

**PATRYCJUSZ PAJĄK**

UNIwersytet Warszawski

## **SERBIA W PORNOGRAFICZNYM LUSTRZE**

Pornografię można badać z różnych perspektyw, pośród których trzy są – zdaniem Susan Sontag – kluczowe: socjologiczna, psychologiczna i artystyczna<sup>1</sup>. Przyjęcie perspektywy socjologicznej pozwala dostrzec w pornografii instytucję medialną, z perspektywy psychologicznej stanowi ona potrzebę indywidualną, natomiast perspektywa artystyczna skłania do uznania jej za konwencję sztuki popularnej. Wymienione perspektywy zazębiają się i wzajemnie warunkują.

W ramach społecznej czy też – dokładniej – społeczno-medialnej perspektywy używa się często określenia *przemysł pornograficzny*. Podkreśla ono masowy i systemowy charakter produkcji, dystrybucji i recepcji pornografii. Od innych gałęzi przemysłu rozrywkowego odróżnia ją swoista pozycja na rynku. Z uwagi na głęboko zakorzenione w świadomości społecznej względy etyczno-obyczajowe pornografia istnieje na marginesie kultury oficjalnej, a jednocześnie popularnością przewyższa wiele jej wytworów. Jest tajemnicą poliszynela – rzadko się o niej publicznie mówi, lecz wszyscy o niej wiedzą, wiele osób ją toleruje, a część z nich znajduje w niej przyjemność – zazwyczaj potajemną.

Podstawowy poziom funkcjonowania pornografii jako części przemysłu medialnego tworzy produkcja, która w dwóch jego dziedzinach ma najbogatszą tradycję – w prasie i filmie. W socjalistycznej Jugosławii początki pornografii czasopiśmienniczej datuje się na koniec lat sześćdziesiątych<sup>2</sup>. Czasopisma

<sup>1</sup> S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 36.

<sup>2</sup> Wcześniej zdarzały się w Jugosławii przypadki nielegalnego i amatorskiego wykonywania oraz rozprowadzania zdjęć i filmów pornograficznych. O tym procederze serbski reżyser

pornograficzne – miesięczniki i dwutygodniki – pojawiają się w owym czasie dzięki odwilży politycznej, która właśnie wtedy wchodzi w fazę kulminacyjną, oraz związanemu z nią powiewowi narastającej swobody obyczajowej docierającej z Zachodu. Mają pierwotnie formę „łagodną” – erotyczną i *soft porno*. Ich wydawcy wzorują się przede wszystkim na „Playboyu” i pokrewnych mu zachodnich magazynach, jak „Hustler”, „Penthouse”, „Lui” czy „Playmen”.

Jugosłowiańskie periodyki pornograficzne wychodzą w trzech miastach – Belgradzie, Zagrzebiu i Lublanie. Są rozprowadzane na obszarze całego państwa, niektóre w dwóch wariantach językowych lub alfabetycznych. W Belgradzie od 1968 roku w wariantach cyrylicy i łacinkowym ukazuje się „Čik” (Pet), który w późniejszym czasie zmienia nazwę na „Zum”, potem na „Zum reporter”, wreszcie na „Reporter”. W tym samym roku rozpoczyna się – również w stolicy Serbii – druk periodyku „Eva i Adam”. W Zagrzebiu od roku 1969 wychodzi „Start” (pierwotnie jako magazyn automobilowy), a od 1985 – „Erotika” (podtytuł: „Časopis za kulturu i umjetnost ljubavi” [Czasopismo o kulturze i sztuce miłości]). W 1988 roku, gdy jugosłowiański socjalizm chylił się ku upadkowi, pojawia się w Mariborze pierwsze czasopismo *hard porno* o tytule „Vroči kaj” (dosłownie: „Gorące co”, ukazuje się także w serbsko-chorwackiej wersji językowej)<sup>3</sup>, które oprócz seksu heteroseksualnego propaguje seks homoseksualny i grupowy. Wymienione tytuły cieszą się dużą popularnością nie tylko z powodu bezpruderyjnego eksponowania seksualnej intymności, lecz także dlatego, że pornografia stanowi w oczach Jugosłowian namiastkę zachodniego – liberalnego i konsumpcyjnego – stylu życia, za którym tęsknią<sup>4</sup>.

Živojin Pavlović nadmienia w filmie fabularnym *Przebudzenie szczurów* (*Buđenje pacova*, 1967).

<sup>3</sup> W Jugosławii (w Belgradzie) publikuje się wówczas także magazyny „Dvoje” i „Duga” (Tęcza), które zawierają materiały pornograficzne lub erotyczne, lecz w mniejszym natężeniu – na zasadzie ozdobnika. Te i wcześniej przywołane czasopisma są współcześnie popularne w środowisku kolekcjonerskim. Pornostalgia, czyli gromadzenie jugosłowiańskich periodyków pornograficznych, to jeden z przejawów jugonostalgii.

<sup>4</sup> Temat fascynacji pornografią w socjalistycznej Jugosławii porusza chorwacki prozaik Goran Tribuson w nostalgicznej i jednocześnie generacyjnej powieści *Historia pornografii* (*Povijest pornografije*, 1988).



Fot. 1. Okładki dwóch pierwszych jugosłowiańskich czasopism pornograficznych, które ukazują się w Belgradzie od 1968 roku

Każdy z omawianych periodyków ma swoją specyfikę, jednak wszystkie – poza walorem rozrywkowym – cechuje też walor edukacyjny, społeczny i kulturalny. Obok zdjęć nagich kobiet (umieszczanych także na rozkładówkach)<sup>5</sup> i literatury erotycznej (aczkolwiek literaturę nieerotyczną również w nich publikowano) proponują porady seksuologiczne, ginekologiczne i matrymonialne, publikują wywiady ze znanymi ludźmi, reportaże z zagranicy oraz

<sup>5</sup> Zdjęcia nagich mężczyzn są aż do drugiej połowy lat osiemdziesiątych zakazane jako zbyt wulgarne. Pojawiają się dopiero w piśmie „Vroči kaj”, chociaż – jak podaje Biljana Žikić – pierwszy przypadek publikacji takiego zdjęcia ma miejsce już w 1980 roku, aczkolwiek nie w czasopiśmie pornograficznym, lecz kulturalno-społecznym – o tytule „Polet” (Wzlot). Drukowano je w Zagrzebiu pod patronatem Związku Chorwackiej Młodzieży Socjalistycznej. „Polet” prezentuje fotografię nagiego bramkarza lokalnego klubu piłkarskiego, którą władze państwowe uznają za pornograficzną. Numer czasopisma, w którym owa fotografia się ukazała, wycofano ze sprzedaży. B. Žikić, *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije. „Ozbiljni” mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, w: *Horror – porno – ennuj. Kulturne prakse postsocijalizma*, red. I. Prica, T. Škokić, Zagreb 2011, s. 210.

eseje i felietony na tematy społeczne i polityczne, niejednokrotnie pisane z zacięciem kontestacyjnym, a nawet krytycznym. Trzeba przy tym pamiętać, że – wedle danych Vesny Kesić – zdecydowana większość jugosłowiańskich dziennikarzy, także tych pracujących w prasie pornograficznej, należała do partii komunistycznej<sup>6</sup>.

