

## Oswajanie tabu seksualnego w kinie PRL

**Słowa kluczowe:** kino polskie, kino PRL, socrealizm, tabu seksualne, kino gatunków, komedia filmowa

**Keywords:** Polish cinema, cinema of Polish People's Republic, socialist realism, sexual taboo, movie comedy

Kino PRL tematykę seksualną podejmowało niejednokrotnie, w tym też kwestie uważane za tabu — np. *ménage à trois*, kazirodztwo, swobodę seksualną, współżycie nieletnich, prostytutkę, promiskuityzm, sadomasochizm, przemoc seksualną, homoseksualizm — czego celem było ukazanie konfliktu drobnomieszczańskiego i religijnego tradycjonalizmu z przemianami obyczajowymi i nowoczesnością socjalistycznego społeczeństwa. Niektóre filmy rozładowały potencjalne napięcie związane z tabuizowanym tematem, starając się mówić o nim, tak by nie naruszyć konserwatywnego *status quo*, zarówno przyzwyczajień widzów, jak i interesów kultury dominującej oraz różnych grup nacisku. W niniejszym tekście skoncentruję się na sposobach, dzięki którym udawało się to osiągnąć.

Mówiąc o tabu seksualnym w kinie PRL, trzeba pamiętać o jego kulturowej swoistości. Podstawowe znaczenie ma zatem kontekst historycznokulturowy, a także polityczny; trzeba pamiętać, że „każde reglamentowanie i ograniczanie człowieczej seksualności ma swój wymiar społeczny, jest bowiem nader skutecznym środkiem instytucjonalnego panowania i socjotechnicznej kontroli”<sup>1</sup>. Kino było zapisem, a zarazem regulatorem norm społecznych. Ukazując odejście od nich, przedstawiało także uzasadnienie takiego działania bądź krytykę przeprowadzoną z określonego punktu widzenia. Tabu wskazuje na to, co nie przystaje do społecznego porządku, jest inne i przez to zakłóca ład kultury dominującej. Dzięki erotyzmowi można niekiedy ominąć ograniczenia nakładane przez nią tekstom kultury, częściej służy on jednak systemowi politycznemu, który — zaspokajając niektóre potrzeby społeczeństwa — osłabia możliwość ewentualnego wystąpienia przeciw władzy<sup>2</sup>. Nie bez powodu tak silne nasycenie polskiego kina erotyką nastąpiło w latach osiemdziesiątych, po wprowadzeniu, a przede wszystkim zawieszeniu stanu wojennego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> WASILEWSKI 2010, s. 243.

<sup>2</sup> KALINOWSKA 2009, s. 69, 74.

<sup>3</sup> KORNACKI 2008, s. 203.

Oczywiste jest bowiem, że zarówno seksualność w kinie PRL, jak i jej tabuizacja ulegały przemianom. O tym, ile erotyki i nagości — które nie są przecież tożsame<sup>4</sup> — mogło pojawić się w danym filmie, decydował w dużej mierze moment jego realizacji<sup>5</sup>. Kino socrealistyczne było pod tym względem wstrzemięźliwe (choć widzowie *Młodości Chopina* (1951) Aleksandra Forda mogli zobaczyć odsłoniętą pierś Hanny Skarżanki jako „Wolności wiodącej lud na barykady”). Później obnażone kobiece ciało, męskie znacznie rzadziej, można było zobaczyć na ekranie coraz częściej. W okresie gomułkowskim erotyzm był już dostrzegalny, niemniej dominował ciągle obyczajowy konserwatyzm, którego przestrzegała także cenzura. W latach siedemdziesiątych nagość stawała się nie tylko coraz bardziej powszechna, lecz także dosłowniej ją pokazywano, a o życiu seksualnym mówiło się niemal otwarcie. Brutalizację i amoralne traktowanie seksu w latach osiemdziesiątych Jerzy Krysiak łączył z „seksualną demaskacją władzy”<sup>6</sup>, rozkwit ekranowej nagości miał jednak źródło przede wszystkim w przemianach obyczajowych, popkulturowych wyobrażeniach erotyki i seksualności, pojawieniu się kultury wideo, a także we wzorach płynących z Zachodu. Oczywiście powyższe konstatacje trzeba potraktować jako daleko idące uogólnienie. Historia szeroko rozumianej seksualności w polskim kinie jest znacznie bardziej rozległa i skomplikowana. Zestawienie to pozwala jednak na podkreślenie historycznej zmienności tej tematyki.

Ponadto, przyglądając się pod tym względem zarówno całej kinematografii, jak i poszczególnym filmom, trzeba pamiętać, że wpływ na nie miały polityczne interesy władzy, cenzura instytucjonalna, sposób funkcjonowania kina PRL oraz — w szerszym zakresie — życie codzienne, normy społeczne, konserwatyzm obyczajowy polskiego społeczeństwa, przyzwyczajenia estetyczne widzów, odniesienia do kina światowego, oddziaływanie kultury popularnej, przede wszystkim — zachodniej, rozwój technologii<sup>7</sup>, wreszcie wpływ grup nacisku, przede wszystkim — Kościoła katolickiego.

Instytucjonalna moc zakazywania nie funkcjonowała wszakże w kulturowej próżni, w grę nie wchodziła jedynie ideologia — władza polityczna musiała uwzględniać różne uwarunkowania i interesy. Dyrektor Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Warszawie mówił w 1983 r.: „Mentalność

---

<sup>4</sup> Możliwa jest zarówno erotyka bez nagości, jak i nagość bez erotyki. Tezę Marii Kornatowskiej z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych, że „film polski cierpi na niedostatek erotycznej wrażliwości kompensowany »odważną golizną«, najczęściej bez żadnych motywacji, tudzież rozmaitymi »momentami«, którymi szafuje się dość hojnie gwoli przyciągnięcia widzów”, można odnieść, choć w różnym stopniu, także do lat wcześniejszych. KORNATOWSKA 1986, s. 22–23.

