

PhD-értekezés

Tóth Zoltán János

**A MOZGÓKÉPES PORNOGRÁFIA  
MŰFAJKRITIKAI KÉRDÉSEI A HÁLÓZATI  
KULTÚRA KORÁBAN**

Témavezető: Dr. Müllner András

SZTE Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Doktori Iskola  
Elmélet és Interpretáció Alprogram

2013

# TARTALOMJEGYZÉK

## **1. BEVEZETÉS**

- 1.1 Előszó: paradigmaváltás a kemény pornóban. A pornófilm harmadik korszaka 1
- 1.2. Porn Studies. Akadémizmus és pornográfia 12
- 1.3. Módszertan és célok 17

## **2. A HARDCORE PORNÓ MŰFAJI PORTRÉJA**

- 2.1. Definíciós kísérletek 26
- 2.2. A műfajkritikai kihívások a hardcore vizsgálatában 30
- 2.3. A pornófilm archetípusai 33
- 2.4. Evolúciós zsákutca: a kis forma visszatérése 40
- 2.5. A passzivitás élvezete 54

## **3. ÚJ MÉDIA ÉS ÚJ PORNÓ**

- 3.1 A pornó kis formája 63
- 3.2. A pornó mint adatbázis 70
- 3.3 Taxonómia vagy folkszonómia? 82
- 3.4. A hosszú farkok 90

## **4. A PORNÓFILM ESZTÉTIKAI IDEOLÓGIÁJA**

- 4.1. Allegorizált erotika 97
- 4.2. Fétis és kép 101

|   |     |
|---|-----|
| 4.2.1. Az áru                                       | 101 |
| 4.2.2. A klasszifikáció                             | 108 |
| 4.2.3. Az apparátus                                 | 110 |
| <b>4.3. A PORNÓFILM FEMINISTA KRITIKÁJA</b>         |     |
| 4.3.1. A fallosz „helye”                            | 116 |
| 4.3.2. Az erőszak a férfi békéje                    | 119 |
| 4.3.3. A leskelődés anatómiája a pornófilmben       | 132 |
| 4.3.5. Strap-on pornó. A vágy felcsatolható képei   | 137 |
| 4.3.6 „Nézz a kamerába!”                            | 150 |
| 4.4. A pornófilm realizmusai                        | 155 |
| 4.4.1 A filmkép realizmusa                          | 157 |
| 4.4.2 A realizmus délibábjai. Szimulált élvezetek   | 163 |
| 4.4.3 A műfaj realizmusa. Kettős vetítés a pornóban | 169 |
| 4.4.4. Politikai realizmus                          | 173 |
| <b>5. ÖSSZEGZÉS HELYETT</b>                         | 181 |
| <b>6. BIBLIOGRÁFIA</b>                              | 186 |

# 1. BEVEZETÉS

## 1.1 Előszó: paradigmaváltás a kemény pornóban. A pornófilm harmadik korszaka

Az ezredfordulót követő első évtizedben a hardcore pornófilm a műfaj történetének harmadik korszakába lépett. Ez a korszakváltás a kemény pornófilm területén olyan nagymértékű formanyelvi és műfaji változásokat eredményezett, amely igazi paradigmaváltásként írható le. A hetvenes évek óta – amikor a korábbi rövidfilmek helyét az egészestés pornófilmek foglalták el – nem találkozunk ilyen gyökeres műfaji átrendeződéssel.

A kortárs hardcore pornófilm mindenképpen új jelenségként és egy új viszonyrendszerben értékelhető a műfaj korábbi formációihoz képest. Ahhoz, hogy láthatóvá váljon ennek a paradigmaváltásnak a helye és mértéke a műfaj eddigi történetében, elsősorban azt kell látnunk, hogy a mozgóképes pornográfia átalakulása csak összetett, többváltozós folyamatként értelmezhető.

