

Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1097>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Iwona Kurz
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0001-7180-8670>

Aktorka jest od grania

Słowa kluczowe:

aktorka;
koordynacja
intymności;
przemysł filmowy;
seks w filmie;
cenzura;
praca na planie

Abstrakt

Na fali ruchu #metoo na planie filmowym (oraz w debacie publicznej) pojawił się nowy zawód: koordynatorka intymności. Jej zadaniem jest zapewnienie bezpieczeństwa i komfortu pracy aktorkom oraz aktorom uczestniczącym w scenach intymnych wymagających nagości lub symulowania seksu. Koordynacja (lub mediacja) oznacza również, że wysiłki te są podejmowane z myślą o artystycznych celach twórców filmu. Dyskusja na temat koordynacji intymności w filmie budzi dużo nadziei, ale też wiele wątpliwości i kontrowersji. Sygnalizują one zmiany dokonujące się w przemyśle filmowym, ujawniają długie życie pewnych przekonań i uprzedzeń, dotyczących zarówno seksualności oraz jej reprezentacji, jak i rozumienia sztuki filmowej. Autorka wskazuje niektóre z nich, dotyczące statusu aktorki i jej ciała, istoty aktorstwa oraz procesualnego i zespołowego charakteru pracy na planie. **(Materiał nierecenzowany).**

Nawet bez dopowiadania drugiej części przywołanej w tytule frazy skrzydlatej można w niej wyczytać utrwalone przekonanie na temat pozycji aktora i aktorki w domyślnym układzie regulującym praktyki filmowe i sceniczne. Na planie (na scenie) o wszystkim decyduje reżyser, ekipa realizuje jego wizję, a aktor lub aktorka bywa jedynie „sztuczną kaczką”, by przytoczyć określenie, za pomocą którego Walerian Borowczyk opisał bohaterkę *Dziejów grzechu* (1975) w książce *Moje polskie lata* (2002). Przywołał w ten sposób XVIII-wieczny koncept Jacques'a de Vaucansona, konstruktora mechanicznego ptaka z imitacją wszystkich czynności życiowych, by nazwać rolę aktorską (w rękach reżysera) i rolę postaci (w rękach innych bohaterów oraz w kontekście bezosobowych procesów zewnętrznych wobec niej) czysto mechanicznymi, porównywalnymi do działania robota lub automatu. Wszystko to w odpowiedzi na sformułowane publicznie w latach 90. zarzuty Grażyny Długołęckiej, która rolę Ewy Pobratyńskiej przypłaciła depresją. Jej przyczyny były dwojakie: z jednej strony chodziło o reakcję publiczności, utożsamiającej aktorkę z postacią, a postać uznającej za moralnie zepsutą, zresztą wzorem jej otoczenia z powieści; z drugiej – o przemocowy charakter pracy z reżyserem.

Borowczyk przynależy do modernistycznej tradycji twórców, w przytłaczającej większości mężczyzn, którzy za pomocą kategorii Sztuki legitymizują i nobilitują swoje działania. Jako samozwańczy Mistrzowie mogą sobie pozwolić na więcej. Wymowna jest tu wypowiedź Bernarda Bertolucciego, zapytanego po latach od premiery *Ostatniego tanga w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) o jego stosunek do sceny seksu Marii Schneider z Marlonem Brando; aktorka po latach opisała ją jako upokorzenie i gwałt, które nadszarpane jej zdrowie psychiczne. W wywiadzie z 2013 r. reżyser wyznawał, że czuje się winny, ale nie żałuje¹. Stawkę sceny, zrealizowanej w milczącym męskim porozumieniu między nim a Brando, stanowiło przekroczenie: aktorka miała czuć, a nie grać. Przekroczenie to nie było jednak świadomym gestem samej aktorki, choć to wyłącznie ona poniosła jego koszty, nie zaś jej partner czy reżyser przypisujący sobie sprawczą rolę mistrza i władcy (ang. *master*). Dokonało się też złamanie elementarnego wzajemnego zaufania osób ze sobą współpracujących.

