



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Krzysztof Kornacki

Uniwersytet Gdański

NAGA WŁADZA. POLSKIE KINO EROTYCZNE (SCHYŁKOWEGO PRL-u)

„Jestem rozczarowany, spodziewałem się naprawdę seksu. Tytuł wprowadził mnie w błąd” – to wypowiedź widza, „kaprała czynnej służby wojskowej”, nagabywanego przez redakcję „Tygodnika Kulturalnego” po projekcji filmu Juliusza Machulskiego *Seksmisja*¹. Rozgoryczenie o tyle zaskakujące, że jak na dotychczas obowiązujące standardy kina polskiego film ten – w zakresie eksponowania kobiecej nagości – lokował się dużo powyżej średniej. Żołnierz jednak, jak można się domyślać, nie oceniał obrazu w kontekście wstrzemięźliwej rodzimej X muzy, ale z perspektywy ówczesnej społecznej świadomości i zapotrzebowania (tenże: „wiadomo, że jest duże zapotrzebowanie na seks”). Ponadto zależało mu, jak można się domyślać, nie tyle na kobiecych aktach, co aktach seksualnych. Być może liczył na polski odpowiednik *Emmanuelle*? Na pewno liczył na to, że ekranowa Muza będzie bardziej bezpruderyjna niż dotychczas.

Niezależnie bowiem od zawiedzionych nadziei niektórych widzów fakt pozostaje faktem – polskie kino lat osiemdziesiątych otworzyło się na seks w dużo większym zakresie, niż było to wcześniej dopuszczalne. Do przeszłości odchodził więc komunistyczny pas cnoty. Tak dotychczas powściągliwy partyjny establishment „zwołnił” ekranowy seks w stopniu wcześniej niespotykanym w polskim kinie.

U podstaw wcześniejszej wstrzemięźliwości nie leżały bynajmniej przyczyny doktrynalne. „Etyka marksistowska daleka jest od ascetycznego rygoryzmu w sprawach płci. Do sprawy podchodzi w sposób racjonalny i umiarkowany”, pisał autor pracy z zakresu marksistowskiej moralności². Dlatego też znany krytyk i historyk sztuki Andrzej Banach w swojej prekursorskiej pracy *Erotyzm po polsku* wydanej

¹ *Widzowie o „Seksmisji”*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 25.

² Z. Szawarski, *Zarys moralności socjalistycznej*, Warszawa 1981, s. 272.

w 1974 roku konstatawał z ledwie skrywaną irytacją (i bardzo enigmatycznie – dlatego w nawiasach kwadratowych moje supozycje): „Od tego czasu [1944 roku] w Polsce dużo się zmieniło, ciało nie jest już takie grzeszne. Ale natura nie znosi próżni, nie znosi jej także natura przyzwyczajęń społecznych. Nowy porządek [komunistyczny] przejmuje od porządku dawnego [nazwijmy go: romantyczno-katolickiego] wszystko, co jest potrzebne do utrzymania porządku w ogóle [czyli władzy] [...] Niegdyś ludzie zbyt zajęci swoim ciałem nie chcieli myśleć o życiu wiecznym, teraz [w PRL-u] nie chcą myśleć o życiu przyszłym [komunizmie]. W państwowej ocenie erotyzmu działa na razie tradycja. Powoli powstaje tu do życia nowoczesna świeckość”³. W innym zaś miejscu dopowiadał: „Tylko jednemu bogu wolno się kłaniać, jeżeli człowiek jest uczciwy, jeśli miłość jego jest prawdziwa. To zazdrość o gesty, myśli, uczucia i wolny czas obywateli przejawia się w każdej cenzurze”⁴. Inny autor, konsekwentny zwolennik obyczajowego liberalizmu w polskim kinie, pisał w podobnym tonie: „Jeśli chodzi o marksistów, nigdy nie sprzeciwiali się oni wolności obyczajowej. Pogląd ich na ten temat jest podobny, co na inne zjawiska kultury – ocenia się je według ich przydatności w procesie historycznym. Celem jest społeczeństwo jednoklasowe i wszystko, co hamuje ewolucję w jego kierunku, bywa krytykowane”⁵. Takim „hamulcem” mogła być szeroko pojęta miłość, w jej różnych znaczeniowych odcieniach (od duchowej, platonicznej relacji do seksu). Komunistyczna władza była bowiem zazdrosną kochanką.

Równie ważne były inne powody polityczne – przede wszystkim konieczność uwzględnienia społecznej siły Kościoła katolickiego i jego nauki o moralności („prudera [władzy] jest rezultatem kompromisu między komunistami i miejscowymi wyznaniem”⁶) oraz restrykcyjna polityka w sprawach seksu w państwie Wielkiego Brata. A także idiosynkrazje i obyczajowy konserwatyzm niektórych partyjnych funkcjonariuszy (i ich żon, jak choćby Zofii Gomułkowej, która była „biczem Bożym” na nieobyczajną Kalinę Jędrusik⁷).

PEERELOWSKA EROTYKA – EWOLUCJA EKRANOWEGO WIZERUNKU

Jak wiadomo, stosunek do erotyki zmieniał się w PRL-u wraz z upływem czasu – jej obecność w życiu publicznym rosła wraz z uwiązaniem marksistowskiej doktry-

³ A. Banach, *Erotyzm po polsku*, Warszawa 1974, s. 56.

⁴ *Tamże*, s. 138.

⁵ Z. Kałużyński, *Tysiąc procent pornografii*, [w:] tenże, *Widok z pozycji przewróconego*, Warszawa 1985, s. 142–143.

⁶ *Tamże*, s. 143.

⁷ Zob. I. Kurz, *Twarze w tłumie: wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005, s. 184–186.

ny i społecznej legitymacji władzy. Jerzy Krysiak zwrócił swego czasu uwagę na tę – dość oczywistą z punktu widzenia ogólnych determinant peerelowskiej kultury – ewolucję obrazów seksualności uzależnioną od konkretnych przełomów politycznych, dzieląc historię PRL-u na 4 okresy⁸. Najpierw był więc czas całkowitej wstrzemięźliwości seksualnej okresu stalinizmu („Nie istniała nagość ani pożądanie. Miłość była rodzajem koleżeństwa wytwarzającego się przy wspólnej pracy i zabawie”⁹). To oczywiście generalna zasada, tu i ówdzie mignęła bowiem kobieca pierś (Rafał Marszałek przypominał niedawno o „rewolucyjnej piersi” Hanny Skarżanki z filmu *Młodość Chopina*¹⁰). Po Październiku nastąpiła zmiana – „zwolniono” nagość. „Dopuszczona została naga sylwetka kobiety w planie pełnym od tyłu, nic więcej”¹¹. Właśnie w okresie małej stabilizacji pojawiały się w niektórych filmach nagie popiersia kobiet, delikatne zarysy obnażonego ciała (najczęściej w kontekście plażowo-prysznicowo-masażowym, np. w filmach *Późne popołudnie* Ścibora-Rylskiego, *Małżeństwo z rozsądku* Barei czy *Ruchome piaski* Ślesickiego itd.). Niemniej można mówić jedynie o ostrożnym prezentowaniu w okresie Gomułkowskim kobiecej nagości (o męskiej nie było właściwie mowy). Inną sprawą był stosunek do miłości erotycznej. Jak pisał Krysiak, „między mężczyzną i kobietą mógł zaistnieć flirt i pierwsze nieśmiałe pieszczoty”¹². Erotyczna ostentacja (ujawniana w publicznym obiegu) mogła się skończyć tak, jak w przypadku wspomnianego przeze mnie już przykładu Kaliny Jędrusik (śpiewającej odważnie: „bo we mnie jest seks”). Dowodów na wstrzemięźliwe traktowanie spraw alkozy dostarczają także ustalenia Marty Fik, która dokonała kwerendy w archiwach cenzury za okres lat 1968–1972. Wspominała m.in. o pretensjach GUKPPiW kwestionującego rozwiązłość życia pary inteligenckich bohaterów filmu *Gra* Jerzego Kawalerowicza, z dezaprobatą konstatując obecność w tym obrazie „drażliwych, a nawet wulgarnych scen erotycznych, m.in. aż pięciu stosunków seksualnych”. „Film ten jest – stwierdzał dalej zapis cenzury – bardziej przesycony erotyzmem niż filmy kinematografii zachodniej, które bardziej dyskretnie ukazują sceny erotyczne”¹³.

Kolejny przełom nastąpił wraz z nadejściem Gierka. Po pierwsze „zwolniono” pierś i pupy¹⁴ (ale nie bardziej intymne części kobiecego ciała), prezentowane już w bliższych planach (ale bez detali). Już na początku tej dziesięcioletki pojawiła się odważna nagość (np. w filmach Romana Załuskiego *Kardiogram* i *Anatomia mi-*

⁸ J. Krysiak, *Romans z władzą*, „Kino” 1990, nr 8, s. 16–19.

⁹ *Tamże*, s. 16.

¹⁰ R. Marszałek, *Krótką historią ciała*, [w:] tenże, *Kino rzeczy odnalezionych*, Gdańsk 2006, s. 154.

¹¹ J. Krysiak, *dz. cyt.*, s. 17.

¹² *Tamże*.

¹³ M. Fik, *Z archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (6). Październik – grudzień 1968*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 11, jesień 1995, s. 129.

¹⁴ J. Krysiak, *dz. cyt.*, s. 17.

łości, *Trzeba zabić tę miłość* Janusza Morgensterna, *Rewizja osobista* Witolda Leszczyńskiego i in.), obecna (choć bez nadmiaru) w całej dekadzie lat siedemdziesiątych. Odmienny był także stosunek do związków zmysłowych. „Zmiana obrazu miłości polegała na przejściu od umowności flirtu i miłości jako gry do traktowania jej jako uczucia i do eksponowania realistycznego – jako obcowania ciał”¹⁵. Zaczęto więc pokazywać stosunki seksualne jako część życia ekranowych bohaterów. To właśnie w tej dekadzie możliwa była realizacja przez Waleriana Borowczyka *Dziejów grzechu*, filmu uważanego przez niektórych za pierwszy polski erotyk (choć ostatecznie bardzo niewinny i – wbrew obawom decydentów¹⁶ – stosunkowo łagodny). Ale także w latach siedemdziesiątych prezentacja erotyki miała swoje granice – cenzura przyglądała się bacznie filmom zarówno polskim, jak i importowanym, nie dopuszczając zbyt odważnych, w jej mniemaniu, obrazów (za takie, także z powodów erotycznych, zostały uznane np. *Odłot* Miloša Formana czy *McCabe i Mrs. Miller* Roberta Altmana¹⁷). Oczywiście nie było najmniejszych szans na prezentację takich filmów, jak *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* Vilgota Sjömana, *Ostatnie tango w Paryżu* Bernarda Bertollucciego czy *Emmanuelle* Justa Jeackina. Z rodzimych twórców kłopoty z cenzurą miał np. Zbigniew Hübner, reżyser filmu *Seksolatki*, za obcesowość w prezentowaniu stosunków erotycznych między nastolatkami¹⁸.

Po raz ostatni w PRL-u stosunek do ekranowego wizerunku seksualności zmienił się po 13 grudnia 1981 roku, a zwłaszcza od 1983 roku, kiedy złagodniały restrykcje wynikające ze stanu wojennego. Gdyby ktoś zdecydował się na obejrzenie wszystkich filmów (przynajmniej kinowych) zrealizowanych i zaprezentowanych w dekadzie lat osiemdziesiątych (a jest tego ponad dwie setki) i z trudem znajdował wspólną płaszczyznę porównań między obejrzanymi obrazami (poza może smutną konstatacją gwałtowanego obniżenia lotów polskiego kina), co do jednego nie miałyby wątpliwości – rodzima X muza stała się obyczajowo zdecydowanie bardziej liberalna. Cytowany tu kilkakrotnie Jerzy Krysiak opisywał okres lat osiemdziesiątych dosadnie: „Przez polskie kino przetoczyła się fala

¹⁵ *Tamże*.

¹⁶ Zob. M. Wojtczak, *Kronika nie tylko filmowa*, Warszawa 2004, s. 242.

¹⁷ M. Fik, *Z archiwum GUKPPiW (3) (rok 1972)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 4, zima 1993/1994, s. 181–182.

