego partnerki mierzącej się z konsekwencjami jego nieodpowiedzialnego zachowania. „Miało być inaczej" kontrastowało ze sobą idylliczne marzenia pary o założeniu rodziny z druzgocącymi wieściami o nosicielstwie choroby. Wspominając wspólne chwile spędzone w parku na planowaniu ślubu, mężczyzna narzucał swoimi słowami powszechny sposób myślenia o osobach seropozytywnych dzielący ich życiorysy na dwa niezależne od siebie etapy: przed i po zakażeniu („Ta piękna chwila wydaje mi się teraz tak odległa, jakby zdarzyła się w innym życiu")[52]. Metaforyka apokalipsy pozostawała aktualna nie tylko w kontekście globalnym, lecz również indywidualnym – w końcu „elementem tego uniwersalnego, ponadosobistego zagrożenia zagładą jest los jednostki"[53]. Produkcja Krajowego Centrum ds. AIDS nie

[51] A. Świdzińska, *HIV i AIDS,* Wojewódzka Stacja Sanitarno-Epidemiologiczna w Poznaniu, b. d., https://www.gov.pl/web/wsse-poznan/hiv-i-aids [data dostępu: 1 czerwca 2025]
[52] *Miało być inaczej*, prod. Krajowe Centrum ds. AIDS, Polska, 2001.
[53] D. Wilczycka, *Mała Apokalipsa Tadeusza Konwickiego*, Biblioteka Wysyłkowa, Lublin 2003, s. 43-44.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

kontynuowała popularnej w latach 80. narracji o nadchodzącym końcu świata, jakim miał być wybuch epidemii w Polsce, jako że do 2001 roku choroba ta została już szczegółowo przebadana. Zakażenie wirusem dalej stanowiło jednak swego rodzaju „małą apokalipsę" dla dotkniętej nim osoby. Taki sposób przedstawienia nosicielstwa niósł jednak ze sobą podprogowy przekaz – zakażenie wirusem HIV przekreślało szansę na normalne życie. Mimo że w „Miało być inaczej" brakowało atmosfery strachu, która we wcześniejszych dekadach była ściśle związana z doświadczeniem kryzysu HIV/AIDS, film ten w dalszym ciągu utrwalał wzorce kojarzenia choroby z grzechem oraz poczuciem wstydu. Tym razem owa grzeszność bohatera nie wynikała z homoseksualnych skłonności czy używania substancji psychoaktywnych, lecz fizycznej zdrady swojej partnerki. W roli iście diabelskich kusicieli ukazano kolegów z pracy, którzy skutecznie odciągnęli mężczyznę od wieczornej pracy i zachęcili do wyjścia do baru, co bezpośrednio doprowadziło do zakażenia HIV.

Druga część edukacyjnej dylogii Krajowego Centrum ds. AIDS pt. „Żyć z HIV" skupiała się na dalszych losach tej samej warszawskiej pary, tym razem przedstawionych z perspektywy kobiety. Chociaż oboje bohaterów zostało dotkniętych dokładnie tą samą jednostką chorobową, moralna ocena ich poczynań znacznie się od siebie różniła. Nieodpowiedzialny mężczyzna został ukazany w obu filmach jako winny swojej tragedii (w końcu na własne życzenie nie użył on zabezpieczenia w trakcie stosunku seksualnego z obcą kobietą), podczas gdy nieświadoma niczego partnerka była jedynie ofiarą jego błędów. Mimo że intencją twórców było udowodnienie społeczeństwu, iż zakażenie wirusem HIV nie zawsze stanowiło bezpośredni skutek podjętych przez daną osobę decyzji, w dalszym ciągu przyczyniali się oni do obwiniania nosicieli przejawiających zachowania, które uznawane były przez społeczeństwo za dewiacyjne. „Żyć z HIV" rozpoczynało się w końcu od stygmatyzujących słów narratora: „niektórzy zostali narażeni na ryzyko zakażenia wbrew swojej woli"[54]. Na pierwszy rzut oka wydawać się zresztą mogło, iż były one prawdziwe – ostatecznie kto zabraniał narkomanom używania sterylnych igieł? Wziąwszy jednak pod uwagę marginalizację części społeczeństwa należącej do grupy ryzyka oraz samą specyfikę problemu uzależnienia, ciężko było mówić o dobrowolności narażenia się na ryzyko zakażenia wirusem. Dzielenie ofiar epidemii na winnych i niewinnych swojemu cierpieniu stanowiło jedynie półśrodek w walce przeciw dyskryminacji nosicieli wirusa. Niewątpliwą zaletą edukacyjnej dylogii Krajowego Centrum ds. AIDS było jednak ukazanie demokratycznych zasad działania wirusa. Aby przemówić do wyobraźni przeciętnego

[54] *Żyć z HIV,* prod. Krajowe Centrum ds. AIDS, Polska, 2001.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

odbiorcy, bohaterem filmu nie mogły zostać osoby z marginesu społecznego, lecz jak najmniej odbiegająca od normy heteroseksualna para. Dzięki temu przeważająca większość społeczeństwa, która nie przejawiała żadnych zachowań kojarzących się z ryzykiem zakażenia, mogła realnie postawić się w roli potencjalnej ofiary. Twórcy tych filmów edukacyjnych jako jedni z pierwszych domagali się również uszanowania praw pacjentów leczących się na AIDS, takich jak prawo do zachowania tajemnicy lekarskiej oraz prawo do życia pozbawionego dyskryminacji ze względu na ich status serologiczny.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

2. Fikcja

Po oswojeniu społeczeństwa z rozpowszechniającą się epidemią wirusa HIV przy pomocy twórczości dokumentalnej (m. in. reportaży, filmów oświatowych czy Polskiej Kroniki Filmowej) nadszedł czas na debiut tematu w dziełach fikcji. Poruszenie tego wątku w filmach fabularnych oraz sztukach teatralnych miało istotne znaczenie dla publicznego wizerunku osób seropozytywnych. Początkowo wykorzystanie figury wirusa HIV przez środowisko artystyczne, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, służyło przełamaniu systemowego milczenia w kwestii zmarginalizowanej społeczności nosicieli oraz tabu, które urosło wokół związanych z nimi tematów, takich jak narkomania czy homoseksualność[55]. Fabularne ukazanie losów osób zakażonych wirusem mogło przyczynić się do uczłowieczenia ich w oczach społeczeństwa lub wręcz przeciwnie – spotęgować powszechny w latach 80. i 90. ostracyzm wobec chorych. Potrzeba tworzenia fikcyjnej narracji wokół epidemii spowodowana była ewidentnym brakiem chęci ze strony społeczeństwa do zapoznawania się z medycznymi raportami czy badaniami na temat choroby, które pisane były ciężkim do przyswojenia dla przeciętnego odbiorcy językiem[56]. Przedstawiona w tym rozdziale analiza twórczości fabularnej dotyczącej tematyki wirusa HIV ma na celu zbadanie, w jaki sposób dzieła fikcji budowały lub burzyły mitologię choroby, której fundamenty zostały wcześniej postawione przez polskich dokumentalistów i reporterów.

Poza opisanym w tym rozdziale dramacie „Test", w którym główny bohater okazywał się ostatecznie zupełnie zdrowy, pierwsze przejawy twórczości poświęconej epidemii AIDS nierozerwalnie wiązały się z doświadczeniem śmierci. Z powodu braku obecności na rynku skutecznych terapii zakażenia wirusem HIV choroba ta stanowiła dla nosiciela perspektywę nieuchronnego końca. Lęk przed śmiercią czy utratą zdrowia spowodowanymi przypadkowym zakażeniem znalazł swoje odzwierciedlenie na ekranach polskich kin oraz deskach teatrów. Pierwsze wypowiedzi artystyczne na temat epidemii cechowały się z tego powodu dużym melodramatyzmem, potęgującym poczucie beznadziei i zagrożenia. Równie istotnym czynnikiem w kreowaniu publicznego wizerunku osób seropozytywnych było kojarzenie choroby z tzw. „grupami wysokiego ryzyka", to znaczy homoseksualistami, narkomanami i innymi wykluczonymi grupami społecznymi. W pierwszych latach epidemii

[55] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta*, op. cit., s. 8.
[56] A. Metwalli i in., *Reframing AIDS Narratives: New Perspectives on AIDS in Positive and Voices*, "International Journal of Arabic-English Studies" 2025, t. 25 nr 1, s. 82

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

twórcy często powielali panujące wśród społeczeństwa stereotypy na temat nosicieli, które przyczyniały się do dalszej marginalizacji ofiar wirusa HIV. Wzmacniali tym samym podział na „normalnych" i „innych", czyli chorych. Mimo tego, polscy twórcy fabularni starali się chociaż przeprowadzić rzetelne prace badawcze mające na celu przedstawienie choroby zgodnie ze stanem ówczesnej wiedzy, co nie zawsze zdarzało się w przypadku realizowanych „na gorąco" materiałów dokumentalnych. Czyniąc z nosicieli protagonistów swoich utworów, sprawili, iż stawali się oni się w oczach społeczeństwa obiektami współczucia, którym widz, chcąc nie chcąc, kibicował w pokonywaniu trudności losu. Fakt ten dotyczył w szczególności twórczości teatralnej, która pozostawała odporna na wpływy polityczne.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

2.1 „Normalne serce" (Teatr Telewizji)

Tuż przed upadkiem komunizmu w Polsce, albowiem 4 maja 1989 roku, swoją telewizyjną premierę miał spektakl pt. „Normalne serce" reż. Grzegorz Mrówczyński (na deskach poznańskiego teatru sztuka ta zadebiutowała jeszcze wcześniej – w 1987 r.). Z powodu napiętej sytuacji politycznej w kraju związanej z nadchodzącymi pierwszymi wolnymi wyborami parlamentarnymi emisja przedstawienia przeszła jednak bez żadnego echa[57]. Polska adaptacja tego na wskroś amerykańskiego tekstu była o tyle istotna z punktu widzenia rodzimej publiczności, iż nie tylko była to pierwsza sceniczna próba zmierzenia się z tematem epidemii HIV, lecz także pierwsze wprost poruszające kwestię homoseksualizmu przedstawienie teatralne. Mimo że w swojej recenzji Włodzimierz Antos (późniejszy szef gejowskiego magazynu „Okay") określił „Normalne serce" „najdonioślejszym spektaklem tegorocznego sezonu" i stwierdził, iż sztuka ta „powinna być zagrana we wszystkich miastach posiadających teatralne sceny"[58], telewizyjna inscenizacja Mrówczyńskiego do dziś pozostaje poza zasięgiem szerszej publiczności. Jedynym dostępnym dziś śladem po polskiej premierze „Normalnego serca" jest ówczesne tłumaczenie tej anglojęzycznej sztuki w przekładzie Małgorzaty Semil, które ukazało się w druku już parę lat wcześniej, konkretniej w dziesiątym numerze literackiego miesięcznika „Dialog" z 1986 roku. Znamienny jest fakt, iż w tym samym wydaniu periodyku opublikowany został również dramat sceniczny pt. „Skrzep" autorstwa Pawła Mossakowskiego, który podobnie jak tekst Kramera grał przełomową rolę w kształtowaniu narracji wokół epidemii wirusa HIV poprzez sztukę teatralną i filmową. W 30. rocznicę premiery polskiej inscenizacji „Normalnego

[57] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta*, op. cit., s. 99.
[58] W. Antos, *Melpomena ostrzega,* „Na przełaj" 1987, nr 46, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/153473/melpomena-ostrzega [data dostępu: 4 marca 2025].

serca", czyli w 2017 roku, na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu odbyło się jednorazowe upamiętniające czytanie performatywne utworu, które zostało zorganizowane przez lokalną organizację LGBT+ Grupę Stonewall. Sam spektakl nigdy jednak nie powrócił na afisze teatralne i szybko wymazany został ze zbiorowej pamięci.

