

ANNA DOBROWOLSKA  
*European University Institute, Florencja*

AKT KOBIECY I REWOLUCJA SEKSUALNA W DEKADZIE GIERKA  
HISTORIA WYSTAW „VENUS”  
NA TLE PRZEMIAN OBYCZAJOWYCH W PRL\*

WPROWADZENIE

W lutym 1975 roku Telewizja Polska wyemitowała pierwszy odcinek serialu *S.O.S.* w reżyserii Janusza Morgensterna. Nakręcona na Wybrzeżu produkcja śledziła losy dziennikarza radiowego Rafała Kostronia. Podczas pracy nad jednym z reportaży Kostron wpada na trop grupy przestępczej, w której działania może być zamieszana jego córka, Elżbieta. Jak się okazuje, grupa zachęcała młode dziewczyny do pozowania do aktów, które chłopak Elżbiety, Marek, przygotowywał pod pretekstem udziału w konkursie „Venus 73”. Potem uwodził on modelki i za pomocą ukrytej kamery fotografował je podczas stosunku seksualnego. Zdjęcia te służyły jego szajce do szantażowania dziewczyn i przymuszania ich do udziału w kolejnych sesjach. Fotografie miały być sprzedawane klientom na Zachodzie, a sami przestępcy, odłożywszy pieniądze na zagranicznym koncie, planowali ucieczkę z kraju. W sposób typowy dla sensacyjnych produkcji Telewizji Polskiej z tamtego okresu rozwiązanie całej sprawy okazało się

---

Adres do korespondencji: [amdobrowolska@wp.pl](mailto:amdobrowolska@wp.pl) / [anna.dobrowolska@eui.eu](mailto:anna.dobrowolska@eui.eu); ORCID: 0000-0002-2312-8010

\* Artykuł powstał w ramach projektu „Rewolucja czy ewolucja seksualna? Przemiany obyczajowości w Polsce w latach 1956–1989”, finansowanego ze środków budżetowych na naukę w latach 2017–2021 jako projekt badawczy w programie „Diamentowy Grant”.

możliwe dzięki sprytowi i dociekliwości funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej.

Po brawurowym pościgu samochodowym Marek zostaje w końcu aresztowany przez milicjantów. Jak wyjaśnia podczas przesłuchania: „Robiliśmy akty. Ale potem przyszła ta rewolucja seksualna i musieliśmy się przestawić. Wie pan jak dzisiaj trudno jest robić dobrą pornografię? Trzeba być jak Einstein i mieć najlepszy towar. A skąd go brać?” (S.O.S., 1975). Ten cytat idealnie obrazuje uwikłanie aktu kobiecego w dyskusje na temat przemian obyczajowości w Polsce lat siedemdziesiątych, a także cienką granicę przebiegającą między dozwoloną sztuką erotyczną (akt) a pornografią. Serial S.O.S. przetwarza te wątki na potrzeby sensacyjnej fabuły, stąd charakterystyczna w produkcji atmosfera moralnego niepokoju związanego z komercjalizacją kobiecej nagości. Warto jednak przyjrzeć się bliżej historii aktu kobiecego w kulturze popularnej PRL. To właśnie za pomocą pozornie niewinnych artystycznych aktów rozpoczęła się w latach siedemdziesiątych znacząca transformacja obyczajowa. Wystawy aktu kobiecego „Venus” organizowane w Krakowie od 1970 roku były zwiastunem rewolucji seksualnej, która na dobre rozwinie się w kulturze wizualnej Polski Ludowej w kolejnej dekadzie.

#### RAMY METODOLOGICZNE I CELE BADAWCZE

Dotychczasowe badania historyczne i kulturoznawcze wykazały, że w latach osiemdziesiątych w polskiej kulturze popularnej nastąpił niewątpliwie boom seksualny. „W drugiej połowie lat osiemdziesiątych wyobraźnię Polaków zaludniać bowiem zaczęły z wielkim impetem coraz bardziej erotyczne, a nawet pornograficzne treści, docierające do naszego kraju z Zachodu” — wskazuje Karol Jachymek (2019, s. 60). Zjawisko to z jednej strony było związane z rozpowszechnianiem się w Polsce kaset wideo, z drugiej jednak nie byłoby możliwe bez przyzwolenia ze strony władz, w tym cenzury. Według Piotra Zwierzchowskiego (2018) nagość i wątki seksualne (tak zwane „momenty”) były stosowane w kinie tego okresu jako sposób na przyciągnięcie widzów do kin i zapewnienie chociaż częściowej legitymizacji polskiej kinematografii w oczach widzów spragnionych rozrywki na wzór zachodni. Podobne tezy stawia również Krzysztof Kornacki (2008, s. 216), wskazując ponadto, że ikonografia filmów erotycznych z tamtych lat chętnie odwoływała się do konwencji kobiecego aktu, sankcjonując tym samym przede wszystkim voyeurystyczną funkcję filmowej nagości.

Wymienionych autorów łączy skupienie na dekadzie lat osiemdziesiątych, w której szukają źródeł obyczajowej liberalizacji. Nic dziwnego, że

interpretacje boomu erotycznego ostatnich lat PRL często koncentrują się na jego politycznych aspektach, traktując go albo jako wyraz walki z pruderią systemu komunistycznego, albo wręcz przeciwnie — jak efekt odgórnego polityki władz nastawionej na uspokojenie nastrojów społecznych i wyciszenie buntów (Kalinowska 2009). Dotychczasowe badania nad erotyzacją kultury popularnej w okresie schyłkowego PRL pomijały lub umniejszały wpływ wydarzeń poprzedniej dekady na przemiany obyczajowości w Polsce. Moim celem zatem jest uzupełnienie tej luki w badaniach. Podążając za wspomnianą już obserwacją Kornackiego, dotyczącą ważnej roli aktu kobiecego dla dyskursu wizualnego filmów erotycznych, chciałabym skupić się na historii wystaw „Venus” oraz ich roli w negocjowaniu granic dopuszczalnej seksualnej reprezentacji w Polsce Ludowej.