W prezentowanych czasopismach ukazują się także anonimowe listy od czytelników z prośbami o wskazówki w sprawach seksualnych, jak również ogłoszenia randkowe oraz reklamy najróżniejszych produktów – adresowane zarówno do kobiet (reklamy kosmetyków, odzieży, sprzętów domowych itp.), jak i mężczyzn (reklamy alkoholu, samochodów, papierosów, środków na potencję itp.). W poszczególnych tytułach wymienione rodzaje materiałów wizualnych i tekstowych występują w zróżnicowanych proporcjach. Często są przedrukowywane z zagranicznych magazynów pornograficznych.

Omawiane periodyki – ze względu na charakter publikowanych w nich artykułów – należy uważać nie tylko za pornograficzne (względnie erotyczne), lecz także za społeczno-kulturalne, skierowane zarówno do mężczyzn, jak i do kobiet, choć – zważywszy na zawarte w nich fotografie, przedstawiające niemal wyłącznie kobiety – można odnieść wrażenie, że są przeznaczone głównie dla mężczyzn. Z racji wymienionych cech pornografia czasopiśmiennicza zyskuje w socjalistycznej Jugosławii – wedle opinii Biljany Žikić – status zjawiska subkulturowego, które kontestuje obowiązującą tradycję i moralność oraz zakłamanie społeczne, a jednocześnie wyraża oraz wzmaga seksualną i kobiecą emancypację<sup>7</sup>.

Rządzący Jugosławią komuniści zgadzają się na wydawanie prasy pornograficznej z trzech powodów: propagandowego, ekonomicznego i prawnego. Z powodu propagandowego, ponieważ kreują się na zwolenników nowoczesności, postępu i wolności, walczących z burżuazyjnym i religijnym zacofaniem. Z powodu ekonomicznego, gdyż czasopisma pornograficzne dobrze się sprzedają, przynoszą zatem zysk państwowym wydawnictwom, które je

<sup>6</sup> V. Kesić, *A Response to Catharine MacKinnon's Article "Turning Rape into Pornography. Postmodern Genocide"*, „Hastings Women's Law Journal” 1994 (5), 1994, nr 2, s. 273.

<sup>7</sup> B. Žikić, *Dissidents liked Pretty Girls. Nudity, Pornography and Quality Press in Socialism*, „Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije” 2010 (16), nr 1, s. 59.

publikują. Z powodu prawnego, ponieważ redaktorzy rzeczonych czasopism nazywają je erotycznymi, a nie pornograficznymi. Pornografia jest oficjalnie zakazana, erotyka – nie, choć granicę między nimi uznać należy za płynną, w związku z czym bywa ona przekraczana. Z tej przyczyny władza komunistyczna co jakiś czas oskarża kogoś z czasopism o szerzenie pornografii, co kończy się – wedle danych Elmy Čavčić – wymierzaniem im kar finansowych oraz zakazami drukowania określonych zdjęć i artykułów<sup>8</sup>. Redaktorzy owych czasopism bronią się w takich przypadkach, twierdząc, że ich celem nie jest epatowanie obscenicznością, lecz edukacja seksualna młodych ludzi i pobudzanie wrażliwości estetycznej. Na przykład, jak podaje Biljana Žikić, w czasopiśmie „Start” striptiz jest opisywany jako sztuka z pogranicza choreografii i baletu<sup>9</sup>.

O ile czasopiśmiennictwo pornograficzne rozwija się w socjalistycznej Jugosławii mimo cenzuralnych ograniczeń, o tyle pornografia filmowa jest tam zakazana aż do drugiej połowy lat osiemdziesiątych. Wcześniej – od lat pięćdziesiątych – powstają jedynie krótkie filmy porno realizowane nielegalnie w warunkach amatorskich<sup>10</sup>. Ponadto – pod koniec lat sześćdziesiątych – w niektórych jugosłowiańskich filmach fabularnych pojawiają się sceny erotyczne eksponujące nagie ludzkie ciało, przede wszystkim żeńskie<sup>11</sup>. Jako pierwszy stosunek seksualny bez erotycznego zmiękczenia pokazuje serbski reżyser Dušan Makavejev w dziele *WR – tajemnice organizmu* (*WR – misterije organizma*, 1971), które zostaje zatrzymane przez cenzurę, jednak nie tyle ze względu na pornograficzną pikanterię, ile jej wydzwięk polityczny. W tym samym roku inny

<sup>8</sup> E. Čavčić, *Pornografija*, w: *Feministička čitanja društvenih fenomena*, red. J. Čaušević, A. Spahić, Sarajevo 2015, s. 153.

<sup>9</sup> B. Žikić, *Dissidents...*, s. 61.

<sup>10</sup> Fragment takiego filmu, nakręconego prawdopodobnie w 1953 roku, obejrzeć można w dokumencie *Zakazani bez zakazu* (*Zabranjeni bez zabrane*, 2007) w reżyserii Milana Nikodijevicia i Dinka Tucakovicia.

<sup>11</sup> Za pierwszy film zawierający takie sceny uważa się nakręcone w Serbii dzieło Dušana Makavejeva pt. *Sprawa miłosna, czyli tragedia telefonistki* (*Ljubavni slučaj ili tragedia službenice PTT*, 1968). Pierwszym utworem filmowym pokazującym obnażone męskie ciało jest *Plastikowy Jezus* (*Plastični Isus*, 1971) w reżyserii innego Serba – Lazara Stojanovicia. Warto przy tej okazji wspomnieć o kilkunastominutowym chorwackim filmie dokumentalnym *Anatomia miłości* (*Anatomija ljubavi*, 1969) autorstwa Rudolfa Sremecca. Dokument ów obrazuje zmiany w prezentacji scen miłosnych w kinie jugosłowiańskim w okresie od 1945 do 1969 roku.

Serb – Jovan Jovanović – otwiera swój prowokacyjny politycznie dokument *Kolt 15 GAP* sceną seksu, także nakręconą w stylu naturalistycznym. Również w 1971 roku Słoweńiec Boštjan Hladnik kręci w koprodukcji słoweńsko-chorwackiej erotyczną *Maskaradę (Maškarada)*, zawierającą elementy *soft porno*<sup>12</sup>.