Znaczące jest to arystokratyczne rozumienie sztuki i jej pozycji społecznej w kontekście strategii, która przypomina raczej konstruowanie atrakcji w telewizji. Skrypty programów „na żywo”, rozmaitych teleturniejów i *reality shows* zakładają, że przyjemność widzów w dużej części płynie z wyczekiwania na coś niespodziewanego – podziw dla cudzych umiejętności lub kibicowanie czyjejs wiedzy idą w parze z cichą nadzieją, że się nie uda, że może ktoś się potknie, pokaże majtki, a przede wszystkim odłoni emocje niewpisane w scenariusz. Pracująca kamera antycypuje, ale też prowokuje wydarzenie (lub wydarzonko), by sparafrazować tezę Baudrillarda o precesji mediów wobec przemocy – tam, gdzie się pojawiają, będzie musiało się wydarzyć coś nieoczekiwanego i gwałtownego². Przekroczenie, o którym Bertolucci mówi jak o wartości, jawi się w tym świetle co najmniej dwuznacznie, tym bardziej że pozostaje sekretną wiedzą podzielaną jedynie przez uczestników tego zdarzenia. Czy widzowie filmu dostrzegliby lub odczuli różnicę, gdyby aktorka jednak zagrała – a nie odreagowała – tę scenę? Tego oczywiście nie wiadomo. Pamięć podsuwa jednak anegdotę z planu *Maratończyka* (*Marathon Man*, 1976) Johna Schlesingera – Laurence Oliver miał wówczas z ironią pytać Dustina Hoffmana, po co się tak męczy, skoro może grać zmęczenie.

Filmowa kuchnia – to, jak kino powstaje i jak udaje rzeczywistość, dzięki jakim zabiegom otrzymujemy ostateczny kształt dzieła – wielokrotnie była tematem samego kina. Autotematyzm pojawił się już we wczesnym okresie kinematografu (np. *The Big Swallow* Jamesa Williamsona, 1903), a potem wracał po wielokroć, również w ujęciu wprost pokazującym kręcenie filmu i zacieranie się emocji odczuwanych przez postacie na planie i poza nim (np. *Noc amerykańska* François Truffauta, 1973). Zawsze jest jednak jakaś kamera, której nie widać (zdarza się, że jedynie miganie w odbiciu – takie zabiegi lubi np. Brian De Palma), a przed widzami roztaczana jest iluzja spójnej opowieści, w której oceniają oni – krytycznie lub emocjonalnie – aktorski performans jako przekonujący bądź nie. Magia kina polega również na tym, że pozwala zapomnieć o warunkach produkcji filmowej.

Przykłady Borowczyka i Bertolucciego pojawiły się na nowo w dyskusji w związku z ruchem #metoo, którego konsekwencje są bardzo zróżnicowane, ale między innymi dotyczą właśnie tej kwestii – warunków i relacji, w których realizowane jest dzieło filmowe. Potwierdza to również wzrost znaczenia nowego filmowego zawodu: koordynatorki intymności (w większości są to kobiety³). Zadaniem takiej osoby jest zapewnienie poczucia bezpieczeństwa na planie filmowym aktorkom i aktorom biorącym udział w scenach intymnych, wymagających nagości lub symulowania seksu. Koordynacja (lub mediacja) zakłada, że starania te są podejmowane z myślą o artystycznych celach twórców filmu. Pozycja koordynatorów intymności mieści się gdzieś pomiędzy koordynatorami scen walki czy tańca a psychologami, już wcześniej zatrudnianymi przy produkcjach zawierających sceny potencjalnie traumatyzujące bądź na przykład z udziałem dzieci. Koordynatorka dba o odpowiednią choreografię i układ scen, ale przede wszystkim o komfort psychiczny i emocjonalny zaangażowanych stron.

Dyskusja na temat koordynacji intymności wydaje się symptomatyczna. Wywołuje dużo nadziei, ale też dużo wątpliwości i zarzutów. Sygnalizują one zmiany dokonujące się w przemyśle filmowym, a także ujawniają długie życie niektórych przesvědzeń i uprzedzeń, związanych zarówno z seksualnością i jej reprezentacjami, jak i rozumieniem sztuki filmowej czy jej statusem.

