



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Rafał Christ

ORCID: 0000-0001-5739-3261
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

RÓŻOWE LATA SZEŚCZDZIESIĄTE. KULTUROWY PEJZAŻ DEKADY W FILMACH *SEXPLOITATION*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.9>

Kino eksploatacji od początku swego istnienia funkcjonowało w cieniu Hollywood, bo jego twórcy skupiali się na kwestiach, o których główny nurt nie mógł się wypowiedzieć. Żerowali więc na tabu otaczającym seks, narkotyki i przemoc. W okresie klasycznym, datowanym przez Erica Schaefera na lata 1919–1959, termin *exploitation cinema* obejmował wszystkie niskobudżetowe, realizowane w sposób partyzancki i tak samo dystrybuowane filmy, powszechnie uważane za wulgarne i nieprzyzwoite. Dopiero w latach sześćdziesiątych zaczęto dodawać do niego prefiksy sugerujące podejmowaną w danych produkcjach tematykę¹. Dzięki temu narodziło się *sexploitation*, kodyfikujące poetykę softcore’u przez wpisywanie seksu w przejrzyste fabularne preteksty za pomocą usankcjonowanych prawnie zabiegów narracyjnych².

W dekadzie poprzedzającej premierę *Głębokiego gardła* (*Deep Throat*, reż. Gerard Damiano, USA 1972), a co za tym idzie publicznej widzialności filmów przedstawiających transkrypcję aktu seksualnego, to właśnie w produkcjach wpisywanych w obręb nurtu Amerykanie eksplorowali ludzką seksualność. Ich twórcy nie

¹ E. Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham 1999, s. 4.

² E. Gorfinkel, *Lewd Looks: American Sexploitation Cinema in the 1960s*, Minneapolis 2017 (Kindle Edition), loc. 159.

mogli dostarczyć widzom klinicznej prawdy hardcore’u, ale przyciągali publiczność obietnicą scen nagości i zbliżeń, które w mainstreamie były nie do pomyślenia. Dlatego już na etapie promocji kładli na nie wyraźny nacisk.

„Zakazany akt samo-miłości (self-love)”, „czegoś takiego jeszcze nie widzieliście”, „najbardziej wyzywający i prowokacyjny film w historii” — takie zwroty usłyszymy w trailerze *The Dirty Girls* (reż. Radley Metger, USA, 1965). W ramach potwierdzenia tych słów widzimy całującą się parę, przyjęcie nad basenem z rozneglizowanymi bohaterkami czy kobietę masturbującą się przed lustrem. Nawet gdy filmy *sexploitation* okazywały się mariażami gatunkowymi, to w zwiastunach najważniejsza była nagość. W zapowiedzi *Kiss Me Quick* (reż. Seymour Tuchus, USA, 1964) sugestiom wykorzystania konwencji science fiction i horroru nieustannie towarzyszą ujęcia rozebranych kobiet przerywane zbliżeniami na usta w seksualnym uniesieniu wypowiadające tytuł produkcji.

Jak usłyszymy w *Schlock! The Secret History of American Movies* (reż. Ray Greene, USA, 2001), wielkie wytwórnie reklamowały swoje filmy nazwiskami występujących w nich gwiazd, zaznaczając, że podstawą tych produkcji jest wielka literatura. W przeciwieństwie do nich twórcy *sexploitation* mogli opierać się jedynie na sensacyjnym potencjale materiału. Eksponowali go zarówno w tytułach, jak i na plakatach czy w trailerach. I chociaż to drukowane materiały promocyjne przyciągały najwięcej spojrzeń, w latach kształtowania się nurtu najważniejsze z punktu widzenia marketingowego były zwiastuny. Kierowano je bowiem do stałych bywalców kin wyświetlających tego typu produkcje³ i działały według tej samej retoryki co zwiastuny produkcji studyjnych. Według Lisy Kernan do dzisiaj jedną z ich generycznych cech jest pomaganie w formułowaniu się lub legitymacji nowych gatunków. Tym samym odnoszenie się do znanych konwencji należy uznać za jeden z głównych tropów retorycznych wykorzystywanych w trailerach⁴.

Przestrzeń gatunkowa w zwiastunach może być sugerowana wizualnie. W westernach byłoby to pokazywanie charakterystycznych dla nich miejsc, jak preria czy saloon, a w klasycznych musicalach prezentowanie grupy tańczących i śpiewających na scenie osób. Wykorzystywane w zwiastunach sceny mogą wprawdzie zdradzać kierunek fabuły, bywa jednak, że nie mają one żadnego znaczenia narracyjnego. Niezależnie od podejścia ikonografia gatunków używana jest w sposób hiperboliczny, zgeneralizowany i przy wykorzystaniu powtórzeń oraz porównań do innych produkcji korzystających z danych formuł⁵. Mając to na względzie, przestrzeń gatunkowa w zwiastunach *sexploitation* ograniczała się do prezentowania na-

³ E. Schaefer, *Pandering to the “Goon Trade” Framing the Sexploitation Audience through Advertising*, [w:] *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, red. J. Sconce, Durham-London 2007, s. 20.

⁴ L. Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, Austin 2004, s. 14.

⁵ *Ibidem*, s. 48–53.

gości, roznegliżowanych, dobrze bawiących się kobiet i ujęć sugerujących pikantną akcję seksualną, przez co publiczność nieraz była wprowadzana w błąd.

Nacisk na prezentację nagości w zwiastunach niekoniecznie miał przełożenie na to, co można było zobaczyć w samych produkcjach. W trailerach *sexploitation* pojawiały się sceny obiecujące o wiele bardziej pikantne atrakcje niż te, które czekały na widzów podczas seansu. Jako przykład takiej strategii Elena Gorfinkel podaje sytuację z 1965 roku, kiedy to mieszkaniec Nowego Jorku zgłosił się do rady cenzorskiej z informacją, że w jednym z kin wyświetlony został zwiastun *Hollywood Nudes Report* (reż. B. Mahon, USA, 1963) zawierający obsceniczne ujęcia wyeksponowanych kobiecych biustów i pośladków. Cenzorzy udali się do New Apollo Theater tylko po to, aby przekonać się, że produkcja wyświetlana jest w zatwierdzonej przez nich wersji i nie ma w niej opisanych ujęć. Incydent ten pokazuje w pewnym stopniu, w jaki sposób producenci musieli nauczyć się działać z ograniczeniami narzuconymi przez politykę cenzuralną, żeby wyjść na swoje⁶.

