

Robert Dudziński

Uniwersytet Wrocławski

Seks, zbrodnie i seriale telewizyjne. Erotyka w produkcjach sensacyjno-kryminalnych Telewizji Polskiej w latach 1976–1989

W swoim znanym eseju *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laura Mulvey zauważa, że kobieta w filmie popularnym pojawia się często na prawach spektaklu — jest ona przedstawiana tak, aby jej wygląd wywierał jak największe wrażenie erotyczne:

Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu. Kobieta pokazana jako przedmiot seksualny — to motyw przewodni spektaklu erotycznego: od pin-ups do striptizu, od Ziegfelda do Busby'ego, ona przykuwa wzrok, ona podsyca i wyraża męskie pożądanie. Kino głównego nurtu ściśle splota elementy spektakularne z narracyjnymi [...]. Obecność kobiety jest nieodzownym elementem widowiska w przeciętnym filmie narracyjnym, niemniej ta widzialna obecność często przerywa wątek, zamraża bieg zdarzeń w chwilach erotycznej kontemplacji. Trzeba więc tę obecność wtopić w narrację¹.

Mulvey przedstawia tę tendencję jako zjawisko uniwersalne dla kina głównego nurtu. Jednak to, jak wiele się pokazuje, oraz to, w jaki sposób się to robi, jest już uwarunkowane historycznie i wydaje się, że to właśnie ta zmienna sfera jest dla badaczy kultury najbardziej interesująca. Ujawnia ona bowiem, w jaki sposób funkcjonowała erotyka w masowej świadomości oraz w jakie zależności i dyskursy była uwikłana. Przedmiotem niniejszego artykułu jest właśnie kulturowo uwarunkowana ewolucja obrazowania, funkcjonalizowania i kontekstuali-

¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *eadem, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Warszawa 2010, s. 39.

zowania erotyki w produkcjach sensacyjno-kryminalnych² wyprodukowanych w Polsce Ludowej na potrzeby telewizji.

W powszechnej świadomości erotyka w PRL-owskiej telewizji kojarzy się automatycznie i niemal wyłącznie z kolejnymi seksualnymi podbojami porucznika Sławomira Borewicza. Ten aspekt *07 zgłoś się* był na tyle wyrazisty i wyeksponowany, że stał się najbardziej charakterystycznym elementem serialu. Produkcja Krzysztofa Szmagiera nie zaistniała jednak w próżni — zarówno przed nią, jak i po niej erotyka pojawiała się w tytułach będących przedmiotem niniejszego tekstu. Co więcej, każdy z takich obrazów był wypadkową różnych procesów natury politycznej, społecznej i obyczajowej. Izabela Kalinowska, analizując erotykę w kinie polskim lat 80., słusznie zauważyła, że pojawianie się na ekranach seksualności i cielesności było uwarunkowane działaniami odmiennych, często sprzecznych sił:

Umieszczenie polityki i seksu ponad wspólnym mianownikiem Polski lat 80. w sposób, który nie łączy erotyki wyłącznie z rosnącą liberalizacją, ani też — z drugiej strony — nie uznaje seksu jedynie za środek kontrolowania społeczeństwa przez ośrodki władzy, pozwala na najpełniejsze uzasadnienie dokonujących się wtedy przemian. Jak w lustrze odbija się w filmowych obrazach cielesności omawianego okresu cała Polska schyłkowej dekady PRL-u ze swoimi uprzedzeniami, urazami, kompleksami, pragnieniami oraz podziałami politycznymi³.

Naczelnym celem tekstu jest więc nie tylko opisanie zmieniających się sposobów kodowania treści erotycznych w produkcjach telewizyjnych, lecz także wskazanie na różnorodne źródła ewolucji owych kodów.

Analiza badanego materiału filmowego wykazała, że przełomowy dla interesującej mnie kwestii był rok 1976, gdy swoją premierę miała pierwsza seria *07 zgłoś się*, dlatego też tekst niniejszy skupiać się będzie na produkcjach powstałych już po tej dacie⁴. Skoro jednak mówimy o przełomie, to należy najpierw wskazać, czego ten przełom dotyczył i jakie konwencje zostały tak naprawdę przełamane, a do tego niezbędne będzie przynajmniej skrótkowe przybliżenie tego, co działo się

² W niniejszym artykule pod pojęciem produkcji sensacyjno-kryminalnej rozumiem filmy i seriale mające spełniać prymarnie funkcję ludyczną, dla których wątek przestępstwa oraz walki z nim jest elementem konstytutywnym, strukturyzującym dzieło filmowe, decydującym zarówno o jego poziomie semantycznym, jak i syntaktycznym. Dodatkowo analizie poddane zostały tylko i wyłącznie filmy i seriale, których akcja rozgrywała się w czasach współczesnych do momentu produkcji i osadzona była w PRL-u, a więc prezentowała odbiorcy bliską mu i znaną rzeczywistość.

³ I. Kalinowska, *Seks, polityka i koniec PRL-u: o cielesności w polskim kinie lat osiemnastu lat*, [w:] *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009, s. 77–78.

⁴ Spośród wyprodukowanych w latach 1976–1989 tytułów wymagania sprecyzowane w przypisie drugim spełniały: *07 zgłoś się* (reż. K. Szmagier, A.J. Piotrowski, K. Tarnas, odc. 1–21, 1976–1987), *Życie na gorąco* (reż. A. Konic, odc. 1–9, 1978, prem.: 1979), *Zdaniem obrony* (reż. J. Matuła, W. Strzemżalski, L. Staroń, odc. 1–5, 1984–1987), *Kryptonim „Turyści”* (reż. J. Obłamski, odc. 1–3, 1986), *Akwę Eldorado* (reż. A. Swat, odc. 1–4, 1988).

w telewizji wcześniej. Dlatego też punkt wyjścia niniejszej analizy stanowić będzie opis ekranowej erotyki w produkcjach sensacyjno-kryminalnych powstałych w latach 1965–1975⁵.