Fot. 2. Ivica Vidović, Jagoda Kaloper i Milena Dravić w filmie *WR – tajemnice organizmu* (1971) Dušana Makavejeva

Po śmierci Josipa Broza Tity w 1980 roku następuje w Jugosławii kolejna fala liberalizacji politycznej i obyczajowej, ośmielająca reżyserów filmowych do realizacji scen erotycznych<sup>13</sup>. W tym też czasie na polu erotyki i pornografii rozpoczyna działalność Chorwat Zvonimir Maycug. W 1983 roku realizuje on

<sup>12</sup> Jak podaje Nenad Polimac, cenzura usunęła z filmu jedną pornograficzną scenę (przywrócono ją w 1982 roku). N. Polimac, *Leksikon YU filma*, Zagreb 2016, s. 78.

<sup>13</sup> Najbardziej wyzywające sceny tego rodzaju można wówczas oglądać w serbsko-chorwacko-amerykańskiej *Unie (Una)*, 1984) Mišy Radivojevicia, czarnogórsko-serbskim *Pięknie grzechu (Lepota poroka)*, 1986) Živka Nikolicia oraz w filmie chorwackim *Haloa – święto kurwy (Haola – praznik kurvi)*, 1988) Lordana Zafranovicia.

amatorsko erotyczny film fabularny *Jestem twoim bogiem (Ja sam tvoj bog)*. Równolegle wydaje próbny numer czasopisma pornograficznego „Yu Express” – z rozkładówką eksponującą Dziadka Mroza z obnażonymi genitaliami. Pismo od razu zostaje zakazane przez sąd, jednak nie z powodu obscenicznego zdjęcia, lecz prowokacyjnego politycznie artykułu o ówczesnych przywódcach Iranu (Ruhollahu Chomejnim) i Libii (Mu’ammarze al-Kaddafi). Zakaz obejmuje przy okazji dystrybucję *Jestem twoim bogiem*. Podwójny zakaz nie zniechęca Maycuga przed kolejnym śmiałym przedsięwzięciem, którym jest amatorska realizacja w 1984 roku pierwszego w Jugosławii w pełni pornograficznego filmu kinowego pt. *Oaza*. Według relacji Iva Škrabala i Nenada Polimaca wytwórnia filmowa, w której wywoływano taśmę dostarczoną przez Maycuga, zawiadomiła policję. Reżysera skazano za propagowanie pornografii na trzy miesiące więzienia w zawieszeniu na rok<sup>14</sup>. Wywołany, lecz niezmontowany film zostaje zarekwirowany przez sąd.

Sytuacja pornografii filmowej zmienia się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych – tuż przed krachem socjalistycznej Jugosławii. Pogłębia się wówczas proces liberalizacji państwa. Do dystrybucji kinowej dopuszczone zostają zagraniczne (w owym czasie zachodnie) pełnometrażowe filmy porno. Pierwszy z nich – amerykański *Zakochani (In Love)*, 1983) w reżyserii Chucka Vincenta – trafia do kin w 1988 roku pod tytułem *Namiętności (Strasti)*. Niektóre jugosłowiańskie kina zaczynają się specjalizować w pornograficznym repertuarze. W 1989 roku wspomniany wcześniej Maycug kręci nową wersję *Oazy*, którą po premierze w lublańskim kinie pornograficznym rozprowadza na kasetach wideo<sup>15</sup>. Filmy porno są więc w owym czasie obecne w dwóch obiegach – kinowym i kasetowym. Ten drugi stopniowo zaczyna dominować nad dystrybucją kinową.

Po upadku jugosłowiańskiego socjalizmu w 1990 roku, następującym rychło rozpadzie Jugosławii i rozpoczęciu transformacji ustrojowej znikają

<sup>14</sup> I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb 1998, s. 443–444; N. Polimac, *Zvonimir Maycug. Ispovijest jednog hrvatskog pornografa*, „Globus”, 8.04.2016, s. 85.

<sup>15</sup> Pierwiastek pornografii można też odnaleźć w serbskim *Brudnym filmie (Prljavi film)*, 1989). Jego reżyser – Dušan Sabo – wykorzystuje fragment archiwalnego (niemego) niemieckiego filmu pornograficznego oraz inscenizuje sceny łóżkowe eksponujące żeńską i męską nagość.

w krajach postjugosłowiańskich ograniczenia cenzuralno-prawne obowiązujące wcześniej pornografię, co skutkuje jej swobodniejszym rozwojem. Produkcja i dystrybucja materiałów porno podlegają prywatyzacji. Treściom pornograficznym nie musi już towarzyszyć otoczka edukacyjna ani społeczna. O ile w czasach socjalizmu wspomniane treści przechodziły powolną ewolucję od erotycznego *soft porno* do obscenicznego *hard porno*, o tyle w okresie postsocjalistycznym przyjmują one niemal wyłącznie formę obsceniczną. W nowych warunkach polityczno-społecznych zmienia się też znaczenie pornografii. Nie jest ona już – jak twierdzi Biljana Žikić – wyrazem żeńskiej emancypacji, seksualnej liberalizacji i buntu przeciw tradycyjnej moralności, jak w czasach socjalizmu, lecz staje się przejawem kapitalistycznego konsumpcjonizmu oraz orężem prawicowej propagandy<sup>16</sup>.

Zmiany te dotyczą także Serbii. Sytuacja społeczna panująca tam w dobie transformacji ustrojowej sprzyja produkcji pornografii. Zapotrzebowanie na nią rośnie z dwóch głównych powodów. Po pierwsze, do tej pory pornografia była w Serbii (jak i całej Jugosławii) reglamentowana; teraz możliwy jest szeroki do niej dostęp, dlatego – zgodnie z zasadą, że podaż rodzi popyt – zwiększa się liczba osób, które po nią sięgają. Po drugie, trudna sytuacja społeczna i ekonomiczna kraju na przełomie XX i XXI wieku skutkuje potrzebą taniego hedonistycznego eskapizmu, którą pornografia zaspokaja.

Mimo atmosfery ułatwiającej popularyzację pornografii w Serbii rozwija się dobrze tylko pornografia czasopiśmiennicza<sup>17</sup>, po części kontynuująca tradycję z czasów jugosłowiańskich, natomiast pornografia filmowa rozwija się słabo zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym<sup>18</sup>. Serbski rynek pornograficzny jest bowiem zdominowany przez zagraniczne filmy pornograficzne. Ponadto w kraju brakuje doświadczonych realizatorów oraz aktorów i aktorek porno, gdyż nie ma tam tradycji filmowej pornografii.

<sup>16</sup> B. Žikić, *Dissidents...*, s. 59.

<sup>17</sup> Ukazują się wtedy między innymi czasopisma: „Erotika”, „Strast” (Namiętność), „Anal”, „Striptiz”.