¹⁸ A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 286–287. Darmo by jednak szukać w cytowanej pracy innych przykładów ingerencji cenzury w polskim kinie z punktu widzenia kwestii obyczajowych. *Seksolatki* są właściwie wyjątkiem, do którego autorka wprowadza, pisząc „w 1971 roku objawił się też inny rodzaj cenzury”, choć skądinąd wiadomo (m.in. z przywołanej już kwerendy Marty Fik), że obecna ona była w PRL-u zawsze, dbając o moralność publiczną. Autorka ogranicza cenzurę zasadniczo do spraw politycznych. Szkoda, że w tej komparatystycznej pracy (dla której płaszczyzną porównania jest cenzura w USA) autorka nie poświęciła więcej uwagi podobieństwom i różnicom w podejściu do ekranowych obyczajów w Stanach Zjednoczonych (ochrona moralności publicznej jest w nich, jak wiadomo, jednym z najważniejszych zadań cenzury) i PRL.

kurewstwa (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 pozałożkowych, w następnej dekadzie staje się narzędziem upokarzania i deprawacji”. Autor dla wzmocnienia sugestywności swojej tezy wizualizuje ją następująco: „Rządy Jaruzelskiego. Rozwarte nogi lub wypięty tyłek. Partner stoi, zachowuje dystans. Narządy płciowe wystawione do oglądania. Jest to tzw. ukośny stosunek międzyludzki: stosunek poddania się (podboju)”¹⁹; dla potwierdzenia swojej opinii dodaje tytuły: *Magiczne ognie*, filmy Szulkina, *Bez końca*, *Trzy stopy nad ziemią*, *Kornblumenblau*, *Ostatni prom*, *Powrót wabiszczura*, *Nowy Jork, czwarta rano*, *Chce mi się wyć*, *Krótki film o miłości czy Nadzór*. Tak radykalny opis wynika z założonej przez Krysiaka tezy o zbieżności pomiędzy wizerunkami władzy i seksu w kinie PRL-u. W 1981 roku dokonał się „gwałt na społeczeństwie”, nie dziwi więc, zdaniem autora, iż „fala gwałtu, okrucieństwa i upokorzeń seksualnych [w polskim kinie – K.K.] pojawia się tuż po takiej samej fali, która przewaliła się nad narodem”²⁰.

Na marginesie – dobrego przykładu zmian w podejściu do kwestii ekranowego wizerunku erotyki między latami siedemdziesiątymi a osiemdziesiątymi dostarcza serial *07 zgłoś się*. Realizowany przez 11 lat (od 1976 do 1987) prezentował erotykę w tej samej wyjściowej konwencji fabularnej (losów peerelowskiego Jamesa Bonda). Oczywiście, trzeba pamiętać, że były to filmy produkowane na potrzeby telewizji, która – przynajmniej w latach siedemdziesiątych – była bardziej wstrzemięźliwa w kwestiach wizerunku seksu. Najśłynniejszy serial kryminalny PRL-u, koncentrując się, zgodnie z regułą ekranowej sensacji, na przestępczym półświatku, generował sytuacje „erogenne”: losy kobiet lekkich obyczajów, nocne lokale ze striptizem itp. Penetracje intymnych obszarów dodatkowo ułatwiała konstrukcja głównego bohatera – jak wiadomo, porucznik Borewicz nie stronił od kobiet. Odcinki zrealizowane w latach 1976 i 1978, choć nie raz dotyczące wspomnianych tematów, w zakresie ekranowej erotyki unikały eksponowania nagości i perwersji. Nieliczne biusty, żadnych pośladków (o bardziej intymnych częściach ciała nie wspominając). Dobrą okazją do zasugerowania nagości stawał się prysznic, oddzielony od oczu widza zamgloną folią, przez którą (odc. 2, *Wisior*) widać zarys nagiego ciała kobiecego. Natomiast w odcinkach realizowanych już w 1984 roku „zwolniono” kobiecy biust – np. w odcinku 15 pt. *Skok śmierci* zdecydowano się na scenę, w której jeden z bandytów okalecza ofiarę, przykładając nóż do jej nagiej piersi (pod komentarz innego bandyty: „Zrób jej na początek jak w kinie”). Także kolejna wybranka serca porucznika Borewicza zaszczycza widza swoim nagim popiersiem. Najradykalniejsze podejście do erotyki prezentują już ostatnie odcinki z 1987 roku – oto

¹⁹ Oba cytaty – J. Krysiak, *dz. cyt.*, s. 17.

²⁰ *Tamże*, s. 18.

w części 20 (*Zlocisty*) rodzimy agent 07 z sobie właściwym stoickim spokojem pozostaje nieczuły na wdzięki skąpo odzianej prostytutki²¹. Kobieta ma na sobie jedynie skromne majtki, jakąś przewiewną tunikę; wyzywająco kładzie się na łóżku. Kilka scen później – gdy spotyka Borewicza w komendzie MO – zna już przyczynę jego seksualnej oziębłości, dodając wulgarnie: „To dlatego nie chciał mnie pan dmuchnąć”. Z kolei liczba nagich biustów w ostatnim, 21 odcinku serii pt. *Przerwany urlop* (wliczając w to piersi nie najmłodszej już wtedy Barbary Brylskiej), wystarczyłaby do obdzielenia wszystkich wcześniejszych części serii z przygodami porucznika Borewicza. Ostatnie odcinki serii *07 zgłoś się* pojawiły się w telewizji w określonych okolicznościach – wcześniej bardzo wstrzemięźliwa w zakresie pokazywanej nagości, w 1987 roku szacowna ta instytucja jest już po programowym eksperymencie, jakim była prezentacja filmów z tzw. różowej serii, czyli filmów erotycznych. „W tak pięknych okolicznościach przyrody” zachowanie bohaterki serialu nie budziło już kontrowersji.

Porównanie, którego dokonał Krysiak, opisując wizerunek seksualności w kinie lat osiemdziesiątych, jest efektowne, w metaforyczny sposób oddaje ówczesne stosunki władzy (pozbawionej legitymacji) i społeczeństwa. Jednak jest tylko częściowo słuszne wobec obrazu ekranowej erotyki tamtych lat. Krysiak koncentruje się na filmach, w którym seks pojawia się epizodycznie, często na zasadzie przerwownika. Na liście filmów wymienionych przez autora (a lista taka mogłaby być bardzo długa, epizody erotyczne bowiem to „specjalność zakładu” kina polskiego dziewiątej dekady) darmo dopatrywać się obrazów, które wprost realizowane były z intencją prezentacji seksu – słowem „polskich filmów erotycznych”. Jeśli za erotyczny uznać „utwór filmowy, którego tematem jest krąg spraw miłości zmysłowej, intymnych związków uczuciowych i zachowań seksualnych człowieka, włącznie z prezentacją nagości, niemający charakteru pornograficznego”²², to bezdyskusyjnym faktem historyczno-filmowym jest seria polskich filmów, która to kryterium spełniała, oraz kilka obrazów, lokujących się w pobliżu tak zdefiniowanego gatunku, w jakich tematyka miłości zmysłowej jest równoważna z inną (nazwę je „erotyzującymi”).

Erotyzacja polskiego kina odbywała się więc w dwóch zakresach – po pierwsze w nasycaniu całej produkcji kinematograficznej odważnymi, jak na wcześniejszą praktykę, obrazami seksu, tzw. momentami (zgodnie zresztą z diagnozą jednego z krytyków: „ponieważ Polacy nie gęsi, nasi twórcy szybko posiedli, sobie właściwy, język filmowej erotyki, polegający, najogólniej mówiąc, na nagminnym rozbieganiu aktorek i statystek zupełnie niezależnie od potrzeb toczącej się akcji – jeśli film traktował o partii szachów, to królowka koniecznie musiała być naga”²³). Po drugie

²¹ Grana przez Marię Probosz, chętnie prezentującą swoje ciało także w innych filmach, np. *Czasie dojrzewania* Wałkowskiego, *Porno* Koterskiego, parodystycznym filmie Glińskiego *Łabędzi śpiew*.

²² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

²³ R. Ryś, *Uwaga „Porno”*, „Gazeta Krakowska” 1989, nr 250.

w latach osiemdziesiątych pojawia się w polskim kinie seria filmów erotycznych (lub „erotyzujących”).

OBNAŻANIE KOBIETY ZAMIAST WROGA KLASOWEGO

Jako się rzekło – w latach osiemdziesiątych nastąpił wysyp filmów realizowanych z wyraźną (dominującą) intencją prezentacji spraw miłości zmysłowej, ludzkiego (czytaj: kobiecego) ciała oraz aktów seksualnych. Wskazać można na polityczne, edukacyjne (społeczne) i komercyjne powody tworzenia tych obrazów.

Najłatwiej opisać ten ostatni aspekt, bo o nim zaświadczały liczby. Lata osiemdziesiąte to okres wyraźnej komercjalizacji kina polskiego. Osiąganie zysków przez zespoły filmowe i całą kinematografię stanowiło zawsze istotny wskaźnik oceny wartości filmu (wbrew potocznemu mniemaniu), ale w dziewiętej dekadzie przyniesienie zysków przez zespoły filmowe stało się jednym z priorytetów. O tym jednak, jak trudno było ów zysk osiągnąć, pisał swego czasu Edward Zajiček²⁴. Nawet filmy, które przyciągnęły znaczne grono widzów, w ostatecznym rozrachunku (uwzględniającym koszty rozpowszechniania i utrzymywania kin) okazywały się nieopłacalne. I nagle w 1984 roku nastąpił gwałtowny (i nieoczekiwany) skok liczby widzów oraz przychodów z dystrybucji. Kina odwiedziło 127,6 mln widzów, w tym filmy polskie obejrzało aż 56,6 mln, co było rekordem rodzimego kina. Ale i tak „po doliczeniu kosztów produkcji okazuje się, że wśród 10 pozycji, które pokryły koszty rozpowszechniania, tylko trzy uzyskały nadwyżkę, pozwalającą na spłatenie produkcji. Były to: *Seksmisja* oraz *Widziadło i Thais*”²⁵. To, że stało się tak z filmem Juliusza Machulskiego, nie dziwi (jeśli się weźmie pod uwagę jego widowiskową atrakcyjność). Ale próg opłacalności przekroczyły także 2 słabe (w najlepszym razie średnie) obrazy, które dziś już niewielu pamięta. Nie ma wątpliwości – do kin ściągnał Polaków erotyzm. Okazał się najsilniejszym wabikiem z grona innych filmowych atrakcji. „No cóż – pisał jeden z krytyków – chcieliśmy »Kina Erotycznego«, to je mamy. A Naczelny Zarząd Kinematografii ma kasę, co w okresie, kiedy trzeba troszczyć się o zyski, jest też argumentem. I to by było na tyle”²⁶.

Po wejściu w życie nowej ustawy o kinematografii (1987) rzeczywistość ekonomiczna starych i nowych zespołów (studiów) filmowych stała się bardzo niepewna – musiały one liczyć na swoją operatywność, umiejętność odnalezienia się w coraz bardziej prorynkowych realiach. Jednym z nowo powstałych zespołów była „Zebra” Juliusza Machulskiego. W celu zebrania niezbędnego do działalności producenckiej kapitału znów postawiono na seks. Dwa pierwsze filmy studia to kolejno: *Sztuka kochania* Jacka Bromskiego i *Porno* Marka Koterskiego. Producent i reżyserzy tych

²⁴ E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 249–251.

²⁵ *Tamże*, s. 250.

²⁶ Jot-Em, *O mamy, zwidy, szmal*, „Gazeta Współczesna” 1984, nr 129.

obrazów nie ukrywali zresztą komercyjnych intencji, mówiąc wprost, że chodzi im o „milion widzów” (Koterski). I nie zawiedli się – zarówno film Bromskiego, jak i Koterskiego zapewniły sale kinowe. Erotyka była więc pewniakiem – i szefowie zespołów chętnie po nią sięgali.

Na efekt komercyjny nastawione były również ówczesne strategie promocji, eksponując erotyczny kontekst opisywanych filmów, czy to w publicznych wypowiedziach twórców, czy w reklamie wizualnej (afisze, plakaty, zdjęcia w czasopi-smach i gablotach kin).

* * *

Patrząc z politycznego punktu widzenia, ekranowa erotyka stała się elementem szerszego zjawiska obecnego w polskim filmie – „popularyzacji” kina (oficjalnej preferencji dla kina popularnego)²⁷. Sytuacja tylko do pewnego stopnia przypominała tę z początku lat sześćdziesiątych, kiedy to słynna uchwała Sekretariatu KC PZPR proklamowała potrzebę socjalistycznego kina rozrywkowego²⁸. Dowartościowanie kina popularnego w okresie małej stabilizacji nie miało jednak nic wspólnego z rezygnacją z ideologii. Dostrzeżono wtedy bowiem potencjał rodzącej się socjalistycznej kultury masowej i starano się go wykorzystać w myśl zasady „indoktrynacji poprzez rozrywkę”. Dlatego też filmy, choć popularne w formie, nadal były socjalistyczne w treści (tak jak w okresie stalinizmu). Przyniosło to w rezultacie, jak wiadomo, wzrost ilościowy filmów gatunkowych: przygodowych filmów partyzanckich, filmów milicyjnych, easternów, komedii (także muzycznych). Właśnie w tych ostatnich pojawiły się – dość odważne, jak na owe czasy – akcenty erotyczne (np. *Dwa żebra Adama*, *Małżeństwo z rozsądku*, *Rozwodów nie będzie*), ostatecznie jednak neutralizowane prawomyślnymi zakończeniami, podkreślającymi powagę duchowego związku.

„Upopularnienie” sztuki filmowej po 13 grudnia 1981 roku miało inną funkcję i było częścią ówczesnej polityki kulturalnej władz. Jak pisał Maciej Zaremba, „lata osiemdziesiąte to jeden z największych kryzysów legitymizacyjnych, przed jakim stanęły władze komunistyczne od początku swego istnienia”²⁹. W tej sytuacji rozrywka przestała służyć długofalowym celom ideologicznym, propagowaniu marksizmu, a wspomagała jedynie proces neutralizacji opozycyjnych nastrojów. Jedynym bowiem systemem wartości, wokół którego mogła się koncentrować społeczna aktywność, był – o czym doskonale wiedzano – etos „Solidarności”. Chodziło więc o jak najszybszą jego neutralizację, o jak najszybszą „indywidualizację zbiorowości”.