Formułę *sexploitation* wyznaczała bowiem nieustanna negocjacja między gwałtownie zmieniającym się pejzażem kulturowym Stanów Zjednoczonych a podlegającymi równie gwałtownym przemianom definicjami obsceniczności. Kolejni twórcy bez przerwy balansowali na granicy obowiązującego prawa. Toczyli walkę z cenzurą, wychodząc naprzeciw potrzebom publiczności i dostosowując fabularne przesłanie do obowiązującego paradygmatu moralnego. Kształt nurtu ukonstytuowało więc podejście polegające na maskowaniu seksualnego spektaklu. Słowami Gorfinkel:

W nieustannym pobudzaniu widza ujęciami niezmaterializowanej obietnicy przybliżenia zamiast kompletnej transkrypcji aktu seksualnego, *sexploitation* wygenerowało własną energię i odbiorcze afekty różniące się od dokumentalnego oddziaływaniu hardcore'u⁷.

Twórcy nurtu wykształcili własny język, który pozwala wpisać *sexploitation* w ramy zdefiniowanych przez Lindę Williams gatunków cielesnych. Tak jak w horrorze, melodramacie czy porno prezentowane w filmach nagość, przemoc i emocje mają konkretne funkcje. Odnoszą się one do problemów w kulturze, sferze seksualnej bądź tożsamościowej. I dzięki temu nurt zdobył popularność ze względu na zachodzące w społeczeństwie zmiany⁸. Kolejni reżyserzy, producenci i dystrybutorzy umieszczali swoje tytuły w najważniejszych kontekstach kulturowych lat sześćdziesiątych. Wykorzystywali rozluźnienie zasad rządzących kinematografią, aby spełnić oczekiwania nowoczesnej publiczności, z którymi ciągle mijało się kino głównego nurtu.

Dzięki takiemu podejściu *sexploitation* odzwierciedla burzliwy nastrój lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Analizując konkretne tytuły, dotyczące ich pa-

⁶ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 1270–1276.

⁷ *Ibidem*, loc. 326.

⁸ L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, „Film Quarterly” 1991, nr 4, s. 9–12.

rateksty oraz konteksty społeczno-kulturowe, zamierzam pokazać, w jaki sposób należące do nurtu filmy opierały się na reminiscencjach rzeczywistości, aby oddziaływać na zbiorową wyobraźnię spragnionej seksualnego spektaklu publiczności. Przybliżenie zmieniającego się modelu konsumpcji treści erotycznych, a przez to zrozumienie fenomenu popularności nurtu w proponowanym przeze mnie ujęciu wymaga odniesień do badań dotyczących wpływu spektaklu seksualnego na nasze zmysły. Zanim jednak będę mógł z nich skorzystać, konieczne wydaje się opisanie genezy interesujących mnie produkcji i stworzenie profilu wyobrażonego widza omawianych tytułów.

NUDYZM ROZBUDZA APETYT NA SEKSUALNY SPEKTAKL

Kino eksploatacji od początku swego istnienia ustawiało się w opozycji do mainstreamu. Podczas gdy wielkie wytwórnie musiały dostosowywać się do zawartych w kodeksie Haysa zasad, twórcy kina eksploatacji dobrze wiedzieli, że mogą wpleść do swoich filmów niezgodne z nim sceny, pod warunkiem wprowadzenia ich pod pretekstem edukowania widzów. W okresie klasycznym pozorne podejście pedagogiczne było bardzo popularne i dzięki różnorodnym narzędziom narracyjnym czy planszom informacyjnym przemycano sensacyjne ujęcia pokazujące choroby weneryczne, prostytucję czy nudyzm⁹. Dzięki temu w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku wielką popularnością cieszyły się *nudist camp movies*. Ich sukces nie wynikał wcale z atrakcyjnej konwencji. Jim Morton nazywa tego typu produkcje jednymi z najnudniejszych, jakie kiedykolwiek powstały. Nie było w nich bowiem nic, co mogłoby wzbudzać oczekiwaną seksualną ekscytację, a zamiast niej na widzów czekały niekończące się ujęcia nagich osób opalających się na słońcu lub grających w siatkówkę¹⁰.

Fenomenu *nudist camp movies* z lat pięćdziesiątych nie należy doszukiwać się w ich fabułach, ale statucie prawnym. Były one bowiem spadkobiercami dokumentów na temat nudystów, które cieszyły się popularnością dwie dekady wcześniej. Tak jak twórcy prekursorów nurtu ich reżyserzy pokazywali nagość pod pretekstem edukacji, wpuszczając głodnych erotycznego spektaklu widzów za bramy obozów dla nudystów¹¹. Pod koniec dekady aspekty pedagogiczne przestały być wymagane. Wszystko za sprawą precedensu prawnego, który pojawił się w 1957 roku, kiedy to *Garden of Eden* (reż. Max Nosseck, USA, 1954) stał się obiektem głośnej sprawy sądowej.

W filmie śledzimy losy wdowy, której nudyści pomagają naprawić samochód. Protagonistka spogląda na nich z niesmakiem, ale z czasem zaczyna dostrzegać zalety proponowanego przez nich stylu życia. Liczne sceny z nagimi aktorami spra-

⁹ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 150.

¹⁰ J. Morton, *Sexploitation Films*, [w:] *RE/Search No. 10: Incredibly Strange Films*, red. V. Vale, A. Juno, San Francisco 1986, s. 163.

¹¹ *Ibidem*.

wiły, że według New York Board of Regents produkcja była obsceniczna. Sąd miał odmienne zdanie. W uzasadnieniu wyroku podano, że pokazywanie obozu dla nudystów jako miejsca relaksu czy nagich ciał bez lubieżności nie może być uznawane za obsceniczne. Nie wszyscy ówcześni cenzorzy mogli się z tym pogodzić. Część z nich upierała się, że film *Garden of Eden* powinien uchodzić przynajmniej za nieprzyzwoity, a wytwórnia za niego odpowiedzialna wyciąć sceny grupowej nagości. Excelsior Pictures odmówiła wprowadzenia jakichkolwiek zmian i złożyła skargę do Sądu Najwyższego, który z kolei stwierdził, że określenie „nieprzyzwoity” jest zbyt rozległe i nieostre, aby mogło być podstawą działań cenzorskich¹².

Decyzja Sądu Najwyższego stworzyła pole pozwalające zaistnieć *sexploitation*. Chociaż w okresie klasycznym kino eksploatacji nie stroniło od tematów seksualnych, to ze względu na obowiązujące prawo i groźbę oskarżeń o nieprzyzwoitość ograniczało się głównie do kwestii higieny. Od wyroku w sprawie Excelsior Pictures, niezależnie od woli orzekających, kontekst i intencja pokazywania nagich ciał miały decydować o obsceniczności tego typu scen. Dało to twórcom szansę na realizację fabuł prezentujących nagość dla czystego zarobku¹³. Pokazywanie nagich kobiet w celach *stricte* rozrywkowych, nie uciekając się do dokumentalnych rejestracji występów tancerek burleski, jak działo się w filmach burleskowych, jest tym, co odróżnia *sexploitation* od wcześniejszych produkcji podejmujących kwestie seksualności.