<sup>18</sup> Odrębnym zjawiskiem z początku XXI wieku jest przenikanie estetyki porno do głównonurtowego serbskiego kina fabularnego, co ilustrują filmy: *Życie i śmierć porno gangu* (Život i smrt porno bande, 2009) Mladena Đorđevića, *Serbski film* (Srpski film, 2010) Srđana Spasojevića i *Klip* (2012) Mai Mioš. Pierwsze dwa poświęcone są zresztą serbskiemu przemysłowi pornograficznemu.

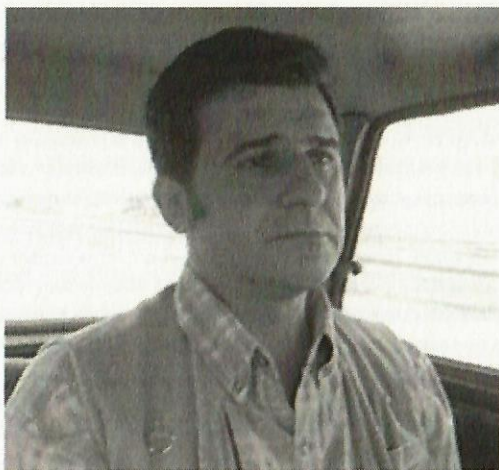
Dodatkowym czynnikiem ograniczającym produkcję pornograficzną jest konserwatyzm obyczajowy społeczeństwa serbskiego, odczuwalny zwłaszcza na prowincji. Obawa przed ostracyzmem w lokalnym środowisku zniechęca wielu potencjalnych kandydatów i kandydatek na aktorów/aktorki porno do udziału w realizacji pikantnych filmów.

Serbskie filmy pornograficzne powstają zatem względnie rzadko. To utwory krótkometrażowe, kręcone w sposób amatorski, siermiężne pod względem reżyserskim i aktorskim<sup>19</sup>, w związku z czym nie cieszą się tak dużym powodzeniem u widzów, jak profesjonalnie realizowane filmy zagraniczne, i nie można na nich odpowiednio zarobić. Najśłynniejszym ich realizatorem jest w tamtym czasie (i pozostał do dziś) Slobodan Stanković, który prowadzi również (od 1997 roku) jedno z najważniejszych w Serbii czasopism pornograficznych o tytule „Striptiz”. To człowiek-instytucja, będący symbolem współczesnego serbskiego pornobiznesu. Z tego powodu zwany bywa serbskim Hugh Hefnerem lub Emirem Kusturicą serbskiej pornografii. Ale nawet Stanković nie jest wówczas w stanie zapewnić rodzimym filmom porno poziomu produkcyjnego i warsztatowego, który by dorównywał filmom zagranicznym<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Pod względem estetycznym zaliczyć je można do kategorii pośredniej między porno kręconym w pełni profesjonalnie a tzw. domowym porno, realizowanym samodzielnie przez amatorów występujących przed kamerą. Jak podaje Divna Vuksanović, domowe porno ma również pewien walor, widzowie mogą się bowiem łatwiej utożsamić z amatorami nagrywającymi swoje seksualne igraszki niż z aktorami grającymi w fachowo produkowanym filmie. Obecnie amatorska pornografia stanowi dużą konkurencję dla profesjonalnego porno z powodu uaktywnionych przez internetowe media społecznościowe skłonności do ekshibicjonizmu, voyeuryzmu i skopofilii. D. Vuksanović, *Pitanje javnosti – pornografija suvremenih i novih medija*, „In Media Res. Časopis filozofije medija” 2014 (3), nr 4, s. 438–439.

<sup>20</sup> Współcześnie – w drugiej dekadzie XXI wieku – sytuacja serbskiego przemysłu pornograficznego jest lepsza. Wedle najnowszych danych, opublikowanych na początku 2018 roku przez tabloid „Blic”, w Serbii pracuje około dziesięciorga zawodowych aktorów i aktorek porno, a około stu osób występuje w filmach porno okazyjnie. Za występ w jednym filmie, do którego zdjęcia trwają zazwyczaj kilka godzin, mogą oni zarobić od 200 do 400 euro. Mężczyźni otrzymują niższe wynagrodzenie niż kobiety. Stawka zależy od atrakcyjności aktora/aktorki, jego/jej doświadczenia i rodzaju kręconych scen (za udział w scenach homoseksualnych honorarium może wzrosnąć do 800 euro). Niektórzy serbscy wykonawcy porno robią karierę za granicą. Rocznie produkuje się w Serbii mniej więcej trzysta filmów pornograficznych, które później w większości sprzedawane są na rynek międzynarodowy. Z uwagi na niskie koszty produkcji filmy w tym kraju kręcą też – głównie z udziałem serbskich aktorów i aktorek – zagraniczni realizatorzy, najczęściej z Węgier,

O trudnej sytuacji serbskiej pornografii filmowej w latach transformacji opowiada film dokumentalny *Made in Serbia* (2005) w reżyserii Mladena Đorđevića. Narratorem filmu, monologującym spoza ekranu, a jednocześnie fizycznie obecnym na ekranie, jest belgradzki kinofil – Nenad Bekvalac. Na początku Bekvalac nakreśla krótką i ubogą historię serbskiej pornografii filmowej, a następnie wyrusza na poszukiwanie jej współczesnych śladów. Odwiedza wypożyczalnie filmów porno i obserwuje pracę Slobodana Stankovicia, który kreuje się na doświadczonego praktyka w dziedzinie pornografii, jak również jej teoretyka – domorosłego antropologa serbskich potrzeb seksualnych. Bekvalac przeprowadza też krótką rozmowę z Vladą Ljiljakiem z Nowego Sadu – pionierem pornograficznej produkcji filmowej w Serbii, znanym jako Van Lilac. Najwięcej uwagi reżyser *Made in Serbia* poświęca pięciorgu aktorom porno pracującym dla Stankovicia. Đorđevića interesuje sytuacja życiowa tych ludzi oraz motywacja popychająca ich do udziału w filmowej pornografii.



Fot. 3. Serbski Hugh Hefner – Slobodan Stanojević. Kadr z filmu *Made in Serbia* (2005) Mladena Đorđevića

Stanów Zjednoczonych i Holandii. Zob. M. Milojević, D. Ivanović, M. Jovičević, *Srpski porno glumac za dan snimanja dobije jednu propenu platu, a evo šta treba da radi da bi zaradio 2.000 evra*, <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/srpski-porno-glumac-za-dan-snimanja-dobije-jednu-prosecnu-platu-a-evo-sta-treba-da/b2rcgy8> (dostęp: 11.02.2018).