²⁷ A. Kołodyński, 1984: *Gdy nie ma chleba, pora na igrzyska*, [w:] *Historia kina polskiego*, pod red. T. Lubelskiego, K.J. Zarębskiego, Warszawa 2006, s. 205–207.

²⁸ Zob. *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat 60-tych*, pod red. T. Miczki, A. Madej, Katowice 1994.

²⁹ M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm: nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 383.

Dlatego początek dekady to obyczajowe „rozluźnienie” kultury, którego przykładami niech będą takie m.in. wydarzenia, jak publikacja w 1983 roku skandalizującej książki Zbigniewa Nienackiego *Raz w roku w Skirolawkach* z jednej strony³⁰, z drugiej zaś (naukowego) *Seksu partnerskiego* Zbigniewa Lwa-Starowicza, kolejnej (po *Sztuce kochania* Michaliny Wisłockiej) „legendarnej” książki PRL-u. Także w 1983 roku (w którym zniesiono, jak wiadomo, stan wojenny, z zachowaniem części represyjnego ustawodawstwa) prezesem TVP został pułkownik Mirosław Wojciechowski, w przeciwieństwie do poprzedniego prezesa telewizji, Władysława Loranca, zainteresowany odzyskaniem społecznego prestiżu telewizji przez postawienie na masową rozrywkę. To podczas jego prezesury Polacy nie tylko zakochają się w białej niewolnicy Isaurze (zezowatej, niestety, co autor niniejszego artykułu skonstatował dopiero po latach), ale także będą świadkami „różowego” eksperymentu – prezentacji tzw. filmów z pogranicza, filmów erotycznych w nocnym kanale TVP³¹.

Także w 1983 roku przywrócono – po ćwierci wieku – konkurs Miss Polonia. Wydarzenia tego nie omieszkła odnotować Polska Kronika Filmowa (PKF 1983, wyd. 37), poświęcając mu zdecydowanie najwięcej miejsca – ponad 3 minuty (czyli 1/3 metrażu, wobec łącznie 6 tematów). Komentarz lektora zaczynał się od słów: „Przez te minione 25 lat czegoś nam bardzo brakowało. Sami nie wiedzieliśmy czego, ale teraz już wiemy” – i na ekranie pojawiała się zdjęcie finalistek Miss Polonia w strojach kąpielowych. W dalszej części felietonu lektor pozwolił sobie jeszcze na komentarz: „I w tej dziedzinie coś drgnęło, szybko odbijamy się od dna”.

Ostatecznie ludyczność kultury tej dekady stała się oznaką obopólnego (nie)estety) eskapizmu – władzy wobec własnych marksistowskich korzeni oraz społeczeństwa wobec rozbudzonych ambicji obywatelskich. Naga władza, pozbawiona listka figowego marksizmu, nie sprzeciwiała się już nagości. Wręcz przeciwnie – na jej antyspołecznym, eskapistycznym potencjale bardzo jej zależało. Dlatego filmowa rozrywka wydawała się dobrym narzędziem do rozrywania zawiązanych przed 13 grudnia więzi społecznych. Dla zjawiska, które umownie nazwać można „peerelowskie kino erotyczne” (nieco na wyrost, ze względu na ostatecznie stosunkowo skromną reprezentację tytułów), charakterystyczne jest ewidentne, trudne do przeoczenia choćby w powierzchownym oglądzie, nasilenie filmów o tematyce erotycznej w latach 1984–1985, a więc w okresie stopniowej politycznej „odwilży”

³⁰ Zbigniew Nienacki, „ojciec” Pana Samochodzika, postanowił w latach osiemdziesiątych zmienić nie tylko adresata, ale i tematykę. Tak powstały m.in. książki *Raz w roku w Skirolawkach* oraz *Wielki las*. W burzliwej dyskusji na temat powieści głos zabierała także oficjalna „Trybuna Ludu” – w artykułach publikowanych w dzienniku nie było żadnej przygany. Oczywiście, trzeba pamiętać, iż Nienacki był pisarzem partyjnym, który dodatkowo poparł po stanie wojennym WRON.

³¹ K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 213–216, 226–236. Zob. Stankusz [S. Kuszewski], *Niewypał*, „Kino” 1986, nr 3, s. 18.

po zawieszeniu stanu wojennego. Druga fala filmów erotycznych przypadnie na koniec dekady i będą one różnić się swoją tematyką oraz formułą gatunkową od tej pierwszej (o czym dalej). Publiczność zaakceptowała erotyczną ofertę kinową. Jak wspominałem, w dekadzie lat osiemdziesiątych jednym z najsłynniejszych sformułowań z nieoficjalnego leksykonu pojęć filmowych były tzw. momenty. Określenie to weszło w językowy uzus, znajdując swoją kulminację w radiowej czołówce popularnego programu kabaretowego „60 minut na godzinę”, w której dwóch aktorów, Marian Kociniak i Andrzej Zaorski, prowadzi taki oto dialog: „Fajny film wczoraj widziałem – Momenty były? – No masz!”³².

* * *

Ciekawe, że w pokazywaniu ekranowej nagości w tej dekadzie nie dawali się wyprzedzić twórcy starszego pokolenia silnie związani z partyjnym establishmentem, np. Mieczysław Waśkowski (*Czas dojrzewania*) czy Czesław Petelski (*Kamienne tablice*, *Kim jest ten człowiek?*, *Gorzka miłość*). Ich akces potwierdzał fakt oficjalnej zgody na erotyczną falę.

Dobrym przykładem dokonującej się erozji ideologicznej poprzez erotyzm rodzimej X muzy są właśnie ostatnie filmy Ewy i Czesława Petelskich. Dziś rzadko kto wraca z własnej i nieprzymuszonej woli do ich twórczości (może poza wczesną *Bazą ludzi umarłych*), a do trzech filmów powstałych po 13 grudnia 1981 (*Kamienne tablice*, *Kim jest ten człowiek?*, *Gorzka miłość*) zwłaszcza – są to bowiem ewidentnie słabe (może nawet najsłabsze) filmy znanego swego czasu tandemu reżyserskiego³³.

Dorobku Petelskich nie sposób analizować w oderwaniu od kontekstu społeczno-politycznego PRL-u. Zawsze było to kino „społecznie zaangażowane”. Patrząc

³² Krytycy tendencję do „momentalizacji” odbioru oceniali złośliwie: „W jednym z kin warszawskich podczas projekcji szalenie, jak wiadomo, ambitnego filmu *Bez końca* doszło do takiego oto incydentu: po zakończeniu sceny, w której bohaterka (Szapołowska) oddaje się w hotelu cudzoziemcowi dewizowemu, młody człowiek z i tak już niezbyt licznej widowni głośno przedstawił koledze propozycję nie do odrzucenia – »Pójdziem, Kaziu, już się więcej p... nie będą«. Na takie dictum wytrawnego widać kinomana spora grupa młodych ludzi, trzaskając fotelami, podniosła się z miejsc i zdecydowanie skierowała się ku wyjściu, uznawszy, że nie może już liczyć na dalsze zaspokajanie przez ów film swoich potrzeb estetycznych”, cyt. za: Stankusz [S. Kuszewski], *Seks po polsku*, „Kino” 1986, nr 1, s. 16.

³³ Poświęcając im uwagę, wychodzę jednak z założenia, które kiedyś wyraźnie wyeksplikowała Alina Madej: „Trzon historii filmu polskiego stanowią filmy z ł e [podkr. autorki], filmy nieznajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza poszczególnych dzieł wybitnych reżyserów odsłania tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o polskiej kinematografii wyłania się z tej masy nieoglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych [...] Dlatego też, być może, historia filmu polskiego powinna przede wszystkim mówić o niedokonaniach naszej kinematografii oraz o tych realizacjach, które dotychczas wstydliwie się przemilczało”, cyt. za: A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, „Studia Filmoznawcze”, t. 12, Wrocław 1992, s. 49.

globalnie, można powiedzieć, że ich twórczość jest wręcz modelowo marksistowska: światopoglądowo materialistyczna; niemal w pełni akceptująca komunistyczną wizję historii; preferująca te formuły gatunkowe, które jednostkę sytuują w szerszym planie społecznym (dramat społeczny, film polityczny, wojenny, historyczny); realistyczna, jeśli chodzi o sposób prezentacji rzeczywistości (zawsze unikająca posądzenia o „formalizm”); i zaangażowana z punktu widzenia społecznej funkcji sztuki. W okresach zaś kolejnych politycznych kryzysów i odwilży nieprzekraczająca dopuszczalnych granic krytyki systemu. Także nazwiska autorów, po których książki sięgali, przenosząc je na ekran – a ich filmowy dorobek to przede wszystkim adaptacje – wskazują na silne zakorzenienie w oficjalnej kulturze PRL-u³⁴. W tym kontekście „sprywatyzowanie” tematyki twórczości Petelskich podkreśla ideologiczny upadek systemu.

Krótko po 13 grudnia Czesław Petelski pisał: „Ze ściśniętym sercem dowiedzieliśmy się o wprowadzeniu stanu wojennego, z zapartym tchem słuchaliśmy dudnienia gąsienic na ulicach naszych miast. Ale czy nie był to czas ostatni, by nie dopuścić do katastrofy najtragiczniejszej? Zrozumieć to musi każdy Polak. Bolesna to terapia, ale tak już jest, że lekarz zadaje czasem pacjentowi ból, by uchronić go od jeszcze większego, by uratować życie”³⁵. Krótko po tej i kilku innych deklaracjach 15 lutego 1982 roku został reaktywowany (jako pierwszy po wprowadzeniu stanu wojennego) zespół filmowy „Iluzjon”, rozwiązany w okresie „karnawału »Solidarności«” z woli środowiska filmowego. Petelski mógł więc liczyć na wdzięczność władz. Środowiska opozycyjne nie pozostały dłużne – za poparcie wojskowego reżimu uznały Czesława Petelskiego kolaborantem³⁶.

Realizacja *Kamiennych tablic* (premiera 22 października 1984) była w tej sytuacji dla Petelskiego doświadczeniem szczególnym, wiele od niej zależało, gra toczyła się bowiem o legitymację w różnych kręgach społecznych: środowisku filmowców, widzów, ale także władzy. *Kamienne tablice* Żukrowskiego wydawały się idealne. Łączyły wątek polityczny (pozwalający na dotknięcie reglamentowanej wiedzy o wydarzeniach roku 1956) z miłością i erotyką (to miał być z kolei wabik dla widza). Za literackim pierwowzorem akcja filmu toczy się więc w 1956 roku

³⁴ Dziś są to właściwie nazwiska nieistniejące lub słabo obecne w obiegu czytelniczym: Marian Promiński, Janusz Meissner, Jan Gerhard, Roman Bratny, Natalia Rolleczek, Waldemar Kotowicz, Jerzy Broszkiewicz, Janina Wieczerska, Jerzy Putrament, Wojciech Żukrowski, Gabriel Karski. Wyjątkami są Jerzy Stefan Stawiński, Jerzy Krzysztoń, Marek Hłasko czy Juliusz Kaden-Bandrowski.

³⁵ Cz. Petelski, *Bolesna to terapia. Mówią przedstawiciele środowisk twórczych*, „Dziennik Ludowy” 1981, nr 292 (z 31 grudnia 1981).

³⁶ Drugoobiegowe pismo „KOS” 1982, nr 2, s. 4. Mimo to z głosem kolegów filmowców Petelski liczył się bardzo – dlatego też boleśnie przeżył środowiskowy ostracyzm w okresie „Solidarności”, w tym całkowite zlekceważenie *Bołdyna*, filmu, który sam odbierał jako rewizjonistyczny, w sztafażu opowieści wojennej krytykujący stalinowski kult jednostki. Owa krytyka systemu dokonana w *Bołdynie* była jednak zbyt łagodna i ostatecznie niepodważająca ustrojowych pryncypiów (czego Petelski zdaje się nie dostrzegał).

w New Dheli. W powieści Żukrowskiego głównym bohaterem był Węgier, w filmie – Polak, radca kulturalny ambasady polskiej Jan Tokarski (Krzysztof Chamiec), zakochany w australijskiej lekarce Margit Ward (Laura Łącz). Do urzędników docierają echa polskiej odwilży, której Tokarski jest gorącym zwolennikiem. Ostatecznie na skutek intrygi twardogłowego ambasadora (Janusz Kłosiński) zostaje on odwołany do kraju (krótko potem również sam ambasador żegna się z posadą). Rozwinięciu się uczucia przeszkadzają zobowiązania Jana wobec Polski. W rezultacie Tokarski odrzuca miłość; gdy się zawaha, będzie za późno – kobieta wróci do Australii.