Działając poza hollywoodzkim systemem, twórcy chętnie korzystali z nowych, usankcjonowanych prawnie możliwości. Według Davida Churcha od początku lat sześćdziesiątych do pierwszych lat kolejnej dekady powstało około tysiąca produkcji wpisujących się w obręb nurtu¹⁴. Fabuły były w nich pretekstowe, bo chodziło jedynie o jak najczęstsze pokazywanie intymnych części kobiecych ciał. Formuła *sexploitation* w swoich początkach opierała się bowiem na łączeniu z sobą schematów *nudist camp movies* i filmów burleskowych. Z czasem zaczęły do niej dochodzić nowe elementy, pozwalając narodzić się kolejnym konwencjom.

NIEMORALNI PANOWIE I DRAPIEŻNE SEKSUALNIE PANIE

Wzór działania wyznaczył Russ Meyer. *The Immoral Mr. Teas* (USA, 1959), który został zrealizowany w pięć dni i kosztował 24 tys. dolarów, a w ciągu dwóch lat wyświetlania zarobił ponad 1,5 mln. Po kilku latach od premiery można było natknąć się już na ponad 150 tytułów utrzymanych w tym samym stylu¹⁵. W ten sposób,

¹² E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 853–861.

¹³ *Ibidem*, loc. 876.

¹⁴ D. Church, *Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom*, Edinburgh 2015 (Kindle Edition), loc. 4801.

¹⁵ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 885.

dzięki podszytej surrealizmem opowieści o obnośnym akwizytorze natykającym się wszędzie na agresywne seksualnie kobiety, narodziła się formuła *nudie cuties*.

Kolejni twórcy nieustannie balansowali na granicy prawa, próbując uniknąć cenzorskich nożyczek. W tym celu analogicznie do *nudist camp movies* prezentowali w filmach nagość pod pretekstem przybliżania widzom meandrów pracy w erotycznych agencjach modelingowych. Chociażby w *The Sexploiters* (reż. Al Ruban, USA, 1965) główną atrakcją jest obserwowanie modelek pozujących w negliżu. Aby produkcja nabrała więcej pikanterii, reżyser zabiera nas również na prywatne przyjęcie, na którym tańczą półnagie dziewczyny, oraz improwizowany pogrzeb — tu protagonistka przed jednym z klientów udaje wyuzdaną wdowę.

Twórcy *sexploitation* rozsmakowywali się w, nazwanych tak przez Schaefera, strategiach uniku. Pozwalały one nie ujawniać więcej niż mainstreamowe produkcje, a tańce, alkoholowe uniesienia bohaterów czy zbliżenia na ich ekstatyczne wyrazy twarzy sugerowały jedynie akcję seksualną¹⁶. Idea opierała się na zaglądaniu do miejsc niedostępnych w kinie głównego nurtu. Widzowie spędzali czas w sypialniach, łazienkach czy na prywatnych imprezach. Kolejne sceny nie musiały mieć czytelnego związku przyczynowo-skutkowego. Reżyserów nie interesowała fabularna spójność. Szukali tylko pretekstu, aby w ramach jednej produkcji jak najczęściej pokazywać roznegliżowane kobiety.

Zasady epizodyczności *sexploitation* najdosadniej uwydatnia *Censored* (reż. Barry Mahon, USA, 1965). Na produkcję składają się bowiem sceny, które na zlecenie służb cenzorskich zostały wycięte z tytułów wpisywanych w obręb nurtu¹⁷. Jak zaznacza Gorfinkel, ten film kompilacyjny z jednej strony uwydatnia podatność *sexploitation* na społeczne oburzenie, a z drugiej „dumnie uznaje cenzorskie kontrowersje za promocyjny dar od losu, zapewniający komercyjny sukces”¹⁸. Bo ze względu na swój marginalny status, cenzorskie interwencje i liczne batalie prawne dystrybutorów z obrońcami moralności *sexploitation* zaczęło funkcjonować w umysłach widzów jako coś zakazanego, a tym samym pożądanego.

Jak uważa Georges Bataille, zakaz nie objawia się bez rozkoszy, a rozkosz bez poczucia zakazu. Zasada ta leży u podstaw naszego rozumienia erotyzmu, przez co zakaz staje się jego nieodłączną częścią. Co więcej, erotyzm powstaje na styku zakazu i chęci transgresji, które tworzą spójną całość. Ten pierwszy, chociaż odstręcza, jednocześnie fascynuje, przywołując potrzebę jego złamania¹⁹.

¹⁶ E. Schaefer, *Does She or Doesn't She?*, praca niepublikowana, przedstawiona podczas Society for Cinema and Media Studies Conference, Denver, Colorado 2002, s. 5; por. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, Gdańsk 2013 (Kindle Edition), loc. 1682–1688.

¹⁷ W rzeczywistości zostały one zrealizowane przez reżysera bądź, jak sam utrzymywał, odegrane na potrzeby produkcji. Zob. E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 619.

¹⁸ *Ibidem*, loc. 619–627.

¹⁹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015 (Kindle Edition), loc. 874, 1522.

Opierając się na teorii francuskiego myśliciela, Williams dochodzi do wniosku, że ze względu na ciągle obowiązujący kodeks Haysa, który zakazywał pokazywania cielesności, w widzach rodziło się napięcie między poszanowaniem prawa a potrzebą jego pogwałcenia, co „wzmacniało podniecie”²⁰. Podczas gdy w kinie mainstreamowym twórcy musieli ograniczyć się do pokazywania namiętnych pocałunków i szukać metafor seksualnego popędu swoich bohaterów, w *sexploitation* nieustannie wykorzystywano wspomniane napięcie, obiecując publiczności niczym nieskrępowaną erotykę. Apetyt na nią wzmagaly popularne wtedy w Stanach Zjednoczonych europejskie tytuły pokroju *I Bóg stworzył kobietę* (*Et Dieu... créa la femme*, reż. Roger Vadim, Francja-Włochy, 1956) czy *Jestem ciekawa — w kolorze żółtym* (*Jag är nyfiken — en film i gult*, reż. Vilgot Sjöman, Szwecja, 1967).