Już w 2017 r. wprowadzenie koordynatorów intymności na plan teatralny i filmowy postulowała Ita O'Brien, najbardziej znana z pracy przy serialu *Sex Education* (2019-). Dziś jest to standard w produkcjach streamingowych HBO i Netflixa, prowadzących konsekwentną politykę antydyskryminacyjną. W awangardzie zmian jest Wielka Brytania, gdzie #metoo wywołało wielkie i konstruktywne poruszenie zarówno w teatrze, jak i filmie. W efekcie stowarzyszenie Directors UK, zrzeszające ponad 7 tys. reżyserów i reżysererek, sformułowało wskazówki dotyczące pracy z osobami grającymi w filmach⁴. Dokument zawiera 96 rekomendacji kierowanych do producentów, reżyserów, scenarzystów, reżyserów castingu, agentów, charakteryzatorów i kostiumografów (celowo używam tu męskich form dla nazw zawodów w ciągle jeszcze zmaskulinizowanej branży).

Podstawowa kontrowersja dotyczy zatem cenzury, bo tak bywają odbierane te wskazówki, jak zresztą każda próba regulacji twórczości filmowej (i nie tylko). Dyskusja o moralności i cenzurze towarzyszy kinu od jego narodzin. Już na początku ubiegłego wieku w łódzkiej prasie pisano, komentując powstające w mieście (jak grzyby po deszczu) kabarety, czyli lokale rozrywkowe oferujące widzom połączenie lekkich form teatralnych i filmu: *Podstawową część widowisk owych teatrzyków*

*stanowi nieodzowny kinematograf. Dzięki maszynie edissonowskiej na ekranie ujrzysz to, co było, co będzie i czego nigdy nie będzie, a nawet to, czego w publicznym miejscu pokazywać się nie powinno*⁵.

To, czego „pokazywać się nie powinno”, prowokowało głęboką troskę moralistów różnej maści, którzy kino krytykowali i próbowali ograniczać jego wpływ. Samozwańczy pedagodzy społeczni w mocnych słowach przestrzegali przed ciemnością sali kinowej, w której wije się „ohydny, syczący wąż zwyrodniałego surrealizmu”. Na widowni zasiadali (lub stali, kiedy pokaz był częścią jarmarku lub innego „wielofunkcyjnego” spotkania społecznego) ludzie o różnym pochodzeniu i płci, często znacząco różniący się wiekiem, co samo w sobie niektórym wydawało się gorszące. W Hollywood te obawy zaowocowały stworzeniem kodeksu Haysa, stosowanego w przemyśle filmowym od lat 30. do 60. (z czasem uległ on w praktyce filmowej poluzowaniu). Jego zapisy regulowały sposób pokazywania kwestii obyczajowych, związanych nie tylko z seksem, ale też na przykład piciem alkoholu czy relacjami definiowanymi w ówczesnej kulturze amerykańskiej jako rasowe. Kodeks był konserwatywny i dyskryminujący, jednak powstał jako narzędzie wewnętrznej samoregulacji w przemyśle obawiającym się dużo bardziej radykalnej ingerencji cenzorskiej ze strony misyjnych organizacji toczących krucjatę przeciwko zepsuciu, jak na przykład Armia Zbawienia.

Jeśli jednak pominąć odmienności semantyczne i praktyczne „kodeksu” oraz „wskazówek”, a nawet „wytycznych” czy „rekomendacji”, które powinny nieco łagodzić obawy o wolność twórczą, najważniejsza okaże się różnica dotycząca samego celu obu regulacji. Kodeks Haysa decydował o tym, co zobaczą widzowie, natomiast wytyczne Directors UK – chociaż postuluje się w nich namysł nad faktyczną koniecznością umieszczenia poszczególnych scen seksu w filmie – określają kwestie związane z produkcją, od castingu po pracę na planie. Pocałunki na ekranie pozostaną, komplikuje się jedynie ich wykonanie przed kamerą. Choć może należałoby powiedzieć, że zarazem komplikuje i upraszcza.