A műfajok fejlődése nem egyenletes. Önmagában a fejlődés szó használata is félrevezető, hiszen feltételez egyfajta teleologikus meghatározottságot. Varró Attila *A műfajok eredete* című írásában éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a fejlődés nem egyenes vonalú, sokkal inkább folytonos adaptálódásként és alakulásként kell értelmeznünk.<sup>1</sup> A műfajkritika evolúciós modellje szerint a műfajok csupán 10-20 évig maradnak virulensek, átmenetileg hibernálódnak, mielőtt újból a fősodorba kerülnének, de előfordulhat az is, hogy végleg eltűnnek, mint a burleszk. A horrorfilm eddigi története során négyszer<sup>2</sup> került be a műfaji filmek élvonalába. A westernfilm a revizionista western leköszönése után viszont nem tudott innovatívan átalakulni, jobbára csak nosztalgiaadarabokkal ér el egyszeri alkalmakra szóló, rövid sikereket.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Varró Attila: A műfajok eredete (Kulturális evolúció). *Filmvilág*, 2009/12. 13.

<sup>2</sup> A horror gazdasági és kritikai sikereket egyszerre jelentő előretörése négy típushoz köthető. A horrorfilm így eddigi története során négyszer jelenhetett meg a filmgyártás fősodrában. A német expresszionista horror sokesetben artistikus alkotásai fontos filmtörténeti hivatkozássá váltak. A Németországból kivándorolt filmesek (például Karl Freund) az expresszionista technikákat hasznosították újra az 1930-as évek nagysikerű Universal szörnyfilmjeiben. A hetvenes évek sátánista filmjei jelentik a következő kiugrási pontot a műfaj történetében. Olyan filmek említhetők meg ennek kapcsán, mint az *Ómen* (*Omen*, Richard Donner, 1976) vagy *Az ördögűző* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). A horror negyedik időszaka a *Sikoly-szériával* (*Scream*, Wes Craven, 1996) elinduló tinihorrorok csoportja, mely a mai napig az egyik legfontosabb vonal a kortárs horrorban.

<sup>3</sup> A western háttérbeszorulását jól mutatja, hogy jobbára csak imázsépítő szerepet kap olyan szupersztárok életében, mint Brad Pitt (*Jesse James meggyilkolása, a tettes a gyáva Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007)

A kortárs pornóban bekövetkezett paradigmaváltás csak részben hasonlít más műfajok ciklikus történeti alakulására, és érthető meg általuk. A pornó sok esetben nem értelmezhető a hagyományos műfajkritika eszközeivel, mivel jogi, politikai, filmkritikai stb. megítélése jelentősen eltávolítja egyéb műfajoktól. A pornófilm kívül esik az általános műfaji paradigmákon. Illegitim vagy féllegitim filmtípusként a műfajok hierarchiájában a horror egyes alműfajai mellett (splatter, gore) a leginkább stigmatizált zsánerként tartható számon. Ezért a pornófilm intézményes meghatározottsága, a hivatalos disztribúciós rendszerhez való viszonya minden műfajnál fontosabb feltételként jelenik meg a pornó esetében. A pornófilm textuális, formai stb. jegyeinek alakulása mindig direkt kapcsolatban állt a műfaj „külügyeivel”. Az amerikai filmkultúra fejlődését hosszú ideig meghatározó cenzúra 1968-as fellazulása, és a korábbi szigorú öncenzúra helyébe lépő új besorolási kategóriák megszületése például nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a hetvenes években megnyíljon az út az egészítés, hihetetlen formai és tematikus gazdagságot bevezető kemény pornófilmek előtt. A több mint 750 pornófilmet vetítő amerikai mozi társadalmi és nemi szempontból is kiszélesítette a zsáner hagyományos közönségét, és elindította a kemény pornó ipari méretű gyártását.<sup>4</sup>