<sup>5</sup> Vide KORNACKI 2008, s. 196–201, także KRYSIAK 1990, s. 16–19.

<sup>6</sup> KRYSIAK 1990, s. 18.

<sup>7</sup> Po zakończeniu stanu wojennego nastąpił duży rozwój rynku wideo, którego istotną część stanowiły pochodzące z Zachodu filmy erotyczne czy wręcz pornograficzne. Z czasem przestano uważać, że pornografia stanowi zagrożenie ideologiczne, ale w dalszym ciągu była oceniana zdecydowanie negatywnie zarówno pod względem moralnym, społecznym, jak i estetycznym.

naszego społeczeństwa, warunki, w jakich żyje nasza społeczność, są przesłanką, której nie sposób ominąć. Trzeba brać pod uwagę również religijność naszego społeczeństwa”<sup>8</sup>.

Nie bez powodu Maria Kornatowska, pisząc w połowie lat osiemdziesiątych o wątkach lesbijskich w polskim kinie, zauważała: „Swoboda poszukiwania indywidualnych rozwiązań nie każdemu została dana. Społeczeństwo obciążone chłopsko-katolickimi nawykami myślowymi z wielką niechęcią akceptuje wszystko, co odbiega od normy i powszechnie przyjętych obyczajów. Najwygodniejsze i najbezpieczniejsze są ścieżki utarte”<sup>9</sup>.

Trzeba także uwzględnić historycznokulturowe uwarunkowania tabu, by nie dokonać imputacji kulturowej, przenosząc dzisiejsze standardy na ówczesną rzeczywistość. Znamiennym przykładem może być nagość dziecięca, która „kiedyś obecna w wielu filmach jako naturalny element świata przedstawionego, dziś jest systematycznie rugowana nawet z kontekstów, w których się narzuca”<sup>10</sup>. Lech Nijakowski wskazuje jako przykład scenę z nagimi chłopcami kąpiącymi się pod deszczowym drzewem w przeznaczony dla dzieci *Akademii Pana Kleksa* (1984) Krzysztofa Gradowskiego. Także scena z *Nie będę cię kochać* (1973) Janusza Nasfetera, w której trzynastoletnia Ania (Grażyna Michalska) ogląda przed lustrem swoje nagie ciało, mogłaby zostać dziś uznana za mającą charakter pedofilski.

Za każdym razem różnice historycznokulturowe przekładają się na obyczajowość, prawo czy ideologię. W kolejnych dekadach można było pokazywać coraz więcej<sup>11</sup>. Nie chodzi przy tym tylko o konkretne tabu, ale sam seks, a czasem nawet samą nagość. Niemniej ochrona moralności, także z powodu niechęci do naruszania *status quo*, zawsze miała dla polskiej cenzury fundamentalne znaczenie, choć nawet ona dostrzegała zmiany społeczne i obyczajowe oraz związane z nimi wizerunki nagości i erotyki<sup>12</sup>. Ponadto pewne kwestie wydawały się niezmiennie nawet w obliczu zbliżającej się transformacji ustrojowej i obyczajowej. W grę wchodziły bowiem wspomniane wcześniej konserwatywna obyczajowość, stanowiące część habitusu wielu odbiorców zasady moralne, przyzwyczajenia estetyczne itd.

Charakterystycznym tego świadectwem są uwagi zgłoszone przez Kazimierza Koźniewskiego i Andrzeja Mularczyka podczas kolaudacji *Porno* Marka Koterskiego, która odbyła się już pod koniec PRL, w marcu 1989 r. Pierwszy zadeklarował: „jako starszy pan bardzo lubię pornografię, [ale] [...] lubię ją w eleganckim

<sup>8</sup> *Starac się działać* 1983, nr 45, s. 18. 15 lat wcześniej cenzor, odnosząc się do relacji erotycznych między bohaterami *Gry* (1968) Jerzego Kawalerowicza, pisał: „Dla ogromnej większości naszego społeczeństwa na pewno bliższe i bardziej do zaakceptowania są zasady moralności głoszone przez kościół katolicki niż postawa prezentowana w filmie *Gra*”; za: FIK 1995, s. 129.

<sup>9</sup> KORNATOWSKA 1986, s. 158.

<sup>10</sup> NIJAKOWSKI 2010, s. 332–333.

<sup>11</sup> KORNACKI 2008, s. 196–201.

<sup>12</sup> *Starac się działać* 1983, s. 18.

wydaniu”<sup>13</sup>. Mularczyk, podkreślając, że film będzie z pewnością sukcesem finansowym, z kolei dywagował: „gdyby był zrobiony z wdziękiem, jakoś ze smakiem, z gustem, nie odbierając ilości tej nagości, kopulacji, ekstazy, stękania, jęków i ejakulacji”<sup>14</sup>. Wielu członków komisji kolaudacyjnej zaprezentowało brak wycucia ironii i konwencji. W znacznej mierze stanowiło to potwierdzenie wypowiedzianej wówczas opinii producenta filmu Juliusza Machulskiego, że polskie społeczeństwo nie potrafi mówić o erotyce: „Nie ma szansy na tematy, które są wstydlive, nie mówi się, nie ma języka, w którym można mówić o sprawach seksu i erotyki [...]”<sup>15</sup>.