Pierwszym z nich jest Dino Dinoni z Belgradu. Dinoni marzy o karierze profesjonalnego gwiazdora porno, dlatego usilnie dąży do podniesienia swoich zawodowych kwalifikacji: dba o kondycję fizyczną, przeprowadza badania medyczne, ogląda filmy z najsłynniejszymi aktorami porno (jego idolem jest Włoch Rocco Siffredi), z oddaniem występuje na planie filmowym. We współpracy ze Stankoviciem kręci film w Budapeszcie, który uchodzi za środkowoeuropejską stolicę pornografii<sup>21</sup>. Mniejsze zaangażowanie niż Dinoni przejawia biseksualny Đurica Stankov, który pochodzi z małego miasta Vršac położonego przy granicy z Rumunią – w południowym Banacie. Wyjeżdża stamtąd po śmierci swojego dziecka i rozwodzie z żoną. W Belgradzie pracuje w sekstelefonie i występuje w filmach porno, także homoseksualnych.

Đorđević i Bekvalac odwiedzają również Eržebet i Gorana Petrovićów, małżeństwo mieszkające we wsi Debeljača, położonej – jak Vršac – w południowej części serbskiego Banatu. Eržebet i Goran żyją tam z pięciorgiem dzieci w trudnych warunkach socjalnych. Eržebet już od pewnego czasu gra w filmach Stankovicia; jej mąż dopiero debiutuje. Ostatnim aktorem, z którym przed kamerą rozmawia Bekvalac, jest murarz ze wsi Lokve w południowym Banacie – serbski Rumun Simeon Daždea<sup>22</sup>. Daždea cieszy się sławą lokalnej gwiazdy filmowej – wszyscy go tam znają z jego pornograficznych dokonań, co nie chroni go jednak przed chuligańską agresją (na spotkanie z ekipą filmową przychodzi z obandażowaną głową i ręką, został bowiem pobity przez pijanego mężczyznę z sąsiedztwa).

Pornografia w dokumencie Đorđevića pełni funkcję metafory społecznej. Przyciąga uwagę widza swoją „kontrowersyjnością”, by uwydatnić sytuację współczesnego społeczeństwa serbskiego, którą egzemplifikuje na zasadzie podobieństwa. Innymi słowy, zła sytuacja pornografii filmowej w Serbii metaforycznie odwzorowuje złą sytuację społeczną w tym kraju. Aktorzy

<sup>21</sup> Pod Budapesztem, w niewielkiej miejscowości Csömör, słynny włoski aktor porno – Rocco Siffredi – założył w 2015 roku Akademię Rocca Siffrediego (Rocco Siffredi Academy), zwaną też Uniwersytetem Porno (University of Porn). Szkołą się tam adepci aktorstwa, reżyserii i scenariopisarstwa pornograficznego, przybyli z różnych regionów Europy.

<sup>22</sup> Serbską część Banatu – regionu historycznego podzielonego między Serbię, Rumunię i Węgry – zamieszkuje liczna mniejszość rumuńska.

porno grający w filmach Stankovicia, niezależnie od tego, skąd pochodzą i gdzie mieszkają – w Belgradzie czy na prowincji – reprezentują najniższe i najbiedniejsze warstwy społeczne. Niektórzy nie mają stałej pracy, inni pracują za niską płacę. Udział w filmach porno przynosi im lepszy zarobek, lecz nie jest on częsty i regularny, ponieważ wspomniane filmy Stanković kręci z poszczególnymi aktorami jedynie co jakiś czas.

Występy pornograficzne pełnią jeszcze jedną funkcję w życiu bohaterów utworu Đorđevića – dowartościowują ich, ponieważ pozwalają im poczuć się bardziej atrakcyjnymi i w jakiejś mierze wyjątkowymi, gdyż zdolnymi do przekraczania ograniczeń obyczajowych, które są dla innych nieprzekraczalne, zwłaszcza w Serbii, przedstawionej przez reżysera jako kraj kulturowo konserwatywny, gdzie obywatele oglądają filmy i czasopisma pornograficzne, a jednocześnie – szczególnie na prowincji – traktują uczestnictwo w pornograficznych sesjach fotograficznych i nagraniach filmowych jako zajęcie gorszące, niebędące dostatecznie godziwym sposobem zarabiania pieniędzy. W rozmowach z aktorami porno, prowadzonych na planie zdjęciowym i poza nim, Stanković stara się ich utwierdzić w przekonaniu, że – wbrew panującej opinii – nie robią niczego złego, a jedynie uczciwie – nie krzywdząc nikogo – pracują w zawodzie, który w innych, bardziej oświeconych społeczeństwach – jak węgierskie czy niemieckie – nie wywołuje żadnych obiekcji, jest bowiem uznawany za coś zwyczajnego. Co więcej, gwiazdy porno cieszą się tam swoistym poważaniem społecznym.

W tym kontekście można sobie pozwolić na stwierdzenie, że przedstawieni w *Made in Serbia* aktorzy, przełamując swoją postawą obyczajowe tabu i przeciwstawiając się społecznemu zakłamaniu, przyczyniają się do liberalnego unowocześnieńia Serbii. Ich aktywność zostaje w filmie określona mianem pornopartyzantki, co odnosi się nie tyle do amatorskiego poziomu serbskiej pornografii filmowej, ile do jej wywrotowego charakteru. *Made in Serbia* opiera się więc na paradoksie: zajęcie, które często kojarzy się z upadkiem moralnym i utratą godności, zostaje przedstawione jako źródło wartości o znaczeniu indywidualnym i społecznym. To jednak wartość iluzoryczna, gdyż moc seksualna odczuwana przez aktorów porno w trakcie realizacji filmów nie niweluje ubóstwa egzystencjalnego, w jakim żyją, tylko je podkreśla, ponieważ wzmiankowane filmy powstają

w równie ubogich warunkach produkcyjnych. W konsekwencji pornografia – jako droga ucieczki od serbskiej rzeczywistości, trawionej kryzysem ekonomicznym i społecznym – staje się esencją tej rzeczywistości. Tak podsumowuje rzeczoną kwestię publicysta Teofil Pančić w recenzji dokumentu Đorđevića:

Nędzna, cholernie amatorska i naiwna, w pewnym – dziś już utraconym sensie słowa – „wiejska” serbska produkcja pornograficzna wygląda z grubsza tak pokracznie i żałośnie jak większość „ponadprzeciętnych” rzeczy w tym kraju, a jej bohaterowie to jedynie zwykli, smutni i zagubieni ludzie, stoicy, którzy dobrowolnie przyjmują na siebie odium zakłamanego patriarchy, a jednocześnie w ogóle nie sprawiają wrażenia osób pozbawionych ludzkiej godności<sup>23</sup>.

Pisząc o pornografii jako metaforze społecznej, nie można pominąć politycznego kontekstu owej metafory. Nie zostaje on w *Made in Serbia* uwytłumiony, lecz dla widzów filmu znających serbską współczesność jest raczej oczywisty. Jak już wspomniano, lata transformacji ustrojowej to w Serbii okres wieloaspektowego kryzysu. Jednocześnie władze serbskie uprawiają propagandę populistyczno-nacjonalistyczną, którą przesiąka tamtejsza kultura popularna i medialna. Treści narodowe są przez nią eksponowane niczym podniecający towar przeznaczony do hedonistycznej konsumpcji. Alexei Monroe nazywa to zjawisko pornonacjonalizmem<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> T. Pančić, *Štap, kanap i seks za ogrev*, „Vreme”, 21.04.2005, nr 746, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=413287> (dostęp: 14.02.2018). Ten oraz inne cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autora artykułu.