A hetvenes évek történései rámutatnak arra, hogy az apparátus lehetőségei formálták elsősorban a műfajt, vagyis a pornó abból a szempontból is kivételes területe a műfaji film gyártásának, hogy a technológiai paraméterek minden egyéb műfajnál meghatározóbb módon szóltak bele az alternatív nyilvánosság csatornáit és mediális lehetőségeit használó útkeresésébe. A pornó eddigi története során mindig radikális átalakuláson ment keresztül, amikor olyan technikai környezetben jelenhetett meg, amely kiutat biztosított a szűk körű illegális vetítések és a bordélyházak titkos világából. Az egészítés mozika, a videokazetták terjesztés sok szempontból hozzájárult az említett paradigmaváltáshoz, de a kutatásom szempontjából kiemelt hálózati kultúra vált az említett paradigmaváltás valódi motorjává. Az internet – és itt elsősorban a 2004-es év után új felhasználói szokásokat és gyakorlatot kapacitáló web 2.0 megjelenésére gondolok – messzemenőig átalakította a gyártás, illetve a befogadás körülményeit. Más műfajokhoz hasonlóan a pornó is létrehozta azt a globális ízléskultúra keretein belül formálódó mainstream vonalat, melyet jelenleg a játékfilmgyártáshoz hasonlóan, mind mennyiségileg, mind a kialakított trendeket illetően az amerikai stúdiók dominálnak. A pornó hálózaton belüli megjelenése azonban nem pusztán

---

vagy Russel Crowe (*Börtönvonat Yumába*, James Mangold, 2007). A példák hosszan sorolhatóak lennének, ugyanis alig akad ma olyan A-listás férfi színész, aki ne vállalkozott volna *personájának* megerősítése érdekében westernben való szereplésre.

<sup>4</sup> Varró Attila: Mese felnőtteknek (Amerikai pornóklasszikusok). *Filmvilág*, 2005/8. 41.

egy újabb piac kiaknázásához teremtett lehetőséget, hanem a web 2.0 saját, belső logikájának megfelelően átrajzolta az alműfajok addigi mátrixát is. A digitális technikai környezetnek köszönhetően nemcsak új textuális-tematikai állandók váltak sikeressé, hanem új képfajták és nézőpontok is megjelentek, amelyek magát a látvány terét is átrendezték, valamint ezzel együtt a test új típusú szemléletét vezették be.

Az említett paradigmaváltás azonban ennél is több rétegű jelenségként áll elő. A hetvenes években a kemény pornográfia jelentősen kitolta a határokat. Legfőbb novuma mégis az volt, hogy a közbeszéd tárgyává avatta a pornót. A *Mély torok (Deep Throat)*, Damiano, 1972) vagy a hozzá hasonló filmek körüli botrányoknak köszönhetően a jogi szabályozás és a politika is egyre inkább számot vetett a pornográfiával. Kemény pornót nézni divatos lett a hetvenes években. Ez a *porn chic* időszak, amikor a műfaj mellett olyan sztárok tűntek, mint Warren Beatty. A pornómozik tipikus közönségét (raincoat audience) leváltották az egyszerű polgárok, és a nők is megjelentek ezeken a vetítéseken. A szexuális forradalom, az emberjogi mozgalmak és a társadalmi szabályrendszerek újraírásának korszaka egy olyan értékrendet hirdetett, ahol a pornófilm nézése akár politikai állásfoglalásnak is minősülhetett. Mindezek ellenére a filmes pornográfia az egészestés filmek szűk időszakát leszámítva soha nem vált a populáris kultúra részévé. Azt gondolom, hogy ez az átalakulás a kortárs hardcore pornófilmmel valósult meg először tartósan.

Az eddig elmondottak alapján úgy tűnhet, hogy minden történés végső mozgatója az apparátus. A technikai paraméterek megváltozása önmagában is elegendő ugyan a műfaj átalakulásához, és a technikai körülmények valóban kiemelt fontosságúak, a pornó mégsem technikai kérdésként válik a közbeszéd részévé, sokkal inkább politikaiként. A társadalmi, politikai történések éppen ezért mindig erőteljesen befolyásolták a műfaj megítélését.