Kłopoty związane z realizacją scen intymnych w dużym stopniu wynikają z elementarnego kryzysu komunikacji. Przykłady manipulacji, przemocy i nadużycia władzy ze strony twórców filmów to najbardziej skrajny przykład praktyk, w których raczej codziennością jest nieumiejętność precyzyjnego omówienia sceny. W polskim kontekście ujawnia się dodatkowo szerszy problem naszej kultury – brak neutralnego, niemedycznego i niewulgarnego języka do opisu praktyk seksualnych. Stąd rubaszność, określenia omowne albo redukcja do najprostszych poleceń: „Teraz się całujcie”. Do tego dochodzi konieczność rozpoznania własnych granic przez aktorów i aktorki oraz zakomunikowania tego partnerkom czy partnerom. Narzędziem pracy osoby występującej przed kamerą jest ciało, którym przecież zarazem ona jest⁶. Konieczny wydaje się zatem proces negocjacji z samą lub samym sobą, pozwalający na pokonanie wstydu, obaw przed wystawieniem się na spojrzenia i oceny innych, a także na oddzielenie „ja” od postaci, ale również negocjacji z innymi osobami biorącymi udział w scenie, które mogą przecież mieć odmiennie ustawione granice związane z seksualnością, ciałem lub inne pomysły interpretacyjne. Jeśli koordynacja intymności bywa porównywana do choreografii – w odniesieniu do scen walki lub innych wymagających precyzyjnego i jednocześnie bezpiecznego użycia ciał – to można o niej myśleć właśnie w kategoriach nienarażającej na szwank techniki wykonania za-

dania aktorskiego (i zapytać, dlaczego w szkołach teatralnych nie jest to elementem kształcenia warsztatu aktorskiego).

Przy tej okazji ujawnia się również ciągle dwuznaczny status aktora. W polskiej kulturze (niektórzy) aktorzy (mężczyźni) przejęli w XX w. funkcję XIX-wiecznych poetów, stając się – jak choćby Zbigniew Cybulski – wcieleniem wyobrażeń, lęków i frustracji społeczeństwa (lub narodu). Inna aura otacza jednak aktorki, zwłaszcza te, które biorą udział w „scenach rozbieranych”. W obu przypadkach decydujące znaczenie ma proces utożsamienia aktora lub aktorki z postacią, a w każdym razie zacierania granic między nimi. Ten mitotwórczy mechanizm kina jest tak silny właśnie dlatego, że operuje z jednej strony materialnością ciała, a z drugiej – widmem projekcji. Dla widzów, którzy cielesności i seksualności nie akceptują („o tym się nie mówi”), choć z przyjemnością dokonują projekcji swoich fantazji na ekran, aktorka staje się właśnie ciałem i tylko ciałem⁷ – częściej dotyczy to aktorek, ze względu na kulturowe uprzedmiotowienie kobiet oraz strukturę klasycznej narracji filmowej uprzywilejowującej męskie spojrzenie. Znając historię Grażyny Długockiej, trudno nie interpretować jej roli w filmie *Bluszc* (1982) Hanksi Włodarczyk jako metaodniesienia również do sytuacji aktorki, którą przez udział w scenach seksu utożsamia się z postacią, a za obnażenie musi ona zostać wyśmiana i ukarana.

Aura infamii historycznie związana z zawodem aktorskim ujawnia swoje ciche trwanie także w tych momentach, gdy pozornie normalizuje się działania aktorskie pod jeszcze innym niż sztuka alibi: profesjonalizmu. Zgodnie z tym podejściem aktorzy i aktorki pracują ciałem, są za to opłacani, a o kształcie dzieła decyduje wizja reżysera, zatem nie mają oni nic do gadania – „aktorka jest od grania”. Czy jednak piszący podobne słowa zgodziliby się z tym, że jako osoby zatrudnione w redakcji muszą napisać wszystko, co im każe szef? Pytanie to dotyczy z jednej strony władzy pracodawcy nad pracownikami, zaś z drugiej – kwestii komfortu pracy, zabójczego, wedle głosicieli Sztuki, dla prawdziwie transgresyjnej twórczości.