Filmowe reprezentacje tabu uwzględniają zarówno stałość, jak i zmienność norm obyczajowych, rygoru doktryny, oczekiwań widzów. Filmy, które biorę pod uwagę (*Trudna miłość* (1953) Stanisława Różewicza, *Dwa żebra Adama* (1963) Janusza Morgensterna, *Seksolatki* (1972) Zygmunta Hübnera, *Stanisław i Anna* (1985) Kazimierza Konrada i Piotra Stefaniaka oraz *Co lubią tygrysy* (1989) Krzysztofa Nowaka), dotyczą odmiennych tabu i powstawały w różnym czasie — pierwszy w okresie stalinowskim, ostatni u progu zmiany ustrojowej i obyczajowej. Dzięki temu w zawartych w nich sposobach osvajania tabu seksualnego można dostrzec zjawiska uniwersalne, a także różnice wynikające właśnie z jego ukontekstowania. Szczególnie wyraźnie widać to w przypadku kina stalinowskiego, w największym stopniu utożsamiającego to, co prywatne, z tym, co publiczne, a intymność człowieka poddające kontroli politycznej. Co więcej, nietrudno przecież dostrzec w kulturze socrealistycznej elementy myślenia religijnego czy magicznego.

W polskim kinie stalinowskim tabu seksualne odnosiło się do kwestii klasowych. Znakomicie widać to w *Trudnej miłości* Stanisława Różewicza. Związek należącego do biedoty Janka Małodwornego i Hanki Nalepianki, córki kułaka, wpisuje się w motyw mezaliansu społecznego, z tym że osobą niższego stanu jest tu najbogatsza dziewczyna we wsi. Młodzi spotykają się przy stogu siana, a pocałunek kończy się zaciemnieniem. O tym, że mogło dojść między nimi do czegoś więcej, dowiadujemy się dzięki chustce, którą znajduje inny z bohaterów — stary Zimnoch. Wówczas też tłumaczy chłopakowi, że musi uważać, bo na wsi zaczną gadać, że chce założyć spółdzielnię chłopską, a zadaje się z córką kułaka. O nawiązanej relacji nie można mówić publicznie, ponieważ tabu stanowi w tym wypadku związek międzyklasowy. Dopiero przyjście na zebranie założycielskie spółdzielni rolniczej oraz publiczne oskarżenie i wyparcie się ojca i brata zdejmuje z Nalepianki aurę nieczystości. Od tej pory przestaje być w opinii społecznej nietykalna, nie ma zatem przeszkód, by jej związek z Małodwornym mógł nie tylko trwać, lecz także stać się

<sup>13</sup> AFINA, sygn. A-344, poz. 577, *Stenogram z posiedzenia Komisji kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z dnia 10 marca 1989 r.*, k. 1.

<sup>14</sup> AFINA, sygn. A-344, poz. 577, *Stenogram z posiedzenia Komisji kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z dnia 10 marca 1989 r.*, k. 4.

<sup>15</sup> AFINA, sygn. A-344, poz. 577, *Stenogram z posiedzenia Komisji kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z dnia 10 marca 1989 r.*, k. 7.

publicznie wiadomy. Takich przykładów znajdziemy w kinie socrealistycznym więcej. Zaspokojenie seksualne połączone z dyskomfortem klasowym odczuwał Szczęśny z *Celulozy* (1953) Jerzego Kawalerowicza podczas romansu z żoną właściciela warsztatu, w którym pracował. Trzeba jednak pamiętać, że problematyka seksualna, tak silnie obecna w kulturze radzieckiej lat dwudziestych, w Polsce pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX w. prawie w ogóle nie występuje, co wynika zarówno z odejścia od niej w kulturze „dwa” — według terminologii Władimira Papiernego — jak i z konserwatywnej obyczajowości polskiego społeczeństwa.

Napięcie związane z tabu osłabiano, korzystając ze wzorów kina gatunkowego. Stąd np. rola komedii filmowej, która dzięki humorowi mogła kwestie kłopotliwe brać w cudzysłów. W *Poszukiwany, poszukiwana* (1972) Stanisława Barei mężczyzna zakłada perukę i kobiece ubrania, żeby się ukryć. Jakkolwiek okazuje się, że wykonuje prace przewidziane dla kobiet tak dobrze, że staje się to dla niego intratnym źródłem dochodu, to jego tożsamość płciowa i seksualna, mimo kilku scen komediowych, związanych m.in. z pożądaniem seksualnym kilku bohaterów i bohatererek, nawet przez moment nie zostaje jednak naruszona. Mamy więc do czynienia z takim *cross-dressingiem*<sup>16</sup>, który zdaje się w ogóle do seksualności nie odnosić. Sam film, podobnie jak cała twórczość Barei, bardziej narusza tabu polityczne, związane z opisem PRL-owskiej codzienności. Ponadto śmiech niweluje tabu, przenosi je w inny wymiar.

Podobnie dzieje się w zrealizowanym w 1989 r., a zatem pod koniec PRL-u, filmie Krzysztofa Nowaka *Co lubią tygrysy*, w którym przedstawiona została swoista galeria zachowań i postaw uznawanych za tabu. Mowa w nim, najczęściej pretekstowo, o homoseksualizmie, transwestytyzmie (utożsamianym zresztą z biseksualizmem), prostytucji, zdradzie małżeńskiej, AIDS, nimfomanii i sadomasochizmie. Ale przez swoją formułę, będąc niewybredną komedią, film ten, przywołując wiele tabu, żadnego z nich nie łamie. Pokazuje istnienie pewnych zjawisk, nie wchodząc w żaden sposób w ich istotę, zaznaczając za to wyraźnie, że mają one charakter marginalny.