A hetvenes években – akárcsak napjainkban – a pornó nagyon gyorsan reagált a társadalom és a kultúra változásaira, noha nem abban az értelemben, ahogy ez más műfajok esetében érvényes. A pornófilm nem nevezhető reflektáló műfajnak, abban az értelemben, ahogyan például a science-fictiont annak tarthatjuk. A science-fiction technikai és politikai utópiái, olyan lehetséges világok, melyek modalitásai mindig visszatranszformálhatóak az aktuális világ tényállásaira. A pornó utópiáinak – ahogyan azt majd az értekezés egy későbbi pontján részletesen ki is fejtem – nincs kapcsolata a politikai értelemben vett valósággal. A pornót nem érdekli a valóság, azonban az, hogy egy kulturális, politikai közösség mit gondol a szexualitásról, az a szexualitás reprezentációira, így a pornóra is hatással van.

A pornó popularizálódása erősen kötődik, ahhoz a pillanathoz, amikor a pornó áruvá válik, és a tömeggyártás képes kielégíteni az általa létrehozott szükségleteket – ez önmagában

mégis kevés lenne. A pornó már a nyolcvanas években is hatalmas profitot termelő iparágként van jelen, de csak a kilencvenes évektől lesz érvényes az, amit Brian McNair és a mögötte felsorakozó szerzők, mint például Feona Attwood, a kultúra pornografizálásának (pornographication) és a sztriptíz-kultúra előretörésének hívnak.<sup>5</sup> Attwood a pornó kulturális jelenvalóságát és hatását nem pusztán annak erős piaci pozíciójából vezeti le. A kultúra szerkezete a posztmodernben jelentősen megváltozott. Giddens és Bauman gondolataiból kiindulva Attwood azt állítja, hogy a posztmodern szubjektum identitásépítésében a szexualitás jelenti a legfontosabb konvergenciapontot. Az identitás megszerzése egyenlő arányban áll a szexualitás kultúrájának a megismerésével. A fogyasztó az én kifejezésének egyik legfontosabb eszközeként éli meg a szexualitását.<sup>6</sup>

A kultúra ilyen típusú pornografizálásáról szóló vélemények nagyon fontos változásról tájékoztatnak, de a frankfurti iskola nyomdokain haladó baloldali kultúrkritika pesszimizmusának és a konzervatív moralizálásnak kettős gravitációs mezőjében egyensúlyoznak. A pornográfia előretörése riadalmat kelt a kultúrkritikusokban, és a pornót olyan tapasztalatként írják le, amely a korábban kialakult interperszonális viszonyok és magatartásformák felbomlásával, illetve elidegenedéssel fenyeget. Bauman egy olyan új szexuális érzékenységről beszél, amelyet a kortárs kultúrában az én megvalósításának egyik legfontosabb moduljaként tételez. Ez a fajta szexcentrikus individualizmus a szexben nem célt, hanem pusztán a magányos teljesítmények eszközét látja. Bauman szerint ez az új érzékenység praxissá avatja a szubjektumok új, kötődések nélküli kapcsolati hálóját.<sup>7</sup> McNairhez hasonlóan Feona Attwood szerint is regisztrert váltott a pornó kultúrája, ami abban érhető leginkább tetten, hogy a pornó hétköznapi tapasztalattá vált. A pornósztárok az egész világon ünnepezt és ismert hírességekké váltak. Könyveiket vagy éppen azokat az írásait, amelyeket szexuális tanácsadókként különböző magazinokban jelentethetnek meg, rengetegen olvassák. Attwood szerint a pornó ikonográfiája túlnőtt a műfaj határain, és a porn style vált meghatározó esztétikává a videoklipekben, a tévéműsorokban éppúgy, mint a divatban.<sup>8</sup>

Attwood helyesen ismeri föl, hogy a McNair által elvonatkoztatott pornografizált kultúra jelenségét más viszonyrendszerben ugyan, de Michel Foucault már azonosította.

---

<sup>5</sup> McNair, Brian: *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire*. London – New York, Routledge, 2002. 61.