Zmiana bohatera oraz historycznego kontekstu (wydarzenia w Budapeszcie zastąpił poznański Czerwiec oraz Październik '56) została zaakceptowana przez partyjnego mecenasa. W sytuacji gwałtownego szukania społecznej legitymacji (po wprowadzeniu stanu wojennego) władza dawała sygnał pewnej otwartości na sprawy niechlubnej historii i to w momencie, gdy inne filmy o tej tematyce wędrowały na półkę (*Przesłuchanie, Matka Królów, Wielki bieg, Niech cię odleci mara, Niedzielne igraszki*). To prawda, że Petelski jako akceptowany twórca mógł więcej, ale przyczyna zgody leżała gdzie indziej – nie chodziło o więcej czy mniej, ale o inaczej. Wymienione wcześniej tytuły z taką pasją atakowały okres błędów i wypaczeń, że sam marksizm stawał się dla przeciętnego widza „błędem i wypaczeniem”. *Kamienne tablice*, atakując stalinizm, pozostawiały zdrowe jądro doktryny legitymującej późniejszą monowładzę aż do „Polski Jaruzelskiej”. Ostatecznie były to tylko błędy i wypaczenia jednostek, ale ich następcy to już ludzie o czystych rękach. W filmie zresztą został stworzony skomplikowany system porównań, który ten dramat historyczny miał aktualizować i przynosić skojarzenia „Gomułka – Jaruzelski”³⁷.

Dla skomplikowanego przekazu ideologicznego Petelscy próbowali znaleźć widowskie alibi, eksploatując drugi z obecnych w pierwowzorze literackim wątków – erotyczny). Gdy jedna z publicystek zarzuciła Petelskiemu w trakcie wywiadu, że jego film „dyszał seksem i golizną”³⁸, ten cytował co bardziej pikantne fragmenty prozy Żukrowskiego, m.in. ten: „Suknia podwinęła się, ściągnięta niecierpliwą ręką, zobaczył smukłe, śniade uda. Była pod spodem naga. Masz mnie – tchnęła mu w oczy. Pochylił się nad nią, widział jej biodra złotawe, ciemny kędzierzawy trójkąt. Z gniewną rozkoszą wdarł się, opłótł go mocno nogami, chłoneła w siebie, brała w niewolę, zaciskała gorące pęta. Czuł jej wnętrze palące i śliskie”³⁹. Petelski

³⁷ Piszę o tym w innym miejscu – K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy. W krainie PRL*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, pod red. G. Stachówny, B. Żmudzińskiego, t. II, Kraków 2007, s. 74–75.

³⁸ D. Karcz, *Nie można zdradzić siebie. Rozmowa z Ewą i Czesławem Petelskimi*, „Kino” 1985, nr 9, s. 3.

³⁹ Inny fragment przywołany przez reżysera: „Widział wzniesienie piersi, linie biodra i trójkątne zaciemnienie między udami. Podsunął się na kolanach, wsparł dłonie na jej dłoniach, miał ją tuż... Ociera się policzkiem o wnętrze jej uda, bardziej gładkie niż wargi żrebięcia, czuje przemożną radość w odkrywczych wędrówkach, gdy mu się poddaje. Świadomie przemawia do jej ciała, nie do niej, spoufala się z nim, łamie opory, przekupuje pieszczotą”, cyt. za: *tamże*.

zdawał sobie sprawę, że ten stopień bezceremonialności nie przejdzie na dużym ekranie, bo ocierałby się o pornografię, dlatego pozbawił prezentowane w filmie sceny erotyczne dosadności, jaką odnaleźć można w literackim pierwowzorze. W związku z tym nastawił się na prezentowanie nagości Laury Łącz w konwencji zbliżonej do fotograficznego aktu. Jako inscenizator Petelski wyraźnie się męczy, jak znaleźć kompromis między namiętnością kochanków a koniecznością ukrywania newralgicznych elementów kobiecej i męskiej anatomii. Widać to już w pierwszej odważnej scenie. Oto kamera, umieszczona nad wentylatorem, filmuje z perspektywy sufitu kochającą się na podłodze parę. Krzysztof Chamiec (w tej scenie młody dubler leży na lewej połowie ciała aktorki, ta zaś podnosi prawe kolano (i trzyma sztywno) w taki sposób, aby zakryć łono. Całość odznacza się wysokim stopniem inscenizacyjnego samoograniczenia – zamiast aktu seksualnego jest walca z jego spontanizacją. Inne sceny są równie „namiętne”. „Nie zostaniesz?” – pyta Tokarski Margit, przy którejś z kolei okazji. „Jak chcesz” – odpowiada Australijka i beznamiętnie ściąga majtki, kontynuując jakiś wcześniej rozpoczęty wątek rozmowy. Laura Łącz po latach wspominała o dużym zapotrzebowaniu na sceny erotyczne ze strony reżysera, dodając, że w tej materii Czesław Petelski – mówiąc łagodnie – nie miał odpowiednich kompetencji⁴⁰. Kobięcy negliz w *Kamiennych tablicach* pod względem stopnia autentyzmu, szczerości i pasji w odkrywaniu nagej prawdy porównać można do analogicznego „neglizu politycznego”. Faktem jednak jest, iż film przyciągnął pokazną, jak na polskie warunki, liczbę widzów – i tym argumentem Petelski w późniejszych wywiadach potwierdzał swój profesjonalizm.

Dwa ostatnie filmy w dorobku Petelskich pozbawione są już tej politycznej ambicji co *Kamienne tablice*. Ale zarówno *Kim jest ten człowiek?* (1985, dramat szpiegowski opowiadający o losach oficera Wojska Polskiego uwikłanego w 1939 roku w walkę wywiadów), jak i *Gorzka miłość* (1989, adaptacja *Odyńca*, najmniej politycznej, a najbardziej miłosnej i fizjologicznej powieści Jerzego Putramenta) stawiają na nagość – w pierwszym przypadku Ewy Szykulskiej⁴¹, w drugim – Sylwii Wysockiej. Szczególnie w ostatnim filmie „momenty” zdarzają się ze stałą regularnością – nage popiersia, namiętne zrywanie ubrań, plażowa nagość itp. „Walczyłam, żeby zminimalizować, bo zapotrzebowanie było na więcej”⁴², wspominała

⁴⁰ Wypowiedź przed projekcją filmu *Kamienne tablice* emitowanego w kanale Kino Polska 1 stycznia 2005.

⁴¹ Aktorka z ledwie skrywaną satysfakcją wspominała po latach anegdotę związaną z jej ekranowym neglizem: „Kiedyś siedziałam, właśnie oglądając ten film na sali kinowej. Jest taka scena... Leżałam sobie na podłodze i pewne niemoralne części zasłaniałam mi estetycznie fotel. To było na ekranie. I nagle jakiś głos z ciemnej sali krzyknął: »Cholera jasna, zabierzcie ten fotel«. Bardzo byłam zadowolona”, wypowiedź przed projekcją filmu *Kim jest ten człowiek?* emitowanego w kanale Kino Polska 9 listopada 2004.

⁴² Wypowiedź przed projekcją filmu *Gorzka miłość* emitowanego w kanale Kino Polska 25 października 2006.

Wysocka, ale zdaje się, że nie dość silnie perswadowała. Ciekawa rzecz – w porównaniu z pierwowzorem literackim sceny erotyczne są bardziej odważne – Putrament urywał ich opis „przed konsumpcją” lub uciekał się do metafor. Petelski po prostu pokazywał; choć wtedy, kiedy film wchodził na ekrany (1990) – w otoczeniu takich obrazów, jak *Co lubią tygrysy?* czy *Porno* – niczym szczególnym szokować już nie mógł. Mógł budzić tylko refleksję o „gorzkiej miłości” do marksizmu. Oto zaangażowani politycznie filmowcy przeszli znamiennej ewolucję – zaczęli od obnażania klasowego wroga (*Trzy starty*, 1953), skończyli na obnażaniu kobiet.

SEKSMISJA POLSKIEGO KINA

„Odnoszę wrażenie, że polscy filmowcy postanowili żywymi obrazami wspomóc seksuologów w uświadamianiu erotycznym” – pisała para krytyków kieleckiego „Słowa Ludu” ukrywających się pod pseudonimami „elza” i „mik”⁴³. Rzeczywiście na tę erupcję filmów erotycznych / erotyzujących spojrzeć można także jako na seksmisję polskiej kinematografii (w zakresie edukacji seksualnej rodaków).

W 1978 roku do polskich księgarni trafiła *Sztuka kochania* Michaliny Wiśłockiej. Moment ten można uznać za przełomowy – władza przypomniała sobie, że w sprawach seksu marksizm jest w założeniach liberalny i oficjalnie pozwoliła (choć bardzo ostrożnie, o czym świadczy nakaz, aby w książce umieścić notkę o 10 tys. nakładu, mimo iż rzeczywisty był 10 razy większy) kształcić się w zakresie specyfiki ludzkiej płodności i technik erotycznego pożycia. A pora ku temu, aby wzbogacać seksualną wiedzę Polaków, była najwyższa. Tak przynajmniej przekonali autorzy specjalnego monograficznego wydania Polskiej Kroniki Filmowej z 1981 roku (wyd. 41a). Wskazywali na zastraszająco niski, ich zdaniem, poziom wiedzy na temat antykoncepcji (dostało się także polskim globulkom i prezerwatywom za ich zawodność), bronili (jako mniejsze zło konieczne) sztucznych poronień oraz alarmowali na końcu wydania: „Nie potrafiliśmy stworzyć systemu powszechnej edukacji seksualnej. Nie umiemy bez wstydliwego uśmieszku mówić o antykoncepcji. Nie udaje nam się zapobiegać dramatом niedoszłych matek i niechcianych dzieci. Jeśli otwarcie nie powiemy tego głośno, będziemy nadal tkwili w zakłamaniu i pruderii”.

Te apele w dziedzinie kina nie zaowocowały jednak polskimi odpowiednikami filmów z zakresu edukacji seksualnej dla młodzieży (np. takimi jak słynna zachodnioniemiecka *Helga* z 1967 roku). Ale mającą nadejść w latach 1984–1985 falę filmów erotycznych próbowano zaanonsować właśnie jako element edukacji seksualnej. Świadczy o tym cykl wywiadów przeprowadzonych przez Ilonę Łepkowską (późniejszą scenarzystkę m.in. filmu *Och, Karol*) na łamach miesięcznika „Film”

⁴³ (elza, mik), *Seks – misje?*, „Słowo Ludu” 1984, nr 110.

w 1983 roku⁴⁴. Rozmowy, prowadzone z kilorgiem specjalistów (seksuolodzy, socjolog, pedagog, prawnik, cenzor), dotyczyły obecności erotyki w życiu publicznym (zwłaszcza w kinie), funkcji i możliwości poszerzenia zakresu jej oddziaływania. Większość dyskutantów z większym lub mniejszym przekonaniem broniła tezy o nieszkodliwości erotyki w życiu publicznym, także jeśli chodzi o młodzież (Lechosław Gapik: „Kontakt wizualny z erotyką czy to w filmie erotycznym, czy nawet w formie pornografii nie ma wpływu na funkcjonowanie erotyczne człowieka, nie wpływa też negatywnie na wychowanie dzieci”⁴⁵). Niektórzy podkreślali straty, jakie ponoszą widzowie z powodu jej braku (tenże: „Można by zaryzykować twierdzenie, że istniejący w Polsce poważny niedostatek form wizualnych ilustrujących przejawy kultury współżycia erotycznego powoduje, że erotyka jest u nas wielce sprymitywizowana”⁴⁶). Większość rozmówców wskazywała na korzyści, jakie odnieść może widz (w tym młodociany) z obecności wyzwolonej seksualnie X muzy. Seksuolog Andrzej Jaczewski oznajmiał: „Kontakt z wydawnictwami tego rodzaju czy filmami uczy także technik seksualnych, co jest zawsze pożądane i procentuje w późniejszych długotrwałych związkach. Wiemy przecież, jak częstą przyczyną rozwodów jest niedobór seksualny czy niezaspokojenie erotyczne partnerów”⁴⁷. Ogólnie rzecz biorąc, wypowiedzi oscylowały między umiarkowaniem pozytywnym a entuzjastycznym stosunkiem do obecności erotyki na ekranach kin polskich⁴⁸. Zastrzegano jednak, że nie powinna ona przybierać form patologicznych kojarzonych z przemocą, gwałtem, sadyzmem itp. Chodziło więc o filmy erotyczne „posiadające pewne ambicje artystyczne”. „Przy sprzyjającym klimacie należałoby się na pewno zastanowić nad stopniowym wprowadzaniem tego typu obrazów do rozpowszechniania”⁴⁹.

Stwierdzenia specjalistów pokrywały się z postulatem, który kilka lat wcześniej na łamach swojej książki prezentowała Wisłocka. Komentując skłonność młodych ludzi do „podglądactwa” (np. pijaków i prostytutek nad Wisłą w Warszawie lub w laskach podmiejskich), znajdowała na to następujące remedium: „Jestem przekonana, że można zaspokoić ciekawość młodzieży w sposób kulturalny i estetyczny, udostępniając jej filmy traktujące o miłości i ukazujące mniej czy bardziej obnażone

⁴⁴ „Film” 1983, nr 32, 36, 39, 42, 45; 1984, nr 14.

⁴⁵ I. Łepkowska, *Odkrycie erotyzmu. Rozmowa z dr. Lechosławem Gapikiem*, „Film” 1983, nr 36, s. 7.

⁴⁶ *Tamże*.

⁴⁷ I. Łepkowska, *Czy to czymś grozi? Rozmowa z lekarzem, seksuologiem dr. hab. Andrzejem Jaczewskim*, „Film” 1983, nr 42, s. 11.