<sup>24</sup> A. Monroe, *Balkan Hardcore. Pop culture and paramilitarism*, „Central Europe Review” 2000 (2), nr 24, <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html> (dostęp: 6.03.2018).



Fot. 4. Slobodan Stanojević i jego pornopartyzanci. Kadr z filmu *Made in Serbia* (2005) Mladena Đorđevića

Společnemu ugruntowaniu pornonacjonalistycznej wizji świata służą odwołania do tradycji patriarchalnej, która w owej wizji jest często kojarzona z męską jurnością, co ma oparcie w stereotypowym nie tylko dla Serbii, ale w ogóle dla całego Półwyspu Bałkańskiego micie silnego mężczyzny oraz związanym z nim powszechnym przyzwoleniem na protekcjonalne traktowanie kobiet. Kryzys panujący w kraju – zwłaszcza jego wojenny aspekt – sprzyja szerzeniu się seksistowskiego protekcjonalizmu, ponieważ pobudza pierwotne (a więc także seksualne) odruchy wiążące się z pragnieniem przetrwania<sup>25</sup>. Męski seksualizm staje się w rzeczonym kontekście manifestacją siły życio-

<sup>25</sup> O łączności seksizmu z retoryką wojenną w serbskim dyskursie społecznym pisze dokładniej Ivan Čolović. Podobne zjawisko na chorwackim przykładzie omawia Dubravka Ugrešić. Zob. I. Čolović, *Bordel ratnika*, w: idem, *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*, Beograd 2000; D. Ugrešić, *Dzielní z nas chłopcy*, w: eadem, *Kultura kłamstwa (eseje antypolityczne)*, przeł. D.J. Ćirlić, Wrocław 1998.

wej narodu, sygnalizuje bowiem jego zdolność do masowego zwiększania populacji. Kobieta ma w tej patriarchalnej wizji rolę – wedle słów Žarany Papić – świętego źródła narodu i maszyny do rodzenia<sup>26</sup>. W konsekwencji jej wizerunek ulega – jak z kolei twierdzą Dragica Vujadinović i Vojislav Stanimirović – wulgarnej tabloidyzacji<sup>27</sup>.

W procesie eksponowania tożsamości narodowej odwołania do tradycyjnego patriarchalizmu służą więc rewitalizacji nie tylko kulturowych podstaw serbskości, lecz także jej podstaw biologicznych – sfery rozrodu. Mają mobilizować naród do przetrwania w trudnych warunkach przez pobudzanie do intensywnego rozmnażania. Skutkiem nacjonalistycznej instrumentalizacji tradycji patriarchalnej jest jej pornografizacja w tamtejszej prasie brukowej<sup>28</sup> oraz muzyce turbofolkowej, a także – choć w bardziej subtelnej i ironicznej formie – w niektórych filmach fabularnych z lat dziewięćdziesiątych, na przykład tych autorstwa Emira Kusturicy.

Zgłębiając związek pornografii z patriarchalizmem w serbskim kontekście kulturowym, należy pamiętać, że w kontekście bardziej ogólnym – ponadnarodowym – od dłuższego czasu zwracają na niego uwagę feministki. Według nich pornografia jest produktem kultury patriarchalnej i jednocześnie medium propagującym tę kulturę. Degraduje bowiem kobietę do seksualnego ciała-przedmiotu, co ugruntowuje jej podrzędny względem mężczyzny status społeczny. Zgodnie z przywołaną teorią pornografia, zwłaszcza jej główny, heteroseksualny nurt, redukuje patriarchalizm do tego, co w nim najbardziej prymitywne: do tępej fizycznej dominacji mężczyzny nad kobietą.

Swoje podejście do relacji między pornografią a patriarchalizmem feministki w krajach byłej Jugosławii, jak i te działające na Zachodzie aktualizują

<sup>26</sup> Ž. Papić, *Evropa posle 1989. godine: etnički ratovi, fašizacija društvenog života i politike tela u Srbiji*, w: *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika. Knjiga eseja i intervjua o Kosovu i Srbiji*, red. V. Knežević, K. Lukić, I. Marjanović, G. Nikolić, Novi Sad 2013, s. 115.

<sup>27</sup> D. Vujadinović, V. Stanimirović, *Rodni odnosi u Srbiji u doba tranzicije – između repatrijarhalizacije i emancipacije*, w: *Demokratska tranzicija Srbije – (re)kapitulacija prvih 20 godina*, red. G. Dajević, B. Vranić, Beograd 2016, s. 200.

<sup>28</sup> Na ten temat więcej: I. Kronja, *Politics as Porn. The Pornographic Representation of Women in Serbian Tabloids and Its Role in Politics*, w: *Stereotyping. Representation of Women in Print Media in South East Europe*, red. N.M. Bamburać, T. Jusić, A. Isanović, Sarajevo 2006.



w kontekście wojen postjugosłowiańskich z uwagi na gwałty dokonywane wówczas na kobietach przez żołnierzy reprezentujących różne strony konfliktu. Jelena Batinić pisze: „Według radykalnych feministek pornografia seksualizuje przemoc wobec kobiet. Krótko mówiąc – stanowi teorię w stosunku do praktyki, jaką jest gwałt”<sup>29</sup>. Do feministek wyznających ten pogląd należy Catherine A. MacKinnon. Jej zdaniem do nagminnego stosowania przemocy seksualnej przez serbskich żołnierzy podczas wojny w Bośni i Hercegowinie przyczyniła się pornografia produkowana jeszcze w socjalistycznej Jugosławii, ponieważ usankcjonowała i zinstytucjonalizowała przedmiotowe podejście mężczyzn do kobiet<sup>30</sup>. Opinia MacKinnon wzbudziła w swoim czasie wiele kontrowersji, także w środowisku feministycznym, ponieważ upraszczała problem związku między pornografią a wojennymi gwałtami oraz piętnowała tylko jedną stronę konfliktu – serbską.

