

Natasza Korczarowska-Różycka

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-3130-128X

A Seniuk pokazała biust!

Recenzja książki „Kardiogram” przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka Mirelli i Jarosława Kurkowskich.

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.3.10>

Streszczenie

Artykuł jest recenzją książki „Kardiogram” przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka Mirelli i Jarosława Kurkowskich. Wydana w 2022 r. popularnonaukowa monografia stanowi interesujący przyczynek do historii kina polskiego okresu PRL-u. Autorów interesowała kwestia, na ile przemiany obyczajowe, a także liberalizacja dotycząca reprezentacji seksualności w Europie Zachodniej wpływały na produkcję filmową za „żelazną kurtyną”, a co za tym idzie – w jakim stopniu oddziaływały na społeczną obyczajowość w PRL

Słowa kluczowe

PRL seksualność, normy obyczajowe, kino

Wydana w 2022 roku popularnonaukowa monografia Mirelli i Jarosława Kurkowskich to interesujący przyczynek do historii kina polskiego okresu PRL-u. Zgodnie z deklaracją Autorów opracowanie poświęcone jest istotnej kwestii: jak dalece przemiany obyczajowe, a także liberalizacja norm kinematograficznych w dziedzinie seksualności na zachodzie Europy wpływały na produkcję filmową za „żelazną kurtyną”, a co za tym idzie, w jakim stopniu oddziaływały na społeczną obyczajowość w PRL¹. Badacze nie skupiają się wyłącznie na tekstualnej analizie rodzimych filmów, lecz wskazują także na rozległe konteksty społeczno-polityczne, w których funkcjonowała peerelowska kinematografia. Przedmiotem zainteresowania są w głównej mierze pełnometrażowe filmy fabularne (Autorzy przebadali imponujący korpus utworów, wśród których znalazły się filmy praktycznie nieznane szerszym kręgom odbiorców), ale sporo uwagi poświęcono też popularnym serialom telewizyjnym (*Wojna domowa*, *Czterdziestolatek*, *Dr Ewa*) i studenckim etiudom zrealizowanym przez przyszłych mistrzów kina (*Uśmiech zębiczny* Romana Polańskiego, *Portret mężczyzny z medalem* Witolda Leszczyńskiego, *Samolot z Budapesztu* Krzysztofa Zanussiego). Integralną częścią publikacji jest niezwykle bogaty i dobrze sfunkcjonalizowany względem głównego wyводу materiał wizualny (fototy z filmów, wycinki recenzji prasowych, stenogramy posiedzeń komisji kolaudacyjnych). Punktem odniesienia dla przeprowadzonych analiz są postępujące w świecie zachodnim od schyłku lat 60. przeobrażenia obyczajów i moralności, norm i reguł życia rodzinnego oraz znaczne ograniczenia zakresu seksualnego tabu. We wstępie Kurkowsky stawiają fundamentalne z punktu widzenia przyjętej strategii badawczej pytanie:

Jak jednak te procesy i zależności zachodziły w tej części świata, w której życie gospodarcze, społeczne, kulturalne, nie mówiąc już o sferze polityki, zostało poddane

1 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „Kardiogram” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka*, Łomianki 2022, s. 9.



totalnemu nadzorowi i podporządkowane ideologii? Co więcej, gdzie przerwano naturalne i swobodne więzi łączące społeczeństwa kontynentu europejskiego oraz twórców i instytucje kultury².

Na znaczenie dekady lat 60. zwracał także uwagę, często przywoływany w monografii, Karol Jachymek. Autor obszernego opracowania *Film – Ciało – Historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych* pisał, iż „w Polsce podobne, co na Zachodzie zjawiska, choć w innej skali, zostały przetłumaczone na język obowiązującego w kraju socjalistycznym scenariusza ideologicznego, ufundowały także rodzimą codzienność, powoli wprawiając w ruch istniejący dotąd porządek rzeczywistości, ze szczególnym uwzględnieniem norm obyczajowych”³. Warto jednak podkreślić, iż o ile Jachymka interesuje ciało (i ekranowa cielesność) *jako takie*, o tyle Kurkowscy skupiają się niemal wyłącznie na ciele kobiecym. Taka optyka jest rezultatem przekonania, iż świat polskiego filmu przynajmniej do końca Polski Ludowej był całkowicie zmaskulinizowany, młoda kobieta była w nim przede wszystkim artystycznym ozdobnikiem i przedmiotem pożądania⁴.