Jedną z najciekawszych komedii podejmujących zagadnienie tabu seksualnego są *Dwa żebra Adama* Janusza Morgensterna, na podstawie scenariusza Józefa Hena. Tym razem chodzi o *ménage à trois*. Jan Wiktus ma żonę Helenę, ale za granicą, gdzie przez kilka lat pracował, zawarł drugi ślub z Włoszką Paolą, która w ślad za nim przyjeżdża do Polski i zamieszkuje z nim i jego małżonką. W tej sytuacji największym problemem jest to, że wykraczający poza normę związek nie stanowi instancji kontrolującej sam w sobie, a te najważniejsze — partia oraz Kościół, nie wiedzą, jak na niego zareagować. Początkowo przyjazd pięknej Włoszki staje się wydarzeniem: mężczyźni kupują rozmówki polsko-włoskie,

<sup>16</sup> Więcej na temat *cross-dressingu* w polskim kinie vide Arkadiusz Lewicki, *Transgender/Transvestism/Cross-Dressing in Polish Cinema*, referat wygłoszony na 2017 ASEES Convention, Chicago, listopad 2017.

a kobiety zaczynają przyrządzać spaghetti, później mieszkańców coraz bardziej uwiera jednak to, że cała trójka żyje zgodnie, razem mieszka i chodzi do kościoła. Tym samym zburzony zostaje ład panujący w Godach, relacja między tym, co publiczne, i tym, co prywatne. Mieszkańcy sami zdradzają żony, a ksiądz mieszka z „kuzynką”, wszystko to jest jednak wpisane w obyczajowe *status quo*, a przede wszystkim — starannie ukrywane. Lekceważenia tabu oraz ignorowania sankcji społecznych wybaczyć nie mogą.

W kulturze PRL wiele mówiono o przemianach społeczeństwa socjalistycznego, prowadzących w kierunku nowoczesności, zmiany obyczajowe nie postępowały jednak tak szybko jak zakładana budowa ustroju socjalistycznego (symbolicznym, choć nie do końca wykorzystanym przeciwstawieniem są miasteczko i budowany właśnie kombinat). Zdecydowanie trudniej też było je dookreślić, wskazać kierunek, w którym powinny podążać. W *Dwóch zębrach Adama* problem ten świetnie ukazują dialog między sekretarzem partii Górnikiem a Wiktusem. Na słowa: „Żyjesz, można powiedzieć, w bigamii. Ty, stary partyjniak, dusza godziańskiej klasy robotniczej, podważasz ludową moralność”<sup>17</sup>, bohater odpowiada: „A cholera wie, jaka ma być ta nowa moralność”. W innej scenie padają nawet słowa o „epoce wolnego człowieka, wolnego doboru seksualnego”, ale dość szybko zostają ośmieszzone.

Seksualne tabu zostaje w filmie oswojone. Bohater odsuwa seksualność na dalszy plan. W rozmowie z księdzem mówi: „Ja o miłości, a wy o rozpuszcie”. Fundamentalne znaczenie ma także komediowa forma filmu, łagodząca zarówno krytykę społeczną, jak i obraz samego związku. Starano się bowiem uniknąć potraktowania go zbyt serio, podobnie jak związanej z nim seksualności (została też osłabiona obsesja seksualna narratorki i jej niechęć do mężczyzn)<sup>18</sup>. Jak wynika z żartobliwej wymiany zdań między Wiktusem a zaprzyjaźnionym z nim księdzem — zwyczaj uprawiania seksu z dwoma kobietami nie przyjmie się w Polsce, ponieważ... mamy za mało pokoi, żeby każda z nich miała swój własny. Ostatecznie znika też przyczyna naruszenia tabu. Następuje przywrócenie stanu początkowego, a ład zwycięża chaos — Włoszka w końcu wyjeżdża. Okazuje się zresztą, że według ówczesnego prawa do bigamii tak naprawdę nie doszło — jeden ślub był kościelny, drugi — cywilny. Pozostaje wszakże kwestia obyczajów. Film jest bowiem przede wszystkim kpina z małomiasteczkowej mentalności i dwulicowej moralności, natomiast w istotę związku erotycznego między mężczyzną i dwoma kobietami prawie w ogóle nie wchodzi. *Dwa zębra Adama* cechuje ambiwalencja: z jednej strony film jest z pewnością świadectwem przemian obyczajowych pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, uwzględnia również kwestie wolności seksualnej, z drugiej strony podejmuje problem tabu zgodnie z ówczesnym podejściem do

<sup>17</sup> Słowo „ludowa” odnosi się tu do formy ustrojowej, nie do obyczajowości wiejskiej, choć warto zaznaczyć, że sprzeciw partii, w postaci miejscowego sekretarza i zarazem przyjaciela głównego bohatera, wynika jednak w dużej mierze z jego osadzenia w tym miasteczku. Cf. GAZDA 1964, s. 3.

<sup>18</sup> JACHYMEK 2016, s. 279–281.

tematyki współczesnej — w sposób pozornie otwarty, ale powierzchowny, unikając zbyt wnikliwych pytań<sup>19</sup>.

Karol Jachymek wskazuje, że jakkolwiek problem bigamii pojawiał się jeszcze w kinie lat sześćdziesiątych XX w. — np. w *Pamiętniku pani Hanki* (1963) i *Calej naprzód* (1966) Stanisława Lenartowicza oraz *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964) Wojciecha Jerzego Hasa — to „[w] każdym z tych utworów zagadnienie wielożeństwa [zostało] sportretowane jednak z pomocą historycznego bądź kulturowego oddalenia”<sup>20</sup>. Podobny zabieg został zastosowany w wypadku kazirodztwa, o którym opowiadał średniometrażowy film *Stanisław i Anna* Kazimierza Konrada i Piotra Stefaniaka, nakręcony, co ciekawe, na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Stanisław i Anna Oświęcimowie byli postaciami historycznymi, a legenda o ich kazirodczej miłości — byli bowiem przyrodnim rodzeństwem — znalazła odzwierciedlenie w wielu tekstach kultury, np. w poemacie symfonicznym Mieczysława Karłowicza, którego fragmenty zostały w filmie wykorzystane. Dzieło porusza więc temat tabu, ale nie dość, że akcja toczy się w odległych czasach, w pierwszej połowie XVII w., to jeszcze zostaje wyraźnie podkreślone, że mamy do czynienia z legendą. Ponadto poetyckość filmu — jego muzyczna oprawa i brak dialogów — sprawiają, że większe znaczenie ma w tym przypadku wielka miłość niż złamanie tabu, które zostaje w dodatku unieważnione dzięki zdobytej — choć już na próżno, Anna bowiem umiera — papieskiej dyspensie.