Chcąc lepiej zrozumieć ramy dyskursu, które pozwalały organizatorom wystaw „Venus” argumentować za widocznością i legitymizacją kobiecej nagości w przestrzeni publicznej, sięgam po typologię wypracowaną przez amerykańską socjolożkę Beth Eck. Odwołując się do teorii Ervinga Goffmana i Eviatara Zerubavela, Eck (2001, s. 606–608) pokazuje, w jaki sposób znaczenie obrazów nagości jest konstruowane społecznie. Na podstawie wywiadów przeprowadzonych z respondentami w Stanach Zjednoczonych w latach dziewięćdziesiątych dowodzi, że odbiorcy w konfrontacji z wizualnymi reprezentacjami nagości skupiają się na umieszczeniu danego obrazu w znanej im kulturowej ramie (*framework*). Eck wyróżnia trzy podstawowe ramy: artystyczną, pornograficzną i informacyjną. Przykładem nagości artystycznej są dzieła sztuki — na przykład malarstwo czy fotografia, umieszczone w muzeach i w ten sposób pozbawione konotacji erotycznej. Z kolei rama pornograficzna odnosi się do ilustracji pojawiających się w magazynach soft-porno, które mogą zostać przez respondentów zaakceptowane pod pewnymi warunkami (dostępności wyłącznie dla dorosłych, jasnego wyodrębnienia w przestrzeni sklepowej). Rama informacyjna pozwala z kolei zaakceptować obrazy nagości pojawiające się w kontekście edukacyjnym — Eck podaje tutaj przykład ilustracji z pisma „National Geographic” (zwykle przedstawiających nagość nie-białych kobiet, przedstawicielek „prymitywnych ludów”) czy podręczników do medycyny. Badania Eck skupiają się na odbiorze nagich obrazów, ale — jak pokazuje przykład dyskusji wokół wystaw „Venus” — umieszczenie nagości w odpowiedniej ramie istotne jest również na etapie wprowadzania wizualnych reprezentacji nagości do sfery publicznej.

Historyk sztuki Kenneth Clark rozróżnia między dwoma „typami” nagości w sztukach wizualnych: *nudity* i *nakedness*. Pojęcia te, trudne do przeniesienia na język polski, różni zapośredniczony przez kulturę stosunek

do ludzkiego ciała. Podczas gdy bycie nagim (*naked*) oznacza po prostu brak ubrań i powoduje wstyd, spotyka się ze społecznym napiętnowaniem, artystyczny akt (*nude*) prezentuje ciało piękne, symetryczne, „zreformowane”, poddane artystycznym konwencjom przedstawienia (Clark 1990, s. 3). W ten sposób, mimo kulturowego tabu otaczającego ludzką seksualność w jej cielesnym i afektywnym wymiarze, tak zdefiniowana artystyczna nagość może znaleźć swoje miejsce w dominującym dyskursie wizualnym. Jak zauważa Clark, rozróżnienie między ciałem a jego artystyczną reprezentacją staje się szczególnie ważne wraz z wynalezieniem fotografii i wkroczeniem tej metody obrazowania na pole sztuki. Celem fotografii aktu jest nie odtworzenie prawdziwego nagiego ciała, ale raczej przekazanie subiektywnej wizji artystycznej dotyczącej tego, jak ciało takie powinno wyglądać (Clark 1990, s. 9). Tym samym analizując fotografię aktu nie sposób abstrahować od kulturowego kontekstu, w którym została wytworzona, a także reprodukowanych przez nią ideologii władzy.

Nagość, jak wskazuje na przykład historyczka Philippa Levine (2013), służyła uzasadnianiu kolonialnych hierarchii w Imperium Brytyjskim i definiowaniu różnicy między „prymitywnym” a „cywilizowanym”. Z kolei Jeffrey Weeks (2012, s. 31) zauważa, że „kiedy chodzi o seks, chodzi o społeczeństwo”. Parafrazując jego słowa, można uściślić, że kiedy mowa o nagich ciałach, tak naprawdę mowa jest o „ciele” całego społeczeństwa. Tym samym analizowanie wizualnych reprezentacji nagości skupia się nie tylko na cielesności jako takiej, ale też powinno służyć krytycznemu dekonstruowaniu dyskursów władzy, w tym ich upłciowionego, rasistowskiego i głęboko heteronormatywnego charakteru.

Celem moim jest zatem krytyczna analiza medialnych dyskursów poświęconych krakowskim wystawom aktu kobiecego „Venus” na tle przemian obyczajowych dekady Gierka. Poprzez analizę dyskursów legitymizujących nowy typ nagości w przestrzeni publicznej badam, jak zmieniał się stosunek społeczeństwa polskiego do seksualności i ciała w tym okresie. Bazę źródłową stanowią publikacje prasowe, kroniki filmowe i albumy fotograficzne, przede wszystkim z lat siedemdziesiątych. Na ich podstawie rekonstruuję trzy dominujące ramy, które wpływały na rozumienie i legitymizowanie kobiecej nagości w dyskursie medialnym i eksperckim PRL: artystyczną, pornograficzną i informacyjno-edukacyjną.

#### HISTORIA WYSTAW „VENUS”

Pierwsza wystawa aktu kobiecego „Venus” została otwarta 6 maja 1970 r. w Krakowie w ramach obchodów 75-lecia Krakowskiego Towarzy-

stwa Fotograficznego (KTF) (Jankowski 1977, s. 74; Jakubowski 2020). Organizacja takiego wydarzenia była autorskim pomysłem prezesa Towarzystwa, Władysława Klimczaka, i – jak donosiła prasa — stanowiła przede wszystkim metodę poratowania budżetu organizacji. KTF już wcześniej organizowało wystawy, na których eksponowano kobiece akty, na przykład w 1966 roku monograficzną ekspozycję Kazimiery Dyakowskiej (Jankowski 1977, s. 53–58). Wydarzenia te cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności; wystawa Dyakowskiej miała dla KTF zarobić 80 tysięcy złotych, co w połowie lat sześćdziesiątych było sumą co najmniej znaczną (Jankowski 1977, s. 61). Jak się okazało, publiczność była tak spragniona obrazów seksu i nagości, że nie odstraszał jej nawet poważny i ekskluzywny charakter galerii KTF-u. Zasada *sex sells*, która zdominowała w tamtym okresie kulturę masową na Zachodzie, okazała się prawdziwa również w socjalistycznej Polsce, ku zaskoczeniu niektórych komentatorów.

Już od samego początku wystawom towarzyszyły kontrowersje. W nocy z 21 na 22 maja 1970 r. z galerii skradziono kilkanaście fotogramów (*Włamali się na wystawę...*, 1970). Choć organizatorzy i przychylni im dziennikarze ubolewali nad atmosferą sensacji (Garztecki 1970), tak naprawdę to właśnie kradzież fotogramów przyciągnęła do Krakowa uwagę ogólnopolskich mediów. W czerwcu sale wystawowe odwiedzili nawet reporterzy Polskiej Kroniki Filmowej, po raz pierwszy umożliwiając widzom z całego kraju dokładne przyjrzenie się zdjęciom, które lektor PKF określił mianem „poematów na cześć urody kobiecego ciała” (PKF 24b/70). Sukces frekwencyjny i zainteresowanie ze strony fotografików skłoniły organizatorów do rozszerzenia formatu wystawy — od 1971 roku „Venus” odbywała się już jako Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej Aktu i Portretu. Jak donosiła wówczas prasa, do konkursu zgłosiło swoje prace ponad ośmiuset artystów z 42 krajów (*Wawel czy...*, 1971). W pierwszej międzynarodowej edycji konkursu nagrodę Grand Prix jury przyznało amerykańskiemu fotografowi Jamesowi Fee (Sawa 1972).