Lata 1965–1975: erotyka pod pretekstem

W *Kapitanie Sowie na tropie*, jedynej spośród analizowanych produkcji, która powstała w latach 60. XX wieku, dosłownie pojmowanej erotyki nie ma: nie znajdziemy w niej ani nagości, ani seksu. Niemniej funkcjonują w serialu swoiste erotyczne ślady i tropy, umieszczane w nim konsekwentnie i z rozmysłem. Niewątpliwie najbardziej rozerotyżowanym odcinkiem *Kapitana Sowy na tropie* jest epizod drugi — *Uprzejmy morderca*, w którym jedną z głównych ról zagrała Kalina Jędrusik. Ówczesny status tej aktorki był jasny — świadomie i z rozmysłem kreowała się ona (albo też była kreowana przez swojego męża Stanisława Dygata) na ikonę seksu, kobietę wyuzdaną, powabną, niemoralną. Istotą tej kreacji był brak rozróżnienia między aktorką na ekranie a aktorką w życiu prywatnym — „w przypadku Kaliny Jędrusik naprawdę trudno było przeprowadzić linię demarkacyjną między jej życiem a grą aktorską. Kalina wciąż grała. Jej rolą życiową stała się postać seksbomby”⁶. Istotę owej kreacji opisuje w swojej pracy Iwona Kurz:

Kalina Jędrusik, naturalna blondynka, przemalowała włosy i została brunetką. Wyposażona przez naturę w atrybut prawdziwej kobiecości, nieodparcie pociągający dla mężczyzn [...], zmieniła go na kolor mniej pozytywny, często kojarzony ze „złym” erotyzmem. Zawsze występowała w wyrazistym makijażu: rzęsy pogrubione, oczy [...] powiększone, ale zwykle na wpół przymknięte, podczas gdy pełne usta — na wpół otwarte. Bez kompleksów nosiła swój okazały biust, a nawet go powiększała i podkreślała sukniami o dużym dekolcie. [...] nie należy też zapominać o środkach aktorskiego wyrazu, które zazwyczaj opisuje się jako „sapanie”, „dyszenie”, „mrużenie oczu”, „prężenie biustu”, „omdlewanie”. Głos natomiast wystarczy opisać jednym przymiotnikiem: po prostu zmysłowy. Na zdjęciach i w swoich występach aktorka kreowała się/kreowana była na ikonę erotyzmu, a jej postawa i strój redukowały ją do atrybutów seksualności. Seksualności, która wydawała się wylewać z ciała i przekraczać jego granice — choć jednocześnie ujawnić się w pełni nie mogła. Suknia, która podkreśla seksualność ciała, krępuje je i wiąże, aktorka zostaje w niej „zatrzaśnięta”⁷.

⁵ Rok 1965 stanowi cezurę początkową, ponieważ to wtedy zaczęto produkować filmy i seriale na potrzeby telewizji. Do 1975 roku powstało osiem seriali i filmów telewizyjnych spełniających kryteria produkcji sensacyjno-kryminalnej: *Kapitan Sowa na tropie* (reż. S. Bareja, odc. 1–8, 1965), *Przemyślni* (reż. K. Szmagier, odc. 1–7, 1971), *Zapalniczka* (reż. K. Szmagier, 1971), *Złote Koło* (reż. S. Wohl, 1971), *Kocie ślady* (reż. P. Komorowski, 1971), *Skarb trzech łotrów* (reż. J. Rutkiewicz, 1972), *Gąszcz* (reż. A. Konic, 1974), *S.O.S.* (reż. J. Morgenstern, odc. 1–7, 1974).

⁶ M. Rytłewska, *Skandal rodzi legendę. O fenomenie Kaliny Jędrusik*, [w:] *Skandal w kulturze europejskiej i amerykańskiej*, red. B. Płonka-Syroka et al., Warszawa 2013, s. 286.

⁷ I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 182.

Gdy oglądamy *Uprzejmego mordercę*, bez trudu odnajdujemy w roli Jędrusik wszystkie te elementy: gra ona uwodzicielkę przebijającą w kochankach, pojawiającą się na ekranie tylko w ostrym makijażu i wydekoltowanej, obcisłej sukni, lgnącą do mężczyzn i łamiącą przy tym jakiekolwiek przyjęte konwencjonalnie zasady dotyczące dystansu fizycznego. Jej wystudiowane, powolne ruchy, sposób, w jaki pali papierosa, uśmiecha się czy przygryza wargi, wyraźnie odwołują się do ugruntowanych kodów erotycznych. Jest to zatem uwodzicielka, i to uwodzicielka niezbyt lotna — dostrzec w niej można infantylne, dziecinne wręcz cechy, często wybucha nieopanowanym śmiechem, a zapytana przez Sowę o to, czy zamordowany kochanek mówił coś w dzień zabójstwa, odpowiada: „Powiedział, że mam ładne nogi”.

Wszystkie te elementy są zatem zgodne z *emploi* Jędrusik, jednak gdy oglądamy *Uprzejmego mordercę*, uderza w nim wysoki poziom świadomości twórców, obsadzających tę akurat aktorkę w tej właśnie roli. Nie gra ona bowiem przeciętnej kobiety lat 60., gra Fatimę — artystkę cyrkową, która romansuje z poskramiaczem lwów Orlandem i iluzjonistą Damonem i która cały czas chodzi w estradowych kreacjach. Świat cyrku funkcjonuje tu zatem jako rodzaj cudzysłowu, quasi-historycznego kostiumu, pozwalającego do gomułkowskiej Polski wprowadzić rozerotyżowaną Jędrusik, tak aby aktorka mogła wykazać się pełnią swoich możliwości. Dostrzec tu można świadomą strategię umieszczania w dziele filmowym erotyki jako atrakcji i maksymalizacji potencjału tego wątku. Już w latach 60. erotyka funkcjonuje w telewizji jako ornament zwiększający atrakcyjność całego widowiska. Konserwatyzm obyczajowy tamtego okresu sprawił, że seksualność i cielesność nie mogły pojawić się na telewizyjnym ekranie wprost i musiały zostać wzięte w cudzysłów niezwykłego kostiumu, nawet jeśli unikano w tej materii jakiegokolwiek dosłowności czy obrazowości⁸.

Badacze wskazują różne powody obyczajowej wstrzemięźliwości tego okresu, m.in. jeszcze silniejszą cenzurę obyczajową obowiązującą w traktowanym jako wzór państwa socjalistycznego Związku Radzieckim (gdzie kino rzeczywiście długo przechowało ascetyczne wzorce socrealistyczne)⁹; przejęcie przez władzę komunistyczną podejścia do erotyki charakterystycznego dla kultury „romantyczno-katolickiej” czy konieczność liczenia się z pozycją, pruderyjnego rzecz jasna, Kościoła katolickiego¹⁰. I choć elita intelektualna korzystała wówczas z wolności

⁸ Oczywiście erotyczne ślady w *Kapitanie Sowie na tropie* nie kończą się na Jędrusik. W tym kontekście ważny jest również wątek młodych aktorek o dziewczęcej urodzie w typie Brigitte Bardot, które Kurz nazywa (stosując terminologię zaczerpniętą z lat 60.) „kociakami”. W serialu Barei pojawiają się ikoniczne „kociaki” tamtego okresu: Joanna Jędryka (*Termos*), Pola Raksa (*Cichy pokoi*) i Elżbieta Czyżewska (*Trzecia ręka*). Szerzej na temat fenomenu „kociaków” por. *ibidem*.