Historyczne bądź kulturowe oddalenie można często dostrzec w ujęciach tematyki homoseksualnej. Ten zakres tabu seksualnego był najliczniej reprezentowany (przy czym częściej na ekranie pojawiała się pederastia niż miłość lesbijska), w związku z tym też najbardziej zróżnicowany. Także przy filmowych wizerunkach homoseksualistów nie bez znaczenia jest kontekst historyczny. Większe zseksualizowanie kultury lat osiemdziesiątych przynosi również liczniejszą reprezentację gejów i lesbijek. Tematyka ta pojawiała się dość często także w mediach, choćby ze względu na problem AIDS. Oprócz tego Sebastian Jagielski wskazuje na „dominację w kulturze ostatniej dekady PRL-u »nowej dekadencji«, która w seksualnym odmiencu nieodmiennie dostrzegала czytelny znak schyłkowości”<sup>21</sup>.

Jak bardzo nośna to tematyka, wskazuje obszerna książka Jagielskiego *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Nie chodzi mi jednak o szeroko rozumianą obecność homoerotycznego pragnienia, zwłaszcza męskiego, czy jego sublimacji i metafor, ani o wielość i różnorodność jego reprezentacji, wpisanych w różne wzory męskości i kobiecości, ale o takie przedstawienia homoseksualizmu, które, sięgając po dosłowność, starają się zniwelować jakiegokolwiek napięcie społeczne i kulturowe.

<sup>19</sup> JACHYMEK 2016, s. 273.

<sup>20</sup> JACHYMEK 2016, s. 280.

<sup>21</sup> JAGIELSKI 2013, s. 362.

Możemy dostrzec specyficzne zabiegi, służące takiemu mówieniu o tym tabu, by bez rezygnacji z ukazania związanych z nim przestrzeni ignorować zarówno jego odrębność, jak i specyfikę. Jak pisze Jagielski,

miejsce seksualnego outsidera w polskiej przestrzeni jest inne niż w nowoczesnych państwach europejskich. Zatarcie granicy między heteroseksualnością a homoseksualnością — jak się zdaje — nie budzi lęku, bo to, co homoseksualne, nikomu jako homoseksualne się nie jawi. Seksualizacja więzi między mężczyznami nie rodzi paniki, więzi te bowiem nie zostały oznaczone jako nienormalne. [...] Homoerotyzm nie został zatem wykluczony z przestrzeni peerelowskiej kultury, lecz stał się niewidoczny, a właściwie: znalazł się poza granicami widzialności<sup>22</sup>.

Nie oznacza to, że homoseksualiści nie pojawiali się w polskich filmach. Byli pokazywani, ale nienazywani. Widz może ich zauważyć, ale nie naruszają oni normy (nie wnikam tu w kwestie akceptacji czy homofobiczności poszczególnych wizerunków). Obecność homoseksualistów mogłaby podważyć normę tylko w sytuacji, w której byłaby zagrożeniem dla męskiej tożsamości. Tak jednak zazwyczaj nie jest zarówno przez przejawianie stereotypów związanych z wyglądem i zachowaniem (zniewieściałość i niekiedy nachalnie wręcz podkreślana inność), jak i odwołanie do przeszłości, połączone z artystycznym wysublimowaniem, jak choćby w adaptacjach prozy Jarosława Iwaszkiewicza — choćby w *Brzezynie* (1970) Andrzeja Wajdy czy w *Zygrydzie* (1986) Andrzeja Domalika. W obu tych filmach, których akcja rozgrywa się w dwudziestoleciu międzywojennym, owo kulturowe i historyczne oddalenie jest widoczne najlepiej.

Przerysowane, wręcz karykaturalne figury, w znacznej mierze definiowane przez gest i wygląd, pojawiały się nierzadko w komediach. Śmiech nie służył jednak przewyżczeniu niechęci i wstrętu, ale ukazaniu wyolbrzymionej przez groteskowość wyglądu bądź sytuacji inności tych postaci. Komediowa formuła lub taki wątek w innym gatunku — przykładem mogą być *Zakłęte rewiry* (1975) Janusza Majewskiego<sup>23</sup> — niwelowały niepokój heteroseksualnych widzów. Niekiedy naruszenie tabu przez aktywność seksualną przypisane jest bohaterom negatywnym — stając potwierdzeniem ich braku szacunku dla norm i nieprzystawalności do społeczeństwa — funkcjonującym w przestrzeni wyłączonej (motyw lesbijski w *Nadzorze* Wiesława Saniewskiego z 1983 r.) lub reprezentującym anachroniczne z punktu widzenia doktryny klasy społeczne jak arystokraci lub grupy „społecznie podejrzan” jak artyści<sup>24</sup>.

Warto bowiem pamiętać, że na tabuizację homoseksualizmu w PRL wpłynęły zarówno normy religijne i oczekiwania Kościoła katolickiego oraz konserwatywna obyczajowość, jak i kontekst polityczny. Autor *Maskarad męskości* wskazuje na

<sup>22</sup> JAGIELSKI 2013, s. 264.