Autorem dramatu „Normalne serce" był amerykański homoseksualista żydowskiego pochodzenia Larry Kramer. Jego tekst opowiadał o wczesnym okres rozwoju epidemii AIDS w Stanach Zjednoczonych (lata 1981-1984) z perspektywy nowojorskiej społeczności gejowskiej. Główny bohater „Normalnego serca" Ned Weeks był zaangażowanym politycznie aktywistą walczącym o zwiększenie świadomości społecznej problemu, jaki stanowiła dla homoseksualistów nowa choroba. Podczas realizowania swojej misji zmagał się on z ignorancją ze strony nie tylko amerykańskiego rządu i heteroseksualnej większości społeczeństwa, lecz również własnego środowiska. Decyzja o przeniesienie na deski Teatru Polskiego w Poznaniu właśnie tego tekstu mówiącego o kryzysie AIDS mogła przyczynić się do wytworzenia u nieobeznanych jeszcze z tematem Polaków przekonania, iż epidemia HIV była w istocie jedynie „gejowską plagą" (to określenie przewijające się w amerykańskim przekazie medialnym zostało użyte po raz pierwszy w 1982 roku, kiedy na łamach „Newsweeka" ukazał się artykuł zatytułowany wymownie *Homosexual Plague Strikes New Victims*)[59]. Wszyscy zakażeni wirusem HIV bohaterowie „Normalnego serca" byli wyłącznie homoseksualnymi mężczyznami. Reprezentacja ta oczywiście pokrywała się częściowo z demografią społeczności amerykańskich nosicieli, jednakże zupełnie nie odzwierciedlała polskiej sytuacji epidemicznej, w której najbardziej narażone na zakażenie były osoby używające.

Podstawowym zarzutem kierowanym w stronę spektaklu Mrówczyńskiego była właśnie ta swego rodzaju „egzotyczność" wynikająca z próby przeniesienia amerykańskich realiów lat 80. na polskie podwórko[60]. Krytycy teatralni zgłaszali swoje wątpliwości już na poziomie tłumaczenia tekstu, dziwiąc się, dlaczego Małgorzata Semil zdecydowała się na wręcz pionierskie użycia słowa „gej", które dotychczas nie funkcjonowało w języku polskim i nie niosło ze sobą tylu skojarzeń emocjonalnych i społecznych co bardziej wulgarne określenie „pedał"[61]. Poznańska widownia została potraktowana przez Mrówczyńskiego w dość protekcjonalny sposób. Mając świadomość, iż nieprzyzwyczajona do takich widoków

[59] G. Niziołek, *Zapomniana metafora AIDS,* „Teksty drugie" 2018, nr 2, s. 356.
[60] R. Danecki, *Normalne serce*, "Express Poznański" nr 183, 21.09.1987, https://e-teatr.pl/normalne-serce-a151026 [data dostępu: 15 kwietnia 2025]
[61] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

publiczność mogła poczuć się niekomfortowo podczas oglądania sceny zbliżenia między dwoma bohaterami płci męskiej, reżyser zdecydował się na bardziej komediowe podejście do tematu. Według niego pozwoliło to „rozładować napięcie, które udzielało się i aktorom, i widzom”[62]. Nieadekwatne do sytuacji wybuchy śmiechu ze strony publiczności nie spodobały się jednak Włodzimierzowi Antosowi, który na łamach czasopisma „Na Przełaj” pisał: „Świadczy to o tym, że ludzie u nas nie zdają sobie sprawy z powagi sytuacji. Tłumaczenie sobie *mnie to nie dotyczy* jest złe i może doprowadzić do katastrofy”[63]. Komediowy sznyt, jaki nadał „Normalnemu sercu” Mrówczyński, przyczyniał się do dalszego dystansowania widza od sytuacji scenicznej. Z tego też powodu publiczność nie była w stanie postawić się w roli potencjalnej ofiary epidemii, jako że postrzegali ją jedynie jako problem amerykańskich gejów. Reżyserowi zarzucano wręcz, że z zrobił z tekstu Kramera „coś w rodzaju komedii erotycznej”, w której zabrakło „rozpaczy” i „napięcia” związanych z cierpieniem nosicieli[64]. W końcu obecny w sztuce wątek miłosny poprowadzony między Nedem a dziennikarzem „The New York Times” Felixem Turnerem kończył się w ostatecznym rozrachunku śmiercią tego drugiego na AIDS.

Wydawać by się mogło, iż ze względu na swoją orientację seksualną Kramerowi będzie zależało na próbach ocieplenia wizerunku homoseksualistów w oczach konserwatywnego społeczeństwa. W swojej sztuce (głosem autora przemawiał w „Normalnym sercu” Ned, którego historia na wielu płaszczyznach pokrywała się z życiorysem dramatopisarza) namawiał on jednak środowisko gejowskie do większej wstrzemięźliwości seksualnej i zarzucał jego członkom, iż „widzą siebie nawzajem wyłącznie jako chodzące erekcje”. Krytyczne podejście do rozwiązłości homoseksualnych mężczyzn stanowiło powracający motyw w twórczości pisarza. Wpisywało się ono w panujące wśród Polaków przekonanie o „dewiacyjności” gejów, a także utrwalało mechanizmy obwiniania ofiar epidemii za ich cierpienie. Przeświadczenie heteronormatywnej części społeczeństwa o nieczystości homoseksualistów rezonowało również z żydowskim dziedzictwem pisarza. Co ciekawe, pomysł napisania „Normalnego serca” pojawił się w głowie Kramera po wizycie w Dachau. W artykule zatytułowanym „Zapomniana metafora AIDS” Grzegorz Niziołek zwrócił uwagę na wierność pisarza względem metaforyki Holocaustu, która pozwalała mu na pokazanie ludobójczych elementów politycznego stanowiska amerykańskiego rządu wobec kryzysu

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[62] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta*, op. cit., s. 96.
[63] W. Antos, *Melpomena ostrzega,* op. cit.
[64] K. Tomasik, *Normalne serce,* „Replika” 2020, nr 7-8 (86), https://replika-online.pl/normalne-serce/ [data dostępu: 13 marca 2025]

AIDS[65]. Figura zagłady grała szczególną rolę w dobrze zintegrowanych społecznościach dotkniętych epidemią, takich jak nowojorskie środowisko gejowskie, których niestety brakowało w komunistycznej Polsce.

2.2 „Test" (Teatr Telewizji)

Jak już wcześniej zostało wspominanie, tekst późniejszego dramatu Teatru Telewizji pt. „Test" ukazał się równolegle do pierwszego polskiego tłumaczenia „Normalnego serca" w październikowym wydaniu miesięcznika literackiego „Dialog" z 1986 roku. „Skrzep", bo tak brzmiał oryginalny tytuł sztuki autorstwa Pawła Mossakowskiego (alternatywny tytuł „Test" wymyślony został na potrzeby telewizyjnej transmisji), stanowił bodajże pierwsze próbę rodzimego środowiska artystycznego zamknięcia zjawiska epidemii HIV w ramach fikcyjnej opowieści. Mimo tego, nie można było zaliczyć „Testu" w poczet tzw. „AIDS play" (teatralnego odpowiednika ukutego przez Kylo-Patrick R. Hart terminu „AIDS movie"), jako że wirus HIV okazywał się ostatecznie jedynie wiszącym nad bohaterami widmem. Poczucie zagrożenia wywoływane w społeczeństwie przez media masowe okazywało się często bardziej brzemienne w skutkach niż sama epidemia. Jak w rozmowie z Bartoszem Żurawieckim stwierdził sam Mossakowski, chciał on przede wszystkim „opowiedzieć o ostracyzmie, odrzuceniu, paranoi społecznej"[66]. Nie miał na celu stworzenia „sztuki o wielkiej chorobie", lecz „sztukę o Wielkim Strachu"[67]. Autor tekstu przyznał się również, iż jego wiedza o AIDS w momencie pisania „Testu" była stosunkowo niewielka, dlatego kwestia zakażenia została wykorzystana głównie jako narzędzie dramaturgiczne. Spektakl na podstawie dramatu Mossakowskiego nie doczekał się jednak premiery przed przełomem ustrojowym, dlatego za jego sceniczny pierwowzór można uznać wyreżyserowany w 1993 roku przez Tomasza Szadkowskiego Teatr Telewizji.

Akcja dramatu zaczynała się od kolejnego zwycięstwa popularnego aktora Krzysztofa Rucińskiego, który właśnie świętował zdobycie nagrody za najlepszą rolę męską w filmie. Wymagające dużego nakładu czasu życie zawodowe mężczyzny i uderzająca do głowy woda sodowa były przyczynami kryzysu w jego związku małżeńskim. Sielanka celebryckiego świata została jednak przerwana tragiczną wieścią o zarażeniu Krzysztofa wirusem HIV, która jakimś cudem przedostała się do opinii publicznej. Powoli opuścili go bliscy, a rzesza fanów odwróciła się od niego i poddała społecznemu ostracyzmowi. W momencie gdy

[65] G. Niziołek, *Zapomniana metafora AIDS,* op. cit., s. 364.
[66] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta*, op. cit., s. 91.
[67] *Test,* Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, b. d., https://teatr.radom.pl/spektakle/wydarzenia/spektakl/test-301.html [data dostępu 1 kwietnia 2025]

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

załamany aktor był już zdecydowany popełnić samobójstwo, wykonany przez niego test na obecność wirusa w organizmie okazał się fałszywie dodatni. Mossakowski potraktował w swoim dramacie wirus HIV jako narzędzie wymierzania kary za ekstrawagancki i niemoralny styl życia charakterystyczny dla niektórych członków celebryckiego świata. Krzysztof został z początku przedstawiony jako beztroski egocentryk, który notorycznie nadużywał alkoholu, ciągle szukał poklasku, a co więcej kolejny raz zdradzał swoją żonę. Środowisko teatralne i filmowe zostało zresztą ocenione przez przybysza z zewnątrz, scenografa Maćka, który przed wyjściem z imprezy stwierdził: „No wiesz… przyszedłem do filmu, bo… bo już nie wyrabiałem w tej swojej samotni. Tylko ja i sztalugi rozumiesz? Chciałem kontaktu z ludźmi, ale… ale chyba nie z takimi”[68]. Warto zauważyć, iż w porównaniu do twórczości dokumentalistów ludzie teatru próbowali zmienić społeczne postrzeganie osób seropozytywnych na bardziej korzystne. Zarówno Kramer, jak i Mossakowski, nie opowiadali historii najbardziej podatnych na zakażenie osób z marginesu (czyli bezdomnych, narkomanów czy pracowników seksualnych), lecz umieszczali akcję swoich dramatów w środowisku intelektualno-artystycznym. Mossakowski sam przyznał, że część odbiorców potraktowała jego dramat jako atak na aktorski światek, co dla opozycyjnego twórcy stanowiło spory problem ze względu na pamięć o przyzwoitym zachowaniu aktorów w czasie stanu wojennego, kiedy to dołączyli do wspólnego bojkotu telewizji[69]. W całej historii żona Krystyna, związana ze środowiskiem filmowym tylko ze wgląd na męża, przedstawiona został jako jedyna ostoja moralności.