<sup>6</sup> Attwood, Feona: Introduction. The Sexualization of Culture. In *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. Szerk. Attwood, Feona. London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009. Attwood egy másik írásában is összefoglalja a kultúra pornografizálásának legfontosabb ismérveit: Attwood, Feona: Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research. *Sexualities*, 2002/5. 98-101.

<sup>7</sup> idézi Attwood: i.m. XV.

<sup>8</sup> Attwood, Feona: Introduction. The Sexualization of Culture. In *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. Szerk. Attwood, Feona. London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009. XIV.

McNair valójában arról beszél, amit Foucault *A szexualitás történetében* a klasszikus politikát leváltó biopolitika hatalmi mechanizmusait elemezve a beszédkényszer jelenségeként nevez meg. Foucault a szexuális represszió klasszikus elméletének cáfolatát szolgáltatja, amikor azt állítja, hogy a biohatalom a klasszikus politikával ellentétben az élet fölötti gondoskodással tartja fenn az ellenőrzést, és regulázza meg a társadalomban a szubjektumokat. Ennek az élet fölötti gondoskodásnak kiemelt jelentőségű területe a szexualitás. A hatalom a szexust diszkurzívan szabályozza azáltal, hogy arra ösztönzi a szubjektumokat, hogy vegyenek részt a szexualitásról szóló ismeretek cirkulációjában és osszák meg tapasztalataikat az intézményes fórumokon. Az orvosi, jogi, pszichiátriai intézményektől a szórakoztatóipar színtereiig a „beszédre bujtogatás” archaikus formáját, a penitencia gyakorlatát alakítják át, és használják modern hatalmi technikaként.

„Maglehet, ez az első alkalom, hogy valamiféle általános kényszer formájában fogalmazódik meg az a parancs, amely oly jellemző a modern Nyugat-Európára. Nem arra gondolok, hogy – miként a vezeklés hagyománya követelte – kötelezően be kellett vallani mindazt, ami a szextörvényt megsértette; hanem arra az úgyszólván kimeríthetetlen feladatra, hogy elmondjuk – akár csak gondolatban, akár valaki másnak, és olyan gyakran, amilyen gyakran csak lehet – mindazt, ami a gyönyörrel, illetve azokkal az érzésekkel és gondolatokkal kapcsolatos, amelyek – a test meg a lélek közvetítésével – a szexualitáshoz fűződnek. Az a terv, hogy a szexualitást »diskurzussá« kell átalakítani, már igen-igen régi, és az aszketikus-szerzetesi hagyományban gyökerezik.”<sup>9</sup>

A későbbiekben részletesen értekezek arról, hogy a pornográfia hol helyezhető el ezekben a diszkurzív terekben, de az egészen nyilvánvaló, hogy vezető piaci szerepénél fogva és a ráösszpontosuló figyelem mértéke miatt kauzális viszonyba kerül a legfontosabb társadalmi problémákkal, vagy ahogyan Foucault fogalmaz: „[...] ez az első alkalom, amikor egy társadalom tartósan azt állítja, hogy jövője és gazdagsága nemcsak polgárainak számával és a családok szervezettségével áll szoros összefüggésben, hanem azzal is, ki-ki hogyan használja a nemi szervét.”<sup>10</sup>

Az, amit McNair a kultúra pornografizálódásaként nevezett meg, nem csak a foucault-i beszédre bujtogatás felől érthető, illetve magyarázható. A pornografikus tartalmak, gesztusok, ikonográfia, stílus közös élményanyaggá formálódásában a hatalom diszkurzív technikáin kívül egy átfogóbb, a kultúrát általánosan meghatározó tendencia is szerepet játszik, mely különösen az elmúlt pár évtizedben erősödött fel. A posztmodernnek nevezett kultúrában a kultúra egyes regiszterei közötti átvétel dinamikusabbá vált. A magas és az alacsony diszkrét elkülönültsége a kölcsönös párbeszédnek köszönhetően a folyamatosan

<sup>9</sup> Foucault, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Atlantisz, 1999. 22.