<sup>23</sup> MAZIERSKA 2009, s. 50.

<sup>24</sup> MAZIERSKA 2009, s. 50–51.



pruderię doktryny, ale również na swoistą dwuznaczność stosunku władzy do homoseksualizmu: jakkolwiek nie został on spenalizowany, w oficjalnym dyskursie był uznawany za patologię i dewiację. W odniesieniu do konkretnych osób państwo, w zależności od sytuacji i potrzeb, ignorowało go lub traktowało jako narzędzie nacisku<sup>25</sup>.

W przeciwieństwie do wspomnianych wcześniej zagadnień problem współżycia nastolatków wydaje się nie należeć do tabu. W filmie i literaturze powojennej nie był to temat nowy, funkcjonował w nich już od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W polskim kinie pojawił się w połowie lat pięćdziesiątych, mocno zaakcentowany choćby w *Końcu nocy* (1956) Juliana Dziedziny, Walentyny Uszyckiej i Pawła Komorowskiego. Reakcje na niektóre filmy wskazują jednak, że nawet jeśli nie sam temat, to poszczególne realizacje zdawały się naruszać tabu. Dlatego też warto zwrócić uwagę na jedną z nich, mianowicie *Seksolatki* Zygmunta Hübnera, zarówno ze względu na sam temat, jak i interwencje cenzury oraz kłopoty związane z realizacją, w tym przede wszystkim reakcją rodziców dziewczyny grającej główną rolę (konieczne było nakręcenie scen erotycznych na nowo z dublerką). Jak wówczas pisano,

[...] autor scenariusza i reżyser podjęli temat, który — dziedziczona u nas i nie tylko u nas z pokolenia na pokolenie — pruderia otoczyła murem wstydlivego milczenia. Strzegły tego muru — wpajana od wieków groza grzechu śmiertelnego i dotkliwie zawsze społeczne skutki złamania obyczajowego tabu<sup>26</sup>.

Młodzi bohaterowie, siedemnastoletni Tomek i szesnastoletnia Ania, nie tylko rozpoczynają współżycie, lecz także chcą razem zamieszkać. W tym celu muszą oszukiwać, ponieważ nie mogą tego zrobić legalnie, rodzice nie wykazują zaś zrozumienia lub nie mają odpowiednich warunków, by im pomóc. Tomek i Ania są nowocześni w przeciwieństwie do szkoły i rówieśników, pełniących rolę destrukcyjną. Nie tylko mieszkają razem i uprawiają seks, lecz także rozmawiają o zabezpieczeniu się, kupują środki antykoncepcyjne, szukają wiadomości w książkach, a dziewczyna ogląda w gazecie zdjęcie z erotycznymi rzeźbami w hinduskim kompleksie świątynnym Kadzurajo (Khajuraho). Nowocześni, ale czy dorośli? Film można uznać za rodzaj przestrogi skierowanej do młodzieży, której nieodpowiedzialność nie polega na rozpoczęciu życia seksualnego, ale infantyilizmie i całkowitym nieliczeniu się z realiami.

W gruncie rzeczy, choćby w wyniku zmian w scenariuszu, główny nacisk został jednak położony na zupełnie inne kwestie. Porażka dziewczyny nie jest związana z jej niedojrzałością, ale gwałtem, którego ofiarą stała się podczas prywatki. Podczas kolaudacji zwrócił na to uwagę Janusz Gazda. Początkowo — mówił — miał to być film o tym, że współżycie seksualne niedojrzałej dziewczyny prowadzi ją do promi-

<sup>25</sup> JAGIELSKI 2013, s. 247–248.

<sup>26</sup> HOFFMAN 1972, s. 5.

skuityzmu, tymczasem ostatecznie wina została zrzucona na okoliczności i środowisko, do którego trafiła dość przypadkowo<sup>27</sup>.

Mogłoby się wydawać, że fundamentalne znaczenie ma dyskurs modernizacyjny. *Seksolatki* stanowiłyby dowód na nowoczesność socjalistycznego państwa, możliwość prowadzenia debaty na temat przemian obyczajowych, stylu i standardu życia<sup>28</sup>. W świecie przedstawionym mamy do czynienia z tabu zakazującym młodym współżycia, sam film z kolei stara się przełamać tabu nakazujące milczenie na ten temat. Ma być skierowany przeciw mieszczańskim przesądom — takie wyrażenie pada w nim wprost. Trzeba jednak zwrócić uwagę na odrzucenie *Seksolatek* przez szkolną młodzież, która uznała je za nieautentyczne i zrealizowane z punktu widzenia dorosłych. Reżyserowi zarzucano m.in., że pokazał młodzież skupioną na chęci współżycia, a nie na miłości, zwracano też uwagę na pruderię, a więc to, z czym film miał walczyć. Tabu — związane nie tyle z samym współżyciem, ile ze sposobem mówienia o nim, ukazywania seksu, przedstawieniem kontekstu, choćby kontroli nad seksem — zostało więc przez film naruszone w bardzo niewielkim stopniu. Tak przynajmniej wynikało z zapisu dyskusji opublikowanej w miesięczniku „Kino”<sup>29</sup>, choć warto pamiętać, że w 1972 r. *Seksolatki* w ciągu zaledwie sześciu miesięcy obejrzało prawie 1,5 mln widzów.