W dokumencie Đorđevića kontekst wojny nie odgrywa większej roli (jedynie Simeon Daždea wspomina, że był na froncie – chorwacko-serbskim). Opisując kulisy produkcji pornograficznej, reżyser podkreśla, że dominacja mężczyzny nad kobietą (względnie jednego mężczyzny nad drugim w pornografii homoseksualnej) jest w niej wyreżyserowana, nieautentyczna, pokazowa. Aktorzy porno przez niego zaprezentowani starają się na planie zdjęciowym zaimponować seksualną sprawnością, lecz poza planem okazują się zaprzeczeniem stereotypu bałkańskiego (serbskiego) *macho*, są bowiem – każdy pod innym względem – niewystarczająco mężczy, swoiście słabi. Dino Dinoni pragnie zostać gwiazdą porno, jednak szanse na realizację tego marzenia obniża jego raczej chlerlawą posturą. Biseksualny Đurica Stankov jest przede wszystkim homoseksualistą. Goran Petrović podczas nagrywania sceny porno ze swoją żoną traci erekcję i musi zastąpić go dubler. Simeon Daždea wygląda na safandulowatego poczciwca. Ponadto – jak już wspomniano – zostaje pobity przez miejscowego chuligana. Wszyscy oni zostają przedstawieni jako ofiary systemu społecznego, zmuszone do prostytuowania się przed kamerą.

<sup>29</sup> J. Batinić, *Feminism, Nationalism, and War. The 'Yugoslav Case' in Feminist Texts*, „Journal of International Women's Studies” 2001 (3), nr 1, s. 16.

<sup>30</sup> C.A. MacKinnon, *Turning Rape into Pornography. Postmodern Genocide*, w: *Mass Rape. The War against Women in Bosnia-Herzegovina*, red. A. Stiglmeier, Lincoln-London 1994.

W bałkańskiej tradycji patriarchalnej, szczególnie w jej zwulgaryzowanej postaci, zdolność do prostytucji i pragnienie podobania się innym przez eksponowanie seksualnych walorów własnej cielesności przypisuje się kobiecie; dla mężczyzny nie są to cechy typowe. We wspomnianym kontekście pornograficzna aktywność wymienionych bohaterów *Made in Serbia* czyni ich w większej mierze kobiecymi niż męskimi. Bardziej „męsko” od nich zachowuje się Eržebet Petrović, wykazuje się bowiem większą energią i zdecydowaniem. Seksualnie dominuje nad swoim mężem.

Aktorzy porno przedstawieni przez Đorđevića, włącznie z Eržebet, wzbudzają ogólne politowanie także z powodu niskiej jakości warsztatowej filmów, w których grają. Ich seksualne osiągnięcia przed kamerą deprecjonuje też kontekst społeczny i ekonomiczny towarzyszący ich aktywności. Do udziału w filmach pornograficznych popycha ich w dużej mierze trudna sytuacja życiowa. W *Made in Serbia* krytyce poddana zostaje zatem nie sama instytucja pornografii, lecz warunki, w jakich ona funkcjonuje. Dlatego można powiedzieć, że pornografia odgrywa w filmie Đorđevića rolę lustra, które w swoich ograniczonych, ale za to wyostrażających odbicie ramach ukazuje rozdźwięk między konsumpcyjnymi pragnieniami Serbów w okresie transformacji a okolicznościami, w jakich owe pragnienia się realizują.

Nędzę serbskiej pornografii można również odczytać w świetle powyższych uwag jako metaforę faktycznego, czyli kryzysowego stanu serbskiej tradycji patriarchalnej. Moc seksualna aktorów porno przejawiana przez nich w filmach nie przekłada się na realną poprawę warunków, w jakich żyją, ukrywa jedynie ich niemoc życiową. Podobna relacja zachodzi w przypadku mocy politycznej, jaką w czasach transformacji ustrojowej manifestują władze serbskie, podpierając się tradycją patriarchalną. W rzeczywistości nie zapewniają one swoim obywatelom prawdziwie „patriarchalnego” bezpieczeństwa społecznego, nie radzą sobie bowiem z kryzysem ogarniającym wówczas Serbię, a nawet go – różnymi nieporadnymi i niefortunnymi decyzjami – nasilają. Manifestacja siły politycznej okazuje się jedynie retoryczną kompensacją niemocy społecznej. Reżyser *Made in Serbia*, przedstawia realia serbskiego przemysłu pornograficznego, obnaża zakłamanie pornonacjonalizmu.

## BIBLIOGRAFIJA

- Batinić Jelena, *Feminism, Nationalism, and War. The 'Yugoslav Case' in Feminist Texts*, „Journal of International Women's Studies” 2001 (3), nr 1, s. 1–23.
- Čavčić Elma, *Pornografija*, w: *Feministička čitanja društvenih fenomena*, red. Jasmina Čaušević, Aida Spahić, Sarajevo 2015, s. 150–155.
- Čolović Ivan, *Bordel ratnika*, w: idem, *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*, Beograd 2000, s. 71–82.
- Kesić Vesna, *A Response to Catharine MacKinnon's Article "Turning Rape into Pornography. Postmodern Genocide"*, „Hastings Women's Law Journal” 1994 (5), nr 2, s. 266–280.
- Kronja Ivana, *Politics as Porn. The Pornographic Representation of Women in Serbian Tabloids and Its Role in Politics*, w: *Stereotyping. Representation of Women in Print Media in South East Europe*, red. Nirman Mornjak-Bamburać, Tank Jusić, Adla Isanović, Sarajevo 2006, s. 187–216.
- MacKinnon Catherine A., *Turning Rape into Pornography. Postmodern Genocide*, w: *Mass Rape. The War against Women in Bosnia-Herzegovina*, red. Alexandra Stiglmayer, Lincoln–London 1994, s. 73–81.
- Milojević Marina, Ivanović Dragana, Jovičević Mihailo, *Srpski porno glumac za dan snimanja dobije jedn upropenu platu, a evo štatreba da radi da bi zaradio 2.000 evra*, <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/srpski-porno-glumac-za-dan-snimanja-dobije-jednu-prosecnu-platu-a-evo-sta-treba-da/b2rcgy8> (dostęp: 11.02.2018).
- Monroe Alexei, *Balkan Hardcore. Pop culture and paramilitarism*, „Central Europe Review” 2000 (2), nr 24, <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html> (dostęp: 6.03.2018).
- Pančić Teofil, *Štap, kanap i seks za ogrev*, „Vreme”, 21.04.2005, nr 746, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=413287> (dostęp: 14.02.2018).
- Papić Žarana, *Evropa posle 1989. godine: etnički ratovi, fašizacija društvenog života i politike tela u Srbiji*, w: *Slobodni i suvereni. Umetnost, teorija i politika. Knjiga eseja i intervjuva o Kosovu i Srbiji*, red. Vida Knežević, Kristian Lukić, Ivana Marjanović, Gordana Nikolić, Novi Sad 2013, s. 113–128.
- Polimac Nenad, *Leksikon YU filma*, Zagreb 2016.
- Polimac Nenad, *Zvonimir Maycug. Ispovijest jednog hrvatskog pornografa*, „Globus” 8.04.2016.
- Sontag Susan, *Wyobraźnia pornograficzna*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 36–58.
- Škrabalo Ivo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb 1998.
- Tribuson Goran, *Povijest pornografije*, Zagreb 1988.