KINO CZASU PRZEMIAN

Wciąż jeszcze pruderyjne Hollywood nie było w stanie zaspokoić potrzeb rozpalonej europejskimi produkcjami amerykańskiej publiczności. Oczekiwano filmów odważniejszych i nowoczesnych, co pozwoliło zaistnieć niezależnym producentom i dystrybutorom. Upadek systemu studyjnego spowodowany tak zwanym Paramount Decree, konkurencja ze strony telewizji i rosnąca segmentacja rynku wraz ze zmianami w produkcji, dystrybucji i wyświetlaniu filmów oraz dogorywającym kodeksem Haysa doprowadziły do powstania nowego rodzaju widzów²¹, których gust uznano za zupełnie odmienny od preferencji konsumentów treści mainstreamowych²². W ten sposób doszło do stworzenia profilu widza *sexploitation*, który niekoniecznie był zgodny ze stanem faktycznym.

Jak zaznacza bowiem Schaefer, osoby, które oglądały należące do nurtu produkcje, w rzeczywistości były przeciętne niemal pod każdym względem²³. Według doniesień „Variety” z 1962 roku publiczność filmów *sexploitation* w znakomitej większości składała się z dojrzałych mężczyzn, wśród nich jednak zawsze można było zauważyć żołnierzy i osoby, które znalazły się na sali kinowej zupełnie przypadkiem. Nie było zbyt wielu samotnych kobiet, za to okazjonalnie pojawiały się heteroseksualne pary²⁴. Tak prezentowała się sytuacja w wielkich miastach.

Na przedmieściach było natomiast odwrotnie. Marsha Jordan — ikona *sexploitation* — wspomina promocję jednego ze swoich filmów w małej miejscowo-

²⁰ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 338.

²¹ R. Sklar, *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, New York 1994, s. 286–304; por. E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 267–271.

²² *Ibidem*, loc. 271.

²³ E. Schaefer, *Pandering...*, s. 34–35.

²⁴ G. Gilbert, “Better Show in Lobby” of Most “Burlesk” Pixers, „Variety” 1962, nr 12, s. 11; por. D. Church, *op. cit.*, loc. 2078.

ści w Iowa, kiedy to na spotkanie z nią przyszedł głównie pary z różnym statusem związku. Wyrażając swoje zdziwienie, aktorka usłyszała, że to całkowicie normalne, bo szukając zajęcia w weekendy, zarówno małżeństwa, jak i pary w niezalegalizowanym związku udają się na seanse tytułów wpisywanych w obręb nurtu²⁵.

Obecność kobiet na seansach *sexploitation* jest o tyle godna uwagi, że dotychczas produkcje tak bardzo skupione wokół seksu były oglądane jedynie przez mężczyzn²⁶. Krótkometrażowe *stag films*, czyli, słowami Williams, „zakazane, niskobudżetowe, boleśnie nieme filmy tylko dla mężczyzn, z kliniczną dokładnością ukazujące szczegóły aktów genitalnych”, wyświetlano ukradkowo w prywatnych klubach lub na zamkniętych imprezach²⁷. Tym samym, jak pisze Gorfinkel:

Publiczny wymiar *sexploitation* i przedstawianie widzom treści erotycznych oraz kobiecej nagości, wcześniej zakazanej bądź niewidzianej, zmieniło dotychczasowe pojęcie o kinowej widowni i definicję obsceniczności²⁸.

Świadomość tego aspektu przyszła wyjątkowo późno. Twórcy *sexploitation* zauważyli to dopiero w schyłkowym okresie nurtu. Przełomowe okazały się zagraniczne *I, a Woman* (reż. Mac Ahlberg, Dania-Szwecja, 1965) i *Vixen* (reż. Russ Meyer, USA, 1968). Dzięki nim w materiałach promocyjnych zaczęto podkreślać, jak ważna dla branży jest damska część widowni. W reklamach *Together* (reż. Sean S. Cunningham, USA, 1971) można było przeczytać: „w końcu film z oznaczeniem X, który może spodobać się twojej żonie lub dziewczynie”²⁹.

Tak jak inne gatunki cielesne *sexploitation* przez wiele lat kierowane było do konkretnej publiczności³⁰. Choć kobiety pojawiały się na seansach, twórcy byli przekonani, że realizują filmy dla samotnych mężczyzn. Dowodzi tego jedna z wypowiedzi Davida F. Friedmana, który prócz tego, że był producentem i dystrybutorem, posiadał również własne kina. Według jego słów mężczyzna kupował sprośne książki czy magazyny, aby masturbować się podczas ich lektury, a kiedy podróżywał i znalazł się w obcym mieście, mógł nie wiedzieć, jak zdobyć dziewczynę, więc szedł na film, aby uciec w sferę fantazji³¹. Tym samym, podczas gdy w rzeczywistości widz historyczny był osobą całkowicie przeciętną, jego profil został zbudowany na podstawie przesłanek kulturowych i uznano go za dewianta, przez co w wyobraźni społeczeństwa funkcjonował jako odstręczający starszy mężczyzna w pogniecionym szarym płaszczu³².

²⁵ D. Church, *op. cit.*, loc. 2364.

²⁶ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 279–287.

²⁷ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 1636.

²⁸ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 216.

²⁹ E. Schaefer, *Pandering...*, s. 35.

³⁰ L. Williams, *Film Bodies*, s. 4.

³¹ E. Schaefer, *Pandering...*, s. 32–34.

³² *Ibidem*, s. 19.

DEPRAWACJA W WIELKIM MIĘŚCIE

Już po pobieżnym spojrzeniu na tematykę podejmowaną w *sexploitation* trudno zrozumieć, dlaczego społeczeństwo wyobrażało sobie widza tych filmów właśnie w taki sposób. Twórcy chętnie pokazywali rozwiązłe kobiety, podziemny biznes oparty na „białym niewolnictwie” i bondage’u wymuszonym szantażem bądź seksualne psychopatologie. Zgodnie ze słowami Schaefera nurt bardzo żerował na obawach dotyczących negatywnych efektów urbanizacji i upadku moralności w wielkich miastach zmieniających się w „gniazdo prostytucji, przestępczości i rozpadu dotychczasowych wartości”³³.

Wielkie miasta kojarzyły się ze znikomą socjalizacją społeczną, anonimowością, odosobnieniem i dewiacją, a przestępczość w nich wzrastała w zatrważającym tempie³⁴. Dlatego scenariusze filmów *sexploitation* często opierały się na narracji przytoczonej przez Gorfinkel we wstępie do *Lewd Looks*. Tak jak w *One Naked Night* (reż. Albert T. Viola, USA, 1965) fabuły nieraz skupiały się na losach młodych dziewczyn, które opuszczały małe miasteczka i zafascynowane nowymi wyzwolonymi przyjaciółkami zagłębiały się w świecie deprawacji i seksu jako modeli erotyczne bądź kobiety do towarzystwa³⁵.