Początkowo epidemia wirusa HIV była często postrzegana przez osoby wierzące jako kara boska za grzechy społeczeństwa, zwłaszcza za homoseksualizm i rozwiązłość seksualną[70]. Nieobeznany w środowisku homoseksualnym Mossakowski zdecydował się wybrać na głównego bohatera swojego dramatu heteroseksualnego mężczyznę, tym samym nieświadomie przełamując trend zapoczątkowany w Stanach Zjednoczonych, zgodnie z którym narracje dotyczące wirusa HIV obracały się głównie wokół środowiska gejowskiego. Krzysztof zawinił jednak czymś innym – odbywał on karę za zdradę swojej kochającej żony, która jako jedyna pomagała mu później odnaleźć się w ciężkiej sytuacji. Mimo iż Krystyna sama była ofiarą krzywdzących zachowań swojego męża, zgodnie z chrześcijańskim etosem towarzyszyła mu w cierpieniu i prowadziła go do ostatecznego nawrócenia. W pierwszym

[68] P. Mossakowski, *Skrzep,* „Dialog” 1986, nr 10, s. 33.
[69] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta*, op. cit., s. 93.
[70] P. Zielazny, A. Wojtecka, M. Zarzeczna-Baran, *HIV/AIDS w wybranych kulturach judeochrześcijańskich,* „Medycyna Ogolna i Nauki o Zdrowiu” 2013, t. 19 nr 3, s. 270.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

odruchu na wieść o zakażeniu Krzysztof zareagował wyparciem. Nie posłuchał rady lekarza, aby nie nadwyrężać swojego organizmu, i rzucił się w wir pracy. Szybko zauważył jednak, iż jego obecność w teatrze przestała być mile widziana. Skonfrontowany ze społecznym ostracyzmem, z którymi spotykali się na co dzień nosiciele wirusa HIV, przyjął jednak bierną postawę, zamykając się w domu i pogrążając w nałogu alkoholowym. Krzysztof poczuł się niczym wyklęci przez społeczeństwo trędowaci, porównując AIDS do tej wcześniejszej zarazy: „Tym to było dobrze! Byli naprawdę chorzy!”[71]. Trąd pełnił w Starym Testamencie podobną funkcję co wirus HIV w latach 80. – traktowano go jako degradujące cierpienie zesłane przez Boga w ramach kary popełnione grzechy[72]. Tym, co odróżniało chorobę Hansena od nowej epidemii, było uwłaczające chorym skojarzenie AIDS z uważanymi przez społeczeństwo za dewiacyjne praktykami.

2.3 „Plus minus nieskończoność” (film krótkometrażowy)

Za pierwszą filmową próbę zmierzenia się z tematem epidemii w fabularnych ramach można uznać powstały w 1990 roku krótkometrażowy utwór Mirosława Dembińskiego pt. „Plus minus nieskończoność”. Powstały we współpracy ze Studiem Munka Filmowym im. Andrzeja Munka film telewizyjny został wyróżniony przez prezesa TVP jako najlepszy debiut tego roku[73]. Z powodu większej podatności na wpływy polityczne kino prezentowało bardziej stereotypowy sposób postrzegania epidemii wirusa HIV i osób seropozytywnych. Zdawało się nie nadążać za społecznym progresywizmem teatru, a także łatwiej popadało w populizm przyczyniający się do podsycania atmosfery strachu. Warto jednak nadmienić, iż scenariusz filmu konsultowany był z twarzą polskiego aktywizmu na rzecz HIV/AIDS Markiem Kotańskim, a sama historia w nim zawarta została oparta na autentycznym życiorysie nosiciela wirusa. W pewnym stopniu przypominało to także, jak wyglądała faktyczna sytuacja epidemiczna w kraju i kto tak naprawdę zostawał pozbawiony instytucjonalnej opieki. Już sam wybór tytułu zdaje się podkreślać kwestię nieuleczalności choroby i konieczności życia z nią aż do często przedwczesnej śmierci, które ciążyły na nosicielu niczym wyrok.

Głównym bohaterem filmu był grany przez Zbigniewa Zamachowskiego narkoman, który po wielomiesięcznym odwyku wrócił wreszcie do żony i dziecka. Z ośrodka wyrzucony

[71] P. Mossakowski, *Skrzep*, op. cit., s. 45.
[72] M. Jelonek, J. Gadzińska, J. Gadziński, *Trąd i jego postrzeganie na przestrzeni dziejów*, „Annales Missiologici Posnanienses” 2015, t. 20, s. 71.
[73] *Plus minus nieskończoność,* FilmPolski.pl, b. d., https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=423328 [data dostępu: 15 marca 2025]

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

jednak został z powodu zakażenia wirusem HIV. Wstrząśnięty wyrokiem wydanym przez lekarzy sięgnął po najprostsze z jego perspektywy rozwiązanie i gdy wreszcie odczuł smak wolności, praktycznie od razu oddał się narkotyzacji, co podobnie jak alkoholowy nałóg Krzysztofa z dramatu „Test", okazywało zrezygnowaną postawę nosicieli na wieść o zakażeniu. Ostatecznie dotarł jednak do domu, gdzie nie był już w stanie normalnie funkcjonować z powodu strachu o zdrowie swoje i bliskich. Paranoja na tym punkcie doprowadziła do narkotykowego nawrotu. Po wyjawieniu żonie swojej tajemnicy mężczyzna podjął decyzję o opuszczeniu rodziny, aby nie narażać jej na dalsze niebezpieczeństwo zakażenia. AIDS chował się w kątach kadrów niczym wiecznie obecne zagrożenie, np. jako naklejka na szybie gablotki w gabinecie lekarskim. Fatalistyczna wymowa filmu sprawia jednak, iż „Plus minus nieskończoność" uderzała w patetyczne tony – dramatyczna, mroczna muzyka, długie, statyczne kadry i wręcz histeryczna gra aktorska przywodziły na myśl nadchodzącą katastrofę. Widownia zmuszona była do oglądania niekomfortowych obrazów, w tym trwającego prawie minutę zbliżenia na wbijaną w rękę igłę.

W latach 90. wirus wciąż oznaczał nieodwracalny wyrok śmierci, a w dziele Dembińskiego wydawał się ponadto powodem do wstydu (jako że wiąże się z narkomanią) i wykluczenia z normalnego życia społecznego, w tym rodzinnego. Grozą oddawał atmosferę strachu, która utworzyła się wokół epidemii AIDS. W swoim autoreferacie habilitacyjnym Dembiński sprowadził konflikt głównego bohatera do decyzji: „zostać z rodziną i narażać ich na zarażenie HIV, czy odejść i zawieść ich miłość"[74], która z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednak dość sztuczna. Reżyser w swoim filmie powielał ówczesną postawę społeczeństwa wobec osób zakażonych – jakoby wirus był na tyle łatwy do transmisji, że zarazić się nim można przez samo mieszkanie z osobą zarażoną lub kontakt z jej śliną. Bohater zdaje się potwierdzać te stanowisko, wypowiadając w momencie wyprowadzki słowa: „Bezpieczny seks, bezpieczny pocałunek, bezpieczne spojrzenia, bezpieczne uczucia – jak długo? Do pierwszych objawów?"[75]. Poczucie wszechogarniającego zagrożenia zarażeniem udziela się zresztą nie tylko jemu – bezpośrednio po opuszczeniu przez głównego bohatera placówki medycznej widzowie mogą śledzić proces dokładnej dezynfekcji pokoju, w którym dotychczas mieszkał. Scena ta niezbyt subtelnie sugerowała, iż nawet kontakt z przedmiotami używanymi przez zakażonego wirusem HIV pacjenta mógł

[74] M. Dembiński, autoreferat habilitacyjny *Wykluczeni,* niepublikowany materiał, , s. 7.
[75] *Plus minus nieskończoność*, reż. Mirosław Dembiński, Polska, 1990.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

stanowić dla zdrowych osób zagrożenie. Pokazanie paranoicznego podejścia służby zdrowia do osób seropozytywnych mogło służyć pokazaniu społecznego wykluczenia, jakiego doświadczyli nawet ze strony wykwalifikowanego personelu medycznego. Niestety zrezygnowany bohater i jego otoczenie wydawali się wierzyć w słuszność takiego stanu rzeczy, tym samym utwierdzając to przekonanie w społecznej świadomości.

2.4 „Pora na czarownice" (film pełnometrażowy)

Polska publiczność musiała trochę poczekać na pierwszy pełnometrażowy film fabularny dotykający bezpośrednio kwestii wirusa, który miał ukazać się na ekranach kin. Kilka miesięcy przed krajową premierą „Filadelfii" (chyba najgłośniejszego amerykańskiego filmu o epidemii HIV) na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych zadebiutował nowy obraz Piotra Łazarkiewicza pt. „Pora na czarownice" (1992). Nie spotkał się on jednak z nadzwyczaj ciepłym odbiorem i z konkursu wrócił jedynie z Nagrodą Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji za „udaną próbę znalezienia wspólnego języka z młodą widownią"[76]. Czy próba ta była jednak faktycznie tak udana, jak twierdził przewodniczący Marek Markiewicz? Publiczność wydawała się być zgoła innego zdania – film nie przyciągnął do kin zbyt dużej liczby widzów i zakończył swój dystrybucyjny obieg z wynikiem 62 tys. sprzedanych biletów[77], co w porównaniu do późniejszej premiery „Filadelfii" zdecydowanie nie stanowiło imponującego wyniku. Na początku lat 90. zarzucano polskiemu kinu „nieobecność w nim tematów ważnych społecznie"[78], co związane było z patrzeniem z nadzieją w oczach w stronę kapitalistycznej przyszłości. Kiedy początkowa fala optymizmu zaczęła słabnąć, rodzimi twórcy zrezygnowali częściowo z amerykańskich wzorców kina gatunkowego, które przez chwilę stanowiły gwarancję sukcesu finansowego, i zaczęli skupiać się na oddawaniu szarej rzeczywistości postkomunistycznego kraju, w którym żyli. Jednym z tematów dręczących w tym czasie polskie społeczeństwo była właśnie epidemia wirusa HIV.