Po raz kolejny mówiono o tabu w taki sposób, by nie naruszyć dominujących w społeczeństwie przekonań. Tym razem wpływ na to miała cenzura i protestujący rodzice. Według zaleceń należało usunąć sceny, w których dziewczyna zdejmuje spódniczkę<sup>30</sup>, „chłopiec sprawdza łóżko, czy skrzypią sprężyny” oraz „ujęcia rozpiera rozporka u spodni i sformułowania »zobaczysz jaki ładny«” podczas finałowej prywatki<sup>31</sup>. Jak relacjonował kierownik produkcji, „uskromniono scenę miłości”<sup>32</sup>. Widać zatem, że kwestią tabu pozostawał sam seks, a mówiąc bardziej precyzyjnie — sposób jego przedstawiania, zwłaszcza w odniesieniu do młodych

<sup>27</sup> AAN, NZKZPRF, sygn. 4/23, *Protokoły posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów wraz z załącznikami. 1971–1972, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 20 lipca 1971r.*, k. 6.

<sup>28</sup> KLICH-KLUCZEWSKA 2015, s. 133–136. Autorka, doceniając *Seksolatki* jako „jedną z najciekawszych wypowiedzi w duchu rewolucji seksualnej późnych lat 60.”, zwraca uwagę, że o naruszeniu tabu stanowiły niekoniecznie sama seksualność czy forma jej przedstawienia — stosunkowo daleko idąca jak na owe czasy otwartość w mówieniu o pragnieniach, czy ewentualne nawiązanie do zachodniego stylu życia. Istotniejsze było wskazanie na „świadome wykluczenie małżeństwa i wybór wolnego związku przez głównych bohaterów”; KLICH-KLUCZEWSKA 2015, s. 146.

<sup>29</sup> BRACH 1972, s. 18–20, vide też MRUKLIK 1972, s. 20.

<sup>30</sup> AAN, NZKZPRF, sygn. 4/23, *Protokoły posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów wraz z załącznikami. 1971–1972* [Pismo Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów w sprawie filmu *Seksolatki* z 27 lipca 1971].

<sup>31</sup> AAN, NZKZPRF, sygn. 4/23, *Protokoły posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów wraz z załącznikami. 1971–1972, Protokół z przeglądu filmu fabularnego [Seksolatki]*.

<sup>32</sup> AAN, NZKZPRF, sygn. 4/23, *Protokoły posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów wraz z załącznikami. 1971–1972*, [Pismo kierownika produkcji filmu *Seksolatki* z 28 lipca 1971].

ludzi. Wzburzenie i kontrowersje wzbudziła przecież także scena inicjacji seksualnej we wcześniejszym o rok filmie Heleny Amiradžibi i Jerzego Stefana Stawińskiego *Kto wierzy w bociany?* (1970)<sup>33</sup>. W tym wypadku pojawiły się wątpliwości, czy nie została przekroczona granica smaku i odpowiedzialności za młodzież.

Nie chodziło bowiem jedynie o fabułę i o bohaterów, ale także sposób ich filmowania. Dotyczy to nawet lat osiemdziesiątych, kiedy erotyka stała się wręcz jedną z cech charakterystycznych polskiego kina. Nawet obficie wizualizując nagość, starano się jednak ją usprawiedliwić, na przykład wprowadzając „pierwiastek estetycznej kompozycji”<sup>34</sup>, intertekstualne odniesienia do klasyki literackiej oraz „umoralniając” ją — krytykując, choć zarazem zwiększając dzięki niej atrakcyjność filmu<sup>35</sup>. Natomiast czynności seksualne, zwłaszcza te, które wykraczały poza „normalność”, raczej sugerowano, niż przedstawiano dosłownie. W *Och Karol!* (1985) Romana Załuskiego życie jednego mężczyzny z kilkoma kobietami sfilmowane zostało wyjątkowo pruderyjnie. Bohater *Menedżera* (1985) Ryszarda Rydzewskiego przez okno widzi orgię odbywającą się w jednym z mieszkań. Widz jest o tym przekonany ze względu na dużą liczbę nagich ciał, choć żadnych działań seksualnych nie oglądamy. Jeśli dzieje się inaczej, to w historycznym kostiumie, jak w *Thais* (1983) Ryszarda Bera czy we wcześniejszej o dekadę *Ziemi obiecanej* (1974) Andrzeja Wajdy.

Biorąc pod uwagę całokształt kina PRL, pozornie można by mówić o akceptacji wielu tematów tabu seksualnego. Choć nieliczne, są wszak obecne w różnych filmach — nie tylko tych przywołanych — rzadko też zostają w nich zdecydowanie potępione. Społeczny brak akceptacji można odczytać jako element krytyki wobec mentalności i obyczajów nienadążających za rozwojem socjalistycznego społeczeństwa. Czasem też pojawia się krytyczny obraz instancji kontrolujących, choć nierównomiernie rozłożony: najczęściej były oskarżane opinia publiczna i Kościół. Niektóre ze wspomnianych filmów, np. *Dwa żebra Adama* i *Seksolatki*, stały się punktem wyjścia do ożywionych dyskusji na łamach prasy, dotyczących nie tyle ich samych, ile zmian obyczajowych. Kino PRL było dość zróżnicowane, więc jakiegokolwiek uogólnienia mogą być mylące. Przywołane przykłady stanowią dowód, że nader często, mimo zakładanej w samoopisach nowoczesności, starało się ono raczej osłabić napięcia związane z seksualnym tabu, niż naruszyć *status quo*, co wynikało zarówno z politycznej, ideologicznej i społecznej specyfiki ówczesnej kultury, jak i z postrzegania seksualności w polskiej świadomości i mentalności<sup>36</sup>. Aby to uczynić, odwoływało się do kina gatunków, zwłaszcza komedii, przez milczenie, przeniesienie tematu w sferę przeszłości lub legendy z zachowaniem wizualnej ostrożności.

<sup>33</sup> Vide JACHYMEK 2016, s. 424–425.

<sup>34</sup> KORNACKI 2008, s. 216–217.

<sup>35</sup> ZWIERZCHOWSKI [w druku].