Bohaterki podobnych historii zwykle nie mogą spokojnie odejść, bo stają się ofiarami szantażu. W *Ziemskich szumowinach* (*Scum of the Earth*, reż. Herschell Gordon Lewis, USA, 1963) niewinna i naiwna Kim zaczyna pozować dla pewnej agencji, a kiedy chce z tym skończyć, szef grozi przesłaniem wykonanych zdjęć do jej ojca. Dziewczyna z obawy przed kompromitacją bierze udział w coraz ostrzejszych i bardziej perwersyjnych sesjach. W filmie mamy okazję zobaczyć, że funkcjonowanie takich firm opiera się nie tylko na przemocy psychicznej, lecz także fizycznej. Pobicia i gwałty nieposłusznych pracownic są tam na porządku dziennym. Pozwoliło to przyciągać widzów nie tylko obietnicą erotyki, ale i sporej dawki przemocy, bo chociaż twórcy i producenci nie odeszli definitywnie od *nudie cuties*, formuła oparta jedynie na pokazywaniu nagich kobiecych ciał zaczęła się wyczerpywać i narodziła się konwencja *roughie*.

Wzór ponownie wyszedł od Russa Meyera³⁶. W *Lornie* (USA, 1964) reżyser przedstawił historię kobiety, która zostaje zgwałcona przez zbiegłego więźnia i zamiast obrzydzenia zaczyna odczuwać wobec niego coraz większe pożądanie, a widzowie otrzymali bezprecedensową jak na tamte czasy mieszankę seksu i przemocy. Mimo transgresyjnego wymiaru produkcji jej przesłanie fabularne utrzymane jest jednak w duchu konserwatyizmu. Dla tytułowej bohaterki karą za próbę przekro-

³³ *Ibidem*, s. 34.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 44–51.

³⁶ Jednym z protoplastów cyklu są też wspomniane *Ziemskie szumowiny*. Film uważa się za *roughie*, ponieważ bohaterowie są traktowani przedmiotowo. Zob. J. Morton, *op. cit.*, s. 163.

czenia granic społecznych konwenansów jest śmierć. Gorfinkel zauważa bowiem, że twórcy *sexploitation* „zajmują pozycję między mijającym porządkiem moralnym i społecznym a bardziej współczesnymi kulturowym powiązaniem z liberalną koncepcją seksualności”, co w połączeniu z publicznym wymiarem produkcji i ich otwarciem na kobiety wywoływało napięcie między „kulturową transformacją” i „przywiązaniem do archaicznej struktury moralnej”³⁷, na którym opierał się cały fenomen *sexploitation*.

AMERYKANIE ODKRYWAJĄ WŁASNĄ SEKSUALNOŚĆ

Aktualność *sexploitation* była ewidentna, bo lata sześćdziesiąte odznaczały się większym eksponowaniem seksualności w sferze publicznej. Należy pamiętać, że były to czasy już po badaniach Alfreda Kinseya na temat seksualnych zachowań mężczyzn (1948) i kobiet (1953), według których nie istniał jeden wzorzec działań Amerykanów, lecz zmieniał się on w zależności od kontekstu społecznego. Już wtedy raporty naukowca sugerowały, że normatywne granice seksualne w sferze prywatnej Amerykanów były mało wyraziste³⁸. To, co wcześniej było jedynie obiektem domysłów, teraz stało się pewne i jak pisze Bataille, w końcu można było mówić o seksualności jak o wszystkich innych rzeczach³⁹, gdyż przemieniła się w fakty naukowe.

Zainteresowanie seksem wzmacniał rynek wydawniczy. I nie chodzi tylko o pulpowe powieści, lecz także o wyrastające z popularności wojennych pin-upów magazyny o tematyce seksualnej w latach pięćdziesiątych. Liczba czytelników wydawanego od 1953 roku „Playboya” gwałtownie wzrastała i pojawiały się czasopisma podejmujące kwestie seksualne skierowane do zamężnych kobiet. Choć rząd wciąż promował instytucję małżeństwa, wiele artykułów biło na alarm z powodu wzrastającej liczby rozwodów⁴⁰. Po boomie pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych liczba zawieranych małżeństw zaczęła spadać, a średni wiek, w jakim ludzie decydowali się wziąć ślub, wzrastał. Zwiększało to prawdopodobieństwo, że młode osoby uprawiają seks, chociaż nie są w zalegalizowanym związku, a małżonkowie szukają nowych partnerów seksualnych. Stosunki pozamałżeńskie stawały się coraz bardziej popularne, co łamało dotychczas obowiązujący kod kulturowy⁴¹.

Spółczeństwo mierzyło się więc z kryzysem statusu tradycyjnej rodziny. W latach sześćdziesiątych do użytku weszły pigułki antykoncepcyjne, a liczba zabiegów

³⁷ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 2029.

³⁸ J.W. Pennington, *The History of Sex in American Film*, Westport-London 2007, s. 33–34.

³⁹ G. Bataille, *op. cit.*, loc. 2145.

⁴⁰ J.W. Pennington, *op. cit.*, s. 34–35.

⁴¹ *Ibidem*, s. 37.

sterylizacji i aborcji wzrastała, przez co nastąpił gwałtowny spadek rozrodczości⁴². Seks przestał być uprawiany w celach reprodukcyjnych, a ewidentnie stał się czynnością rekreacyjną. O tej sytuacji w ramach ostrzeżenia przed zmianami w obowiązującym kodeksie moralnym opowiadają twórcy *The Curious Female* (reż. Paul Rapp, USA, 1970). Akcja filmu przenosi nas do roku 2177 roku, kiedy to seks z licznymi partnerami jest czymś całkowicie normalnym, a ludzie nie mogą nawet myśleć o monogamii. W fabule odzwierciedlono w ten sposób obawy przed nadmiernym rozluźnieniem norm obyczajowych, co było charakterystyczne dla całego nurtu. Twórcy *sexploitation* w coraz większej emancypacji kobiet nieraz doszukiwali się bowiem zagrożenia porządku społecznego.

Już w latach pięćdziesiątych nastał czas rewizji domowej przestrzeni ideologicznej opartej na przypisaniu kobietom ról matek, żon i gospodyń domowych. Brak jakichkolwiek możliwości rozwoju z tego powodu stał się przedmiotem publicznej debaty, która swoje odbicie miała w opublikowanej w 1963 roku *Mistyce kobiecości* Betty Friedan⁴³. W świecie rzeczywistym kobiety walczyły o większe prawa, a twórcy *sexploitation* przed nimi przestrzegali. W kolejnych filmach, zgodnie ze słowami Lindy Williams, kobieca seksualność jawiła się jako histeryczna⁴⁴. Niezaspokojone przez mężów bohaterki, jak tytułowa Lorna u Russa Meyera, padają w ramiona podejrzanych mężczyzn, są nimfomankami z nieskrępowanym apetytem seksualnym, niczym protagonistka *Vixen*, lub nawet wzorem znudzonej gospodyni domowej z *Agony of Love* (reż. William Rotsler, USA, 1966) postanawiają zostać ekskluzywnymi prostytutkami i spełnić swe najdziksze fantazje seksualne⁴⁵.