„Pora na czarownice" opowiadała historię 20-letniej Joli, narkomanki i prostytutki, która włócząc się bez celu po korytarzach Dworca Centralnego w Warszawie, nawiązała przyjacielską relację z homoseksualnym Andrzejem. Gdy w tym samym momencie dowiedzieli się, iż zostali zakażeni wirusem HIV, postanowili wyruszyć razem ze stolicy na

[76] *Pora na czarownice, ,* FilmPolski.pl, b. d., https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=125671 [data dostępu: 24 stycznia 2025]
[77] *Box Office Polska 1994,* Box Office'owy Zawrót Głowy, b. d., https://boxoffice-bozg.pl/1994-2/ [data dostępu: 20 maja 2025]
[78] M. Wiśniewska, *Czarownice są wśród nas*, „Polska Zbrojna" 1994, nr 56, s. 28.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

prowincję w poszukiwaniu pomocy od rodziny dziewczyny. Wkrótce trafili jednak do ośrodka dla osób seropozytywnych prowadzonego przez księdza Jana, gdzie spotkali się z panicznym sprzeciwem okolicznych mieszkańców wobec osadzania nosicieli w ich najbliższym sąsiedztwie. Inspiracją dla przedstawionej w filmie historii były autentyczne wydarzenia, do których na początku lat 90. doszło w kilku polskich miejscowościach, m. in. Piastowie czy Laskach. Ówczesny rząd składający się w dużej mierze z wyłonionych z ruchu postsolidarnościowego konserwatywnych partii (m. in. centroprawicowego Kongresu Liberalno-Demokratycznego czy bardziej radykalnego Związku Chrześcijańsko-Narodowego) przyczynił się do zaostrzenia homofobicznych nastrojów panujących wśród społeczeństwa[79]. W nocy z 17 maja na 18 maja 1991 roku doszło nawet do próby podpalenia budynku Ośrodka Readaptacyjnego w Piastowie. Na szczęście tragedii udało się tam uniknąć. Mariaż kolorowych obrazów zawierających w sobie obietnicę kapitalistycznego spełnienia (reklamy zagranicznych wycieczek, liczne towary na półkach sklepów, parki rozrywki), jakim karmieni byli mieszkańcy dużych miast, skontrastowany został z „ciemnotą" klasy ludowej. Upadek komunizmu doprowadził do stopniowego wyłaniania się z polskich struktur społecznych liberalnej klasy średniej, której zadaniem było „zakorzenienie Polski w kapitalistycznej rzeczywistości, dbanie o demokratyczne standardy nowoczesnego państwa i gospodarcze zbliżenie kraju do Europy Zachodniej"[80]. To właśnie do jej przedstawicieli skierowany był film Łazarkiewicz. Jak sugerował już sam tytuł, „Pora na czarownice" stanowiła wręcz dydaktyczną próbę krytyki „średniowiecznej" mentalności klasy ludowej.

Film ten nie oferował jednak widzom złudnej nadziei na poprawę sytuacji. Mimo że charakterystyka głównych bohaterów wydawała się wręcz oparta na stereotypach, którymi obrosły osoby zakażone wirusem HIV w latach 90. (on – bezdomny homoseksualista, ona – narkomanka i pracownica seksualna), sposób ich przedstawienia zdawał się wyróżniać na tle wcześniejszych portretów nosicieli propagowanych przez media głównego nurtu. Niska pozycja na drabinie społecznej w żadnym stopniu nie ujmowała pięknej parze – w każdej scenie odpowiednie oświetlenie podkreślało ich fizyczne walory, a ich działania zawsze wynikały ze szlachetnych pobudek. Również mieszkańcy domu Monaru, w którym znaleźli się bohaterowie, w znacznej większości przynależeli do „oświeconej" klasy średniej, za

[79] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta,* op. cit., s. 176.
[80] Ł. Kiełpiński, *Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice*", „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2023, nr 36, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/gra-o-sumie-zerowej [data dostępu: 31 stycznia 2025].

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

czym przemawiały ich wyższe wykształcenie czy znajomość języków obcych. „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”[81] – pisał Tadeusz Sobolewski w „Gazecie Wyborczej”, bezbłędnie identyfikując największy problem filmu. Takie przewrotne odwrócenie ról przyczyniało się jedynie do dalszej polaryzacji skłóconego już ze sobą społeczeństwa. Przedstawienie choroby pensjonariuszy jako skutek marginalizacji i wykluczenia, których doświadczali nosiciele i osoby należące do grupy ryzyka, nadawał tej środowiskowej diagnozie „charakter systemowy”[82]. Wirus HIV stał się jedynie pretekstem do ujawnienia charakteru budującej się po 1989 roku polskiej struktury społecznej – wirus nie tyle utworzył nowe zagrożenia, ile obnażył mechanizmy wykluczania i marginalizację najsłabszych grup społecznych[83].

Próba uszlachetnienia nosicieli wirusa HIV w oczach społeczeństwa nie należała jednak do najbardziej udanych. Podobnie jak rozwścieczeni mieszkańcy okolicznych wiosek ulegali oni zwierzęcym impulsom, które podkreślały ich odmienny charakter, a nieprzewidywalne zachowania Joli (np. scena grożenia kobiecie w autobusie) zdawały się uzasadniać zakorzeniony lęk przed kontaktem z chorymi. Ostoję chłodnego racjonalizmu i empatycznego podejścia do bliźnich stanowił w filmie Kościół Katolicki uosobiony w postaci księdza Jana. Warto również nadmienić, iż „Pora na czarownice” współprodukowana była przez TVP, które zgodnie z ustawą z 1992 r. zobowiązane było do przestrzegania w swojej działalności wartości chrześcijańskich[84]. Charyzmatyczny kapłan, w którego rolę wcielał się Bogusław Linda, był jedyną nadzieją pozbawionych woli walki chorych na spokojne i przyzwoite życie. Gdy państwowi urzędnicy mierzyli się z oporami przed spróbowaniem upieczonych przez jedną z pensjonariuszek ciastek, ksiądz Jan nie miał co do tego żadnych wątpliwości. Łazarkiewicz pokazuje w ten sposób, że to „Kościół katolicki staje się ostoją tak bardzo pożądanej normalności, która przyjmuje postać niemal bohaterstwa”[85]. Brakowało jeszcze zaufania do nowo powstałego państwa, które samo przyczyniało się do szerzenia wszechobecnych absurdów dotyczących sposobów zakażenia się wirusem. „Pora na czarownice” sprawdzała się dobrze jako świadectwo epoki i obraz nastrojów społecznych, które panowały wtedy w Polsce.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[81] T. Sobolewski, *Ballada o AIDS*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 73 (poniedziałek, 28 marca 1994), s. 15.
[82] Ł. Kiełpiński, *Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice*", op. cit.
[83] ibid.
[84] *Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji,* Dz. U. z 1993 r. nr 7 poz. 34, art. 21 ust. 1.
[85] Ł. Kiełpiński, *Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice*", op. cit.

3. Współczesność

Ostatni rozdział tej pracy poświęcony został współczesnemu podejściu twórców sztuk performatywnych do osób seropozytywnych. Mimo że w obecnych czasach epidemia wirusa HIV zdaje się być dla wielu reliktem przeszłości, co roku odnotowywane są nowe przypadki zakażenia. Przekaz medialny dotyczący nowych zakażeń wirusem HIV w XXI-wiecznej Polsce charakteryzował się zresztą dużą sprzecznością. Z jednej strony w 2004 roku redakcja „Gazety Wyborczej" opublikowała pełen optymistycznego tonu artykuł, który mówił, iż „w Polsce przypada czterokrotnie mniej zakażonych wirusem HIV na jednego mieszkańca niż w Szwajcarii, sześciokrotnie mniej niż w USA", z drugiej zaś ostatnie lata pokazały, że kryzys AIDS ma się w kraju całkiem dobrze – w 2022 roku odnotowano 2384 nowe przypadki zakażenia, co ustanowiło nowy rekord rocznego przyrostu osób żyjących z HIV. W międzyczasie problematyka epidemii zdążyła na stałe zagościć w repertuarze mediów głównego nurtu. Już w 1998 roku telewidzowie serialu „Klan" z napięciem śledzili losy granego przez Jakuba Tolaka Daniela, który podczas odbierania wyników analizy krwi dowiedział się, iż był nosicielem wirusa HIV. Do zakażenia młodego chłopaka doszło podczas podawania ratującego życie leku przy użyciu niesterylne strzykawki, co pokazywało, że choroba ta nie dotyczyła jedynie homoseksualistów i narkomanów, lecz stanowiła zagrożenie również dla „normalnej" części społeczeństwa. Zjawisko przenikania epidemii HIV do środków masowego przekazu naturalnie miało swoje korzenie w kulturze amerykańskiej. Począwszy od nominowanej do Oscarów „Filadelfii", poprzez telewizyjną adaptację dramatu Kushnera pt. „Anioły w Ameryce", a kończąc na najnowszym „Witaj w klubie" z głośną rolą Jareda Leto, Polacy wykazywali coraz większe zainteresowanie tym kontrowersyjnym tematem.

Mimo tego, twórczość filmowa dotycząca tematyki LGBTQ+, a już zwłaszcza epidemii wirusa HIV, do dziś zmaga się z problemem niedofinansowania. Kilka lat temu reżyser Paweł Maślona (znany z m. in. „Kosa" czy „Ataku paniki") obnosił się z planami kinowej adaptacji książki Michała Witkowskiego pt. „Lubiewo". Projekt rozwijany był w ramach programu Ekran+ oraz uzyskał dofinansowanie z PISF-u[86]. Niestety, jak oznajmił sam twórca w oświadczeniu dla tygodnika „Polityka", pomysł zderzył się z niełatwą polską rzeczywistością: „większość instytucji publicznych, u których moglibyśmy ubiegać się o dodatkowe finansowanie, była ze względów politycznych bardzo niechętna tematom

[86] K. Gliwińska, *Paweł Maślona*, Gildia Reżyserów Polskich, b. d., https://polishdirectors.com/member_post/maslona-pawel/ [data dostępu: 10 stycznia 2025]

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

LGBT”[87]. Książka ta opowiadająca o życiu homoseksualistów w czasach transformacji ustrojowej, czyli także w szczycie epidemii wirusa HIV, nie doczekała się więc na razie żadnej ekranizacji. Pozostaje mieć nadzieję, że wraz z postępująca laicyzacją polskiego społeczeństwa filmy opowiadające o osobach queerowych odnajdą należyte im miejsce na ekranach rodzimych kin. Co ciekawe, „Lubiewo” zostało z sukcesem zaadoptowane na warunki sceniczne, debiutując w 2011 roku na deskach Teatru Nowego w Krakowie. Dzięki większej niezależności od zewnętrznych środków finansowych, teatr pozostaje przestrzenią otwartą na społeczną dyskusję nawet jeśli dotyczy ona kwestii tak niewygodnych jak HIV czy AIDS.

Na szczęście nie każda filmowa próba opowiedzenia o czasach kryzysu HIV/AIDS umierała w tzw. „development hell”[88]. W 2021 roku premiery doczekał się współprodukowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej pełnometrażowy film fabularny „Hiacynt” w reżyserii Piotra Domalewskiego. Mimo iż nie można zaklasyfikować go do gatunku „AIDS movie”, gdyż nie opowiadał bezpośrednio o losach nosicieli wirusa, poruszał on kwestię istotnej z perspektywy komunistycznego rządu operacji, która związana była z wybuchem epidemii wirusa HIV w Polsce. Tytułowa akcja „Hiacynt” za stałe zapisała się w zbiorowej świadomości rodzimego środowiska queerowego. Kiedy 15 listopada 1985, na rozkaz gen. Czesława Kiszczaka, rozpoczęto milicyjną obławę na mężczyzn podejrzanych o zachowania homoseksualne, w Polsce wykryto już kilka pierwszy przypadków zakażenia wirusem HIV. Oficjalnie akcja miała chronić homoseksualistów przed dalszym rozwojem epidemii wirusa HIV, lecz prawdziwa przyczyna rozpoczęcia akcji nie jest do końca jasna. Mimo teoretycznie dobrych intencji, przez trzy lata trwania operacji „Hiacynt” udało się jedynie założyć ok. 12 tys. różowych teczek, które służyły później do szantażowania homoseksualnych mężczyzn i zmuszania ich do współpracy ze Służbami Bezpieczeństwa[89]. Co jednak ciekawe, mimo ścisłego związku tematu filmu z epidemią wirusa HIV w Polsce w „Hiacyncie” Domalewskiego ani razu nie padła nazwa tej budzącej wśród gejów grozę choroby, tak jakby problem ten wówczas nie istniał. Coraz częstsze uwzględnianie w sztuce perspektywy środowiska queerowego nie wiązało się ze zwiększonym zainteresowaniem tematyką kryzysu AIDS.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[87] P. Maślona, *Do i od redakcji,* „Polityka” 2024, nr 7 (3451), s. 91, https://www.polityka.pl/opolityce/2244347,1,oswiadczenie.read [data dostępu: 1 marca 2025]
[88] B. Freedman Doyle, *Make Your Movie: What You Need to Know About the Business and Politics of Filmmaking,* Routledge, Londyn 2012, s. 55
[89] J. Stachowiak, *Różowe archiwum*, „Polityka” 2007, nr 43, s. 28-30.