⁹ Por. I. Kalinowska, *op. cit.*, s. 68.

¹⁰ Por. K. Kornacki, *Naga władza. Polskie kino erotyczne (schyłkowego PRL-u)*, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29, s. 196.

seksualnej bardzo chętnie¹¹ — jak wskazuje Rafał Marszałek — nie ze względu na nią władza kształtowała publiczny dyskurs:

Ukryta cenzura miała bowiem sens społeczny. Epoka gomułkowska była zorientowana na pokorną, mało wymagającą masę, a nie rozwichrzoną i zapatrzoną w zachodnie swobody elitę. Potrzeby ciała — w szerokim słowa rozumieniu — są w tym okresie bagatelizowane: styl życia ujednolicony i z konieczności ascetyczny. Konsekwencją takiej sytuacji staje się oczywiście voyeurism. Z rzadka tylko wpisuje się on w konwencję fotografii artystycznej [...]. Na ogół pełni się zwykłe podglądanie. Dobrze widziany jest sport, bo pozwala aktorkom zrzucić gorsety¹².

W cytowanym fragmencie Marszałek pisał o kinie lat 60., co pozwala stwierdzić, że już wówczas w kwestii erotyki produkcje kinowe cechowała inna dynamika niż telewizyjne. Większa wstrzemięźliwość telewizji była zapewne podyktowana ograniczonymi możliwościami kontrolowania wieku widzów oglądających film¹³. W dużo bardziej zachowawczej telewizji nie odnajdziemy wówczas ani nagości, ani voyeurizmu. Trafiły tam one z opóźnieniem, na przełomie epoki Gomułki i Gierka. Dlatego też od początku lat 70. do połowy dekady w produkcjach telewizyjnych odnajdować będziemy model, który wykształcił się jeszcze w kinie doby małej stabilizacji:

Właśnie w okresie małej stabilizacji pojawiały się w niektórych filmach nagie popiersia kobiet, delikatne zarysy obnażonego ciała (najczęściej w kontekście plażowo-prysznicowo-masażowym [...]). Niemniej można mówić o jedynie ostrożnym prezentowaniu w okresie Gomułkowskim kobiecej nagości (o męskiej nie było właściwie mowy)¹⁴.

W *Zapalnicze* i *Skarbie trzech lotrów* eksponowanie nagich biustów odbywa się w kontekście łazienkowo-kąpielowym, w *S.O.S* zaś zbliżenie na odsłoniętą pierś podczas badań lekarskich udaje, że przedmiotem zainteresowania kamery jest stetoskop znajdujący się w centrum kadru.

Lata 1970–1975 są zatem w telewizji okresem przejściowym — z jednej strony produkcje te tkwią jeszcze w epoce poprzedniej, ponieważ liczą się z koniecznością szukania dla nagości nieerotycznego pretekstu, z drugiej jednak strony ukazują tę nagość w stopniu, o którym jeszcze kilka lat wcześniej w telewizji nie mogło być mowy. Szczególnie w filmie *Szmagiera* scena z kąpiącą się dziewczyną głównego bohatera zwiastuje nadejście nowych czasów, partia ta została bowiem rozbudowana, mimo że tak naprawdę dialog jej towarzyszący mógłby odbyć się gdziekolwiek, nie tylko w łazience. To nie było już tylko ukradkowe mignięcie nagiej piersi na ekranie, ale nagość świadomie wyeksponowana. Choć

¹¹ Na ten temat por. np. A. Klim, *Seks, sztuka i alkohol. Życie towarzyskie lat 60.*, Warszawa 2013.

¹² R. Marszałek, *Kino rzeczy znalezionych*, Gdańsk 2006, s. 158.

¹³ Tego rodzaju argumenty wysuwano jeszcze w latach 80., krytykując telewizję za emitowanie filmów erotycznych: „Najpierw oznaczałoby to radykalne odstępstwo od konserwatywnych, pruderyjnych wyobrażeń o zakresie »pola manewru« telewizji jako medium rodzinnego” (Stankusz [właśc. Stanisław Kuszewski], *Niewypał*, „Kino” 1986, nr 3, s. 18).

¹⁴ K. Kornacki, *op. cit.*, s. 197.

twórcy nadal musieli szukać dla erotyki nieerotycznego pretekstu, to byli w jej prezentowaniu zdecydowanie odważniejsi. Wciąż też musieli liczyć się z silniejszą niż w kinie cenzurą obyczajową.

07 zgłoś się: erotyczny przełom i jego źródła

Przełom w tej kwestii przyszedł w 1976 roku, wraz z premierą pierwszej serii przygód porucznika Borewicza. Zmiany w zakresie obrazowania i funkcjonalizacji erotyki miały tutaj charakter zarówno ilościowy (nasycenie serialu seksualnością i cielesnością było zdecydowanie większe niż jego poprzedników), jak i jakościowy (w serialu po raz pierwszy pojawia się seks, a dla eksponowanej na ekranie erotyki nie szukano już uzasadnień i nieerotycznych pretekstów).

Zmiana ilościowa polegała na stopniowej intensyfikacji sięgania po sceny erotyczne: w kolejnych seriach było ich coraz więcej i stawały się coraz dłuższe. Wystarczy tylko przyrzeć się pod tym kątem samym scenom rozbieranym: w serii z 1976 roku znalazły się tylko dwie, natomiast w ostatniej z 1987 — jedenaście.

Zmiana jakościowa z kolei wiąże się z nową postacią ekranowej erotyki — w przeciwieństwie do omawianych wcześniej produkcji w fabule *07 zgłoś się* pojawia się nie tylko nagość, lecz także seks, przede wszystkim za sprawą kolejnych podbojów miłosnych Borewicza. Nie zostaje on jednak pokazany na ekranie, gdyż twórcy konsekwentnie i we wszystkich odcinkach stosują do jego zobrazowania elipsy, każąc nam się domyślać, co działo się, gdy nie patrzyliśmy. Ta konwencja wprowadzania do filmu aktu seksualnego ma bardzo długą tradycję, została bowiem wypracowana jeszcze na gruncie klasycznego kina hollywoodzkiego, gdy kodeks Haysa zabraniał pokazywania na ekranie nagości, nie mówiąc już o seksie¹⁵.