MIZOGINISTYCZNA PRZEMOC

Wpływ na kształt *sexploitation* miały zmiany obyczajowe i działania ruchów feministycznych. Przedsiębiorcze i wyzwolone seksualnie kobiety przejmowały przestrzenie zarezerwowane w kinie do tej pory dla mężczyzn. Ich działania napędzały narracje kolejnych filmów, jednakże wyzwolenie i niezależność nie dawały im spełnienia. Z powodu nieustannej groźby cenzury i potrzeby prawnej ochrony seks nie mógł bowiem prowadzić do happy endu czy pełni szczęścia bohaterów⁴⁶. Twórcy rozumieli, że mogą pokazywać każdą możliwą perwersję, o ile robią to „ku przestrodze” odbiorców. Stało się to jasne po wyroku Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych w sprawie *Jacobellis v. Ohio* z 1964 roku.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, s. 36–37.

⁴⁴ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 1700.

⁴⁵ Warto zauważyć, że *Agony of Love* trafiła na ekrany kin rok przed bliźniaczo podobną fabularnie *Pięknością dnia* (*Belle de jour*, reż. Luis Buñuel, Francja-Włochy, 1967).

⁴⁶ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 295.

Sądy niższych instancji uznały właściciela Heights Art Theatre za winnego posiadania i wyświetlania obscenicznego filmu *Kochankowie* (*Les Amants*, reż. Louis Malle, Francja, 1958), co było sprzeczne z ówczesnym prawem stanowym. Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych wydał natomiast zupełnie inny wyrok. W jego uzasadnieniu czytamy, że materiały podejmujące temat seksualności, które popierają ważne idee bądź mają dosłowną lub artystyczną wartość czy nawet w jakikolwiek inny sposób są istotne dla społeczeństwa, nie mogą być uznane za obsceniczne ani zakazane⁴⁷. Przesłanie ideologiczne filmu musiało być więc zgodne z obowiązującym paradygmatem kulturowym. Jeśli przestępcy, wyzyskiwacze i przemocowcy otrzymywali na koniec należną karę, a kobiety próbujące wyrwać się z narzuconych ról genderowych ginęły lub postanawiały zostać żonami i matkami, to wszystko było w porządku.

W kinie eksploatacji pojawiły się więc morały oparte na konserwatywnych wartościach. Dlatego protagonistka *Rent-a-Girl* (reż. William Rose, USA, 1965) może w pełni zrehabilitowana wrócić do partnera, dopiero kiedy postanowi opowiedzieć prokuratorowi, jak rozpoczęła pracę w agencji modelingowej, padła ofiarą szantażu i stała się dziewczyną do towarzystwa. Twórcy *sexploitation* wprost mówili, że kobiety mogą osiągnąć szczęście, jedynie przyjmując tradycyjnie pojmowane role genderowe. W centrum ich zainteresowań znajdowali się jednak również mężczyźni i ich zagubienie spowodowane wzrostem znaczenia feminizmu i coraz większą liberalizacją seksu.

W *The Defilers* (reż. David Friedman, Lee Frost, USA, 1965) Carl i James są znudzeni łatwością w zdobywaniu kobiet, więc postanawiają porwać i torturować Jane. W trakcie seansu usłyszymy kwestie pokroju: „Kobiety mają do spełnienia tylko jedną funkcję w życiu — dawać mężczyznom przyjemność” czy „Twoje ciało i dusza należą do nas”. Nie brakuje tu spektaklu mizoginistycznej przemocy, bo Jane jest bita i zmuszana do stosunków seksualnych. Jednakże, jak zauważa Gorfinkel, model toksycznej męskości budowany jest na fundamentach „dewiacji psychosocjologicznych” i „wiecznym nienasyceńiu”. Friedman i Frost odnoszą się pogardliwie do nadmiaru wolnego czasu i seksualnego znużenia swoich bohaterów, a podłoża patologicznej seksualności Carla szukają w jego porażce w sferze zawodowej⁴⁸.

Twórcy co prawda krytykowali mizoginistyczną przemoc, ale robili to w tak zawołowany sposób, że na pierwszy plan wysuwały się zagrożenia związane z postępującym feminizmem. *The Flesh Trilogy* Michaela Findlaya kończy się śmiercią głównego bohatera, jednak zanim do niej dochodzi, Richard Jennings okazuje się wzorcową ofiarą emancypacji seksualnej kobiet. W pierwszej części zatytułowanej *The Touch of Her Flesh* (USA, 1967), zaraz po tym gdy odkrył, że żona go zdradza, łąduje na wózku inwalidzkim. Przestaje w ten sposób być w pełni mężczyzną

⁴⁷ S. Milligen, *The Bloodiest Thing That Ever Happened in Front of a Camera: Conservative Politics, Porno Chic and Snuff*, London 2014 (Kindle Edition), loc. 1850.

⁴⁸ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 2928, 2935.

i mszcząc się na kolejnych kobietach, stopniowo dąży do odzyskania całkowitej sprawności. W *The Kiss of Her Flesh* (USA, 1968), ostatniej odsłonie serii, urasta wręcz do rangi męczennika cierpiącego w imię konserwatywnych wartości, kiedy to zostaje przywiązany do krzesła z bronią wycelowaną w jego krocz. Zmuszony do oglądania pary uprawiającej seks musi opanować swoje podniecenie, gdyż erekcja spowoduje wystrzał. Mamy tu więc sugestię, że liberalizacja norm obyczajowych prowadzi do kastracji mężczyzn.

GRZECH NA PRZEDMIEŚCIACH

Pod pretekstem pikantnej erotyki twórcy *sexploitation* chwalili konserwatywne wartości zagrożone zmianami kulturowymi, które zachodziły już w całych Stanach Zjednoczonych. Nawet w ostatnim bastionie tradycyjnie pojmowanej obyczajowości, jakim wydawały się przedmieścia. Już w czasach powojennych stały się one symbolem amerykańskiego snu. Rząd Stanów Zjednoczonych i mainstreamowe media pręźnie działały, żeby tak właśnie było. Mniejsze miejscowości łączono autostradami z wielkimi miastami, aby ułatwić ich mieszkańcom dojazd do pracy, a królujące w telewizji sitcomy pokroju *Father Knows Best* (1954–1960) czy *Leave it to Beaver* (1957–1963) wprowadzały symbolikę przedmieść, która przyczyniła się do powstawania coraz większej ich liczby⁴⁹.