Tytuł monografii Kurkowskich może być dla czytelnika nieco mylący, gdyż nie do końca odpowiada jej faktycznej zawartości. Sformułowanie „u progu dekady Gierka” (cezurę stanowi tu data premiery *Kardiogramu* w reżyserii Romana Załuskiego) badacze potraktowali bardzo szeroko, rozpoczynając historycznofilmową narrację od... socrealizmu. Rozdział I, będący zgodnie z określeniem Autorów „roznegliżowanym” przeglądem kinematografii do końca 1970 roku, zajmuje ponad jedną trzecią objętości książki (w końcowych fragmentach tego rozdziału Kurkowscy przywołują nawet skandale obyczajowe z początku XX wieku, związane m.in. z występem nagiej Ireny Solskiej na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie i Mili Kamińskiej w warszawskim Teatrze Bogusławskiego). Dokonany w tym rozdziale szczegółowy przegląd produkcji filmowej z całego początkowego 30-lecia PRL-u jest jednak uzasadniony. Funkcją tej partii książki

2 Tamże.

3 K. Jachymek, *Film – Ciało – Historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Gdańsk 2016, s. 9-10.

4 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „*Kardiogram*” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka*, dz. cyt., s. 81. Jak wynika z ustaleń, „przedmiotem pożądania” były także występujące w polskich filmach aktorki. Odnoszę wrażenie, iż Autorom zabrakło koniecznego krytycznego dystansu wobec przytaczanych w swobodnym tonie anegdotycznych opowieści z filmowych planów, w których przewija się wątek molestowania seksualnego (wątek ten najpełniej wybrzmiewa w historii realizacji *Późnego popołudnia* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, w którym zagrała Barbara Brylska).

jest odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście dopiero na przełomie lat 60. i 70. kobieca nagość weszła do zestawu artystycznych chwytów dozwolonych w polskim kinie⁵.

W latach obowiązywania socrealistycznych wzorców nie mogło być mowy o scenach erotycznych, a jednak zdarzały się „drobne incydenty kobiecej nagości”. Przykładem takiego „incydentu” jest szerzej omówiony przykład filmu *Młodość Chopina* (1951) Aleksandra Forda, w którym wcielającej się w rolę robotnicy Hance Skarżance podczas rewolucyjnych zamieszek w Paryżu któryś z żołnierzy rozrywa bluzkę, odsłaniając pierś. Scena ta, na co zwracają uwagę Autorzy, została jednak z nieokreślonych powodów usunięta z emitowanych ostatnio kopii filmowych. Śmielsze sceny nagości mogły się pojawić w Polsce dopiero wraz z październikową „odwilżą” (taką scenę możemy zobaczyć w *Ranczu Texas* Wadima Berestowskiego z 1958 roku). Zdaniem Autorów wyrazem przemian obyczajowych dokonujących się w tym politycznie przełomowym okresie był zorganizowany w 1957 roku z inicjatywy „Expressu Wieczornego” i „Dziennika Bałtyckiego” pierwszy w PRL konkurs Miss Polonia, w którym kandydatki występowały w strojach kąpielowych. O zmianie wizerunku kobiety w przestrzeni publicznej świadczy też fenomen tzw. kociaków na okładkach poczytnych czasopism, takich jak „Po Prostu”, „Film” czy „Ekran”. Grażyna Hasse, projektantka Mody Polskiej, wspominała, iż w „odwilżowym” okresie „zaczęło się bywanie w popularnych w tamtych czasach miejscach Warszawy. Basen Legii, Stodoła, Hybrydy”⁶. W 1958 roku na balu karnawałowym w klubie Stodoła bawiła się 16-letnia Teresa Tuszyńska, zwracając swoimi wdziękami uwagę fotoreportera Andrzeja Wiernickiego, który zaproponował jej sesję zdjęciową. Fotografia z sesji trafiła na ogłoszony w „Przekroju” konkurs „Film szuka młodych aktorek”, do którego zgłosiło się ponad 1200 kandydatek. Tuszyńska wygrała, a nagrodą był udział w filmie *Ostatni strzał* Jana Rybkowskiego⁷.