Typowym przykładem jest fragment odcinka szóstego (*Złoty kielich z rubinami*). Najpierw jesteśmy świadkami sceny rozmowy Borewicza z Joanną Hylińską-Kłys (Hanna Stankówna), która jako historyk sztuki odgrywa w śledztwie rolę rzeczoznawcy, i dialog ten kończy się niedwuznacznym wystosowanym przez Borewicza zaproszeniem na kolację. Rozmówczyni zaś, równie niedwuznacznie, pyta, czy z propozycją tą związane jest także śniadanie. W tym momencie następuje cięcie, a w następnej scenie widzimy ich oboje wychodzących rankiem z bloku, w którym mieszka milicjant, i słyszymy dialog: bohaterowie nie zwracają się już do siebie „pan” i „pani”, ale „ty”. Znamienne, że tego rodzaju elipsami posługuje się Szmagier we wszystkich odcinkach i nie pojawiają się w nich właściwie żadne inne próby kodowania aktu seksualnego, co wyraźnie wskazuje nam na granice swobody obyczajowej w telewizji.

W serialowej fabule pojawia się zatem seks służący jako element charakterystyki postaci — stosunek do niego dookreśla bohaterów serialu. W ten sposób

¹⁵ Por. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2013, s. 51–55.

Borewicz urasta do rangi mężczyzny, któremu żadna kobieta się nie oprze, Zubek (namawiający protagonistę do ustatkowania się) staje się reprezentantem moralności mieszczańskiej, Jaszczuk (chcąc zorganizować naradę w sprawie nieślubnego dziecka sierżant Anny Sikory) — konserwatywno-partyjnej itd.

O ile seks kodowany jest w *07 zgłoś się* za pomocą elipsy, o tyle nagość (i to właściwie tylko nagość kobieca) staje się wizualną atrakcją i jest obrazowana dosłownie. Jak słusznie wskazuje Kornacki, wraz z upływającymi latami zwiększała się i liczba, i śmiałość scen rozbieranych. Pierwsza seria poprzestaje głównie na wspomnianych wyżej elipsach stosowanych do zobrazowania aktu seksualnego, ewentualnie na dialogach charakteryzujących Borewicza jako rozbieranego podrywacza. Nagość, jeśli się pojawia, nie jest jeszcze tak wyrażnie wyeksponowana, nie stanowi też nieodłącznego punktu każdego odcinka¹⁶.

Dopiero od serii drugiej sceny prezentujące nagość staną się znakiem rozpoznawczym *07 zgłoś się*. Co ważne, nagość jest tu ukazywana już jednoznacznie w kontekście erotycznym, czego dowodzi chociażby obecność w odcinku siódmym sceny striptizu — przedstawienia jednoznacznie seksualnego i wymyślnego po to, aby wzbudzać podniecenie. Spektakl tego rodzaju będzie powracać jeszcze trzykrotnie: w epizodach 14., 15. i 17. Jako swoiste interludium, przerywające tok fabuły i czyniące z serialu transmisję ze striptizu, są one najlepszym przykładem na to, że cielesność została już w pełnym wymiarze jedną z ekranowych atrakcji, która miała przyciągać widza przed odbiornik i dla której nie trzeba już było poszukiwać nieerotycznego kontekstu.

Dwie pierwsze serie *07 zgłoś się* niejako antycypują to, co będzie się działo w filmie polskim w następnej dekadzie. Lata 80. XX wieku filmoznawcy opisują jako okres erotyzacji PRL-owskiej kultury audiowizualnej. Ekran kinowy wypełniły wówczas sceny eksponujące seks i nagość. Należy pamiętać, że na tle telewizyjnym *07 zgłoś się* stanowił przełom i wyróżniał się rozerotyzowaniem, jednak w porównaniu z produkcjami kinowymi tego okresu (które np. nie stroziły od pokazywania aktów seksualnych) nadal był raczej dość zachowawczy. Widać to dobrze na przykładzie 19. odcinka *07 zgłoś się*, który — zanim trafił do telewizji — wyświetlany był w kinach, w związku z czym jest on dużo bardziej nasycony erotyką niż pozostałe epizody (okazją do pokazania nagiego biustu jest tu nawet lot śmigłowcem z wyzwoloną panią pilot). Działo się tak, mimo że TP w latach 80. również bardzo chętnie eksperymentowała z ekranową seksualnością, emitując w 1986 roku serię filmów erotycznych¹⁷.

Przywoływany już Kornacki wskazuje na trzy główne przyczyny erotyzacji kultury audiowizualnej lat 80. XX wieku. Powód pierwszy, polityczny, wiązał się z chęcią pacyfikacji nastrojów społecznych przez dostarczenie widzom rozrywki schlebającej ich gustom i zaspokajającej w pełni ich potrzeby. Wiązało się to

¹⁶ Por. K. Kornacki, *op. cit.*, s. 199–200.

¹⁷ Por. Stankusz, *op. cit.*, s. 18.

raczej z odstąpieniem od cenzury obyczajowej, a nie z aktywnym zachęcaniem twórców do erotyzacji swoich filmów. Kalinowska określa ówczesną postawę urzędu cenzury w tej sprawie jako „permissywną”, zwracając uwagę, że w archiwach brakuje jakichkolwiek dokumentów wydanych przez Wydział Kultury KC PZPR, które by nakłaniały do nasycania filmowych obrazów erotyką¹⁸.

Powód drugi, społeczny, związany był z obecnym wówczas w dyskursie publicznym apelem o podnoszenie świadomości seksualnej Polaków (a jednym z narzędzi temu służących miał być właśnie film). Dość powszechnie krytycy przywoływali w pozytywnym kontekście przykład obyczajowej liberalizacji Zachodu, gdzie nikogo nie dziwił ani przemysł pornograficzny, ani erotyka w kinie głównego nurtu¹⁹. Zygmunt Kałużyński stwierdził wówczas wprost: „Uważam, że pornografia jest u nas potrzebna i nie należy się sprzeciwiać jej dopuszczalności”²⁰. Wreszcie jako powód trzeci Kornacki wskazuje komercjalizację i popularyzację polskiego kina — w latach 80. twórcy musieli zacząć liczyć się z finansami, a zatem z gustem publiczności, którą łatwo było ściągnąć do kin obietnicą scen erotycznych²¹.

Wszystkie te punkty można odnieść także do telewizji, choć w jej wypadku możemy mówić o komercjalizacji związanej z próbą odzyskania zaufania i uwagi widzów, dla których po kryzysie przełomu lat 70. i 80. telewizja stała się symbolem propagandowego zakłamania (stąd uliczne hasła „Telewizja kłamie”)²². Drogi do odzyskania zaufania upatrywano właśnie w dostarczaniu prostej i powszechnie pożądanej rozrywki, w tym także erotyki.

Seks i przemoc

Charakterystyczny dla kinematografii lat 80. jest nie tylko zalew szeroko pojętej erotyki, lecz także częste wiązanie jej z przemocą czy agresją bądź fizyczną,

¹⁸ I. Kalinowska, *op. cit.*, s. 77.