⁴⁸ Warto też zauważyć, że odmienne stanowisko w kwestii edukacji seksualnej młodzieży wyrażały w owym czasie kręgi seksuologów i pedagogów związanych z Kościołem katolickim. Poglądy reprezentatywne dla moralności katolickiej przedstawiała m.in. Kinga Wiśniewska-Roszkowska, odrzucająca metodę Wisłockiej jako sztukę technik seksualnych, a nie sztukę miłości – zob. K. Wiśniewska-Roszkowska, *Seks i moralność*, Warszawa 1988.

⁴⁹ I. Łepkowska, *Odkrycie erotyzmu...*, s. 8.

kobiety. Widok zgrabnych pośladków czy biustu gwiazdy filmowej zaspokoi ciekawość w sposób o wiele mniej drastyczny niż »widoki znad Wisły«. Filmy o miłości nie tylko pokazują nagość, ale również uczą, jak się starać o to, by nagość ciała była estetyczna i miała wdzięk seksualny. Nie sztuka się rozebrać, trzeba umieć się rozebrać i pięknie poruszać we własnej skórze. Zapytacie mnie, po co ta nauka dzieciom. Tak już jest w dziedzinie higieny i kultury, że czego Jaś się nie nauczył, tego Jan nie będzie umiał. A oni już w tym wieku [12–14 lat – K.K.] zaczynają uczyć się na własną rękę”⁵⁰. Podobne tezy głosił już w 1967 roku (w słynnym numerze „Kina” w całości poświęconym sprawom ekranowej erotyki) niezmordowany orędownik obyczajowego liberalizmu Zygmunt Kałużyński: „Bo film – to szkoła: jak należy całować, jak bierze się pannę za rączkę, jak się do niej zwracać. Film na całym świecie uczy flirtu. U nas tego nie uczy”⁵¹. Motyw młodocianego odbiorcy, wpływu na jego wychowanie, będzie się przewijał przez gremia kolaudujące kolejno pojawiające się filmy rodzimego kina erotycznego i erotyzującego⁵².

NAJPIERW GRZECH...

Generalną cechą pierwszej fali filmów erotycznych z lat 1984–1985 było szukanie artystycznego alibi, pretekstu do prezentowania nagości i seksu na ekranie. Ostrożność ta objawiała się po pierwsze w wykorzystywaniu innych formuł gatunkowych, które miały „chłonać” ekranowy seks. Na przykład o *Widziadzie* (reż. Marek Nowicki, prem. 9 kwietnia 1984) pisano jako o horrorze (inni dodawali także film psychologiczny), *Thais* (reż. Ryszard Ber, prem. 24 września 1984) nazywano filmem kostiumowym (również psychologicznym), *Kamienne tablice* były nakręcone w konwencji dramatu politycznego i / lub melodramatu. Późniejszy, ale utrzymany w tej samej konwencji, *Łuk Erosa* (reż. Jerzy Domaradzki, prem. 18 stycznia 1988) określano jako film obyczajowy (do tego dodajmy jeszcze odważne *Przeznaczenie* Jacka Koprowicza, „film biograficzny”, prem. 18 listopada 1985). Nie chodzi tu zresztą o to, aby odbierać prawo do używania tych etykietek (niejednoznacznych, jak to w filmowej genologii), lecz aby dostrzec pragnienie „ubrania” ekranowej nagości w stosowny, intelektualny strój. W kilku przypadkach z pewnością było

⁵⁰ M. Wiśłocka, *Sztuka kochania*, Warszawa 1978, s. 81. Oczywiście, można się spierać o tak określony wiek erotycznej inicjacji czy o porównanie seksu z czynnościami higieny.

⁵¹ Z. Kałużyński, *Erotyzm w filmie i w życiu (dyskusja)*, „Kino” 1967, nr 9, s. 30.

⁵² „Uważam za zaletę filmu ten dialog z młodzieżą na tematy erotyczne”, mówił Stanisław Trepczyński na okoliczność filmu... *Porno* Koterskiego (Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z 10 marca 1989, Archiwum FilMOTEKI Narodowej, sygn. A-344, poz. 577). Także twórcy byli przekonani o potrzebie takich obrazów: „Sądzę, że warto wprowadzać na nasze ekrany pogodne filmy o seksie, choćby w stylu *Emmanuelle*, kształtujące kulturę seksualną” – to wypowiedź Ilony Łepkowskiej przy okazji premiery filmu *Och, Karol*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 21–22, s. 6.

tak, jak w słowach Juliusza Machulskiego, który zjawisko to dosadnie komentował kilka lat później: „Znam wiele filmów, gdzie były budowane całe filozoficzne konstrukcje, żeby pokazać za przeproszeniem »gołą dupę«”⁵³.

Drugą formą alibi dla obecności ekranowego seksu było sięganie po leciwą już klasykę literacką. Twórcy szli sprawdzonym szlakiem *Dziejów grzechu* Waleriana Borowczyka. Stefana Żeromskiego zamieniono na Karola Irzykowskiego (*Paluba*), Anatole’a France’a (*Thais*) i Juliusza Kadena-Bandrowskiego (*Łuk*). Wymienieni autorzy zapewniali mocne alibi – każda z ekranizowanych powieści lokowała się w kręgu wysokiej kultury: *Paluba* (1902) jako typ literatury prekursorski, nieomal awangardowy wobec ówczesnych literackich konwencji, *Thais* jako dzieło pisarza antyburżuazyjnego, wolnomysliciela atakującego konwenanse epoki, *Łuk* jako skandalizującą w swoim czasie, ale trafną diagnozę emancypowania się kobiet pod nieobecność wysłanych na front pierwszej wojny światowej mężczyzn. Mimo tak poważnych literackich koneksji krytycy filmowi (a wcześniej kolaudanci) wyrażali zdziwienie z powodu wyboru adaptowanej literatury: a to z racji jej nieprzekładalności (*Paluba*), a to z kolei z uwagi na jej nieaktualność i nieadekwatność do współczesnych polskich realiów (także *Paluba*, ale również dwie pozostałe pozycje). Twórcy publicznie deklarowali, że chodziło im o „konfrontację dwóch filozofii życia” (Ryszard Ber), o film realizowany „o kobietach, dla kobiet i w imieniu kobiet” (Jerzy Domaradzki). Niemniej krytycy podejrzewali twórców (chyba słusznie) o bardziej trywialne powody, konfrontując zresztą ich ostatnie ekranowe osiągnięcia z wcześniej podejmowaną przez nich poważną tematyką⁵⁴. Niezależnie zresztą od ostatecznych intencji (o ich odkrycie zawsze w sztuce trudno), porównując filmy z pierwowzorami literackimi, krytycy dostrzegali wyraźne zubożenie prozy, wydestylowanie z książek głównie widowiskowego potencjału. Z nieprzekładalnej, jak pisano, prozy autora *X muzy* pozostała jedynie pierwsza warstwa fabularnej intrygi o impotencji. *Thais* France’a została wzbogacona piórem Ireneusza Iredyńskiego, który – z pragnieniem uwspółcześnienia dialogów – rzecz całą strywializował⁵⁵. Podobne zarzuty stawiano *Łukowi Erosa* (sama zmiana tytułu powieści Kadena-Bandrowskiego była już symptomatyczna). Informacja w napisach czołówkowych, iż scenariusze oparte były jedynie „na motywach powieści”, krytycy uznali za unik, który nie usprawiedliwiał słabości ekranowych dokonań.

⁵³ *Porno*. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej...

⁵⁴ Ber dał się poznać jako specjalista od poetyckiej prezentacji bohaterów plebejskich i sprawy „małych ojczyzn”, Domaradzki, jak wiadomo, przede wszystkim jako twórca rozliczeniowego *Wielkiego biegu*. Dla ówczesnego inteligentnego widza dość dużym zaskoczeniem musiało być skonfrontowanie *Wielkiego biegu*, ostatniej premiery polskiego kina w 1987 roku, z *Łukiem Erosa*, premiery... pierwszej w 1988 roku. O Petelskich i ich „kinie zaangażowanym” już wspominałem. Nowicki – który zresztą nie krył, iż zależy mu na nawiązaniu relacji z widownią – w następnych filmach podtrzymał rozrywkowy repertuar.

⁵⁵ O. Sobański, *Orgia wegetariańska*, „Film” 1984, nr 41.

Z wymienionych przeze mnie tytułów jedynie *Thais* wydaje się próbą stworzenia (w konwencji historycznej paraboli) kina... zaangażowanego. Wybór „powiastki filozoficznej” France’a – o aleksandryjskiej prostytutce Thais, żyjącej w IV wieku, oraz o mnichu Pafnucym, który prowadzi ją do Boga, ale sam traci wiarę, uświadamiając sobie, że kochał Thais miłością zmysłową – dla wielu komentatorów wydawał się absolutnym nieporozumieniem; mówiono o niej, że jest zwietrzała, wspominano o nieaktualności problematyki. Reżyser z satysfakcją przyjmował głosy o filozoficznej wymowie opowieści. Wybór prozy France’a – wolteriańskiego wolnomysliciela i racjonalisty – był bowiem wyborem literatury wyrażającej bunt „ciała przeciwko celibatowi”. To seks i namiętność okazują się prawdziwym katalizatorem działań mnicha. Tak zarysowany konflikt wiary i namiętności (ta pierwsza przegrywa) miał swoją tradycję w polskiej twórczości filmowej; był on stałym tematem w dorobku Jerzego Kawalerowicza (*Matka Joanna od Aniołów*⁵⁶, *Maddalena*; w innym ujęciu także *Qvo vadis*). W PRL-u temat ten był swoistym evergreenem, zawsze aktualnym w państwie propagującym ateistyczną moralność.

* * *

Ostrożność w prezentowaniu erotyki, szukanie medium dla ekranowego seksu miało skutki uboczne. Wprawdzie – zgodnie z postulatami świeckich elit i radami seksuologów – można było sobie dokładnie obejrzeć anatomię kobiecego ciała (z instruktażem *ars amandi* było już gorzej), jednak wybór literatury powstałej na przełomie XIX i XX wieku nie pozostawał bez konsekwencji dla wizerunku miłości erotycznej proponowanej przez wymienione filmy oraz dla wizerunku kobiety. Koncepcja miłości zmysłowej jest archaiczna, daleka od normalności, bliska młodopolskiej miłości burzycielskiej, miłości-skandalu. Najsilniej da się odnaleźć to w *Widziadzie*, który odbierany był jako modernistyczny pastisz (także ze względu na ikonografię opartą na malarskich cytatach z epoki, np. znany *Szał* Władysława Podkowińskiego, reprodukowany na plakacie do filmu). Bohatera (gra go Roman Wilhelmi) dręczą chutliwe omamy pierwszej żony Angeli (popęłniła samobójstwo), od których nie potrafi się uwolnić. Nie są to zresztą już tylko, tak jak w literackim pierwowzorze, wizje chorej psychiki – Angelika pojawia się także innym (m.in. księdzu), w sposób rzeczywisty ingeruje w świat przedstawiony (dzięki czemu zasadne było identyfikowanie tego obrazu jako filmu grozy). Zgodnie ze znanym zawołaniem Przybyszewskiego „na początku była chuć” wszystkie wątki fabularne

⁵⁶ „Bardzo podobny motyw [jak w *Matce Joannie od Aniołów* Iwaszkiewicza – K.K.] (oraz wolteriański styl i dowcip) zawiera powiastka filozoficzna znakomitego pisarza francuskiego Anatola France (1844–1924) – *Tais*, »lubieżna bajka«, jak określił ją jezuita Brucker, dodając: »Nasi przodkowie kazaliby autora tej książki wychłostać publicznie na placu de Greve«. Dzięki niej France zasłużył na miano »godnego kontynuatora antychrześcijańskiej krytyki Woltera i Renana« – zob. M. Agnosiewicz, *Miłość heretycznoseksualna*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,1079/k,1> (odslona 13 września 2007).

oscylują wokół seksu. Stosunek bohatera do Angeliki zawiera się w młodopolskim paradygmacie fascynacji i nienawiści. Bohater wielbi Angelę, wynosi ją „na ołtarze” (modli się do jej portretu), a jednocześnie pragnie ją zniszczyć (i przez przypadek uśmierca niewinną dziewczynę). Także film Bera, pozbawiony charakterystycznej dla prozy France’a ironii („powiastka filozoficzna”), staje się radykalną, dramatyczną rozprawą między ciałem i duchem. W obu opisywanych filmach – a dodać trzeba także *Łuk Erosa* – seks jest czynnikiem niszczącym, dezintegrującym osobowość bohaterów.