Dominująca narracja wokół epidemii HIV uległa na przestrzeni kilkudziesięciu lat jej trwania znacznej zmianie. Kiedy przy pomocy mediów masowych, takich jak publiczna telewizja, zaczęto opowiadać o nieznanej dotąd chorobie AIDS, zakażenie wirusem wciąż wiązało się z wyrokiem śmierci. Wraz z postępującą edukacją społeczeństwa oraz wprowadzeniem terapii antyretrowirusowej, która w znacznym stopniu zmniejszyła śmiertelność osób seropozytywnych i dała im szansę na prowadzenie pozbawionego objawów choroby życia, sposób przedstawienia wirusa HIV w twórczości polskich artystów powoli przestawał cechować się krzywdzącą stereotypizacją oraz epatować pesymizmem. W sztuce portretującej kryzys AIDS nastąpił narracyjny zwrot – zamiast eksplorować temat śmierci, stała się one celebracją życia. Panika moralna powstała wokół epidemii ustąpiła na rzecz lęków przed nowymi zagrożeniami, jakie krył przez społeczeństwem XXI wiek. Wirus HIV ponownie stał się jedynie chorobą i nie niósł ze sobą tak wiele znaczeń jak w latach 80. i 90., z tego też powodu artyści wyrażali coraz mniejsze zainteresowanie tym tematem. W ostatnim czasie można jednak zaobserwować panującą wśród artystów modę na rewizytację kryzysu AIDS spowodowaną społeczną tęsknotą za tym, co było.

3.1 „Kto nigdy nie żył…" (film pełnometrażowy)

Do drugiej pełnometrażowej fabularnej próby zmierzenia się z tematem epidemii HIV doszło dopiero w 2006 roku, kiedy to aktor Andrzej Seweryn postanowił zadebiutować w roli reżysera. „Kto nigdy nie żył…" swoją premierę miał podczas 31. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie podobnie jak „Pora na czarownice" pozostał raczej niezauważony. Mimo że frekwencyjnie film ten odniósł jeszcze większą porażkę (do kina wybrało się ok. 10 tys. widzów)[90], spotkał się on ze zdecydowanie pozytywniejszym odbiorem ze strony krytyki. Wspomniany wcześniej Tadeusz Sobolewski porównywał zresztą ze sobą te dwa filmy w następujący sposób: „debiut kinowy Andrzeja Seweryna na podobny temat [co film Piotra Łazarkiewicza], jest lepszy, oczyszczony z histerii, z nadmiernej idealizacji i sentymentalizmu, ubrany w formę wartkiej przypowieści"[91]. „Kto nigdy nie żył…" można zresztą traktować jako swoistą odpowiedź na poprzedzającą go „Porę na czarownicę". Tym razem głównymi bohaterami nie okazywali się jednak homoseksualista i narkomanka z marginesu społecznego wzięci później pod opiekę Kościoła Katolickiego, lecz wręcz przeciwnie – zakażony wirusem HIV został sam kapłan. Po

[90] J. Paradowska, *W kinie jak w kościele*, „Polityka" 2006, nr 45, str. 68, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/196912,1,wkinie-jak-wkosciele.read [data dostępu: 9 marca 2025].
[91] T. Sobolewski, *Chory ksiądz,* „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 153 (2 lipca 2006), s. 14 https://wyborcza.pl/7,75410,3457423.html [data dostępu: 9 marca 2025].

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

powrocie z misji w Afrycie ksiądz Jan (ciężko mówić tu o przypadkowej zbieżności imion) postanowił oddać się ewangelizacji warszawskich bezdomnych. W trakcie rutynowych badań okazało się jednak, iż podczas pobytu mężczyzny za granicą został on zakażony wirusem HIV. Szokujące dla otoczenia wieści sprawiły, iż bliscy się od niego odwrócili, a wierni zdecydowali się go porzucić. Ksiądz został zmuszony do samodzielnego radzenia sobie z ciężarem wydanego na niego wyroku. Aby pogodzić się z losem, który go spotkał, zdecydował wybrać się do odizolowanego od świata klasztoru, gdzie próbował odbudować swoją wiarę w boga.

„Kto nigdy nie żył….” wpisywało się w chrześcijański dyskurs miłowania bliźniego, nie popadając jednak przy tym w pułapkę kościelnego koniunkturalizmu. Ksiądz Jan zgadzał się z nauką Kościoła Katolickiego w fundamentalnych kwestia, jednak był w jego strukturach swego rodzaju buntownikiem. Niewygodny dla episkopatu kapłan miał nawet zostać wysłany na studia do Rzymu. Film pozostał antyklerykalny w wymowie, szerząc jednak niezwykle chrześcijańskie przesłanie. Narkomani, nad którym opiekę sprawował ksiądz Jan, podobnie jak on przedstawieni zostali jako społeczne wyrzutki, buntownicy, co niestety w ich przypadku nie skończyło się dobrze. Wyglądają i zachowują się raczej nie jak nieudani punkowcy bez żadnych zmartwień niż faktyczni bezdomni. Przynależność nosiciela do inteligencji i jego wręcz autorytatywna pozycja jako kapłana zostały wykorzystane jako narzędzie zmiany publicznego wizerunku osób seropozytywnych na bardziej pozytywny – zamiast kojarzyć się z osobami z marginesu społecznego, miały mieć twarz oświeconego intelektualisty. Wzorcowy ksiądz nawet nie miał pojęcia, jak zakaził się wirusem, i od razu wyparł się popełnienia jakiegokolwiek grzechu. Mimo tego, nie potępiał on homoseksualistów i narkomanów, a wręcz nawoływał do okazywania im aktywnego miłosierdzia. Sewerynowi podobnie jak Łazarkiewiczowi „nie udało się [jednak] wyjść poza czarno-biały schemat”[92]. Schemat ten nie wynikał jednak z wartości liberalnych, lecz chrystusowej idei caritas i „opierał się na bardziej afektywnym przeciwstawieniu: empatia i współczucie *versus* przemoc i pogarda”[93]. Reżyser filmu wystąpił w nim zresztą w roli lekarza informującego księdza Jana o zakażaniu wirusem, jakoby stawiając się w roli eksperckiej. Aktor przez lata wspierał sprawę osób należących do społeczności LGBTQ+ i opowiadał się po stronie pokrzywdzonych, m. in. uczestnicząc w licznych inicjatywach na rzecz praw mniejszości seksualnych Publiczne wsparcie sprawy przez powszechnie

[92] T. Sobolewski, *Ballada o AIDS*, op. cit., s. 15.
[93] Ł. Kiełpiński, *Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice"*, op. cit.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

uznawane autorytety, w których poczet można było zaliczyć Andrzeja Seweryna, przyczyniało się ocieplania wizerunku nosicieli wirusa HIV.

3.2 „Miss HIV" (Teatr Telewizji)

Dramat sceniczny pt. „Miss HIV" został napisany w 2004 roku w ramach konkursu ogłoszonego przez Krajowe Centrum do spraw AIDS. Zainspirowany organizowanymi przez rząd Botswany wyborami Miss HIV/AIDS Stigma Free Maciej Kowalewski oparł swój tekst na hipotetycznej polskiej edycji tego wydarzenia. Z powodu niespełnienia wymogów formalnych (bohaterami dramatu miały być heteroseksualne pary przed 30. rokiem życia) jego sztuka została jednak odrzucona przez jury konkursu. W Polsce brakowało przestrzeni na powstawanie nieszablonowych utworów dotykających kwestii epidemii, ponieważ przeciętni członkowie społeczeństwa nie byli zainteresowani losami osób innych od nich. Spektakl trafił ostatecznie na scenę dzięki uporowi twórcy, który sam podjął się reżyserii „Miss HIV" w warszawskim klubie Le Madame (warto zauważyć, iż działalność klubu ściśle związana była ze środowiskiem LGBTQ+). Premiera wspomnianej w tytule podrozdziału telewizyjnej adaptacji dramatu odbyła się jednak dopiero w 2015 roku i artystycznie odpowiadał za nią znany głównie ze swoich występów aktorskich Krzysztof Czeczot. Punkt wyjścia „Miss HIV" był wyjątkowo przewrotny – oto przedstawiała ona osoby zakażone wirusem HIV nie jako ofiary losu, lecz jako osoby normalne lub wręcz próbujące zbudować karierę na swojej tragedii. Kowalewski nie chciał stworzyć kolejnej edukacyjnej historyjki opowiadającej o ciężkiej sytuacji chorych, lecz zbudować postacie z krwi i kości. Sztuka przedstawiała historię czterech kobiet w różnych wieku ubiegających się o tytułowe miano Miss HIV: licealistki Julii, młodej wróżki Iriny, 35-letniej matki dwójki dzieci Klary i wykładowczyni akademickiej w średnim wieku Urszuli. Każda z nich żyła na co dzień z piętnem osoby zakażonej, z wyjątkiem Urszuli, która wzięła udział w konkursie, aby uczcić pamięć swojej zmarłej siostry. Podczas przygotowań do finałowego występu bohaterki powoli zacieśniały więzi, ale ostatecznie najważniejsza pozostała dla nich wygrana.

Głównym przesłaniem „Miss HIV" wydaje się być niesformułowana wprost prośba o niepostrzeganie osób chorych (zresztą nie tylko tych zakażonym wirusem HIV) jako wymagających specjalnego traktowania. Traktowanie nosicieli wirusa HIV jak biedne ofiary losy mogło nieść ze sobą równie negatywne skutki co ich dyskryminacja. Kowalewski chciał uniknąć popadania w tzw. inspiration porn, które przez badaczy definiowane było jako wykorzystywania wizerunku osób z niepełnosprawnością w celach motywowania lub

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

edukowania społeczeństwa[94]. Taki sposób przedstawiania chorych wprost przyczyniał się do ich dehumanizacji. Celem wydarzenia, wokół którego kręciła się fabuła sztuki, było w końcu nie tylko pokazanie, „że z HIV można być pięknym i normalnym", lecz krył się w nim również „sens profilaktyczny, żeby inni uniknęli zagrożenia"[95]. Analizując wybory na Miss HIV z perspektywy wydarzenia telewizyjnego, można było dojść do wniosku, że uczestniczki konkursu stawiane były w świetle reflektorów jako rodzaj ostrzeżenia – miały przypominać widzom, że jeśli nie będą wystarczająco uważać, mogą skończyć jak one. Kowalewski zrobił jednak wszystko, aby odbiorcy dramatu nie postrzegali sytuacji w podobny sposób co publiczność tego fikcyjnego konkursu. Bohaterki wykorzystały swój wizerunek ofiary, aby osiągnąć inne istotne dla siebie cele. Potraktowały zakażenie wirusem HIV jako narzędzie budowanie własnej marki. 18-letnia Julia wielokrotnie podkreślała, iż wygrana wyborów Miss HIV miała otworzyć jej drogę do kariery aktorskiej. W epilogu sztuki Irina przyznała się w końcu, iż tylko udawała chorą: „Przepraszam, ale nie ma w tym nic złego, że udawałam chorą na HIV […]", co również wskazywało na ukryte benefity płynące ze specjalnego traktowania zakażonych[96]. Jej występ w telewizyjnym show wynikał jedynie z faktu rzekomego nosicielstwa choroby. Dyskryminacja osób seropozytywnych w każdym wypadku powinna była być piętnowana, jednakże Kowalewski zwrócił uwagę na proces odwrotny – stawianie tych osób na piedestale, również mógł nieść ze sobą negatywne konsekwencje.