¹⁹ Por. np. Z. Kałużyński, *Tysiąc procent pornografii*, [w:] *idem, Widok z pozycji przewróconego*, Warszawa 1985, s. 120–144; Stankusz, *Seks po polsku*, „Kino” 1986, nr 1, s. 16 czy analizowany przez Kalinowską cykl wywiadów Ilony Łepkowskiej publikowanych w „Filmie” (I. Kalinowska, *op. cit.*, s. 64–65).

²⁰ Z. Kałużyński, *op. cit.*, s. 144.

²¹ K. Kornacki, *op. cit.*, s. 201–204.

²² Proces ten analizowała Katarzyna Pokorna-Ignatowicz: „Funkcji ideologicznej podporządkowano nawet tak dotychczas ważną funkcję kulturotwórczą — powód dumy wcześniejszych ekip. Uważano, że skoro masowy widz lepiej się bawi i wyżej ocenia na przykład jarmarczne popisy »skautów piwnych« [...] niż Teatr Telewizji, to trzeba mu dać »skautów piwnych« przed »Dziennikiem« i dobry film po nim. Przecież w gruncie rzeczy i tak najważniejszy jest »Dziennik«, więc to, co przed nim i po nim, powinno służyć lepszemu odbiorowi zawartych w »Dzienniku« treści” (K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 227).

bądź psychiczną. Tendencję tę w sposób dość dosadny scharakteryzował Jerzy Krysiak:

Przez polskie kino przetoczyła się fala kurestwa (z lekką pianką swobody seksualnej), a potem narastająca fala brutalności i sadomasochizmu. Obraz realistyczny zastąpiony został obrazem naturalistycznym (fizjologiczność seksu). Pod koniec lat siedemdziesiątych seks służy załatwianiu interesów pozalóżkowych, w następnej dekadzie staje się narzędziem upokarzania i deprawacji²³.

W interesujących mnie produkcjach również można dostrzec podobną tendencję. Już w samym *07 zgłoś się* często wprowadza się postaci prostytutek, a jak pisał Krysiak: „Najpierw na kilka dobrych lat jedną z głównych bohaterek kina staje się kurwa (a kto nie jest kurwą, skurwi się lub zachowa się jak kurwa)”²⁴, podobnie dzieje się też w *Zdaniem obrony* czy *Kryptonimie „Turyści”*. W latach 80. coraz częściej też pewne sceny czy motywy o wyraźnie erotycznym wydźwięku są nasycone brutalnością. Może to być, jak już pisałem, agresja fizyczna, jak w odcinku 15. *Skok śmierci*, w którym podczas napadu na dom jubilera jeden z przestępców rozkazuje drugiemu: „Zrób jej na początku jak w kinie”, po czym następuje zbliżenie na nacinaną nożem sprężynowym pierś żony jubilera. Może to również być agresja psychiczna czy słowna — w epizodach z lat 80. powtarza się obraz pary, w którym pojawia się motyw dominacji, poniżenia i agresji. Jako przykład może tu posłużyć dialog z *Grobowca rodziny von Rausch* między Magdaleną Cieplik (Joanna Żółkowska) a jej mężem, Johnem (Henryk Machalica):

John: Pieniądze!

Magdalena: Tak jak zawsze. Dostanę twarde, ty dostaniesz zielone.

John: Od kiedy ty mi nie ufasz?

Magdalena: Zdradzić nas mogą tylko ci, którym ufamy.

John: Uuu, sama to wymyśliłaś?

Magdalena: Przeczytałam w książce i pomyślałam, że to bardzo mądre, nie?

John: O co ci chodzi?

Magdalena: O to samo, co i tobie. O pieniądze. Obietnice są dobre w miłości, z tym, że ja i tu lubię konkrety. Idź się wykup! Odprężona lepiej myślę.

John: Przecież Jacek czeka w hotelu.

Magdalena: To poczeka. „Dużo chłopów, mało czasu”. [ściąga bluzkę, odsłaniając piersi]

John: Zasłoń okno.

Magdalena: Tam mieszka taki dziadek, który lubi, zdaje się, patrzeć, jak to robię.

[...]

John: Możemy dzisiaj?

Magdalena: A co cię to zaczęło nagle interesować? Dziecko urodziłoby się w Londynie... Czy ty czegoś nie kombinujesz?

W tym momencie następuje cięcie, a akcja przenosi się do hotelowego holu, gdzie czeka Borewicz. Gdy odbiorca ponownie widzi Cieplików, oboje leżą w łóżku, a Magdalena z cynicznym uśmiechem rzuca w stronę męża „Coś ci ta Anglia nie służy”, robiąc najwyraźniej aluzję do jego możliwości seksualnych. Obie sce-

²³ J. Krysiak, *Romans z władzą*, „Kino” 1990, nr 8, s. 17.

²⁴ *Ibidem*, s. 18.

ny zostały zainscenizowane tak, że z jednej strony odbiorca widzi wycofanego, cichego, ale i ironicznego Johna, z drugiej zaś — agresywną, wydającą rozkazy tonem nieznoszącym sprzeciwu Magdalenę. Wzajemne docinki i podejrzliwość sprawiają, że erotyka i seksualność sprowadzone tu zostają do czystej fizjologii (bo Ciepłik „odprężona lepiej myśli”), pojawiają się w ścisłym związku z agresją i próbą upokorzenia drugiej strony.

Podobną tendencję można wychwycić w *Zdaniem obrony*, które wprowadzie zdecydowanie oszczędniej od *07 zgłoś się* eksponowało erotykę, jednak jej związek z przemocą był tam wyraźniejszy. Odcinek *Pętla dla obcego* wprost wiąże te dwie sfery, wprowadzając w fabułę wątek zbiorowego gwałtu i morderstwa. Mimo że nie widzimy samego czynu, to później na ekranie pojawiają się dość naturalistycznie ukazane zwłoki, co wyprowadza sam gwałt z obszaru dialogów, w których występował np. w *Złotym Kole*, unaoczniając jego okrucieństwo. W *Polowaniu na króla Lira* mamy z kolei do czynienia z wątkiem uwodzenia i mamienia młodej naiwnej aktorki z prowincjonalnego teatru przez przybyłego ze stolicy gwiazdora scenicznego Romana Bireckiego (Leon Niemczyk). Celem Bireckiego jest oczywiście wykorzystanie seksualne dziewczyny, która wkrótce ulega jego namowom. W jego apartamencie rozbiera się i pozwala mu się pieścić — w scenie tej więc również łączą się erotyka, podległość i uprzedmiotowienie.