Pejzaż ideologiczny przedmieść forsowany w tych serialach przemawiał do zbiorowej świadomości widzów ze względu na swą prostotę. Biały mężczyzna z klasy średniej jest w nich głową i opoką rodziny. Żona zajmuje się domem i dba, aby na wracającego z pracy męża czekał ciepły posiłek. Dzieci bezwzględnie wykonują polecenia rodziców, a integracja z sąsiadami odbywa się podczas rytualnych cotygodniowych grilli. Taki styl życia bardzo szybko stał się obiektem krytyki, ponieważ zauważono idący z nim w parze konformizm, homogenizację i środowiskową patriarchalność⁵⁰. Jak zaznacza Jody W. Pennington, w latach sześćdziesiątych przedmieścia były już widziane jako o wiele bardziej heterogeniczne i zróżnicowane, niż uważano wcześniej, ale opisany wizerunek wciąż przeważał w publicznym dyskursie. Był to efekt działań ruchów kontrkulturowych, które zarzucały, że właśnie na przedmieściach najlepiej widać zbytnią biurokrację, konformizm i technokrację amerykańskiego społeczeństwa⁵¹.

Joe Sarno w swoich filmach opierał się na mitologii przedmieść, pokazując widzom perwersję kryjącą się pod ich utopijną wizją. W *Sin in the Suburbs* (USA, 1964)

⁴⁹ R.A. Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, LSU Historical Dissertations and Theses 2017 (e-book), https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/7181, s. 11–12 (dostęp: 1.02.2021).

⁵⁰ *Ibidem*, s. 7.

⁵¹ J.W. Pennington, *op. cit.*, s. 37.

wyuzdanie jest wynikiem niezaspokajania potrzeb seksualnych i chęci transgresji. Jak we wspomnianej *Mistyce kobiecości* pisała bowiem Friedan, rozrost przedmieść w okresie powojennym miał związek z potrzebą kulturowego umieszczenia kobiet w rolach gospodyń domowych⁵². I chociaż niczym żony z sitcomów kobiety w filmie żegnają swoich mężów, kiedy ci wychodzą do pracy, to zaraz, słowami Lindy Williams, „zменяją się w zdeprawowane, głodne seksu demony”⁵³. Oto na oczach widzów pada najpierw mit amerykańskiej idylli, a następnie stopniowo rozpada się instytucja rodziny. Poróżnione z sobą matka i córka biorą udział w finałowej orgii, przez co jesteśmy świadkami, jak chęć wyrwania się z tradycyjnie pojmowanych ról genderowych doprowadza do upadku podstawowych wartości, którym hołduje społeczeństwo.

Reżyserzy i producenci bardzo często budowali świat przedstawiony na podstawie podobnych powidoków rzeczywistości, aby oddziaływać na zbiorową wyobraźnię widzów. Według Murraya Smitha fikcja nie jest bowiem zamkniętym systemem powiązań między sobą, a jej siła oddziaływania zależy od założeń i oczekiwań przyniesionych przez odbiorcę⁵⁴. Dlatego jeśli opiera się na transparentnych mitach społecznych, będzie odbierana jako bardziej rzeczywista. Przyjemność płynąca z obcowania z nią determinuje stopień, w jakim pokrywa się z naszymi przekonaniami⁵⁵. Oczywiście filmy, jak każde inne fikcyjne dzieło, mogą zmusić nas do rewizji swoich poglądów, wierzeń i wartości, ale jest to zawsze ruch obustronny⁵⁶. Aby odnaleźć się w opowiadanej historii, potrzebny jest odpowiedni kapitał doświadczeń. Wierząc, że realizują filmy dla osób takich jak oni, czyli w znacznej mierze białych mężczyzn w średnim wieku⁵⁷, twórcy nie chcieli łamać ich kodeksu moralnego, tylko w nim utwierdzać.

MIMETYZM CZYNNOŚCI SEKSUALNYCH

Napędzając popularność nurtu zderzaniem popularnych w latach sześćdziesiątych dyskursów społecznych, twórcy implementowali widzom własne perwersje. Wielką popularnością cieszył się bowiem zabieg narratywizacji widza polegający na pokazywaniu bohaterów podglądających seksualny spektakl. Podglądacz mógł jedynie łapczywie przyglądać się nagim bohaterkom — jak protagonista w *The Immoral Mr. Teas* — wprawiać widza w zakłopotanie, zastępując reakcje seksualne

⁵² R.A. Beuka, *op. cit.*, s. 207.

⁵³ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 1701.

⁵⁴ M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford 2004, s. 19–20.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 45.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 54.

⁵⁷ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 2029.

reakcjami przemocowymi — jak Jennings w *The Flesh Trilogy* — czy przyjmować perspektywę kobiety, którą ciekawość erotyczna prowadzi do ryzykownych zachowań seksualnych. Wszystko po to, aby bez ustanku zacierać granice między czynnościami seksualnymi a ich uprawianiem, wykorzystując fundament erotycznego spektaklu, jakim jest jego afektywny mimetyzm⁵⁸.

Zdefiniowane przez Williams gatunki cielesne mają niski status kulturowy, bo widz, niejako wbrew sobie, zaczyna naśladować oglądane na ekranie emocje, a sukces porno, horroru czy melodramatu często mierzy się stopniem takiego mimetyzmu. Brakuje w nich odpowiedniego dystansu estetycznego, dlatego oglądany ekscyces emocjonalny staje się emocjonalnym szantażem i zaczynamy odczuwać to samo co prezentowani bohaterowie⁵⁹. W *The Kiss of Her Flesh* jedna z kobiet podgląda Jenningsa, który udaje lekarza i bada półnągą pacjentkę, przez co sama zaczyna odczuwać podniecenie i dotykać się w miejscach intymnych. Jak stwierdza Bataille, aktywność płciowa jest bowiem zaraźliwa niczym ziewanie i śmiech. Jej widok, nawet w postaci ledwie czytelnego napięcia, „wciąga świadka w stan uczestnictwa”⁶⁰. Chociaż *sexploitation* nigdy nie dążyło do maksymalnej widzialności, to w wyniku erotycznego spektaklu wywoływało mimowolne podobne reakcje jak pornografia.