<sup>10</sup> Uo. 28.



újratermelődő ellentétek dacára is folytonos kisajátításokból és az átmeneti formációk sokasodásából áll. Úgy gondolom, hogy ennek a fellazulásnak az egyik feltétele a hétköznapi esztétikai értékítéleteket is szabályozó premisszák átalakulása.

A pornó azonban nem egyszerűen a hétköznapi kultúrának vált a részévé, de ezzel egyidőben az akadémiai és egyetemi kutatások homlokterébe is került. Ahhoz, hogy ez a kánonpolitikai átrendeződés végbemehessen a kultúra definíciójának is változnia a kellett.

A posztmodern nagyon fontos tünete, hogy tagadja azt, amit Fredric Jameson mélységi modellnek hív. Jameson elképzelése szerint ez a mélység–felszín oppozíciójára épülő modell határozza meg a kultúra hatályos elképzelését a modernben.

A posztmodern kultúrában az ezt a modellt érintő tagadás Jameson szerint négy alapvető mozzanatban jelölhető meg. Ez a négy pont nem csupán a posztstrukturalizmus hermeneutikakritikáját összegzi, de rámutat arra is, hogy az esztétikai ítéletalkotás logikájának megváltozása miként járult hozzá ahhoz, hogy a pornófilm a populáris kultúra részévé váljon. A posztmodern tehát tagadja:

„(1) a lényeg és a látszat dialektikus modelljét (és ezzel egy sor felfogást az ideológiáról vagy a hamis tudatról, amelyek általában ezzel együtt jelennek meg); (2) a látens és a manifeszt, vagy az elfojtás freudi modelljét (természetesen ez a céltáblája Michel Foucault programalkotó és jellegzetes pamfletjének, *A szexualitás történetének*); (3) a hitelesség és hiteltelenség egzisztencialista modelljét, amelynek hősiesség vagy tragikus témái közeli rokonságban állnak az elidegenedés és elidegenedésnélküliség nagy ellentétpárjával, amely maga is a posztstrukturalista vagy posztmodern korszak áldozata; valamint (4) legújabban a jelölő és a jelölt közötti nagy szemiotikai ellentétet, amelyet gyorsan felboncoltak és dekonstruáltak rövid fénykorában, az 1960-as és 70-es években.”<sup>11</sup>

Ezeknek a modernséget jellemző dichotómiáknak a felülíródása vezetett el a nyolcvanas években elinduló nagy kánonvitákon keresztül a tömegkulturális termékek egyetemi és akadémiai szintű vizsgálatához a társadalomtudományokban. Fredric Jamesonhoz hasonlóan Slavoj Žižek is az értékes–értéktelen szembeállításának megfelelő mélység–felszín oppozíció átértékelődéséről beszél.

„Ha tehát a modern mű értelmezésének élvezete a felismerésben rejlik, amely »köznapivá teszi« tárgya nyugtalanító rejtélyességét (»Aha, végre látom e látszólagos rendetlenség értelmét!«), a posztmodern hozzáállás célja, hogy elidegenítse ezt a köznapiságot: »Azt hiszed, hogy köznap melodrámat látsz, melyet szenilis nagyanyád is könnyűszerrel megértene? Anélkül azonban, hogy figyelembe vennéd...[a

<sup>11</sup> Fredric, Jameson: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010. 33-34.

különbséget a szimptóma és a sinthome között; a borromei kötés struktúráját; a tényt, hogy a Nő az Apa egyik neve stb. stb.] egyáltalán nem érted a lényegét!»<sup>12</sup>