Ale najbardziej znamionym przykładem jest ponownie dialog, tym razem ze *Sprawy osobistej*. Jest on o tyle ważny, że bierze w nim udział mecenas Sokor, a więc główny bohater serialu, obiekt identyfikacji widza. W toku śledztwa adwokat trafia do prostytutki, mającej informacje o prowadzonej przez niego sprawie. Sprowadza więc ją do swojego domu i, zanim ją przesłucha, oboje trafiają do łóżka (co zobrazowane zostaje, podobnie jak w *07 zgłoś się*, przez elipsę). Po akcie seksualnym wywiązuje się między nimi taki dialog:

Prostytutka: No chodź jeszcze raz, kotku puszysty, no. No chodź, bo zimno!

Sokor: O, miła jesteś. Teraz to my sobie trochę porozmawiamy. Przypomnij sobie: tydzień temu, z soboty na niedzielę był u ciebie facet. To była praca zlecona, prawda?

Prostytutka: O co ci chodzi?

Sokor: Zlecona przez kogo?

Prostytutka: O ty gnoju w mordę kopany, wszarzu ty! Słuchaj, gnojku! Jak mnie w tej chwili nie wypuścisz, to zrobię ci taki pierdolnik! [Strąca stojące na szafce nocnej szklanki, a następnie zostaje siłą przyciśnięta przez Sokora do łóżka.]

Sokor: Zapewniam cię, że to wszystko posprzątasz. A teraz słuchaj, ten twój sobotnio-niedzielnny klient, Andrzej Lechicki, od tygodnia siedzi. Właściwie to już nie siedzi, wczoraj popełnił samobójstwo.

Prostytutka [bezwzględnie]: O kurwa.

Ponownie więc mamy do czynienia z wybuchem agresji, z wykorzystaniem podległości i wreszcie ze sprowadzeniem sfery seksualnej do czystej fizjologii — mecenas Sokor idzie do łóżka z prostytutką, bo ma na to ochotę, a ona jest ładna. Zanim więc ją przesłucha, skorzysta jeszcze z jej usług, nie widząc w tym najwyraźniej nic niewłaściwego.

Krysiak wskazuje jedną przyczynę owej tendencji do wiązania seksu z brutalnością — w jego interpretacji stosunki seksualne między ekranowymi postaciami są metaforą stosunków między władzą ludową a społeczeństwem. Filmowcy, nie mogąc wprost wyrazić tego, że państwo dopuściło się gwałtu na własnym społeczeństwie, ukazują to pod metaforycznym kamuflażem. „Bezsilność polityczna chce znaleźć rekompensatę seksualną w demonstracji siły”²⁵. Ta dość efektowna teza z pewnością jest w pewnej mierze uzasadniona. *07 zgłoś się* w latach 80. i *Zdaniem obrony* cechuje dość wyrazista tendencja do pokazywania świata zdegenerowanego, zepsutego, złego. W świecie takim relacje intymne nie mogą być czyste — muszą być równie skalane i brutalne co cała reszta rzeczywistości. W tym więc sensie serialowa erotyka lat 80. metaforyzuje nie tyle, czy może nie tylko, stosunki władza–społeczeństwo, ile powszechniejsze lęki i frustracje natury politycznej, społecznej i ekonomicznej, które dręczyły podówczas obywateli PRL-u.

Jednocześnie jednak owemu nasyceniu brutalnością stosunków damsko-męskich towarzyszy wzrastający poziom mizoginizmu. Skrajnie negatywne wizerunki kobiet w *Zdaniem obrony* i, zwłaszcza, w odcinkach *07 zgłoś się* z lat 80., są na porządku dziennym. Zazwyczaj w tym kontekście ukazane zostają kobiety niezależne od mężczyzn, a wręcz im rozkazujące, mające realną władzę i dużo bardziej energiczne od swoich partnerów (wspomniana Magdalena Cieplik jest tu dobrym przykładem). Tak tendencję tę opisuje Grażyna Stachówna:

Mizoginizm [...] w serialu nie od razu się ujawnił. Tendencja ta narastała w nim z upływem lat, jakby równoległe z postępującą liberalizacją obyczajową. Wyraźnie zaznaczyła się na początku lat osiemdziesiątych, a im dalej, tym było gorzej. Kobiety były w serialu albo ofiarami krwawych mordów, albo komicznymi babonami, albo przewrotnymi oszustkami, albo prostytutkami z zawodu lub amatorstwa²⁶.

Sztandarową postacią zbudowaną według stereotypu złej, nienawidzącej wszystkich mężczyzn feministki jest prokurator Zofia Ołdakowska (Elżbieta Kijowska), którą Borewicz spotyka na swej drodze w odcinkach 12., 13., 17. i 18. Ołdakowska, jako kobieta wyemancypowana, zdecydowanie odrzuca zaloty Borewicza — gdy bohaterowie ci spotykają się po raz pierwszy, porucznik próbuje pocałować panią prokurator w rękę, w związku z czym wywiązuje się następujący dialog:

Ołdakowska: Nie uznaję tego w pracy.

Borewicz: A po pracy?

Ołdakowska: Tam leży denatka, to powinno chyba pana bardziej interesować.

Borewicz: A nie wygląda pani na sufrażystkę, one były na ogół brzydkie albo przynajmniej niezgrabne.

Wszystkie elementy stereotypu znajdują potem potwierdzenie, niebawem bowiem widzimy scenę przesłuchania żonatego kochanka ofiary. Rozmawiając

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ G. Stachówna, *Jednoznaczny świat porucznika Borewicza*, „Dialog” 1990, nr 3, s. 89.

z nim, Ołdakowska nie panuje nad sobą i daje się ponieść emocjom, wyraźnie kontrastując przy tym z chłodnym i profesjonalnym Borewiczem. Po kilku zaś odcinkach okazuje się, że emancypacja nie jest czymś, z czego nie można by się „wyleczyć” — w epizodzie 18. Ołdakowska (na skutek błędu scenarzysty nosząca tu imię Jolanta) ulega czarowi głównego bohatera, jest podekscytowana perspektywą spotkania z nim i specjalnie dla niego się maluje.