Paul Ekman i jego współpracownicy twierdzą, że istnieją pewne podstawowe afekty, które uniwersalnie w każdej kulturze powiązane są z odpowiednimi wyrazami twarzy, przez co każdy z nas od razu je rozpoznaje. Posiłkując się teorią Jamesa-Langego, Murray Smith w *Engaging Characters* stwierdza, że patrząc na twarz postaci reagującej w dany sposób, naśladowujemy jej mimikę i doświadczamy tego co ona, tylko w mniejszym stopniu⁶¹. Jest to mimowolne, więc nawet jeśli widzowie nie zgadzają się z ideologicznym przesłaniem filmu, automatyczne naśladownictwo bierze nad nimi władzę⁶². W *sexploitation* twórcy unikają seksualnej akcji, nieraz zwracając kamerę w stronę twarzy bohatera lub bohaterki. Kadr wypełnia wtedy twarz egzaltowanie wykrzywiona w grymasie rozkoszy lub bólu. W *Take Me Naked* (reż. Michael i Roberta Findlay, USA, 1966) ujęcia nagiej sąsiadki dotykającej się w intymnych miejscach co chwilę przerywane są zbliżeniami na głównego bohatera, który podczas podglądania jej doświadcza gamy emocji, o jakich dowiadujemy się z jego wewnętrznego monologu. W ten sposób twórcy próbują wywołać u widzów przedziwną mieszanekę pożądania, gniewu, złości i zmęczenia.

⁵⁸ *Ibidem*, loc. 287.

⁵⁹ L. Williams, *Film Bodies*, s. 4–5.

⁶⁰ G. Bataille, *op. cit.*, loc. 2155.

⁶¹ M. Smith, *op. cit.*, s. 100.

⁶² *Ibidem*, s. 106.

PSYCHOLOGICZNY PORTRET LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH

Twórcy *sexploitation* wykształcili wiele tropów fabularnych i narzędzi narracyjnych, które pozwalały im manipulować emocjami publiczności. Słowami Gorfinkel: „sensacyjna natura nurtu łączy ciało widza i ciało oglądane na ekranie, prowokując do oscylacji między podnieceniem a frustracją”⁶³. Odczucia te były zapisane w samej formule tych produkcji, w której widzowie okiem rodzimych twórców mogli spojrzeć na tematy podejmowane wcześniej jedynie w europejskim art-housie. Z ciekawością nastolatka odkrywającego własną seksualność mogli więc eksplorować przepełnione roznegliżowanymi kobietami studia fotograficzne, prywatne łazienki, sypialnie i poznawać niebezpieczeństwa związane z transformacją kulturową. Główną atrakcją był tym samym katalog perwersji, który oglądali niczym przez dziurkę od klucza. Bo chociaż w kolejnych filmach ideologicznie okupowano seks w miejscach publicznych, homoseksualizm, masturbację, wymianę partnerów czy praktyki BDSM, to pierwsze skrzypce grał voyeuzyzm. Dzięki zrównaniu mentalności widza i bohatera przedstawiane sytuacje afektywnie oddziaływały na oglądających, co w pewnym stopniu pozwalało spełnić obietnicę składaną w szokujących obrońców moralności materiałach promocyjnych.

Paradoksalnie *sexploitation* było dokładnie tym, co twórcy obiecywali w zwiastunach i reklamach drukowanych, a jednocześnie miało w sobie o wiele mniej z seksualnego spektaklu, niż się spodziewano⁶⁴. Jeśli przyjąć nomenklaturę teorii Zygmunta Freuda, seksualność oscyluje między modelem teleologicznym, zmierzającym ku końcowej rozkoszy uwolnienia, a drugim, którego celem jest intensyfikacja seksualnej ekscytacji i ekstazy. Parafrazując to twierdzenie, słowami Leo Bersaniego można powiedzieć, że mamy tutaj rozróżnienie na swędzenie, które trzeba podrapać, i swędzenie karmiące się własnym trwaniem i nasilaniem⁶⁵. Jeśli więc materiały promocyjne filmów należących do nurtu wywoływały swędzenie, to same produkcje nie pozwalały na uwolnienie wywołanych emocji, tylko dążyły do ich ciągłego przedłużania i wzmacniania. Narracją rządziły epizodyczność i repetycje, co pozwalało na niekończące się wzbudzanie ekscytacji oczekiwania na nienadchodzącą rozkosz. Sposób prowadzenia opowieści nie wynikał jednak bezpośrednio z intencji twórców, ale z obowiązującego prawa. Tym samym afektywne oddziaływanie było efektem ubocznym wynikającym z narzucanych ograniczeń.

Lata sześćdziesiąte upłynęły producentom, dystrybutorom i właścicielom kin wyświetlających *sexploitation* na licznych bataliach sądowych odbywających się w towarzystwie dyskusji na temat granic obsceniczności. Rozszerzając konkluzję Susan Sontag dotyczącą francuskiej pornografii, Linda Williams określa obscenicz-

⁶³ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 4928.

⁶⁴ *Ibidem*, loc. 4899.

⁶⁵ L. Bersani, *Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York 1986, s. 34; por. L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 3813.

ność mianem „»fikcji narzucanej naturze« przez społeczeństwo przekonane o plurgowości funkcji seksualnych”⁶⁶. Zważywszy więc, że nurt narodził się z kontekstu powojennych ideałów i charakteru liberalnych, gwałtownych przemian kulturowych, widz filmów wpisywanych w jego obręb wbrew stanowi faktycznemu został uznany za dewianta o wypaczonej perwersjami seksualności. Profil ten mocno oddziaływał na zbiorową świadomość Amerykanów, wymuszając na twórcach podejście charakteryzujące się jednocześnie transgresją i regresją. Przez świadomą grę z rzeczywistością i intencjonalne wykorzystywanie w celach reklamowych statusu prawnego tych produkcji nie sposób zaprzeczyć, że stały się dokumentacją społecznych i industrialnych przemian. Odgrywały znaczącą rolę w okresie seksualizacji branży filmowej⁶⁷, przecierając szlaki hardcore’owej pornografii. Tym samym zgodnie ze słowami Gorfinkel *sexploitation* „metarefleksyjnie negocjowało zmiany kulturowe pod presją politycznego niepokoju i manifestacji seksualnej rewolucji”⁶⁸.

THE 1960S IN PINK: THE CULTURAL LANDSCAPE OF THE DECADE IN SEXPLOITATION MOVIES

Summary

Reading *sexploitation* through the most important socio-political contexts of the 1960s, the article shows the myriad of meanings that arise at the intersection of the threat of censorship, the low cultural status of these movies and the language based on the tension between manifestation of the sexual revolution and the moral panic that came with it. The author looks for the value of these cheap, poorly made productions by using the theory of sexual mimetic aspects to show the way in which these movies affected viewers. In this take, *sexploitation* becomes a portrait of the decade of cultural transformation of US society.

⁶⁶ L. Williams, *Seks na ekranie*, loc. 3916.

⁶⁷ E. Gorfinkel, *op. cit.*, loc. 4921.

⁶⁸ *Ibidem*, loc. 4831.