Žižek önironikus megjegyzése éppen arra irányítja a figyelmet, hogy az értéktelepítés, olyan hagyományos kritériumaival szemben, mint a Jameson által is kiemelt hitelesség és mélység helyett a posztmodern társadalomtudományos érdeklődése a felszín „mélystruktúrája” felé fordul. A tömegkulturális termék egyszerű funkcionalizmusa az ideológiakritika külszíni fejtésének terepévé válik. Chris McGee a horrorról írt tanulmányában, amelyet a dolgozat későbbi pontján részletesen is feltárok, éppen arról beszél, hogy a populáris kultúra nagy előnye, hogy nem rejti el ideologikusságát, és a maga nyersségében vizsgálható, szemben az artisztikus alkotásokkal, melyekben ezek a viszonyok nem feltétlenül kerülnek nyíltan az előtérbe.<sup>13</sup>

Mindez önmagában kedvező feltételeket nyújt a pornótudományok (porn studies) megjelenésének és a kutatás presztízsének emelkedéséhez, de az utóbbi negyven évben az egymást előkészítő „kulturális fordulatok” is jelentős mértékben hozzájárultak a kemény pornófilm vizsgálatához szükséges szemlélet és szempontrendszer kialakításához. Tehát nem egyszerűen a pornó mint reprezentációs forma pozíciója változott meg a kultúra szerkezetének átrendeződésével, de létrejött egy olyan vizsgálati mező is, amely lehetővé tette a tárgyhoz való tudományos hozzáférést.

A szemiotikai fordulat és a szemiotikai alapról történő vizsgálatok a hetvenes évektől kezdve több szempontból is erős elméleti háttérrel kínáltak a pornófilm kutatásához. A szemiotikai fordulat egyik legnagyobb jelentőségű hatása a populáris kultúrára nézve az volt, hogy a kódolvasás és a szöveg fogalmainak kiterjesztésével a kultúra összes jelensége textúráként tárult fel a szemiotikus tekintet számára. A minden kulturális produktumot jellemző kódszerűség kutatása demokratizálta a vizsgálati jelenségek körét. A nyelvszerűség keresése segített eltüntetni a kutatási témák hierarchizáltságát. A szemiotika teljesen új szemléletet vezetett be a korábban uralkodónak tekinthető filmesztétikai megközelítések mellett. A szemiotikai megközelítés a jel neutralitásán keresztül egyenértékűvé avatta a művészeti formákat és a tömegfilmes jelenségeket. A szemiotika számára a filmnyelv absztrakt szabályrendszer, amely minden filmes regisztert egyformán meghatároz. „A filmnyelv vizsgálata a filmművészet és filmpublicisztika közös tulajdonságait, a film minden konkrétabb formájában benne rejlő »filmséget« tanulmányozza. A filmszemiotika

---

<sup>12</sup> Žižek, Slavoj: Alfred Hitchcock, avagy a forma és történeti közvetítése. Ford. Hajdú Richárd. In *Hitchcock. Kritikai olvasatok*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2010. 40-41.

<sup>13</sup> McGee, Chris: A borzalmas test olvasása. A horrorfilm kontextusai. Ford. Tóth Tamás Boldizsár. *Metropolis*, 2006/01. 11.

»általánosa«, a leírandó jelenség-halmaz közös törvényeinek nívója és foglalata: a filmközlés. A filmesztétika számára a filmművészet az általános és a filmközeg nem esztétikai jellegű felhasználásai irrelevánsak.”<sup>14</sup> A popkulturális termékek és ezzel együtt a pornófilm vizsgálata a nyelvi fordulat után a filmkritikát általánosan uraló esztétikai nézőpontok monopóliumának megszűnésével új lehetőségeket kap.

A különböző „turnök” között a képi fordulat is erőteljesen hozzájárult ahhoz a posztmodern elméleti érzékenységhez, amelyet a korábban kivetett kulturális jelenségek tanulmányozása megkívánt. A pornófilmre irányuló kortárs vizsgálatok nagy hányada – részben jelen írás is – a pictorial turn problématerképének megfelelően fókuszált. A pornó esetében különösen értékes a képi fordulat Mitchellhez köthető célkitűzése, miszerint az ikonológia ideológiai-kritikai hangoltságát növelni kell. A képi fordulattal a képek konstruáltsága társadalmi, politikai beágyazottsága került előtérbe.