Międzynarodowy charakter wystawy wydaje się jednym z ważniejszych źródeł legitymizacji projektu w oczach publiczności i władz państwowych. Album z wystawy, wydany po wielu perypetiach w 1979 roku, był dwujęzyczny, a w spisie fotografii podkreślone zostało obywatelstwo poszczególnych fotografików. Z jednej strony „Venus” była „oknem na świat”, przestrzenią, dzięki której polscy fotografowie mogli zapoznać się z pracami zagranicznych kolegów, a publiczność przez chwilę poczuć jak w zachodnioeuropejskiej galerii. Z drugiej strony możemy ją interpretować jako „okno wystawowe” socjalizmu, pokazywane cudzoziemcom jako dowód na nowoczesność i otwartość PRL-owskiej kultury. „Kurier Szczeciński”

donosił nawet, że wielu turystów z zagranicy wybierało wycieczkę na wystawę zamiast zwiedzania najważniejszego krakowskiego zabytku — zamku na Wawelu (*Wawel czy...*, 1971). Wiele mówiąca jest w tym kontekście anegdota przytoczona przez Stanisława Jankowskiego. Podobno gdy po raz pierwszy w KTF pojawił się pomysł organizacji wystawy kobiecego aktu, rozważano tytuł „Afrodyta”. Organizatorzy doszli jednak do wniosku, że nazwa „Venus” będzie łatwiejsza do zapisania przez cudzoziemców. „Złośliwi twierdzą, że Klimczak też zmieniłby nazwisko, gdyby goście zagraniczni nie mogli tego nazwiska wymówić” — podsumowywał Jankowski (1977, s. 72).

Niewątpliwie za sukcesem wystawy i jej szerokim odbiorem w ogólnopolskich mediach stała właśnie postać prezesa Klimczaka. Trudno dziś (szczególnie bez dostępu do dokumentów archiwalnych KTF, które podobno zaginęły ze względu na zawirowania organizacyjne po 1989 roku) rozstrzygnąć, ile było w tym prawdy, a ile umiejętnej autopromocji ze strony prezesa. Na pewno jednak o wystawie mówiono i pisano dużo, a kolejne kłody pod nogi rzucające przez przedstawicieli lokalnych władz były przez Klimczaka umiejętnie wykorzystywane do mobilizacji zwolenników „Venus” w walce z „ciemnogrodem” i biurokratycznymi absurdami. Tak było na przykład w 1975 roku, kiedy urzędnicy nałożyli na KTF karę w wysokości 600 tysięcy złotych za zaległy podatek dochodowy. Jak twierdzili urzędnicy, wystawy „Venus” miały charakter rozrywkowy i zarobkowy, a zatem Towarzystwo powinno było odprowadzać podatek od każdego sprzedanego biletu. W obronie Klimczaka stanęły wówczas media, od satyrycznych „Szpilek” po prawniczy dwutygodnik „Prawo i Życie” (Rajca 1975; Łaniewski 1975). Urzędników oskarżano o uchybienia formalne, pruderyjne podejście do kobiecej nagości, wreszcie o niechęć wobec społecznego zaangażowania i inicjatywy (Garztecki 1975a; Rachtan 1975). Krytyka była tak zmasowana, że prezydent Krakowa wycofał karę, a dziennikarze z ulgą ogłosili, że „Venus” może ponownie „rozkwitnąć” (Jabłoński 1976).

Kolejne edycje wystawy cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności. Daniel Passent ironicznie podsumowywał na łamach „Polityki”: „Prezes mówi, że fakty są nagie, to jest, że publiczność pragnie aktów” (Bywalec 1972). W katalogu z pierwszych trzech międzynarodowych wystaw organizatorzy chwalili się, że w sumie ekspozycje zwiedziły w Polsce i zagranicą (fotogramy eksponowane były podobno również w Dreźnie) ponad 4 miliony osób (*Trzy lata...*, 1979, s. 5, 29). Choć trudno zweryfikować prawdziwość tych liczb, skala debat prasowych na temat wystawy (analizowanych w dalszej części artykułu) bez wątpienia wskazuje na waż-

ną rolę odgrywaną przez „Venus” w dyskusjach na temat socjalistycznej moralności w dekadzie Gierka.

Wpływ wystaw „Venus” dostrzeżemy w przemianach, jakie zaszły w kulturze wizualnej lat siedemdziesiątych. Przykładem może być wzmiankowany na początku serial S.O.S., ale też liczne fotograficzne akty, które zaczynają być wówczas drukowane w wielu magazynach ilustrowanych. To właśnie dzięki artystycznej legitymizacji towarzyszącej prezentowanym na wystawach pracom wizerunki nagich kobiet zaczęły coraz częściej pojawiać się w przestrzeni publicznej. Już w 1969 roku „Perspektywy” rozpoczęły prezentowanie kobiecych aktów w rubryce „Fotografika”. Autorem pierwszego z nich (*Na diunach IV*) był Andrzej Krynicki, późniejszy uczestnik i juror wystaw „Venus” („Perspektywy” 1969; zob. *Venus polska* 1973). W późniejszych latach na łamach „Perspektyw” rubrykę fotograficzną prowadził Juliusz Garztecki, juror i wielki zwolennik wystaw „Venus”. Wielokrotnie stawał on w obronie władz KTF i relacjonował przebieg dyskusji dotyczących wystawy, a artykuły zwykle opatrzone były reprodukcjami kobiecych aktów (zob. Garztecki 1974; 1975b). Prawdopodobnie Garztecki był również inicjatorem rubryki z aktami, która od stycznia 1971 roku zaczęła ukazywać się w olsztyńskiej „Panoramie Północy” pod tytułem wprost nawiązującym do krakowskiej wystawy (*Venus 70...*, 1971; zob. Garztecki 1970).

Podobnego typu aluzje do „Venus” w publikacjach prezentujących kobiece akty znajdziemy również w łódzkich „Odgłosach” (*Venus — 73...*, 1974) czy krakowskim „Studencie” (*Z wystawy „Venus 71”...*, 1971). W innych czasopismach, choć bez bezpośredniego nawiązania do „Venus”, odnajdziemy kobiece akty łądząco podobne w swej estetyce do prac prezentowanych w katalogach z wystawy („Pobrzeże” 1972; *Erotyk...*, 1979). O wpływie konwencji estetycznych wypracowanych na salonach „Venus” na dyskurs wokół kobiecej nagości w PRL świadczy również fakt, że nawiązywali do nich twórcy jednego z pierwszych polskich czasopism dla mężczyzn: „Magazynu Poradniczo-Hobbistycznego Pan”. W numerze z października 1988 roku redakcja opublikowała wywiad z Władysławem Klimczakiem (Chomicz 1988), a na rozkładówce, zwykle zawierającej zdjęcia erotyczne wprost nawiązujące do konwencji znanej z amerykańskiego „Playboya”, przedrukowano kobiece akty z wystawy „Venus” (*Dziewczyna Pan-a...*, 1988). Tym samym twórcy magazynu sygnalizowali, że liberalizacja kultury wizualnej późnego PRL nie byłaby możliwa, gdyby nie dyskusje zapoczątkowane w 1970 roku wokół wystaw „Venus”. Warto przyrzeć się więc bliżej trzem podstawowym ramom, które legitymizowały obecność kobiecej nagości w dyskursie medialnym Polski Ludowej.