Filmy te wzmacniały polskie stereotypy erotyczne. Seks w polskiej kulturze dźwięczał bowiem minorowo, ewokował dramat i jednostkową traumę – tak przynajmniej przekonywał na początku lat siedemdziesiątych Andrzej Banach⁵⁷. Pisał, że dla Polaka sprawy alkowy były tym, „o czym się nie mówi”. Klimat, który nie sprzyjał skromnym strojom (a więc i nagości), zazdrośna kochanka Historia i katolickie wychowanie („myśl o ciebie łączyła się z myślą o grzechu, o śmierci, o piekle”⁵⁸) – to były kulturowe przyczyny, dla których krajan kochał się „na smutno”, dramatycznie, czasem zaś katastroficznie, często – z poczuciem winy. Brak było normalności. „Pomiędzy powinnością spłodzenia potomstwa dla ojczyzny i zachowania włości a ogniem piekielnym z drugiej strony leżał kraj tajemniczy”⁵⁹. Proponowana przez filmy z pierwszej połowy dekady koncepcja „traumatycznego seksu” wpisywała się w obowiązującą w PRL-u purytańską komunistyczno-katolicką obyczajowość, w myśl zasady – „pokazujemy, ale potępiamy”. *Widziadło*, *Thais*, *Łuk Erosa* (także *Przeznaczenie*) potwierdzały stereotyp seksu jako siły niszczycielskiej, czegoś dramatycznego, wykraczającego poza normę; kobietę zaś ostatecznie sprowadzały do siedliska żądz wiodących do zguby (partnera bądź jej samej). Zaskoczenie krytyki filmowej wyborem literackich pierwowzorów było jednocześnie wyrazem zdziwienia wobec nieaktualnej, wyabstrahowanej ze społecznego kontekstu katastroficznej wizji seksu. Oczywiście widzów to nie zrażało – widzowie (w większości „pryszczaci młodzieńcy”, jak złośliwie pisali krytycy) mieli swoje „momenty”.

...POTEM ŚMIECH

„Kino nasze specjalizuje się w »seksie rozpaczliwym«. Można na poczekaniu wybrać cały katalog scen, które pod względem drastyczności nie mają sobie podobnych w kinie światowym, tyle w nich wstydu, zażenowania, smutku [...] Kiedy natomiast polski reżyser pragnie wyzwolić się z poczucia winy, popada w styl »przyszła baba do lekarza« [...] Nic pośredniego. Luka w kulturze”. Ta generalizująca opinia

⁵⁷ A. Banach, *dz. cyt.*, s. 52–63.

⁵⁸ *Tamże*, s. 55.

⁵⁹ *Tamże*, s. 52.

Tadeusza Sobolewskiego⁶⁰ napisana na początku 1990 roku zawiera wiele prawdy o polskim kinie erotycznym lat osiemdziesiątych. Albo trauma, albo farsa; albo grzech, albo śmiech. Wybór konwencji komediowej był bowiem taką samą formą neutralizowania „wywrotowego” potencjału seksu jak wcześniejszy wybór klasyki literackiej. Z tą jednak ważną różnicą, że ekranową przeszłość zmieniono na teraźniejszość (zresztą też najczęściej czysto umowną).

Miesiąc po premierze *Widziadła* na ekrany polskich kin wchodzi jeden z hitów dekady – *Seksmisja* Juliusza Machulskiego (prem. 14 maja 1984). Jest pierwszym z serii filmów komediowych z seksem jako ważnym (i / lub podstawowym) elementem świata przedstawionego. Rok po *Seksmisji* pojawi się *Och, Karol* (reż. Roman Załuski, prem. 21 października 1985). Pod koniec dekady zaś: *Co lubią tygrysy?* (reż. Krzysztof Nowak, prem. 24 kwietnia 1989), *Sztuka kochania* (reż. Jacek Bromski, prem. 22 maja 1989) i *Porno* (reż. Marek Koterski, prem. 26 stycznia 1990).

Wprawdzie Machulski akcję lokował w przyszłości, ale nikt z piszących nie miał wątpliwości, że diagnozy dotyczą rodzimego „tu i teraz”. Erotyczna treść *Seksmisji* jest – wbrew pozorom – poboczną sferą przekazu tego obrazu i skłania raczej do konstatacji o silnie mizoginicznym charakterze filmowego Erosa w polskich filmach lat osiemdziesiątych. Film Machulskiego jest pod tym względem modelowy. Mamy w nim bowiem do czynienia głównie z walką płci, a więc z bardziej ideologicznym (a jedynie przy okazji erotycznym) wymiarem seksu. Owa „misja” jest domeną mężczyzn – jej sensem jest przywracanie naturalnego biegu świata, który zboczył w stronę matriarchatu. Nie dziwi, że film został przez feministycznie nastawionych krytyków uznany za szczytowe osiągnięcie polskiego mizoginizmu. „Otóż fantastyczny świat przyszłości, z matriarchatem jako efektem katastrofy nuklearnej, jest odwzorowaniem sfeminizowanego świata współczesnego [...] W życiu młody człowiek otoczony jest kobietami i poddany ich presji [...] Mizoginizm tego filmu apeluje do wiecznego chłopca, pocieszającego się, że wstrętne baby czegoś tam jednak nie mają. Napisy na płotach nazywają tę rzecz po imieniu [...] Triumfalne zbliżenie końcowe ma nas przekonać, że baba, jak Lamia w filmie, może mieć trzy fakultety, a bez... ani rusz”⁶¹. Autorka cytowanej recenzji przywołuje słynne zdjęcie dziecięcego członka, jedno z inteligentniejszych ujęć końcowych w historii polskiego kina. Ostentacyjne zbliżenie penisa (powiększonego do ogromnych rozmiarów ekranu) nie znajduje analogii w polskim kinie. Ale ma przecież jedynie ideologiczne znaczenie, „wielki mały członek” noworodka pozbawiony jest bowiem – co zrozumiałe – erotycznych skojarzeń i staje się jedynie wspomnianym symbolem męskiego zwycięstwa nad matriarchatem, nie budząc żadnych erotycznych odczuć. W przesłaniu filmu zwycięża więc ta „mała różnica” między mężczyzną a kobietą, różnica, przed którą kobiety czują strach (krzyk niani na końcu filmu),

⁶⁰ T. Sobolewski, *Porno*, „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 25.

⁶¹ E. Moskalówna, *Wychowanie seksualne*, „Głos Wybrzeża” 1984, nr 148.

gdyż burzy ich (kobiet) pieczołowicie skonstruowany utopijny społeczny porządek. I przed którą nie ustrzeże ich tabletki („weź pigułkę”). Wystarczy pocałunek i tytoniowy oddech Maksia, aby Lamia uległa.

Także współczesne odczytania podkreślają mizoginiczny charakter obrazu Machulskiego, tyle tylko, że interpretacje posuwają dalej. Nie chodzi już tylko o freudowski kompleks członka – podziemny świat kobiecego matriarchatu staje się metaforą sytuacji mężczyzn w świecie komuny: „PRL to czas upodlenia, udomowienia, symbolicznej kastracji polskich mężczyzn [...] Komuna – ta wiedźma! ta dziwka! – wysłała go na emigrację wewnętrzną, z Prawdziwego Mężczyzny robiąc działkowicza, majsterkowicza, pantoflarza”. Protest Maksia i Albercika miałyby w tej perspektywie znamiona buntu „Solidarności”, ruchu iście męskiego i pozwalającego mężczyźnie wejść w dawną rolę wojownika⁶².

Samej erotyki (nagości, aktów seksualnych i związanej z nimi zmysłowej atmosfery) jest w *Seksmisji* stosunkowo niewiele: opisywana na początku scena na basenie (z prologiem w windzie); kilka kobiecych piersi (m.in. w słynnym dialogu „no, nie dali replaya” czy doklejony biust Jego Ekscelencji). Na koniec symetryczny stosunek seksualny Maksa i Albercika (ale w sferze domysłów widza). Wszystkie zresztą przeznaczone dla mężczyzn – zarówno tych ekranowych, jak i tych na widowni. Bohaterki filmu nieświadome są swojej fizycznej atrakcyjności, dlatego nie krępują się rozebrać do naga i usiąść bezceremonialnie na łóżku (tak jak Lamia) lub kąpać bez stroju⁶³. Czynią to ku zdumieniu, ale i zadowoleniu mężczyzn, także tych przed ekranem. Kobiety u Machulskiego to „ładny przedmiot pożądania”; wybrał on aktorki obdarzone odpowiednimi warunkami fizycznymi. Uderzające jest zresztą, jak w owej aseksualnej, wydawałoby się, społeczności kobiety dbają o seksowne ubiory...

Film Machulskiego nie tylko triumfalnie przywracał godność mężczyzn, ale także portretował członkinie wyobrażonej Ligi Kobiet jako wysoce nierozgarnięte (poczynając od dziennikarki granej przez Dorotę Stalińską). Dlatego też *Seksmisję* uznać można – jak czyni to Andrzej Kołodyński – za parodię feminizmu⁶⁴, doprowadzającą jego założenia do groteskowej skrajności. W kontekście tego dość blado wypadały głosy krytyki, które starały się wskazać na bardziej zniuansowaną wymowę filmu. W świetle tych „zrównoważonych” interpretacji w ekranowej

⁶² A. Graff, *Świat bez kobiet. Pleć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2001, s. 23. Monika Talarczyk-Gubała idzie jeszcze dalej, wskazuje na „profetyczne” wymiary *Seksmisji* – oto tyran, Wielki Brat, czyli Jego Ekscelencja, okazuje się mało męskim mężczyzną („wyszminowany mięczak”). Po odkryciu jego tożsamości (czytaj: ujawnieniu fałszu systemu) zawiązuje spiszek z „opozycjonistami” po to, by dalej gnębić i niewolić kobiety. Ten swoisty „okrągły stół” niczego więc w sytuacji kobiet w Polsce nie zmienił – M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Warszawa 2007, s. 153.

⁶³ Inscenizacja tej sceny przypomina bliźniaczy jej odpowiednik z filmu *Emmanuelle* z Sylwią Kriestel pływającą w basenie.

⁶⁴ A. Kołodyński, *dz. cyt.*, s. 206.

walce płci obie strony ponoszą straty – w końcu katastrofę sprowokował mężczyzna (doktor Kuppelweiser), Jego Ekscelencja jest impotentem, a Maksiu – jurnym gburem. Na dodatek – świat kobiet to tylko parabola, nie o Kobiętę chodzi bowiem, ale o Komunę i totalitarne metody sterowania społeczeństwem. Czyniąc przekaz niejednoznacznym, Machulski nie pozbawia go jednak antyfeministycznej perspektywy, co najwyżej umożliwia odczytanie zarówno z kulturowego, jak i politycznego punktu widzenia.

Film Machulskiego jest, jak wspomniałem, reprezentatywny dla ekranowego mizoginizmu peerelowskiego kina erotyzującego. Kobieta w polskich filmach erotycznych lat osiemdziesiątych jest bądź „dopustem Bożym” (siłą ściągającą na mężczyznę zgubę), bądź modliszką, bądź „kochanką Karola”⁶⁵ – uporczywie walczącą o prawo przebywania z wybranym mężczyzną.

Właśnie Karol z filmu Załuskiego, młody architekt, bez wysiłku osiąga wybitne wyniki zarówno w pracy, jak i w bardzo aktywnym i wielostronnym życiu erotycznym. Liczba kobiet zakochanych w tym peerelowskim Don Juanie musiała przyprawiać przeciętnego Polaka o zawrót głowy. Porozumienie żony i licznych kochanek Karola oraz zemsta, jakiej na nim dokonują za jego trutniowate życie (rozumiała jedynie w optyce feministycznej wspólnoty płci⁶⁶), nie potrafią osłabić wrażenia mizoginizmu, jakim odznacza się film – w końcu wszystkie kręcą się w orbicie Karola i wszystkie okazują się modliszkami (znów więc, tak jak w *Seksmisji*, „miasto kobiet”). Miano „erotycznego” przypada temu filmowi głównie ze względu na temat męsko-damskich relacji koncentrujących się na sprawach łóżkowych, erotyczna ikonografia tego filmu jest bowiem stosunkowo skromna (ot, tu i ówdzie kuse szlafroczyki⁶⁷).

JAK TO POKAZAĆ, CZYLI PARĘ ZDAŃ O IKONOGRAFII

Podstawowym składnikiem ikonografii polskich filmów erotycznych opisywanej dekady były kobiece akty. W większości z omawianych obrazów element ten jest nadrzędny – i nie chodzi tu tylko o nagość (bez niej trudno sobie wyobrazić treści erotyczne), ale o określony sposób jej prezentacji: czy to kobiece popiersie, czy ujęcie od stóp do głów (z przodu bądź z tyłu) – niemal zawsze obecny jest pierwiastek estetycznej kompozycji (niektóre fototy z *Widziadła*, *Thais* czy *Kamien-*

⁶⁵ M. Radkiewicz, *Kochanka Karola. Kobiety w polskich komediach lat osiemdziesiątych*, [w:] *I film stworzył kobietę*, pod red. G. Stachówny, Kraków 1999, s. 159–169.

⁶⁶ Autorką scenariusza była, jak wiadomo, Ilona Łepkowska.