3.3 „Threesome/Trzy" (spektakl teatralny)

Wojciech Grudziński w swoim spektaklu tanecznym „Threesome/Trzy" (polska premiera widowiska odbyła się 7 września 2024 roku w Nowym Teatrze w Warszawie) wziął na warsztat życiorysy trzech legendarnych polskich tancerzy: Gerarda Wilka, Stanisława Szymańskiego i Wojciecha Wiesiołłowskiego. Zamiast jednak skupić się na ich międzynarodowych karierach i zasługach artystycznych, co często wpisywało się w ramy spektakli z nurtu bioteatru (czyli teatru biograficznego), poruszył on mniej reprezentacyjne wątki ich biografii, takie jak łączący ich homoseksualizm, docinki ze strony środowiska baletowego czy ostatecznie smutna śmierć w zapomnieniu. Mimo że w całej sztuce ani razu nie padały słowa „wirus", „HIV" czy „AIDS" („Threesome/Trzy" jest jednak głównie teatrem tańcem, w którym udział warstwy słownej ograniczany jest do minimum) temat

[94] A. Burt, M. McCarty, *"The only disability in life is a bad attitude": A quantitative exploration of the impacts of inspiration porn*, "Modern Psychological Studies" 2024, t. 30 nr 1, art. 2 s. 1.
[95] *Miss HIV* (spektakl telewizyjny), reż. Krzysztof Czeczot, Polska, 2014.
[96] ibid.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

epidemii był w niej ciągle obecny poprzez postać jednego z tych artystów. Gerard Wilk, bo to o niego właśnie chodzi, do końca życia ukrywał prawdę o swoim statusie serologicznym. Nie chciał otwarcie przyznać się do wiszącego nad nim wyroku śmierci, jakim w latach 90. było zakażenie wirusem HIV, lecz do końca swoich dni ciągłe poświęcał się dla swojej kariery zawodowej[97]. Krytycy teatralni określili „Threesome/Trzy" mianem „choreograficznego seansu spirytystycznego"[98], z czym zgodził się sam autor. Spektakl Grudzińskiego stanowił próbę oddania hołdu jego queerowowym przodkom przy użyciu dokładnie tego samego medium, w którym poruszali się oni na co dzień. Tym samym próbował on zmienić opisywany w 1995 roku przez tygodnik „Wprost" stan rzeczy, jakoby AIDS w Polsce pozostawał „chorobą bez twarzy"[99].

Spektakl wydawał się istotny z perspektywy dzisiejszego obcowania z wirusem HIV, ponieważ nie tylko ślepo odtwarzał przeszłość, lecz próbował również poddać ją współczesnej reinterpretacji. Wspomniana wcześniej moda na rewizytację kryzysu AIDS prowadziła często do pomijania dzisiejszego doświadczenia i percepcji epidemii, czego uniknął Grudziński, a co widać było na przykładzie powstałych później „Aniołów w Warszawie". Przy tworzeniu spektaklu twórca czerpał z własnego doświadczenia nauki w Warszawskiej Szkole Baletowej, gdzie podobnie jak Wilk i Wiesiołłowski spędził wiele lat swojego życia. Z tego też powodu spektakl wydawał się udaną próbą emancypacji queerowej tożsamości, która łączyła twórcę „Threesome/Trzy" ze swoimi poprzednikami. W pewnym sensie odrzucał on jednak wytyczoną przez nich ścieżkę, porzucając taniec klasyczny na rzecz bardziej nowoczesnych form. W finałowej scenie Grudziński zatańczył najszybszych z trzech mazurowych tańców, jednakże zgodnie ze słowami Adeli Pochyry „nie jest to tradycyjny oberek, ale taniec emancypacyjny, którego skala znaczeń istotnie wykracza poza zwykły ornament"[100]. „Threesome/Trzy" nie miał na celu portretowania wyrosłych na epidemii psychologicznych zjawisk, tylko wynikał wprost z osobistych przeżyć autora. Utożsamiał on jednak nosicielstwo wirusa z szeroko pojętą queerowością – obie te rzeczy związane były ze stanem odmienności chowanym na co dzień za maską, którą Grudziński

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

[97] K. Tomasik, *Gerard Wilk – roztańczony wulkan seksu,* Krytyka Polityczna, 14 stycznia 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/krzysztof-tomasik-gerard-wilk-roztanczony-wulkan-seksu/ [data dostępu: 10 stycznia 2025].
[98] T. Fazan, *Teatr z duchami,* Dwutygodnik.com, listopad 2024, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11553-z-duchami.html [data dostępu: 25 stycznia 2025].
[99] A. Godewski, *HIV dla wszystkich*, op. cit., s. 31.
[100] A. Prochyra, *Wyzwolenie na trzy. Recenzja spektaklu „Threesome/Trzy" w choreografii Wojtka Grudzińskiego,* Kultura Liberalna, 8 października 2024, https://kulturaliberalna.pl/2024/10/08/wyzwolenie-na-trzy-spektakl-threesome-wojtek-grudzinski-nowy-teatr-adela-prochyra/ [data dostępu: 26 stycznia 2025].

miał na twarzy przez cały czas trwania spektaklu, a której potrzeba zakładania wynikała ze strachu przed odkryciem przez społeczeństwo tej prawdziwej tożsamości.

3.4 „Anioły w Warszawie" (spektakl teatralny)

„Anioły w Warszawie" (data i miejsce premiery: 22 marca 2025 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym im. Gustawa Holoubka) jawnie nawiązywały w swojej treści do wielokrotnie przenoszonych na deski polskich teatrów „Aniołów w Ameryce" autorstwa Tony'ego Kushnera, a zwłaszcza konkretnej ich inscenizacji w wykonaniu przez Krzysztofa Warlikowskiego. Mimo że autorka sztuki Julia Holewińska stwierdziła w rozmowie z tygodnikiem Przegląd, iż nie miałaby odwagi mierzyć się z oryginalnymi „Aniołami…" i w swoim tekście jedynie nawiązywała do nich tematycznie, podobieństwa między dwoma dramatami nie kończyły się na zbieżności tytułów, lecz sięgały częściowej adaptacji oryginalnych wątków na rodzime realia[101]. Takim elementem zaczerpniętym z tekstu amerykańskiego dramatopisarza były między innymi losy opozycyjnego reżysera filmowego Michała, które pokrywały się z historią demonicznego adwokata Roya z sztuki Kushnera. Skonfrontowani z pozytywnym wynikiem testu na obecność wirusa HIV obaj bohaterzy ogłosili światu, że zachorowali na raka. Współcześnie „Anioły w Ameryce" są „odsyłane przez niektórych recenzentów na emeryturę", lecz w dniu premiery czytano je „jako rzecz o ówczesnej Warszawie"[102]. Czy w takim razie historia ta w ogóle potrzebowała zostać opowiedziana na nowo? Produkcja „Aniołów w Warszawie" przez Teatr Dramatyczny wpisywała się w panującą aktualnie modę na rewizytację kryzysu AIDS w sztuce. Premierze spektaklu towarzyszył zresztą wernisaż wystawy „Tygrysia krew" poświęconej przeżyciom osób żyjących z wirusem HIV, a także rozmowa ekspercka na temat twórczości artystycznej podejmującej problematykę epidemii. Niestety, większość powstałych w Polsce utworów opowiadających o losach osób seropozytywnych, w tym także same „Anioły w Warszawie", zamknięta była w kapsule czasu i brakowało w nich miejsca na doświadczenia nowych pokoleń. W swoim dramacie Holewińska opowiadała historię należącą do starszych pokoleń, tymczasem jej styczność z wirusem HIV w następujących dekadach musiała diametralnie się od nich różnić. Okres transformacji, w okolicach którego doszło w kraju do wybuchu epidemii AIDS, obrósł w oczach Polaków pełną nostalgii legendą, co doprowadziło do zmitologizowanego przedstawiania lat 80. w

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

[101] A. Sańczuk, *Spektakl „Anioły w Warszawie" powraca do tragicznych początków epidemii AIDS w Polsce,* Magazyn Vogue Polska, 19 marca 2025, https://www.vogue.pl/a/spektakl-anioly-w-warszawie-w-teatrze-dramatycznym-w-warszawie-powraca-do-tragicznych-poczatkow-epidemii-aids-w-polsce [data dostępu: 10 kwietnia 2025].

[102] T. Miłkowski, *Anioły w Warszawie potrzebne od zaraz,* Tygodnik Przegląd, 22 kwietnia 2025, https://www.tygodnikprzeglad.pl/anioly-w-warszawie-potrzebne-od-zaraz/ [data dostępu: 3 maja 2025].

mediach głównego nurtu. Z tego też powodu postać zakażonej wirusem HIV prostytutki w „Aniołach w Warszawie" ubrana była ikoniczne dla tego okresu białe kozaki oraz futerko, a także zgodnie z panującym do teraz stereotypem donosiła na współobywateli Służbie Bezpieczeństwa. Spektaklowi towarzyszyły również amerykańskie hity muzyczne z epoki (m. in. „Self Control" Laury Braningan), a całość oświetlona została przy pomocy neonowych świateł, co sprawiało wrażenie balansowania na granicy retro-kiczu.