„POWABNA”, „MŁODA”, „CZARUJĄCA”:  
UPŁCIOWIONA DEFINICJA PIĘKNA

Organizatorom salonów „Venus” szczególnie zależało na podkreślaniu prestiżu i międzynarodowego charakteru wystaw. Celom tym służyło zapraszanie do jury konkursu sław krajowej i międzynarodowej fotografii, a także towarzyszące wystawom prelekcje i spotkania. Jak chętnie podkreślała prasa, od 1972 roku wystawa objęta została patronatem FIAP (Międzynarodowa Federacja Sztuki Fotograficznej), a najlepsze prace nagradzane były medalami tej organizacji (Urbański 1973). W oficjalnym katalogu wydanym w 1979 roku organizatorzy twierdzili, że wystawy „stały się wydarzeniem tak artystycznym jak i obyczajowym, zjawiskiem, który niewątpliwie wywiera i nadal będzie wywierać poważny wpływ na kształtowanie się i rozwój fotografii artystycznej aktu i portretu kobiety nie tylko w kraju, ale i na całym świecie” (*Trzy lata...*, 1979, s. 14).

W publikacjach prasowych chętnie eksponowano udział w konkursach „Venus” znanych fotografów z zagranicy. „Nie ma praktycznie liczącego się na świecie artysty-fotografika, który by nie demonstrował w Krakowie swoich fotogramów” — twierdził Brunon Rajca (1973). Jak podkreślał, nawet brytyjska Polonia, reprezentowana przez profesora Władysława Marynowicza, musiała uznać prestiż wystawy i zgłosić do niej swoje zdjęcia (Rajca 1973). Wydaje się, że kluczowe dla zinterpretowania tych słów są zimnowojenne podziały i przekonanie o moralnej wyższości bloku socjalistycznego nad resztą świata. O słuszności podobnych interpretacji przekonuje poniższy cytat pochodzący z katalogu wystawy:

„W okresie, kiedy niemal na całym świecie obserwuje się rosnącą wulgaryzację tego tematu, kiedy ciało kobiety, które przez wieki stanowiło natchnienie dla mistrzów sztuki, staje się w wielu krajach towarem porno-przemysłu, wystawa VENUS 71 udowodniła, że prawdziwa sztuka zawsze pozostanie sztuką, i że na temat aktu i portretu kobiecego w fotografii artystycznej jest jeszcze wiele do powiedzenia” (*Trzy lata...*, 1979, s. 39).

Popularność „Venus” była zatem przedstawiana jako wyraz docenienia dorobku polskich artystów na arenie międzynarodowej, a także świadectwo pozytywnego wkładu socjalistycznej Polski w światowe dyskusje nad sztuką fotograficzną. Jednocześnie — poprzez porównanie wulgarnego „porno-przemysłu” z fotografią artystyczną reprezentowaną przez „Venus” — możliwe było stworzenie opozycji między dobrym i złym podejściem do erotyki, reprezentowanym przez dwa zimnowojenne bloki. Tym samym „Venus” stała się ważnym głosem w dyskusji o socjalistycznej moralności seksualnej jako takiej.



Na marginesie warto odnotować, że choć organizatorzy podkreślali międzynarodowe znaczenie wystawy i jej duży prestiż, trudno o znalezienie publikacji zagranicznych, które potwierdziłyby tę tezę. W przeglądanych przeze mnie albumach aktu wydanych w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej wystawy „Venus” nie zostały nawet wspomniane (Martineau 2014). Może to oczywiście wynikać z głębokiej zachodnio-centryczności tych publikacji, ale też skłaniać powinno do refleksji nad strategiami legitymizacyjnymi stosowanymi przez organizatorów wystawy. Nawet jeśli ów międzynarodowy oddźwięk był słyszany tylko przez jej organizatorów, to już sam fakt, jak wiele pisano o tym w polskiej prasie, wskazuje jak ważną rolę w zbiorowej wyobraźni Polaków odgrywał wówczas „Zachód”. Tak usilne poszukiwanie źródeł legitymizacji socjalistycznego projektu fotograficznego przez zachodniego odbiorcę więcej mówi nam o pragnieniach i dążeniach organizatorów oraz odbiorców „Venus” niż o samym odbiorze wystawy zagranicą.

Argumentując za uznaniem „Venus” za przedsięwzięcie *stricte* artystyczne, organizatorzy wystawy i dziennikarze często wykorzystywali głęboko upłciowioną definicję piękna, a co za tym idzie — sztuki. „Venus” była wystawą sztuki, ponieważ przedstawiała piękno młodego kobiecego ciała — argumentowali organizatorzy (*Krakowska Venus...*, 1980). W tym kontekście szczególnie istotne wydają się słowa Władysława Klimczaka:

„Uważam za naturalną prawidłowość, że młoda kobieta w okresie kwitnienia, w okresie zapachu róży działa na nas, mężczyzn, szczególnym czarem i urokiem. [...] Z całą świadomością tworzyłem taki regulamin, który pozwalałby prezentować wyłącznie kobietę piękną, w okresie, gdy jest ona najbardziej powabna, bez względu na to, pod jaką szerokością geograficzną żyje, jaki ma kolor skóry, jaką wyznaje religię” (Zawaniecki 1979).

Jak zdawał się sugerować Klimczak, głównym celem „Venus” było zaspokojenie męskiego voyeurystycznego pragnienia. Kobiece ciało — przetworzone artystycznie w formie fotograficznego aktu — służyło męskiej satysfakcji wizualnej. Aby ta satysfakcja mogła być czysta, „szlachetna”, akt musiał jednak spełniać określone kryteria.