- Ugrešić Dubravka, *Dzielni z nas chłopcy*, w: eadem, *Kultura kłamstwa (eseje antypolityczne)*, przeł. Dorota Jovanka Ćirlić, Wrocław 1998.
- Vujadinović Dragica, Stanimirović Vojislav, *Rodni odnosi u Srbiji u doba tranzicije – između repatrijarhalizacije i emancipacije*, w: *Demokratska tranzicija Srbije – (re)kapitulacija prvih 20 godina*, red. Goran Dajević, Bojan Vranić, Beograd 2016, s. 189–215.
- Vuksanović Divna, *Pitanje javnosti – pornografija suvremenih i novih medija*, „In Media Res. Časopis filozofije medija” 2014 (3), nr 4.
- Žikić Biljana, *Dissidents liked Pretty Girls. Nudity, Pornography and Quality Press in Socialism*, „Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije” 2010 (16), nr 1, s. 53–71.
- Žikić Biljana, *Emancipacija pornografije ili pornografizacija emancipacije. „Ozbiljniji” mediji i pornografija u (post)socijalizmu*, w: *Horror – porno – ennui. Kulturne prakse postsocijalizma*, red. Ines Prica, Tea Škokić, Zagreb 2011.

## ABSTRACT

## SERBIA IN THE PORNOGRAPHIC MIRROR

The article's starting point is the status of pornography in socialist Yugoslavia. Pornographic magazines there have been published by state publishing houses since the late 1960s. They fulfil not only an entertainment function, but also a social one, because they propagate sexual liberalisation and feminine emancipation. After the disintegration of Yugoslavia, the local porn industry was privatised and has extended the production to pornographic films; however, they are produced in a small number and have low quality. This fact is illustrated in the Serbian case by Mladen Đorđević's documentary *Made in Serbia* (2005). The director devotes most attention to the life situation of several porn actors, using pornography as a metaphor describing social relations in Serbia during the period of political transformation, when the development of consumer needs is accompanied by the impoverishment of society. At the same time, populist-nationalist propaganda dominates Serbian political discourse, appealing to the patriarchal tradition. The combination of nationalism and patriarchal culture is often made more attractive by pornographic allusions, thanks to which pornography also gains nationalist and patriarchal overtones. Đorđević discredits its ideological significance, underlining the miserable conditions in which it arises. In his film, pornography acts as a “naked” mirror reflecting the truth about the social condition of the Serbs, which is in contradiction with the political declarations. In other words, the bad condition of Serbian film pornography

reveals the discrepancy between the political power manifested by the state authorities through propaganda and their social impotence associated with the inability to resolve the economic crisis.

**Keywords:** pornography, Yugoslavia, Serbia, political transformation, patriarchy

## ABSTRAKT

### SERBIA W PORNOGRAFICZNYM LUSTRZE

Punkt wyjścia artykułu stanowi status pornografii w socjalistycznej Jugosławii. Czasopisma pornograficzne publikowane są tam przez państwowe wydawnictwa od końca lat sześćdziesiątych. Pełnią nie tylko funkcję rozrywkową, ale też społeczną, propagując bowiem liberalizację seksualną i kobiecą emancypację. Po rozpadzie Jugosławii lokalny przemysł pornograficzny prywatyzuje się i rozszerza produkcję o filmy pornograficzne, jednak powstaje ich niewiele i cechują się niską jakością warsztatową. Tę sytuację na serbskim przykładzie obrazuje film dokumentalny Mladena Đorđevića pt. *Made in Serbia* (2005). Reżyser najczęściej uwagi poświęca sytuacji życiowej kilku aktorów porno, zachęcając do potraktowania pornografii jako metafory opisującej stosunki społeczne w Serbii w okresie transformacji ustrojowej, gdy rozwojowi potrzeb konsumpcyjnych towarzyszy ubożenie społeczeństwa. W tym samym czasie w dyskursie politycznym dominuje populistyczno-nacjonalistyczna propaganda, która chętnie odwołuje się do tradycji patriarchalnej. Połączenie nacjonalizmu z patriarchalizmem często uatrakcyjniane bywa pornograficznymi aluzjami, dzięki czemu również pornografia zyskuje nacjonalistyczny i patriarchalny wydźwięk. Đorđević dyskredytuje jej ideologiczne znaczenie, podkreślając nędzne warunki, w jakich ona powstaje. W jego filmie pornografia odgrywa rolę „nagiego” lustra odzwierciedlającego prawdę o kondycji społecznej Serbów, stojącą w sprzeczności z politycznymi deklaracjami. Innymi słowy, zła kondycja serbskiej pornografii filmowej odkrywa rozdźwięk między mocą polityczną, manifestowaną przez władze państwa za pomocą propagandy, a ich niemocą społeczną, związaną z niemożnością rozwiązania kryzysu ekonomicznego.

**Słowa kluczowe:** pornografia, Jugosławia, Serbia, transformacja polityczna, patriarchalizm

## NOTY O AUTORACH

**Gabriela Abrasowicz** – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Obecnie adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Napisała pod kierunkiem prof. Magdaleny Koch rozprawę doktorską na temat twórczości współczesnych serbskich i chorwackich dramatopisarek. Autorka monografii *Dramat ciała, ciało w dramacie. Twórczość serbskich i chorwackich dramatopisarek w latach 1990–2010* (Wrocław 2016) oraz serii artykułów naukowych, w których dzieli się wynikami badań nad postjugosłowiańskim dramatem i teatrem z perspektywy antropologii ciała, *gender studies* i transkulturowości. Obecnie realizuje projekt naukowy „(Trans)pozycje idei w chorwackim i serbskim dramatopisarstwie oraz teatrze (1990–2020). Perspektywa transkulturowa”, finansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki. Współpracowała w ramach międzynarodowego projektu badawczego „Żene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma”, którego owocem jest publikacja pod tym samym tytułem (pod redakcją prof. Lady Čale Feldman, Belgrad 2015). Współorganizowała konferencję „Od mobilności do interakcji. (Re)wizje dramatu i teatru w Jugosławii oraz nowej produkcji dramatopisarstwo-teatralnej w Bośni i Hercegowinie, Chorwacji, Czarnogórze, Kosowie, Macedonii, Serbii i Słowenii” (Katowice–Sosnowiec 2018). Tłumaczka i konsultantka podczas festiwali teatralnych.

**Magdalena Bogusławska** – doktor habilitowana, kulturoznawczyni, sławistka. Adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się kulturami słowiańskich Bałkanów, przede wszystkim kulturą wizualną, widowiskami kulturowymi oraz praktykami artystycznymi w Serbii, Chorwacji, Bośni, Macedonii, Czarnogórze, Bułgarii i Słowenii. Interesuje się również fenomenem socjalistycznej Jugosławii oraz pamięcią