W otwierającej scenie „Aniołów w Warszawie" Holewińska odwołała się do symbolicznego epicentrum epidemii wirusa HIV w Polsce – Dworca Centralnego w Warszawie. Aż do 2012 roku, kiedy to stacja przeszła gruntowny remont z racji odbywających się wtedy w kraju Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej, budynek dworca był „siedliskiem narkomanów, dilerów, szemranych biznesów i prostytucji"[103]. To właśnie przed tym miejscem ostrzegano w latach 80. warszawskie dzieci, co przyczyniło się do powstania kontynuowanego przez spektakl ostrzegawczego mitu. Podobnie jak w „Porze na czarownice" Piotra Łazarkiewicza, dramatopisarka uczyniła bohaterami dramatu homoseksualistę i narkomankę zamieszkujących wspomniany wcześniej dworzec. Ich wątek nie był jednak jedynym – z wirusem HIV zmagali się również żonaty Tadeusz, który nawiązał romans ze swoim trenerem boksu, znany reżyser-opozycjonista, współpracująca z komunistycznym rządem pracownica seksualna czy chory na hemofilię pacjent warszawskiego szpitala. Panorama społeczna zarysowana przez Holewińską przy użyciu bohatera zbiorowego dość trafnie oddawała różnorodność demograficzną osób zakażonych wirusem HIV w latach 80., lecz miejscami powielała amerykańskie wzorce zaczerpnięte z sztuki Kushnera, choćby takie jak postrzeganie AIDS jako choroby homoseksualistów. Fakt nosicielstwa nie stanowił już głównego elementu charakterystyki postaci, które na co dzień zmagały się z innymi prozaicznymi problemami, tym samym przywracając osobom seropozytywnym ich podmiotowość. Największym problemem „Aniołów w Warszawie" była właśnie wspominana wcześniej mitologizacja czasoprzestrzeni, w której odgrywał się dramat epidemii. Spektakl właściwie obdarł problematykę wirusa HIV z brudu i biedy, z którymi często wiązało się życie osób najbardziej podatnych na zakażenie. Próbując obalić powszechnie panujące przekonanie, że choroba ta dotykała jedynie ludzi żyjących na marginesie, Holewińska osiągnęła odwrotny efekt – oprócz kilku scen mających miejsce na

[103] M. Kurenda, *Od miejsca do nie-miejsca. Drugie życie podziemi Dworca Centralnego w Warszawie*, „Kultura i Społeczeństwo" 2016, nr 2, s. 61.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

Dworcu Centralnym, tragedia, jaką było zakażenie wirusem, odgrywała się głównie w czystych, sterylnych wnętrzach.

Pierwszy spektakl nowego dyrektorskiego duetu Teatru Dramatycznego może było uznać za próbę przełamania wciąż obecnego we współczesnym świecie tabu wokół epidemii wirusa HIV, która została jednak przeprowadzona „w edukacyjny i niekonfrontacyjny sposób”[104]. W bodaj najmocniejszym fragmencie przedstawienia postać grana przez Marcina Bosaka (reżyser-opozycjonista) przełamała czwartą ścianę i zwróciła się krzykiem bezpośrednio do publiczności: „Ty możesz mieć AIDS. I ty, i ty… Każdy z nas może mieć”[105]. W tych słowach wybrzmiała myśl przewodnia „Aniołów w Warszawie” – wirus HIV nie wybierał swoich ofiar według żadnego klucza i zakażenie spotkać mogło na pewnym etapie życia każdą z siedzących na widowni osób. Ważnym wątkiem związanym z umieszczeniem akcji dramatu w latach 80. było również „ukazanie ciała – chorego, stygmatyzowanego, zarażonego – jako areny politycznej walki”[106]. Holewińska podkreśliła, iż cierpienie chorych nie wynikało jedynie z fizycznych objawów choroby, lecz również społecznego wykluczenia, z którym musieli się oni mierzyć. Ostateczna wymowa spektaklu okazywała się jednak naiwnie optymistyczna – w kulminacyjne scenie hemofilityk grany przez Pawła Tomaszewskie zaśpiewał ckliwą, pełną nadziei na lepsze jutro piosenkę, a za jego plecami rozbłysło wielkie sztuczne słońce. Oświecenie, które miało przyjść wraz z edukacją „ciemnego” społeczeństwa, nie nadeszło jednak do dzisiaj. Zgodnie z przeprowadzonymi w 2023 roku przez firmę SW Research badaniami, kwestia wirusa HIV stanowiła dalej temat tabu dla blisko 50% Polaków[107]. Mimo tego, „Anioły w Warszawie” jako tak naprawdę pierwsze przedstawiły w fabularnych ramach historię początkowych lat epidemii w Polsce, odsłaniając także jej społeczne konsekwencje. Mimo że spektakl ten był lekko wyidealizowanym spojrzeniem na okres transformacji uderzającym często w dydaktyczne tony, polifoniczny sposób opowiadania o kwestiach społecznych, w tym epidemii HIV, pozwolił na oddanie wielorakiej perspektywy ówczesnego społeczeństwa.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

[104] A. Kyzioł, *Między AIDS a SB*, Tygodnik Polityka, 1 kwietnia 2025, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/2294771,1,recenzja-spektaklu-anioly-w-warszawie-rez-wojciech-faruga.read [data dostępu: 15 kwietnia 2025].
[105] *Anioły w Warszawie* na podstawie sztuki J. Holewińskiej, reż. Wojciech Faruga, prem. 22 marca 2025, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie.
[106] P. Mrozek, *„Anioły w Warszawie”, czyli milczenie, które zabija,* Stowarzyszenie Głos Pokolenia, 26 marca 2025, https://glospokolenia.pl/2025/03/anioly-w-warszawie-czyli-milczenie-ktore-zabija/ [data dostępu: 20 kwietnia 2025]
[107] *Świadomość społeczna w Polsce na temat HIV - wyniki badania*, SW Research, 2 grudnia 2023, https://swresearch.pl/news/swiadomosc-spoleczna-w-polsce-na-temat-hiv-wyniki-badania [data dostępu: 15 stycznia 2025].

Zakończenie

Głównym celem niniejszej pracy była analiza ewolucji sposobu przedstawiania osób seropozytywnych oraz samej epidemii wirusa HIV przez polskich twórców filmowych i teatralnych. Zgodnie z przewidywaniami cechował się on początkowo krzywdzącą stereotypizacją polegającą na kojarzeniu choroby wyłącznie z marginesem społecznym, do którego w dużej mierze przynależeli przedstawiciele grup ryzyka – homoseksualiści, narkomani czy pracownicy seksualni. Pierwsze przekazy medialne dotyczące kryzysu AIDS (w głównej mierze dokumentalne) epatowały pesymizmem oraz wylewającym się z ekranu poczuciem beznadziei. W drugiej połowie lat 80. epidemia przedstawiana była jako widmo nachodzącej zagłady, której ofiary pozostały anonimowe ze strachu przed społecznym ostracyzmem. Histeryczny ton obecny w mediach głównego nurtu bezpośrednio przyczynił się do powstania paniki moralnej, która owładnęła społeczeństwo. Do dramatycznej kulminacji polegającej „nie na gwałtownym przyspieszeniu epidemii, lecz na społecznych reakcjach na AIDS" doszło w Polsce na początku ostatniej dekady ubiegłego wieku[108]. Ówczesna klasa ludowa protestowała pod domami Monaru, mając na celu pozbycie się niebezpiecznych w ich oczach nosicieli z najbliższego otoczenia. To właśnie wtedy zaczęto postrzegać osoby seropozytywnie nie tylko jako ofiary śmiertelnej choroby, lecz również stygmatyzacji i społecznego wykluczenia.

Zmiana ustrojowa przyniosła ze sobą chrześcijański zwrot w sposobie opowiadania o nosicielach wirusa HIV. Niedopuszczany wcześniej do publicznej debaty Kościół Katolicki odzyskał decydujący głos w kluczowych dla społeczeństwa kwestiach. Dyskurs miłowania bliźniego grał dużą rolę w dokumentalnych i fabularnych dzieła współprodukowanych przez telewizję publiczną. Mimo że osoby seropozytywne dalej przedstawiane były w filmach jako pogubione osoby z marginesu społecznego, nie przykładano się już do budowania atmosfery strachu, lecz starano się traktować nosicieli z należytą empatią, co widać było na przykładzie późniejszych odcinków Polskiej Kroniki Filmowej. Kryzys AIDS przestał być traktowany niczym biblijna apokalipsa, dzięki czemu polscy twórcy mogli skupić się na eksplorowaniu jego społecznych konsekwencji. Funkcjonujący niezależnie od struktur państwowej kinematografii teatr od samego wybuchu epidemii wirusa HIV w Polsce sięgał po alternatywny, bardziej liberalny język opowiadania o losach nosicieli. Seropozytywni

[108] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta*, op. cit., s. 6.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

bohaterowie dramatów zajmowali zazwyczaj wyższą pozycję na drabinie społecznej – byli wykształceni, mieli rodziny, a często nie należeli nawet do grupy ryzyka.

Temat epidemii został jednak w znacznej mierze przemilczany przez polskich artystów. W szczytowym okresie panującej wśród społeczeństwa paniki moralnej komunistyczna cenzura skutecznie blokowała bardziej ambitne próby wypowiedzenia się w tej kwestii. Zgodnie ze słowami Bartosza Żurawieckiego „z jednej strony AIDS budził w Polsce śmiertelne przerażenie, a z drugiej był lekceważony, traktowany w kategoriach egzotycznej ciekawostki i problemu dotyczącego wyłącznie marginesu społecznego”[109]. Późniejsze dekady nie przyniosły jednak pod tym względem poprawy. Rząd III Rzeczpospolitej priorytetowo traktował jedynie twórczość edukacyjną, która mimo ważnej profilaktycznej misji nie niosła ze sobą wielu wartości artystycznych. Na przeszkodzie stały również wciąż aktualne homofobiczne nastroje społeczne, które skutecznie blokowały drogę finansowania kinie queerowemu. Ostatnie lata pokazały jednak, że kryzys AIDS wciąż pozostaje żywy w wyobraźni artystów. Przez pryzmat epidemii wirusa HIV opowiadają oni o historii naszego kraju lub skupiają się indywidualnych doświadczeniach dotkniętej chorobą jednostki. AIDS przestało służyć twórcom jako narzędzie dzielenia społeczeństwa, gdyż w gruncie rzeczy stanowiło współdzieloną ze wszystkimi Polakami traumę.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

[109] B. Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta,* op. cit., s. 6.

Bibliografia

Literatura:

1. Antos W., *Melpomena ostrzega*, „Na przełaj” 1987, nr 46, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/153473/melpomena-ostrzega [data dostępu: 4 marca 2025].
2. Bajaj S., T*rump blew up the global fight against AIDS. Can it recover?,* “Nature” 2025, nr 641, https://www.nature.com/articles/d41586-025-01294-7 [data dostępu: 18 maja 2025]
3. Blotcher J., *“An Early Frost” 25 Years Later*, Adovacte, 10.11.2010, https://www.advocate.com/arts-entertainment/television/2010/11/10/early-frost-25-years-later [data dostępu: 31 maja 2025]
4. Bołtryk M., *Plaga*, „Ekspres Reporterów” 1988, nr 9 (88).
5. Bosh K. i in., *Estimated Annual Number of HIV Infections — United States, 1981-2019*, “The Morbidity and Mortality Weekly Report” 2021, t. 70 nr 22.
6. Burt A., McCarty M., *“The only disability in life is a bad attitude": A quantitative exploration of the impacts of inspiration porn*, “Modern Psychological Studies” 2024, t. 30 nr 1.
7. Cohen S., *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon & Kee, Londyn 1972.
8. Czubala D*., Polskie legendy miejskie. Studium i materiały*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2014.
9. Danecki R., *Normalne serce*, "Express Poznański" nr 183 (poniedziałek, 21 września 1987), https://e-teatr.pl/normalne-serce-a151026 [data dostępu: 15 kwietnia 2025]
10. Dembiński M., autoreferat habilitacyjny *Wykluczeni*, niepublikowany materiał.
11. Fazan T., *Teatr z duchami*, Dwutygodnik.com, listopad 2024, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11553-z-duchami.html [data dostępu: 25 stycznia 2025].
12. Freedman Doyle B., *Make Your Movie: What You Need to Know About the Business and Politics of Filmmaking*, Routledge, Londyn 2012.
13. Godewski A., *HIV dla wszystkich*, Wprost 1995, nr 49 (679), s. 18-19
14. Hart K.-P., *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*, Taylor & Francis, Nowy Jork 2000.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