Po pierwsze, musiał to być akt kobiecy. Jak twierdzili komentatorzy, ciała męskie po prostu nie mogły być odbierane jako piękne (*Krakowska Venus...*, 1980). Jak się wydaje, ich oglądanie mogło również skutkować zarzutami o nieheteronormatywne pragnienia, stąd większe kulturowe tabu otaczające akt męski (Leszkowicz 2012, s. 109–166). Po drugie, kobiecość w artystycznym akcie podlegać musiała szeregowi ograniczeń: ciało musiało być „powabne”, młode, „czarujące”, delikatne i naturalne. Widać to szczególnie w albumach z wystawy. W oficjalnym katalogu stanowcza

większość zdjęć przedstawia nagie kobiety w otoczeniu natury, bez makiżażu, z rozpuszczonymi włosami podkreślającymi niewinność i świeżość (*Wenus polska...* 1973; *Trzy lata...*, 1979; *Akt...*, 1984). Niedopuszczalna jest wyzywająca poza, zbyt otwarte eksponowanie nagości, pewne siebie spojrzenie w obiektyw. Kryteria piękna promowane przez wystawę „Venus” dobrze uchwyciła Rita Gołębiowska w recenzji z 1982 roku: „Oto piękne, poetyckie, pastelowe w kolorach, o rozproszonym świetle ujęcia: ich bohaterki z wdziękiem i naturalnością czytają, szyją, patrzą przez okno, zjawiskowe, tajemnicze, ubrane «jak z obrazka»”. Dziennikarka zestawiała ten model kobiecości ze wzorcami w jej opinii promowanymi przez media, w których współczesne dziewczyny przedstawiane są jako „rozkrzyczane i wyzywające”. Ideą piękna była zatem bierność, cichość, realizacja ról społecznych tradycyjnie przypisywanych kobiecie. Choć bohaterki wystaw „Venus” mogły czasem pokazać skrawek nagiego ciała, rzadko miało to potencjał podważenia dominującego porządku płci.

#### „VENUS” CZY „PLAYBOY”? ZMAGANIA Z DEFINICJĄ PORNOGRAFII

Zarówno dla zwolenników, jak i dla przeciwników wystaw „Venus” niezwykle ważną rolę odgrywała kwestia (nie)pornograficznego charakteru przedstawianych na wystawie aktów. W lutym 1972 roku KTF zorganizowało w Krakowie sympozjum pod wiele mówiącym tytułem „Sztuka i seks”. Do dyskusji nad obyczajowym i artystycznym wymiarem wystawy zaproszono wówczas dziennikarzy, pedagogów i seksuologów (wśród głośniejszych nazwisk wymienić można chociażby Juliana Godlewskiego, Jerzego Lovella, Juliusza Garzdeckiego, Daniela Passenta czy Agnieszkę Osiecką) (Bywalec 1972; Kozicki 1972). W spotkaniu wzięła również udział Wanda Półtawska, krakowska lekarka-psychiatra, znana ze swojej bliskiej przyjaźni z kardynałem Karolem Wojtyłą (Kościańska 2018). Jak relacjonowała „Gazeta Sądowa i Penitencjarna” Półtawska stwierdzić miała podczas spotkania, że „[a]kt dla mnie oczywiście nie jest pornografią, a wystawa aktu nie może być pornograficzna” (cyt. za: Zachuta 1972). Choć sama lekarka opinię na temat wystawy zmieniła już kilka miesięcy później w artykule dla „Polityki”, w którym stwierdzała, że wystawę należy uznać za szkodliwą dla rozwoju „płciowości” młodego człowieka (Półtawska 1972), to lutowa dyskusja pokazała, że granica między sztuką a pornografią na początku lat siedemdziesiątych stawała się coraz trudniejsza do wytyczenia, nawet dla bardziej konserwatywnych komentatorów. Z tych niejednoznaczności korzystali zarówno organizatorzy „Venus”, jak i dziennikarze czy filmowcy, którzy w tym okresie coraz chętniej zaczęli sięgać po obrazy nagości.

Oskarżenia o pornograficzny charakter wystawy padały z ust przeciwników zwłaszcza w pierwszych latach istnienia wystawy. Podczas wspomnianego już sympozjum w Krakowie jeden z jego uczestników pytał wprost: „Czy ten triumfalny pochód aktów przez Polskę to nie jest udostępnianie, pod formą sztuki, tego, co oglądamy w ubikacjach?” (cyt. za: Bywalec 1972). Rok później na łamach PAX-owskich „Kierunków” Stanisław Urbański oskarżał organizatorów „Venus” o promowanie kapitalistycznego, uprzedmiotawiającego podejścia do kobiecego ciała i nadmierne inspiracje amerykańskim „Playboyem”. Jak podsumowywał: „Wolałbym fotogramy mówiące o sprawach drażliwych, nawet brutalne, ale przekazujące nam jakieś prawdy o człowieku, a nie przedstawiające go tak, jak reklamuje się na przykład — ser” (Urbański 1973). Podobne argumenty o uprzedmiotowieniu i poniżeniu kobiet podnosiła również w „Polityce” Półtawska (1972).

Choć nie udało mi się dotychczas znaleźć źródeł, które wskazywałyby na to, że zdjęcia prezentowane na wystawie były wprost cenzurowane przez pracowników Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, z pewnością KTF musiało uzyskać zgodę na publicznie prezentowanie tego typu wystawy. Klimczak przekonywał jednak, że ingerencje cenzury w obronę publicznej moralności właściwie nie były potrzebne, ponieważ o wysokie poziom artystyczny dbało samo jury, które „wybiera najlepsze zdjęcia, odrzucając te, które trącą pornografią czy banalnym przedstawieniem tematu” (*Krakowska Wenus...*, 1980). Uwagę cenzorów zwróciły za to fotografie z wystawy umieszczone w albumie *Wenus Polska*, wydanym w 1973 roku przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Choć nie był to oficjalny katalog wystawy (ten ukazał się dopiero w 1979), w albumie znalazły się akty autorstwa polskich fotografików prezentowane na pierwszych kilku wystawach „Venus”. Jak zauważali cenzorzy, w publikacji znalazł się „szereg zdjęć wykazujących wyraźnie cechy pornografii” (*Sprawozdanie roczne...*, 1973), które musiały zostać z niej usunięte.

Kontrowersyjny charakter wystawy sprowokował również oddolne protesty. W czerwcu 1972 roku na krakowskich Plantach kilkudniowy protest zorganizowała starsza pani, która siedziała na ławce z transparentem nawołującym do pokuty: „Za nawrót do pogańskich obyczajów, kult Wenus, kokietowanie rozpaczy, gorszenie nieletnich przez zwyrodniałą sztukę — próba PUBLICZNEJ POKUTY — Post-Głódówka, od soboty 10 VI godz. 14.00 do poniedziałku 12 VI godz. 14.00” (Moszkowicz 1987; Strońska 1972) Z kolei w grudniu 1975 roku kilkanaście fotogramów oblała kwasem Stanisława R., protestując w ten sposób przeciwko uprzedmiotowieniu kobiecych ciał (Berberysz 1976; Szejnert 1976).