⁶⁷ W jednym z wywiadów autorka scenariusza Ilona Łepkowska nie zgadzała się z klasyfikacją gatunkową forsowaną przez reżysera Romana Załuskiego (*Och, Karol* jako komedia erotyczna) i dodawała z lekką ironią: „Aby film tak zakwalifikować, myślę, że należałoby dodać trochę erotyki”, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 21–22, s. 6.

nych tablic mogłyby zdobić kalendarze). To zapewniało „artystyczność” filmowi, a twórcom spokój, że nie będą oskarżani o demoralizację. We wszystkich tych aktach istnieje doza wizualnej ostentacji (w myśl hasła „niech się napatrzą”). Każdy, kto widział scenę w windzie z *Seksmisji* czy przy wejściu do pływalni (dwie nagie kobiety bez skrępowania prezentują swoje wdzięki), kto pamięta Grażynę Trełę wchodzącą nago do pokoju Adama w *Łuku Erosa*; Dorotę Kwiatkowską tańczącą podczas uczty w filmie *Thais*, Monikę Braun jako niedorozwiniętą umysłowo (ale bardzo rozwiniętą fizycznie) wieśniaczkę, rozbieraną przez złośliwe dzieci w filmie *Widziadło*; Laure Łącz (w akcie od tyłu) w scenie burzy z *Kamiennych tablic*; Ewę Szykalską stojącą nago przed Adamem Niwińskim w *Kim jest ten człowiek?* czy Sylwię Wysocką schodzącą po plaży w *Gorzkiej miłości* – uznać może te sceny za ekranowy odpowiednik rozkładówek w pismach erotycznych (z tej też przyczyny twórcy chętnie umieszczali w swoich filmach striptizy). Wyjątkowo nasycony kobiecą nagością (choć trzeba przyznać, że błysnęła tu i ówdzie nagość męska) jest *Thais*. W żadnym polskim filmie nie widziano wcześniej tyle nagich (często w stu procentach) kobiet naraz. Problem, przed jakim stanęli realizatorzy, polegał na tym, aby statystki (specjalnie w tym celu przeprowadzono casting) umiejscowić w ramach tła dla działań głównych bohaterów. Skutek jednak jest taki, że po ekranie biegają uśmiechnięte „antyczne” idiotki. Do historii polskiego kina przejdzie sekwencja uczty-orgii – całkowite kuriozum trwające blisko 20 minut! Tutaj piersi i łona błyskają jak flesze (a kolaudanci i krytycy konstatowali ze zdziwieniem, że przy tak wielkiej podaży nagości nastąpiła inflacja jej erotycznej wartości – goliżna przestała mężczyzn ekscytować⁶⁸).

W sferze inscenizowania aktów seksualnych widać ewolucję między pierwszą a drugą połową dekady (zgodnie z rytmem publicznego osławiania Polaków ze sprawami seksu). Oto w *Widziadle*, *Thais*, *Och, Karol* czy *Seksmisji* dominują akty, a gdy twórca decyduje się na zainscenizowanie stosunku seksualnego, to jest on albo bardzo krótki, na mgnienie oka (jak we śnie *Thais*), albo w planie ogólnym i w światłocieniu (*Widziadło*), albo też jedynie w domyśle (*Och, Karol* czy *Seksmisja*). Najodważniejsze w tej materii były *Kamienne tablice*, ale przecież i one oznaczały się, o czym wspominałem, reżyserskim samoograniczeniem. Za to w *Łuku Erosa*, *Życiu wewnętrznym*, *Sztuce kochania*, a zwłaszcza *Porno* pojawiają się już bardzo śmiało (niektóre ocierające się o śmieszność, jak scena kochania na ukwieconym stole w *Łuku Erosa*), długie i urozmaicone inscenizacje stosunków seksualnych.

⁶⁸ Tak się działo jeszcze na etapie realizacji – Andrzej Haliński cytuje dosadną rozmowę dwóch stolarzy z wytwórni w Łodzi, gdzie kręcono *Thais*: „Co tam tak na trzeciej hali wałą w te bębny?” – „A, bo znowu dzisiaj te gołe dupy tańczą w kółko” – „Aha, to już widziałem. Nudziarstwo” – „Pewnie” – wypowiedź zamieszczona w książce *Filmowcy*, pod red. B. Janickiej, Warszawa 2006, s. 197.

W filmach erotycznych / erotyzujących uderzają pomyłki obsadowe i w większości przypadków słaba inscenizacja aktów erotycznych. Wizerunek polskiego kochanka zadaje kłam stereotypowi mówiącemu o tym, że przy pierwszym kontakcie fascynuje nas fizyczność partnera. Ekranowe Polki zakochują się (lub oddają mężczyźnie) z powodów bliżej nieokreślonych, zarówno fizyczność polskiego Casanovy bowiem, jak i jego *ars amandi* powinny raczej skłaniać do ucieczki. Do ról demonów seksu lub ludzi owładniętych namiętnością wybierano: Romana Wilhelmięgo (*Widziadło*), Mariusza Benoit (*Widziadło, Przeznaczenie*), Piotra Garlickiego (*Thais*), Krzysztofa Chamca (*Kamienne tablice*), Jerzego Stuhra (Maks z *Seksmisji*, „demon chuci” z *Łuku Erosa*), Krzysztofa Kowalewskiego i Wojciecha Pokorę (*Co lubią tygrysy?*), Piotra Machalicę (seksuolog ze *Sztuki kochania*, któremu nie mogą oprzeć się kobiety, chyba tylko ze względu na jego sławę i iloraz inteligencji), Zbigniewa Rolę (*Porno*). I nie chodzi tylko o fizyczność wymienionych, w większości wybitnych, aktorów, ale także o ich aktorstwo – całkowicie nieudolne w sprawach inscenizowania namiętności. We wszystkich wypadkach czuje się skrępowanie (zwłaszcza mężczyzn). Twórcy, fingując akt seksualny, robią wiele, aby go jednocześnie ocenzurować. Nie pomagały konsultacje seksuologów (których udzielał np. Lew-Starowicz na planie *Widziadła*). Rekordy niedopasowania bije w *Kamiennych tablicach* Krzysztof Chamiec, aktor naówczas już nie najmłodszy i w swoim aktorskim emploi zawsze zdystansowany, a zmuszony do kreacji roli namiętnego kochanka (co sprowadza się do powtarzania do partnerki „Kocham cię, kocham cię” itd.). Sztuka zalotów polskiego Casanovy sprowadza się do „brania kobiet”, ot tak, jak robi to np. Jerzy Stuhr w słynnej scenie z ukwieconym stołem w *Łuku Erosa* – w gruncie rzeczy one na to tylko czekają. Rację więc miała Maria Kornatowska, pisząc: „Generalnie rzecz biorąc, film polski cierpi na niedostatek erotycznej wrażliwości kompensowany »odważną golizną«”⁶⁹.

REWOLUCJA SEKSUALNA PO POLSKU

Ekranowe obyczaje współczesnych Polaków w komediach erotycznych końca dekady („prekursorski” jest tu wspomniany *Och, Karol*) to zasadniczo sen o wolnej miłości. Wolnej od ograniczeń matrymonialnych i narodowych. Ogólnie rzecz biorąc, seks w kinie polskim lat osiemdziesiątych – nie tylko w filmach erotycznych, chociaż te rzecz całą modelowo wyostają – umiejscawiany jest w opozycji do instytucji małżeństwa, jest seksem poza- lub przedmałżeńskim. W małżeństwie właściwie się nie zdarza: albo z powodu oziębłości emocjonalnej i niechęci (*Och, Karol, Życie wewnętrzne, Porno*), albo przymusowej nieobecności męża / żony (*Kamienne tablice, Łuk Erosa, Co lubią tygrysy?*). Bohaterowie nie przejmują się za bardzo ograniczeniami matrymonialnymi. Wszystko zgodnie zresztą z oficjalną

⁶⁹ M. Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986, s. 22–23.

doktryną: „Jeśli [...] postulat wolnej miłości rozumieć jako postulat autentycznej, głębokiej, trwałej więzi między dwojgiem ludzi, niezależnej (wolnej) od jakichkolwiek ograniczeń ekonomicznych, prawnych, światopoglądowych, to klasycy marksizmu istotnie opowiadają się za takim ideałem. [...] Oznacza [to] po prostu moralną aprobatę przed- i pozamałżeńskich stosunków seksualnych. Jeśli związki te oparte są na autentycznej ludzkiej miłości, jeżeli obaj partnerzy traktują siebie wzajemnie tylko i wyłącznie jako cele, a nie jako środki uzyskania satysfakcji erotycznej, to trudno jest moralnie potępić tego rodzaju związki”⁷⁰.

Widz odwiedzający kina pod koniec lat osiemdziesiątych przekonywał się, że żyje w kraju, w którym dokonała się już (lub gwałtownie dokonuje) rewolucja seksualna, w którym materializuje się już postulowana przez Banacha „nowoczesna świeckość”, otwarta w mówieniu o sprawach seksu (bez pruderii), zrywająca z ciążeniem grzechu i narodowych powinności. Już pierwszy kadr filmu Nowaka *Co lubią tygrysy?* (wiadomo, co lubią, i gdy trzeba – nie bacząc na ograniczenia matrymonialne – sięgają po to) wyraźnie sugeruje, że w sprawach seksualnych Polacy oderwali się od zbiorowych imponderabiliów. Oto ekran wypełnia wielki biust, którego właścicielką okazuje się (po odjeździe transforkatorem)... warszawska Syrenka. To inteligentny komentarz do dotychczasowej PRL-owskiej ekranowej erotyki, zawsze wpisanej w szerszy plan zbiorowych wartości. Tymczasem polskie „tygryski” nawet na pomniku widzą biust, a nie miecz czy tarczę. Pierwsze ujęcie filmu Nowaka to jednak jedyne inteligentne ujęcie w tym obrazie – reszta to szmonces i rozbieranka, o którą łatwo, dzięki wydumanej intrydze. Oto żonaty przyjaciel zabiera swojego kolegę matematyka do kurortu (Sopot), aby ten odreagował rozstanie z żoną, przestał myśleć o samobójstwie i przeżył erotyczno-miłosną przygodę. Film skręca w stronę niewybrednej farsy spod znaku „przychodzi baba do lekarza” (sceny z gejem, którego gra Michał Juszczakiewicz, czy striptiz badyłarki, granej przez Bożenę Dykiel⁷¹). W filmie tym – w przeciwieństwie do obrazu Załuskiego – nagości jest już więcej, nagości „hotelowo-burdelowo-striptizowej”, bo w takich okolicznościach i z bohaterkami takiego pokroju przychodzi stykać się zdesperowanemu matematykowi i jego koledze.

Dużo poważniejszą propozycją (pomimo komediowego genre'u) była *Sztuka kochania* Jacka Bromskiego. Film ten miał być w założeniu satyrą na seksuologów (pokroju Lwa-Starowicza), ich podopiecznych oraz na dynamicznie rozwijający się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych proceder doradztwa intymnego znajdujący swoją materializację bądź w postaci niezwyklej poczytności rubryk seksuologicznych

⁷⁰ Z. Szawarski, *dz. cyt.*, s. 270.

⁷¹ Swoją drogą ta znana aktorka prowadzi szczególnie wyrafinowaną grę – oto rozbierając się, zakrywa suknią twarz; tu następuje cięcie na spoglądającego na to wszystko Krzysztofa Kowalewskiego. Po chwili wracamy cięciem do rozbierającej się kobiety. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że pokazana z całą bezceremonialnością naga kobieta (z wciąż zakrytą twarzą) to dublerka Dykiel. Tym sposobem aktorka mogła na ekranie „wylegitymować się” zgrabnym ciałem, a w razie zarzutów o nieobyczajność, która nie przystoi aktorce, odpowiedzieć – „to nie ja, to dublerka”.

w prasie, bądź publikacji z gatunku „Seks dla wszystkich”, „Seks inaczej”, „Seks dojrzały” rozprowadzanych przez sieć kiosków „Ruchu” i pogadek telewizyjnych (np. *Rozmów intymnych* prowadzonych przez Halszkę Wasilewską, która pojawia się także w filmie Bromskiego). Kpinę z modernizacji seksualnych obyczajów zawarł Bromski zwłaszcza w scenach zbiorowej terapii w klinice dra Pasikonika, gdzie pacjenci bez skrępowań dzielą się swoimi osiągnięciami w dziedzinie „orgazmu stosowanego”, a asystentka doktora – grana przez nagą Ewę Sałacką – leczy za pomocą elektrowstrząsów pacjenta z *ejaculatio praecox*. Reżyser wyśmiewał w głównym wątku „szewca (czytaj: seksuologa), co bez butów chodzi (staje się impotentem)”, idola kobiet uczącego na łamach prasy i podczas telewizyjnych pogadek światłego, nowoczesnego podejścia do seksu. Ostatecznie dr Pasikonik, zakochawszy się w młodej Annie (Joanna Trzepiecińska), dojdzie do wniosku, że „nie ma miłości bez miłości”. „Jest to film o rewolucji seksualnej, wyśmiewający stereotypy, które opanowały tę niestereotypową dziedzinę”⁷² – mówił w jednym z wywiadów reżyser. I proponował kontrewolucję (a transparenty reklamujące film zawieszone na Dworcu Centralnym w Warszawie krzyczały właśnie takim hasłem: „kontrewolucja!”⁷³).