Taki stereotypowy obraz stanowi dość czytelną negatywną reakcję na łamanie ugruntowanych kulturowo wzorców zachowań płciowych. Jak wskazują badacze, oficjalny dyskurs w PRL-u właściwie wspierał i ugruntowywał konserwatywną wizję kobiecości²⁷. Tymczasem w latach 80. zaczynają powstawać pierwsze organizacje feministyczne i postulaty Drugiej Fali funkcjonują w dyskursie publicznym: na Uniwersytecie Warszawskim profesor Renata Siemieńska prowadzi feministyczne seminarium, powstaje m.in. Polskie Stowarzyszenie Feministyczne, organizujące w 1986 roku Festiwal Kino Kobiet²⁸. Inicjatywy te musiały być na tyle głośne, że znalazły swe odbicie w kulturze masowej (czego oczywiście *Seks-misja* Juliusza Machulskiego z 1983 roku jest najlepszym przykładem). Opisane wyżej tendencje mogłyby zatem stanowić także reakcję na ten, coraz powszechniej obecny w publicznym dyskursie, nurt. Być może brutalizacja erotyki pełni tutaj podobną funkcję, pozwalając na symboliczną zemstę na kobiecie: albo przez uczynienie z niej obiektu agresji, albo nadanie jej rysów demonicznych.

Naśladowcy Borewicza?

Uogólniając ten przegląd ewolucji, jaką przeszły telewizyjne obrazy erotyki w PRL-u, należy przede wszystkim wskazać na charakterystyczną dwoistość. Początkowo, aż do roku 1976, w filmach i serialach dominuje wstrzemięźliwość, daleka jednak od purytyzmu i z czasem podlegająca liberalizacji. Twórcy rozumieci wówczas, że kobiece ciało wystawione na pokaz może być dla widzów atrakcją przyciągającą ich przed ekrany, jednak ograniczenia natury politycznej (konserwatyzm władz) i medialnej (telewizja jako medium ogólnodostępne musi być bardziej zachowawcza) powstrzymują ich przed umieszczaniem w swoich obrazach czegoś więcej niż pojedyncze rozbierane sceny.

Pojawienie się *07 zgłoś się* i tendencja, zgodnie z którą rozwijał się serial w latach 80., wskazują, że wymienione wyżej zastrzeżenia u schyłku lat 70. przestały być zasadne. W telewizji pozwolono na więcej, z czego Szmagier skrupulatnie skorzystał. Jednak zachowanie pozostałych twórców wskazuje na to, że

²⁷ Por. M. Trawińska, *Współczesne polskie feministki o możliwościach upodmiotowienia kobiet w okresie PRL-u*, [w:] *PRL bez uprzedzeń*, red. J. Majmurek, P. Szumlewicz, Warszawa 2010.

²⁸ Por. *ibidem*, s. 187; B. Limanowska, *Zagubione w metodologii*, „Zadra” 2007, nr 3/4, s. 18–19.

dopuszczenie seksualności na mały ekran nie było równoznaczne z nakłanianiem do jej wykorzystywania.

Choć można by się spodziewać, że sukces *07 zgłoś się* skutkować będzie licznymi próbami naśladowania jego formuły, to jednak — przynajmniej w zakresie eksponowania erotyki — tak się nie stało. Nawet gdy konwencja wybitnie zachęcała do nasycenia obrazu cielesnością i seksualnością (a tak działo się w przypadku *Życia na gorąco*, w niektórych partiach dość wyraźnie czerpiącego z formuły filmu bondowskiego), to twórcy tę możliwość ignorowali. W serialu *Konica* erotyka ogranicza się do jednej sceny w odcinku siódmym, gdy główny bohater, redaktor Maj, idzie do łóżka z kobietą, aby uniknąć zdemaskowania (oczywiście całość została zobrazowana za pomocą elipsy), oraz do pokazywania pornograficznych magazynów, które przeglądają przeciwnicy głównego bohatera. Podobnie dzieje się w *Kryptonimie „Turyści”*, w którym Paryż przedstawiony zostaje za pomocą sekwencji montażowej ukazującej uliczne prostytutki, kluby ze striptizem, sex shopy i domy publiczne. Następnie zaś główny bohater spotyka się z prostytutką, bez skrępowania prezentującą nagi biust. Teoretycznie obrazy te są uzasadnione fabularnie (kobieta jest agentką i ma sprawdzić, czy główny bohater nie zacznie po alkoholu opowiadać o swojej pracy w wywiadzie) oraz ideologicznie (jako symptom moralnej zgnilizny Zachodu), jednak poziom ich wystylizowania i estetyzacji (uliczne prostytutki to skąpo odziane kobiety, stojące na schodach tonących w — biorących się nie wiadomo skąd — niebieskim świetle i gęstym dymie) wskazuje, że był to tylko pretekst do zawarcia w filmie odrobiny erotyki. Gdy akcja toczy się w Polsce, pretekstu takiego brak, brak też jakiegokolwiek seksualności, której miejsce zajmuje idylliczna miłość oficera wywiadu i córki głównego bohatera.

Tym, co przede wszystkim uderza w omówionych powyżej scenach erotycznych, jest ich spora doza zachowawczości. Telewizyjne produkcje nie tylko pozostawały w tyle za kinowymi, co nie dziwi ze względu na odmienny charakter medium, lecz także nie kontynuowały trendów wyznaczanych przez *07 zgłoś się*. Logika nakazywałaby sądzić, że przełom w postaci święącego triumfy serialu *Szmagiera*, czyniącego erotykę jedną ze sztandarowych atrakcji, przyciągnie falę naśladowców. Tak się jednak nie stało, a na pewno nie na dużą skalę — stopień nasycenia erotyką pozostałych interesujących mnie produkcji nigdy nawet nie zbliżył się do tego z *07 zgłoś się*. W tym kontekście serial *Szmagiera* stanowi raczej wyjątek niż regułę.

Erotyka a film popularny w dyskursie krytycznym

Dlaczego tak się stało? Można tu tylko spekulować, lecz wydaje się, że interesującym tropem, obrazującym ówczesny sposób myślenia twórców, jest wypowiedź reżysera Romana Załuskiego, przytaczana współcześnie przez Bronisława Cieślaka:

A szczerze mówiąc, Załuski znienawidził serial *Szmagiera*. Spotykałem się z nim, przyjaźniłem i on zawsze mówił: „W co ty się wpieprzyłeś? To jakieś gówno jest! Grasz jakiegoś

playboya. Ty jesteś niezły aktor i ja dopiero zrobię z ciebie bohatera kryminału. Nakręcimy prawdziwy kryminał”²⁹.

Tym wymarzonym „prawdziwym kryminałem” był nakręcony w 1979 roku *Wściekły*, w którym rzeczywiście Cieślak zagrał główną rolę, bohatera wykreowanego dość wyraźnie w kontrze do Borewicza — Bogdan Zawada jest tam człowiekiem ustatkowanym, mężem i ojcem, nie w głowie mu zatem romanse czy spektakularne akcje. Na zasadzie kontrastu widzimy tu więc, że Szmagier, zafascynowany zachodnim kinem sensacyjnym, czerpał z niego bez zastrzeżeń i wdrażał wypracowane tam pomysły na gruncie polskim. Tymczasem innym twórcom przyświecał ideał tworzenia czegoś odmiennego, „kryminału po polsku”, dostosowanego do wyobrazonego rodzimego odbiorcy i polskich realiów, niekopiującego tak wyraźnie wzorców zachodniej kultury masowej. Elementem, który był nieodłączną częścią tego wzorca i który przez długie lata był jednoznacznie negatywnie przedstawiany, była właśnie erotyka.