Wpisy wyrażające podobne emocje można znaleźć również w księdze pamiątkowej wystawy. Jeden z widzów porównywał wystawę „Venus” do targów pornografii w Kopenhadze, które odbyły się w 1969 roku, i zastanawiał się nad dalszym rozwojem sytuacji: „Jak tak dalej pójdzie, w naszym kraju dojdzie do targów pornograficznych, na których będziemy handlować nie tylko fotosami, ale i żywym towarem” (cyt. za: Zachuta 1972). Z kolei anonimowa nauczycielka oburzała się w styczniu 1971 roku „na propagowanie zdjęć pornograficznych, które rozbudzają niskie instynkty, co w rezultacie prowadzi do prostytucji (a w związku z tym do szerzenia się chorób wenerycznych) czy masowych gwałtów” (*Wenus polska...*, 1973). Co ciekawe, wpisowi towarzyszył dopisek na marginesie, prawdopodobnie zamieszczony przez kolejnego zwiedzającego, o treści „Ta to ma wyobraźnię!”. Jak widać, również wśród osób odwiedzających wystawę nie było jasności co do pornograficznego charakteru prezentowanych fotografii.

Nie oznacza to jednak, że podnoszenie tematu pornografii zarezerwowane było dla osób zgorszonych tematem wystawy. Wręcz przeciwnie — sami organizatorzy często wykorzystywali ten temat, aby legitymizować wystawę w oczach szerszej publiczności. Prezentowanie kobiecego aktu było według nich przeciwdziałaniem szerzeniu się pornografii, poprzez podnoszenie kultury estetycznej i seksualnej społeczeństwa (*Trzy lata...* 1979, s. 42–43). Jak przekonywał Klimczak w jednym z wywiadów, „Venus” miała być „wspaniałą metodą walki z pruderią z jednej strony i pornografią z drugiej” (Jurzyk 1983). Również podczas sympozjum „Sztuka i seks” część uczestników upatrywała w akcie artystycznym narzędzia do walki z zalewającą Polskę z Zachodu falą pornografii (Zachuta 1972). Nadzieje takie wyraził jeden ze zwiedzających, zostawiając w księdze gości wpis o następującej treści:

„Po bezpośrednim powrocie z Danii z przyjemnością ogląda się wystawę «Venus 70». Tutaj nie ma pornografii... fotografii mięsa. Może to kogoś zdziwi, ale jeśli codziennie człowiek spotyka się z pornografią i lubieżnymi pozami... to «Venus 70» jest naprawdę arcyzmem podanym ze smakiem. Należy częściej organizować podobne wystawy, a może zniknie pruderia, której jest u nas jeszcze sporo” (cyt. za: Zachuta 1972).

#### CAŁA NADZIEJA W „VENUS”? AKT KOBIECY I WYCHOWANIE SEKSUALNE

Duża część publicystów i ekspertów upatrywała zatem w „Venus” nadziei na jakościową zmianę w dyskursie na temat seksualności. Akt kobiecy był w ich oczach wizualnym narzędziem edukacji seksualnej, tak

potrzebnej polskiemu społeczeństwu, które wciąż zmagало się z pruderyjnym stosunkiem do spraw intymnych narzuconym przez kościół katolicki (Kozakiewicz 1984, s. 6). Jak udowadnia w swoich badaniach Agnieszka Kościańska (2017, s. 192), wielu seksuologów i edukatorów widziało wówczas w sztuce erotycznej drogę do promowania wśród młodych ludzi odpowiedniej kultury seksualnej. Zwolennicy „Venus” argumentowali więc, że kobiece akty powinny być w przestrzeni publicznej dostępne właśnie w celach edukacji, zarówno seksualnej, jak i estetycznej.

Do swoich doświadczeń pedagogicznych odwoływał się bezpośrednio sam Klimczak. W wywiadach twierdził, że inspiracją do organizacji wystaw „Venus” były lata pracy w szkołach technicznych, z których niejednokrotnie wyrzucano uczniów za posiadanie pornograficznych zdjęć. „Widziałem w tym autentyczną ciekawość świata i chęć poznania wszystkich sfer życia ludzkiego, która wobec powszechnej pruderii musiała być zaspokajana za pomocą łajdackich wydawnictw pornograficznych” — podkreślał Klimczak (Zawaniecki 1979). Jak przekonywali zwolennicy „Venus”, na wystawę młodzież przychodzić miała pod opieką pedagogów, a uczniowie szkół artystycznych mogli nawet odbywać tam lekcje techniki i kompozycji (Garztecki 1970).

Aby uargumentować potrzebę bardziej otwartego stosunku do kobiecej nagości, eksperci sięgali po dane dotyczące wczesnej inicjacji seksualnej młodych ludzi. Jak przekonywał Mikołaj Kozakiewicz (1984, s. 6), przewodniczący Towarzystwa Rozwoju Rodziny, „około 60% chłopców i 40% dziewcząt w Polsce rozpoczyna życie seksualne przed 18 rokiem życia, żenię się statystycznie dopiero w wieku 24 i odpowiednio 22 lat”. Wystawy takie jak Venus — argumentował Kozakiewicz — nie kreowały zatem żadnych nowych postaw, a raczej odpowiadały na potrzeby i problemy już obecne w sferze publicznej. Sposobem na rozmawianie z młodymi ludźmi o seksie nie była zatem tabuizacja, ale raczej otwarte i partnerskie podejście do tematu. Należało „[w]ytworzyć nowe, przychylne seksualizmowi, humanistyczne a nie purytańskie wzorce w tej dziedzinie”, skoro zahamowanie obyczajowych przemian było już niemożliwe (Kozakiewicz 1984, s. 11).

Z jednej strony dziennikarze i eksperci widzieli w „Venus” narzędzie edukowania ludzi wchodzących dopiero w dorosłość. Jednak z drugiej strony dyskusje wokół wystawy miały w oczach przychylnych komentatorów przyczynić się do modernizacji dyskursu na temat seksualności również wśród dorosłych. Jak w 1987 roku podkreślał (być może zbyt optymistycznie) dziennikarz, „Venus” odegrała niebagatelną rolę w przełamaniu tabu wokół tematów takich jak „nagość kobiecego ciała, problemy

wychowania seksualnego, poradnictwo w sprawach intymnych, dewiacje seksualne” (Moszkowicz 1987). Nawet bardziej konserwatywnie nastawieni publicyści doceniali, że pod wpływem „Venus” część publiczności przestała podchodzić do aktu kobiecego z „niezdrową ekscytacją”, czego dowodem miała być zmniejszająca się liczba wulgarnych komentarzy w księgach gości (Urbański 1973). W 1972 roku Anna Strońska załamywała ręce nad niskim poziomem „sił intelektualnych” w dyskusjach o seksie. „W «Venus» cała nadzieja” podsumowywała publicystka (Strońska 1972).