Nieadekwatność satyry Bromskiego polegała jednak na tym, iż nowy styl publicznego mówienia o seksie w latach osiemdziesiątych (którego symbolem była Wisłocka i Starowicz, ale także polskie komedie erotyczne) utożsamiał z rzeczywistą przemianą obyczajów. Problematyczne bowiem jest, czy rzeczywiście obyczaje seksualne Polaków schyłkowego PRL-u były tak wolne od wstydu, Polacy tak wyedukowani, a polscy kochankowie tak gorący, że trzeba im było schładzać krew i namawiać do wstrzemięźliwości. Ta walka o „prawdziwą miłość” przeciw technokratycznemu podejściu do seksu przybiera zresztą podejrzanie atrakcyjną (jak choćby w przywołanej scenie z Sałacką) „zachodnią” ikonografię erotyczną i odbywa się w przestrzeni wysoce luksusowej, wpisując się w styl rewolucji seksualnej, którą Bromski teoretycznie krytykuje. W nieadekwatność satyry powątpiewała publicystka, z ledwo ukrywaną ironią pisząc, „Reżyser Jacek Bromski [...] proponuje obraz życia po rewolucji seksualnej. Gdzie? Na jakich antypodach zgniłej cywilizacji? Nie, nic z tych rzeczy. U nas, proszę państwa. Sceptyków reżyser przekona, że rewolucja dokonała się w naszym kraju za sprawą nauki seksuologii [...] Byłaby więc to chyba rewolucja pałacowa, prawda? [...] Zasługi wyzwoliciele polskiego seksu są niewątpliwie wielkie, ale czy już na skalę rewolucyjnych przemian społecznych?”⁷⁴.

⁷² W innym miejscu tego samego wywiadu dodawał: „Chciałbym pokazać, że można mieć dystans do stereotypów, że należy odchodzić od schematów. W tej »dziedzinie« wszystko powinno być dozwolone pod warunkiem, że nikomu nie dzieje się krzywda. Nikt nie ma przecież recepty na życie drugiego człowieka” – B. Prasałek, *Wyznanie Pasikonika. Rozmowa z Jackiem Bromskim*, „Dziennik Pojezierza” 1989, nr 112.

⁷³ M. Kuc, *Po rewolucji*, „Tygodnik Kulturalny” 1989, nr 25.

⁷⁴ *Tamże*.

* * *

Bez wątpienia dużo więcej o rzeczywistym kształcie polskiej obyczajowości i erotyki powiedział w *Porno* Marek Koterski. To podzwonne dla erotyki po polsku. Zdaniem piszącego te słowa to jednocześnie najśmielszy polski film erotyczny wszech czasów. Oczywiście, biorąc pod uwagę jedynie oficjalną produkcję, filmy realizowane za środki publiczne i dystrybuowane w kinach. Pomimo że pojawił się w innych okolicznościach kultury, przesyconej już przekazami erotycznymi (dostępными zwłaszcza w sferze dynamicznie rozwijającego się w latach osiemdziesiątych XX wieku obiegu wideo⁷⁵), to niektórych, bardziej konserwatywnych odbiorców związanych z establishmentem i tak szokował. Na przykład, Kazimierz Koźniewski (wcześniej z zadowoleniem przyjmujący obrazy erotyczne, np. *Sztukę kochania*) spotkanie kolaudacyjne rozpoczął słowami skierowanymi do dyrektora Jacka Schönborna: „Ja rozumiem, panie dyrektorze, że przerwa po tym filmie była po to, ażebyśmy ochłonęli z gniewu po tym filmie i mogli spokojnie dyskutować”. Potem obraz jednoznacznie zaklasyfikował jako pornograficzny („ordynarny”, „nieelegancki”), by zakończyć słowami: „Ja wnoszę, żeby tego filmu w ogóle nie przyjąć, odrzucić, nie pokazywać, niech raz zespoły poczuja, co to znaczy film nieprzyjęty przez komisję kolaudacyjną. Niech to będzie jakimś skandalem w kinematografii polskiej, bo mnie się wydaje, że ten film jest skandaliczny, od samego początku – od zatwierdzenia scenariusza, aż po wykonanie”⁷⁶.

Od początku realizacji wokół filmu narastała atmosfera czegoś prekursorskiego, czego jeszcze w polskiej kinematografii nie było – pierwszego polskiego filmu pornograficznego. Publiczny żywot filmu zaczął się od ogłoszenia w prasie: „Producenci filmu *Porno* poszukują dziewcząt o wybitnych uzdolnieniach aktorskich, gotowych wystąpić w śmiałych scenach”⁷⁷. Nie wiadomo, czy *passus* o „wybitnych uzdolnieniach aktorskich” był zachętą czy kpina – faktem jest, że do castingu zgłosiło się bardzo dużo kobiet-amateerek, bo to one (oprócz kilku aktorek zawodowych, w tym Katarzyny Figury i Marii Probosz) zostały obsadzone w rolach kochanek Michała. Śladami ogłoszenia poszła publicystka Beata Prasalek i przygotowała sprawozdanie z produkcji, w którym operator Jacek Bławut ujawniał, że kręcone sceny są na tyle odważne (nawet jak na standardy zachodnie), że „czasem bardziej się wstydził niż one [kobiety]”. Materiał przygotowany przez dziennikarkę okazał się z kolei tak „gorący”, że niemal w niezmienionej formie pojawił się w wielu dziennikach i tygodnikach (piszący te słowa sam widział 8 powtórzeń, co jest ewenementem w publicystyce filmowej).

⁷⁵ O czym zaświadczał nawet przedstawiciel cenzury, informując Ilonę Łepkowską o odbywających się półlegalnych projekcjach filmów pornograficznych – I. Łepkowska, *Starać się działać mądrze. Rozmowa z Przemysławem Marciszem*, „Film” 1983, nr 45, s. 18–19.

⁷⁶ *Porno*. Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z 10 marca 1989, Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. A-344, poz. 577.

⁷⁷ B. Prasalek, *Śmiało, ale... Pierwszy polski film porno*, „Kurier Szczeciński” 1988, nr 255.

Autorka artykułu jednocześnie uspokajała: „Ale tzw. scen z penetracją nie ma [...] zabrania tego ustawa o cenzurze”⁷⁸. *Porno* nie okazało się filmem pornograficznym, jeśli za takowy uznać obraz prezentujący rzeczywiste, a nie fingowane stosunki seksualne⁷⁹; niektórzy – co najwyżej – mówili o nim „soft porno”. W odbiorze filmu działał zresztą ten mechanizm, który w jednym z wywiadów dla miesięcznika „Film” opisywał prawnik Marian Filar⁸⁰. Wskazując na trudność w stworzeniu normatywnej definicji pornografii, odwoływał się jednocześnie do wyników badań społecznych, w których probanci tym chętniej klasyfikowali dany utwór w kategorii „pornografia”, im silniej prezentowany akt seksualny odstawał od społecznej normy (łatwiej więc było uznać przekaz za pornograficzny w przypadku prezentacji np. stosunku homoseksualnego); poza tym za pornograficzny uznawano przekaz pozbawiony estetycznej oprawy, słaby technicznie, jedynie dokumentujący – gdy zdjęcie było „artystyczne”, przekazowi takiemu dawano większe szanse (polscy twórcy wiedzieli, co robią, cyzelując zdjęcia nagich aktorek). W przypadku filmu Koterskiego na miano „porno” pracowała zarówno liczba scen seksu (siedemnaście), jak i jakość trywialnych (czasem wulgarnych) „momentów”, często nieatrakcyjnie pokazywanych.

Koterski, z zamiarem nakręcenia filmu „dla miliona widzów”, wyciągnął fabularne konsekwencje ze swojego wcześniejszego, bardzo odważnego obyczajowo obrazu *Życie wewnętrzne* (prem. 28 sierpnia 1987). W tamtym filmie bohater („Achilles na piętnastym piętrze wieżowca”) grany przez Wojciecha Wysockiego fantazjował (we śnie lub na jawie) o miłości fizycznej z sąsiadkami z bloku (jednocześnie chłodno odnosił się do żony, także do jej erotycznych podchodów). Sceny erotyczne były dosadne (m.in. zbliżenia intymnych części ciała), wyobrażony seks przybierał formy wyrafinowane (czytaj: niewygodne, jakby z ostatnich stron podręcznika technik erotycznych), z zawsze uległą i chętną partnerką. O ile w *Życiu wewnętrznym* sceny erotyczne były jedynie częścią składową dramatu psychologicznego (dramatu frustrata), o tyle w *Porno* przeważają fingowane stosunki seksualne połączone skromniutką, banalną fabularnie ramą (niektórzy pisali, iż cały film jest jednym wielkim „momentem”)⁸¹. Oto bohater, leżąc w małżeńskim łóżku (czasem snując się po domu), wspomina kobiety swojego życia, którym nadaje języko-

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ A. Pitrus, *Pornografia i ideologia*, [w:] *Wstydlive przyjemności czyli po co – tak naprawdę – chodzimy do kina*, pod red. G. Stachówny, Kraków 1995, s. 122.

⁸⁰ I. Łępkowska, *Powszechna moralność czy wolność jednostki? Rozmowa z Marianem Filar*, „Film” 1983, nr 39, s. 10–11, 18.

⁸¹ Jak pisał kiedyś żartobliwie Umberto Eco, za film pornograficzny uznać można taki obraz, w którym codzienne banalne czynności (jazda samochodem, wchodzenie po schodach, spacer itp.) występują w nadmiarze jako przerywnik dla następnego aktu seksualnego (U. Eco, *Zapiski na pudełku od zapalek*, Poznań 1993, s. 108–110) – w tym kontekście filmowi Koterskiego niedaleko do pornografii...

wo mniej szlachetne miano słowem zaczynającym się na „d”. To określenie dobrze zresztą oddaje status tych kobiet – prezentowane są one jako obiekty seksualne.

Bohater filmu – w kształcie, w jakim przedstawił go Koterski – jawi się jako erotoman-romantyk, seks przeplata bowiem tęsknotą (jak przystało na Polaka) do wartości wyższych, do prawdziwej romantycznej miłości (dlatego też reżyser temat filmu określał jako „rozmienianie uczuć wyższych na drobne”). Właśnie z tego kontrastowego zestawienia fizjologii i filozofii rodzi się groteskowy obraz polskiego Casanovy, który kocha się „na smutno”, w przygodnych kontaktach nie może bowiem znaleźć duchowego zaspokojenia. *Porno* jest krzywym zwierciadłem siermiężnego, ale bliższego, jak się zdaje, rzeczywistości polskiej obrazu seksu (niż owo optimum stworzone w książkach Wisłockiej czy Starowicza)⁸². Przypadkowe miejsca, przypadkowe partnerki (często same z bagażem kompleksów, ograniczeń i perwersyjnych fobii), brak duchowej relacji, męski szowinizm, a jednocześnie megalomanstwo bohatera – „oto polska erotyka”, zdaje się mówić autor. „Film Koterskiego tylko zewnętrze przypomina zachodnie rzeczy tego typu. Główny nurt światowej produkcji pornograficznej jest przecież ostentacyjnie radosny. Seks traktuje się jako wesołą, nieskomplikowaną zabawę”⁸³. Film Koterskiego, pomimo komediowego genre’u (i, niestety, wielu żołnierskich żartów), jest ostatecznie ponury i żałosny, tak jak całe dekady „erotyki po polsku”.

Tak czy inaczej, *Porno* mogło się pojawić tylko u schyłku PRL-u, domykając znaczącą ramę – od całkowitej ekranowej wstrzemięźliwości po drugiej wojnie światowej, do niemal całkowitej ekranowej rozwiązłości. Film Koterskiego wieńczy PRL – za progiem stała już erotyka III RP.

THE NAKED AUTHORITY. POLISH EROTIC CINEMA (OF DECLINING PRL)

Summary

The article is devoted to “Polish erotic films” which appeared in the cinemas of the People’s Republic of Poland (with the authorities consent) in the 1980s. The author shows 3 functions of eroticism in the cinema of “the decade of the martial law”: commercial (the profit was one of the cinema priorities), political (the neutralization of the citizens’ attitude by unsophisticated entertainment) and educational (an ineffectual attempt of sexual education). Erotization of the Polish cinema operated in two areas: firstly, in the saturation of the whole cinema production with daring sex scenes (the so called moments); secondly, in the series of erotic or semi-erotic films. The general feature of the first group of

⁸² Być może z tego, że Polacy lepiej rozpoznawali się w lokalnych realiach, wynikał fakt, iż w kinach *Porno* zdystansowało *Emmanuelle 2* – wspomina o tym Marek Koterski, *Filmowcy*, s. 200.

⁸³ T. Jopkiewicz, *Porno wariatów*, „Film” 1990, nr 5.

erotic films (mainly from 1984–1985: *Widziadło*, *Kamienne tablice*, *Thais*; later *Luk Erosa*) was a search for an artistic alibi, for a pretext to present sex on the screen. Firstly, this carefulness was revealed in placing eroticism in other genres (horror film, political drama, costume drama etc.) and secondly, in reaching for classical literature (Irzykowski, France, Kaden-Bandrowski, Żukrowski). The second group of erotic films comprises comedies (*Seksmisja*, *Och, Karol*, *Co lubią tygrysy?*, *Sztuka kochania*, *Porno*). They presented the country after a sexual revolution (actually non existing if one considers the level of sexual culture of Poles in the 1980s), in which the director's attitude to sex is non-prudish and very modern; that is also the country of aggressive matriarchy and women emancipation (*Seksmisja*, *Och, Karol*, *Sztuka kochania*). That decade finished with the most daring film *Porno* by Marek Koterski, the mirror of awkward sex *alla Polacca* – vulgar, yet with pretence of romantic feelings.

Translated by Krzysztof Kornacki