<sup>36</sup> Seks był przecież najsilniejszym obiektem tabu w polskiej kulturze jeszcze kilkanaście lat po PRL. Vide FLEISCHER 2003, s. 32–33.

## WYKAZ CYTOWANYCH ŹRÓDEŁ I LITERATURY PRZEDMIOTU

## ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE I MATERIAŁY NIEPUBLIKOWANE

- AFINA [= Archiwum Filмотeki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego], sygn. A-344, poz. 577, *Stenogram z posiedzenia Komisji kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z dnia 10 marca 1989 r.*
- AAN [= Archiwum Akt Nowych], NZKZPRF [= Naczelny Zarząd Kinematografii, Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów], sygn. 4/23, *Protokoły posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów wraz z załącznikami. 1971–1972* (w tym: *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 20 lipca 1971r.*; [Pismo Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów w sprawie filmu *Seksolatki* z 27 lipca 1971]; *Protokół z przeglądu filmu fabularnego [Seksolatki]*; [Pismo kierownika produkcji filmu *Seksolatki* z 28 lipca 1971])

## ŹRÓDŁA DRUKOWANE I LITERATURA PRZEDMIOTU

- BRACH 1972 = Barbara Brach, *Jak w szkolnej czytance*, „Kino”, 1972, 1, s. 18–20
- FIK 1995 = Marta Fik, *Z archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (6). Październik — grudzień 1968*, „Kwartalnik Filmowy”, 1995, 11, s. 128–134
- GAZDA 1964 = Janusz Gazda, *Paradoksy obyczajowe w dobie pięćdziesiątki*, „Głos Pracy”, 1964, 22
- FLEISCHER 2003 = Michael Fleischer, *Obszar tabu w systemie polskiej kultury*, „Rocznik Centrum Studiów Europejskich i Niemieckich im. Willy Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego”, 2003, 1, s. 283–300
- HOFFMAN 1972 = Zdzisław Hoffman, *Seksodziadki o seksolatkach*, „Film”, 1972, 21, s. 5
- JACHYMEK 2016 = Karol Jachymek, *Film — ciało — historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Gdańsk 2016
- JAGIELSKI 2013 = Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013
- KALINOWSKA 2009 = Izabela Kalinowska, *Seks, polityka i koniec PRL-u: o cielesności w polskim kinie lat osiemdziesiątych*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. Sebastian Jagielski, Agnieszka Morstin-Popławska, Kraków 2009
- KLICH-KLUCZEWSKA 2015 = Barbara Klich-Kluczevska, *Młodość, seks, cenzorzy i ludzie. Debata wokół filmu Seksolatki*, w: *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją*, red. Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Warszawa 2015, s. 130–149
- KORNACKI 2008 = Krzysztof Kornacki, *Naga władza. Polskie kino erotyczne (schronienie PRL-u)*, „Studia Filmoznawcze”, XXIX, 2008 (*Niebo i piekło melodramatu*, red. Sławomir Bobowski), s. 195–224
- KORNATOWSKA 1986 = Maria Kornatowska, *Eros i film*, Łódź 1986
- KRYSIĄK 1990 = Jerzy Krysiak, *Romans z władzą*, „Kino”, 1990, 8, s. 16–19
- MAZIERSKA 2009 = Ewa Mazierska, *Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych seksualności” w kinie polskim okresu PRL-u*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. Sebastian Jagielski, Agnieszka Morstin-Popławska, Kraków 2009
- MURKLIK 1972 = Barbara Mruklik, *Takie jest życie*, „Kino”, 1972, 1, s. 22

NIJAKOWSKI 2010 = Lech M. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010

*Starać się działać* 1983 = *Starać się działać mądrze* [Rozmowa z Przemysławem Marciszem, dyrektorem Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Warszawie], „Film”, 1983, 45, s. 18–19

WASILEWSKI 2010 = Jerzy S. Wasilewski, *Tabu*, Warszawa 2010

ZWIERZCHOWSKI [w druku] = Piotr Zwierzchowski, *Nagość jako strategia promocyjna w kinie polskim lat 80.*, „Images” (w druku)

### **Making sexual taboos familiar in communist Poland's cinema**

Cinema in communist Poland often tackled sexual topics, including taboos like *ménage à trois*, incest, sexual freedom, underage sex, prostitution, promiscuity, sadomasochism, sexual violence and homosexuality to depict the conflict between bourgeois and religious traditionalism on the one hand, and social transformations and modernity of the socialist society on the other. Cinema in that period was varied, so generalisations may be misleading. However, the examples given by the author show that quite often despite its self-proclaimed modernity cinema sought to reduce the tension associated with sexual taboos rather than change the status quo, an approach that stemmed both from the political, ideological and social specificity of culture at the time, and from perception of sexuality by the Poles. The article focuses on the ways in which this was achieved: references to genre cinema, especially comedy, silence, transfer of the subject matter to the past or legend, visual caution.

Film representations of the taboos take into account both the permanence and changing nature of social norms, doctrinal discipline and viewers' expectations. The analysed films — *Trudna miłość / Difficult Love* (1953) by Stanisław Różewicz, *Dwa żebra Adama / Adam's Two Ribs* (1963) by Janusz Morgenstern, *Seksolatki / Sexeenagers* (1972) by Zygmunt Hübner, *Stanisław i Anna / Stanisław and Anna* (1985) by Kazimierz Konrad and Piotr Stefaniak, and *Co lubią tygrysy / What Do the Tigers Like* (1989) by Krzysztof Nowak — deal with different taboos and were made in different periods, the first in the Stalinist era, the last on the eve of the political and social change in Poland. This makes it possible to notice in their ways of making sexual taboos familiar universal phenomena as well as differences stemming from their contexts.