Nowe myślenie o pracy to być może najbardziej fundamentalna zmiana, jaką sygnalizuje pojawienie się na planie koordynatorek intymności. Często się mówi, że film to praca zespołowa. To oczywistość, jeśli weźmiemy pod uwagę długość napisów końcowych, które od przełomu lat 60. i 70. zawierają coraz bardziej szczegółową listę wszystkich współpracujących przy filmie – od reżysera i (licznych) producentów po roznosicieli kanapek (teraz dochodzą jeszcze koordynatorki). Tylko nieliczne z tych osób podejmują jednak decyzje istotne dla kształtu dzieła. Koordynacja intymności jest praktyką, która wydłuża pracę na planie, bowiem zakłada proces negocjacji, uzgadniania stanowisk, prób. Może zatem zabić spontaniczność i przynosi dodatkowe koszty. Może jednak też oznaczać niewielką zmianę na rzecz większego znaczenia procesu zespołowego. Oczywiście ekspresję przestrochu można osiągnąć, robiąc komuś „bum” nad głową, a czas i władza przemawiają przeciwko długotrwałej pracy. Proces oznacza jednak dochodzenie do wyników metodami artystycznymi. Jak mówi Jagoda Szelc, reżyserka zaangażowana w naprawę warunków produkcji, *praktyka uczy, że jeśli da się czas procesowi twórczemu, to można osiągnąć to samo, tylko lepiej*⁸, a upraszczanie tego mechanizmu świadczy o nieudolności i złej woli. W zupełnie nowym sensie – aktorka jest od grania, a nie od reagowania.

Chodzi przy tym o pracę rzeczywiście zespołową, nie tylko z nazwy. Sposób działania koordynatorek, które pośredniczą w komunikacji między zaangażowanymi stronami, pozwala uwzględnić głosy i potrzeby wszystkich z nich. Może oczy-

wiście prowadzić do odrzucenia określonych rozwiązań, ale też pozwolić wypracować ciekawsze, dając przy tym poczucie bezpieczeństwa. W tak rozumianym procesie koordynatorki występują jako rzeczniczki aktorów i aktorek, przy czym współtworzą proces raczej konfiguracyjny niż hierarchiczny, a ujawnienie potencjalnych konfliktów służy ich rozwiązywaniu i budowaniu zaufania na planie. Na małą skalę, w odniesieniu jedynie do wybranych scen, pracują przecieŜ na rzecz wspólnego efektu twórczego.

Trudno w tej chwili przesądzić, czy i jak te stosunkowo nowe procesy oraz poprawa warunków pracy wpłyną na kształt sztuki filmowej. Impuls do zmian idzie i z góry, i z dołu: opisane mechanizmy ustanawiają z jednej strony producenci, czyniąc z nich równieŜ narzędzie nacisku, ale z drugiej – sami twórcy. W perspektywie rysuje się być moŜe bardziej fundamentalna zmiana paradygmatu rozumienia sztuki (zresztą nie tylko filmowej), w której stawką przestanie być arcydzieło sygnowane przez Mistrza, efekt indywidualnego natchnienia, talentu i mocy sprawczej, nawet jeŜli w Źwiecie recenzji, gwiazdek i nagród trudno to sobie wyobrazić.

¹ Z Bernardem Bertoluccim rozmawia Twan Huys, „College Tour”, Dutch TV 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=RMI4xCgcdfA> (dostęp: 24.03.2022).

² Autor napisał artykuł jako komentarz do wydarzeń na stadionie Heysel 29 maja 1985 r., zatem na długo przed atakiem 11 września 2001 r. na WTC, kiedy ta antycypacyjna funkcja kamery znalazła zastosowanie najpierw w transmitowaniu i oglądaniu na żywo uderzenia w drugą wieŜę, a potem w wyczekiwaniu na upadek budynku. Por. J. Baudrillard, *Syndrom Heysel*, tłum. A. Gwóździ, w: *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, Universitas, Kraków 2003, s. 205-210.