W okresie rządów Gomułki ustalili się pewien kanon pokazywania kobiecej nagości w kinematografii polskiej. Pojawia się ona jako lekko przypadkowe, często odległe od kamery tło, podkreślające zwyczajność, codzienność takich widoków, nawet w niezwykłych sytuacjach⁸. Pretekstem do pokazywania nagości były nadmiernie

5 Tamże, s. 12.

6 M. J. Nowik, *Tetka. Wspomnienia o Teresie Tuszyńskiej*, Warszawa 2013, s. 28.

7 Autor monografii Tuszyńskiej podkreśla, iż polskiemu filmowi końca lat pięćdziesiątych brakowało atrakcyjnych dziewczyn, bo w czasach PRL-u nie było firm zajmujących się organizacją castingów. Dlatego organizowano „łowcy” na amatorki (czyli przysłowiowe „kociaki”). Tamże, s. 33-35.

8 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „*Kardiogram*” przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka, dz. cyt., s. 67.

eksploatowane w kinie tego okresu sceny kąpeli (za modelową realizację takiej sceny należy uznać igraszki w pianie Kaliny Jędrusik w filmie *Lekarstwo na miłość* Jana Batorego z 1966 roku⁹). Być może to właśnie „wątek kąpielowy” (dogłębnie przeanalizowany w monografii) skłonił Stanisława Janickiego do określenia *Noża w wodzie* (1962) mianem klasycznego filmu erotycznego. W sposób symptomatyczny dla obyczajowości epoki o kryteriach wyboru odtwórczyni głównej roli w swoim filmie mówił Polański: „Dziewczyna, której szukałem, musiała wyglądać dość pospolicie w ubraniu. Natomiast w bikini powinna zadziwiać zmysłowością. Jolanta Umecka, którą zauważyłem na basenie Legii, zdawała się odpowiadać tym kryteriom”¹⁰.

Na tle skonwencjonalizowanych reprezentacji damskiego ciała wyróżniał się z pewnością *Pierwszy dzień wolności* (1964) Aleksandra Forda, podejmujący tabuizowany w PRL-u temat wojennych gwałtów na niemieckich kobietach (z przyczyn ideologicznych także u Forda sprawcami takich gwałtów nie mogli być żołnierze sowieccy). W przeciwieństwie do Jachymka, który w scenach przemocy seksualnej dostrzegał komunikat o patriarchalnym naddaniu ówczesnej kultury dominującej i obowiązującym w niej męskim spojrzeniu (zadaniem wykorzystanego przez Forda w scenach gwałtu sposobu obrazowania było „wzbogacenie utworu o dodatkowe elementy gwarantujące przyjemność wzrokową”¹¹), Kurkowsky traktują te sceny przede wszystkim jako diagnozę moralną – dowód na spowszednienie brutalnej przemocy w kontekście straszliwej II wojny światowej na froncie wschodnim¹². O transgresyjnym charakterze dzieła Forda świadczy fakt, iż w serialu *Wojna domowa* ojciec, tuż przed emisją *Pierwszego dnia wolności*, wyłącza telewizor, by nie narazić 16-letniego syna na zbyt szokujące obrazy.

Według Autorów stosunkowo niewielka w okresie rządów Gomułki liczba ingerencji cenzury nie może świadczyć o daleko idącej swobodzie filmowców w pokazywaniu nagości. Znamionym przykładem wpływu polityki na polskie kino są burzliwe obrady Komisji Kolaudacyjnej filmu *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968) Jana Batorego, która zebrała się pod przewodnictwem wiceministra i szefa Naczelnego Zarządu

- 9 W 1967 roku Alicja Helman na łamach „Kina” pisała o polskim erotyzmie, że istnieje, choć jest „mroczny i osobliwy”, istnieje, „jeśli nie próbuje się go wyprowadzić z wanien i pianek *Małżeństwa z rozsądku* czy *Lekarstwa na miłość*”. Iwona Kurz trafnie podsumowała refleksję Helman: [w latach 60.] „Stajemy się narodem kąpiącym się, toteż heroiny polskiego filmu często spędzają czas w wannie”. Zob. I. Kurz. *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin 2005, s. 138.
- 10 R. Polański, *Roman by Polański*, tłum. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa 2017, s. 193.
- 11 K. Jachymek, *Film – Ciało – Historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, Gdańsk 2016, s. 257.
- 12 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „Kardiogram” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka*, dz. cyt., s. 38.

Kinematografii Tadeusza Zaorskiego. Obecny podczas obrad przedstawiciel cenzury Henryk Olszewski konstatał: „Takie orgie mogą się zdarzyć, ale ludzie dorośli nie interesują się tą stroną życia, jej przejawami od strony fizycznej, bo nie mają na to czasu ani pieniędzy, aby w takich scenach uczestniczyć. Nie widzę powodu, żebyśmy mieli z takimi scenami w naszych filmach występować”¹³. W stenogramie z posiedzenia Komisji znaleźć można potwierdzenie stereotypu siermiężnego gomułkowskiego nadzoru nad sztuką, „obcinania kantów” dokonywanego wyłącznie na podstawie zewnętrznych przedstawień z wyraźnym brakiem zrozumienia ich sensu, który przecież wyjątkowo odpowiadał potrzebom propagandowym chwili z uwagi na potępienie stylu „bananowej młodzieży”¹⁴. Niezwykle interesującego materiału do analizy socjologicznej dostarcza także stenogram Komisji Kolaudacyjnej filmu *Skok* Kazimierza Kutza (1967, premiera 1969). Ukazany w filmie akt miłosny wzbudził obiekcje cenzora, który w scenie erotycznej postulował cięcia (co ciekawe, dotyczyć one miały głównie warstwy audytywnej) ze względu na dobro widzów wywodzących się z... małych miasteczek: „Musimy pamiętać, że filmy robimy nie tylko dla wielkich ośrodków miejskich, ale i dla głębokiej prowincji, i dlatego byłbym za skróceniem tej sceny, tym bardziej że mamy do czynienia wielokrotnie z nieprzygotowaną widownią”¹⁵. Charakteryzując przeanalizowane w I rozdziale mechanizmy funkcjonowania polskiej kinematografii, Autorzy podkreślają, iż do końca lat 60. działała przede wszystkim wstępna kontrola scenariuszy, autocenzura twórców, ostrożne w tym zakresie, utrwalone zwyczaje polskiej kinematografii oraz tradycje katolickiego społeczeństwa¹⁶. Warto jednak zaznaczyć, iż ideologiczny nadzór, rozpoczynający się już na wstępnym etapie scenariuszowym, nie musiał automatycznie oznaczać zablokowania „wątpliwego” projektu. Pewną konsternację wywołuje dziś opinia Aleksandra Ścibora-Rylskiego wyrażona podczas obrad Komisji Ocen Scenariuszy. Dyskutant docenił kunszt Polańskiego, Skolimowskiego i Goldberga, którzy do *Noża w wodzie* potrafili „napisać dobry scenariusz rozrywkowy, wakacyjny, wodniacki, lipcowo-sierpniowy”¹⁷.

Drugi rozdział monografii to jej część zasadnicza – dotycząca bezpośrednio okresu awizowanego w tytule. Kreśląc obraz polskiej kinematografii po Marcu 1968 roku, pewne kwestie o fundamentalnym znaczeniu Autorzy potraktowali w sposób nazbyt skrótowy. Odnosi się to zwłaszcza do fragmentów poświęconych

13 Tamże, s. 89.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 109.

16 Tamże, s. 118.

17 M. Hendrykowski, *Modern jazz*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 89.

roszadom personalnym w środowisku filmowym wywołanych antyżydowską nagonką. O spowodowanej tym faktem zapaści polskiej kinematografii badacze piszą: „Jednym z oczywistych powodów [kryzysu] był wyjazd pewnej grupy doświadczonych specjalistów pochodzenia żydowskiego (jak np. operator Jerzy Lipman, scenarzysta i reżyser Jakub Goldberg, kierownicy produkcji Kurt Weber i Zygmunt Szyndler)”¹⁸. Z książki nie dowiemy się jednak niczego o politycznych przyczynach i nierzadko dramatycznych okolicznościach owych „wyjazdów”.

Dokonana przez badaczy kwerenda potwierdza, iż od drugiej połowy lat 60. uczestnicy posiedzeń komisji koloaudacyjnych stosunkowo rzadko zwracali uwagę na sceny nagości. Na potwierdzenie tezy, że tzw. momenty należały już do wtedy powszechnie akceptowanego arsenału środków uatrakcyjnienia produkcji, można przywołać *casus* koloaudacji filmu *Sublokator* (1966) Janusza Majewskiego, podczas której domagano się... sceny łóżkowej z Magdaleną Zawadzką¹⁹, oglądając jednocześnie filmy z pomarcowego okresu, w rodzaju *Dzieciola* (1971) Jerzego Gruzy, można nawet odnieść wrażenie, iż „ówczesna Polska jest libertyńskim rajem, do którego dostęp mają wszyscy”²⁰. Osią historycznofilmowej narracji w drugiej partii książki jest szczegółowo opisany przypadek *Kardiogramu* Romana Załuskiego. Autorzy omawiają przebieg Komisji Koloaudacyjnej z 23 stycznia 1971 roku (reżyser oprotestował na niej propozycję skierowania swojego dzieła do rozpowszechniania w telewizji, w której „każdy film traci swoją wartość, rangę i siłę argumentacji”), badają recepcję filmu w ogólnopolskiej i regionalnej prasie, a także przywołują szczebrzeszyńskie lokacje, które posłużyły jako filmowe plenery (krajoznawcy i miłośnicy turystyki podkreślają do dziś „modelową prowincjonalność” Szchebrzeszyna). Zdaniem badaczy o atrakcyjności filmu (choć wedle oficjalnych statystyk frekwencja nie była spektakularna: podczas 128 dni na ekranach film zobaczyło 97762 widzów) zadecydowała „uzupełniająca aktualny stan psychiczny i aktualne przeżycia bohaterów” erotyka. A w szczególności kultowa – „rozpoczynająca rewolucję seksualną w polskim kinie”²¹ – scena z nagim biustem Anny Seniuk, której fotograficzną odbitkę można było kupić na słynnym bazarze Różyckiego w Warszawie. Trudno się spodziewać, że mogłoby być inaczej po latach siermiężnych, pruderyjnych czasów Gomułki, do których przecież mimo wszystko docierały echa

18 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „*Kardiogram*” przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekad *Gierka*, dz. cyt., s. 126.

19 Tamże, s. 136.

20 Tamże, s. 179.

21 T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1985-2014*, Kraków 2015, s. 405.

rewolucji obyczajowej na zachodzie Europy²². Dla przywołanego już Karola Jachymka filmy Załuskiego z tego okresu (obok *Kardiogramu* wymienić trzeba zrealizowaną w 1972 roku *Anatomię miłości*) były wyrazem ówczesnej „postępowości”, która przyczyniła się również do zmiany w sposobach ukazywania filmowych przedstawień ciała. Na ekrany kin powoli wkraczać więc zaczęły już nie „kociaki”, ale seksbomby²³. Emocje recenzentów i widzów towarzyszące pokazom filmów Załuskiego tłumaczy – nieco w kontrze do ustaleń Autorów monografii (zob. podrozdział: „Gołe baby jako ozdobnik” i polemika z Krzysztofem Kornackim²⁴) – Justyna Jaworska:

Odsłoniętych biustów **nie było jeszcze wtedy wiele** [podkreślenie moje – N.K.-R] (po przywoływanym *Kardiogramie* mignęły na przykład u Morgensterna²⁵) i chociaż echa rewolucji seksualnej docierały przecież z zagranicy, poza tym dwa lata wcześniej, w 1970 roku, otwarto w Krakowskim Towarzystwie Fotograficznym pierwszą wystawę aktów „Venus”, która wobec braku legalnej pornografii stanowiła wentyl dla artystycznie podanej erotyki, to ekscytacje krytyków kilkoma zaledwie klatkami *Anatomii miłości* pozwalają postawić tezę o przełomie wizualnym²⁶.

W podsumowaniu rozważań na temat *Kardiogramu* Autorzy zaznaczają, iż film idealnie wpisał się w życie polityczne i grudniową przemianę systemu. Oznaczał formalny i faktyczny koniec epoki gomułkowskiej, uznawanej w powszechnej świadomości za szczególnie siermiężną, pruderyjną fazę „realnego socjalizmu”²⁷. W wieńczących książkę *Uwagach końcowych* znalazł się jednak paradoksalny fragment podważający tezę o przełomowym charakterze filmu Załuskiego: „*Kardiogram* nie spowodował

22 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „*Kardiogram*” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka*, dz. cyt., s. 246.

23 K. Jachymek, *Film – Ciało – Historia. Kino polskie lat sześćdziesiątych*, dz. cyt., s. 75.

24 Kurkowscy nie zgadzają się z – zaproponowanym przez Kornackiego – nieco schematycznym ujęciem dziejów nagości w kinie PRL-u. Wedle tego schematu dopiero w okresie rządów Gierka nastąpił przełom i „zwolniono piersi i pupy”. Wedle Autorów nagość kobieca „w całej okazałości” była obecna w kinie polskim już od połowy lat 60. Pod tym względem PRL stanowiła najswobodniejszy obyczajowo barak bloku wschodniego, o czym świadczy import polskich aktorek do demoludów. M. Kurkowska, J. Kurkowski, „*Kardiogram*” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka*, dz. cyt., s. 292.