Nietrudno dostrzec, że w podejściu reprezentowanym przez publicystów i ekspertów było sporo paternalizmu. PRL wyeliminował analfabetyzm, elektryfikował polską wieś, a kolejnym krokiem tej odgórnjej modernizacji miała być zmiana stosunku do seksualności. Jak inne elementy komunistycznego projektu modernizacyjnego, również „rewolucja seksualna” odbyć się miała w zakreślonych przez władzę i inteligencję ramach. Nowa socjalistyczna moralność nawoływała do zerwania z pruderyjnym dyskursem, ale w zamian proponowała projekt również głęboko zakorzeniony w konserwatywnym porządku płciowym. Mężczyźni mogli patrzeć na atrakcyjne nagie modelki, ale w dyskursie na temat seksu nadal brakowało przestrzeni na kobiecą sprawczość i seksualną autonomię. Podobne zjawisko można było zaobserwować również w dyskursie seksuologicznym, na przykład w słynnym poradniku *Sztuka kochania* Michaliny Wisłockiej (Ingbrant 2020), czy w publikacjach dotyczących antykoncepcji (Ignaciuk 2020). Ówczesny projekt modernizacji polskiej seksualności, choć pod wieloma względami niewątpliwie rewolucyjny w kontekście poprzedniej epoki, był więc głęboko ograniczony przez heteronormatywny i patriarchalny dyskurs ekspercki.

Warto zauważyć, że już pod koniec lat siedemdziesiątych zaczęła rosnąć przepaść między dyskursem eksperckim a oddolnymi praktykami w sferze seksualności. Choć publicyści mogli pomstować na rozprzestrzenianie się w Polsce „kapitalistycznej” pornografii i jej szkodliwy wpływ na „kulturę seksualną” społeczeństwa, szybko okazało się, że wielu odbiorców bardziej interesowały przemycane z zagranicy pornograficzne magazyny niż estetyczna erotyka proponowana przez organizatorów „Venus”. Obrazy, które w 1970 roku zwiastowały seksualną rewolucję, już kilka lat później nikogo nie szokowały, a wręcz zostawały daleko w tyle za rozwojem kultury wizualnej. Projekt modernizowania polskiej seksualności za pomocą „aktu kobiecego” okazał się w końcu mało atrakcyjny i musiał ustąpić komercyjnej pornografii, wprowadzanej do PRL na nielegalnie kopiowanych taśmach wideo (Wasiak 2012).

## WNIOSKI

Wystawy aktu kobiecego „Venus” były organizowane w Krakowie do 1991 roku (Jakubowski 2020, s. 18). Choć ich znaczenie z czasem malało, niewątpliwie zainicjowały ważne przemiany w dyskusjach na temat obyczajowości w PRL. Dzięki „Venus” artystyczny akt kobiecy stał się pretekstem do wprowadzania do kultury wizualnej Polski Ludowej bardziej odważnych reprezentacji nagiego ciała. Aby legitymizować jego obecność w przestrzeni publicznej, dziennikarze i fotograficy odwoływali się do trzech ram: argumentowali za artystyczną wartością tego typu fotografii, przekonywali o ich skuteczności jako narzędzia do walki z rozprzestrzeniającą się pornografią, a także upatrywali w nich szansy na podniesienie wiedzy i kultury seksualnej społeczeństwa polskiego. Jednocześnie dyskurs wokół wystawy był głęboko seksistowski i heteronormatywny. Bardziej liberalny stosunek do nagości i seksu był możliwy pod warunkiem, że niepodważone pozostały seksualne hierarchie, w których kobiety stanowić miały pasywne obiekty męskiego spojrzenia, a nieheteronormatywne pożądanie było tabuizowane i unieważniane.

Warto podkreślić, że szczególna popularność aktu kobiecego przypadła właśnie na lata siedemdziesiąte, tak zwaną dekadę Gierka. Rozluźnienie ideologicznej kontroli, nacisk na indywidualną konsumpcję i otwarcie na świat to niewątpliwie elementy gierkowskiego projektu modernizacyjnego. W tym ujęciu bardziej liberalne podejście do seksualności staje się elementem socjalistycznej nowoczesności lat siedemdziesiątych. Trudno jednak patrzeć na te procesy w oderwaniu od wydarzeń, które w tym samym czasie miały miejsce na Zachodzie. Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to czas rewolucji seksualnej i pierwszej fali tak zwanego pornoszyku, czyli fascynacji estetyką pornograficzną (McNair 2002, s. 61–63). Choć twórcy wystawy odcinali się od związków z pornografią, akt kobiecy można interpretować jako rodzaj socjalistycznej odpowiedzi na zachodnią rewolucję seksualną. Transformacje kultury wizualnej, zapoczątkowane przez „Venus”, stworzyły podstawę, na której rozwinąć się mógł „pornograficzny boom” przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

## BIBLIOGRAFIA

- Akt. *Album fotograficzny*, 1984, Anna Gogut (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Berberysz Ewa, 1976, *S.O.S. dla Venus. Sytuacje krytyczne*, „Kultura”, 16 maja, nr 20, s. 9.
- Bywalec, właśc. Passent Daniel, 1972, *Sztuka i seks*, „Polityka”, 12 lutego, nr 7, s. 12.