³ W Polsce m.in. Marta Łachacz, Kaja Wesołek, Anna Zabrodzka, Katarzyna Szustow, w Wielkiej Brytanii np. Ita O’Orien czy Lizzy Talbot. Por. artykuły z ostatnich lat: *Przyszłość naleŜy do koordynatorów intymności? Z Itą O’Brien rozmawia Aleksandra Nowak*, „Girlsroom.pl”, 7.01.2020, <http://www.girlsroom.pl/artykuly/7881-przyszlosc-nalezy-do-koordynatorow-intymnosci> (dostęp: 24.03.2022); *„Nie wkładaj tam ręki!”*. Po co teatrowi koordynatorka scen z nagością? Z Vanessą Coffey rozmawia Iga Dzieciuchowicz, „DuŜy Format”, 22.02.2021, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26809208,vanessa-coffey-koordynatorka-ds-intymnosci-w-scenach-z.html> (dostęp: 24.03.2022); *Na czym polega koordynacja intymności? Z Kają Wesołek i Anną Zabrodzką rozmawia Martyna Harland*, „Filmoterapia.pl”, 15.11.2021, <https://filmoterapia.pl/na-czym-polega-koordynacja-intymnosci/> (dostęp: 24.03.2022); *„Jesteśmy od scen*

symulowanego seksu”. Z Lizzy Talbot o pracy koordynatora intymności rozmawia Katarzyna Szustow, „Vogue.pl”, 5.04.2021, <https://www.vogue.pl/a/lizzy-talbot-o-pracy-koordynatora-intymnosci> (dostęp: 24.03.2022).

⁴ Por. stronę stowarzyszenia: <https://directors.uk.com/campaigns/directing-nudity-and-simulated-sex> (dostęp: 24.03.2022).

⁵ S. M-ski, *Niby Kabarety*, „Nowy Kurier Łódzki”, 9.11.1907 (cyt. za: Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury – Szkoła WyŜsza Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013, s. 184).

⁶ Na temat różnicy między „mieć ciało” i „być ciałem” por. m.in. V. Sobchack, *Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

⁷ Nie zachęcam do lektury komentarzy pod niektórymi wywiadami dotyczącymi koordynacji intymności, a Źwiadczącymi o pałacej potrzebie edukacji seksualnej, o grzeszności nie wspominając.

⁸ Cyt. za: D. Drózdź, *Jak kręcić seks? Przypilnuj koordynatorzy intymności”, a w Wielkiej Brytanii 96 specjalnych wytycznych*, „Gazeta Wyborcza”, 27.11.2019, <https://wyborcza.pl/7,75410,25447093,jak-krecic-seks-przypilnuja-tego-koordynatorzy-intymnosci.html> (dostęp: 24.03.2022).

Iwona Kurz

Krytyczka i historyczka kultury, filmoznawczyni. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Ostatnie książki (współredagowane i współautorskie): *Kultura wizualna w Polsce* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczenie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821-1929* (2017) i *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej* (2017). Publikuje w „Kinie” i „Dwutygodniku”.

Bibliografia

- Baudrillard, J.** (2003). Syndrom Heysel (tłum. A. Gwóźdź). W: A. Gwóźdź (red.), *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury* (ss. 205-210). Kraków: Universitas.
- Biskupski, L.** (2013). *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury \ – Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie.
- Sobchack, V.** (2012). Pieprzyć ciało/przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia (tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba). W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 424-433). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Keywords:

actress;
intimacy
coordination;
film industry;
sex in film;
censorship;
work on film set

Abstract

Iwona Kurz

The Actress's Task Is to Play

With the #metoo movement, a new profession appeared on the film set (and in the public debate): the intimacy coordinator. Her task is to ensure the security and comfort of actresses and actors participating in intimate scenes requiring nudity or simulating sex. Coordination (or mediation) also implies that these efforts are made with the filmmakers' artistic goals in mind. The discussion on intimacy coordination in film evokes a lot of hope, doubts and controversy. They signal changes taking place in the film industry and reveal the long life of certain beliefs and prejudices, related both to sexuality and its representations and to the understanding of the film art. The author indicates some of them, concerning the status of the actress and her body, the essence of acting, and the processual and team nature of working on the set. **(Non-reviewed material).**