15. Jelonek M., Gadzińska J., Gadziński J., *Trąd i jego postrzeganie na przestrzeni dziejów*, „Annales Missiologici Posnanienses" 2015, t. 20.
16. Jędrzejski Ł., *Polska Kronika Filmowa (1944-1994). Obrazy komunikowania politycznego* (Rozprawa doktorska, Uniwersytet Marii Składowskiej-Curie), Lublin 2019.
17. Kantrowitz A., *Till Death Us Do Part*, „Advocate" 1983, nr 363, s. 26.
18. Kiełpiński Ł., *Gra o sumie zerowej. Ekonomia wstydu w filmie "Pora na czarownice"*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2023, nr 36, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/gra-o-sumie-zerowej [data dostępu: 31 stycznia 2025].
19. Komunikat CBOS, *Społeczeństwo wobec osób chorych na AIDS*, Centrum Badania Opinii Społecznej 1996, BS/177/175/96.
20. Kuratowska Z., *AIDS – nowa choroba*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1986.
21. Kurenda M., *Od miejsca do nie-miejsca. Drugie życie podziemi Dworca Centralnego w Warszawie*, „Kultura i Społeczeństwo" 2016, nr 2.
22. Kyzioł A., *Między AIDS a SB*, Tygodnik Polityka, 1 kwietnia 2025, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/2294771,1,recenzja-spektaklu-anioly-w-warszawie-rez-wojciech-faruga.read [data dostępu: 15 kwietnia 2025].
23. Lacerda A., *Cinema as an Historical Document: AIDS in 25 years of Cinema*, "Journal of Medicine and Movies" 2006, t. 2 nr 3, s. 102.
24. Markowska B., *Życie z rozpoznaniem*, „Przegląd Tygodniowy" 1987, nr 18.
25. Maślona P., *Do i od redakcji*, „Polityka" 2024, nr 7 (3451), s. 91, https://www.polityka.pl/opolityce/2244347,1,oswiadczenie.read [data dostępu: 1 marca 2025].
26. Metwalli A. i in., *Reframing AIDS Narratives: New Perspectives on AIDS in Positive and Voices*, "International Journal of Arabic-English Studies" 2025, t. 25 nr 1.
27. Miłkowski T., *Anioły w Warszawie potrzebne od zaraz*, Tygodnik Przegląd, 22 kwietnia 2025, https://www.tygodnikprzeglad.pl/anioly-w-warszawie-potrzebne-od-zaraz/ [data dostępu: 3 maja 2025].
28. Mossakowski P., *Skrzep*, „Dialog" 1986, nr 10.
29. Niziołek G., *Zapomniana metafora AIDS*, „Teksty drugie" 2018, nr 2.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

30. Paradowska J., *W kinie jak w kościele*, „Polityka” 2006, nr 45, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/196912,1,wkinie-jak-wkosciele.read [data dostępu: 9 marca 2025].
31. Petri M., *Polityka władz Polski Ludowej wobec wybranych Kościołów chrześcijańskich w latach 1944-1989*, Wrocławskie Studia Erasmiańskie 2022, nr 16.
32. Prochyra A., *Wyzwolenie na trzy. Recenzja spektaklu „Threesome/Trzy” w choreografii Wojtka Grudzińskiego*, Kultura Liberalna, 8 października 2024, https://kulturaliberalna.pl/2024/10/08/wyzwolenie-na-trzy-spektakl-threesome-wojtek-grudzinski-nowy-teatr-adela-prochyra/ [data dostępu: 26 stycznia 2025].
33. Przastek D., Mrowiński P., *„Polskie miesiące” na scenie. Teatralny wymiar kryzysów społeczno-politycznych w PRL*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2022, t. 40 nr 2 , strony: 68-88
34. Sańczuk A., *Spektakl „Anioły w Warszawie” powraca do tragicznych początków epidemii AIDS w Polsce*, Vogue Polska, 19 marca 2025, https://www.vogue.pl/a/spektakl-anioly-w-warszawie-w-teatrze-dramatycznym-w-warszawie-powraca-do-tragicznych-poczatkow-epidemii-aids-w-polsce [data dostępu: 10 kwietnia 2025].
35. Sobolewski T., *Chory ksiądz*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 153 (2 lipca 2006), https://wyborcza.pl/7,75410,3457423.html [data dostępu: 9 marca 2025].
36. Sobolewski T., Ballada o AIDS, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 73 (poniedziałek, 28 marca 1994).
37. Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
38. Sosnowska D., *Witaj w klubie AIDS. Cenzura i kanon wobec nienormatywności na przykładzie wystaw „5000 sztuk” i „Ja i AIDS”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022, nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/witaj-w-klubie-aids [data dostępu: 31 maja 2025].
39. Stachowiak J., *Różowe archiwum*, „Polityka” 2007, nr 43.
40. Szata W., *AIDS I ZAKAŻENIE HIV W 1993 ROKU*, Przegląd Epidemiologiczny 1995, t. 39 nr 1-2, s. 195-202
41. Sznajderman M., *AIDS – kształt mitu*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 1994, t. 48 z. 1-2.
42. Tartari M. i in., *Folk Devils and Moral Panics in the COVID-19 Pandemic*, Taylor & Francis, Londyn 2024.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

43. Tomasik K., *Gerard Wilk – roztańczony wulkan seksu*, Krytyka Polityczna, 14 stycznia 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/krzysztof-tomasik-gerard-wilk-roztanczony-wulkan-seksu/ [data dostępu: 10 stycznia 2025].
44. Tomasik K., *Normalne serce*, „Replika" 2020, nr 7-8 (86), https://replika-online.pl/normalne-serce/ [data dostępu: 13 marca 2025].
45. Urbanek M., *AIDS w szkolnej ławie*, „Przegląd Tygodniowy" 1987, nr 45.
46. Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz. U. z 1993 r. nr 7 poz. 34, art. 21 ust. 1.
47. Wilczycka D., *Mała Apokalipsa Tadeusza Konwickiego*, Biblioteka Wysyłkowa, Lublin 2003.
48. Wiśniewska M., *Czarownice są wśród nas*, „Polska Zbrojna" 1994, nr 56.
49. Zielazny P., Wojtecka A., Zarzeczna-Baran M., *HIV/AIDS w wybranych kulturach judeochrześcijańskich*, „Medycyna Ogolna i Nauki o Zdrowiu" 2013, t. 19 nr 3.
50. Żaryn J., *Kościół Katolicki a „Solidarność" w latach 1980-1981*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej" 2010, nr 9-10 (118-119).
51. Żurawiecki B., *Ojczyzna moralnie czysta. Początki HIV w Polsce*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

Źródła internetowe:

1. A. Świdzińska, *HIV i AIDS,* Wojewódzka Stacja Sanitarno-Epidemiologiczna w Poznaniu, b. d., https://www.gov.pl/web/wsse-poznan/hiv-i-aids [data dostępu: 1 czerwca 2025].
2. Box Office Polska 1994, Box Office'owy Zawrót Głowy, b. d., https://boxoffice-bozg.pl/1994-2/ [dostęp: 02.06.2025].
3. *HIV po polsku,* Filmweb, b.d., https://www.filmweb.pl/film/HIV+po+polsku-2017-794953 [data dostępu 1 maja 2025]
4. K. Gliwińska, *Paweł Maślona*, Gildia Reżyserów Polskich, b. d., https://polishdirectors.com/member_post/maslona-pawel/ [data dostępu: 10 stycznia 2025].
5. P. Mrozek, *„Anioły w Warszawie", czyli milczenie, które zabija,* Stowarzyszenie Głos Pokolenia, 26 marca 2025, https://glospokolenia.pl/2025/03/anioly-w-warszawie-czyli-milczenie-ktore-zabija/ [data dostępu: 20 kwietnia 2025].

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

6. *Pora na czarownice,* , FilmPolski.pl, b. d., https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=125671 [data dostępu: 24 stycznia 2025].
7. *Program 8. LGBT Film Festival 2017*, LGBT Film Festival, b.d., https://lgbtfestival.pl/poprzednie-edycje/8-lgbt-film-festival-2017/ [data dostępu: 1 maja 2025].
8. *Świadomość społeczna w Polsce na temat HIV - wyniki badania*, SW Research, 2 grudnia 2023, https://swresearch.pl/news/swiadomosc-spoleczna-w-polsce-na-temat-hiv-wyniki-badania [data dostępu: 15 stycznia 2025].
9. *Test,* Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, b. d., https://teatr.radom.pl/spektakle/wydarzenia/spektakl/test-301.html [data dostępu 1 kwietnia 2025].

Filmografia:

1. *Filadelfia*, reż. J. Demme, USA, 1993.
2. *Hiacynt*, reż. P. Domalewski, Polska, 2021.
3. *HIV po polsku*, reż. F. Myonk, Polska, 2017.
4. *Kto nigdy nie żył…*, reż. A. Seweryn, Polska, 2006.
5. *Kto się boi AIDS*, prod. OTV Katowice, Polska, 1989.
6. *Miało być inaczej*, prod. Krajowe Centrum ds. AIDS, Polska, 2001.
7. *Miss HIV* (spektakl telewizyjny), reż. K. Czeczot, Polska, 2014.
8. *Normalne serce* (spektakl telewizyjny), reż. G. Mrówczyński, Polska, 1989.
9. *Plus minus nieskończoność,* reż. M. Dembiński, Polska, 1990.
10. *Polska Kronika Filmowa* odc. 87/50, red. J. Kędzierzawski, Polska, 1987.
11. *Polska Kronika Filmowa* odc. 91/42, red. W. Giełżyński, Polska, 1991.
12. *Polska Kronika Filmowa* odc. 94/23, red. E. Mikołajczyk, Polska, 1994.
13. *Pora na czarownice*, reż. P. Łazarkiewicz, Polska, 1993.
14. *Test* (spektakl telewizyjny), reż. T. Szadkowski, Polska, 1993.
15. *Uwaga człowiek*, prod. OTV Wrocław, Polska, 1987.
16. *Wczesny mróz*, reż. J. Erman, USA, 1985.
17. *Żyć z HIV*, prod. Krajowe Centrum ds. AIDS, Polska, 2001.

Zbiory Biblioteki PWSFTViT w Łodzi

Spis spektakli teatralnych:

1. *Normalne serce* na podstawie sztuki Larry'ego Kramera, reż. G. Mrówczyński, przek. M. Semil, prem. 18 września 1987, Teatr Polski w Poznaniu.
2. *Test* na podstawie sztuki Pawła Mossakowskiego, reż. R. Caban, prem. 21 stycznia 1994, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu.
3. *Threesome/Trzy* na podstawie sztuki Wojciecha Grudzińskiego, reż. W. Grudziński, prem. 7 września 2024, Nowy Teatr w Warszawie.
4. *Anioły w Warszawie* na podstawie sztuki Julii Holewińskiej, reż. W. Faruga, prem. 22 marca 2025, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie.
5. *Miss HIV* na podstawie sztuki Macieja Kowalewskiego, reż. M. Kowalewski, prem. 14 kwietnia 2005, Le Madame w Warszawie.
6. *Lubiewo* na podstawie książki Michała Witkowskiego, reż. P. Sieklucki, prem. 5 listopada 2011, Teatr Nowy w Krakowie.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi