

ADRIANNA

MALECKA



INTYMNNOŚĆ
W
zawodzie aktora

Metody bezpiecznej pracy
w świetle upowszechniania się koordynacji intymności

AKAD
EMIA
TEATR
ALNA

WARSZAWA

Adrianna Malecka

Intymność
w zawodzie aktora

Metody bezpiecznej pracy
w świetle upowszechniania się
koordynacji intymności

Spis treści

WSTĘP

9

CZĘŚĆ I

KRÓTKA HISTORIA NAGOŚCI
W FILMIE

ROZDZIAŁ I

Nagość i intymność
w kinematografii światowej

17

ROZDZIAŁ II

Nagość i intymność
w polskiej kinematografii

37

ROZDZIAŁ III

Nagość i intymność w kinie.
Inne spojrzenie i kontrowersje

41

CZĘŚĆ II
NOWY ZAWÓD
W ŚWIECIE FILMU

ROZDZIAŁ I

Proces kształtowania się zawodu
koordynatora/reżysera ds. intymności
49

ROZDZIAŁ II

Najpowszechniejsze sposoby pracy
nad scenami intymnymi w Polsce
55

ROZDZIAŁ III

Treści intymne i ich podział według
„systemu sygnalizacji świetlnej”
61

ROZDZIAŁ IV

System pracy koordynatorów scen intymnych
System 5C (5C Key)
65

ROZDZIAŁ V

Przykładowe sposoby pracy
nad wypracowaniem zaufania i choreografią
83

ROZDZIAŁ VI

Inne narzędzie pracy
koordynatorów intymności
99

ROZDZIAŁ VII

Co może zrobić aktor, gdy przy pracy
nie ma koordynatora?
105

CZĘŚĆ III

PRAKTYCZNIE DOŚWIADCZENIE
INTYMNOŚCI

ROZDZIAŁ I

Moje początki z pracą
nad intymnością
109

ROZDZIAŁ II

Przebieg pracy nad treściami
intymnymi przy realizacji filmu
Te cholerne peonie
115

ZAKOŃCZENIE

139

BIBLIOGRAFIA

143

Wstęp

Od kiedy pamiętam, chciałam być aktorką. Ten pomysł zrodził się z wieczornych rodzinnych seansów filmowych, obserwowania aktorów i myśli „Ja też bym tak umiała”. Po raz pierwszy powiedziałam o tym bliskim, kiedy miałam sześć lat i wówczas nikt nie wziął tego na poważnie. Ale to marzenie dalej we mnie rośnie. Zdarzało się, że powątpiewając w moją determinację do stania się aktorką, pytano mnie o szczególnie trudne aspekty tego zawodu. „A co zrobisz, jak każą ci się z kimś całować? A czy będziesz gotowa rozebrać się przed kamerą? To przecież istotna część tego zawodu.” Ja, już wtedy kilkunastoletnia, odpowiadałam, że to zrobię. Najczęściej wywoływało to w moich bliskich protekcyjne traktowanie moich planów. No bo skąd u nastoletniej dziewczynki, która nie wie jeszcze nic o swojej seksualności, taka pewność? Szczególnie że w mojej rodzinie seksualność była tematem tabu, przez co od zawsze miałam z nią spory problem – bardzo wstydziłam się swojego ciała, nawet przed bliskimi, a o dorastaniu i o „tym wszystkim” nie umiałam rozmawiać. Skąd więc była we mnie pewność, że to zrobię?

W mojej głowie zrodziła się myśl, że dla sztuki jestem w stanie zrobić wszystko. Z kolejnych rozmów, pytań i obserwacji kina, w którym pojawiało się coraz więcej scen nagości czy seksu, dość szybko wysnułam wniosek, że ciało aktora to jego instrument, jego narzędzie pracy i bez potraktowania go w sposób przedmiotowy nie będę mogła wykonywać tego zawodu. Z taką myślą wchodziłam w tę profesję.

Czy to prawda? Teraz myślę, że nie do końca. Oczywiście – ciało i, co ważniejsze, emocje, to narzędzia pracy aktorki, ale dlatego właśnie, że pracujemy na bazie swoich przeżyć, emocji i swojego ciała, które pozostaje tym samym ciałem w życiu prywatnym, powinniśmy o nie szczególnie dbać. To niezwykle ważne, żeby poznawać swoje potrzeby, uczyć się definiować granice, a także pracować nad świadomością tego, na co jesteśmy gotowi w konkretnym procesie twórczym i jakie warunki muszą zostać spełnione, żebyśmy bezpiecznie dla siebie mogli wykonać stawiane przed nami zadania. To temat, którego jeszcze kilka lat temu w Polsce w ogóle się nie poruszało. Obecnie jednak w naszym systemie teatralnym i filmowym zachodzą zmiany prowadzące do innego postrzegania pozycji aktora i nowej definicji jego zobowiązań wobec stawianych mu zadań.

Jednym z ważnych obszarów zmian następujących w pojmowaniu aktora jako człowieka, a nie doskonałego i pozbawionego ograniczeń narzędzia w rękach reżysera, jest proces zmian w przygotowaniach scen, które wymagają przekraczania granic fizycznych (cielesnych), a przez to często również granic psychicznych. Są to przede wszystkim sceny intymne, w tym także zawierające przemoc o charakterze seksualnym. Sceny, które, jak sama nazwa wskazuje, naruszają dystans personalny, ukazując postaci w intymnych, prywatnych sytuacjach związanych z seksualnością, często wymagających nagości. Kiedy postać się rozbiera, odsłania się ciało aktorki. Kiedy całują się dwie postaci, spotykają się usta aktorów. A gdy bohaterowie uprawiają seks, to właśnie aktorzy, symulując ruchy kopolacyjne, mogą znaleźć się zbyt blisko stref erogennych swoich partnerów i to z drażniącą regularnością.

Nie zapominajmy też, że aktorzy często są nieznanymi sobie wcześniej osobami i pracują z twórcami oraz w obecności ekip technicznych, z którymi nie łączy ich żadna bliska relacja. Większość z nich ma również z tyłu głowy myśl, że ich bliski kontakt czy nagość będzie oglądać widownia na żywo w teatrze lub przez lata w kinie i internecie, łącznie z osobistymi partnerami, rodziną, a także nieznanymi osobami oceniającymi ich ciała, a nie ciała postaci (tej myśli zresztą trzeba pozbyć się jak najszybciej, bo do niczego dobrego nie doprowadzi, a może mocno zaszkodzić).

Żeby zrozumieć bezpieczne sposoby pracy nad scenami intymnymi, trzeba wrócić do oczywistego, ale w naszym systemie teatralnym wypartego faktu: aktor to człowiek. Człowiek jak każdy inny, który ma swoje emocje, swoje traumy, swoje przyzwyczajenia, swoje pragnienia. Człowiek, który czasem się boi, który może być chory, może mieć gorszy dzień, który może czuć niezgodę na działania innych i chcieć powiedzieć „nie”. Czasami mam wrażenie, że bardzo trudno jest nam to zrozumieć, jeśli od początku pracy w wymarzonej, elitarnym zawodzie, do którego aspirują rzesze ludzi, a w którym ostatecznie pracują nieliczni, słyszymy, że: „aktor jest od grania jak dupa od srania”, „aktor-traktor”, „aktor może nie pojawić w teatrze tylko z jednego powodu: śmierci” i tak dalej, i że jeśli nie będziemy się do tego stosować, to może nie jest to zawód dla nas – w końcu na nasze miejsca są setki chętnych. Taki system przyzwyczajają nas do odpowiadania zawsze „tak”, do zgadzania się na wszystkie propozycje pedagogów w szkołach, a później reżyserów. Boimy się przeciwstawić i powiedzieć o swoich granicach. A strach nie pomaga w jakiegokolwiek pracy twórczej. Strach przed powiedzeniem o swoich potrzebach czy niezgodzie na przekroczenie którejś z psychicznych granic może spowodować w aktorze traumę, która zostanie w nim do końca życia, a nieleczona trauma często prowadzi do depresji, lęków czy nawet pełnowymiarowego zespołu stresu pourazowego. Takie przykłady niestety znamy.

Jednym z najgłośniejszych jest przypadek Marii Schneider, francuskiej aktorki, która przy pracy nad filmem *Ostatnie tango w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) w reżyserii Bernarda Bertolucciego nie została poinformowana wcześniej o planach wprowadzenia do filmu sceny gwałtu z użyciem masła jako lubrykantu. Choć film oparty jest na erotycznej relacji pomiędzy bohaterami granymi przez Marlona Brando oraz Schneider, a aktorka znała jego scenariusz i zgodziła się na elementy intymności, tej sceny w przedstawionym jej tekście nie było. Jak poinformował reżyser w wywiadzie telewizyjnym w 2013 roku, wymyślili ją wraz z Brando, jedząc śniadanie na podłodze, w miejscu, gdzie kręcili film. Widząc bagietkę i masło, obydwaj pomyśleli o tym samym. Reżyser nie chciał jednak wtajemniczyć w ten pomysł dziewiętnastoletniej wówczas

aktorki, ponieważ chciał uzyskać jej prawdziwą reakcję. Nie chciał, by Maria odgrywała swoje upokorzenie i gniew – chciał, by je poczuła. Maria Schneider w wywiadzie udzielonym dla brytyjskiego „Daily Mail” w 2007 roku wyznała, że mimo że to, co zrobił Marlon, nie było prawdziwym gwałtem, jej łzy były prawdziwe, a ona w pewnym sensie poczuła się zgwałcona zarówno przez aktora, jak i Bertolucciego. Maria nie umiała poradzić sobie z traumą po pracy nad tym filmem. Przez lata zmagala się z uzależnieniem od narkotyków i alkoholu, miała za sobą również próbę samobójczą, a w 1975 roku zgłosiła się do szpitala psychiatrycznego w Rzymie, gdzie spędziła kilka kolejnych lat. Mimo że aktorka zagrała jeszcze w wielu filmach, to nigdy już nie wzięła udziału w scenach z nagością. Nigdy też nie odezwała się więcej do Bertolucciego, uważała go za swojego największego wroga¹.

I chociaż wspomniane wyżej wywiady zostały przeprowadzone w 2007 oraz 2013 roku, to dopiero w 2016, po ponownym ich przypomnieniu, cała sprawa została nagłośniona, a świat zamiast uważać Bertolucciego za geniusza i wielkiego artystę, zaczął potępiać jego metody pracy i twórczość. Dlaczego? Z pewnością duże znaczenie miała narastająca w branży filmowej i teatralnej potrzeba rewolucji, która ostatecznie wybuchła w 2017 za sprawą afery z Harveyem Weinsteinem i zapoczątkowaniem ruchu #metoo. Wtedy też rozpoczęły się oficjalne zmiany w systemie pracy nad scenami intymnymi w Hollywood, co otworzyło zamknięte wcześniej drzwi dla nowego, dopiero kształtującego się zawodu: koordynatora intymności (ang. Intimacy Coordinator lub Intimacy Director, w skrócie IC lub ID).

Właśnie z taką koordynatorką intymności z Wielkiej Brytanii – Vanessą Coffey – odbyłam w październiku 2021 roku warsztaty zorganizowane w ramach projektu Change Now! realizowanego w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie². Dowiedziałam

się podczas nich o bezpiecznych sposobach pracy nad scenami intymnymi, a jednocześnie wpadłam na pomysł na tę pracę magisterską – ale to wszystko wydarzyło się o miesiąc za późno. Za późno, ponieważ we wrześniu skończyłam zdjęcia do krótkometrażowego filmu, w którym przyszło mi się zmierzyć pierwszy raz z dużą liczbą scen intymnych i dopiero teraz, po tych warsztatach, wiem, o ile bezpieczniejsza byłaby dla mnie praca na planie, gdybym znała zasady, ćwiczenia i odpowiedzi na niezadane przeze mnie pytania, do których my – aktorzy i aktorki – mamy prawo.

Jako że na nasz zawód składa się praca w różnych obszarach sztuki, to temat podejmowany przeze mnie jest bardzo obszerny. Postanowiłam skupić się na filmie i bezpiecznych metodach pracy nad treściami intymnymi w nim zawartych, zahaczając jedynie czasem o teatr. Jednak wiele z narzędzi, które będę tutaj opisywać, można również wykorzystać w innych dziedzinach.

Chciałabym, żeby praca ta była pierwszym polskim opracowaniem zawierającym podstawową wiedzę z zakresu technik pracy twórczej z intymnością, napisanym z praktycznej perspektywy osoby wchodzącej w zawód aktorki. Zależy mi na tym, by była ona użyteczna dla moich koleżanek i kolegów po fachu, by każdy z nas wiedział, co zrobić, żeby czuć się dobrze i bezpiecznie w pracy aktorskiej nad scenami intymnymi w filmie i teatrze.

1 Cała treść akapitu za: Karolina Chibowska, *Podstępem zmuszono ją do sceny gwałtu. „Jestem aktorką, nie prostytutką”*, <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/ostatnie-tango-w-paryzu-podstepem-zmuszono-ja-do-sceny-gwaltu-nie-jestem-prostytutka/5olzst7> (dostęp: 4.04.2022); zob. też: Agata Adamiecka-Sitek, *Naszym światem włada nieczułość*, „Didaskalia” 2020 nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc> (dostęp: 4.04.2022).

2 Zob.: <http://changenow.at.edu.pl/>.

CZEŚĆ I
KRÓTKA HISTORIA NAGOŚCI
W FILMIE



Rozdział I

Nagość i intymność w kinematografii światowej

Nagość fascynowała człowieka od zawsze – szczególnie, od kiedy zaczął tworzyć sztukę. Widać to już w starożytnych rzeźbach czy malowidłach. Celem sztuki jest zestawienie współczesności z wiecznością, dzięki temu rozwija się nasza kultura i my jako społeczeństwo. Sztuka jest inicjatorem zmian. Czujemy pociąg do wszystkiego, co ulotne, ale nagość jest uznawana za doskonałość i wieczność. Ludzkie ciało pozostaje niezmiennie, dlatego często stanowi punkt odniesienia w pracach artystów.

Podobnie było, gdy zaczęto tworzyć filmy, bo przecież kino to obrazy, które się poruszają. Według Jonathana Kuntza, profesora uniwersytetu UCLA, eksperta w dziedzinie historii filmu amerykańskiego, który wypowiada się w filmie dokumentalnym *Skin: A History of Nudity in the movies*: „prawdopodobnie dwadzieścia minut po wynalezieniu filmu ktoś pomyślał o nagrywaniu nagich ludzi – nagość w filmie istniała od początku, jeszcze zanim powstał film”³. W 1887 roku Eadweard Muybridge, brytyjski fotograf żyjący w latach 1830–1904, uznawany za jednego z pionierów kinematografii i wynalazcę zoopraksiskopu, urządzenia pozwalającego na animowanie zdjęć (uznawanego za pierwowzór kinematografu), tworzył zdjęcia przedstawiające kolejne fazy

³ Film dokumentalny: *Skin: A History of Nudity in the Movies* (2020) reż. Danny Wolf, produkcja: Plausible Films; Zobacz: <https://www.imdb.com/title/tt11245776/>.

ruchu zwierząt, ale także nagich ludzi⁴. Zaczął on eksperymentować z uwiecznieniem roznegliżowanego człowieka w różnych codziennych czynnościach, takich jak schodzenie ze schodów czy przelewanie wody z wiader. To jedne z pierwszych nagich zdjęć zrobionych człowiekowi. Gdy w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku filmy były nietrwającą dłużej niż minutę formą rozrywki, pojawiły się również nagrania nagich ludzi. Georges Méliès, francuski reżyser, który łącznie stworzył ponad pięćset takich filmów⁵, w 1897 roku nakręcił film *Po balu*⁶, w którym występowała jego zdejmująca suknię przyszła żona. Widać było głównie jej pośladki i wywołało to ogromne zamieszanie wśród ówczesnej publiczności. *Po balu* jest uznawane za pierwszy film zawierający scenę nagości. We Francji pionierami filmów erotycznych byli producent Eugène Pirou i reżyser Albert Kirchner, tworzący pod pseudonimem Léar. W ich filmie krótkometrażowym z 1899 roku *Le coucher de la mariée* wystąpiła Louise Willy, która w jednej ze scen wykonuje striptiz w łazience⁷.

Do popularyzacji scen intymnych w filmie doszło w Stanach Zjednoczonych. W okresie między 1889 a 1918 zostały wzniesione fundamenty amerykańskiego przemysłu filmowego. Pomogła w tym specyfika młodego kraju i wciąż formującego się narodu, zróżnicowanego pod względem kulturowym i językowym, zasiedlanego przez kolejne fale imigrantów. W amerykańskiej kulturze film stał się najdoskonalszą formą komunikacji, elementarzem ubogich osadników oraz sposobem promocji amerykańskich mitów i przekonania o sukcesie czekającym na każdego za oceanem. Wspominając o początkach amerykańskiego kina, nie można pominąć opisu pejzażu kulturowego tamtego czasu – początku amerykańskiego liberalizmu ekonomicznego, intensywnej urbanizacji kraju (która pociągnęła za sobą na przykład rozwój nowych

4 Andrzej Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu* [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2010, s. 49. Zob. także: <https://americanhistory.si.edu/muybridge/> (dostęp: 22.05.2022).

5 *MÉLIÈS Georges* [w:] *Encyklopedia filmu*, red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2010, s. 621. Zob. także: Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s.15–17.

6 Tamże. Zob. także: *Après le bal*, <https://www.imdb.com/title/tt0222735/>.

7 Zob.: Paweł Sołodki, *Rubieże przyjemności. Seksualna niesubordynacja na obrzeżach amerykańskiej kinematografii*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015 s. 216–217; Richard Abel, *Encyklopedia wczesnego kina*, Routledge, Londyn 2004, s. 518.

form spędzania wolnego czasu, w tym właśnie kina), gospodarczej prosperity Stanów czy epoki afirmacji technologii i zmęczenia purytańską moralnością XIX wieku – przełamanego przez kontrkulturowy, eskapistyczny i nierzadko frywolny charakter ruchomych obrazów⁸.

W tym czasie słynny wynalazca Thomas Alva Edison uzyskał patenty na swoje (albo swojego pracownika W.K.L Dicksona) wynalazki, czyli kinetoskop i kinetograf (dzisiaj kamerę oraz projektor). Opatentował również posługiwanie się ruchomym obrazem⁹. Od tego momentu każdy, kto chciał wyświetlić film, musiał uiścić u niego opłatę licencyjną. W 1908 roku Edison stworzył organizację The Trust¹⁰ (znaną również jako Motion Picture Patents Company albo Edison Trust) zrzeszającą największe wytwórnie filmowe, z siedzibą w New Jersey, dzięki której zbierał opłaty za wszystkie filmy zrealizowane w Stanach Zjednoczonych.

MPPC narzuciło operatorom nickelodeonów (ówczesnych pierwszych kin, które swoją nazwę otrzymały od pięciocentówki – *one nickel* – czyli ceny biletu)¹¹ wyświetlanie filmów powstałych tylko w ich organizacji. W ten sposób wprowadzono także kontrolę nad nagością w filmie. Od 1912 roku niezależni amerykańscy filmowcy, nagrywający do tej pory filmy głównie w Nowej Anglii, często byli pozywani do sądu i zmuszani do zaprzestania produkcji filmów bez pozwolenia. Aby tego uniknąć, zaczęli przenosić się na zachód, do Kalifornii, gdzie dużo trudniej przychodziło egzekwowanie patentów przez MPPC, a warunki pogodowe – słoneczne dni i dość wysoka temperatura, a także łatwy dostęp do różnorodnych plenerów – pozwalały na kręcenie filmów bez ograniczeń¹². W ten sposób – dzięki między innymi takim amerykańskim filmowcom jak:

Allan Dwan, Arthur Lubin czy Carl Leammle (twórca gigantycznego Universal Studios założonego w 1915)¹³, a później reżyser

8 Za: Rafał Syska, *Początki kina amerykańskiego* [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme...*, dz.cyt., s. 137–140.

9 Tamże, s. 140–140 oraz 171–173.

10 Tamże, s. 154 oraz 171–173.

11 Więcej o nickelodeonach: tamże, s. 174–177.

12 Tamże, s. 177.

13 Tamże, s. 178.

D.W. Griffith¹⁴ (który w 1915 roku stworzył film *Narodziny narodu*¹⁵) czy Cecil B. DeMille¹⁶ – na przełomie 1913 i 1914 roku Hollywood stało się stolicą przemysłu filmowego. Pojawiły się też pierwsze rozpoznawalne aktorki i rozpoznawalni aktorzy oraz powstał system gwiazd¹⁷.

W tym samym czasie niezgadająca się na monopol Edisona grupa filmowców zdecydowała, że będzie robić własne filmy. Nie byli oni jednak tak wpływowi jak jego trust, dlatego wymyślili sztuczki, które pozwoliły im na konkurowanie z MPPC – jedną z nich było poruszanie odważniejszej tematyki i pokazywanie w filmach nagości. Wyprodukowali w 1915 roku film o modelce pozującej do aktów. Nakręcono go w Nowym Jorku, a odtwórczynią głównej postaci była Audrey Munson¹⁸ (1891–1996), która jest pierwowzorem ponad piętnastu posagów i rzeźb na terenie miasta Nowy Jork. Film z jej udziałem zatytułowano *Inspiracja*¹⁹, a jako że modelka nie była w ruchu, tylko pozowała do dzieła, nie uznano produkcji za erotykę czy film seksualny, tylko wizję artystyczną. Co ciekawe, do filmu wynajęto dublerkę modelki – Jane Thomas, która grała sceny aktorskie, podczas gdy Munson wykonywała sceny pozowania nago. Dzięki jej neglizmowi udało się przyciągnąć uwagę publiczności, a film odniósł sukces. Rok później modelka wystąpiła w filmie *Purity*²⁰ i stała się najbardziej znaną aktorką w Ameryce. Historia jej życia jest fascynująca: próbowała popełnić samobójstwo, wypijając rtęć, i cudem przeżyła, a później na własną prośbę została zamknięta w ośrodku psychiatrycz-

14 Tamże, s. 156. Zob. także: Michał Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać* [w:] tamże, s. 275–313; Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 27.

15 Tytuł oryginalny: *The Birth of a Nation*; przełomowy obraz, który dał początek filmom fabularnym rozumianym jako forma rozrywki, jaką znamy dzisiaj. Jest to adaptacja filmowa powieści Thomasa F. Dixona Juniora *The Clansman*. Film wywołał sporo kontrowersji na tle rasistowskim. Jego sukces bezpośrednio przyczynił się do reaktywowania organizacji rasistowskiej Ku Klux Klan w 1915.

16 DeMILLE Cecil B. [w:] *Encyklopedia filmu...*, dz.cyt., s. 235; Zob. także: Cecil B. DeMille: *król Hollywoodu* [w:] Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme...*, dz. cyt., s.630–633.

17 Więcej w: Rafał Syska, *Początki kina amerykańskiego...*, dz.cyt., s.179–182.

18 Więcej w: KeithYorkCity, *Audrey Munson: "Miss Manhattan" Died in Obscurity in 1996*, <https://keithyorkcity.wordpress.com/2012/10/25/audrey-munson-miss-manhattan-died-in-obscurity-in-1996/> (dostęp: 12.05.2022).

19 Tytuł oryginalny: *Inspiration*. Zrealizowany przez Thanouser Film Corporation. Wyreżyserował go George Foster Platt. W 1918 tytuł filmu został zmieniony na *The Perfect Model*.

20 Wyprodukowany przez American Film Company i wyreżyserowany przez Rae Berger w 1916.

nym. Przez te wydarzenia ludzie zaczęli dostrzegać, że występowanie nago może mieć złe skutki, a aktorki, które się na to później odważyły, spotykały się z moralnym potępieniem i ostracyzmem. Audrey dożyła stu czterech lat, ostatnie lata życia spędziła sama w ośrodku opiekuńczym.

W 1916 powstał film *Córka bogów*²¹ w reżyserii Herberta Brenona. Wystąpiła w nim Australijka Annette Kellermann, która zanim została gwiazdą, była pierwszą mistrzynią świata w pływaniu. W filmie połączono jej umiejętności pływackie z nagością. To pierwszy obraz z ruchem roznegliżowanej kobiety, a Annette uznawana jest za pierwszą aktorkę występującą nago. W tym momencie nagość zaczęła przedostawać się do filmów głównego nurtu.

W 1916 roku w filmie *Nietolerancja*²² D.W. Griffitha, którego akcja dzieje się między innymi w starożytnym Babilonie i pokazuje ówczesną rozpustę, dziesiątki nagich statystek i statystów odgrywały sceny orgii. Pojawienie się odważnych scen argumentowano tym, że są oparte na realiach historycznych. Publiczność i krytyka nie miała więc problemu z nagością. Co może być interesujące, film ten w 1995 roku został umieszczony na watykańskiej liście czterdziestu pięciu filmów fabularnych, które propagują szczególne wartości religijne, moralne lub artystyczne²³. Podobne argumenty dotyczyły filmu *Tarzan wśród małp* z roku 1918²⁴. Odpierano zarzuty wobec nagości głównego bohatera, granego przez dwunastoletniego wówczas Gordona Griffitha, realnym przedstawieniem życia w dżungli. Był on pierwszym w historii dziecięcym aktorem, który pojawił się nago na ekranie.

W latach 1915–1927, w okresie świetności kina niemego, filmy nie cieszyły się wysokim uznaniem kulturowym. Wybuchło kilka nagłośnionych przez prasę skandali związanych z narkotykami, morder-

21 Tytuł oryginalny: *A daughter of the gods*; Wyprodukowany przez Fox, zob.: James C. Robertson, *The Hidden Cinema British Film Censorship in Action 1913–1972*, Routledge, New York 1993, s. 9–10.

22 Tytuł oryginalny: *Intolerance*. Został nakręcony przez Griffitha w odpowiedzi na burzliwe przyjęcie *Narodzin narodu* i stanowi opowieść o nietolerancji dotyczącej człowieka.

23 United States Conference of Catholic Bishops, *Vatican Best Films List*, <http://web.archive.org/web/20131230220239/http://old.usccb.org:80/movies/vaticanfilms.shtml> (dostęp: 22.05.2022).

24 Tytuł oryginalny: *Tarzan of the Apes*, wyprodukowany przez National Film Corporation of America, wyreżyserowany przez Scotta Sidneya. Pierwsza filmowa adaptacja historii Tarzana. Zob.: <https://www.imdb.com/title/tt0009682/>.

stwami czy gwałtami. Hollywood miało opinię Sodomy, która przez nagminną obecność na ekranie seksu i przemocy szerzy zgorzenie i deprawuje publiczność²⁵. Po I wojnie światowej doszło też do rewolucji społecznej związanej z równouprawnieniem i seksualnością kobiet (pierwsza fala feminizmu), co znalazło odzwierciedlenie w filmach – zaczęto pokazywać mocne, wyzwolone damskie postaci, zdające sobie sprawę ze swojej seksualności i gubiące tym mężczyzn, tak zwane *femme fatale* (szczególny wzrost popularności takich bohaterki nastąpił w latach trzydziestych XIX wieku; znanymi aktorkami wcielającymi się w tego typu postaci były Greta Garbo czy Marlena Dietrich)²⁶. Konserwatywnej opinii publicznej nie podobało się to, jaką przyszłość projektują obrazy filmowe. Przyjmowano, że pewnych zasad nie wolno łamać. Pod koniec lat dwudziestych grupy tak zwanych strażników moralnych uważały, że Hollywood ma zły wpływ na ludzi. Problem nasilił się wraz z pojawieniem się dźwięku w filmach²⁷. W 1927 roku niemal z dnia na dzień cała branża zaczęła wykorzystywać dźwięk, w ciągu roku zaprzestano produkcji filmów niemych. Zaczęły powstawać filmy muzyczne i musicale, ale także zaczęto dodawać do filmów tak zwane *sexual innuendo* czyli podteksty seksualne. Na ekranach pojawiła się aktorka Mae West, która zasłynęła swoim swobodnym stylem życia, przełamywaniem tematów tabu i poruszaniem kwestii dotyczących seksualności. Debiutowała w *Night after night* w 1932 roku, ale jej najgłośniejszym filmem było *I'm not Angel* z 1933. Wszystkie produkcje z jej udziałem były potępiane przez katolicki Legion Przyzwoitości (*Legion of Decency*)²⁸, a trzeba pamiętać, że populacja katolików w Stanach Zjednoczonych liczyła wówczas

25 Zob.: *Skandale obyczajowe i utworzenie MPPDA* [w:] Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu...*, dz.cyt., s. 627–630.

26 Zob.: *Hollywood wyciska łzy: melodramaty i filmowe romanse* [w:] Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 114–120.

27 Pierwszy film dźwiękowy *Śpiewak jazzbandu* (ang. *The jazz singer*) w reżyserii Alana Croslanda i wyprodukowany przez Warner Brothers miał premierę 6 października 1927. Więcej na ten temat w: Iwona Sowińska, *Przełom dźwiękowy* [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne...*, dz.cyt., s. 32–37.

28 Narodowy Legion Przyzwoitości, znany również jako Katolicki Legion Przyzwoitości – założona w 1934 przez arcybiskupa Cincinnati Johna T. McNicholasa katolicka organizacja zajmująca się identyfikowaniem dla katolickich odbiorców nieodpowiednich treści w filmach.

około 200 milionów obywateli²⁹. Oznacжали oni filmy w kategoriach A, B i C, gdzie C znaczyło „moralnie niedopuszczalne”. Katolicy dostawali w kościołach listy filmów, których nie wolno im oglądać. W całym kraju pojawiały się Rady Cenzury. W każdym stanie wyświetlano inną wersję filmu, na przykład stan Nowy Jork był jednym z najbardziej rygorystycznych i posiadających najsilniejszą cenzurę. W tym okresie Sąd Najwyższy orzekł, że tworzenie filmów to biznes i powinien być rozważany przez władzę stanową³⁰. Tak było do 1952 roku, kiedy to stworzono jednolity dla wszystkich stanów system regulacyjny, zgodny z powszechnym kodeksem postępowania, tak zwany kodeks Haysa³¹, a właściwie Filmowy Kodeks Produkcyjny³². Nie dopuszczano w nim nawet najmniejszej nieprzyzwoitości. Nie wolno było pokazywać zemsty jako narzędzia wymierzenia sprawiedliwości, przestępstw, nielegalnego handlu narkotykami czy scen ukazujących lub sugerujących perwersyjne zachowania seksualne. Nagość była zabroniona w jakiegokolwiek postaci³³. Nawet zarys sylwetki był wykluczony, a aktorzy pojawiający się na ekranie nie mogli sugerować swoją grą, że poza kadrem widzą nagość lub coś nieprzyzwoitego. Haysa nie obchodziła moralność, dbał on o studia filmowe i zarabiał na tym ogromne pieniądze, a wbrew rozpowszechnionym interpretacjom kodeks nie stanowił formy cenzury (nie został narzucony przez władzę polityczną), ale autocenzury, jako dobrowolne porozumienie firm produkcyjnych i dystrybucyjnych, które nie chciały doprowadzić do wprowadzenia państwowej cenzury obyczajowej³⁴.

29 Na podstawie: *Religion: Legion of Decency*, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,762190-1,00.html> (dostęp: 22.05.2022). Zob. także: *Skandale obyczajowe i utworzenie MPPDA* [w:] Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu...*, dz.cyt., s. 627–630.

30 Na podstawie pierwszej poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych. Zob.: *Skandale obyczajowe i utworzenie MPPDA* [w:] tamże, s. 628.

31 Tamże. Zob. także: *HAYSA KODEKS* [w:] *Encyklopedia filmu...*, dz.cyt., s. 397.

32 Organizacja zrzeszająca największych amerykańskich producentów i dystrybutorów filmowych Motion Picture Producers and Distributors of America zatrudniła Willa Haysa – naczelnego dyrektora poczty – do stworzenia kodeksu. W 1930 ostrożnie sformalizował on swoje zakazy, zapisując je w kodeksie znanym dzisiaj potocznie jako Kodeks Haysa.

33 Kodeks dopuszczał nagość tylko w filmach naturystycznych, quasi-dokumentalnych oraz w filmach zagranicznych. Więcej o zakazach wprowadzanych przez kodeks: Paweł Sołodki, *Rubież przyjemności...*, dz.cyt., s. 201.

34 Patrz: przypis 29.

Amy Nicholson, amerykańska krytyczka filmowa, w dokumencie *Skin* mówi, że „uwielbia moment w historii przed pojawieniem się kodeksu Haysa, gdy reżyserzy tacy jak Busby Berkeley³⁵ przesuwali granice, tak jak tylko było to możliwe. Wiedzieli, że za rok nie ujdzie to im na sucho”. Za okres przed kodeksem nie uznaje się czasu przed jego napisaniem i powstaniem zasad, ale czas przed jego egzekwowaniem. Studia filmowe w 1930 roku, gdy kodeks się pojawił, miały poczucie stworzenia go „pod publiczność” i nie miały zamiaru stosować się do reguł w nim zawartych. W tamtym okresie wiele firm produkcyjnych stało w obliczu bankructwa (na przykład Paramount czy Warner Brothers) – potrzebowały one seksu, żeby sprzedawać swoje obrazy³⁶.

Zasady z kodeksu Haysa zaczęto bardziej rygorystycznie egzekwować po filmie *Pod znakiem krzyża*³⁷ (1932), który był przepełniony seksem, nagością, homoseksualizmem i brutalnością. Reżyser próbował pokazać w nim każdą możliwą niemoralność. W 1933 roku pojawił się jeszcze w amerykańskich kinach austro-czechosłowacki film *Ekstaza*³⁸ w reżyserii Gustava Machatý – jeden z najbardziej znanych filmów dwudziestolecia międzywojennego ze sceną nagości. Aktorka biegnie w nim nago po łąkach za koniem, który uciekł wraz z jej sukienką, ale także pojawia się w nim zapewne pierwsza scena seksu oparta na kobiecej przyjemności (choć głównie skupiająca się na twarzach bohaterów). Film nie uzyskał aprobaty biura Haysa, miał zostać ocenzurowany przez agencje stanowe. Prawdopodobnie był pokazywany przez kilka wieczorów w lokalnych kinach, zanim został całkowicie zakazany w Stanach.

W 1934 roku kodeks zaczął obowiązywać w pełni, od tego momentu nagość w filmach występowała sporadycznie. Głównym cenzorem i policjantem moralnym był Joseph Breen. Żaden film nie mógł pojawić się na

35 Busby Berkeley (1895–1976) – amerykański reżyser i choreograf filmów muzycznych, znany ze swoich skomplikowanych układów tanecznych, wymagających zaangażowania wielu tancerek i rekwizytów, których geometryczne figury przypominały zmieniający się obraz kalejdoskopu.

36 Paweł Sołodki, *Rubieże przyjemności...*, dz.cyt., s. 200.

37 Tytuł oryginalny: *The sign of the cross* reż. Cecil B. DeMille, wyprodukowany przez Paramount Pictures. Zob.: Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s.162–164.

38 Zob.: *Czasy przedwojenne* [w:] Jadwiga Huckova, *Czechosłowacja*, [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne...*, dz.cyt., s. 1052–1053.

rynku amerykańskim bez jego zgody. Jego działania zmieniły nie tylko film, ale także moralność całego kraju. Kontrolował Hollywood w latach 1934–1954. Bez jego zgody studio nie dostawało pieniędzy na nakręcenie żadnego dzieła. Przymykał oko jedynie na sceny nagości w filmach historycznych lub etnograficznych (pokazujących społeczności innych kultur), na przykład w tak zwanych *goona-goona eposes*³⁹. To gatunek filmu, którego akcja rozgrywa się w odległych częściach Dalekiego Wschodu, Azji Południowo-Wschodniej, Afryki, Ameryki Południowej i Południowego Pacyfiku. Pojawiają się w nim często półnagie rdzenne mieszkanki tych rejonów wykonujące egzotyczne rytuały (czasem sceny były zainscenizowane). Odbywało się to głównie po to, by obejść kodeks Haysa i dobrze sprzedać film, dzięki zawartej w nim nagości.

W latach trzydziestych niezależni producenci filmowi spoza systemu studyjnego, którzy nie byli związani ograniczeniami kodeksu Haysa i podlegali jedynie cenzurze państwowej, tworzyli filmy, w których pojawiała się nagość. Rzekomo miały one charakter edukacyjny. Były niskobudżetowe i określane jako filmy eksploatacyjne (próbujące odnieść finansowy sukces poprzez wykorzystanie aktualnych trendów, niszowych gatunków lub treści, teraz zazwyczaj są to tak zwane filmy z kategorii B – najniższej klasy)⁴⁰. Jednym z najbardziej oburzających z dzisiejszej perspektywy przykładów może być film *Child Bride*⁴¹ (1938) w reżyserii Harry'ego Revera, w którym w jednej ze scen dwunastoletnia wówczas Shirley Millis pływa nago.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku popyt na negliż w filmach tylko rósł. Świat filmowy się podzielił. Podlegający pod kodeks Haysa tworzyli filmy, w których, na przykład, postaci kobiece miały bardzo głębokie dekolty (znany przykładem jest film *Wyjęty spod*

39 Zob.: Paweł Sołodki, *Rubieże przyjemności...*, dz.cyt., s. 68, a także: Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996, s. 145–146.

40 Andrzej Kołodzyński, *Roger Corman – zwycięska dynamika kiczu* [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*, red. Łukasz A. Plesnar i Rafał Syska, Kraków 2006, s. 427–447.

41 Wyprodukowany przez Raymonda L. Friedgena. Zob.: *Child Bride*, <https://www.imdb.com/title/tt0029989/>.

*prawa*⁴² z Jane Russell w głównej damskiej roli – był on nawet reklamowany unoszącym się nad miastem sterowcem z jej zdjęciem) lub kreowali na gwiazdy bardzo atrakcyjne aktorki przyciągające męskich odbiorców. Takim przypadkiem jest rozpoczęcie kariery Marilyn Monroe w 1952 roku, która znalazła się w centrum uwagi, gdy przyznała, że parę lat wcześniej rozebrała się do sesji fotograficznej (zdjęcie zostało kupione przez Hugh Hefnera i opublikowane na łamach „Playboya” w 1953 roku), ponieważ potrzebowała pieniędzy. Niezależni filmowcy zaczęli tworzyć w tym samym czasie niskobudżetowe obrazy ukazujące kobiecą nagość – pierwowzory dzisiejszych filmów pornograficznych. W pierwszych takich dziełach nagie kobiety przechadzały się jedynie przed ekranem lub uprawiały sporty. W taki sposób powstały nowe gatunki filmowe, na przykład filmy dla nudystów – dokumentalne i docu-dramaty promujące styl życia ruchu naturystów w Europie i Stanach Zjednoczonych. Pierwszym filmem z tego nurtu był *Ogród Edenu*⁴³ z 1954 roku. Co ciekawe, jedną z głównych twórczyń filmów z tego gatunku była kobieta – reżyserka i producentka Doris Wishman⁴⁴, która stworzyła w ciągu czterech lat osiem takich filmów (między innymi. *Hideout in the Sun* z 1960 czy *Nude on the Moon* z 1961 roku), a łącznie trzydzieści dzieł z różnych tworzących się wówczas gatunków filmowych ukazujących nagość, na przykład serię ze znaną striptizerką Chesty Morgan (właśc. Lilianą Wilczkowską), obdarzoną imponującymi piersiami.

Twórcy filmów dla nudystów twierdzili, że przedstawiają styl życia członków ruchu nudystów lub naturystów, jednak w dużej mierze filmy te służyły ukazaniu kobiecej nagości. Charakteryzowała je widoczna nagość piersi i pośladków, która była przedstawiona w sposób niesek-

42 Tytuł oryginalny: *The Outlaw* (1943) w reżyserii Howarda Hughesa. Zob.: *Strach przed cenzurą* [w:] Rafał Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych* [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne...*, dz.cyt., s. 1052–1053.

43 Tytuł oryginalny: *Garden of Eden* w reżyserii Maksa Nossecka, wyprodukowany przez Excelsior Pictures Corp. Zob.: Paweł Sołodki, *Rubieże przyjemności...*, dz.cyt., s.82 i 94; a także: John Lewis, *Hollywood V. Hard Core: How the struggle over censorship created the modern film industry*, New York University Press, Nowy Jork 2000, s. 198–201.

44 Zob.: *Fondling Your Eyeballs: Watching Doris Wishman*, [w:] Rebecca McKendry, *From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century*, Scarecrow Press, Lanham 2010, s. 57–74.

sualny, zaś genitalia były dokładnie ukryte przez odpowiedni sposób kręcenia. Pojawiały się również gatunki bardziej fabularyzowane, jak komedie erotyczne znane jako *nudie-cuties*⁴⁵ (jednym z najpopularniejszych przykładów jest *Niemoralny Pan Teas*)⁴⁶ czy filmy pornograficzne z potworami – pierwsze filmy porno z fabułą, w których główne bohaterki, oczywiście roznegliżowane, były prześladowane przez mężczyzn w maskach potworów. Filmy z tych gatunków to wczesne undergroundowe filmy pornograficzne i fetyszowe, które ze względu na cenzurę miały ograniczone (zwykle niejawne i nielegalne) środki dystrybucji i były pokazywane tylko w małych niezależnych kinach lub na prywatnych projektorach, na przykład na wieczorach kawalerskich.

Kodeks Haysa zaczynał tracić na ważności, świat się zmieniał. Amerykanie patrzyli z zazdrością na dużo mniej kontrolowany obyczajowo rynek europejski. Jednym z pierwszych filmów europejskich pokazywanych na rynku amerykańskim bez cenzury było *I Bóg stworzył kobietę*⁴⁷, gdzie wystąpiła opalająca się Brigitte Bardot. Jego sukces w Stanach potwierdzał, że nagość może przyczynić się do ogromnych zysków.

W latach sześćdziesiątych XX wieku widzowie zaczęli się buntować przeciwko cenzurowaniu nagości, nastąpiły też przełomowe wydarzenia, dzięki którym kodeks Haysa został odrzucony. Pojawiły się filmy stawiające opór kodeksowi, jak *Psychoza* Alfreda Hitchcocka (1960)⁴⁸, w której pojawia się słynna scena pod prysznicem, a Marilyn Monroe w 1962 roku, próbując odzyskać kontrolę nad swoją karierą, rozebrała

45 Więcej na temat tego gatunku w: *Dalszy rozwój „exploitation” oraz „softcore”* [w:] Paweł Sołodki, *Rubieże przyjemności...*, dz.cyt., s. 246–249.

46 Tytuł oryginalny: *The Immoral Mr. Teas* (1953), wyreżyserowany przez Russa Meyera uznanego za „króla nagości”, wyprodukowany przez Pad-Ram Enterprises. Bohaterem filmu jest mężczyzna, który w wyniku otrzymania zastrzyku u dentysty zaczyna widzieć kobiece ciała przez ubrania. Całość zrealizowano w ciągu czterech dni jako film niskobudżetowy, biuro Haysa potraktowało go pobłażliwie, film trafił do ogólnej dystrybucji i odniósł komercyjny sukces. Zob.: <https://www.imdb.com/title/tt0052920/>.

47 Tytuł oryginalny: *Et Dieu... créa la femme* (1956), wyreżyserowany przez Rogera Vadima. Zob.: Tadeusz Lubelski, *W cieniu „Nouvelle Vague”, Kino francuskie 1959–1968*, [w:] *Historia kina. Tom III. Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 76–77 oraz 134–135.

48 Zob.: Krzysztof Loska, *Alfred Hitchcock – problem tożsamości* [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy...*, dz.cyt., s. 209–228.

się do niedokończonego nigdy filmu *Something's Got to Give*. Była wtedy największą gwiazdą i udowodniła, że nagość nie niszczy kariery, a może nawet w niej pomóc. Zaczęła mieć liczne naśladowczynie i rywalki, w tym na przykład Jane Mansfield⁴⁹, która w filmie *Obietnice, obietnice* z 1963 roku jako pierwsza gwiazda zagrała nagą scenę po unieważnieniu Kodeksu Haysa⁵⁰.

W tym momencie duży wpływ na rynek filmowy miały zmiany obyczajowe, takie jak walka o prawa obywatelskie czy związane z kształtującą się od końca II wojny światowej drugą falą feminizmu, która pozwoliła też na coraz silniejsze ruchy młodzieżowe czy powolne powstawanie ruchów działających na rzecz społeczności LGBT. Jak pisze Brian McNair: „pojawiło się nowe pokolenie kobiet – dysponujących potencjałem ekonomicznym i asertywnych w kwestiach dotyczących seksualności; kobiet, które w opinii swoich czasów były «wolne» od stereotypów i norm odnoszących się niegdyś do kobiety nawet w najbardziej zaawansowanych społeczeństwach kapitalistycznych”⁵¹. Dzięki tym głębokim przemianom kulturowym w 1968 roku po Kodeksie Haysa nie było już śladu – rozpowszechnienia nagości i scen erotycznych w filmach nie dało się zatrzymać. Motion Picture Association of America stworzyło system klasyfikacji filmów, gdzie X oznaczało, że film jest przeznaczony wyłącznie dla dorosłych i miało pozwalać filmowcom na poruszanie kontrowersyjnych tematów.

Pierwszym filmem z tym oznaczeniem było *Greetings* Briana DePalmy z 1968 roku. Twórcom zależało na tej kategorii, sądzili, że dzięki niej film lepiej się sprzeda. Z tego okresu głośniejszymi filmami były *If...* (1968) z aktorem Malcolmem McDowellem w roli głównej, gdzie po raz pierwszy kobieta i mężczyzna zegrali nagą scenę siłownia się, czy *Vixen!* (1968), który opowiadał o nimfomance sprawującej kontrolę nad mężczyznami za pomocą swojego ciała i seksualności⁵².

49 Zob.: MANSFIELD [ayne [w:] *Encyklopedia filmu...*, dz.cyt., s. 604.

50 Tytuł oryginalny: *Promises! Promises!* Zob.: Gregory D. Black, *Hollywood Censored...*, dz.cyt., s. 146.

51 Brian McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo MUZA SA, Warszawa 2004, s. 52.

52 Zob. więcej: Paweł Sołodki, *Rubieże przyjemności...*, dz.cyt., s. 111.

Po roku 1969 i Festiwalu Woodstock (który był jednym z największych zlotów młodzieży w tamtym momencie – uczestniczyło w nim ponad 400 tysięcy osób) wszystko się zmieniło, a nagości w kinie przybywało i wracała ona do filmów mainstreamowych⁵³. Powszechne występowanie aktorów nago było tylko kwestią czasu. Pojawiały się filmy artystyczne, które w założeniu miały propagować temat wolności (przez co nagość na ekranie była wyzwalająca), ale w istocie promowały konserwatywny światopogląd i rozrywkowe cele kinematografii w nieco bardziej finezyjnym wydaniu⁵⁴.

Takim filmem jest na przykład *Carnal Knowledge* (polski tytuł to *Porozmawiajmy o kobietach*) z 1971 roku, poruszający temat seksualności trzydziestolatków. Występują w nim nago po raz pierwszy wielkie gwiazdy kina: Jack Nicholson i Ann-Margaret.

Zmiany, na które pewien wpływ miały feministki, nie były jednak do końca tym, o co walczyły. Jak twierdzi McNair, „ich pozycja była podporządkowana w dowodzonej przez mężczyzn rewolucji kulturalnej i dominacji zmaskulinizowanej lewicy, która ani nie rozumiała właściwych kobietom problemów, ani nie interesowała się zagadnieniami, z jakimi mogłyby one wystąpić”⁵⁵ i – jak rzecz ujęła w słowa Beatrice Faust – „kobiety stały się akcesoriami pornopolityki”. Tyczy się to również rewolucji, która wydarzyła się w kinie – wprowadzenie dyskursu seksualnego wyzwolenia do świadomości publicznej oraz wolna miłość subkultury hipisów przyniosły nieoczekiwany efekt: szybki rozwój przemysłu pornograficznego. Przyczyniło się to do kolejnego konfliktu między konserwatystami a feministkami – konserwatyści ubolewali nad kryzysem rodziny i upadkiem purytańskich wartości, obwiniając za to ruchy feministyczne, a feministki dostrzegały w pornografii przejaw agresywnego patriarchy i nieuczciwej manipulacji ich przekonaniem. Jednak cel ataku okazał się wspólny: softcore’owe i hardcore’owe filmy

53 Tamże, s. 129.

54 Zobacz więcej: *Soft bunt* [w:] Michał Lesiak, Rafał Syska *Renesans Hollywoodu: kino amerykańskie lat siedemdziesiątych*, [w:] *Historia kina. Tom III. Kino epoki nowofalowej...*, dz.cyt., s. 919–922.

55 Brian McNair, *Seks ...*, dz.cyt., s. 53.

pornograficzne, które na początku lat siedemdziesiątych stały się częścią oficjalnej kinematografii⁵⁶.

To była tak zwana złota era porno – filmów szczyjących się kategorią X i redefiniujących tę grupę. Pojawiły się problemy w systemie klasyfikacji stworzonym przez MPA i utworzono kategorię R, pierwszym takim filmem dopuszczonym do kinowej dystrybucji było *Deep Throat* (*Głębokie Gardło*, 1972) – film, który stał się ogromnym sukcesem kasowym⁵⁷. Powstawały też kolejne nowe gatunki filmów z nagością, które pokazywano na przykład w kinach samochodowych, między innymi *rape and revenge* – o kobietach które zostały zgwałcone, po czym przez cały film szukają sposobu, by zemścić się na swoich oprawcach (najbardziej znanym było *Pluję na twój grób* z 1978 roku), a także filmów o kobietach w więzieniu (na przykład *The big doll house*, 1971) – typowych filmach więziennych, z tym że głównymi bohaterkami były osadzone kobiety próbujące odzyskać wolność, które często występowały nago. Ten gatunek odniósł ogromny sukces. Aktorki grające w tego typu produkcjach często już w kontraktach miały określone fragmenty ciała, które muszą pokazać, albo konkretne nagie sceny. Jeśli się na coś nie zgadzały, nie były zatrudniane.

Nie tylko w przemyśle pornograficznym nagość się sprzedawała. Doszło, jak pisze McNair, do „pornografizacji kultury szerokiego odbiorcy”, przeniknięcia pornografii do innych sfer życia kulturalnego – przedstawień, reklam czy innych form rozrywki. Zostało to nazwane terminem *porno-chic*, który teraz możemy definiować jako wizerunek pornografii w niepornograficznej sztuce i kulturze⁵⁸. Producenci kinowi wymuszali często na ambitnych reżyserach pokazanie neglizżu w ich dziełach. Jednym z takich przykładów jest *The Last Picture Show* Petera Bogdanovicha z 1971 roku, o którym sam autor opowiada w filmie dokumentalnym *Skin*:

56 Za: *Hardcore i ultra-violence* [w:] Michał Lesiak, Rafał Syska, *Renesans Hollywoodu...*, dz.cyt., s. 902–906.

57 Tamże s. 902.

58 Zob.: *Prono-chic, czyli pornografizacja kultury szerokiego widza* [w:] Brian McNair, *Seks...*, dz.cyt., s. 127–178.

Mówiło się wtedy dużo o wolności na ekranie. Moi producenci filmu *The Last Picture Show*, który kręciliśmy w latach siedemdziesiątych, bardzo chcieli w nim nagości i seksualnego wątku [...]. Cybil Shepherd nie była pewna, czy chce to zrobić. Bert Schenider [producent] powiedział, że jeśli nie zrobi nagiej sceny, to nie chcemy jej w filmie. Powiedziałem nie, chcę ją obsadzić, nieważne, czy zrobi tę scenę czy nie. Jeśli nie – zatrudnimy dublerkę ciała. Nie chciałem rezygnować z niej jako aktorki⁵⁹.

W tym czasie były również dystrybuowane mocne, europejskie filmy – skandynawskie melodramaty o orgazmie, dokumentalne filmy o duńskim przemyśle porno i europejskie arcydzieła, jak wspomniane we wstępie *Ostatnie tango w Paryżu* Bertolucciego⁶⁰.

Sceny intymne, w tym kobieca nagość, były więc szeroko eksploatowane na całym świecie (dużo częściej niż nagość męska, której widocznie nie uznawano za wystarczająco „artystyczną”). W latach osiemdziesiątych tylko jej przybywało, szczególnie w filmach amerykańskich. Zaczęły pojawiać się też satyry na temat nieuzasadnionej nagości w produkcjach hollywoodzkich. Jedną z nich jest film *S.O.B.* z 1981 roku, opowiadający o producencie filmowym z Hollywood, który, by uchronić się przed kłapą swojego musicalu, przerabia go na soft porno i przekonuje własną żonę – słynną aktorkę (w tej roli autentyczna żona reżysera Julie Andrews, znana z roli Mary Poppins) – do rozebrania się po raz pierwszy na ekranie⁶¹.

Pojawiały się też takie filmy, jak *Personal best* (*Życiowy rekord*, 1982), który po raz pierwszy potraktował temat lesbijek z szacunkiem, a nie tylko jako męską fantazję, albo *Star 80*, w reżyserii słynnego Boba Fosse’a (znanego głównie ze swoich musicali), który opowiada o fotomodelce magazynu „Playboy”. W obu tych produkcjach główną rolę zagrała Mariel Hemingway, nominowana parę lat wcześniej do Oscara za rolę w *Manhattanie* w reżyserii Woody’ego Allena⁶².

59 Cytat z wypowiedzi Petera Bogdanovicha z filmu *Skin*. Zob. więcej o reżyserze i filmie: *Mitologizowanie i odbrazawianie przeszłości* [w:] *Renesans Hollywoodu...*, dz.cyt., s. 942–943.

60 Za: tamże s. 902.

61 Więcej o filmie *S.O.B.*: <https://www.imdb.com/title/tt0083015/>, zob. też: Denby David, „S.O.B.” [w:] „New York Magazine” 20 lipca 1981.

62 Zob.: *HEMINGWAY Mariel* [w:] *Encyklopedia filmu...*, dz.cyt., s. 399.

W latach dziewięćdziesiątych nagość tylko przybierała na sile. Pojawiły się w kinematografii postmodernistyczne zabawy związane z erotyką⁶³, a gatunek thrillerów erotycznych przeżywał lata świetności, na czele z *Nagim instynktem* (*Basic Instinct*, 1992) zawierającym sławną scenę przesłuchania postaci granej przez Sharon Stone⁶⁴.

Interesującym filmem, w którym przekroczona została kolejna bariera nagości, jest brytyjsko-japoński *The crying game* (*Gra pozorów*) z 1992 roku, który jako jeden z pierwszych filmów masowych opowiedział o transpłciowości i ukazał inne spojrzenie na męską seksualność. Nie został on ciepło przyjęty przez heteroseksualnych mężczyzn, mimo że kulturoznawca Jack Halberstam (wcześniej Judith Halberstam) twierdził, że transwestytyzm postaci Dila i umiejscowienie widza w punkcie widzenia Fergusa raczej wzmacnia normy społeczne, niż je kwestionuje⁶⁵.

Pojawiały się kolejne filmy przełamujące dotychczasowy system klasyfikacji. Dlatego dodano kategorię NC-17 (dozwolone od lat siedemnastu) czy NC-13 (dozwolone od lat trzynastu za zgodą rodzica), najbardziej znanym przykładem filmu z tej kategorii, który zawierał scenę intymną, był *Titanic* (1997), gdzie Kate Winslet rozbiera się do pozowania w akcie.

Jednak lata dziewięćdziesiąte to też czas, gdy reżyserzy chcieli swoimi filmami wzbudzać jeszcze większe kontrowersje, często dotyczące treści intymnych. To wtedy pojawiały się na ekranach kin niesymulowane sceny seksu, jak na przykład we flagowej produkcji duńskiego reżysera Larsa von Triera – *Idiotach* (1998). Reżyser, zgodnie z założeniami manifestu Dogma 95, zrealizował autentyczną scenę orgii grupowej⁶⁶.

63 Więcej na ten temat w: *Inne przejawy filmowego postmodernizmu* [w:] Arkadiusz Lewicki, *Postmodernizm w filmie fabularnym* [w:] *Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 74–77.

64 Zob.: *Wzrost i upadek thrillerów erotycznych* [w:] Magdalena Kempna-Pieniążek, *Między Sundance a Hollywood: kino amerykańskie epoki Clintona*, [w:] *Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku...*, dz.cyt., s. 180–184.

65 Jack J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, Nowy Jork 2005, s. 81.

66 Więcej: *Kino Larsa von Triera i ruch Dogma 95* [w:] Tadeusz Szczepanowski, *Skandynawia*, [w:] *Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku...*, dz.cyt., s. 338–347.

Przełom wieków w kinematografii światowej to dalsza zabawa gatunkami, w tym nawiązaniami do gatunków, które lata swojej świetności miały już za sobą.

Paul Thomas Anderson, amerykański reżyser i scenarzysta, stworzył film *Boogie Nights* (1997), który rozprawia się ze złotą erą porno, powstały także seksfarsy nawiązujące do gatunku *nudies-cutes*, na czele z *American Pie* (1999) czy *Sposobem na Blondynkę* (*There's Something About Mary*, 1998)⁶⁷, tworzące tym samym swego rodzaju gatunek filmów dla nastolatków. Parodią takich obrazów i emanowania w nich nagością miał być *Not Another Teen Movie* (2001), gdzie aktorka Cerina Vincent przez praktycznie cały film występuje nago. Takie produkcje powielają światopogląd, że nagość w filmach dotyczy głównie młodych, pięknych kobiet, bo tylko to interesuje heteroseksualnych mężczyzn.

Jednym z igrzących z tym przekonaniem dzieł był *Schmidt* (2002) w reżyserii Alexandra Payne'a, z Jackiem Nicholsonem i Kathy Bates, która jako wówczas pięćdziesięcioletnia aktorka występowała w scenie kąpieli w jacuzzi toples i emanowała przy tym pewnością siebie i zgodą na wygląd własnego ciała. Dla wielu widzów było to w tamtym momencie nowością.

Współczesne kino przeszło jednak największą rewolucję w trakcie afery z producentem filmowym Harvey'em Weinsteinem w roli głównej. Filmy wyprodukowane przez niego i jego studia nominowano do Nagrody Akademii Filmowej ponad trzysta razy, a nagrodzono ponad osiemdziesiąt z nich. Znany jest z produkcji takich filmów jak *Zakochany Szekspir* (1998), *Gangi Nowego Jorku* (2002), *Pulp Fiction* (1994) czy wspomniane wcześniej w tym rozdziale *The crying game*. Wielu wybitnych postaci branży filmowej współpracowało z nim przy produkcji swoich dzieł już od lat osiemdziesiątych. Nie był zwykłym producentem z Hollywood – on był Hollywood. W świecie filmowym tajemnicą poliszynela był jego stosunek do kobiet i wykorzystywanie własnej pozycji w próbach ich molestowania i wykorzystywania seksualnego. W czasach jego „panowania” (jak sam to określał) odbyło się parę prób jego obalenia, jednak

67 *Śmiech i łzy: neotradycyjne komedie romantyczne* [w:] Magdalena Kempna-Pieniążek, *Między Sundance a Hollywood...*, dz.cyt., s. 177.

bezsuktecznych z powodu zastraszania i przekupywania świadków, którzy często podpisali z jego wytwórną umowy poufności.

Ostatecznie do jego upadku doprowadził upór trojga dziennikarzy śledczych – Jodi Kantor i Megan Twohey (które w „The New York Times”⁶⁸ opublikowały raport stawiający Weinsteinowi liczne zarzuty napastowania seksualnego) oraz Ronana Farrowa (który w magazynie „The New Yorker”⁶⁹ opublikował o nim głośny artykuł. To dzięki nim i licznym świadkiniom i świadkom, którzy odważyli się zeznawać, w końcu, w 2017 roku, po wielu wcześniejszych próbach zwrócenia uwagi na problem molestowania kobiet, udało się uzyskać oczekiwany efekt. Od tego momentu już nic nie jest takie jak wcześniej – nie tylko w przemyśle filmowym, ale również w innych sferach życia społecznego. Wydarzenie to było początkiem popularyzacji ruchu obywatelskiego znanego jako #MeToo⁷⁰, uświadamiającego skalę zjawiska molestowania seksualnego kobiet. W październiku 2017 roku aktorka Alyssa Milano napisała na swoim Twitterze post, w którym namawiała kobiety: „jeżeli kiedykolwiek byłaś molestowana bądź zaatakowana seksualnie, napisz #MeToo w odpowiedzi na ten tweet”⁷¹. Dzień później opublikowano dwanaście milionów postów w mediach społecznościowych z tym hasztagiem. Dzięki globalnej sile akcji producenci filmowi nie czują się już bezkarni, a wręcz boją się przekroczyć granice, które były regularnie przekraczane dotychczas.

28 października 2017 roku Vicky Featherstone, dyrektorka artystyczna Royal Court Theatre w Londynie, zorganizowała „dzień

68 Jodi Kantor, Megan Twohey, *Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html> (dostęp: 26.05.2022).

69 Ronan Farrow, *From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein's Accusers Tell Their Stories*, „New Yorker”, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories> (dostęp: 26.05.2022).

70 Więcej o ruchu #MeToo i jego początkach: Dino-Ray Ramos, *Alyssa Milano Tweets "Me Too" Hashtag Inspired by Tarana Burke, Raising Awareness of Sexual Abuse*, „Deadline”, <https://deadline.com/2017/10/alyssa-milano-me-too-hashtag-twitter-rose-mcgowan-sexual-harassment-awareness-1202188999/> (dostęp: 26.05.2022).

71 Tamże.

działania”⁷², który zaowocował stu pięćdziesięcioma anonimowymi świadectwami napaści na tle seksualnym. Te oskarżenia doprowadziły do bardzo spektakularnego upadku dwóch wielkich postaci brytyjskiego teatru: Maksa Staforda-Clarca oraz dyrektora artystycznego Old Vic – Kevina Spaceya⁷³.

Wstrząs jaki wywołał ruch #MeToo, przyczynił się do gwałtownej zmiany paradygmatu obowiązującego w Hollywood. Od 2018 roku na planach filmowych coraz częściej zatrudniani są koordynatorzy/reżyserzy scen intymnych. Pierwszym takim przypadkiem była praca przy drugim sezonie serialu *The Deuce (Kroniki Times Square, 2017–2019)*, gdy aktorka Emily Meade poprosiła producentów o zatrudnienie osoby, która mogłaby pomóc przy pracy nad treściami intymnymi⁷⁴. Od tego czasu nie ma już żadnej produkcji tworzonej dla platformy Netflix czy HBO Max, przy której nie pracowałby IC/ID – także w Polsce.

Teraz głównym tematem debaty publicznej jest sposób bezpiecznego prowadzenia aktorów w pracy twórczej i zadbanie o ich komfort. Filmowcy wiedzą też, że każda naga scena zostanie dokładnie przeanalizowana w internecie, łącznie z możliwością umieszczenia nagoci z ich dzieł na odpowiednich portalach⁷⁵, dlatego muszą upewnić się, że wprowadzenie scen intymnych do ich filmów jest niezbędne do przekazania widzom wizji artystycznej i historii bohaterów.

72 Zob.: Vicky Featherstone, Royal Court Theatre, *Artistic Director Vicky Featherstone Programs a Day of Action in Response to the Weinstein Revelations*, <https://royalcourttheatre.com/artistic-director-vicky-featherstone-programs-day-action-response-weinstein-revelations/> (dostęp: 26.05.2022).

73 Za: Vanessa Coffey, Hilary Jones, Selva McCallister, Thomas Zachar, *Przemiana krajobrazu. Dlaczego zmiana w szkoleniu aktorów ma znaczenie w świetle ruchu #MeToo*, „Polish Theatre Journal” 2019, nr 1–2 (7–8).

74 Więcej na ten temat: Case Mink, *How 'The Deuce' Star Emily Meade Got What She Needed: Intimacy Coordinators*, „Backstage”, <https://www.backstage.com/magazine/article/emily-meade-the-deuce-intimacy-coordinator-interview-68931> (dostęp: 26.05.2022).

75 W internecie jest wiele miejsc, które zbierają nagie ujęcia aktorek teoretycznie do użytku edukacyjnego. W Polsce takim tworem jest Nudografia (<https://nudografia.pl>) portal znajdujący i opisujący wszystkie sceny nagości polskich aktorek (i tylko aktorek).

Rozdział II

Nagość i intymność w polskiej kinematografii

W naszym kraju kinematografia, a przez to i nagość w kinie, miała wyraźne związki z polityką. Jerzy Krysiak w tekście *Romans z władzą*, który przybliży historię nagości w polskich filmach z okresu PRL, wskazał cztery etapy historii kina, które były ściśle powiązane z przełomami politycznymi: okres stalinizmu, czas odwilży i lata sześćdziesiąte, rządy Edwarda Gierka (lata siedemdziesiąte) oraz lata osiemdziesiąte XX wieku⁷⁶. Każdy z nich charakteryzował się odmiennym stosunkiem do scen erotycznych i scen nagości.

W okresie stalinizmu trudno doszukać się scen seksu, mimo że przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych można uznać za czas powojennego ożywienia w życiu seksualnym Polaków i zmian społeczno-obyczajowych. Wynikało to przede wszystkim z wytycznych propagandowych, które w zgodzie z duchem socrealizmu wyraźnie regulowały kształt rzeczywistości pokazywanej na ekranie. Można jednak dostrzec rozpoczynające się zafascynowanie erotyką w rodzimym kinie z tego okresu. To wtedy, jak podaje Karol Jachymek⁷⁷, po raz pierwszy w historii kina polskiego pojawiło się rozneglizowane ciało kobiety:

⁷⁶ Zob.: Jerzy Krysiak, *Romans z władzą*, „Kino” 1990 nr 8.

⁷⁷ Karol Jachymek, *Seks w kinie polskim okresu PRL. Wprowadzenie*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018 nr 1, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/seks-w-kinie-polskim-okresu-prl-wprowadzenie/626#k7a> (dostęp: 29.05.2022).

w *Młodości Chopina* (1951) w reżyserii Aleksandra Forda przez krótki moment można było dostrzec nagi biust Hanny Skarżanki, a półnagie sylwetki kąpiących się w łaźni statystek można zobaczyć także w *Niedaleko Warszawy* (1954) w reżyserii Marii Kaniewskiej.

Dużo wyraźniejszą zmianę w podejściu do przedstawiania w filmach scen erotycznych i nagości przyniosły lata sześćdziesiąte. Jak pisze Jachymek:

Stanowiło to przede wszystkim bezpośredni efekt (pozornego) rozluźnienia atmosfery ideologicznej oraz transformacji społeczno-obyczajowych, jakie nastąpiły po śmierci Józefa Stalina i dojściu Władysława Gomułki do władzy, a także (rzekomej) stabilizacji poziomu życia. Ponadto w latach 60. nastąpiło (pozorne) nieśmiało otwarcie na Zachód, a co za tym idzie na przenikające stamtąd mody i wzorce, zwłaszcza w obszarze norm obyczajowych oraz popkultury⁷⁸.

W ówczesnych mediach pojawił się nowy sposób przedstawiania kobiet – jako tak zwane kociaki – który był istnym fenomenem na okładach popularnych czasopism, ale również podbił ekrany kin. Właśnie na lata sześćdziesiąte przypada także szczyt popularności Kaliny Jędrusik – prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnego symbolu seksu w historii polskiego kina powojennego.

W rodzimych filmach nagość (zwłaszcza kobieca) zaczęła się pojawiać z większą intensywnością. Pojawiała się również nagość męska, jak na przykład w *Niewinnych czarodziejach* (1960, reż. Andrzej Wajda), ale były to sporadyczne przypadki. Warto przy tym dodać, że w polskich filmach z tamtego czasu można też już dostrzec pierwsze wątki homoseksualne.

Pojawiały się też bardziej śmiałe sceny seksu, jak na przykład w filmie *Skok* (1967, premiera 1969) w reżyserii Kazimierza Kutza, z dość odważną sceną inicjacji seksualnej dwojga młodych bohaterów, która wzbudziła spore kontrowersje wśród cenzorów i była szeroko komentowana na łamach ówczesnej prasy. Równie kontrowersyjne były sceny gwałtów w *Pierwszym dniu wolności* (1964) Aleksandra Forda. Przemoc

78 Tamże.

w nich zawarta została mocno zerotyzowana przez twórców (w centrum kadru widnieje biust grającej w tych scenach Beaty Tyszkiewicz), co może stanowić przykład patriarchalnego spojrzenia częstego w polskich filmach głównego nurtu.

Najbardziej widoczne zmiany w podejściu do seksualności, a tym samym do scen intymnych, nastąpiły w latach siedemdziesiątych. Jak pisze dalej Jachymek:

[...] wiązało się to przede wszystkim ze zmianami społeczno-polityczno-obyczajowymi, zarówno na świecie, jak i w Polsce. Z jednej strony, na zwiększenie zainteresowania seksem i erotyką miały wpływ echa przetaczającej się właśnie przez Zachód rewolucji seksualnej, z drugiej zaś – widocznemu uwolnieniu piersi i pup na polskich ekranach sprzyjało dojście do władzy Edwarda Gierka, którego rządy nadały nieco odmienny kierunek dotychczasowej linii rozwoju kraju⁷⁹.

W latach siedemdziesiątych pojawiało się coraz więcej śmiałych scen erotycznych w filmach – można wymienić na przykład *Kardiogram* (1971) Romana Załuskiego czy *Ziemię obiecaną* (1975) Andrzeja Wajdy. Powstał również film Waleriana Borowczyka *Dzieje grzechu* (1975), który jest często nazywany pierwszym polskim filmem erotycznym, a czasem nawet pornograficznym.

W latach osiemdziesiątych nastąpił kolejny ważny przełom w sposobach pokazywania w filmie scen erotycznych. Według Jachymka wiązało się to z przemianami społeczno-obyczajowymi, będącymi efektem powielania wzorców czerpanych z kultury Zachodu, przez który przepływała właśnie druga fala porno-chic, a także z komercjalizacją ówczesnego kina, którego celem stało się przynoszenie zysków. Za przykładem światowego kina nastąpiło włączenie do filmów wątków seksualnych, co mogło przyczynić się do większej frekwencji i komercyjnego sukcesu. Sceny nagości w tym okresie można było obejrzeć w ogromnej liczbie dzieł – zarówno tych popularnych, jak i artystycznych. Pojawiły się również filmy antytotalitarne, w których seksualność była rodzajem

79 Tamże.

metafory związku łączącego społeczeństwo z pozbawioną legitymacji władzą – przykładem może być film *Kornblumenblau* (1988) w reżyserii Leszka Wosiewicza⁸⁰.

Nagość w kinie okazała się również formą kontroli politycznej. Jak pisze Sebastian Jagielski: „Po wprowadzeniu stanu wojennego, wraz z nasileniem się represji ze strony władz, celuidowy erotyzm (zwykle: kobiecy akt) miał za zadanie osłabić opozycyjne nastroje w społeczeństwie. [...] Władza upatrywała w erotyce eskapistycznej i antyspołecznej siły”⁸¹.

Najczęściej erotyzm pełnił taką funkcję w filmach popularnych (na przykład w komediach erotycznych *Och, Karol* (1985) Romana Załuskiego czy *Sztuce kochania* (1989) Jacka Bromskiego), co nie znaczy, że każdy film popularny był reakcyjny. Dobrym przykładem jest tu *Seksmisja* (1983) w reżyserii Juliusza Machulskiego, która niesie przesłanie antytotalitarne. Film ten wzbudził protesty, ale nie w Polsce czy w Związku Radzieckim (gdzie odniósł ogromny sukces), tylko w USA, gdzie został uznany przez feministki za szowinistyczny, antyfeministyczny i seksistowski. Wynika to z tego, że *Seksmisja* z jednej strony zawiera krytykę totalitaryzmu (reżimu komunistycznego) i pochwałę oporu (opozycja polityczna), z drugiej zaś strony feminizm (socjalistyczny) jawi się w niej jako nurt, który represjonuje, a nie wspiera interesy kobiet⁸².

80 *Filmy antytotalitarne* [w:] Sebastian Jagielski, *Kino polskie w czasach transformacji*, [w:] *Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku...*, dz.cyt., s. 987–996.

81 Tamże, s. 993–994.

82 Tamże, s. 994–995.

Rozdział III

Nagość i intymność w kinie. Inne spojrzenie i kontrowersje

W poprzednim rozdziale opisałam syntetycznie historię nagości i treści intymnych w kinematografii. Do tej opowieści należałoby również dołączyć historię nagości w teatrze, ale ten temat w literaturze przedmiotu jest zdecydowanie gorzej opracowany. Jak wspomniałam we wstępie, będę się skupiać głównie na scenach intymnych w branży filmowej, jako że działa ona w skali globalnej i to tu zapoczątkowano i spopularyzowano zawód koordynatora scen intymnych.

Obecnie zarówno środowisko artystyczne, jak i opinia publiczna są bardziej świadome dynamiki władzy, zwłaszcza jeśli chodzi o seksualność, ale także wpływu patriarchalnego sposobu myślenia na tworzenie dzieł kultury. W swoim artykule *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laura Mulvey wskazuje, że forma filmowa była strukturyzowana przez nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego, poprzez wykorzystywanie, ujawnianie i odzwierciedlanie akceptowanej społecznie interpretacji różnicy płci, kształtującej wyobraźnię erotyczną, co jednocześnie wzmacniało istniejące już wzory fascynacji przyswojone przez jednostkę i przez grupę społeczną, z której dana jednostka się wywodzi⁸³.

Chodzi tu głównie o przedstawienie kobiety jako przedmiotu męskich fantazji i obsesji, ikony podziwianej przez mężczyzn i uszczę-

83 Za: Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Książka i Wiedza, Kraków 1992, s. 95.

śliwiającej ich. Tworząc z niej perfekcyjny produkt, którego ciało – sfil-mowane i fragmentaryzowane przez zbliżenia – staje się treścią filmu i skupia na sobie wszystkie spojrzenia widowni, kino uprzedmiotowiło kobietę. Produkcje kinowe głównego nurtu z Hollywood, mimo że niekiedy umiały się zdobyć na autoironię, głównie ograniczały się jednak do reżyserii sformalizowanej, która odzwierciedlała dominujące ideologicznie założenia kina. Postęp techniki i jej powszechna dostępność pozwoliły na pojawienie się kina alternatywnego, które często kwestionuje utarte przekonania i rzuca inne światło na reguły gry kina popularnego, jednak stanowi jedynie jego przeciwwagę.

Styl hollywoodzki i wszystkie nurty wywodzące się z niego polegają przede wszystkim na umiejętnej manipulacji przyjemnością wzrokową, kodując to, co erotyczne, językiem dominującego systemu patriarchalnego. Widzowie, oglądając głównego, dominującego męskiego bohatera, utożsamiają się z nim i jego spojrzeniem na otoczenie⁸⁴. Wzrok bohatera, a przez to widza, przykuwany jest przez podsycające i wyrażające męskie pożądanie kobiety. Kino jest silnie zaangażowane w kulturę produkcji ideałów ego, czego najlepszy przykład stanowi zjawisko gwiazd – w których zafascynowany widz odkrywa swojego sobowtóra, identyfikując się z główną postacią. Erotyzm kobiety zostaje podporządkowany fantazjom męskiego bohatera i męskiego widza. Dzięki identyfikacji z gwiazdorem i partycypowaniu w jego sile, widz także może pośrednio ją osiąść. W połączeniu z aktywną siłą erotycznego spojrzenia i iluzją podglądania prywatnego świata bohaterów tworzy to w widzach poczucie wszechmocności⁸⁵.

Kobiety w kinematografii głównego nurtu przedstawia się jako ekshibicjonistki, często jednostki skrajnie wyrachowane, gubiące mężczyzn swoją seksualnością i budzące w nich pożądanie. Takimi przykładami są wszystkie postaci z nurtu *femme fatale*, które w latach trzydziestych przeżywały pierwsze chwile swojej świetności jako wyraz feministycz-

84 Więcej o nierówności w filmowych dziełach kultury można przeczytać w: Caroline Criado Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przeł. Anna Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020, s. 18.

85 Laura Mulvey, *Przyjemność...*, dz.cyt. s. 102.

nych zmian w społeczeństwie. Połączenie cech tych bohaterek tworzyło skrzywiony obraz ówczesnych feministek jako kobiet zagrażających wartościom małżeństwa i winnych rozpadu rodzin. Nigdy nie były one przedstawiane jako żony czy matki głównych bohaterów, ale jako singielki czekające na okazję, by ich uwieść.

Na podstawie tekstu Murlvey i określenia przez nią męskiego (czynnego) i kobiecego (biernego) spojrzenia, powstał termin *female gaze* (z ang. kobiece spojrzenie), przenoszący uwagę na perspektywę widzek, bohaterek lub reżyserek dzieła, które niekoniecznie musi zostać stworzone przez kobietę, ale musi reprezentować kobiety jako podmioty posiadające sprawczość. Hollywoodzka aktorka Keira Knightley oświadczyła, że nigdy więcej nie zagra w scenie wymagającej nagości, jeśli będzie ją kręcił mężczyzna, i że zagwarantowała sobie taką klauzulę w kontraktach. Jednym z powodów jej decyzji jest niechęć wobec „męskiego spojrzenia”, któremu nie chce być dłużej podporządkowana. Aktorka nie zamierza już stawać nago przed grupą mężczyzn na planie i nie widzi się w „tych okropnych” scenach seksu, gdzie „jesteś cała natłuszczona, a wszyscy wokół sapią”. To chyba pierwszy raz, gdy znana szerszej publiczności aktorka otwarcie skomentowała problem z filmowym „męskim” punktem widzenia, eksploatującym i uprzedmiotawiającym kobiece ciało: zarówno na ekranie, jak i na planie filmowym⁸⁶.

W dokumencie *Skin*, o którym wspominam w poprzednim rozdziale, wypowiadające się bohaterki i wypowiadający się bohaterzy przedstawili przykłady systemu pracy w branży filmowej przed rokiem 2017, gdy cały zinstytucjonalizowany seksizm wyszedł na jaw. Opisują oni sytuacje wykorzystywania hierarchii przez producentów czy reżyserów. Z zarejestrowanych wypowiedzi dowiadujemy się, że szczególnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych agenci, w tym również kobiety, wręcz namawiali aktorki do scen rozbieranych, tłumacząc, że takie są realia branży, a wielu producentów odrzucało lub chciało odrzucić te aktorki, które nie zgadzały się na to, by się rozebrać. Aktorka Rena

86 Za: Małgorzata Sadowska, *Omieść. Objąć. Lustrować*, „Dwutygodnik” 2020 nr 300, https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9362-300-omiesc-objac-lustrowac.html?fbclid=IwARoVpqlWxeZZO2RL_b8B5GOsx14hyBmiOPhFHxmx2Lmi7i3L27t8WiVWmo (dostęp: 27.05.2022).

Riffel grająca w filmie *Showgirls* z 1995 roku, opowiada o nim: „Czuję, że zostałam wykorzystana. Myślałam, że jestem naprawdę świetna i dlatego dostałam tę rolę, a przedstawiono mnie jako aktorkę soft porno. Ten film zrujnował moje życie. Cały czas byłam zawstydzana”⁸⁷.

W *Skin* pojawia się też opowieść aktora Malcolma McDowella, który w niesławnym filmie *Kaligula* z 1979 roku zagrał główną rolę. Film miał początkowo być dramatem historycznym z gwiazdorską obsadą (obok McDowella wystąpili w nim między innymi Helen Mirren czy Peter O’Toole) opowiadającym o czasach panowania rzymskiego cesarza Kaliguli. Jednak z powodu dużej liczby scen erotycznych został uznany za produkcję pornograficzną. Okazuje się, że aktorzy nie wiedzieli, jaki efekt przyniesie ich praca. Tak samo scenarzysta filmu, Gore Vidal, który wycofał swoje nazwisko z czołówki, protestując przeciw wprowadzonym zmianom. McDowell w wywiadzie wspomina:

Czy ja wiem, o czym jest fabuła tego filmu? Nie mam pojęcia. Wiem, że jest to fascynująca część rzymskiej historii [...]. Nie chciałem grać scen nagości w tym filmie. Wszyscy inni tam występujący byli nadzy, stwierdziłem, że ja nie zamierzam. [...] Film *Kaligula* był chyba jednym z najlepszych filmów porno wszechczasów. Nie spodziewaliśmy się tego. [...] Oglądając ten film, zrozumiałem, że został on zrujnowany przez Boba Guccione [autora zdjęć], który nie miał absolutnie gustu. Doszedł do wniosku, że skoro zajmuje się pornografią, to robi z tego film pornograficzny. [...] Nie spodziewaliśmy się tego⁸⁸.

Inny przykład ukazujący, jak ważna może okazać się opieka koordynatora ds. intymności nawet po zakończonym procesie realizacji zdjęć – przy montażu – przytacza w swojej autobiografii Sharon Stone, która odsłania kulisy toksycznej pracy na planie i powstania słynnej sceny przesłuchania w *Nagim instynkcie*:

Kiedy skończyliśmy zdjęcia do *Nagiego instynktu*, polecono mi przyjść na pokaz. Nie sam na sam z reżyserem, jak można by zakładać, ale w sali pełnej agentów i prawników, z których większość nie miała z projektem nic wspólnego. W takich to okolicznościach po

87 Cytat z wypowiedzi Reny Riffel z filmu *Skin*.

88 Cytat z wypowiedzi Malcolma McDowella z filmu *Skin*.

raz pierwszy zobaczyłam ujęcie mojej waginy, choć wcześniej zapewniano mnie, że: „Niczego nie będzie widać. Chcę, żebyś zdjęła majtki, bo białe odbija światło i będzie wiadomo, że masz na sobie bieliznę”. Owszem, można na to patrzeć z różnych punktów widzenia, ale ponieważ to moja wagina była w centrum uwagi, miałam je gdzieś. [...] Chodziło o mnie i o moje ciało. To ja musiałam zdecydować. Po pokazie poszłam do kabiny produkcyjnej, spoliczkowałam Paula [reżysera] i wyszłam. [...] Zadzwoiłam do mojego prawnika Marty’ego Singera. Powiedział, że nie mogą wypuścić filmu w takiej wersji, że mogę wywalczyć zakaz sądowy. [...] Po pokazie poinformowałam Paula o możliwościach, które przedstawił Marty. Oczywiście Paul opierał się zawzięcie, twierdząc, że ja o niczym tu nie decyduję. Byłam w końcu tylko aktorką, kobietą, nie miałam prawa wyboru. Ale miałam. Długo to rozważałam i w końcu zgodziłam się, żeby ujęcie zostało w filmie⁸⁹.

O tym, z czym muszą zmierzyć się aktorzy (a w szczególności uprzedmiotowane aktorki), które wzięły udział w rozbieranych scenach, opowiada w *Skin* Cerina Vincet, która zagrała we wspomnianej już parodii *teen comedy* – *Not Another Teen Movie*:

Kręcenie nagich scen nie sprawiało mi problemu, ale to jedna rzecz. Drugą jest mierzenie się z późniejszą opinią ludzi, co mnie przerosło. [...] Nie byłam przygotowana na oglądanie siebie całkowicie nagej na wielkim ekranie. Nie sądziłam, że to będzie takie trudne. Nie byłam też przygotowana, że z dnia na dzień cały świat zacznie oceniać moje ciało⁹⁰.

Podobnie mówi Erica Gavin grająca między innymi główną rolę w filmie *Vixen!*:

Nie byłam gotowa na to, żeby wejść do kina i zobaczyć siebie nagą na wielkim ekranie. W noc premiery zaczęłam mieć problemy ze zdrowiem. Ostatecznie doszło do tego, że prawie umarłam. Zobaczenie siebie nago na ekranie doprowadziło mnie do anoreksji. Drastycznie schudłam. Nie miałam pojęcia, że coś takiego może się wydarzyć⁹¹.

89 Sharon Stone, *The Beauty of Living Twice*, przeł. Michał Rogalski, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2022 s. 137–139.

90 Cytat z wypowiedzi Ceriny Vincent z filmu *Skin*.

91 Cytat z wypowiedzi Eriki Gavin z filmu *Skin*.

Dlatego tak ważna jest pomoc aktorkom i aktorom na planach przy pracy nad scenami intymnymi. Tak samo jak do scen walki zatrudniani są kompetentni koordynatorzy czy kaskaderzy, żeby nikomu nie stała się fizyczna krzywda, tak w trakcie realizacji treści intymnych, kiedy tak łatwo o nadużycia, powinni zostać zatrudniani odpowiednio wyszkoleni koordynatorzy posiadający narzędzia do tego, by zapobiec nadwyrężeniu zdrowia psychicznego wszystkich zaangażowanych w proces osób, a szczególnie aktorek i aktorów, którzy skutki obciążenia złym sposobem pracy nad treściami intymnymi mogą poczuć nawet po wielu latach.

CZEŚĆ II

NOWY ZAWÓD W ŚWIECIE FILMU

Rozdział I

Proces kształtowania się zawodu koordynatora/reżysera ds. intymności

Jak na razie funkcjonuje kilka tłumaczeń nazwy tego zawodu, czasem są one sprzeczne ze sobą czy niezbyt precyzyjne. W większości przypadków można spotkać się z koordynatorami do spraw intymności (w filmie) lub reżyserami do spraw intymności (w teatrze), ale, jak wspomniała w korespondencji ze mną Katarzyna Szustow, jedna z pierwszych osób w Polsce profesjonalnie działająca w tym obszarze, funkcję tę po polsku powinno nazywać się koordynatorem/koordynatorką scen intymnych, nie koordynatorem/koordynatorką intymności. Według niej mylnym podejściem jest również narzucone przez osoby z USA nazywanie IC/ID reżyserem ds. intymności, ponieważ w Europie żaden reżyser nie będzie skłonny dzielić się prestiżem i autonomią wynikającą z pozycji reżysera, i takie nazewnictwo będzie prowadzić do niepotrzebnych napięć. W Polsce pojawia się również funkcja konsultantek intymności (jak w przypadku pracy nad *Opowieściami niemoralnymi*, do czego wrócę w dalszej części tego rozdziału). Mimo tych rozbieżności najczęściej w polskiej praktyce używa się nazwy koordynacja intymności oraz koordynator/koordynatorka intymności i takim terminami będę się posługiwać na użytek tej pracy, używając ich zamiennie z angielskimi akronimem IC.

Kim jest koordynator intymności i czym się zajmuje? W odpowiedzi na to pytanie często przywoływana jest analogia ze scenami walki, które wiążą się z obowiązkiem zatrudnienia wykwalifikowanego

kaskadera czy reżysera walk. Zawsze musi być wiadomo, kto odpowiada za numery kaskaderskie i sceny walki, a wszelkie zmiany w układzie i działaniach kaskaderskich muszą zostać rozpracowane i odpowiednio przećwiczone. Tak samo powinno być przy pracy nad treściami intymnymi – momentami fizycznej bliskości pomiędzy wykonawcami, wyrażającymi miłość czy pociąg seksualny, zawierającymi przytulanie, całowanie, pieszczoty, aktywność seksualną, także przemoc seksualną czy nagość lub częściową nagość. Takie sceny wymagają równie profesjonalnego opracowania i odpowiedniej choreografii, bez których może wystąpić niebezpieczeństwo nadużyć i przekroczeń. Tworzenie choreografii scen intymnych może też znacznie podnieść jakość tych scen i mieć istotny wpływ na aspekt artystyczny.

Niestety, ze względu na nowatorstwo i innowacyjność technik pracy z treściami intymnymi wciąż wielu reżyserów obawia się pracy z koordynatorami. Wyobrażają ich sobie jako strażników, policjantów czy po prostu cenzorów, którzy przeszkadzają w swobodnym rozwijaniu artystycznej wizji sceny intymnej. Jednak IC nie są po to, by ograniczyć pracę z intymnością czy nagością albo wpływać na kształt czy przesłanie takiej sceny. Mają za zadanie rozpoznać wizję reżysera lub reżyserki i pomóc ją osiągnąć w teatrze czy filmie z zachowaniem bezpieczeństwa i strefy komfortu aktorek i aktorów. Pilnują, aby nie dochodziło do nadużyć w sytuacji, w której pracujemy nad sceną zawierającą nagość, seks czy przemoc. Ich obecność i prowadzone przez nich rozmowy mają zapobiegać nadużyciom i prowadzić do budowania nowej jakości pracy. Taka osoba z założenia powinna być wsparciem dla każdej ze stron, ale również mediatorem – rozmawia z aktorami, przedstawia reżyserowi ich oczekiwania i obawy. Jej najważniejszym zadaniem jest zapewnienie komfortu uczestnikom produkcji. Pilnuje też, by twórcy respektowali zapisy umów, które między innymi regulują filmowanie scen seksu.

Reżyserzy i reżyserki często boją się też, że choreografia scen intymnych odbierze autentyczność reakcjom aktorów, ale tu – podobnie jak w choreografii walki – „umysł aktora” musi być tak samo obecny jak „umysł postaci”, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę wrażliwość wykonawców (psychiczną i fizyczną). Dzięki koordynacji scen intymnych

można uzyskać lepsze efekty pracy – kiedy wykonawcy oddzielają swoje ciało osobiste od zawodowego, wchodzą w intymny kontakt z granymi postaciami, a nie ze sobą nawzajem. Również dla widzów oglądanie efektu pracy aktorów oraz IC może mieć duże znaczenie. Jeśli wiadomo, że sceny seksu są aranżowane, widzowie nie snują domysłów na temat seksualnej tożsamości aktorów, a tym bardziej ich osobistych preferencji seksualnych. Aranżacja scen intymnych stanowi mechanizm obronny, który zarówno aktorom, jak i publiczności pozwala oddzielić fikcyjną postać od realnego człowieka.

Koordynacja intymności profesjonalizowała się w postaci odrębnego zawodu w przemyśle filmowym w 2015 roku, jednak już wcześniej rozpoczęły się próby edukacji w tym obszarze pracy – jednym z pierwszych źródeł, jakie udało mi się znaleźć, jest napisana już w 2006 roku przez TONIĘ SINE CAMPANELŁĘ praca magisterska na Virginia Commonwealth University. To właśnie te badania, prowadzone już od 2004 roku, uważa się za podwaliny dzisiejszej pracy reżyserów i koordynatorów intymności⁹². Tonia Sine Campanella opisuje proces przetwarzania funkcjonujących wcześniej ćwiczeń choreograficznych na pracę z intymnością postaci, a także proces pracy nad swoim spektaklem dyplomowym, który opierał się na siedmiu różnych scenach intymnych.

Tonia Sine Campanella połączyła siły z dwoma innymi koordynatorkami – Alicją Rodis i Siobhan Richardson. W 2015 roku założyły Intimacy Directors International (IDI) próbujące spopularyzować stosowanie choreografii w pracy nad treściami intymnymi. Mimo że wielu aktorów i wiele aktorek wspierało ich działania, twierdząc, że mieli w przeszłości złe doświadczenia w pracy nad takimi scenami i że czują potrzebę profesjonalnego wsparcia, które byłoby krokiem w kierunku rozwiązania problemu, to firmy producenckie nie były zainteresowane współpracą. Sytuacja zmieniła się w 2017 roku za sprawą afery z Harveyem Weinsteinem i akcji #MeToo. To wtedy IC trafiły na plan filmowy – pierwszy raz przy pracy nad serialem *The Deuce*, gdzie na prośbę aktorki Emily Meade została zatrudniona Alicia Rodis.

⁹² Tonia Sina Campanella, *Intimate Encounters; Staging Intimacy and Sensuality*, Virginia Commonwealth University, 2006, <https://scholarscompass.vcu.edu/etd/1071> (dostęp: 31.05.2022).

Rodis przyznaje w wywiadzie⁹³, że skoro była to pierwsza taka praca na świecie, musiała podejść do tego bardziej eksperymentalnie i wraz z całą ekipą uczyła się systemu pracy nad treściami intymnymi w filmie, tworząc podwaliny pod znane dzisiaj zbiory zasad, które nie zostawiają przestrzeni na wykorzystywanie seksualne i naruszenia na planach filmowych.

W Wielkiej Brytanii jedną z pierwszych koordynatorek intymności była Ita O'Brian, która od 2014 roku pracuje jako choreografka scen intymnych w teatrze (*Obama-ology* Finborough Theatre). Ita zapoczątkowała tym samym prace nad intymnością w Europie, tworząc organizacje Intimacy on Set, zrzeszającą oraz szkolącą koordynatorów intymności na całym świecie, w tym w Europie oraz Australii i Nowej Zelandii, a także tworząc wytyczne dotyczące pracy nad scenami intymnymi⁹⁴. Ita pracowała przy takich angielskich produkcjach jak *Sex Education* (2019–), *Normal People* (2020) czy *I may destroy you* (2020). W 2020 roku powstała organizacja The Intimacy Practitioners' Guild, zrzeszająca koordynatorów intymności z Europy. Została założona przez Malin B. Erikson, Kate Lush, Pię Rickman oraz Vanessę Coffey, z którą we wrześniu ubiegłego roku miałam warsztaty.

W 2021 roku SAG-AFTRA – Amerykańska Federacja Artystów Telewizji i Radia, jeden z największych związków zawodowych zrzeszających amerykańskie osobowości medialne – zainicjowała program akredytacji i rejestr koordynatorów ds. intymności, w ramach szerszych wysiłków związku na rzecz zwalczania molestowania seksualnego na planie. Związek jest zaangażowany w standaryzację zawodu koordynatora ds. intymności od 2019 roku. W styczniu 2020 SAG-AFTRA wydała wytyczne dla IC/ID, w tym normy dotyczące sposobu komunikowania się z aktorami przed nakręceniem scen intymnych czy szczegóły dokumentów (*Nudity-Riders, Closed Set Protocols*)⁹⁵.

93 Danielle Turchiano, *HBO Intimacy Coordinator Alicia Rodis on Importance of Consent Beginning in Casting*, „Variety”, <https://variety.com/2019/tv/features/hbo-intimacy-coordinator-alicia-rodis-interview-deuce-crashing-training-metoo-1203163944/> (dostęp: 4.06.2022).

94 Ita O'Brian, *Intimacy on Set Guidelines: Best practice when working with intimacy, simulated sex scenes, and nudity*, <https://www.intimacyonset.com/intimacy-on-set-guidelines.html> (dostęp: 10.06.2022).

95 Patrz: Rozdział IV, Podrozdział *Dokumenty (check-ins)*, s. 53.

Od 2021 roku SAG-AFTRA zaczęła tworzyć nowy system akredytacji, który określa standardy programów szkoleniowych dla IC/ID oraz rejestr koordynatorów intymności, którzy są odpowiednio wyszkoleni do wykonywania tej funkcji. Na konferencji prasowej Alicia Rodis powiedziała, że w tym momencie około trzydzieści–sześćdziesiąt pracujących w tym zawodzie osób spełniałoby te standardy. Jednak ta profesja szybko się rozwija i z każdym kolejnym dniem mamy coraz więcej odpowiednio wyszkolonych koordynatorów intymności na całym świecie⁹⁶.

Koordynatorem/koordynatorką można zostać, przechodząc odpowiednie szkolenia zagraniczne, wyszczególnione na przykład na stronie EU&UK Intimacy Professionals Guild⁹⁷. W Polsce nie mamy tego typu szkoleń czy studiów kształcących koordynatorów, nie ma też odpowiednich specyfikacji dotyczących tego zawodu. Teoretycznie można wykonywać go bez szeregu kursów, specyficznych narzędzi czy kluczowej opieki mentora/mentorki, ale taka praktyka niesie ze sobą duże ryzyko, bo niefachowa koordynacja intymności może spowodować jeszcze większe szkody i narazić aktorów i aktorki na dodatkowe koszty psychofizyczne. Powinny więc obowiązywać standardy zagraniczne stworzone przez SAG-AFTRA. Przy zatrudnianiu koordynatorów powinno się sprawdzać przebyte przez nich kursy i przynależność do organizacji zrzeszającej IC/ID. W Polsce w tym momencie pracują dwie wyszkolone koordynatorki, dodatkowo jedna jest w trakcie szkolenia. Bez odpowiednich kursów i opieki mentorów wykonuje ten zawód około dziesięciu osób. Są to głównie osoby, które posiadają wykształcenie psychologiczne, coachingowe, choreograficzne lub czasem aktorskie.

96 Za: Gene Maddaus, *SAG-AFTRA Sets Accreditation Program for Intimacy Coordinators*, „Variety”, <https://variety.com/2021/film/news/sag-aftra-intimacy-coordinators-accreditation-1234963266/> (dostęp: 10.06.2022).

97 <https://theintimacyguild.com/join-ipg/>.

Rozdział II

Najpowszechniejsze sposoby pracy nad scenami intymnymi w Polsce

Nie jest chyba zaskoczeniem, że zmiany zachodzące na amerykańskim i zachodnioeuropejskim rynku filmowym, o których napisałam wcześniej, pojawiają się w Polsce z pewnym opóźnieniem. Nie sposób nie zgodzić się z teoretykiem Brianem McNairem, który w swojej książce z 2004 roku pisał:

Jest to książka o kulturach seksualnych rozwiniętych społeczeństwach kapitalistycznych, które w konkretnym momencie historycznym charakteryzują się stosunkową zamożnością gospodarczą i liberalizmem moralnym (nawet jeżeli członkowie konkretnego społeczeństwa nie są w równym stopniu wyposażeni w te atrybuty). Rozważania w niej zawarte oraz wynikające z nich wnioski niekoniecznie więc stosować się będą do społeczeństw, w których postęp w dziedzinach takich jak prawa kobiet i dyskryminacja homoseksualistów nadal powstrzymywany jest przez patriarchalne dyktatury i fundamentalizm religijny różnego rodzaju. Elity rządzące tych społeczeństw nadal zajęte są bardziej ograniczaniem tego, w czym widzą pochodzące ze strony mediów „zagrożenie” reformami czy rewolucją w dziedzinie seksualności, niż promowaniem równości seksualnej we własnym kraju. Niewiele znajdą pocieszających informacji w tej książce, nawet gdyby im wpadła w ręce, gdyż jednym z wynikających z niej wniosków jest to, że prędzej czy później, w tempie, które określają warunki lokal-

ne, proces opisany na jej kartach zacznie ich także dotyczyć, i jest to równie pewne, jak rozprzestrzenianie się internetu i jego technologicznych odrośli, zachodzące szybko i nieprzerwanie⁹⁸.

Czy ten cytat nie nakreśla jasno sytuacji w naszym kraju i tego, jakie są powody opóźnienia procesu zmiany o kilka, a nawet kilkanaście lat? Może nie, może jestem w błędzie. Jednak jako młoda osoba, która została wychowana w patriarchalnym, katolickim społeczeństwie, bardzo długo nie zauważałam zmian zachodzących w mentalności ludzi wokół mnie i nie umiałam określić swojej relacji wobec feminizmu. Szczególnie, że ślepo wierzyłam w to, co słyszałam w telewizji publicznej oraz słyszałam w rozmowach moich bliskich, gdzie o feministkach wypowiadano się w sposób pejoratywny, określając je jako „szalone, głupie lesbijki”. Dlatego też zmiany zachodzące w społeczeństwie zauważyłam późno, może nawet bardzo późno, bo mówię tu o roku 2021, kiedy jako dwudziestosześcioletnia kobieta podjęłam świadomą pracę nad feministycznymi tematami w mojej pracy aktorskiej.

Uważam, że cała książka McNaira jest nadal aktualna w dzisiejszej Polsce, mimo że została napisana prawie dwadzieścia lat temu. Ale jako obserwatorka ciągłego, wręcz ślepego trzymania się patriarchalnych ścieżek i braku akceptacji na przychodzące zmiany, czuję, że w naszym kraju proces ten zachodzi bardzo powoli, a ja właśnie zaczynam być jego świadomym obserwatorem.

Zmiany propagowane przez feminizm oczywiście zachodzą także w Polsce. Jednak nie są szczególnie zauważalne jeśli chodzi o system pracy i edukacji w obszarze sztuki, a na pewno nie jeśli chodzi o aktorstwo.

W każdym kraju ludzie czekają na własne, lokalne #MeToo, a reporterzy intensywnie go poszukują. W Szwecji sensacją było opublikowanie przez Matildę Voss Gustavsson artykułu, a później książki *Klub. Seksskandal w Komitecie Noblowskim*⁹⁹, w Polsce niektórzy twierdzą, że po wielu próbach ujawnienia przemocy i molestowania (między innymi

98 Cytat z: Brian McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media...*, s. 53

99 Matilda Voss Gustavsson, *Klub. Seksskandal w Komitecie Noblowskim*, przeł. Justyna Czechowska, Wydawnictwo Wielka Litera, 2020; zob. także: Joanna Barańska, *Matilda Voss Gustavsson: tam, gdzie nie patrzymy, zawsze dzieje się przemoc*, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/matilda-voss-gustavsson-klub-skandal-w-akademii-szwedzkiej-wywiad/x31e5hy> (dostęp: 31.05.2022). Polecam

w Teatrze Bagatela¹⁰⁰, Ośrodku Praktyk Teatralnych w Gardzienicach¹⁰¹, czy podczas pracy nad dyplomem studentów bytomskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie¹⁰²) przełomowym zdarzeniem był list Anny Paligi¹⁰³, który rozpoczął lawinę kolejnych świadectw absolwentów szkół teatralnych dotyczących nadużyć w tych instytucjach. Tak naprawdę żadne z tych wydarzeń nie było tym jednym, które zapoczątkowałyby oczekiwaną rewolucję związaną z nadużyciami i wykorzystywaniem hierarchii, jednak wszystkie przyczyniają się do ewolucji i kolejnych kroków w kierunku ulepszenia naszego systemu.

Na Zachodzie funkcjonują procedury, których w Polsce jeszcze nie mamy – musimy je dopiero stworzyć. Na podstawie pierwszych badań na ten temat¹⁰⁴ przeprowadzonych w 2021 roku (wydanych w roku 2022) przez polską koordynatorkę scen intymnych Katarzynę Szustow we współpracy z socjologiem i badaczem rynku dr Markiem Troszyńskim, możemy dowiedzieć się, że tylko 16,98% ankietowanych pracowało dotychczas z koordynatorem ds. intymności na planie. Dla 29% badanych funkcja ta jest całkowicie obca, a 53% słyszało o tej funkcji, ale nie spotkało się z taką osobą w pracy zawodowej¹⁰⁵.

również spektakl *Klub* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej oparty na tym reportażu, który miałam przyjemność współtworzyć: <http://tcn.at.edu.pl/spektakl/klub/>.

100 Piotr Białczyk, *Kraków. Aktorki oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o molestowanie i mobbing*, <https://wiadomosci.wp.pl/krakow-aktorki-oskarzaja-dyrektora-teatru-bagatela-o-molestowanie-i-mobbing-6443136280524929a> (dostęp: 31.05.2022); zob. także: Monika Kwaśniewska, *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela*, „Didaskalia” 2020 nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane>, dostęp: 31.05.2022).

101 Witold Mrozek, *Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html> (dostęp: 31.05.2022).

102 Iga Dziędziuchowicz, *Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu. „Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody”*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” nr 6/1420, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html> (dostęp: 19.05.2022).

103 List Anny Paligi opublikowany w mediach społecznościowych 17 marca 2021 roku: <https://www.facebook.com/191815658045986/posts/881769535717258/>.

104 Katarzyna Szustow, Katarzyna Dudzińska, *Realizacja scen intymnych na polskich planach filmowych. Raport o stanie bezpieczeństwa*, Szustow Kultura i Komunikacja, Warszawa 2022.

105 Tamże, s. 26, Tabela 6.

Sama ze swojego doświadczenia wiem, że praca nad treściami intymnymi do tej pory głównie opierała się na omijaniu tematu przez reżysera, wspieraniu się intymnością prywatną aktorów, przysłowiowym „pójściu na całość” i improwizacji. O podobnych przykładach opowiada aktorka Natalia Lange¹⁰⁶, z którą 26 listopada 2021 roku przeprowadziłam wywiad na temat pracy nad treściami intymnymi i pracy z koordynatorkami intymności:

Wcześniej [przed współpracą z IC] praca nad scenami intymnymi polegała często na odsuwaniu realizacji tej sceny do ostatniego momentu i komunikatu »po prostu wejdźcie i do zgaszenia światła róbcie co uważacie«. Nie było określonych zasad. Aktorzy często nie są uprzedzani o charakterze sceny i przez to zaskakiwani propozycją, która pada na próbie.

Moje pierwsze treści intymne grałam w spektaklu dyplomowym. To był rok 2016 i nikt wtedy nie mówił o koordynacji intymności. To był „twój dyplom”, „twoja wielka szansa” – myślisz wówczas tylko o tym, by dostać wymarzoną pracę, więc tak naprawdę zrobisz wszystko. W chaosie swoich ambicji i wyobrażeń zapominasz o tym, czy coś jest dla ciebie w porządku czy nie. Reżyserka zapytała mnie o zgodę, a ja rozumiałam założenia tej sceny, więc się jej nie sprzeciwiałam. Moje granice często zależą od projektu. Jeżeli czuję, że scena tego wymaga, zrobię to. Nikt jednak nie zaopiekował się nami w tym procesie, nikt z nami nie rozmawiał, nie było ustalonych granic, to była improwizacja. Nie pracowaliśmy nad tą sceną. Przed końcem prób przyszło błoto, przyszedł taniec i „było dobrze”.

Po to robimy spektakle, żeby były jak najlepsze. Niestety jednak często w tej chęci, ambicji i przedpremierowym stresie zapominamy pomyśleć o sobie. Proces i obecność konsultantek nauczyła mnie lepszemu komunikacji – nie mówię o stawianiu granic cielesnych, bardziej jest to kwestia stawiania granic psychicznych. Nauczyłam się mówić: »słuchaj, nie podoba mi się to i nie jest to przeciwko tobie, ale po prostu nie«. Gdyby nie doświadczenie *Opowieści niemoralnych* nigdy nie byłabym zdolna do podjęcia decyzji o rezygnacji z roli, która

106 Aktorka Teatru Powszechnego w Warszawie od 2018 roku. Gra w spektaklu *Opowieści niemoralne* w reżyserii Jakuba Skrzywanka, przy którym pracowały konsultantki intymności Agnieszka Róż i Jewgenia Aleksandrowa.

narusza moje granice. A tak się stało – wtedy, dzięki nabytym umiejętnościom, pierwszy raz w życiu pomyślałam o sobie, a nie o satysfakcjonowaniu reżysera, karierze czy kolegach.

O dotychczasowym podejściu w pracy nad treściami intymnymi mowa jest również w podręczniku *Staging Sex* Chelsea Pace¹⁰⁷. W rozdziale poświęconym starym podejściom do pracy nad intymnością możemy przeczytać o „metodach” stosowanych przez reżyserów: niech aktorzy po prostu to zrobią tak, jak czują w tym momencie, niech aktorzy porozmawiają ze sobą sami, skorzystanie z intymności i przeżyć aktorów, sugestia znalezienia chemii pomiędzy wykonawcami, ewentualnie pokazanie zadania przez reżysera (często z demonstracją na aktorach) lub zlecenie zadania choreografowi. Takie systemy pracy funkcjonowały również w Polsce i w zdecydowanej większości przypadków nadal są stosowane.

Metodologia pracy nad intymnością w filmie czy teatrze jest już znana w kulturze anglosaskiej i wypracowywana od 2017 roku, ale dla nas to dalej nowość. W raporcie czytamy, że „aż 74% wszystkich respondentek i respondentów badania uważa, że wypracowanie kanonu zasad bezpiecznego planu w zakresie realizacji scen intymnych jest potrzebne. 68% reżyserek i reżyserów jest tego samego zdania”¹⁰⁸.

Coraz częściej jednak temat bezpiecznej pracy nad treściami intymnymi jest poruszany w debacie publicznej – o swojej profesji koordynatorki opowiadają w licznych wywiadach, organizowane są konferencje dotyczące bezpieczeństwa z ich udziałem, a także warsztaty z nimi dla studentów aktorstwa i dla kadry profesorskiej. Z każdym kolejnym dniem i w Polsce jesteśmy bliżej udoskonalenia systemu pracy i popularyzacji przetartych na Zachodzie szlaków.

107 Zob: *The old approaches*, [w:] Chelsea Pace, *Staging Sex. Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy*, Routledge 2020, s. 3–6.

108 Katarzyna Szustow, Katarzyna Dudzińska, *Realizacja scen intymnych...*, dz.cyt., s. 10, Punkt 7. Na podstawie: s. 27, wykres 21.

Rozdział III

Treści intymne i ich podział według „systemu sygnalizacji świetlnej”¹⁰⁹

Trudno jednoznacznie określić, jakie sceny zawierają się w określe-
niu „intymne”. Na pewno wszystkie, które naruszają dystans perso-
nalny, ukazują postaci w intymnych, prywatnych sytuacjach związanych
z seksualnością, często wymagających nagości. Jednak gdzie jest granica
intymności, jakie konkretnie są to sceny, a także kiedy należy zaprosić
do współpracy koordynatorów i koordynatorki intymności?

W związku z nieoczywistą granicą wprowadzony został podział
scen intymnych na trzy grupy według tzw. systemu sygnalizacji świetlnej.

Są to kolejno sceny z grup: czerwonej (wymagające zatrudnienia
koordynatora intymności), żółtej (byłoby dobrze zatrudnić koordynatora)
oraz zielonej (zatrudnienie koordynatora nie jest konieczne). Klasyfikacja
ta jest elastyczna ze względu na uwarunkowania psychiczne, zależne od
indywidualnych uwarunkowań danego aktorka bądź danej aktorki. Pracę
zawsze trzeba zacząć od definicji intymności i wyznaczenia jej komfor-
towych granic; określenia tego, co jest dla wykonawców trudne i nie do
przyjęcia, a co chcieliby przećwiczyć i omówić. Zdarza się, że nawet
pozornie najprostsze sceny, teoretycznie możliwe do zakwalifikowania
do grupy zielonej, w przypadku osoby, która przeżyła w swoim życiu
gwałt lub molestowanie, trafią do strefy pomarańczowej albo od razu

¹⁰⁹ Na podstawie prezentacji „Traffic light IC system” z materiałów od koordynatorki intymności Vanessy Coffey.

do strefy czerwonej. Dlatego znana jest również praktyka, w której to wykonawcy danych scen intymnych sami decydują o podziale sytuacji, a także stref swojego ciała na podobne kategorie kolorystyczne.

Tak pracowały między innymi koordynatorki intymności (albo, w tym wypadku, „konsultantki”, jak wolą się nazywać) Agnieszka Róż i Jewgenia Aleksandrowa przy spektaklu *Opowieści niemoralne* w reżyserii Jakuba Skrzywanka w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Premiera tego spektaklu odbyła się 25 września 2021 roku i była to jedna z pierwszych współprac z koordynatorkami intymności w polskim teatrze¹¹⁰. Jak już wspomniała, jedną z głównych ról w tym spektaklu gra Natalia Lange¹¹¹.

W trakcie naszego spotkania Natalia powiedziała:

Jako aktor miałeś pełne prawo powiedzenia „nie” na filmowanie konkretnych partii twojego ciała. Na jednej z pierwszych prób do nagrań [konsultantki] poprosiły o precyzyjne podzielenie części ciała na strefy: zieloną, żółtą i czerwoną. Za strefy zielone uznaliśmy te części ciała, które pokazujesz w normalnym życiu i nie masz problemu z ich filmowaniem (na przykład ręce, brzuch, nogi). Żółte to te, które można filmować – na przykład piersi – ale tylko z wyrażeniem zgody na konkretny kadr. Decydujemy, czy tylko moje piersi będą widoczne albo czy zgadzam się na ujęcie, w którym widzowie zobaczą również moją twarz i będą wiedzieć, że to moje piersi. Czerwone strefy to te, których absolutnie nie filmujemy [...]. Potem to samo kategoryzowanie i wyznaczanie granic odbywało się ze scenami dwójkowymi i grupowymi. Odpowiadaliśmy na pytania: Czy moja głowa może leżeć na nogach nagiego partnera? Czy mogę przytulić się do partnera, gdy obydwoje jesteśmy całkowicie nadzy? Nie było nawet brane pod uwagę stykanie się genitaliami.

Sytuacje są na tyle indywidualne, że bywają też przypadki odwrotne – mimo, że dane sceny czy nagość konkretnych fragmentów ciała mogłyby zostać przypisane do stref pomarańczowej czy nawet czerwonej, to

110 W trakcie panelu „Koordynacja scen intymnych w teatrze” na konferencji TEATR OD}NOWA w Teatrze Polskim w Poznaniu, która odbyła się 22 listopada 2021, pojawiły się również wzmianki o spektaklach: *Nana* w reż. Moniki Pęcikiewicz (premiera: 18.09.2020) czy *Księgi Jakubowe* w reż. Eweliny Marciniak (premiera: 13.05.2016) przy których pracowała choreografka, a później koordynatorka scen intymnych Kaja Kołodziejczyk.

111 W spektaklu *Opowieści niemoralne* wcieliła się w postać Ewy oraz Samantha.

aktorzy ze względu na przykład na swoje wcześniejsze doświadczenia w pracy nad takimi treściami nie czują takiej potrzeby. O tym samym momencie procesu konsultantki intymności opowiadają w wywiadzie dla „Dwutygodnika”¹¹²: „Ze wszystkimi ustaliłyśmy granice. [...] Każdy określał, gdzie jest jego strefa czerwona, zielona i żółta. Zdarzało się, że ktoś zgadzał się na pokazywanie genitaliów, ale nie chciał, by filmować na przykład stopy. Niektórzy mówili, że nie wiedzą, zdecydują w trakcie nagrania. [...] Dla wszystkich było jasne, że granice aktorek i aktorów są dla nas wiążące”. Skoro więc granice są trudne do jednoznacznego określenia, poniższy podział traktowany jest jako umowny.

STREFA CZERWONA

Obejmuje sceny nagości, sceny symulowanego seksu (oralnego, waginalnego, analnego, często również masturbacji) oraz sceny gwałtu. Zaliczamy do niej również pracę przy treściach delikatnych obejmujących udział młodego człowieka lub dziecka (na przykład gdy osoba niepełnoletnia jest zaangażowana do scen skategoryzowanych jako „dla dorosłych” lub gdy mamy do czynienia z osobą młodą, która nie przeszła inicjacji seksualnej w swoim prywatnym życiu, a ma do odegrania jakakolwiek scenę intymną).

Strefa czerwona pojawia się również na każdą prośbę osoby wykonującej sceny intymne. Każdy aktor i każda aktorka może poprosić o koordynatora intymności w okolicznościach, w których z punktu widzenia produkcji nie jest on konieczny. Taką prośbę należy potraktować poważnie, a scena automatycznie powinna zostać zaliczona do strefy czerwonej (możemy mieć do czynienia z osobą, która miała w swoim życiu doświadczenie z gwałtem bądź molestowaniem). Kolor czerwony pojawia się również, jeżeli w trakcie wstępnych rozmów z twórcami i tworzenia odpowiednich dokumentów (ang. *nudity rider*)¹¹³ wystąpią okoliczności zaliczające scenę do tej strefy, o których nie ma tu mowy.

112 Aleksandra Boćkowska, *Pierwszy raz. Rozmowa z Żenią Aleksandrową i Agnieszką Róż*, „Dwutygodnik” nr 320, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9783-pierwszy-raz.html> (dostęp: 20.05.2022).

113 Patrz: Rozdział IV, podrozdział *Dokumenty (check-ins)*, s. 53.

STREFA ŻÓŁTA

To sceny obejmujące namiętne pocałunki oraz formy intymności, które nie przechodzą w symulowane akty seksualne, ale są to na przykład symulowane „intensywne pieszczoty” czy sceny po stosunku lub przed nim. Zaliczamy do niej również pracę z młodymi ludźmi, która wymaga dodatkowego wsparcia (na przykład gdy tematyka dla dorosłych jest zaangażowana pośrednio) lub jeżeli produkcji wydaje się, że aktor może potrzebować dodatkowego wsparcia emocjonalnego.

STREFA ZIELONA

Obejmuje sceny, w których aktorzy całują się w stosunkowo platoniczny sposób (szybkie pocałunki, raczej nie dłuższe czy wielokrotne) albo gdy aktorzy znają się dobrze z parterem lub występują razem w danej produkcji w większej liczbie scen i nie czują potrzeby dodatkowego wsparcia.

Rozdział IV

System pracy koordynatorów scen intymnych – System 5C (5C Key)

Jak wskazują źródła, wielu koordynatorów intymności pracuje na tak zwanym systemie 5C (*5C Key*), który składa się z następujących elementów: *context* (kontekst), *communication* (komunikacja), *consent* (świadoma zgoda), *choreography* (choreografia), *closure / check-in-closure* (zamknięcie, sprawdzenie po zakończeniu)¹¹⁴.

Jednak w niektórych materiałach, na przykład w *Raporcie o stanie bezpieczeństwa*¹¹⁵, który powołuje się na organizację Intimacy Directors International (dziś: Intimacy Directors and Coordinators)¹¹⁶ pojawia się informacja o zmianie systemu na 6C – filar piąty został rozdzielony na dwa osobne: *closure* (zamknięcie) i *check-ins* jako dokumenty przygotowywane przez koordynatora intymności. Katarzyna Szustow w wywiadzie dla Karoliny Rogalskiej¹¹⁷ również mówi o pięciofilarowym

114 Erika Morey, *The 5C of Intimacy: In Conversation with Siobhan Richardson*, „Theatre Art. Life”, <https://www.theatreartlife.com/one-and-done/5-cs-intimacy-conversation-siobhan-richardson/> (dostęp: 21.04.2022).

115 Zob.: Emil Haarhoff, *Nowy zawód filmowy: koordynacja scen intymnych. Standardy globalne* [w:] Katarzyna Szustow, Katarzyna Dudzińska, *Realizacja scen intymnych...*, dz.cyt., s. 40.

116 Więcej na temat organizacji: <https://www.idcprofessionals.com/>.

117 Karolina Rogalska, „Koordynatorka intymności w filmach: Twórcy często nie wiedzą jak się zachować” wywiad z Katarzyną Szustow, „Noizz”, <https://noizz.pl/wywiady/katarzyna-szustow-polska-koordynatorka-intymnosci-w-filmach-opowiada-o-pracy-na/171zo8m?fbclid=IwAR2nwFoKMWH9Jl7uytZyE9clexuaLuLlYDjCh2cx-4mpro3kXfoHw2fvE> (dostęp: 21.04.2022).

systemie, jednak dodaje do niego *community* (tworzenie wspólnoty), pomijając kontekst, o którym mówi później w tym samej wypowiedzi¹¹⁸, ale w zupełnie innym znaczeniu niż znalazłam na przykład w wydanym z jej inicjatywy *Raporcie*. Różnice te nie są znaczące. Warto natomiast podkreślić, że system ten stanowi zamkniętą całość i daje wysoką gwarancję bezpieczeństwa dla osób pracujących nad scenami intymnymi. Może on wspierać pracę aktorów i aktorek także wtedy, kiedy nie ma z nimi koordynatorki intymności. Dlatego warto wprowadzić go do programu nauczania w szkołach teatralnych zarówno na kierunkach aktorskich, jaki i reżyserskich, jako zabezpieczenie pracy nad scenami intymnymi, i pomoc dla wszystkich zaangażowanych w proces stron.

KONTEKST (*CONTEXT*)

Czyli czytanie scenariusza, sprawdzanie tego, jakie sceny intymne lub przemocy seksualnej się w nim znajdują, co za sobą niosą i co w kontekście całej historii jest w nich ważne. Ważną rolę odgrywa również rozmowa z osobami odpowiedzialnymi za reżyserię i/lub produkcję o wizji artystycznej danych scen, jaki jest pomysł na ich realizację i co według nich jest kluczowe, z czego nie chcą zrezygnować. Koordynatorzy intymności na tym etapie określają ryzyko zaproponowanych scen i upewniają się, czy wszystkie osoby pracujące nad projektem, a w szczególności aktorzy, rozumieją założenia artystyczne scen intymnych i mają ich spójny obraz. Tworzą również często odpowiedni dokument – ekspertyzę określającą ryzyko treści intymnych (z angielskiego *Risk Assessment*) oraz spis proponowanych przez nich konkretnych działań i rozwiązań. Dzięki temu zmniejsza się ryzyko niedopowiedzeń pomiędzy stronami i nieorganizowanych improwizacji, a przez to nadużyć, molestowania i traumatycznych przeżyć. Również aktorzy pracujący bez koordynacji intymnej mają prawo (a nawet obowiązek, jeśli chcą dbać o swoje bezpieczeństwo) zapytać o kontekst scen, koncepcję reżyserską dotyczącą ich inscenizacji, ale także porozmawiać z twórcami i scenicznymi partnerami

¹¹⁸ Tamże. Katarzyna Szustow mówi o „kontekście” jako o kontekście kulturowym oraz kultury pracy w filmie i teatrze, zmieniającym się w zależności od kraju, w którym pracuje.

o ich wyobrażeniu na temat intymności postaci i ich wizji artystycznej na dane sceny, żeby uniknąć różnic w interpretacji i wytyczyć spójną, jednolitą ścieżkę w ich realizowaniu.

KOMUNIKACJA (*COMMUNICATION*)

Wspólne tworzenie kontekstu do pracy nad scenami intymnymi lub przemocy seksualnej powinno bezpośrednio przygotować kolejny etap, czyli komunikację pomiędzy twórcami, wykonawcami scen oraz wszystkimi pionierami produkcyjnymi. Dzięki nakreśleniu kontekstu mamy pewność, że intymność w danej produkcji jest niezbędna do opowiedzenia widzowi historii, którą chcą przekazać twórcy, teraz ważna jest dobra komunikacja, która „stanowi fundament bezpieczeństwa”¹¹⁹. Koordynatorzy intymności dbają o kontakt pomiędzy wszystkimi zainteresowanymi stronami, gwarantują otwartość na wszelkie pytania, budują zaufanie w ekipie realizatorskiej i dają poczucie bezpieczeństwa aktorom, którzy przez cały czas realizacji projektu muszą czuć się na tyle pewnie, by być w stanie w każdym momencie wyrazić swój dyskomfort. To łączy się z kolejnym etapem – świadomą zgodą. Zadaniem koordynatorów jest także zebranie i uwzględnienie potrzeb każdej ze stron, proponowanie kompromisów i przeprowadzanie mediacji.

Koordynatorki zdają sobie sprawę z panującej w naszym zawodzie struktury opartej na hierarchii, dlatego często ich praca polega na byciu „advokatem” jednej ze stron, najczęściej tej, która w tym układzie jest już wyszkolona do uległości, czyli aktorów i aktorek. Jeszcze do niedawna panowało przeświadczenie, że aktor stawiający granice to aktor słaby i niekompetentny, a dobry aktor ma zakodowaną konieczność zgadzania się na wszelkie pomysły reżysera. Teraz stawianie granic jest podstawą bezpiecznej i twórczej pracy, ale wciąż niektórym aktorom kształcącym się w naszym systemie nie jest łatwo otwarcie poruszać trudne tematy w relacjach z reżyserami czy produkcją lub dyrekcją instytucji. Szczególnie że dynamika władzy pomiędzy różnymi funkcjami na pla-

¹¹⁹ W. koordynatorki Sioban Richardson. Cytat za: Erika Morey *The 5C of Intimacy: In Conversation with Sioban Richardson...*, dz.cyt.

nie i w teatrze (nie tylko osobami sprawującymi władzę, ale też między aktorami/aktorkami grającymi role o różnym znaczeniu dla produkcji) dalej istnieje i będzie istnieć.

Funkcja koordynatorów często zmienia się w zależności od tego, z czyjego polecenia zostali zatrudnieni do projektu. Inaczej jest, jeżeli o koordynatora intymności od początku zadbał producent, a inaczej jeżeli został on zaangażowany w trakcie procesu na przykład na prośbę reżysera/reżyserki czy aktorów. Każdy przypadek pracy nad projektem, a tym samym treściami intymnymi, jest inny, dlatego należy do nich podchodzić indywidualnie. Przed pracą powinien zostać omówiony system komunikacji, na przykład jakim językiem posługiwać się na planie, jakie sformułowania są dopuszczalne. Komunikacja w każdym procesie powinna być bezprzemocowa, swobodna, oparta na profesjonalnym, czyli anatomicznym, a nie na kolokwialnym, wulgarnym czy infantylnym języku (zamiast mówienia na przykład „cipka”, „fiut”, „mineta” używamy słów „wulwa”, „penis”, „seks oralny”), ale jednocześnie niepozbawiona swobody i poczucia humoru. Wiele koordynatorek intymności wspomina, że ich praca polega również na rozluźnieniu napięcia, które naturalnie wytwarza się podczas pracy nad treściami intymnymi. Trzeba jednak zwracać uwagę na niestosowne, bezpośrednio uderzające w wykonawców żarty ze strony wszystkich pracujących przy projekcie osób (często dotyczy to ekipy technicznej). Mam na myśli żarty wulgarne, seksistowskie, oceniające ciała aktorów i aktorek czy flirtowanie z wykonawcami. W przytoczonym wcześniej *Raporcie o stanie bezpieczeństwa* prawie połowa badanych aktorów i aktorek wskazuje na komentowanie ich wyglądu lub „żarty” ekipy filmowej odnoszące się do charakteru sceny intymnej. Taką sytuację wskazało 55% kobiet i 42% mężczyzn. Aż 41,54% ankietowanych odpowiedziało, że było świadkami molestowania słownego na polskim planie filmowym, a 37,74% doświadczyło tego osobiście¹²⁰. Dobra komunikacja pomiędzy wszystkimi członkami ekipy jest podstawowym narzędziem służącym do wytworzenia bezpiecznej przestrzeni, a tym samym do stworzenia warunków dla zaistnienia kolejnego „C” z systemu 5C, czyli *consent* – świadomej zgody.

120 Katarzyna Szustow, Katarzyna Dudzińska, *Realizacja scen intymnych...*, dz.cyt., s. 21, Wykres 17 oraz s. 22–23, Wykresy 18 i 19, Tabela 2.

ŚWIADOMA ZGODA (*CONSENT*)

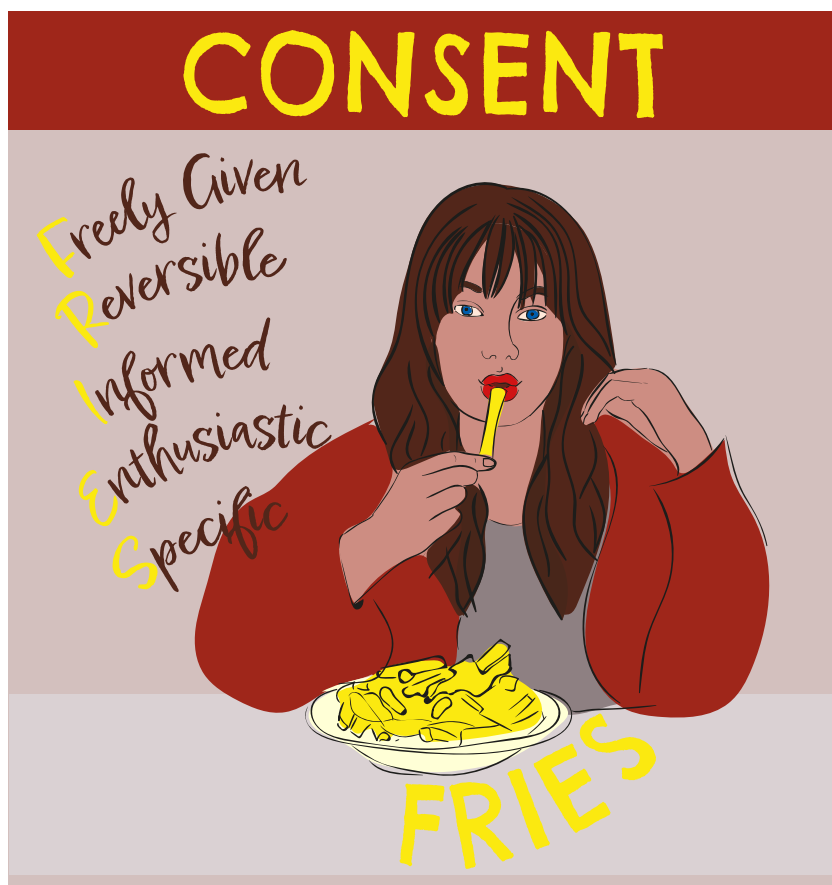
To chyba najtrudniejszy do zrozumienia i wdrożenia w naszym (nawet prywatnym) życiu element. Pisząc o nas, mam namyśli wszystkich ludzi, chociaż aktorzy i aktorki – trenowani i trenowane do ciągłego mówienia „tak” – szczególnie.

Angielskie słowo *consent* to po prostu zgoda. Jednak nie bez przyczyny w tłumaczeniu nazwy tego terminu na język polski dodaje się do niego przymiotnik „świadoma”, oznaczający według słownika PWN między innymi „dobrze zorientowany w swojej dziedzinie i podejmujący przemyślane decyzje i działania”¹²¹. Wpisując w wyszukiwarce Google hasło „świadoma zgoda” otrzymujemy wyniki dotyczące „procesu informowania potencjalnych uczestników eksperymentów klinicznych, podczas którego dobrowolnie wyrażają oni chęć wzięcia w nim udziału po uświadomieniu im wszystkich aspektów tego badania, które są istotne przy podejmowaniu decyzji o uczestnictwie”¹²². Mimo że według Google świadoma zgoda dotyczy głównie osób biorących udział w badaniach, to zasady, o których mowa w przytoczonej definicji, są równie ważne w zgodzie dotyczącej wszystkich działań podejmowanych przez człowieka wobec drugiego człowieka.

Aby opisać pojęcie „świadomej zgody” używa się akronimu FRIES (z angielskiego to nic innego jak „frytki”), zaproponowanego przez Planned Parenthood, amerykańską organizację non profit działającą na rzecz między innymi zdrowia reprodukcyjnego, edukacji seksualnej, dostępu do legalnej antykoncepcji i aborcji. FRIES to skrót od angielskich słów: *Freely given, Reversible, Informed, Enthusiastic, Specific*. Na polski można to przetłumaczyć jako: dobrowolna (nie jest wyborem podejmowanym w wyniku manipulacji, presji, zastraszania, nacisków czy różnych substancji odurzających), odwoływalna (każda zgoda może zostać wycofana w dowolnym momencie), oparta na informacji (jasna dla wszystkich stron jest pełnia informacji, nie ma żadnych utajnionych

121 Znaczenie słowa *świadomy* wg Słownika języka polskiego PWN: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/%C5%9Bwiadoma.html> (dostęp: 17.05.2022).

122 Pierwszy wynik z wyszukiwarki: https://pl.wikipedia.org/wiki/Swiadoma_zgoda_na_udzial_w_badaniu.



elementów, a w kontekście pracy nad treściami intymnymi jest znany cały kontekst i przebieg sceny), entuzjastyczna (decyzje charakteryzuje dokładnie przemyślane „tak”, pewność swojego zdania, chęć podjęcia działań i brak oporów), szczegółowa (zgoda nie jest pojęciem ogólnym i odnosi się do szczegółowego kontekstu; w przypadku pracy nad treściami intymnymi chodzi o pełen kontekst konkretnej sceny, a akceptacja jednej rzeczy nie oznacza automatycznej zgody na inne, na przykład to, że aktor zgodził się na namiętny pocałunek w jednej scenie, nie oznacza, że automatycznie zgadza się na wszystkie pocałunki w projekcie).

Każda świadoma zgoda jest oparta na tych komponentach i stanowi podstawę zachowania bezpieczeństwa. Dotyczy to zarówno życia prywatnego i na przykład zgody na seks (w tym kontekście został stworzony powyższy akronim), ale również życia zawodowego i pracy nad treściami intymnymi w filmie czy teatrze. Określenie osobistych granic wykonawców ma kluczowe znaczenie dla realizacji scen intymnych. Nie tylko zwiększa komfort pracy, ale także zapobiega konfliktom czy traumom. Wszyscy wykonawcy muszą wyrazić świadomą zgodę na proponowane działanie, obejmującą każdy jej segment, i jest to sytuacja wymagająca indywidualnego podejścia. Zgodę musi wyrazić nie tylko odbiorca danego bodźca, ale także każda z osób zaangażowanych w tą czynność. Na przykład: aktorka może czuć się w porządku z ręką na jej piersi, ale to aktor może czuć się niekomfortowo, dotykając swoją sceniczną partnerkę w taki sposób. Zgodę dają tylko aktor czy aktorka – osoby, które tworzą daną scenę, ponieważ to oni realizują wizję reżyserów/reżyserek za pomocą swoich ciał.

W debacie publicznej pojawiły się ważne przykłady, które świadczą, że rozumienie terminu zgody nie jest bynajmniej oczywiste. W tym kontekście można na przykład przywołać toczącą się w 2021 roku dyskusję wywołaną artykułem Igi Dziedziuchowicz na łamach „Dużego Formatu”¹²³, dotycząca „molestowania bez dotykania” w trakcie pracy nad spektaklem dyplomowym *Mały las – krótki sen* studentek Wydziału Teatru Tańca Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filii w Bytomiu przez reżysera Pawła Passiniego, który w swoim oświadczeniu¹²⁴ pisze: „Studenci, którzy sami zaprosili mnie do stworzenia ich dyplomu – jak się później okazało – nie specjalnie wnikalni w to czym i jak się zajmuję. [...] Nigdy nie ukrywałem tego, że pracuję z nagością na scenie. [...] Kluczowa jest tu zgoda aktora. Dla mnie do tej pory granicą tej zgody była dobrowolna kontynuacja współpracy”.Znając już segmenty świadomej

123 Iga Dziedziuchowicz, *Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu*. „Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody”, „Gazeta Wyborcza. Duży Format”, nr 6/1420, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html> (dostęp: 19.05.2022).

124 Paweł Passini, *Lublin. Oświadczenie Pawła Passiniego*, <https://e-teatr.pl/lublin-oswiadczenie-pawla-passiniego-8457/>.

zgody, wiemy, że „zgoda”, o której mówi Passini, nie zawierała żadnego z koniecznych elementów. Według reżysera wiedza na temat tego, czym dotychczas się zajmował, i kontynuacja współpracy (dobrowolna, jak pisze Passini w swoim oświadczeniu, choć to określenie w kontekście pracy nad przedstawieniem dyplomowym jest mocnym nadużyciem) wystarczą, żeby uznać, że ktoś z osób studiujących chce współpracować z nim nad scenami intymnymi. Oczywiście jest dla niego to, że skoro pracuje z nagością, to wszyscy, którzy z nim pracują, na nagość się zgadzają. Nie ma tu zachowanych komponentów świadomej zgody: odwoływalnej, opartej na informacji i szczegółowej, a z artykułu Igi Dziedziuchowicz wynika, że studentki również nie wykazywały zgody entuzjastycznej, a już na pewno nie dobrowolnej, jak określił to Passini. W jego oświadczeniu czytamy dalej: „Nigdy nikogo nie zmuszałem do pracy ze mną. Nie da się pracować wiele godzin w sytuacji jeden na jeden bez obopólnej zgody. Wręcz przeciwnie, taka praca wymaga jego pełnego zaangażowania. Nie da się nikogo do niej zmusić”¹²⁵. O dobrowolności zgody według Planned Parenthood świadczy nieprzymuszony charakter jej udzielania. Nie może być to wybór podejmowany w wyniku na przykład presji – która w trakcie nauki w uczelni artystycznej, a szczególnie w trakcie obowiązkowej pracy nad ostatecznym spektaklem dyplomowym jest szczególnie wysoka. Każdy, kto kończy szkołę aktorską, musi zaliczyć pracę nad rolą w spektaklu dyplomowym, a jeżeli chce pozostać w zawodzie, czuje się często w obowiązku spełniać powierzone mu zadania, nawet jeżeli ma wobec nich opory. Robi to, żeby pokazać się z jak najlepszej strony i dostać w przyszłości pracę. Presja wykonania zadania narzuconego przez utytułowanego reżysera na początku swojej drogi zawodowej jest typowym przejawem struktury opartej na hierarchii, która w naszym zawodzie jest i będzie powszechna. Dlatego nie dziwi, że studentki angażowały się w pracę z reżyserem pomimo braku dobrowolnej zgody. Szczególnie że z artykułu Igi Dziedziuchowicz wynika, że były one również manipulowane przez reżysera, który oferował im wielką karierę w zamian za poddanie się procesowi. Według opisu studentek

¹²⁵ Tamże.

ówczesnego IV roku Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu, nie wiedziały one o rozbieranych scenach przed rozpoczęciem pracy nad spektaklem, nie zostały poinformowane o zakresie swojej nagości, na próbach często były sam na sam z reżyserem, który zamykał drzwi na klucz (tłumacząc, że to dla dobra studentek, by nie wchodziły w trakcie osoby postronne), nagrywał je oraz fotografował bez ich wiedzy, namawiał do kolejnych prób rozbieranych, nie szanując ich prawa do odwołania swojej zgody.

Brakuje więc w tym wypadku wszystkich komponentów świadomej zgody.

CHOREOGRAFIA (*CHOREOGRAPHY*)

Po uzyskaniu świadomej zgody wszystkich stron współpracujących przy scenie intymnej i dokładnego poznania jej kontekstu i treści, rozpoczyna się proces prób nad jej kształtem.

Ważna w tym wypadku jest choreografia, która, tak jak w przypadku scen walki w filmie czy przedstawieniu, jest wypracowana przez aktorów wraz z kaskaderami lub choreografami scen walki tak, by wszystkie osoby ją wykonujące czuły się bezpiecznie, a efekt był jak najbardziej wiarygodny dla widzów.

Koordynatorzy intymności posiadają wiedzę oraz zbiór wyćwiczonych figur, dzięki którym mogą stworzyć wraz z wykonawcami bezpieczną oraz powtarzalną choreografię dostosowaną do założeń reżysera oraz zgodną z granicami osób aktorskich. Próby powinny odbywać się zawsze z dbałością o komfort osób wykonujących scenę. Składa się na to bezpieczna przestrzeń do pracy, najlepiej w tej samej scenografii co finalna scena, jednak jeżeli to niemożliwe (na przykład w przypadku planów filmowych, gdzie budżet nie pozwala na wynajęcie danej przestrzeni przed dniem zdjęciowym), to w miejscu neutralnym, dostosowanym do późniejszego porządku scenografii. Chodzi tu o to, że jeżeli scena intymna dajmy na to dzieje się w sypialni, to próba powinna odbyć się w sali posiadającej łóżko, przypominające wielkością i wysokością to docelowe, jednak nie w prywatnym mieszkaniu osób zaangażowanych w pracę nad sceną. Ważne jest również, by przy każdej próbie choreograficznej

zabezpieczyć miejsce przed osobami postronnymi, tak samo z resztą jak później podczas kręcenia danej sceny. Na sali prób powinny pojawić się jedynie osoby biorące udział w scenie oraz neutralna osoba trzecia, na przykład koordynator scen intymnych. Próby nie powinny odbywać się w mniejszym składzie niż trzy osoby, lecz na każdą dodatkową osobę powinna być zgoda wszystkich wykonawców. Może zdarzyć się prośba ze strony aktorki o obecność osoby tej samej płci (inną kobietę) w trakcie prób. Jest to uwarunkowane niezaprzeczalnym faktem częstszych nadużyć i molestowania względem kobiet¹²⁶. W *Raporcie o stanie bezpieczeństwa* 32,85% ankietyowanych aktorek spotkało się z mobbingiem w pracy na planie, aż 49,27% ankietyowanych kobiet było ofiarą molestowania słownego, a 23,04% molestowania fizycznego. Dla porównania wśród ankietyowanych mężczyzn takie doświadczenie deklaruje jedynie 7,79% (dla molestowania słownego) i 1,28% (dla molestowania fizycznego)¹²⁷.

Koordynator intymności, a w wypadku braku takiego w trakcie procesu zastępujący go często choreograf czy reżyser, nie powinni dotykać aktorów w celu pokazania przebiegu scen. Każdy dotyk wymaga otrzymania zgody.

Cała choreografia powinna zostać opracowana oraz spisana w odpowiednich dokumentach (ang. *Nudity Rider*, *Intimacy Check-List*). Dokument zawiera szczegółowy zapis choreografii oraz uściśla skalę nagości po rozpoznaniu granic osób grających w scenie. Wymaga akceptacji aktorów oraz reżysera/reżyserki. Projekt choreografii nie może obligować wykonawców do zrealizowania danych działań, a zgoda jest zawsze odwoływalna.

Jak sugeruje Siobhan Richardson, wytworzenie odpowiedniej choreografii oraz trzymanie się jej założeń jest szczególnie ważne, ponieważ aktorzy mają tendencję do odchodzenia od choreografii, gdy czują się swobodnie w wykonywaniu wyuczonych już ruchów: „Jeśli chodzi o walkę, ludzie chcą to sobie utrudnić. Jeśli to intymność, chcą, żeby była bardziej seksowna. Wtedy dochodzi do dodatkowego obmacywa-

¹²⁶ W 2014 co dziesiąta kobieta doświadczyła pewnego rodzaju przemocy seksualnej (https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2014-vaw-survey-at-a-glance-oct14_pl.pdf).

¹²⁷ Katarzyna Szustow, Katarzyna Dudzińska, *Realizacja scen intymnych...*, dz.cyt., s. 22, Wykres 19.

nia, wtedy język wsuwa się do ust”¹²⁸. Według niej rozwiązaniem nie jest zmiana ruchów, tylko przypomnienie sobie podstawowego aktorskiego założenia – to, co wyćwiczyliśmy, dzieje się po raz pierwszy.

ZAMKNIĘCIE (CLOSURE) /

SPRAWDZENIE PO ZAKOŃCZENIU (CHECK-IN-CLOSURE)

Ważnym elementem pracy nad każdą rolą, szczególnie wymagającą naszej intymności, jest domknięcie procesu. To środek bezpieczeństwa, który pozwala na rozgraniczenie życia prywatnego od zawodowego i swojej seksualności od seksualności postaci. Każdy aktor i każda aktorka powinien/powinna znaleźć swój indywidualny sposób na wychodzenie z roli. Jednak z doświadczenia wiem, że wielu z nas nie myśli o takim procesie i odreagowuje silnie działający na niego przebieg emocjonalny w sposób destruktywny, na przykład na imprezach, spożywając wszelkiego rodzaju używki czy rozładowując napięcie na osobach trzecich, w tym rodzinie i najbliższych. Mam wrażenie, że już w trakcie edukacji powinno się nas uczyć sposobów domykania procesu, ale niestety tak nie jest. Nie przypominam sobie, żebym na jakichkolwiek zajęciach w którejkolwiek ze szkół rozmawiała o wychodzeniu z roli. Aktorzy i aktorki często szukają na oślep swojego rytuału przejścia i nie zdają sobie sprawy, że jest to bardzo ważne narzędzie w pracy.

Najtrudniej jest, gdy dany proces ingerował w intymność aktora lub był symulacją przemocy fizycznej czy seksualnej. Ciało aktora często nie zdaje sobie sprawy z tego, że to, co się dzieje na scenie, jest tylko grą. Prawdziwość emocji aktora w trakcie realizacji zadania oddziałuje na jego myśli, psychikę, oddech czy mięśnie (pamięć ciała). Często też niedoświadczeni aktorzy używają swoich osobistych emocji i przeżyć do budowania roli, co może zaburzyć granice pomiędzy emocjonalnością własną i postaci. Po zagranieniu emocjonalnej roli normalnymi objawami są spięte ciało i skurczone mięśnie, ale zdarzają się również bardziej negatywne skutki, jak na przykład zaburzenia psychiczne. Dlatego tak

¹²⁸ Cały akapit za: Erika Morey, *The 5C of Intimacy: In Conversation with Siobhan Richardson...*, dz.cyt.

Anxiety Busting!

The next time your mind is stuck on anxiety and worry, try the following simple exercise!

Look around and notice:

- 4 things you can feel:

Feet on the ground, the chair

- 2 things you can smell:

Coffee, your lunch, clothes

- 5 things you can see:

Your hands, the sky, a plant

- 3 things you can hear:

Birds chirping, your breath

- 1 thing you can taste:

A mint, gum, the fresh air



ważny jest proces powrotu do rzeczywistości i zamknięcia obszarów eksplorowanych w trakcie działań twórczych.

Koordynatorzy intymności wspierają aktorów w procesie wyjścia z roli. Poświęcenie odpowiedniego czasu na to działanie może pozwolić aktorom zdystansować się do odgrywanych ról i tego, co się wydarzyło. Sposobem na to może być medytacja, skupienie się na oddechu, techniki głębokiego oddychania lub tak zwane techniki uziemiające znane między innymi osobom z zaburzeniami lękowymi. To ćwiczenia, które w szybki i prosty sposób sprowadzają nas na ziemię. Należą do nich na przykład: wyjście na zewnątrz i postawienie bosych stop lub położenie rąk na trawie bądź ziemi, wzięcie kąpieli albo prysznic (stosowane także jako „zmywanie z siebie roli”), zanurzenie ręki w zimnej wodzie lub trzymanie kostki lodu, albo metoda 5-4-3-2-1¹²⁹, której celem jest spokojne i świadome wykorzystanie pięciu zmysłów: wzroku (znalezienie pięciu rzeczy, które są w zasięgu wzroku i spojrzenie na nie uważnie, myśląc o szczegółach), słuchu (usłyszenie czterech dźwięków, które są słyszalne w danym momencie, i nazwanie ich źródła), dotyku (dotknięcie trzech rzeczy, które są w pobliżu i poczucie ich struktury), węchu (świadome poczucie zapachu dwóch rzeczy) i smaku (poczucie smaku jednej rzeczy, nawet jeżeli nie jest to jedzenie, a na przykład pasta do zębów).

Okazuje się też, że ważnym elementem w wychodzeniu z roli mogą być otwarte oczy. Mózg ma wtedy szansę przyjąć do wiadomości, że jesteśmy w bezpiecznym miejscu, gdzie nie grozi nam nic złego, a dzięki temu szybciej się uspokajamy. Etap zamknięcia może być również praktyką samoopieki poza próbami, na przykład masażem, długimi spacerami czy uprawianiem medytacji, jogi i sportu. Nieważne, jaki sposób na zamykanie roli znajdziemy, ważne żeby był on skuteczny i bezpieczny dla naszego zdrowia psychicznego.

Ważnym elementem domykania procesu jest sprawdzenie po zakończeniu. Koordynatorzy intymności wiedzą, że u aktorów i aktorek mających za sobą trudny proces pracy może pojawić się opóźniona reak-

¹²⁹ Na podstawie: Yuri Tomikawa, *Anxiety 5, 4, 3, 2, 1: A Grounding Technique for Anxiety*, <https://blog.zen-care.co/anxiety-5-4-3-2-1/> (dostęp: 29.05.2022).

cja traumatyczna. W trakcie realizacji danej sceny występuje bowiem podwyższony poziom adrenaliny, który skutecznie zaburza świadomą ocenę naszych emocji. Dopiero po paru dniach może ujawnić się poczucie wstydu, zakłopotania, wyrzuty sumienia czy obniżony nastrój. Dlatego ważne jest sprawdzenie stanu aktora/aktorki dwa lub trzy dni po każdej zakończonej pracy nad sceną intymną lub sceną przemocy seksualnej i zebranie informacji zwrotnej od wszystkich wykonawców, aby ocenić ich emocjonalne i psychologiczne samopoczucie, a w razie potrzeby przekazanie kontaktu do profesjonalnego terapeuty. Kluczowe jest też zapytanie, czy wykonawcy czują się komfortowo z takim systemem pracy jak dotychczas i określenie, czy nie są konieczne zmiany w sposobie działania, a jeśli doszło do nadużyć, to raportowanie negatywnego feedbacku do produkcji oraz podjęcie dalszych kroków opisanych w procedurach.

Jako że koordynacja intymności jest procesem nowym i ciągle się kształtującym, ważne w zamknięciu jest również dokonanie ewaluacji pracy koordynatorów na planie, na przykład przez wysłanie anonimowych ankiet, zebranie krytycznych uwag i ocenę narzędzi pracy, co może pomóc rozwijaniu i aktualizacji zestawu dobrych praktyk w pracy nad scenami intymnymi.

DOKUMENTY (*CHECK-INS*)

Kolejnym, szóstym już C, jest *check-ins*, tłumaczone jako dokumenty, które opracowują osoby koordynujące intymność i z którymi zapoznają się wszyscy realizatorzy projektu przed jego rozpoczęciem. Łączą się one z poprzednimi aspektami, dlatego o dwóch z nich wspomniałam już wcześniej – oszacowanie ryzyka (*risk assessment*) to szczegółowa ekspertyza zawierająca analizę scenariusza pod kątem treści intymnych oraz spis rozwiązań, które redukują ryzyko potencjalnych nadużyć czy zdarzeń traumatycznych, oraz choreografia (*nudity rider lub intimacy check-list*) jako szczegółowy zapis choreografii sceny intymnej, precyzujący skalę nagości jej wykonawców. Trzecim dokumentem, o którym mowa w *Raporcie o stanie bezpieczeństwa*, jest łączący się z filarem komunikacji regulamin dnia (*closed set protocols*), który ma na celu

zgrupowanie wszystkich uzgodnienia zebranych z ustaleń ze wszystkimi pionami produkcji. Zawiera on komplet potrzebnych informacji dotyczących zadań wyznaczonych dla pracowników wszystkich pionów w trakcie realizacji treści intymnych wraz z zastrzeżeniami dotyczącymi na przykład ograniczenia liczby osób na planie do absolutnego minimum i zakazu obecności osób niepowołanych.

W opisie fazy zamknięcia wspominam też o ewaluacji pracy koordynatorów na planie i tworzeniu na przykład anonimowych ankiet. Posiłkując się ponownie raportem, możemy wyszczególnić kolejny dokument, czyli podsumowanie, zawierające wnioski z przeprowadzonych badań, które mogą zostać przesłane do producenta, by miał wgląd w tabuizowane do tej pory obszary.

TWORZENIE WSPÓLNOTY (*COMUNITY*)

O kolejnej fazie, czyli „tworzeniu wspólnoty, która dobrze się ze sobą czuje”¹³⁰ mówi jedynie koordynatorka Katarzyna Szustow w wywiadzie udzielonym Karolinie Rogalskiej we wrześniu 2021 roku. Postanowiłam poprosić ją o dłuższy opis tego komponentu i pracy nad nim. Napisała:

Kategoria *community* jest faktycznie moim dodatkiem do faz koordynacji scen intymnych opracowanych przez organizacje szkolące koordynatorów (Intimacy on Set, Intimacy for stage and screen, IDC). Według mnie kultura nie istnieje bez wspólnot. Widzę siebie również jako ogniwo, które wspiera zaufanie w zespole – czyli niezbędny składnik każdej wspólnoty. Dzięki odpowiednim narzędziom wzmacniam relacje wewnątrz. Inaczej buduje się zaufanie w teatrze, inaczej na planie filmowym ze względu na dostępny czas, ale też tempo i specyfikę pracy. W teatrze spędzamy dużo czasu wszyscy razem. Ale zatrudnienie koordynatorki scen intymnych w filmie również ma wpływ na kulturę pracy ekipy.

¹³⁰ Cytat z: Karolina Rogalska *Koordynatorka intymności w filmach: Twórcy często nie wiedzą jak się zachować...*, dz.cyt.

Przygotowanie	Komunikacja z aktorami i produkcją	Sporządzenie protokołów	Współpraca z innymi działami	Próby	Na planie	Opieka po zakończonym procesie
<p>— Czytanie scenariusza;</p> <p>— Identyfikacja treści intymnych;</p> <p>— Przygotowanie pytań do reżysera oraz producenta o wizji artystycznej danych scen.</p> <p>Sporządzenie wstępnych myśli/szkicu sceny i pytań;</p> <p>— Reaserch, wyszukanie informacji na temat czasu realizacji, miejsce realizacji, ale także np. kontekstu historycznego – o ile dotyczy.</p>	<p>— Spotkanie z producentami, reżyserem (czasem również asystentem reżysera) i dyskusja o artystycznej wizji i o sposobie kręcenia danych;</p> <p>— Indywidualne spotkania z aktorami, pytanie o ich granice i obawy w scenie. (Może wystąpić potrzeba kolejnego spotkania z producentami i reżyserem);</p> <p>— Spotkania w sprawie układów sceny: fabuła, wizja artystyczna, granice i zgoda.</p>	<p>— Przygotowanie oceny ryzyka każdej sceny intymnej;</p> <p>— Sporządzenie umowy o nagości pomiędzy produkcją i aktorami. Podpisanie jej przez nich przed planem zdjęciowym;</p> <p>— Wysłanie protokołów do produkcji – prośba o zapoznanie się z nimi przez wszystkie piony produkcji.</p>	<p>— Nawiązanie łączności z pionem kostiumów: rozmowa o proponowanych ubraniach do sceny lub potrzebnych zabezpieczeniach dla aktorów, szlafrokach itp.;</p> <p>— Nawiązanie łączności z pionem charakteryzacji: Nakładanie potu, tworzenie protezy (nakładowej na penisa), zakrywanie/ malowanie tatuaży itp.;</p> <p>— Rozmowa z każdym innym pionem z którym to potrzebne np. Rekwizyty, Scenografia, Pirotechnika, opiekunowie planu.</p>	<p>— Ćwiczenie: świadoma zgoda i zaproponowane wcześniej granice/ bariery sprawdzane z dotykiem partnera;</p> <p>— Opis słowny choreografii sceny;</p> <p>— ‘Markowanie’ choreografii w sytuacji;</p> <p>— Przygotowanie pisemnego opisu choreografii gotowego do rozpowszechniania (dla innych działów);</p> <p>— Ćwiczenie: na zostawienie za sobą roli; umiejętność zakończenia procesu.</p>	<p>— Powrót do kluczowych zagadnień w ramach zamkniętego planu (w którym biorą udział tylko osoby niezbędne) z całym działem kierowniczym;</p> <p>— Ułatwienie zorganizowania zamkniętego planu na próby z reżyserem i aktorami, później kolejna z operatorem i innymi kluczowymi działami;</p> <p>— Upewnienie się, czy ułożona choreografia funkcjonuje w sytuacji;</p> <p>— Sprawdzenie samopoczucia aktorów, danie im odpowiedniego czasu na przygotowanie.</p>	<p>— Sprawdzenie / Zapytanie aktorów o ich samopoczucie od razu po skończonej scenie;</p> <p>— Sprawdzenie aktorów przez wiadomość SMS/email mniej więcej 2-3 dni po skończonej scenie, upewnienie się czy czują się komfortowo, zapytanie o kluczowe zmiany przy kolejnych scenach;</p> <p>— Raportowanie jakiegokolwiek negatywnego feedbacku do produkcji i podjęcie dalszych kroków o ile to konieczne.</p>

Rozdział V

Przykładowe sposoby pracy nad wypracowaniem zaufania i choreografią

W tym miejscu chciałabym przedstawić przykładowe sposoby pracy nad wypracowaniem zaufania i choreografią scen intymnych. Sposoby te zostały zaczerpnięte z analizy przykładów scen intymnych i relacji osób pracujących przy nich, a także z wypowiedzi koordynatorek intymności.

„NIE” JEST PEŁNYM ZDANIEM

Jednym z ważniejszych punktów, który warto wyszczególnić, mimo teoretycznej możliwości umieszczenia go w obszarze „świadoma zgoda”, jest mówienie „nie”.

Będę to powtarzać od wstępu do końca tej pracy: aktor nie jest zobligowany do ciągłego mówienia „tak”. Niech przykładem będzie wypowiedź aktorki Jane Fondy z dokumentu *Feministki: Co sobie myślały?* z 2018 roku, w której komentowała swój udział w filmie *Barbarella* w reżyserii Rogera Vadima z 1968 roku:

Byłam całkowicie naga. Tylko napisy zakrywały moje piersi i łono. [...] To było całkiem ciekawe, zważywszy na to, że nienawidzę być naga. Ale Vadim miał wielką wyobraźnię, więc uznałam, że to może być bardzo ciekawy sposób by zacząć film. To akurat nic w porów-

naniu z tymi rzeczami, których naprawdę nie chciałam zrobić, ale zrobiłam, bo nie umiałam odmówić. Dopiero od dziesięciu lat wiem, że „nie” to pełne zdanie¹³¹.

W każdym momencie pracy nad sceną intymną osoby ją wykonujące mają prawo do

niezgody na konkretne działanie partnera bądź reżysera, zanegowanie ujęcia, na które się nie zgadzali, zaproponowanie korzystnej dla siebie zmiany, zakrycie swoich stref czerwonych, czasu dla siebie, odejścia na bok i pobycia tylko ze sobą, bez kontaktu z innymi członkami ekipy.

Aktor/ka może umówić się z koordynatorem intymności lub, w przypadku jego braku, z reżyserem i partnerami na hasło bezpieczeństwa (słowo wybrane i zatwierdzone przez wszystkich realizatorów), dzięki któremu praca nad treściami intymnymi zostaje przerwana i kontynuowana po potwierdzeniu ponownej gotowości. O hasła bezpieczeństwa pisze w swojej książce Chelsea Pace, nazywając to przyciskiem (*button*)¹³². Według niej wybrane słowo powinno być jak najbardziej neutralne, niemające innego znaczenia, odległe od jakichkolwiek seksualnych tematów i niezwiązane z tematem projektu. Nie powinno być to „stop”, „nie”, „czekaj”, „chwila”, bo słowa te mogą powodować dyskomfort w wykonawcach, którzy nie przywykli do przerywania procesu. Poprzez określenie zasady „przycisku” od początku pracy nad projektem aktorzy powoli oswiają się z myślą, że mogą powiedzieć „nie” i zastopować proces, na przykład by zadać pytanie, gdy założenia są dla nich niejasne.

Hasła bezpieczeństwa są wykorzystywane także w sytuacji pogłębienia się stresu, napadu lękowego, flashbacków z traumatycznych przeżyć wykonawcy, ale także w typowych dla każdej płci aspektach biologicznych. Mam tu na myśli na przykład niekontrolowaną erekcję u mężczyzny czy menstruację u kobiety (w tym bóle menstruacyjne, większa tkliwość i ból piersi). U aktorów, którzy są w trakcie scen symulowanego seksu, przez na przykład ruchy kopolacyjne i regularne ocieranie się penisa może wystąpić niekontrolowana erekcja i jest to czymś normalnym.

¹³¹ Cytat z wypowiedzi aktorki Jane Fondy w dokumencie: *Feministki: Co sobie myślały?* (*Feminists: What Were They Thinking?*), reż. Johanna Demetrakas, Netflix 2018.

¹³² Zob.: *Button*, [w:] Chelsea Pace, *Staging Sex...*, s. 17–20.

Ważne, by już w trakcie pierwszych ustaleń i prób do sceny rozmawiać o możliwości pojawienia się jej podczas pracy i perspektywie przerwania sceny w dowolnym momencie, gdy tylko aktor poczuje taką potrzebę. Świadomość okoliczności wystąpienia erekcji u męskiego wykonawcy treści intymnych zmniejsza ryzyko pojawienia się niepokoju u jego partnerów, a, co często najważniejsze, niweluje poczucie wstydu. To samo dotyczy się kobiet i chociaż są one bardziej doświadczone w kwestii mówienia o swojej niedyspozycji (już od szkoły podstawowej i lekcji wychowania fizycznego), to często problematyczne jest dla nich mówienie przełożonym (reżyserom czy producentom) o swoim cyklu. Wszystkie zostałyśmy przeszkolone w szkołach aktorskich, że „miesiączka to nie jest wymówka” i musimy poradzić sobie z tym same. Oczywiście trudno odwołać spektakl czy dzień zdjęciowy z powodu powtarzających się co miesiąc menstruacji, jednak jeśli chodzi o sceny intymne, które wymagają naszej gotowości w dużo wyższym stopniu, nie powinno to zostać wykluczone (szczególnie w wypadkach nasilonych bóli menstruacyjnych czy krwawień, związanych na przykład z chorobami układu rozrodczego).

Jeżeli jednak przyszło grać aktorkom sceny intymne w trakcie miesiączki, powinny one wiedzieć, że mają prawo do przekształcenia koncepcji sceny (na przykład do prośby o zmianę dotyku partnera, czy to w okolicach waginy czy bardziej tkliwych w tym czasie piersi) albo do dodatkowych zabezpieczeń.

Ważne jest też, żeby wiedzieć, że to osoby występującej w danej scenie rozpoczynają ją – wtedy, kiedy są na to gotowe.

ĆWICZENIE W GRUPIE: Jednym z ćwiczeń, które proponuje Chelsea jest „Simon Says” z dodatkowym punktem zwrotnym. Ja znam tę zabawę jako „Tak, zrobmy to!” i grałam w nią w szkołach aktorskich, ale również na różnych warsztatach jeszcze przed rozpoczęciem formalnej edukacji artystycznej. Polega ona na tym, że cała grupa wykonuje polecenia narzucone przez jedną z osób (na przykład reżysera czy pedagoga), kwitując to pełnym entuzjazmem zdaniem: „tak, zrobmy to” na przykład: „Bądźmy teraz psami!”. Cała grupa mówi: „Tak, zrobmy to!”

i zaczyna udawać psy. Albo „Przytulmy się do ściany!”. Cała grupa mówi: „Tak, zróbmy to!” i przytula się do ścian.

W propozycji Chelsea, po paru działaniach w wersji podstawowej dajemy przestrzeń na to, że jeżeli ktoś z uczestników czuje się nie w porządku z zaproponowanym działaniem, to mówi „nie”. Po wykonaniu ćwiczenia w takiej wersji analizujemy je wraz ze wszystkimi wykonawcami. Pytamy uczestników, jak czuli się z powiedzeniem „nie” na propozycje składane przez osobę prowadzącą. Hasło „nie” jako jedyna alternatywa do grupowego „tak, zróbmy to” może dla wielu z nich wydawać się ryzykowne i przerażające. Tak samo dla prowadzącego usłyszenie sygnału „nie” jest jak krzyk. Może mu się wydawać, że traci autorytet.

Dlatego później rozpoczynamy ponownie zabawę, tym razem proponując używanie

słowa-przycisku. Analizując tę zmianę, możemy przekonać się, czy stosowanie zamiennego wyrazu ułatwia wykonawcom przeciwstawienie się propozycji zadanej przez dowodzącego, a także czy stosunek dowodzącego do odmiennego zdania uczestników jest inny i czy czuje się lepiej niż w wypadku powiedzenia „nie”.

PRAKTYCZNE NAZYWANIE GRANIC¹³³

Jednym z pierwszych ćwiczeń w podręczniku Chelsea Pace jest *the boundary practice*, które pozwala nazwać swoje granice. Żeby je rozpocząć, wszyscy uczestnicy muszą wcześniej poznać trzy narzędzia, które pomogą im nazwać granice. Są to: wspomniany wcześniej „przycisk” (*button*) oraz „bariery” (*fences*) i „furtki” (*gates*). Bariery to miejsca, które chronimy przed dotykiem partnerów, nie chcemy ich udostępniać, czujemy w tym momencie skrępowanie, czasem nawet nieświadomie. Mogą być to: piersi (przód górnej części klatki piersiowej), miejsca intymne (przód i tył miednicy), ale także pachy, oczy, okulary, włosy, kark.

Każdy z nas ma inne bariery, pomóc w ich zrozumieniu i nazwaniu może spotkanie z partnerem w trakcie ćwiczenia praktycznego nazywania

granic. Furtki to momenty, w których otwieramy swoje bariery przed partnerem w zależności od kontekstu dotyku. Na przykład gdy czujemy, że może być to potrzebne do realizacji danej sceny. Aktorzy mogą nie chcieć, by ręce partnerów trafiały w obszary ich granic, ale gdy są zainteresowani próbą przytulenia się w scenie mogą powiedzieć: „Co myślisz o otwarciu barier na przodzie naszych ciał, aby spróbować się przytulić?”. Furtki to możliwość rozmowy na temat barier i naszych granic.

ĆWICZENIE: W wersji podstawowej to ćwiczenie na dwóch partnerów. Przed rozpoczęciem upewnijmy się, że wszyscy uczestnicy znają słowo-przycisk. O barierach i furtkach nie musimy jeszcze mówić. Rozpoczynamy zadanie od ustawienia partnerów twarzą w twarz, w komfortowej, otwartej i naturalnej pozycji. Można stać lub siedzieć. Jedna z osób (nazwijmy ją A) zaczyna bez mówienia pokazywać na swoim ciele partnerowi (B) miejsca, których dzisiaj pozwala mu dotykać. Zaczyna od czubka swojej głowy i schodzi powoli, używając posuwistych ruchów dłonią w dół swojego ciała. Zaleca się przesuwanie dłonią po ciele, nie poklepywanie, którego siła mogłaby być trudna do naśladowania. Jeżeli partner A musi zmienić pozycję, żeby pokazać miejsce, w którym pozwala się dotknąć, może to zrobić. Jeżeli nie może sam dotrzeć miejsca, na którego dotyk pozwala swojemu partnerowi, wskazuje je palcem. Po zakończonym procesie samodotykania, A pyta B: „Czy zadziałałoby, gdybym wziął cię za ręce?”. Jeśli otrzyma odpowiedź „tak”, zaczyna przesuwać dłonie B po miejscach, na których dotyk pozwolił, zaczynając od czubka głowy. Jeżeli B nie czuje się komfortowo, dotykając A, może użyć przycisku i powiedzieć o swoich wątpliwościach, a także skorzystać z modyfikacji ćwiczenia: A ponownie pokazuje na swoim ciele, na jakie obszary dotyku się zgadza, a B zamiast dotykać ciała A swoją dłonią, może podążać za ręką A z odległości lub położyć dłoń na dłoni A. Te opcje komunikują zgodę na dotykanie bez konieczności manipulowania rękami partnera B. Po zakończonej części zwiedzania ciała partnera, B nazywa granice A – jeżeli A na przykład nie skierował dłoni swojego partnera na przednią część klatki piersiowej, B mówi: „Zauważyłem/zauważyłam, że masz granicę w okolicy klatki piersiowej”. Gdy B nazwie wszystkie granice, które zauważył, powinien zapytać, czy

¹³³ *The boundary practice*, [w:] Chelsea Pace, *Staging Sex...*, dz.cyt. s. 24–31.

coś pominął. A ma możliwość wyjaśnienia, czy jego partner pominął jakieś granice albo nieumyślnie je dodał. Potem odwracamy sytuację – teraz B prowadzi po swoim ciele A.

Wykonawcy powtarzają ćwiczenie tyle razy, ile potrzeba, aby wszyscy uczestnicy danej sceny znali swoje granice. Wiele scen będzie miało tylko dwóch partnerów, ale czasami scena lub przedstawienie mają ich więcej. Granice będą się różnić w zależności od pary lub grupy. Na przykład A może czuć się bardzo komfortowo, gdy B dotyka jego uda, ale może nie dać na to pozwolenia C. Jest możliwa również grupowa wersja ćwiczenia, jednak ze względu na liczbę rąk wędrujących po ciele jednego z uczestników w tym samym czasie może to być przytłaczające. Warto zatem rozpocząć ćwiczenia od pracy w parze.

Czy trzeba wykonywać to ćwiczenie przed każdą próbą? Tak i nie. Nie, nie musisz przechodzić całego praktycznego nazywania granic za każdym razem. Gdy aktorzy przejdą całe ćwiczenie ze swoimi partnerami, mogą przeprowadzić „odprawę o granicach”. Każdego dnia, przed rozpoczęciem nowej próby (w teatrze) lub przy nowej scenie (w filmie), mogą przypominać sobie nawzajem o swoich granicach lub pytać swoich partnerów, czy mają dzisiaj jakieś nowe. To przypomina aktorom o ich granicach, ale także potwierdza, że mogą się one przesuwac i zmieniać w zależności od sytuacji.

Czasami aktorzy są oporni na wypróbowanie praktycznego nazwania granic. Aktor może uważać, że to głupie lub niepotrzebne, a to może wywierać na jego partnerze presję, żeby również to zlekceważyć. Warto zachęcić wtedy wykonawców, do udziału w tym ćwiczeniu, ponieważ nawet jeśli mówią, że tego nie potrzebują, bo czują się komfortowo ze wszystkim, jest to cenne narzędzie, które może przydać im się w przyszłości, a poza tym stanowi ono niezbędną część procesu opartego na świadomej zgodzie. Można zaproponować, żeby aktorzy wykorzystali to ćwiczenie do rozwoju swoich postaci – niech badają ich granice w zależności od dotyku postaci partnerów, którzy na przykład grają ich ojca, córkę lub byłego męża.

SKŁADNIKI TREŚCI INTYMNYCH¹³⁴

W swoim podręczniku Chelsea pisze o składnikach – częściach składowych intymności, które są w stanie w odseksualizowany sposób opisać to, czego oczekuje reżyser od danej sceny intymnej. Składniki to pozbawione seksualności słownictwo opisujące intymne ruchy i narzędzia do tworzenia odpowiedniej historii, ponieważ to, jak mówimy o inscenizacji intymności, jest równie ważne jak to, co inscenizujemy. Tworząc specjalnie słownictwo do inscenizacji intymności, Chelsea korzystała ze znanych określeń z różnych dziedzin artystycznych, głównie tańca, teatru fizycznego czy sztuk wizualnych. Każdy z tych składników jest odrębnym elementem całości i należy używać ich w różnych kombinacjach, w zależności od konkretnego gustu – to tak, jak ze składnikami w przepisach kulinarnych.

Wyróżniamy dziesięć składników:

1. Zmniejszanie i zwiększanie dystansu
2. Poziomy dotyku
3. Tempo i odliczanie
4. Kształty
5. Cel Miejsce docelowe
6. Kontakt wzrokowy
7. Widoczne zmiany relacji władzy
8. Oddech i dźwięki
9. Uziemienie i ciężar
10. Całowanie

¹³⁴ Za: *The Ingredients*, [w:] Chelsea Pace, *Staging Sex...*, dz.cyt. s. 39–71.

1. ZMNIEJSZANIE I ZWIĘKSZANIE DYSTANSU (*OPENING AND CLOSING DISTANCE*)

Określenie dystansu jest znane wszystkim wykonawcom. Pozwala określać odległość pomiędzy partnerami czy przedmiotami: A idzie do B, zbliża się więc do niego i zmniejsza dystans. A oddala się od drzwi, zwiększa dystans pomiędzy sobą a drzwiami. Możemy w taki sposób również określić odległość między częściami ciała partnerów: A zmniejsza odległość między swoim nosem a uchem B. Dystans może powodować też konkretne działania pomiędzy partnerami: A popycha B, zwiększając tym samym dystans pomiędzy nimi.

2. POZIOMY DOTYKU (*LEVELS OF TOUCH*).

Różne rodzaje dotyku opowiadają inne historie, a jego siła może przekazać wiele informacji. Chelsea podzieliła dotyk na trzy poziomy i dwa obszary. Pierwszy obszar to skojarzenia cielesne, które obrazują nam, czego chcemy „dotknąć” siłą naszej bliskości: skóra–mięśnie–kości, drugą propozycją nazwy jest siła naszego kontaktu: dotykanie–poruszanie–ciągnięcie.

Pierwszy poziom – skóra/dotyk/puder (jako metafora środka plastycznego) – to delikatny poziom dotyku partnera, o który można poprosić, tworząc choreografię, zamiast używać nacechowanych emocjonalnie i erotycznie określeń takich jak: delikatny, kochający, słodki, niezdecydowany, niepewny, przerażający, kontrolujący, manipulacyjny.

Poziom drugi – mięśnie/poruszanie/farba – to dotyk nieco cięższy, gdzie występuje większe tarcie między palcami a skórą, która porusza się wraz z tarciem, podobnie gdy rozsmarowuje się farbę. O poziom drugi można poprosić wykonawców, gdy ich dotyk ma być: romantyczny, namiętny, intensywny, nakręcony, gorący i ciężki, mocny, natarczywy, agresywny, kontrolujący.

Poziom trzeci – kości/ciągnięcie/glina – to najgłębszy i zarazem najtrudniejszy poziom dotyku, bo może się wiązać z fizycznymi uszkodzeniami ciała, na przykład z siniakami. To jak lepienie gliny na ciele partnera, wyobrażenie sobie, że nasze kości stykają się z jego kośćmi.

Poziom trzeci może opowiadać historię, w której dotyk ma być: namiętny, potrzebujący, desperacki, surowy, mocny, przemocowy, agresywny, przerażający, intensywny, kontrolujący, kochający.

O poziomach dotyku warto wspomnieć przed rozpoczęciem pracy i zaproponować spróbowanie poziomów najpierw na własnej skórze i na innych przedmiotach, a dopiero później na partnerze. Każdy wykonawca będzie inaczej odczuwał dany poziom, warto więc sprawdzić częstotliwość dotyku na partnerze i wyregulować go wraz z nim. Poziomy dotyku mogą być wymieszane, aby znaleźć najlepszy sposób na opowiedzenie historii.

3. TEMPO I ODLICZANIE (*TEMPO AND COUNTS*)

Chociaż aktorzy uczą się korzystać z intuicji i swojego wewnętrznego zegara, to może być to bardzo nieprzewidywalne. Liczenie i obserwacja tempa zdarzenia mogą się wydawać sprzeczne z intuicją, ale są bardzo pomocne w tworzeniu filmów czy spektakli. Dzięki temu mamy gwarancję, że całus będzie krótkim całusem, a głęboki pocałunek nie będzie zbyt przyspieszony. To tak jak w muzyce, gdzie mamy ćwierćnuty, półnuty i ósemki. Każda czynność intymna powinna trwać określony, z góry założony i wspólnie ustalony czas .

4. KSZTAŁTY (*SHAPES*)

Większość fizycznych gestów w trakcie wykonywania treści intymnych można opisać za pomocą jednego z trzech kształtów: łuku (i linii krzywych), kąta (i linii prostych) oraz ósemki. Można opisać ścieżkę ruchu zmniejszania dystansu w zależności od tego, na jakiej linii jest poprowadzony – krzywej czy prostej. Tak samo z przybliżaniem się ciał czy ich krzyżowaniem (na przykład zmniejszanie dystansu między miednicami przy symulacji ruchów kopulacyjnych może odbywać się po linii prostej lub łuku, a także ósemki, i są to trzy różne możliwości).

5. CEL/MIEJSCE DOCELOWE (*DESTINATION*)

Każdy kontakt fizyczny musi dokądś zmierzać. Niezależnie od tego, czy chodzi o pocałunek, czy o scenę symulowanego seksu – trzeba skonkretyzować miejsce docelowe, które zapewnia komfort wykonawców. Korzystając z miejsc docelowych, możemy wyznaczyć ścieżkę gestu i określić, gdzie jest jego koniec. Cel może być również początkowy na przykład zaczynamy od pocałunku składanego na dłoni partnera, a cel końcowy to jego usta, po drodze możemy mieć pięć punktów na tej trasie. Każdy wykonawca może mieć inne miejsce docelowe – celem A jest pocałunek, a B unikanie pocałunku, wtedy miejscem docelowym A są usta B, który je odsuwa. Miejsca docelowe w pracy nad treściami intymnymi mogą się różnić od tych, które znamy z prawdziwego życia (jeżeli teoretycznym celem jest seks oralny, a tym samym miejscem docelowym genitalia partnera, to dla wykonawcy praktycznym miejscem docelowym może być wewnętrzna część jego uda), niezwykle ważne jest ich określenie. Oczywiście w zgodzie z uzgodnionymi barierami i furtkami.

6. KONTAKT WZROKOWY (*EYE CONTACT*)

W większości przypadków kontakt wzrokowy nie wymaga układania specjalnej choreografii. Aktorzy naturalnie go odgrywają. Jednak czasem, w sytuacjach o podwyższonych emocjach, takich jak napaść na tle seksualnym czy uwodzenie, nawiązanie kontaktu wzrokowego może być pomocne w zachowaniu narracji. Są dwie opcje takiego kontaktu: poszukiwanie go i unikanie. Ich kombinacja może opowiadać różne historie między bohaterami. Jeśli jeden z partnerów szuka kontaktu wzrokowego, a drugi go unika, można zainscenizować tym tropienie czy pogoń, bez konieczności angażowania się w język psychologiczny z wykonawcami. Kontakt wzrokowy nie musi oznaczać jedynie kontaktu między oczami wykonawców. Może być to również na przykład kontakt wzrokowy z tyłem miednicy partnera czy górną częścią klatki piersiowej – można tego składnika użyć zamiast komunikatu: „gap się na tyłek partnera” czy „wpatruj się w jej piersi”.

7. WIDOCZNE ZMIANY RELACJI WŁADZY (*VISIBLE POWER SHIFTS*)

Zmiany relacji władzy pomiędzy bohaterami dotyczą często tego, kto jest ponad kim i kiedy to się ewentualnie zmienia. Czasami taka zmiana siły jest bardziej subtelna (jak na przykład przy pochyleniu się do pocałunku), ale tworzenie choreografii poprzez dawanie i zabieranie władzy wykonawcy może stworzyć dynamiczną i intymną opowieść. Widoczne zmiany relacji władzy to zmiany relacji między ciałami wykonawców w przestrzeni. To nie tylko zmiana psychiczna, ale również fizyczna. Ten składnik może pomóc w odseksualizowaniu języka dotyczącego pozycji seksualnych, których wykonawcy mogą nie znać lub mogą wywołać w nich skojarzenia z prywatnego życia. Zamiast proponować pozycję na pieska, można wyjść z propozycją widocznej zmiany relacji władzy przez męskiego wykonawcę, a zamiast pozycji jeźdźca zasugerować zmianę relacji władzy przez kobietę.

8. ODDECH I DŹWIĘKI (*BREATH AND SOUND*)

Wydawanie intymnych dźwięków może być krępujące. Aktorzy mogą obawiać się wydawania dźwięków, które brzmią jak jęki, a nawet głośniejszych oddechów. Dlatego, żeby uniknąć konieczności posilkowania się własnymi wyobrażeniami aktorów, można je opisać. Dźwięki i oddechy mogą być: krótkie, długie, płytkie, głębokie, wysokie, niskie lub ostre. Mogą być oparte na konkretnej samogłosce lub spółgłosce. Prosząc o długie, niskie dźwięki „o” z krótkimi, ostrymi wdechami, można uniknąć proszenia o coś z seksualnym podtekstem, jak jęk z westchnieniem przyjemności. W choreografii oddechów i dźwięków może pomóc składnik tempa i odliczania: niech wdech będzie trwać w odliczeniu do pięciu, a „Ach” niech będzie krótkie, ostre i przerywane, wyartykułowane łącznie trzy razy. Dźwięki i oddechy powinny być komponowane zgodnie z innymi składnikami: ruchami i ich kształtem, a także bliskością od miejsca docelowego.

9. UZIEMIENIE I CIĘŻAR (*GRAVITY AND WEIGHT*)

Przeniesienie ciężaru ciała i poczucie siły grawitacji, mogą być cennymi narzędziami do dostrajania intymnych chwil. Nie są to małe zmiany i mogą mieć duże znaczenie. Chodzi tu głównie o zmianę ciężaru ciała – przeniesienie go z nogi na nogę lub z biodra na biodro albo poczucie działania grawitacji – wyobrażenie, że nasza miednica jest cięższa, czyli uziemienie fragmentów naszego ciała albo całego ciała. Gdy na przykład symulujemy scenę przemocy seksualnej, a nie wygląda ona efektownie, bo A boi się przygnieść B, można zaproponować zwiększenie uziemienia ich ciał – w przypadku A spowoduje to, że będzie wyglądał na silniejszego, a w przypadku B zobaczymy silniej oddziałujące na sytuację wycofane ciało. Uziemienie i ciężar mogą spowodować, że widoczne zmiany relacji władzy będą mniej kłopotliwe – czasami, gdy każdy z wykonawców próbuje kontrolować swoją wagę ciała, zmiana ruchu może bardziej dotyczyć logistyki niż zmiany władzy. Niech partner A przejmujący władzę będzie odpowiedzialny za zarządzanie większym uziemieniem podczas zmiany relacji władzy.

10. CAŁOWANIE (*KISSING*)

Ostatni składnik to całowanie. To jeden z najczęstszych elementów intymności, często pomijany w ustawianiu choreografii. Wielu aktorów brało udział w próbach, podczas których jedna z osób miała „po prostu pocałować” inną osobę. To podejście nie pozwala na ustalenie granic, na rozmowę na temat celu, czasu trwania pocałunku, na jakim poziomie dotyku powinien się odbywać. W *Staging Sex* podane są standardy całowania w pracy nad treściami intymnymi. W teatrze usta standardowo powinny być zamknięte, a języki nie powinny się stykać. W filmie może istnieć potrzeba ujęcia całowania z otwartymi ustami i z językiem, ale w takim przypadku zawsze jest wymagana zgoda aktorów oraz określenie czasu trwania pocałunku i maksymalnej liczby dubli. Równie ważne jest ustalenie, czy wszyscy całujący się wykonawcy są zdrowi – nie powinno odbywać się żadne całowanie, jeśli aktorzy są chorzy. Jeżeli aktorzy się

nawzajem pozarządzają, projekt może zostać wstrzymany i w efekcie nic nie powstanie. Przed każdą próbą sceny pocałunku powinna odbyć się rozmowa. Nie musi być to długa konwersacja, może trwać nawet trzydzieści sekund, ale powinna określać cel pocałunku, powód, dla którego bohaterowie się całują i tak dalej. To pozwoli uniknąć zakłopotania wśród wykonawców, na przykład: czy aktorzy całują swojego partnera, czy drugą postać? Czy są teraz prywatnie, czy w scenie? Taką samą rozmowę powinno się również przeprowadzać w wypadku pocałunków w inne części ciała – w szyję, piersi czy wewnętrzną stronę ud (inscenizacja seksu oralnego).

Przy każdym pocałunku należy odpowiedzieć na pytania dotyczące innych komponentów:

- Zmniejszania i zwiększania dystansu: kto zbliża się do pocałunku? Kto go inicjuje? Czy pocałunek obopólnie zmniejsza dystans, czy może jeden z wykonawców próbuje go zwiększyć?
- Tempo i liczenie: jak długo trwa droga do pocałunku? Jak długo trwa sam pocałunek? Jak długo usta są otwarte?
- Poziom dotyku: czy to pocałunek na poziomie skóry? Czy może bardziej poziomie drugim? A może pocałunek jest na poziomie trzecim, a dotyk rękoma jest na poziomie drugim?
- Cel/miejsce docelowe: czy pocałunek oznacza pocałunek w usta? A jeżeli cel jest inny, to jaki? Jakie jest konkretne miejsce docelowe pocałunku?

Warto zaplanować miejsca docelowe dla wielokrotnych pocałunków, prosząc partnerów, by najpierw znaleźli te punkty rękami.

ĆWICZENIE: Przed rozpoczęciem próby pocałunku można wykonać założenia, operując dłońmi. Użyj całej dłoni do próby wszystkich rzeczy, które mają się odbyć w pocałunku: zmniejszania i zwiększania dystansu, poziomu dotyku, kontaktu wzrokowego, liczenia (znacznie trudniej liczyć, gdy twarze wykonawców są przyklejone do siebie). Gdy wykonawcy spróbują wszystkich elementów rękami, można rozpocząć próbę pocałunku.

Jako aktorzy, możemy używać powyższych składników, by opisywać, co chcielibyśmy wypróbować lub jak wyobrażamy sobie scenę

intymną, w której bierzemy udział. Jeśli znamy te narzędzia, możemy też bez problemu dokonywać zmian między sobą, nawet jeżeli reżyser na nich nie pracuje. Możemy też samodzielnie udokumentować choreografię, aby była stała i nie zmieniała się w trakcie przebiegów, tworząc odpowiedni dokument ją opisujący. Co nie oznacza,

że na próbach – na przykład w teatrze, gdzie proces pracy jest dłuższy – nie możemy zmieniać założeń scen intymnych w trakcie ewaluacji procesu. Zawsze możemy poprawiać, dodawać i zmieniać układ przy kolejnych podejściach. Róbnymy to jednak zawsze za zgodą wszystkich wykonawców.

PRZYKŁADOWY PRZEPIS NA SCENĘ INTYMNĄ¹³⁵

Wszystkie opisane wyżej składniki mogą zostać użyte do stworzenia przepisu na scenę intymną. Kombinacji są tysiące i nie zawsze potrzebujemy wykorzystywać wszystkich składników.

Chelsea opisuje przykładowe przepisy na różnego rodzaju sceny – od zbliżenia bardziej miłosnego, przez sceny masturbacji czy seksu oralnego. Zdecydowałam, że przytoczę tu jej przepis na symulację seksu penetracyjnego jako prawdopodobnie najczęściej używanego przy pracy nad scenami intymnymi. Po resztę przepisów odsyłam do jej podręcznika. Przed użyciem któregośkolwiek z tych przepisów trzeba znaleźć i nazwać słowo-przycisk oraz przeprowadzić wykonawców przez praktyczne nazywanie granic, a także przedstawić im wszystkie składniki, które należy zawrzeć w scenie. Należy upewnić się, że proces pracy będzie przebiegać w pozbawionym seksualności środowisku. Warto udokumentować stworzoną choreografię.

135 Za: *Recipes* [w:] Chelsea Pace, *Staging Sex...*, dz.cyt., s. 85–99.

PODSTAWOWY PRZEPIS NA SEKS PENETRACYJNY

Podstawowe składniki:	Przepis:
— Zmniejszanie i zwiększanie dystansu	1. Partner A nieznacznie zwiększa dystans między swoimi kolanami.
— Tempo i odliczanie	2. Partner B na przemian zmniejsza i zwiększa dystans między sobą a Partnerem A.
— Poziom dotyku	3. Miejsce docelowe: to dół pośladka bądź górna wewnętrzna część uda. Zmniejszanie dystansu powinno odbywać się kształtem: łuku bądź linią krzywą.
— Kontakt wzrokowy	4. Górna wewnętrzna część uda Partnera B przecina linię kontaktu między partnerami, kierując się ku przeciwległej dla niego górnej wewnętrznej części uda Partnera A (w zależności od pozycji np. jeśli Partner A jest na plecach, Partner B zbliża górną wewnętrzną część prawego uda do wewnętrznej strony prawego uda Partnera A, zmniejszając i zwiększając tym samym dystans. Jeśli Partner A jest w pozycji „na czworaka”, Partner B zmniejsza dystans między wewnętrzną górną częścią prawego uda do wewnętrznej górnej części lewego uda Partnera A.
— Pocałunek	5. Poziom dotyku na poziomie drugim – mięśni.
Opcjonalnie:	Wariacje (do ustalenia):
— Kształty	— Należy dodawać widoczne zmiany dominacji, zmiany tempa, różnicować poziomy kontakt wzrokowego (poszukiwanie) i poziomy dotyku.
— Oddech i dźwięki	— Należy zmieniać kształty zmieniania i zwiększania dystansu.
— Widoczne zmiany władzy	— Należy dodawać i różnicować oddechy oraz dźwięki, dostosowując je do poziomu dotyku i zmian tempa.
— Uziemienie i ciężar	— Można dodawać pocałunki ust i pocałunki w inne części ciała (np. w szyję, klatkę piersiową, brzuch).
	Uwagi:
	— Należy używać narzut i materiałowych elementów scenografii jako materialnych granic między ciałami aktorów, by modyfikować miejsca docelowe. Jeśli ubiór aktorów i sposób zmieniania i zwiększania dystansu zbliżają do siebie genitalia wykonawców, należy zmodyfikować choreografię lub dodać między nimi poduszki i osłony.
	— Wskazana jest współpraca z kostiumografem wspierającym ID/IC oraz aktorów w procesie.

Rozdział VI

Inne narzędzia pracy koordynatorów intymności

BIELIZNA ZABEZPIELAJĄCA (*MODESTY GARMENTS*) I INNE ZABEZPIECZENIA

Jednym z głównych zabezpieczeń dla wykonawców w trakcie pracy nad scenami symulowanego seksu jest specjalna bielizna zabezpieczająca. W internecie można już znaleźć specjalistyczne sklepy, w których jest możliwy jej zakup¹³⁶ (oczywiście jeszcze tylko na rynku amerykańskim), ale nie wszyscy wiedzą, że większość tych rzeczy można kupić w wielu polskich sex shopach czy sklepach z bielizną (niestety na ten moment tylko te elementy, które są przeznaczone dla kobiet).

Do *modesty gaments* (z angielskiego w dosłownym tłumaczeniu: skromne szaty) zaliczamy:

C-String, czyli samoprzylepne, cieliste stringi (w wersji męskiej wraz ze sztywnym zabezpieczeniem zakrywającym członka i mosznę). W niewidoczny sposób osłaniają one strefy intymne aktorów. Dzięki nim można kręcić ujęcia boczne, a widz nie zobaczy, że aktorzy są zakryci. Niwelują one również bezpośredni kontakt genitaliów wykonawców.

¹³⁶ Przykładowy sklep internetowy z bielizną zabezpieczającą z Kanady: <https://modestishop.ca/>.



Hibue/c-string



Shibue/ C-String



Modesty pouch



Dance Belt



Nipple covers



Stick-on



Flesh-toned tape

Jako zabezpieczenie dla mężczyzn używane są również *modesty pouch* – sakiewki na penisa i mosznę o cielestym kolorze, w odpowiednim rozmiarze, a także *dance belt* – pas taneczny, używany powszechnie przez tancerzy baletowych do podtrzymywania genitaliów w trakcie ćwiczeń oraz występów.

Dla kobiet, żeby zasłonić ich piersi, dostępne są silikonowe lub materiałowe *nipple covers* – naklejki na sutki, zwane czasem nasutnikami, dostępne w kolorze cielestym; są do kupienia już w prawie każdym sklepie z bielizną w Polsce, można spotkać różne kształty (okrągłe lub w „stokrotki”). Jeżeli aktorka potrzebuje większego komfortu i ochrony nie tylko na sutki, stosowane są również cieleste staniki samoprzylepne (*stick-on*), także dostępne w sklepach z damską bielizną.

W trudnych ujęciach, w których może być widoczna zaproponowana już ochrona, sprawdza się *flesh-toned tape*, również znane jako *k-tape*. To taśmy do kinesiopatingu, stosowane powszechnie w fizjoterapii, ostatnio popularne wśród kobiet do oklejania biustu w celu jego wymodelowania. Jednak cieleste odcienie kolorystyczne pozwalają również na bezpieczne podklejenie okolic intymnych aktorów.

Vanessa Coffey podczas warsztatów wspomniała także o przedmiotach, które mogą w niewidoczny dla kamery sposób pojawić się między genitaliami wykonawców. Może być to na przykład materiałowa piłka lub mała poduszka wypełniona pluszem. Czasem może się sprawdzić również balon napełniony lekko powietrzem (tak, aby nie pękał) – wszystko, co pozwala uzyskać więcej komfortu wykonawcom bez szkody dla wizji artystycznej projektu.

PRZYKŁADOWE ZAPISY W CLOSED-SET PROTOCOLS¹³⁷

Przed planem:

- Koordynator intymności (IC) skontaktuje się z aktorami i reżyserem przed rozpoczęciem prób lub zdjęć do danej sceny, aby uzgodnić jej szczegóły.
- IC prześle protokół do zespołu produkcyjnego w odpowiednim czasie, przed rozpoczęciem kręcenia sceny z prośbą o przesłanie ich do innych pionów.
- Ze względów bezpieczeństwa zachęca się do planowania scen intymnych w godzinach porannych i unikania filmowania po obiedzie lub późno w nocy.

W dniu zdjęć:

- Trzydziestominutowa próba z udziałem obsady, reżysera, autora zdjęć (DOP) i operatora kamery przed każdą sceną intymną oraz potwierdzenie „słowa bezpieczeństwa” służącego do przeważania akcji.
- IC przypomina aktorom, że jeśli w danej scenie konieczne jest całowanie, nie wolno używać języków, chyba że reżyser zażąda inaczej, a wszyscy wykonawcy wyrażają na to zgodę.
- Asystent reżysera (1st AD) przypomina, że scena jest kręcona na planie zamkniętym (bez udziału osób postronnych).
- Asystent reżysera ma za zadanie przedstawić reszcie obsady oraz całej ekipie wrażliwe treści, które będą kręcone oraz poinformować, że w miejscu pracy mają używać odpowiedniego języka i zachowywać się z szacunkiem.
- Należy rozważyć taki przebieg ujęć, aby zminimalizować czas pracy aktorów nago lub częściowo nago.
- Po próbach technicznych i poprawkach, a także pomiędzy ujęciami, asystent reżysera będzie odpowiedzialny za wyludnienie planu, tak by pozostała na nim tylko niezbędna część ekipy – prawdopodobnie

nie w jej skład wejdą: reżyser/ka, DOP, IC, operator/ka kamery, asystent reżysera, autor/ka scenariusza, ostrzyiciel/ka, dyżurny/dyżurna planu, kostiumograf/ka (odpowiedzialny/odpowiedzialna za podawanie i zabieranie szlafroków), charakteryzator/ka, ewentualnie producent artystyczny/producentka artystyczna.

- Na terenie zamkniętego planu obowiązuje zakaz fotografowania oraz nagrywania na użytek prywatny. Żaden z członków obsady oraz ekipy nie może włączyć telefonu ani aparatu fotograficznego.
- Przesyłane pliki z treściami intymnymi powinny zawierać odpowiednie oznaczenia zabezpieczające.

Przed monitorami:

- IC powinien mieć do dyspozycji słuchawkę i monitor o rozsądnej wielkości ewentualnie może dzielić monitor z reżyserem lub DOP.
- Należy ograniczyć liczbę monitorów do minimum, a przy monitorach powinna znajdować się jedynie niezbędna część ekipy.
- Monitory należy zasłonić lub odwrócić, aby ochronić intymność aktorów.
- Kanał dźwiękowy będzie dostępny jedynie dla pionu dźwiękowego oraz osób bezpośrednio zaangażowanych w scenę, wszystkie inne kanały zostaną wyłączone.

Nagość:

- Wymagana jest tylko nagość widoczna w kadrze.
- W scenie, która rozpoczyna się nagością, szlafroki zostaną zdjęte tuż przed komendą „akcja” na komendę „ściągnięcie szlafroków”.
- Nagość trwa od „akcji” do „cięcia”.
- Po komendzie „cięcie” w scenie z nagością, nikt poza kostiumografami i/lub IC nie może wchodzić na plan, dopóki wykonawcy nie zostaną zakryci. Po uzyskaniu zezwolenia od IC, pierwszy asystent daje komendę „ubrani”, dopiero w tym momencie reszta ekipy może wejść na plan.

¹³⁷ Na podstawie dokumentów udostępnionych przez Vanessę Coffey: *Closed-set Protocols for Film and Television* (September 2021), własność IPG - EU&UK Intimacy Professionals Guild.

Rozdział VII

Co może zrobić aktor, gdy przy pracy nie ma koordynatora?

- Po zakończonych zdjęciach:
- W ramach opieki IC spotyka się z aktorami przed opuszczeniem planu filmowego i kilka dni po nakręceniu sceny intymnej.
 - Tylko reżyser/ka, producent/ka, autor/ka scenariusza i montażysta/montażystka będą mieli dostęp do materiałów roboczych z treściami intymnymi.
 - Aktorom należy zapewnić możliwość obejrzenia zmontowanej sceny przed zaplanowaną premierą, jeśli sobie tego życzą.
 - Nie ma w obiegu żadnych innych nagrań scen intymnych poza ostateczną zmontowaną wersją przedstawienia. Reszta materiałów powinna zostać usunięta w ciągu dwudziestu ośmiu dni.

Wszystkie opisane narzędzia mogą wpływać na proces aktorski. Co możemy robić, gdy przy pracy nad treściami intymnymi nie ma zatrudnionego koordynatora ds. intymności?

- Zadawać pytania dotyczące realizacji sceny oraz naszych działań w niej: Jak będzie inscenizowana? W jaki sposób przeprowadzana? Jaki jest rodzaj napięcia? Czy scena jest namiętna czy romantyczna? Możemy pytać o scenę w języku elementów składowych (składników) sceny. Przykładowo: Kto zmniejsza dystans? Jak długo powinien trwać pocałunek? Kto w tej chwili ma władzę?
- Używać narzędzi nazywających granice: porozmawiać o słowie-przycisku, barierach i furtkach ze swoimi partnerami scenicznymi. Przeprowadzić ich przez ćwiczenie praktycznego nazywania granic.
- Połączyć siły ze swoimi partnerami, gdy pojawiają się problemy. Rozmawiać z obsadą lub z odpowiednim zwierzchnikiem (reżyserem, kierownikiem planu, dyrektorem teatru).
- Używać języka pozbawionego seksualności.
- Udokumentować choreografię i przekazać ją odpowiedniemu zwierzchnikowi.
- Nie bać się wycofać z roli, jeżeli tworzy ona niepotrzebne napięcia i trudności.

CZEŚĆ III
PRAKTYCZNE DOŚWIADCZENIE
INTYMNOŚCI



Rozdział I

Moje początki z pracą nad intymnością

O tym, że część mojej przyszłej pracy to sceny nagości, sceny całowania czy sceny przemocy, wiedziałam od najmłodszych lat – oglądałam w końcu telewizję i filmy, a czasem bywałam na spektaklach w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. To tam jako już w miarę świadoma widzka z poczuciem własnej estetyki, chociaż jeszcze rzadko bywająca w teatrze i całkowicie go nieznająca, widziałam takie spektakle jak *Czarownice z Salem* w reżyserii Adama Nalepy, a później *Ciąg* w reżyserii Eweliny Marciniak, w których po raz pierwszy oglądałam sceny intymne i nagość w teatrze. W tym samym czasie współtworzyłam w liceum teatr amatorski i grałam prostytutkę w spektaklu we własnej reżyserii (*The Body Shop* o handlu ludźmi), bez scen jakiegokolwiek bliskości międzyludzkiej, ale jednak w kusej czerwono-czarnej koszuli nocnej. Nawet nie pomyślałam przez moment, by to mogło być „za dużo”, namówiłam na ten spektakl sześć innych dziewczyn, wszystkie miałyśmy piętnaście–siedemnaście lat.

W szkole teatralnej, do której dostałam się od razu po maturze¹³⁸ (czyli miałam niespełna dziewiętnaście lat), pedagodzy potwierdzali moje przypuszczenia o scenach intymnych, chociaż sama przez cały pierwszy rok studiów w Łodzi nie miałam z nimi większych doświadczeń.

¹³⁸ Dostałam się na Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi w roku 2014, zdawałam pierwszy raz. Studiowałam tam dwa semestry. W czerwcu 2015 zostałam skreślona z listy studentów z powodu braku progresu i nierokowania na aktorkę.

W pierwszym semestrze pierwszego roku cztery osoby z mojej grupy całowały się namiętnie na egzaminie z „improvizacji”, robiły to przez mniej więcej trzy minuty, nad plecami siedzącej pomiędzy nimi koleżanki. Nikt ani razu nie dał im jakichkolwiek wskazówek, nie zapytał, jak się z tym czują, oni nawet tego nie skomentowali. Wykonywali zadanie.

Ja miałam całować się pierwszy raz w drugim semestrze. Nikt z nami na ten temat nie rozmawiał, my między sobą w sumie też nie, nie pamiętam byśmy jakkolwiek komentowali naszą bardzo namiętną scenę – między dwoma odchodzącymi od siebie partnerami, zainspirowaną *Piaskownicą* Michała Walczaka. Po prostu to zrobiliśmy. Bez zastanowienia. Bez rejestracji, czy to jest przyjemne, czy nieprzyjemne. Wykonaliśmy zadanie.

Pierwsze rozbierane doświadczenie „dla sztuki” wydarzyło się, gdy miałam lat dwadzieścia – na sesji zdjęciowej do książki *Miód podrozał* Marty Streng¹³⁹. Książka jest zbiorem krótkiej prozy poetyckiej, opisującej relację między Martą a jej mężem. Do sesji zostałam wybrana ja i mój ówczesny chłopak. To właśnie fakt, że zrobiłam to z bliską osobą, bardziej doświadczoną i starszą, dał mi poczucie bezpieczeństwa. Plan był bardzo intymny – byliśmy tylko my i Marta, autorka zdjęć do książki. Jej profesjonalizm przy tworzeniu konkretnych kadrów był równie ważny. Stworzone przez moich partnerów warunki pracy pozwoliły mi na odważne działania z nagością i konfrontowanie się z potrzebą sprawdzenia się, przy jednoczesnym poczuciu zawstydzienia. Udało się stworzyć wiele wspaniałych fotografii, które wciąż znajdują fanów w sieci. Wykonaliśmy zadanie i jestem z niego zadowolona.

Po tym doświadczeniu nagość przychodziła mi łatwiej. Nadal nie była to dla mnie bułka z masłem, ale w głowie pojawiała się myśl: „przecież już to zrobiłaś, teraz będzie tylko prościej”. Już wiem, że to nie jest do końca prawda (myślę tu oczywiście o świadomej zgodzie, którą opisuje szerzej w części II). Rozebrałam się w całości rok później w 2017 roku, gdy wystąpiłam w teledysku *Kochaina* Patrycji Markowskiej. Wraz z całkowicie nieznanym mi wcześniej partnerem mieliśmy

139 Marta Streng, *Miód podrozał*, Fundacja OKO-LICE KULTURY, Zblewo 2016.

dwie sceny rozbierane – przy basenie i w morzu. Pamiętam, że to on był bardziej skrupowany ode mnie. Wzięłam więc na siebie zmotywowanie nas i udało się. Wykonaliśmy zadanie, ale teraz wiem, że pomimo dobrej atmosfery panującej na planie i małej ekipy filmowej, doszło tam do nadużyć. Oczywiście wtedy nie zastanawiałam się nad tym i nie czuję się w żaden sposób strauumatyzowana tym wydarzeniem, jednak zauważałam: osoby postronne – ludzi, od których wynajmowaliśmy dom na potrzeby zdjęć (w tym ich nastoletnie dzieci), oglądających z boku bez skrępowania naszą pracę; słyszałam też niewybredne komentarze a propos mojego ciała, jego walorów i mojej kobiecości.

Rozebrałam się też na egzaminie w Szkole Aktorskiej Haliny i Jana Machulskich przygotowującej do egzaminów wstępnych¹⁴⁰. Były to *Czarownice z Salem* Artura Millera, grałam Abigail i chodziło o scenę z Proktorem¹⁴¹. Wykładowczyni pewnego dnia zasugerowała, że chyba dobrze by było, jakbym się rozebrała i rzuciła na mojego partnera bez koszulki nocnej (w samych majtkach) i zaczęła go namiętnie całować. Jako że widziałam gdańską interpretację tego dramatu, w której aktorka rozbierała się w tej samej scenie, stwierdziłam, że rozumiem założenia i koncepcje i że chyba rzeczywiście można tak zrobić. Przez kolejne dni prób nie robiłam tego, nie rozmawiałyśmy o tym jak się do tego przygotować, a podczas pracy nad tą sceną wykładowczyni zasugerowała (w żartach), żebyśmy wraz z moim scenicznym partnerem się ze sobą przespali. Nigdy nie ćwiczyliśmy momentu rozebrania chociażby sam na sam z moim kolegą i wykładowczynią (w tym egzaminie brało udział dwunastu studentów i wszyscy przez cały czas byli na scenie). W końcu przyszedł dzień odbioru i wykładowczyni powiedziała: „no to się rozbierasz, nie?”. Tego samego dnia wpadła na kolejny pomysł treści intymnej z moim udziałem – w trakcie prologu miałam masturbować się, leżąc na podłodze przy pierwszym rzędzie widowni. Rozmowa była krótka i przebiegała mniej więcej tak: „A Ty Ada będziesz się mastur-

140 Szkoła Aktorska Haliny i Jana Machulskich działająca przy Polskim Ośrodku ASSITEJ od 1999 roku. Studiowałam tam w semestrze 2016/17. Od 2020 roku szkoła zmieniła swój system działania na bardziej autorski. Zobacz: <https://aktorskamachulskich.pl/>.

141 Arthur Miller, *Czarownice z Salem*, akt II, scena 2.

bowała”, „Masturbowała?”, odpowiedziałam z nieukrywaną niechęcią. „Nie chcesz? To Dorota na pewno to zrobi. Prawda Dorota? A Ty wtedy będziesz z Mikołajem uprawiała seks przy drabinie”¹⁴². Więc miałam wybór. Albo scena indywidualnej masturbacji, albo scena stosunku w pozycji stojącej z kolegą, który grał postać księdza. Zgodziłam się na to pierwsze. Działanie indywidualne wydało mi się w jakimś stopniu bezpieczniejsze, a czułam, że jestem zbyt ambitna, żeby odmówić całkowicie. Możliwe też, że zadziałał jeszcze strach i mój system obronny, polegający na zadowalaniu wszystkich wykładowców, który włączył się podczas selekcyjnego roku w Szkole Filmowej w Łodzi. Nie dostałam instrukcji, jak wykonać scenę. Tak jak wspomniałam, te zadania zostały zaproponowane w dniu egzaminu, na parę godzin przed jego rozpoczęciem. Więc podeszłam do nich mocno intuicyjnie.

Egzamin okazał się ciężki. Było lato, wszystko odbywało się na bardzo małej sali. Przyszła cała społeczność szkolna, na widowni siedziało mniej więcej siedemdziesiąt osób. Było na tyle duszno, że odważniejsi widzowie zdejmowali koszulki. Od pierwszej minuty spektaklu grałam masturbację. Wstydziałam się. Intuicyjnie nie dotykałam swojego sromu, tylko wewnętrzną stronę ud. Wydawałam przy tym podobne do orgazmu dźwięki. Patrzyłam głównie w sufit, bałam się odwrócić wzrok w stronę widowni, która siedziała w odległości kilkudziesięciu centymetrów ode mnie. Czułam, że powinnam zaczepiać ich wzrokiem, żeby być bardziej „drapieżna”. Czasem próbowałam to robić. Czułam ich zażenowanie. Potem pokazywałam nagie plecy widowni (piersi widziała cała grupa studentów) i rzucałam się na partnera, do wyciemnienia całowaliśmy się namiętnie. Najgorzej było założyć bluzkę, wszystko się lepilo. Nie ćwiczyłam wcześniej tego momentu, a światła zgasły na pięć sekund. Po zapaleniu świateł byłam dalej w trakcie zakładania koszulki. Cała widownia widziała moją nagość, już w tym momencie czułam, że prywatną. Dokończyłam nakładanie koszulki i grałam dalej swoją rolę w egzaminie, pod opieką wykładowczynie, która dopuściła się serii nadużyć na studentach i co semestr tworzyła pokazy egzaminacyjne, które

były tego najlepszym przykładem. Nie miałam więc do niej zaufania, ale... dostałam zadanie do zrealizowania. Wykonałam je.

W Akademii Teatralnej miałam parę scen całowania, w różnych semestrach, z różnymi partnerami i w scenach o różnym kontekście, ale po wcześniejszych doświadczeniach, nawet nie myślałam o tym, żeby z kimkolwiek o tym rozmawiać – czy to z moimi kolegami, czy wykładowcami. Oni również. Całowanie jest czymś oczywistym i wszyscy przecież wiedzą, co zrobić. Nie trzeba nic tłumaczyć. Na planach zresztą zawsze było podobnie. Nawet jeżeli z partnerem nie znaliśmy się wcześniej. Po prostu aktorzy wykonują zadania.

Na przełomie sierpnia i września 2021 roku brałam udział w zdjęciach do krótkometrażowego filmu *Te cholerne peonie*, który opowiada historię dziewczyny, poszukującej swojego orgazmu. Grałam tam główną rolę, czyli właśnie ową dziewczynę – Ritę.

Czytając scenariusz, zdałam sobie sprawę, jakie sceny intymne mnie czekają. Niewątpliwie było ich tam sporo. Rozmawiałam o tym na spotkaniu z reżyserką – jeszcze studentką Warszawskiej Szkoły Filmowej. Zapewniła mnie o profesjonalnym podejściu do tych scen, o dbaniu o mój komfort na planie, o pokazywaniu mojego nagiego ciała w sposób celowy i motywowany zamysłem artystycznym i ujęciach głównie na twarz. Zgodziłam się. W ciągu sześciu dni planu zdjęciowego praktycznie każdego dnia pracowaliśmy nad sceną intymną. Już pierwszego dnia czekało mnie ujęcie w którym symuluję orgazm, biorę nago prysznic (dwa razy), uprawiam seks w pozycji

na pieska z zupełnie nieznanym mi partnerem, którego poznałam dziesięć minut przed sceną. Drugiego dnia grałam scenę tracenía dziewczęctwa, partnerował mi kolega ze szkoły z niższych lat. Trzeciego dnia kręciliśmy końcową scenę seksu w kwiaciarni. Czwartego dnia grałam scenę, w której całuję się na imprezie z trzema osobami na raz. W czwórkę lizaliśmy sobie nawzajem języki, tworząc z nich kwiat. Piątego dnia rozbierałam się niemal całkowicie i stałam naprzeciw siedemdziesięcioletniego (ubranego) aktora, później kładłam się obok niego na łóżku. Szóstego dnia, miesiąc po ostatnich zdjęciach, dokręciliśmy ostatnią scenę seksu w kwiaciarni. Tą samą co dnia trzeciego, tylko

¹⁴² Imiona moich kolegów z grupy zostały zmienione.

z innym aktorem, moim nagim biustem, ale także z nowymi zasadami. Byłam już wtedy po warsztatach z koordynatorką intymności Vanessą Coffey i zrozumiałam, że mimo wspaniałej atmosfery na planie i próbach profesjonalnego podejścia do tematu scen intymnych, doszło przy tej pracy do dużej liczby błędów i niedopatrzeń, a tym samym przekroczeń, które wywołały we mnie psychiczne obciążenie. Można było tego uniknąć. Jednak brak wiedzy na temat pracy nad scenami intymnymi wśród realizatorów na to nie pozwalał.

Teraz, bogatsza w to doświadczenie oraz wiedzę z zakresu pracy nad treściami intymnymi, na podstawie tabeli dotyczącej przebiegu procesu pracy koordynatorów intymności¹⁴³, w oparciu o przedstawione w pierwszej części narzędzia oraz ich uzupełnienia o konkretne procedury i normy wypracowane na zachodnim rynku filmowym, chciałabym przeanalizować krok po kroku możliwości zabezpieczeń oraz pracy nad scenami intymnymi na przykładzie mojego doświadczenia przy filmie *Te cholerne peonie*, by pokazać, jak zdobyta teoretyczna wiedza może przełożyć się na działania w praktyce.

Chciałabym jednak jeszcze raz z całą mocą zaznaczyć, że praca nad tym filmem nie była dla mnie źródłem traumy i nie chcę, żeby zostało to tak odczytane. Dziękuję za to wyzwanie reżyserce, która podjęła decyzję o obsadzeniu mnie w tej roli, a także całej ekipie, która była w tym procesie ze mną. Wszystkie opisane sytuacje wynikały z niewiedzy, która dalej istnieje na planach filmowych w Polsce, a nie ze złej woli twórców.

¹⁴³ Patrz: s. 55.

Rozdział II

Przebieg pracy nad treściami intymnymi przy realizacji filmu *Te cholerne peonie*

PRZYGOTOWANIA/KOMUNIKACJA/DOKUMENTY

Opis sytuacji: Wiadomość z propozycją zagrania głównej roli w filmie dostałam od reżyserki na Instagramie. Od razu wysłała mi ona scenariusz (w języku angielskim, z polskimi dialogami) i poprosiła o opinię i spotkanie się na rozmowę. Przeczytałam scenariusz i rozpoznałam w nim sporo treści intymnych, w tym najbardziej mnie w pierwszej chwili uderzające: scenę seksu w pozycji na pieska, scenę nagości przed dużo starszym aktorem (około siedemdziesiąt lat) i scenę imprezy z całowaniem w większej grupie osób. Mimo to scenariusz wydał mi się na tyle ciekawy, by porozmawiać z reżyserką. Spotkałyśmy się na żywo w kawiarni, pokazała mi prezentację dotyczącą filmu wraz z tzw. moodboardami przedstawiającymi jej koncepcje. Film był inspirowany takimi produkcjami jak *Amelia* (2001) czy *Grand Budapest Hotel* (2014), a opowieść w głównej mierze dotyka problemu dziewczęcego dorastania.

W prezentacji były również zawarte typy aktorów do poszczególnych ról. W pierwszej rozmowie reżyserka zagwarantowała mi, że koncepcja nie przewiduje nadmiernej eksploatacji mojej nagości oraz że na planie będą zapewnione warunki, by zadbać o mój komfort. Rozma-

wiałyśmy o unikaniu kadrów nastawionych na erotyczną nagość i użycie jedynie mojego biustu i w jednej scenie pośladków. Ustaliłyśmy, że nie będziemy potrzebować mojej całkowitej nagości. Przewidziane zostało również dla mnie wynagrodzenie (nieduże, ale dalej spore jak na warunki studenckie), a daty realizacji zdjęć do filmu miały zostać dostosowane do moich zajętości (od czasu rozmowy do zdjęć miało minąć około półtora miesiąca). Już w pierwszej rozmowie podzieliłam się swoim strachem dotyczącym sceny z pozycją seksualną na pieska, inne stresujące mnie sceny przemilczałam. Reżyserka obiecała, że scena ta będzie kręcona z ujęcia, w którym na pierwszym planie będzie widoczna moja twarz, może być widoczny ewentualnie kawałek piersi, ale nic poza tym. Zapytałam również, kto będzie odpowiedzialny za zdjęcia w projekcie, ale reżyserka jeszcze nie umiała odpowiedzieć na to pytanie. Po spotkaniu dała mi parę dni na odpowiedź. Zrobiłam research dotyczący osoby reżyserki wśród moich znajomych. Był pozytywny. Zgodziłam się wziąć udział w tym projekcie. Od tego momentu pozostawałam w stałym kontakcie z reżyserką, która informowała mnie o kosmetycznych zmianach w scenariuszu oraz proponowała terminy prób do projektu.

Analiza: Scenariusz filmu powstał zdecydowanie zgodnie z terminem *female gaze* i jako że reżyserka jest kobietą, miałam od początku dużo większe poczucie bezpieczeństwa. Nieświadomie podjęłam bardzo rozsądne kroki dotyczące zbierania informacji o reżyserce oraz projekcie. Mój przyjaciel – osoba, której bardzo ufałam w kwestiach zawodowych – polecił mi współpracę z nią. Pracowałam również w tym samym momencie z jej partnerem – bardzo dobrym operatorem zdjęć, więc wierzyłam, że będzie to kwestia, o którą nie muszę się martwić. Zadawałam również reżyserce trafne pytania dotyczące projektu, a jej odpowiedzi mnie satysfakcjonowały. Zostałam od początku poinformowana o scenach nagości, które mnie czekają, za pomocą przesłanego scenariusza. Zostały również ustalone obszary ciała, które będą mogły zostać nakręcone oraz potwierdzono odpowiednie, według mojej ówczesnej wiedzy, zabezpieczenia na planie. Nie było rozmowy o zatrudnieniu koordynatora/koordynatorki ds. intymności, bo ani ona, ani ja nie znałyśmy jeszcze takiego terminu. Nie podpisaliśmy również żadnych

dokumentów wewnętrznych formalizujących ryzyko czy skalę mojej nagości w danych scenach ani opisujących choreografię¹⁴⁴. Na tym etapie nie było większych niedopatrzeń ze strony twórców. Oczywiście, można było w trakcie przygotowań zadać bardziej szczegółowe pytania, a tym samym udzielić bardziej szczegółowych odpowiedzi.

PYTANIA, KTÓRE ZADAŁAM NA TYM ETAPIE:

Jaki sposób narracji chcemy przyjąć w filmie? – opowieść o wchodzącej w dorosłość bohaterce, która na pewien sposób jest jeszcze nie-dojrzała, co wpływa na treści intymne i sprawia, że są mniej erotycznie, a nawet infantylne.

Jak reżyserka wyobraża sobie sceny nagości? – opowiadane głównie przez twarz bohaterki i jej emocje, brak zblżeń na konkretne partie ciała.

Kto jest odpowiedzialny za zdjęcia w projekcie? – na tym etapie brak odpowiedzi na to pytanie. *Kim są moi partnerzy sceniczni?* – jako że w tym projekcie było ich wielu, na tym etapie zostały mi przedstawione propozycje głównych postaci, jednak nie było jednoznacznej odpowiedzi.

PYTANIA, KTÓRE JESZCZE TRZEBA ZADAĆ:

W jaki sposób dane sceny będą kręcone? – z przedstawieniem przez twórców konkretnych pomysłów na dane sceny i sposób ich realizacji.

Czy są przewidziane jakieś zabezpieczenia? – czy została zakupiona odpowiednia bielizna zabezpieczająca, czy są przewidziane zabezpieczenia pomiędzy genitaliami aktorów.

W jaki sposób będzie przeprowadzane dbanie o mój komfort na planie i kto będzie za to odpowiedzialny? – omówienie wszystkich zasad zamkniętego planu, za który odpowiedzialna jest konkretna osoba (najczęściej kierownik planu), w razie gdy nie ma na planie koordynatora/koordynatorki, wyznaczenie jednej konkretnej osoby do kontaktu z aktorem wykonującym sceny intymne, najczęściej kostiumografa/kostiumografki.

144 Patrz: Rozdział IV, podrozdział *Dokumenty (check-ins)*, s. 53.

Czy przewidziane są próby z partnerami? – przed rozpoczęciem zdjęć do filmu, w neutralnej przestrzeni, które pozwolą nam się poznać przed pierwszym kontaktem fizycznym.

WSPÓŁPRACA Z INNYMI DZIAŁAMI

Ten punkt, który dodałam, sugerując się tabelą z przebiegiem pracy koordynatora intymności, nie dotyczy bezpośrednio aktorów, jednak jest na tyle kluczowy, również w świetle moich doświadczeń przy pracy nad tym filmem, że chciałam się przy nim zatrzymać. Współpraca między działami przed planem, na co składa się przedstawienie dokumentów dotyczących nagości, regulaminu dnia oraz poinformowanie o procesie pracy przy treściach intymnych, daje gwarancję, że aktorzy wykonujący projekt będą czuli się zaopiekowani i spokojni w trakcie wykonywania swojej pracy. O konkretnych sytuacjach, które świadczą o braku tego elementu w pracy przy *Tych cholernych peoniach*, opowiem w punkcie „Na planie”.

PRÓBY

OPIS SYTUACJI: Przez reżyserkę zostały zaproponowane trzy próby przed rozpoczęciem realizacji zdjęć. Dwie z nich były indywidualne, tylko z moim i jej udziałem, trzecia była próbą do ostatniej sceny filmu. Spotkania indywidualne odbywały się w domu reżyserki, polegały na analizie postaci i rozmowie dotyczącej jej konkretnych zachowań. W trakcie jednej z prób przeciwczyliśmy również scenę, w której naśladują dźwięki wydawane przez aktorki porno – ćwiczę odgłosy orgazmu. Nie było to w jakikolwiek sposób zaprojektowane przez reżyserkę, raczej działała tu moja wyobraźnia, poparta własnymi doświadczeniami. Próba do ostatniej sceny ostatniej odbyła się wraz z moim partnerem (kolegą z roku, którego dobrze znam), w neutralnym miejscu – wynajętym studiu fotograficznym. Polegała ona głównie na rozmowie dotyczącej naszych postaci, ich zachowań i próbie konstrukcji odpowiednich dialogów. Scena ta sprawiała duże problemy reżyserce, która była również

autorką scenariusza, dopracowywano ją właściwie do ostatniej chwili. Było wiele wersji tej sceny. W pierwszej wersji, którą przeciwczyliśmy na wspomnianym spotkaniu, nie dochodziło do zbyt wielu zbliżeń pomiędzy postaciami, pojawiły się jedynie krótkie pocałunki oraz dotykanie fragmentów mojego ciała kwiatami przez partnera. Nie ćwiczyliśmy tego na próbie.

ANALIZA: Próby nie zostały zaplanowane w odpowiedniej liczbie oraz nie było czasu i przestrzeni, by spróbować wszystkie sceny intymne, w tym te, których ja jako aktorka bałam się najbardziej. Nie miałam szansy poznać moich wszystkich partnerów scenicznych oraz przepracować z nimi planowanych ujęć. Tym samym nie powstała choreografia scen intymnych, która pomogłaby zrozumieć wykonawcom działania podejmowane przez postaci. Nie powstał również dokument opisujący choreografię i określający działanie poszczególnych wykonawców. Nigdy również nie zadano mi pytania o moje granice dotyku w scenie z innymi wykonawcami. Dobrym rozwiązaniem były dwie próby indywidualne z reżyserką, wystarczające w wypadku indywidualnych akcji mojej postaci. Jednak próba z partnerem do ostatniej sceny powinna zostać powtórzona (również w neutralnym miejscu, co było dobrym krokiem) po zmianach zaproponowanych w scenariuszu i nie powinna polegać jedynie na pracy nad tekstem, ale również na pracy praktycznej.

JAKIE DZIAŁANIA TRZEBA PODJĄĆ: Ponieważ plan rządzi się swoimi budżetowymi prawami, trudno często o poświęcenie odpowiedniego czasu na próby w trakcie realizacji zdjęć. Dlatego wcześniejsze próby i układanie choreografii mogą okazać się kluczowe w procesie bezpiecznej pracy nad scenami intymnymi. Brak takich działań może doprowadzić do nadużyć i molestowania wobec partnerów scenicznych. Dlatego ważne w tym wypadku powinno być wcześniejsze spotkanie ze wszystkimi wykonawcami danych scen, indywidualna rozmowa z nimi o ich granicach dotyku, a później rozmowa o tych granicach w grupie wszystkich wykonawców. W tym projekcie powinno się odbyć minimum sześć prób, każda dotycząca innej sceny intymnej oraz przynajmniej jedna próba indywidualna dotycząca scen intymnych głównej bohaterki. Teoretycznie próby indywidualne powinny odbywać się w minimum

trzyosobowej grupie, jednak w przypadku, gdy miałam zaufanie do reżyserki, nie czułabym takiej potrzeby. Próby w zespołach wykonawców odpowiednich scen powinny odbyć się w neutralnym miejscu wraz z reżyserką. Powinny polegać na poznaniu się partnerów scenicznych, porozmawianiu o swoich granicach dotyku, opisanu przez reżyserkę założeń sceny oraz (jeżeli dotyczy) opisu przygotowanych zabezpieczeń. Jeżeli wszyscy wykonawcy zgodziliby się na postawione warunki, powinna odbyć się próba choreografii. Jeżeli aktorzy nigdy nie pracowali ze sobą wcześniej – a tak było w tym przypadku z paroma moimi partnerami – próba powinna rozpocząć się na przykład od praktycznego nazwania granic, czyli ćwiczenia opisanego w drugiej części niniejszej pracy. Dałoby to możliwość zbudowania świadomej zgody u wykonawców jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Później powinny mieć miejsce próby konkretnych scen wraz z opisem działań wszystkich wykonawców. Po wypracowaniu wraz z reżyserką odpowiedniego ułożenia figur, na przykład w przypadku sceny całowania na imprezie, można byłoby zaprosić do udziału w kolejnej części próby realizatora zdjęć, który wiedziałby jak daną scenę nakręcić i wniósłby ewentualne poprawki.

NA PLANIE

Plan zdjęciowy filmu *Te cholerne peonie* został pierwotnie podzielony na pięć dni zdjęciowych. Każdy z nich rozdzielał jeden dzień wolny. Było to świetne rozwiązanie, pozwalające przejść przez ten proces bardziej zregenerowanym. Ułożenie scen na poszczególne dni zależało od dostępności lokacji. Jako że w tym projekcie scen intymnych było bardzo dużo, rozłożyłam proces analizy na poszczególne dni zdjęciowe, które się odbyły. Posłużę się fragmentami planów pracy z tych dni, oznaczając na nich czerwonym podkreśleniem sceny intymne. Są to wstępne plany i oczywiście w trakcie pracy ulegały one zmianom.

OPIS DNIA: Był to dzień, w którym zapoznałam się z całą ekipą po raz pierwszy. Wcześniej znałam jedynie reżyserkę oraz jej partnera, pełniącego przy tym planie funkcję producenta. Do nakręcenia mieliśmy aż siedem scen, w tym cztery uznane przeze mnie za intymne.

DZIEŃ 1

SCENA	Str.	Pl/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
9	2/8	Wn/D	<i>Rita is watching Andriy and Kowalski.</i>	1	12.30 - 13.15
4	4/8	Wn/D	<u>Watching porn.</u>	1	<u>13.30 - 14.20</u>
18	4/8	Wn/D	<u>Anatomy book + mirror.</u>	1	<u>14.40 - 16.30</u>
PRZERWA OBIADOWA					16.45 - 17.45
17	6/8	Wn/N	<i>SMS from Masha.</i>	1	18.00 - 19.15
8	4/8	Wn/ N	<u>Sex with Andriy.</u>	1,3	<u>19.45 - 21.00</u>
6	6/8	Wn/ N	<i>Cobblestone.</i>	1	21.20 - 21.45
14	1/8	Wn/N	<u>Bathroom scene.</u>	1	<u>22.00 - 22.30</u>

Trzy z nich były moimi indywidualnymi scenami. Scena czwarta polegała na odgrywaniu dźwięku orgazmu, jednak została ona połączona z nieplanowanym wcześniej ujęciem mojego wychodzenia spod prysznic. Było to jedno ujęcie, tak zwane longshotowe. Scena rozpoczynała się w łazience, gdzie stałam nago pod prysznicem, gdy zakręciłam wodę wycierałam się i owijałam ręcznikiem, po czym wychodziłam z łazienki, kierując się w stronę łóżka, na którym leżał otwarty laptop, w domyśle z filmem pornograficznym. Przez chwilę go oglądałam, a później odtwarzałam dźwięki orgazmu, następnie rzucałam się zrezygnowana na łóżko. Dowiedziałam się o potrzebie rozebrania się do tej sceny dopiero na planie, ujęcie mojej nagości nie było jednak bezpośrednie – kręcono mnie przez chropowatą ścianę kabiny prysznicowej. W scenie miałam na sobie prywatne, cieliste majtki. Pomiędzy ujęciami kostiumografka podawała mi przygotowany wcześniej szlafrok. W pomieszczeniu, w którym kręciłam nagie ujęcie, nie było nikogo innego oprócz niej oraz realizatora zdjęć i operatora tyczki (dźwięk). Jednak przewidziane na scenę pięćdziesiąt minut nie starczyło, na planie pojawiło się opóźnienie i walka z czasem.

Scena osiemnasta to scena próby masturbacji mojej postaci. Mimo że oznaczyłam ją jako scenę intymną, nie czułam większego skrępowania w jej kręceniu, ponieważ i moja postać była tym mocno skrępowana. Wykorzystałam więc to uczucie. Przy scenie obecni byli wszyscy członkowie ekipy. Nie potraktowano jej jako sceny intymnej.

Do sceny ósmej, wspomnianej już wcześniej przeze mnie jako scena seksu w pozycji na pieska, rozpoczęliśmy przygotowania chwilę wcześniej. Wtedy też poznałam mojego partnera. Przed sceną zamieniliśmy ze sobą dosłownie parę zdań. Kostiumografka po raz pierwszy pracowała przy takiej scenie. Nie znalazła odpowiedniego zabezpieczenia, było więc mocno prowizoryczne. Był to wycięty kawałek cielistego materiału przyklejony w miejscu intymnym mocną taśmą klejącą. Mój partner również posiadał jedynie takie zabezpieczenie. Kostiumografka nie planowała zakryć moich pośladków tym materiałem. Poprosiłam ją o wycięcie większego fragmentu materiału i ich zakrycie. Nie posiadaliśmy żadnych innych zabezpieczeń zakrywających nasze genitalia. Nie przeprowadziłam jakiegokolwiek rozmowy dotyczącej sceny z moim partnerem i reżyserką. Rozpoczęliśmy od razu od próby. Próba odbyła się w szlafrokach, z udziałem ograniczonej liczby osób. Mieliśmy do nagrania jedno ujęcie, tak jak zostało to naświetlone w momencie przygotowań do filmu przez reżyserkę, było to ujęcie głównie na moją twarz (z lekkim wcięciem mojego biustu), mojego partnera miało być widać jedynie. Nie wiem więc, czy brak większego zabezpieczenia był rzeczywiście konieczny. Scenę nagraliśmy w paru dublach i wariantach aktorskich. Pomiedzy ujęciami byliśmy przykrywani szlafrokami, jednak kostiumografka chciała mi go zabierać zbyt szybko. Na planie były tylko potrzebne osoby, przy podglądzie była reżyserka, operator zdjęć oraz producent. W trakcie sceny kontakt z moim partnerem był raczej ograniczony. Wykonywaliśmy zadanie bez zbędnych słów. Scena nie zajęła dużo czasu, jednak przeznaczona na nią godzina i piętnaście minut ponownie nie wystarczyła.

Ostatnią sceną intymną, a zarazem ostatnią sceną w tym dniu, była moja kolejna naga scena pod prysznicem (scena czternasta). Tym razem znalazła się ona w scenariuszu – miała stanowić mocną scenę rozpaczki mojej postaci. Pozycja skulona pozwalała mi na zostanie w cielistych majtkach, widać było jedynie fragmenty moich nagich piersi. Ponownie plan został oczyszczony z niepotrzebnych w tym momencie realizatorów, a kostiumografka podawała mi pomiędzy ujęciami szlafrok. Nie wiem, kto był wtedy przed podglądem. Zrobiliśmy parę dubli tej sceny. Ostatecznie nie weszła ona do filmu.

Dzień skończyliśmy z godzinnym opóźnieniem.

ANALIZA: Jako wykonawczynie treści intymnych filmowanych w tym dniu podzieliłabym je według sygnalizacji świetlnej następująco: scena osiemnasta – zielona, scena czwarta oraz czternasta – pomarańczowe, scena ósma – czerwona.

Pierwszy błąd nastąpił już na etapie planowania pracy. Sceny intymne powinny zawsze być nagrywane na początku dnia zdjęciowego. Po pierwsze dla większego komfortu aktorów, którzy czują się bardziej świeżo, niż po paru godzinach na planie zdjęciowym, po drugie dlatego, że artyści mają wtedy większy komfort niż na przykład po przerwie lunchowej. Poza tym ze względu na ograniczony czas realizacji i możliwe opóźnienia umieszczenie scen intymnych na początku dnia pozwala kontrolować czas i daje poczucie, że nie musimy się aż tak spieszyć przy ich realizacji. Kolejny błąd w planowaniu to czas przeznaczony na kręcenie konkretnych scen. Był on zdecydowanie za krótki, nawet gdyby nie były to sceny intymne – a czas przy realizacji takich scen powinien być przynajmniej dwa razy dłuższy. Plan powinien zostać teoretycznie rozpisany według wzoru: scena intymna z partnerem, sceny intymne indywidualne, pozostałe sceny. Oczywiście w wypadku tego dnia było to utrudnione ze względu na sceny dzienne (oznaczone jako D) oraz nocne (N). Plan powinien zostać zmieniony na tyle, na ile to możliwe, a kolejność scen uzgodniona z wykonawcami.

Jeśli chodzi o analizę niedopatrzeń przy poszczególnych scenach ominę scenę osiemnastą, przy której czułam się komfortowo na tyle, na ile to było możliwe, podobnie było przy pracy nad sceną czternastą, przy której jedynym błędem mogła być liczba osób przy podglądzie, której nie jestem pewna. Jednak jeśli chodzi o scenę czwartą, nadużyciem było dodanie do niej nieplanowanego wcześniej ujęcia z nagością pod prysznicem. Oczywiście zostałam zapytana na miejscu, czy to będzie dla mnie w porządku, jednak odbyło się to chwilę przed jej realizacją – zdecydowanie za późno. Presja nałożona na mnie (głównie przez samą siebie, ale również przez czekającą i mierzącą się z czasem ekipę) ograniczała w tym momencie moją świadomą zgodę. Nieprawdą było również, że w tej scenie prawie nie widać mojej nagości. Na ujęciu, które trafiło do filmu,

widać przez lekko chropowaty materiał kabiny moje piersi. Zostałam więc wprowadzona w błąd dotyczący efektu końcowego tej sceny.

Najpoważniejsze błędy zostały popełnione przy pracy nad sceną ósmą. Brak próby do tej sceny, brak rozmowy o naszych granicach z partnerem i reżyserką oddziaływały na moją psychikę w trakcie jej realizacji. Główne myśli, które się pojawiały, polegały na blokowaniu swoich odczuć względem sytuacji: „Miejmy to z głowy”, „Nie myśl o tym, że stykacie się genitaliami”, „Dasz radę”, „To tylko chwila, jedno ujęcie, zaraz się to skończy”, „Nie denerwuj się”, „Nie pokazuj, że coś ci nie pasuje”, „Wykonaj swoje zadanie”. Skupienie się na aktorskim zadaniu było więc mocno utrudnione. Mój partner nie czuł się w żaden sposób niezręcznie, zapytał się mnie przed ujęciem, czy się stresuję, gdy odpowiedziałam, że tak, skwitował, że on nie, bo ma już duże doświadczenie w takich scenach. Miałam mieszane uczucia w związku z tą rozmową – z jednej strony cieszyłam się, że jest bardziej doświadczony, z drugiej jego wycofanie w tych okolicznościach pogłębiało moje poczucie samotności w stresowej sytuacji.

Oprócz tego kostiumografka, która nigdy wcześniej nie pracowała nad scenami intymnymi, nie była w żaden sposób przeszkolona w tej kwestii i nie była w stanie zaproponować odpowiednich zabezpieczeń intymnych. Prowizoryczne zaklejenie stresowało zarówno ją, jak i mnie. Co chwila zerkaliśmy, czy nic się nie odkleja. Poza tym taśma klejąca może mocno podrażnić miejsca intymne aktorów. Na dodatek nie było między mną a moim partnerem innych zabezpieczeń. Oprócz dwóch cienkich kawałków materiału nic innego nie odgradzało naszych genitaliów. W trakcie odgrywanych ruchów kopulacyjnych czułam więc wyraźnie jego ciało. Kolejnym błędem ze strony kostiumografki było wręcz nadgorliwe zabieranie mi szlafroka, co głośno skomentowałam. Szlafrok powinien być zabierany w ostatnim możliwym momencie – na odpowiednie hasło „szlafroki” lub tuż po sygnale „akcja” rozpoczynającym ujęcie. To wykonawcy mają decydować o swojej gotowości, a nie ktoś z członków ekipy. Kostiumografka chciała zabierać mi go przed tym, gdy kamera została włączona. Wywierała tym na mnie ogromną presję. Mój głośny sprzeciw wywołał w niej oburzenie, co tym bardziej

DZIEŃ 2

SCENA	Str.	Pi/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
2	6/8	Wn/D	GRANDMA HOUSE <i>Rita is having sex with Wladek.</i>	1,2,3	11.00 – 14.00
PRZERZUT 14.30 - 15.30					
PRZERWA OBIADOWA 15.30 - 16.30					
Rozłożenie sprzętu + scenografia 16.30 - 17.30					
7, 5*	6/8	Wn/N	KOŚCIÓŁ <i>Renovated place.* Rita taking cobblestone</i>	1,4	17.30 - 19.30

mnie stresowało – miałam w głowie również myśl, że muszę kogoś przeprosić za swój podniesiony głos. Nie wydarzyło się to raz, ale parę razy i wywoływało we mnie duży dyskomfort.

OPIS DNIA: Tego dnia była jedna scena intymna ustawiona jako pierwsza w planie pracy.

Scena druga polegała na nieudanym zbliżeniu pomiędzy mną a moim partnerem w ramach naszej inicjacji seksualnej. Aktora, który odgrywał ze mną tę scenę, znałam wcześniej ze szkoły, jednak nie mieliśmy zbyt bliskiej relacji ani nigdy nie pracowaliśmy razem. Leżeliśmy na kanapie i odgrywaliśmy nieudolne ruchy kopulacyjne w pozycji misjonarskiej. Nie zostaliśmy do tej sceny rozebrani. Nie czułam większych problemów przy jej realizacji.

ANALIZA: Ustawienie sceny intymnej jako pierwszej było dobrym posunięciem. Dało nam to szansę na spokojne wypracowanie efektu końcowego. Scena numer dwa była sceną bardzo formalną, a brak chemii pomiędzy postaciami działał na jej korzyść. Oczywiście przed zdjęciami powinna odbyć się próba, która pomogłaby poznać się nam lepiej z partnerem, oraz wypracować konkretne ruchy, jednak jej brak nie zagroził ani artystycznej wizji, ani naszej psychice. W związku z tym, a także brakiem rozebrania i namiętnych pocałunków, można zakwalifikować ją do strefy zielonej.

OPIS DNIA: Dzień trzeci miał zaplanowane jedenaście godzin pracy, które nie starczyły na zrobienie trzech zaplanowanych scen (każda w innej lokacji), a scena dwudziesta – najważniejsza scena filmu, która przechodziła liczne zmiany scenariuszowe i z której ciągle reżyserka

DZIEŃ 3

SCENA	Str.	Pl/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
6, 18*	6/8	Wn/D	LOKACJA 1 <i>Rita taking cobbles + ANATOMY BOOK</i>	1	10.00 - 12.00
1	2/8	Pl/D	STREET <i>Rita is eating ice cream.</i>	1,2	12.30 - 13.30
PRZERWA OBIADOWA 13.30 - 14.30					
PRZERZUT 14.30 - 15.30					
20	3 6/8	Wn/D	FLOWER SHOP <i>Rita and Arthur meet in a flower shop.</i>	1,3	16.00 - 21.00

ani producenci filmu nie byli do końca zadowoleni, została ustawiona na sam koniec dnia. Już po obiedzie i przerwaniu mieliśmy na swoim koncie opóźnienie. Scena w finalnej¹⁴⁵ wersji polegała na wejściu Rity do kwaciarni, zatrzaśnięciu się w wyniku błędu systemu alarmu wraz ze sprzedawcą (Arthurem) w środku, szczerzej rozmowie z nieznanym wcześniej człowiekiem i próbie rozpoznania reakcji swojego ciała poprzez dotyk Arthura i jego pieszczoty. Rozpoczęliśmy zdjęcia w kwaciarni około godziny 17, od najmniej wymagających ujęć – wejścia mojej postaci do kwaciarni (co zajęło prawie dwie godziny), a później dialogu pomiędzy Ritą a Arthurem (kolejne dwie godziny).

Tego dnia z powodów prywatnych poprosiłam o wyjście najpóźniej o godzinie 22, czyli o godzinę później niż zakładał to pierwotny plan. Realizatorzy uszanowali moją prośbę, zatem mieliśmy tylko sześćdziesiąt minut na nakręcenie najtrudniejszego fragmentu sceny tego dnia – sceny pieszczot, pocałunków i orgazmu Rity. W założeniach scena ta nie przewidywała nagości ani intensywnych pieszczot. Była jednak bardzo trudna emocjonalnie dla mojej postaci. Wchodziliśmy do tej sceny ze świadomością opóźnienia i z ciągle tykającym zegarkiem w rękach. Nie było czasu na jakiegokolwiek próby czy rozmowę z reżyserką. Przez ciągłą walkę z czasem zostały zmienione założenia realizacji tej sceny – z paru subtelnych ujęć na jedno longshotowe ujęcie naszej gry wstępnej. Udało się zgrać trzy mniej lub bardziej udane próby naszej improwizacji na ten

¹⁴⁵ Finalnej na stan trzeciego dnia zdjęciowego. Nie była to do końca wersja ostateczna, ponieważ scena została całkowicie zmieniona i powtórzona miesiąc później z innym aktorem.

temat. Przez moje zajętości nie udało się zrealizować żadnych założeń sceny. Wysłałam z planu z poczuciem winy, że mam własne życie i plany na wieczór, z których nie chciałam zrezygnować. W rozmowie z reżyserką oraz innymi realizatorami przyznałam się do swojego stanu. Próbowali mnie pocieszyć i dać do zrozumienia, że to absolutnie nie jest moja wina i nie chcą, żebym tak o tym myślała, jednak wszyscy czuliśmy, że nie wykonaliśmy zadania.

Ten dzień zakończył się porażką.

ANALIZA: Największy błąd, to ten, który pojawił się już przy dniu pierwszym, czyli złe ułożenie planu pracy i złe gospodarowanie czasem. Jedyna scena intymna – kulminacyjna scena filmu, najważniejsza w całym projekcie, została ustawiona na koniec dnia, a przez skupienie się i próbę dopieszczenia poprzednich ujęć do perfekcji (większość z nich również nie weszła do filmu), nie było na nią czasu. Ta scena mogłaby zostać bez problemu wpisana do sceny zielonej (brak nagości, brak namiętnego całowania), jednak to nadal scena intymna i jej przesunięcie na sam koniec zdjęć spowodowało dużo większy dyskomfort. Przez powstałe opóźnienie nie było czasu na próby, zostały zmienione wszystkie założenia sceny, w efekcie została ona zaimprovizowana przeze mnie i mojego partnera. Z powodu brak czasu na głębsze rozmowy z reżyserką przed nagraniem musieliśmy używać do tego własnych doświadczeń i emocji.

Doszło więc przez to do niedopatrzeń, które mimo strefy zielonej wpływały mocno na stan emocjonalny wykonawców. Jako realizatorzy sceny, byliśmy również ciągle poganiani przez pilnującą czasu kierowniczkę planu, a przez to, że to moje wyjście było jednym z głównych powodów pospieszania, czułam ogromne wyrzuty sumienia, które również przyczyniały się do mojego obniżonego samopoczucia. Oczywiście nie powinnam była się tak czuć – jako aktorka mam prawo do punktualnego wyjścia zgodnego z zaproponowanym wcześniej planem pracy, szczególnie że zgłaszałam swoją zajętość przed planem, a moją dobrą wolą było przesunięcie swoich planów o godzinę, nie musiałam tego robić. Jednak zadziałał schemat myślowy: „jestem odpowiedzialna za projekt i jego wynik artystyczny, to powinno być najważniejsze, a nie moje plany na wieczór”. Taki sam schemat rozgrywa się w głowie aktorów przy

DZIEŃ 4

SCENA	Str.	Pi/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
3	2/8	Pi/D	KLIF <i>Rita is throwing the painting</i>	1	16.30 - 18.30
PRZERZUT 18.30 - 19.00					
PRZERWA OBIADOWA 19.00 - 20.00					
16	6/8	Pi/N	SWIMMING POOL <i>Party at the swimming pool.</i>	1,2,3,4,5	21.00 - 00.00
15	1 4/8	Wn/N	Masha's apartment <i>Rita and Masha doing tarot.</i>	1,2	00.30 - 02.00
TRANSPORT DO WARSZAWY 02.00 - 03.00					

tworzeniu scen intymnych i wszelkich przekroczeniach z tym związanych – „nie będę skarżył się, że coś jest nie tak, bo robię to dla projektu”.

OPIS DNIA: Dobrze, że pomiędzy kryzysowym dniem trzecim a kolejnym dniem zdjęciowym, każdy z nas miał ponad dwadzieścia cztery godziny przerwy. Udało nam się jakkolwiek zregenerować po porażce i wskoczyć ponownie w projekt z lepszym samopoczuciem. Zdjęcia, jak widać na planie pracy, zostały zaplanowane jako nocne. Pierwsza, jeszcze dzienna scena, została zrealizowana w czasie i planowo. Dotarliśmy na kolejne miejsce zdjęć w podwarszawskim domu z basenem nawet trochę przed czasem. Scena szesnasta – jedyna scena intymna tego dnia – była bardzo trudna w realizacji. Do jej nakręcenia wynajęto profesjonalny kran kamerowy¹⁴⁶ zamontowany w nieczynnym basenie, a oprócz mnie i czterech innych aktorów, którzy byli zaplanowani na ten dzień, pojawiło się również około piętnastu statystów. Longshotowe ujęcie z kranu wymagało więc niezwykle precyzyjnej choreografii wszystkich uczestników sceny. Jej zaaranżowanie zajęło bardzo dużo czasu, którego nie starczyło już na rozmowę o założeniach aktorskich sceny intymnej czy ćwiczenia mogące pomóc w jej realizacji. Moim zadaniem było całkować się namiętnie z trzema innymi, nieznanymi osobami. W różnych konfiguracjach, z ciągle rosnącym poziomem intensywności.

¹⁴⁶ Inaczej ramię kamerowe – specjalny wysięgnik o długości regulowanej od 2,5 metra do 7 metrów, na którym zamontowana jest kamera. Urządzenie to pozwala na stworzenie ujęcia z góry z zachowaniem płynności ruchów (jazdy kamerowej) w dowolnych kierunkach: pionowym, poziomym, poprzecznym. Za: <http://www.worldvideo.pl/kran-kamerowy-steadycam.html> (dostęp: 1.06.2022).

Praca nad tym polegała głównie na wykonaniu zadania: „a tutaj się całujecie”, „mocniej”, „więcej”. Moi partnerzy nie wyglądali na skrępowanych tą sceną. Po zablokowaniu w głowie poczucia dziwności tej sytuacji, zrealizowałam polecenia. Scenę skończyliśmy z ponad trzygodzinnym opóźnieniem. Zdecydowaliśmy się zagrać ostatnią zaplanowaną tego dnia scenę i zakończyliśmy zdjęcia o godzinie 5:30.

ANALIZA: Tym razem plan został przygotowany całkiem rozsądnie, jeśli chodzi o kolejność scen. Jednak trzy godziny przeznaczone na bardzo trudną scenę intymną z około piętnastoma statystami, kranem telewizyjnym i choreografią to zdecydowanie za mało. Przez to pojawiły się kolejne opóźnienia i przyspieszenie procesu. Zakwalifikowałabym scenę szesnastą do strefy pomarańczowej – ze względu na jej złożoność oraz liczbę nieznanych partnerów, z którymi mieliśmy się namiętnie całować. Nie mieliśmy wcześniej próby, nie było też czasu na poznanie się z nimi przed pracą, jedynie rozmowy we własnym gronie w trakcie czekania na gotowość do zdjęć. Nie rozmawiałam z nimi oraz z reżyserką zbyt dużo o naszych emocjach związanych z tą sceną.

Śmiałość moich scenicznych partnerów onieśmiała mnie w tym działaniu – jednak wpisało się to w kontekst działania mojej postaci. Nie walczyłam z tym, ale z tego korzystałam. Ogólnie nie czuję, by scena ta jakkolwiek wpłynęła na moje samopoczucie. Jednak odpowiedni czas na jej realizację, a także próba i rozmowa w gronie wszystkich wykonawców przed planem mogłyby stworzyć jeszcze bardziej komfortową atmosferę.

OPIS DNIA: Zdecydowanie to dzień, który utkwiał mi w pamięci najbardziej. Był najtrudniejszy do realizacji i najbardziej wpłynął na to, że podjęłam się tego tematu pracy magisterskiej. Ostatni planowany dzień pracy był głównie realizowany w starym mieszkaniu na Żoliborzu, odgrywającym lokum sąsiada Rity – prawie siedemdziesięcioletniego Pana Kowalskiego. Rita po wielu nieudanych próbach odnalezienia swojego orgazmu postanawia, że może potrzebuje kogoś, kto ma więcej doświadczenia. Zaprzyjaźnia się ze swoim sąsiadem, emerytowanym lekarzem, z którym po paru popołudniach spędzonych na rozmowie, postanawia poszukać swojej przyjemności w bardziej praktyczny sposób. Na sceny z tą postacią składała się scena dziesiąta – przywitanie i poznanie

DZIEŃ 5

SCENA	Str.	Pl/Wn D/N	OBIEKT ZDJĘCIOWY OPIS AKCJI	AKTORZY	CZAS
10	4/8	W/D	Kowalski house <i>Rita is giving the flower pot to Kowalski.</i>	1,2	08.00 - 8.45
11	6/8	Wn/D	Kowalski house <i>Rita and Kowalski talking</i>	1,2	9.00- 10.15
12	1/8	Wn/D	Kowalski house <u>Rita is taking bath.</u>	1	<u>10.30 - 11.30</u>
13	6/8	Wn/D	Kowalski house <u>Rita in the bed with Kowalski</u>	1,2	<u>11.45 - 14,45</u>
PRZERWA OBIADOWA 14.45 - 15.45					
PRZERZUT 15.45 - 16.15					
9	3/8	Wn/ D	LOCATION 2 <i>Rita is waving to Andrij</i>	1,2,3.	16.45 - 18.30

bohaterów, scena jedenasta – kompilacja krótkich ujęć symbolizujących upływ czasu i bliższą relację bohaterów zakończona propozycją złożoną przez Kowalskiego Ricie: „weź zimny prysznic, będę czekał na ciebie w sypialni”, scena dwunasta – scena przygotowania Rity do intymnego spotkania z Kowalskim oraz scena trzynasta – naga Rita kładzie się obok Kowalskiego, który sam masturbuje się, patrząc na jej ciało.

Od samego początku realizacji zdjęć informowałam, że tego dnia muszę wyjść najpóźniej o godzinie 17.40, bo o 18 mam próbę w teatrze. Było to nie do przesunięcia, a z reżyserką spektaklu uzgodniona była możliwość mojego spóźnienia o maksymalnie dziesięć minut. Wszyscy realizatorzy wiedzieli o moim wyjściu. Mimo to w planie pracy byłam wpisana do godziny 18.30. Gdy zobaczyłam ten błąd, od razu napisałam o tym kierownicze, która potwierdziła, że wyjadę z planu najpóźniej o 17.40, a Scena dziewiąta zostanie nagrana bez mojego udziału. Opóźnienie tworzyło się od samego początku dnia z minuty na minutę. Pierwsze dwie sceny skończyliśmy filmować około godziny 14. Reżyserka wraz z producentem uzgodnili, że nie robimy Sceny dwunastej, bo nie mamy na to czasu, a dużo ważniejsza jest dla nich scena trzynasta. Zrobiliśmy więc przerwę obiadową i rozpoczęliśmy pracę nad nią od mniej więcej o godzinie 15. Wtedy też, w trakcie ustawiania sprzętu wraz z kostiumografką, która otrzymała od producenta zaku-

pione C-Strings oraz naklejki nasutkowe, by nie popełnić błędu z dnia pierwszego, rozpoczęliśmy proces mojego zabezpieczenia. Szło bardzo mozolnie, ponieważ w założeniach scena miała być kręcona od tyłu z moimi widocznymi pośladkami. C-String mają klej po dwóch końcach – jeden umiejscowiony jest na linii wzgórka łonowego, drugi powyżej szpary pośladkowej. Żeby nie widać było zabezpieczenia w ujęciach tylnych, kostiumografka postanowiła obciąć je w połowie, na wysokości warg sromowych i przykleić to zabezpieczenie taśmą klejącą.

Nie było to zbyt mądre posunięcie. Miejsce, w których trzeba było przykleić wybrakowane już C-Stringi nie sprzyjało przyklejeniu, ze względu na jego strukturę i potliwość.

Nasza walka z zabezpieczeniem trwała około piętnaście minut. Kostiumografka przez cały czas nieudolnie próbowała skleić zabezpieczenie z moimi wargami sromowymi. Do drzwi łazienki, w której pracowałyśmy wraz z kostiumografką nad moim kroczem, co chwila pukała pośpieszająca nas kierownicza planu. Opóźnienie było coraz większe i sytuacja zaczęła robić się mocno stresująca. Postanowiłam wziąć sprawę w swoje ręce i zaproponować przyklejenie ściętego wcześniej fragmentu C-Stringów z klejem w tym miejscu. Gdy zaczęłam tę sugestię: „A może byłoby lepiej...”, kostiumografka dokończyła: „Żebyś była całkowicie nago? No. Byłoby zdecydowanie prościej”. Poczulałam się mocno dotknięta tym zdaniem. Czułam wywartą na mnie presję zrezygnowanej kostiumografki, dla której mój komfort przestał się liczyć. Do oczu napłynęły mi automatycznie łzy – nie byłam gotowa na całkowitą nagość. Nie było wcześniej rozmowy na ten temat i w żaden sposób nie byłam nastawiona na taką ewentualność. Mimo że zabezpieczenie dawało mi może 1–2% zakrytego ciała, czułam się dzięki temu bezpieczniej. Zaczęłam powstrzymywać łzy. Mój pomysł z przyklejeniem uciętego fragmentu C-Stringów w miejscu warg sromowych okazał się trafiony. Z silnymi emocjami i myślą, że wszystko tak naprawdę dopiero przede mną, przystąpiłam do próby. W trakcie próby dowiedziałam się, że w związku z ogromnym opóźnieniem i ograniczeniem czasowym narzuconym moją próbą, musimy zmienić koncepcję na tę scenę. Robimy więc dwa longshotowe ujęcia z innych pozycji kamery. Na pierwszym

ujęciu byłam widoczna z przodu w planie ogólnym, gdy wchodziłam naga do pokoju, z korytarza, siadałam na łóżku (tyłem do kamery) i po chwili rozmowy z partnerem kładłam się na łóżku. Koncepcja, którą przedstawiono mi na początku rozmów dotyczących tej sceny, mocno się więc zmieniała – nie widać było moich pleców i pośladków, tylko piersi i zabezpieczony wzgórek łonowy. Miałam go przy okazji zasłaniać rękami. Ten właśnie fragment ujęcia wszedł zresztą później do filmu. Longshot z moją nagością trwał około cztery minuty. Przez cały ten czas byłam niemal całkowicie naga jako jedyna w pomieszczeniu, wśród ubranych mężczyzn (i chowającej się w rogu kostiumografki z moim szlafrokkiem) i prawie siedemdziesięcioletniego partnera, który nie odrywał nawet na chwilę wzroku od mojej twarzy. Z jednej strony cieszyłam się, że nie patrzy na moje ciało, z drugiej czułam się mocno skrępowana jego przeszywającym spojrzeniem. Bardzo przekonująco grał rolę dziwnego, nieco obleśnego staruszka. W trakcie nagrywania tego ujęcia poczułam duży dyskomfort. Obserwowałam też liczbę osób będących na planie – została ograniczona do minimum, jednak wszystkie niepotrzebne osoby zostały przekierowane do pokoju, w którym były podglądy. Gdy pomiędzy ujęciami zobaczyłam, że nagranie z dubla oglądają wszyscy obecni w pokoju (około piętnastu osób), zrobiło mi się niedobrze. Zaczęłam się zastanawiać, po co wyganiają ludzi z planu, skoro potem i tak to widzą w czasie realnym za ścianą? Zaczęłam mocno walczyć ze sobą i swoją psychiką. Nie chciałam pokazać, że czuję się niekomfortowo. Miałam wrażenie, że to może zostać odebrane jako objaw nieprofesjonalizmu. Próbowałam stłumić swoje emocje. W wolnych chwilach zamykałam się w łazience i próbowałam się wyplakać. Robiłam wszystko, by nikt nie zobaczył, że coś jest nie tak.

Po zaakceptowanym dublu rozpoczęły się przygotowania do zbliżeń na mnie – drugi longshot został przesunięty na później „jeżeli starczy czasu”. Opóźnienie było wielkie, dlatego twórcy musieli szybko rozważyć, które z ujęć jest dla nich bardziej istotne. Presja była ogromna. Mimo że czułam się fatalnie, nie chciałam zagrażać projektowi. Powstrzymywałam łzy. Jednak w trakcie grania zbliżenia na mnie, reżyserka oraz producent zauważyli moje emocje – dyskomfort był zbyt silny, by nie było widać

tego w kamerze. Ogłosili krótką przerwę i wzięli mnie na zewnątrz, na świeże powietrze, żeby ze mną porozmawiać. Bałam się. Jednak oni zrozumieli, że potrzebuję chwili dla siebie, upewnili mnie, że to rozumieją, i że dają mi tyle czasu, ile potrzebuję i że mam się tym nie przejmować. Zostawili mnie na chwilę samą w ogrodzie. Zaczęłam wręcz rozpaczać. Mieszało się we mnie ogromnie dużo emocji – w tym walka ze swoim profesjonalizmem, poczucie, że skoro potrzebowałam czasu, to nie jestem kompetentną aktorką. Ograniczenie czasowe z mojego powodu również nie pomagało mi w pozbyciu się tego uczucia. Musiałam mimo wszystko szybko wrócić do środka i zagrać tę scenę jak najlepiej umiałam.

Nie pomagało, że mój partner, mimo że nie było to widoczne w ujęciu, dotykał czule mojej dłoni (w momencie, w którym byłam prawie kompletnie naga), a pomiędzy ujęciami ekipa patrzyła na mnie z politowaniem. Gdy czekałam na kolejne ujęcie, ubrana jedynie w szlafrok, charakterzatorka podeszła do mnie i pogłaskała czule po ramieniu. Wiem, że był to dla niej gest solidarności ze mną, jednak w tym momencie był kolejnym wywoływaczem łez. Poprosiłam w emocjach, dość surowo, żeby tego więcej nie robiła, bo zaraz się popłaczę. Czułam się okropnie z tym, że wyznaczam granice, gdy ktoś chciał być dla mnie po prostu miły.

Drugim longshotowym ujęciem było nagranie mojego wyjścia z łazienki, przejścia przez korytarz, a później wejścia do pokoju, przejścia na łóżko, rozmowy z partnerem oraz mojego położenia się na łóżku. Wszystko było kręczone kamerą z ręki, zza mnie.

To był głównie plan amerykański oraz półzbliżenie. Producent stwierdził, że musimy się postarać zdążyć to zrobić. Do mojego wyjścia zostało około piętnaście minut. To był kolejne ujęcie, w którym przez prawie cztery minuty chodziłam nago po całym mieszkaniu. Ograniczony czas nie dał mi szansy zastanowić się nad tym, czy chcę to zrobić, czy nie – zrobiliśmy trzy duble tego ujęcia. Zakończyliśmy zdjęcia.

Tego dnia nie umiałam dojść do siebie bez pomocy innych ludzi. Próba w teatrze była dla mnie bardzo trudna. Nie umiałam wrócić do innych obowiązków.

Ciągle chciało mi się płakać. Na szczęście czekaliśmy na rozpoczęcie próby, a w zespole była osoba, która wysłuchała mojej opowieści i dała mi do zrozumienia, że wszystko, co czuję jest normalne, że wcale nie jestem nieprofesjonalna i że mam do tego prawo. Rozmawiałam też dużo przez telefon z bliskimi.

ANALIZA: Zdecydowanie scena trzynasta zalicza się do strefy czerwonej. Głównie ze względu na nagość. Ponownie najwięcej błędów zostało popełnionych w organizacji pracy – sceny intymne znowu zostały ustawione na końcu. Nie mówię tu nawet o dyskomforcie ze względu na brak świeżości czy poczucie pełności po posiłku, ale o mocno ograniczonym czasie pracy tego dnia. Nie miałam możliwości przesunięcia próby w teatrze, dlatego nie było żadnych szans na nadgodziny z moim udziałem. Tym bardziej sceny intymne powinny zostać przestawione na początek dnia. Wiele z przekroczeń zostało wytworzonych właśnie przez to: brak czasu na odpowiednie zabezpieczenie, zmiana założeń sceny, brak odpowiedniej próby, brak przestrzeni na chwilę dla siebie i wyrzuty sumienia z tym związane. Na pewno dużym nadużyciem względem mnie było zdanie kostiumografki o nagości i jej stosunek do zabezpieczenia jako do problemu. To wtedy poczułam pierwszą falę silnych emocji związanych z tą sceną intymną – poczucie, że coś idzie niezgodnie z planem, na który byłam gotowa. Osoby wykonujące sceny intymne mają prawo do niezgody na nieplanowane wcześniej założenia, dlatego też ważne mogą okazać się dokumenty (*nudity-riders*). Zresztą kostiumografka ponownie pokazała swój brak kompetencji dotyczących zabezpieczeń, co również mocno mnie stresowało.

Kolejnym nieświadomym przekroczeniem ze strony realizatorów, wpływającym negatywnie na odbiór przeze mnie jako wykonawczynie pracy nad tą sceną intymną, była zmiana założeń realizacji sceny i tworzenie niezaplanowanego wcześniej ujęcia, które nie zostało mi przedstawione. Miałam prawo do niezgody na to ujęcie i zaproponowania innego. Jednak brak czasu i moje poczucie, że nie chcę przysparzać problemów, nie pozwoliły mi na zajęcie stanowiska w tej sprawie. Nie czułam zresztą, że mam na to przestrzeń.

To właśnie tego dnia zauważyłam też najwięcej niedopatrzeń spowodowanych brakiem punktu „współpraca z innymi pionami”. O mój komfort w ciągu całego procesu, a szczególnie w trakcie scen intymnych, próbowałam dbać reżyserka. Jednak miała na głowie również inne zadania, często więc nie miałam przydzielonej konkretnej osoby do opieki nad moim stanem psychicznym, co powodowało, że każda z osób realizujących projekt próbowała mi pomóc po trochu. W związku ze swoim przydziałem obowiązków głównie pomagała mi kostiumografka, jednak przez jej braki w wiedzy dotyczące podstawowych działań pomagających wykonawcom, nie czułam się w jej towarzystwie komfortowo. O mój stan pytali wszyscy, od realizatora zdjęć i oświetleniowca, poprzez kierowniczkę planu, po producenta. Robili to ciągle. Odczuwałam to jako kolejną presję, czego najintensywniejszym przejawem było pogłaskanie mnie po ramieniu przez charakteryzatorkę i moja negatywna reakcja. To brak wiedzy na temat relacji z osobą, która wykonuje treści intymne oraz nieprzydzielenie jednej konkretnej osoby do opieki nade mną odczuwałam tego dnia bardzo silnie. Punkt „współpracy z innymi pionami” oprócz poinformowania, w jaki sposób traktować wykonawcę scen intymnych i kiedy mamy możliwość rozmowy z nim, zakłada również czas, w którym informujemy wszystkich realizatorów o założeniach zamkniętego planu. Nie składa się na niego jedynie obecność na planie, ale również dostęp do monitorów. W trakcie pracy nad treściami intymnymi przy podglądzie powinien znaleźć się jedynie reżyser oraz autor zdjęć, ewentualnie producent, ale tylko jeżeli wykonawca wyrazi taką zgodę.

To na ich prośbę inne pionowie mogą pomiędzy ujęciami dokonać poprawek (na przykład światła czy makijażu).

Nie powinno tam być nikogo innego, a już na pewno nie piętnastu osób z różnych pionów.

Było to ogromnym nadużyciem i dyskomfortem dla mnie jako aktorki.

Można było również zadbać o poinformowanie mojego partnera, że jeżeli nie jest to konieczne, to nie musi mnie dotyczyć. Jego wyraźna

bliskość, szczególnie poza kadrem, gdy jako jedyna byłam naga, oddziaływała na mnie bardzo silnie i nie była ani konieczna, ani pomocna.

Po zakończonych zdjęciach jako główna aktorka, nie miałam również czasu na odreagowanie tych wydarzeń, ponieważ musiałam jak najszybciej przetransportować się w inne miejsce. To również było niedopatrzenie. Wszyscy wykonawcy treści intymnych potrzebują czasu na zakończenie procesu, wyjście z roli, przetrwanie sytuacji i, jeśli to konieczne, rozmowę z realizatorami. Tego czasu nie było. Dlatego też zabrałam ze sobą emocje z planu do kolejnego miejsca pracy i potrzebowałam wiele czasu, by dojść do siebie.

PO ZAKOŃCZONYM PROCESIE

Po zdjęciach i szybkim wrzuceniu się w inne obowiązki, nie miałam przestrzeni na rozmowę z realizatorami o tym, co się wydarzyło. Kontakt mieliśmy głównie SMS-owy, czasem telefoniczny. Jednak reżyserka wraz z producentem zaproponowali w przeciągu dwóch–trzech dni od zakońzonego procesu spotkanie w ramach podziękowania. Zaprosili mnie na kolację. Mieliśmy tam czas na porozmawianie o naszej pracy i o tym, co ona we mnie wywołała.

Przestrzeń czasowa między zakończeniem zdjęć a naszym spotkaniem dała mi szansę na zrozumienie zachodzących we mnie w trakcie procesu emocji i nazwanie po części sytuacji, które je wywoływały. Reżyserka wiedziała, że ta praca dużo mnie kosztowała, interesowało ją to, jak się czuję, i była gotowa na konfrontację. Dziękowała mi za to, że wskazałam jej błędy przy tej realizacji. Nie do końca świadomie podjęła dobry krok, jeśli chodzi o zakończenie procesu – w związku z możliwością opóźnionej reakcji psychiki na trudne doświadczenia, warto dowiedzieć się, jak czują się wykonawcy scen intymnych również chwilę po finale pracy. Reżyserka wraz z producentem wykonali taki ruch, przy okazji dając mi przestrzeń na rozmowę.

Miesiąc po zakońzonej pracy okazało się, że musimy dograć całą scenę końcową oraz parę innych fragmentów scenariusza. Powstała zupełnie nowa koncepcja na finał filmu, łącznie z nowym aktorem

odgrywającym rolę Arthura, o czym dowiedziałam się na dwa dni przed zaplanowanymi zdjęciami. Scenariusz z nową propozycją dostałam na tydzień przed. Ponownie nie mieliśmy próby do tej sceny. Jako że byłam już po warsztatach z Vanessą Coffey, poprosiłam o: ułożenie planu tak, żeby scena intymna była bliżej początku zdjęć oraz większą przestrzeń czasową na jej realizację, określenie zakresu mojej nagości w tej scenie, rozmowę z autorem zdjęć oraz reżyserką dotyczącą konkretnych kadrów, ograniczenie osób na planie oraz przy podglądzie do absolutnego minimum. Mimo spełnienia tych próśb, w praktyce ponownie pojawiły się pewne problemy – pomysł na realizację tych zdjęć nie zadziałał. Scena polegała głównie na naszym namiętym całowaniu, szybkim rozbieraniu siebie nawzajem oraz wzajemnych pieszczotach kwiatami (zaliczyłam ją do strefy czerwonej ewentualnie pomarańczowej). Miała być kręcona specjalnym bardzo bliskim obiektywem oraz z przyspieszeniem obrazu, które powodowało jej rozmazanie. Operator został zmuszony do improwizowania, tym samym wykonawcy również. Głównie dotyczyło to dotyku i poziomu namiętności. Operatora w improwizacji ograniczały moje zabezpieczenia biustu, które były widoczne w kadrze. Mimo że nikt teoretycznie mnie o to nie prosił, zgodziłam się na zdjęcie zabezpieczenia do jednego dubla. Czułam, że ułatwiłoby to pracę realizatorom i w efekcie skróciło czas pracy nad tą sceną. Udało się szybko zrealizować nasze zadanie. Skończyliśmy dzień w czasie i tym samym zakończyliśmy zdjęcia do filmu.

Kolejnym elementem zakończenia procesu jest montaż. Jak już wspomniałam, niektóre sceny intymne nie weszły do ostatecznej wersji filmu, a niektóre zostały zrealizowane inaczej niż w założeniach. Przy montażu jako wykonawczynie mam również prawo powiedzieć, że nie zgadzam się na użycie niezaplanowanego wcześniej ujęcia. Mimo że pojawiły się takie w finalnej wersji filmu, nie skorzystałam z tego przywileju. Zaufałam twórcom, że to był najlepszy możliwy wybór.

Choć cały proces pracy nad filmem *Te cholerne peonie* miał swoje negatywne strony, to wspominam go bardzo pozytywnie i wierzę, że film ten, kiedy w końcu pojawi się w dystrybucji, będzie uznany za bardzo wartościowy. Wpływa na to historia oparta na formule *female*

gaze z elementami mocno humorystycznymi, dobre wyważenie rytmu całości i bardzo dobre zdjęcia. Z niecierpliwością czekam na efekt końcowy i opinię widzów, chociaż oczywiście jest we mnie również strach, jak przyjmą oni treści intymne. Będzie mi przy tym bardzo pomagać mi wsparcie moich najbliższych, które mam szczęście posiadać.

Zakończenie

Brak profesjonalnego podklejenia pierwszego dnia, niekompetentna kostiumografka, która chciała zabrać mi szlafrok szybciej, niż to było potrzebne, brak zabezpieczenia pomiędzy mną a moim partnerem i brak spotkania się z nim wcześniej, ustawienie scen intymnych jako ostatnich w ciągu dnia, przy dodatkowej presji związanej z moim terminowym wyjściem, spowodowany tym brak czasu na próby, poganianie w trakcie zakładania zabezpieczenia, zmiana ustawienia kamery na inne niż w założeniach, kontakt fizyczny ze strony członków ekipy w przerwie między ujęciami, duża liczba niepotrzebnych ludzi przy podglądzie – tego wszystkiego można było w moim wypadku uniknąć, tak jak w historiach wielu aktorek i aktorów można było uniknąć innych traumatycznych zdarzeń, gdyby tylko wiedza o technikach pracy nad scenami intymnymi była większa. Jednak dzieje się tak każdego dnia. Coraz więcej mówi się o koordynatorach i koordynatorkach scen intymnych i ich pomocy w bezpiecznym procesie pracy nad treściami intymnymi. Coraz częściej pojawiają się oni na konferencjach, coraz więcej prowadzą szkoleń dla reżyserów, pedagogów i aktorów, z tego co wiem, pojawiają się również zajęcia w szkołach teatralnych, które podejmują temat twórczej pracy z intymnością. W Akademii Teatralnej rozpoznana została pilna potrzeba wprowadzenia podstaw wiedzy z koordynacji intymności do programów studiów aktorskich i reżyserskich. Uczelnia pozyskała z MEiN grant „Bezpieczna przestrzeń. Dobre praktyki i narzędzia służące transformacji kształcenia teatralnego i pracy w teatrze”, w ramach którego przeprowadzone zostaną warsztaty dla osób studiujących i kadry

naukowej. Opracowane zostaną także szczegółowy sylabus i skrypt akademicki zawierający tłumaczenia najważniejszych tekstów i opracowań do przedmiotu Praca twórcza z intymnością w teatrze i filmie, który w przyszłości zostanie wprowadzony do programów studiów aktorskich i reżyserskich. Przedmiot ten uwzględni zagadnienia technik bezpiecznego budowania scen intymnych, tworzenia warunków świadomej zgody, tworzenia choreografii intymności, psychicznego i emocjonalnego wsparcia dla aktorów i aktorek oraz technik wychodzenia z roli i relaksacji. Takie systemowe zmiany na poziomie kształcenia teatralnego powinny szybko przełożyć się na wzrastającą świadomość osób pracujących w teatrze i filmie, a także na znaczne podniesienie bezpieczeństwa pracy z intymnością.

Zawód koordynatora intymności rozwija się każdego dnia, także w Polsce. Mam nadzieję, że już niedługo wszystkie aktorki i wszyscy aktorzy będą znały pojęcie świadomej zgody i będą podejmowały działania zgodnie ze swoim sumieniem, a nie narzuconymi przekonaniem na temat naszego zawodu.

Mamy wybór – to my decydujemy czy weźmiemy udział w scenie intymnej, czy się rozbierzemy i w jakim stopniu. Nie określa to naszego talentu i predyspozycji do pracy w zawodzie.

Branża filmowa i teatralna jest teraz mocno strauumatyzowana. Mamy wielu aktorów, reżyserów i członków ekip realizatorskich, którzy byli w naprawdę niebezpiecznych sytuacjach. Nie oznacza to wcale, że wszyscy, którzy te traumy powodowali, mieli złe intencje, to wina braku systemu, odpowiedniego języka i niewiedzy. Nagość na scenie i na ekranie może pomóc widzowi lepiej zrozumieć perspektywę bohatera lub rozwinąć narrację. Nie chcemy z niej rezygnować i nie musimy tego robić. Po prostu wszyscy twórcy muszą znać reguły procesu, w którym biorą udział. Realizatorzy – reżyserzy, reżyserki, producenci, producentki – uzyskają lepszy i bardziej autentyczny efekt artystyczny, gdy wykonawcy będą znać zasady gry, w której się poruszają. To tak jak z innymi zawodami, na przykład piłkarzami: czy wpuszczamy ludzi na boisko z piłką i oczekujemy, że zobaczymy świetną grę zawodników, w której nie ma zasad? Wszystkie granice gry muszą być ustalone, a aktorzy muszą czuć

się bezpiecznie. Inaczej aktorzy będą korzystać z prywatnych doświadczeń i swoich wyobrażeń dotyczących życia seksualnego.

Tak, ciało jest narzędziem naszej pracy, ale nie nasza osobista seksualność. Nie musimy godzić się na wszystko. Mamy wybór. A praca nad treściami intymnymi powinna polegać na rozmowie, tworzeniu choreografii, opisie symulowanego seksu i jego próbach, tak jak robimy na zajęciach z szermierki czy przy pracy nad innymi scenami walki. W inny sposób nie uzyskamy dobrego efektu, a możemy doprowadzić do nadużyć i naruszania godności wykonawców.

Nasza branża właśnie przechodzi okres wielkiej zmiany i reformy, a my jesteśmy tego świadkami. Wykorzystajmy tę zmianę. Nie bójmy się jej.

Bibliografia

TEKSTY

- Richard Abel, *Encyklopedia wczesnego kina*, Routledge, Londyn 2004.
- Agata Adamiecka-Sitek, *Naszym światem włada nieczułość*, „Didaskalia” 2020 nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc>.
- Joanna Barańska, Matilda Voss Gustavsson: tam, gdzie nie patrzymy, zawsze dzieje się przemoc, „Onet Kultura” 1.09.2021, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/matilda-voss-gustavsson-klub-skandal-w-akademii-szwedzkiej-wywiad/x31e5hy>.
- Piotr Białczyk, Kraków. Aktorki oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o molestowanie i mobbing, „Wirtualna Polska” 6.11.2019, <https://wiadomosci.wp.pl/krakow-aktorki-oskarzaja-dyrektora-teatru-bagatela-o-molestowanie-i-mobbing-6443136280524929a>.
- Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Aleksandra Boćkowska, Pierwszy raz. Rozmowa z Żenią Aleksandrową i Agnieszką Róż, „Dwutygodnik” 2021 nr 320, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9783-pierwszy-raz.html>.
- Karolina Chibowska, Podstępem zmuszono ją do sceny gwałtu. „Jestem aktorką, nie prostytutką”, Onet 12.02.2021, <https://kobieta.onet.pl/wiadomosci/ostatnie-tango-w-paryzu-podstepem-zmuszono-ja-do-sceny-gwaltu-nie-jestem-prostytutka/5olzst7>.
- Vanessa Coffey, Hilary Jones, Selva McCallister, Thomas Zachar, *Przemiana krajo- brazu. Dlaczego zmiana w szkoleniu aktorów ma znaczenie w świetle ruchu #MeToo*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1–2 (7–8). Caroline Criado Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przeł. Anna Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2020.

Denby David, „S.O.B.,” „New York Magazine” 20.07.1981.

Ramos Dino-Ray, Alyssa Milano Tweets “Me Too” Hashtag Inspired by Tarana Burke, Raising Awareness of Sexual Abuse, „Deadline” 15.10.2017, <https://deadline.com/2017/10/alyssa-milano-me-too-hashtag-twitter-rose-mcgowan-sexual-harassmen-t-awareness-1202188999/>.

Iga Dziedziuchowicz, Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu. Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2020 nr 6/1420, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html>.

Encyklopedia filmu, red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2010.

Ronan Farrow, From Aggressive Overtures to Sexual Assault: Harvey Weinstein’s Accusers Tell Their Stories, „New Yorker” 10.10.2017, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>.

Viki Featherstone, Royal Court Theatre, Artistic Director Vicky Featherstone Programs a Day of Action in Response to the Weinstein Revelations, „Royal Court Theatre” 17.10.2017, <https://royalcourttheatre.com/artistic-director-vicky-featherstone-programs-day-action-response-weinstein-revelations/>.

Andrzej Gwóźdź, Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu, [w:] Historia kina. Tom I. Kino nieme, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2010.

Jack. J. Halberstam, In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York University Press, Nowy Jork 2005.

Jadwiga Huckova, Czechosłowacja, [w:] Historia Kina. Tom II. Kino klasyczne, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.

Karol Jachymek, Seks w kinie polskim okresu PRL. Wprowadzenie, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018 nr 1, <https://akademia-polskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/seks-w-kinie-polskim-okresu-prl-wprowadzenie/626#k7a>.

Sebastian Jagielski, Kino polskie w czasach transformacji, [w:] Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019.

Jodi Kantor Jodi, Megan Twohey, Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades, „New York Times” 5.10.2017, <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>.

Keith York City, Audrey Munson: “Miss Manhattan” Died in Obscurity in 1996, <https://keithyorkcity.wordpress.com/2012/10/25/audrey-munson-miss-manhattan-died-in-obscurity-in-1996/>.

Magdalena Kempna-Pieniążek, Między Sundance a Hollywood: kino amerykańskie epoki Clintona, [w:] Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019.

Andrzej Kołodyński, Roger Corman – zwycięska dynamika kiczu, [w:] Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy, red. Łukasz A. Plesnar i Rafał Syska, Kraków 2006.

Jerzy Krysiak, Romans z władzą, „Kino” 1990 nr 8.

Monika Kwaśniewska, Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela, „Didaskalia” 2020 nr 159, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane>.

Michał Lesiak i Rafał Syska, Renesans Hollywoodu: kino amerykańskie lat siedemdziesiątych, [w:] Historia kina. Tom III. Kino epoki nowofalowej, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015.

Arkadiusz Lewicki, Postmodernizm w filmie fabularnym, [w:] Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019.

John Lewis, Hollywood V. Hard Core: How the struggle over censorship created the modern film industry, New York University Press, Nowy Jork 2000.

Krzysztof Loska, Alfred Hitchcock – problem tożsamości [w:] Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy, red. Łukasz A. Plesnar i Rafał Syska, Kraków 2006.

Tadeusz Lubelski, W cieniu „Nouvelle Vague”. Kino francuskie 1959–1968, [w:] Historia kina. Tom III. Kino epoki nowofalowej, red. Tadeusz Lubelski, Universitas, Kraków 2015, s. 76–77 oraz 134–135.

Gene Maddaus, SAG-AFTRA Sets Accreditation Program for Intimacy Coordinators, „Variety” 29.04.2021, <https://variety.com/2021/film/news/sag-aftra-intimacy-coordinators-accreditation-1234963266/>.

Rebecca McKendry, Fondling Your Eyeballs: Watching Doris Wishman, [w:] From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema’s First Century, Scarecrow Press, 2010.

Brian McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo MUZA SA, Warszawa 2004.

Case Mink, How 'The Deuce' Star Emily Meade Got What She Needed: Intimacy Coordinators, „Backstage” 03.01.2020, <https://www.backstage.com/magazine/article/emily-meade-the-deuce-intimacy-coordinator-interview-68931>.

Erika Morey, The 5C of Intimacy: In Conversation with Siobhan Richardson, „Theatre Art Life” 01.04.2018, <https://www.theatreartlife.com/one-and-done/5-cs-intimacy-conversation-siobhan-richardson/>

Witold Mrozek, Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze. Wszyscy słyszeli, nikt o tym nie mówił, „Gazeta Wyborcza” 06.10.2020, <https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html>.

Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Książka i Wiedza, Kraków 1992.

Michał Oleszczyk, David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać, [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2010.

Chelsea Pace, *Staging Sex. Best Practices, Tools, and Techniques for Theatrical Intimacy*, Routledge, 2020.

Jerzy Płazewski, *Historia filmu*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 2001.

Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.

Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: epoka jazzu*, [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2010.

Religion: Legion of Decency, „Time” 11.06.1934, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,762190-1,00.html>.

James C. Robertson, *The Hidden Cinema British Film Censorship in Action 1913–1972*, Routledge, Nowy Jork 1993.

Karolina Rogalska, Koordynatorka intymności w filmach: Twórcy często nie wiedzą jak się zachować. Wywiad z Katarzyną Szustow, „Noizz” 27.09.2021, <https://noizz.pl/wywiady/katarzyna-szustow-polska-koordynatorka-intymnosc-w-filmach-opowiada-o-pracy-na/l71zo8m?fbclid=IwAR2nwFoKMW9Jl7uytZyE9clexuaLuLtLYDjICh2cx-4mpro3kXfoHw2fvE>.

Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, 1996.

Małgorzata Sadowska, *Omieść, Objąć, Lustrować*, „Dwutygodnik” 2020 nr 300, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9362-300-omiesc-objac-lustrowac.html?fbclid=IwARoVpqLWxeZZO2RL_b8B5GOsx14hyBmiOPhFHxmIx2L-mi7i3L27t8WiVWmo.

Tonia Sina Campanella, *Intimate Encounters; Staging Intimacy and Sensuality*, Virginia Commonwealth University, 2006, <https://scholarscompass.vcu.edu/etd/1071>.

Paweł Sołdki, *Rubieże przyjemności. Seksualna niesubordynacja na obrzeżach amerykańskiej kinematografii*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Iwona Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne* red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.

Sharon Stone, *Pięknie jest żyć dwa razy*, przeł. Michał Rogalski, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2022. Marta Streng, *Miód podróżą*, Fundacja OKO-LICE KULTURY, Zblewo 2016.

Rafał Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Historia kina. Tom II. Kino klasyczne* red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.

Rafał Syska, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme* red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, Universitas, Kraków 2010.

Tadeusz Szczepanowski, *Skandynawia*, [w:] *Historia kina. Tom IV. Kino końca wieku*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019.

Katarzyna Szustow, Katarzyna Dudzińska, *Realizacja scen intymnych na polskich planach filmowych. Raport o stanie bezpieczeństwa*, Szustow Kultura i Komunikacja, Warszawa 2022.

Yuri Tomikawa, *Anxiety* 5, 4, 3, 2, 1: A Grounding Technique for Anxiety, <https://blog.zencare.co/anxiety-5-4-3-2-1/>. Danielle Turchiano, HBO Intimacy Coordinator Alicia Rodis on Importance of Consent Beginning in Casting, „Variety” 29.05.2019, <https://variety.com/2019/tv/features/hbo-intimacy-coordinator-alicia-rodis-interview-deuce-crashing-training-metoo-1203163944/>. United States Conference of Catholic Bishops, *Vatican Best Films List*, <http://web.archive.org/web/20131230220239/http://old.usccb.org:80/movies/vaticanfilms.shtml>.

Matilda Voss Gustavsson, *Klub. Seksskandal w Komitecie Noblowskim*, przeł. Justyna Czechowska, Wydawnictwo Wielka Litera, 2020.

FILMY I MULTIMEDIA

Bezpieczny seks, czyli czym jest koordynacja intymności? – ZMIANA TERAZ!, nagranie ze spotkania w ramach konferencji programu „Zmiana – Teraz!”, Akademia Teatralna w Warszawie 14.10.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XKTxM7dH5RM>.

Feministki: Co sobie myślały? (Feminists: What Were They Thinking?), reż. Johanna Demetrakas, Netflix 2018.

Koordynacja scen intymnych w teatrze, nagranie ze spotkania w ramach konferencji TEATROD}{NOWA, Teatr Polski w Poznaniu 22–23.11.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qdjTTRIAnm>.

Koordinator_ka scen intymnych. Nowa profesja w przemyśle filmowym, wywiad Remigiusza Kadelskiego z Katarzyną Szustow i Martą Łachacz, REMIX, Sekielski Brothers, https://sekielscy.pl/koordinator_ka-scen-intymnych-nowa-profesja-w-przemysle-filmowym.

Skin: A History of Nudity in the Movies, reż. Danny Wolf, Plausible Films 2020.

PROJEKT OKŁADKI

Bernadetta Statkiewicz

REDAKCJA

Iga Kruk-Żurawska

GRAFIKI

Bernadetta Statkiewicz

SKŁAD

Bękarty

PRACA NAUKOWA POD OPIEKĄ

dr hab. Agaty Adamieckiej-Sitek

RECENZENTKA

dr Dorota Semenowicz

Projekt współfinansowany
w ramach programu
Unii Europejskiej Erasmus+



**CHANGE
NOW!**
ZMIANA – TERAZ!

Publikacja odzwierciedla jedynie stanowisko jej autorów
i Komisja Europejska oraz Narodowa Agencja Programu Erasmus+
nie ponoszą odpowiedzialności za jej zawartość merytoryczną.

WYDAWCA

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ul. Miodowa 22/24, 00-246 Warszawa

© Copyright by Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie, 2023

ISBN 978-83-953211-7-7

Warszawa 2023

ISBN 978-83-953211-7-7



9 788395 321177