- Chomicz Zbigniew, 1988, „Venus” triumfująca. Rozmowa z Władysławem Klimczakiem, „Pan”, nr 10 (13), s. 8–9, 35.
- Clark Kenneth, 1990, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton University Press, Princeton, N.J.
- Dziewczyzna Pan-a, 1988, „Pan”, nr 10 (13), s. 39–41.
- Eck Beth, 2001, *Nudity and Framing: Classifying Art, Pornography, Information, and Ambiguity*, „Sociological Forum”, t. 16, nr 4, s. 603–632.
- Erotyk, 1979, „Zbliżenia”, 20 grudnia, nr 3, s. 15.
- Garztecki Juliusz, 1970, *Wenus 70. Rodzaj skandalu?*, „Panorama Północy”, 23 sierpnia.
- Garztecki Juliusz, 1974 *Venus dziś, Venus jutro*, „Perspektywy”, 12 lipca, nr 28, s. 30.
- Garztecki Juliusz, 1975a, *Ostatni raz Venus?*, „Perspektywy”, 20 czerwca, nr 25, s. 31.
- Garztecki Juliusz, 1975b, *Nieźle w Krakowie*, „Perspektywy”, 1 sierpnia, nr 31, s. 31.
- Gołębiewska Rita, 1982, *Krakowska „Wenus” wyskromniła*, „Dziennik Łódzki”, 3–4 kwietnia.
- Ignaciuk Agata, 2020, *No Man’s Land? Gendering Contraception in Family Planning Advice Literature in State-Socialist Poland (1950s–1980s)*, „Social History of Medicine”, t. 33, nr 4, s. 1–23.
- Ingbrant Renata, 2020, *Michalina Wisłocka’s The Art of Loving and the Legacy of Polish Sexology*, „Sexuality and Culture”, t. 24, nr 2, s. 371–388.
- Jabłoński Rafał, 1976, *Rozkwitająca Venus*, „Tygodnik Demokratyczny”, 24 października, nr 43, s. 18.
- Jachymek Karol, 2019, *Obnażyć rzeczywistość. Nagość i erotyka w kinie polskim czasów przełomu*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 105/106, s. 56–68.
- Jakubowski Krzysztof, 2020, *Jasna strona „Venus”*, „Kraków. Miesięcznik społeczno-kulturalny”, nr 7–8, s. 12–18.
- Jankowski Stanisław, 1977, *Posiadać Wenus*, „Ekspres Reporterów”, nr 6, s. 45–123.
- Jurzyk Władysław, 1983, „Venus” nadal atrakcyjna. Rozmowa z Władysławem Klimczakiem, „Perspektywy”, 7 października.
- Kalinowska Izabela, 2009, *Seks, polityka i koniec PRL-u: o cielesności w polskim kinie lat osiemdziesiątych*, w: Sebastian Jagielski, Agnieszka Morstin-Popławska (red.), *Ciało i seksualność w kinie polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 63–78.
- Kornacki Krzysztof, 2008, *Naga władza. Polskie kino erotyczne (szybkowego PRL-u)*, „Studia Filmoznawcze”, t. 29, s. 195–224.
- Kościańska Agnieszka, 2018, *Humanae Vitae, Birth Control and the Forgotten History of the Catholic Church in Poland*, w: Allana Harris (red.), *The Schism of ’68: Catholicism, Contraception and Humanae Vitae in Europe, 1945–1975*, Palgrave Macmillan, London, s. 187–208.
- Kozakiewicz Mikołaj, 1984, *Wstęp*, w: Anna Gogut (red.) *Akt. Album fotograficzny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 5–11.
- Kozicki Stefan, 1972, *Seks, obserwacja prawie naukowa*, „Kultura” 13 lutego, nr 7, s. 11, 12.
- Krakowska Wenus*, 1980 [J.R.], „Panorama Północy”, 2 marca.
- Leszkowicz Paweł, 2012, *Nagi mężczyzna: akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Levine Philippa, 2013, *Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotic of Colonial Power*, „Journal of British Studies”, t. 52, nr 1, s. 5–25.
- Łaniewski Jerzy, 1975, *Komu zależy na likwidacji KTF*, „Prawo i Życie”, 15 czerwca, nr 24, s. 15.
- Martineau Paul, 2014, *The Nude in Photography*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



- McNair Brian, 2002, *Striptease Culture: Sex, Media and The Democratization of Desire*, Routledge, London.
- Moszkowicz Zygmunt, 1987, *Veni, vidi...*, *Venus*, „Tygodnik Kulturalny”, 3 maja, nr 18, s. 11.
- Póltawska Wanda, 1972, *Wenus na serio*, „Polityka”, 3 czerwca, nr 23, s. 10.
- Rachtan Piotr, 1975, *Awantura o „Venus”*, „Literatura”, 26 czerwca, nr 26, s. 14.
- Rajca Brunon, 1973, „*Venus 73*”, „Odra”, wrzesień.
- Rajca Brunon, 1975, *Listy do Warszawy*. „*Venus*” na szafot, „Szpilki”, 8 czerwca, nr 23, s. 19.
- Sawa Bożena, 1972, *W poszukiwaniu „prawdziwej Wenus”*, „Sztandar Młodych”, 13 stycznia.
- Strońska Anna, 1972, *Duży ubaw*, „Polityka”, 24 czerwca, nr 26, s. 12.
- Szejnert Małgorzata, 1976, *Venus w zajazderze*, „Literatura”, 27 maja, nr 22, s. 13.
- Trzy lata międzynarodowych salonów Venus: 1971–1973*, 1979, Andrzej Głowacz, Leszek Jesionkowski (red.), Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, Kraków.
- Urbański Stanisław, 1973, „*Wenus*” czy „*Playboy*”?, „Kierunki”, 5 sierpnia, nr 31, s. 8.
- Wasiak Patryk, 2012, *The Video Boom in Socialist Poland*, „Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung”, t. 61, nr 1, s. 27–50.
- Wawel czy... „Venus”*, 1971, „Kurier Szczeciński”, 26 września.
- Weeks Jeffrey, 2012, *Wynalezienie seksualności w: Agnieszka Kościańska (red.) Antropologia seksualności. Teoria, etnografia, zastosowanie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Wenus polska*, 1973, Anna Gogut (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Włamali się na wystawę, aby ukraść kobiece akty*, 1970, „Dziennik Polski”, 23 maja, nr 121, s. 4.
- Venus 70*, 1971, „Panorama Pólnocy”, 24 stycznia, nr 4, s. 13.
- Venus — 73*, 1974, „Odgłosy”, 14 listopada, nr 46, s. 10.
- Zachuta Andrzej, 1972, *Pornografia czy sztuka*, „Gazeta Sądowa i Penitencjarna”, 1 marca, nr 5, s. 10.
- Zawaniecki Andrzej, 1979, *Prawda jest naga, rozmowa z Władysławem Klimczakiem*, „Tygodnik Kulturalny”, 18 listopada.
- Zwierzchowski Piotr, 2018, *Nagość jako strategia promocyjna kina polskiego lat 80.*, „Images (Poland)”, nr 23(32), s. 170–176.
- Z wystawy „Venus 71”*, 1971, „Student”, nr 5, s. 32.



S.O.S., 1975, odc. 5, *Venus'73*, reż. Janusz Morgenstern.  
PKF 24b/70, Głód sztuki (<http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/11490> [dostęp: 12.04.2021]).



„*Perspektywy*”, 1969, 1 września, nr 1, s. 29.  
„*Pobrzeże*”, 1972, nr 36, s. 28.



Sprawozdanie roczne z działalności Zespołu Radia, Widowisk i TV w r. 1973, k. 7, AAN, GUKPPIW, 2/1102/0/6.3.3/3301.

THE FEMALE NUDE AND THE POLISH SEXUAL REVOLUTION  
UNDER GIEREK:  
A SHORT HISTORY OF A CERTAIN EXHIBITION

Anna Dobrowolska  
(European University Institute, Florence)

Abstract

The paper aims to critically analyse media discourse on the “Venus” female nude exhibitions, organized annually in Kraków between 1970 and 1991. By analysing discourse that legitimised nudity in the public sphere, the paper sheds light on ways in which attitudes toward sexuality and the body changed during the so-called Gierek decade. The source base consists primarily of press publications, newsreels, and photo books from the 1970s. As the paper demonstrates, there were three dominant frameworks of discussing nudity in state-socialist Poland: artistic, pornographic and educational. Moreover, historical discourse analysis allows us to observe the role female nudes played in setting the stage for the Polish sexual revolution in the second half of the 1980s.

*key words:* nudity, sexuality, sexual revolution, communism, gender, historical sociology

*słowa kluczowe:* nagość, seksualność, rewolucja seksualna, komunizm, płęć kulturowa, socjologia historyczna