25 W filmie *Trzeba zabić tę miłość* z 1972 roku.

26 J. Jaworska, „*Piękne widoki, panowie, stąd macie*”. *O kinie polskiego sockonsumpcjonizmu*, Kraków 2019, s. 155-157.

27 M. Kurkowska, J. Kurkowski, „*Kardiogram*” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka*, dz. cyt., s. 237.

żadnej rewolucji, pewne zmiany dotyczyły może bardziej erotyki niż nagości. W kwestii samej nagości możemy mówić o ewolucji głównie w kategoriach ilościowych”²⁸.

W ostatniej, najskromniejszej objętościowo odsłonie książki Autorzy dokonują przeglądu filmów zrealizowanych już po *Kardiogramie*. Wiele uwagi poświęcono perypetiom towarzyszącym kolaudacji *Seksolatków* Zygmunta Hübnera (1972). Przedpremierowe losy śmiałego obyczajowo filmu o wielce obiecującym tytule dowodzą, iż – jak pisał Piotr Zwierzchowski – kwestią tabu pozostawał sam seks, a mówiąc precyzyjnie, sposób jego przedstawiania, zwłaszcza w odniesieniu do ludzi młodych²⁹. W recenzjach prasowych pojawiły się mocne zarzuty o „pornografii” i braku wycucia trendów w światowym kinie, które „czyni odwrót od tego rodzaju tematyki w kierunku subtelnych, romantycznych nastrojów uczuciowych, niedopowiedzeń i aluzji”. Zdaniem Autorów taka diagnoza świadczy o całkowitym braku orientacji recenzentów, którzy najwyraźniej przeoczyli fakt, iż dwa miesiące wcześniej do regularnej dystrybucji w USA trafiło pornograficzne *Głębokie gardło* (*Deep Throat*, 1972). Mimo negatywnych recenzji nie zawiedli spragnieni „momentów” widzowie – film Hübnera obejrzało w kinach ponad 1,5 mln odbiorców.

Przeprowadzona w III rozdziale monografii analiza recepcji prasowej filmów zrealizowanych w latach 70. ujawniła znamienne rysy rodzimej krytyki. Badacze zaznaczają, iż nagość w polskim filmie tamtej epoki miała posmak kompensacyjny – w ocenie erotyki recenzenci bardzo często porównywali ją z trendami i modami w kinie zachodnim. Dla przykładu *Rewizję osobistą* (1972) Andrzeja Kostenki i Witolda Leszczyńskiego zestawiano ze szwedzkim *Jestem ciekawa w kolorze żółtym* (1967) Sjömana, a *Anatomię miłości z Kobietą i mężczyzną* (1966) Leloucha. Na koniec można zadać pytanie, czy ta praktyka świadczy o tym, iż nie tylko ukazujące socjalistyczną codzienność filmy (rzetelnie przebadane przez Kurkowskich), lecz także recenzujący te filmy krytycy naznaczeni byli jakimś typowym dla krajów zza żelaznej kurtyny „sockompleksem”? A może, o czym wspominają Autorzy na zakończenie książki, w epoce Gierka nagość stała się strategią budującą pozytywny wizerunek kraju na zewnątrz (na co wskazuje przykład *Dziejów grzechu* Waleriana Borowczyka z 1975 roku). Ekipie Gierka zależało bowiem na eksportowym wizerunku „nowoczesnej, europejskiej” władzy, której wizytówką mogło być „nowoczesne, europejskie” (czytaj „rozebrane”) polskie kino. Beneficjentami tej strategii byli niewątpliwie spragnieni erotyki *à la polonaise* rodzimi widzowie.

28 Tamże, s. 291.

29 Tamże, s. 261. Odnotujmy, iż ze względu na młody wiek odtwórczyni głównej roli, zażądano od twórcy ponownego nakręcenia scen erotycznych, tym razem już z udziałem dublerki.

And Seniuk showed off her breasts!

A review of the book „Kardiogram” przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka by Mirella and Jarosław Kurkowski

Abstract

The article is a review of the book „Kardiogram” *przemian obyczajowych w polskim kinie na progu dekady Gierka* by Mirella and Jarosław Kurkowski. The popular monograph, published in 2022, is an interesting contribution to the history of Polish cinema during the Polish People’s Republic. The authors were interested in the extent to which moral changes and the liberalization of cinematographic norms in the field of sexuality in Western Europe influenced film production behind the „Iron Curtain” and, consequently, to what extent they influenced social mores in the Polish People’s Republic.

Keywords

PRL, sexuality, moral norms, cinema

Biogram

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, interesuje amerykańskim i brytyjskim kinem współczesnym i problematyką historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013). Od 2008 r. współpracuje z Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