Erotyka stanowiła motyw stale powracający przez wiele lat w negatywnie nacechowanych obrazach Zachodu, stanowiąc dowód na pornografizację i upadek tamtejszej kultury. Lech Pijanowski na początku lat 70. na łamach „Kina” wprost nazywa tę postawę historyczną, wskazując:

Gdy pisze się u nas o sprawach erotyzmu i seksu, wielu autorów milcząco przyjmuje założenie: u nas w tych sprawach wszystko jest swojskie, normalne i dobre, na Zachodzie zaś wszystko obce, wynaturzone i złe. Ten biało-czarny system myślenia jest reliktem z czasów, gdy w podobny sposób pisano niemal o wszystkim, od wielkich spraw ideologii aż do mody damskiej włącznie³⁰.

Odbicie tego obrazu znajduje się w samych serialach: czasopisma pornograficzne to dobro powszechne w rękach antagonistów w *Życiu na gorąco* i *Kryptonimie „Turyści”*, pornografię zaś przemycą się z RFN i ogląda na zbiorowych, prywatnych pokazach w *Pętli dla obcego*.

Jednocześnie Pijanowski, choć, jak widzimy, dający w owym okresie liberalny i trzeźwy osąd sytuacji, sam tworzy znamienne typologię zachodniej ekranowej erotyki. Mamy więc za żelazną kurtyną: 1) twardą pornografię („kupując te filmy odbiorcy zakompleksieni lub nieszczęśliwi, nieco lub całkiem zboczeni” i zjawiskiem tym „nieco od nas odległym geograficznie i całkiem odległym moralnie” nie ma powodu się zajmować³¹); 2) pornografię różową („jesteśmy tak odlegli od prezentowanych na ekranie obyczajów, zwyczajów i wybryków, że każdy z tych filmów wymagałby oddzielnej »przedmowy«, własnej eksplikacji”³²); 3) filmy edukacyjne i 4) erotykę w kinie artystycznym („dzieła autentycznej sztuki filmowej, w których sprawy erotyki [...] są zawsze częścią większej całości: życia bohaterów, spraw

²⁹ P.K. Piotrowski, *07 zgłasza się. Opowieść o serialu*, Warszawa 2013, s. 48.

³⁰ L. Pijanowski, *Erotyka, pruderia i inne związane z tym sprawy*, „Kino” 1971, nr 12, s. 45.

³¹ *Ibidem*, s. 42.

³² *Ibidem*, s. 43.

moralnych i światopoglądowych poruszanych przez twórców, wreszcie i koncepcji artystyczno-estetycznej”³³). To znamienne, że nawet autor odrzucający „histeryczny ton” mówienia o erotyce filmowej rysuje tu krajobraz, w którym właściwie brak miejsca na kino popularne, niepretendujące do miana „dzieła autentycznej sztuki filmowej”. Jeśli więc ktoś nie jest autorem tworzącym dzieła sztuki, może być co najwyżej pornografem. Analogiczny sposób pojmowania filmu odnajdziemy również w innych tekstach ówczesnej krytyki — w tekście *Wokół erotyzmu* Bolesława Michałka autor stwierdza, że cenzura obyczajowa na Zachodzie runęła pod naciskiem artystów wielkiej klasy, co dopiero później wykorzystali producenci filmowej tandety (np. „We Włoszech [...] doszło do komercyjnej eskalacji”)³⁴.

I nawet gdy oficjalny dyskurs na temat seksualności w filmie uległ przewartościowaniu, a telewizja dopuszczała erotykę na swoje ekrany, to utrwalone wcześniej w świadomości twórców przekonanie, że filmowa erotyka, jeśli w ogóle jest usprawiedliwiona, to przede wszystkim w filmach będących dziełami sztuki, w filmie popularnym zaś bliżej jej do pornografii, pozostało. Wzmacniało je zaś wciąż silnie postrzeganie TP jako medium powszechnego, rodzinnego i łatwo dostępnego dla dzieci i młodzieży, które powinno być wolne od seksualności.

Analogiczny opór w kinie przełamano dużo szybciej, gdyż tolerancja dysponenta politycznego wobec seksu zbiegła się w czasie z coraz śmielej zgłaszanym zapotrzebowaniem na sceny i wątki erotyczne. Zapotrzebowanie takie zgłaszali, o czym już pisałem, nie tylko widzowie, lecz także krytycy czy naukowcy. Natomiast w telewizji władza również pozwalała na więcej, ale zabrakło tu drugiego czynnika, czyli jednoznacznie sprzyjającego erotyce dyskursu publicznego — ten sam Stanisław Kuszewski, który zachęcał filmowców do poszukiwania języka dla pokazywania scen erotycznych w kinie, uważał, że telewizja powinna być od takowych wolna³⁵. Konsekwencją tego w latach 80. jest bardzo silne zróżnicowanie serialowej erotyki, której nie da się ująć w ramy jednej, wyrazistej i niezmiennej tendencji.

Sex, Crimes and TV Series. Erotic Motifs in Polish Crime Television Series (1976–1989)

Summary

The article focuses on a broad topic of erotic motifs in Polish crime television series (1976–1989): *07 zgłoś się* (K. Szmagier, A.J. Piotrowski, K. Tarnas, 1976–1987), *Życie na gorąco* (A. Konic, 1978), *Zdaniem obrony* (J. Matuła, W. Strzemżalski, L. Staroń, 1984–1987), *Kryptonim „Turyści”*

³³ *Ibidem*, s. 44.

³⁴ B. Michałek, *Wokół erotyzmu*, „Kino” 1971, nr 1, s. 60. Charakterystyczny pod tym względem jest również monograficzny numer „Kina” w całości poświęcony kwestii filmowej erotyki (por. „Kino” 1967, nr 9).

³⁵ Por. Stankusz, *Niewypał... oraz idem, Seks po...*

(J. Obłamski, 1986), *Akwę Eldorado* (A. Swat, 1988). The author approaches this topic from two complementary perspectives: the one of cultural history and the one of film studies, especially film genre studies. Thanks to that the article shows erotic motifs in TV series on two different levels: 1) the functions of sex and carnality in analyzed films; 2) and the evolution of showing and using erotic motifs in Polish television and crime series. On both of those levels erotic motifs are connected with transformations of national culture, policy and society.