Ezenkívül még egy nagyon lényeges fejleményt hozott a képi fordulat, ez pedig a test témája. Szőnyi György Endre Hans Belting *Kép-antropológiájáról* gondolkodva, Belting munkássága kapcsán összekapcsolja a test témájának felértékelődését és az új képtudomány létrehozására irányuló kísérleteket:

„A »művészet utáni« kép mintha visszatérne a »művészet előtti« kép problematikájához, amelynek elsődleges feladata a test reprezentációja volt. Logikus lépés tehát a képekhez antropológiai előfeltevésekkel közeledni, ezt valósítja meg legújabb, immár magyarul is olvasható művében, a *Kép-antropológiában* (2001, magyarul 2004), amely így mintegy összekapcsolja a képi fordulatot a másik nagyjelentőségű posztstrukturalista mérföldkövel, a testi vagy korporális fordulattal (*corporeal turn*).”<sup>15</sup>

Fontos megjegyezni, hiszen a pornográfiát is erősen érintő tendenciákról van szó, hogy a test témája az egyik legkiemeltebb kutatási témává lépett elő.

„Az utóbbi másfél évtizedben a test témája a társadalom- és szellemtudományok fókuszpontjába került; a politikai hagyományok megváltozása, és néhány jelentős hatást kifejítő tudományos irányzat (fenomenológia, feminizmus, bioetika stb.) hatására a test körül külön diskurzus alakult ki. A testtel kapcsolatos érzékenységet jól mutatja az is, hogy az elit és populáris kultúra szintén élénken reagál a testtel kapcsolatos fogalmi meghatározatlanságra. Egyfajta öngerjesztő folyamatról van szó, a test minél inkább exponáltabb helyzetbe kerül, a »definíciós« kísérletek számának a növekedésével a testreprezentációk száma is megsokszorozódik. Pontosabban fogalmazva, a test

---

<sup>14</sup> Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, és archetipusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona Kiadó, 1998. 9.

<sup>15</sup> Szőnyi György Endre: Előszó. In Mitchell, W. J. T.: *A képek politikája: W.J.T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra. Szeged, JatePress, 2008. 10.

»határainak« a keresése szükségszerűen magával vonja a posztmodernben a testek végtelen képesítését, a testképek szaporodását. Mérföldtől sok kulturális termék születik a test kategóriájában és járul hozzá a test ilyen típusú fluid és instabil ikonográfiájának a kialakításához. Tulajdonképpen ide sorolható a test medializációjának számtalan formája: gyógyszerreklámok, kórházi és helyszínelő sorozatok, body art, testtematikus performanszok, plasztikai és átalakító tévé-show-k, az egészségmegőrzés és a szépségipar normatív diskurzusa, horror és cyberpunk alkotások stb.<sup>16</sup>

Manapság mindennek kijelentik a halálát. Az eszmék és a különféle intellektuális entitások folyamatos mortifikációját éljük át. A történelem, a művészettörténet, a szubjektum „véget ért”. Ahogy Szilasi László nevezi a végső dolgok elbizonytalanodását, a „passeiness éghajlata”<sup>17</sup> a testet is kikezdte. Számos teoretikus szerint a rohamosan megsokszorozódó testprojektek és a testeknek tulajdonított fluiditás, töredezettség, instabilitás összességükben mind a test halálát vetítik előre.

Emily Martin *A test vége?* című tanulmányában egyszerre két különböző, de szorosan összetartozó kérdésre keresi a választ: „Miért van az, hogy a test mára a tudományos élet figyelmének középpontjába került?”<sup>18</sup> és „Vajon azért foglalkozunk-e olyan sokan a test kutatásával, mert testünk megtapasztalásában és használatában alapvető változásoknak vagyunk a részesei?”<sup>19</sup> Emily Martin a válaszadásnál Lévi-Straussra hivatkozik, aki a *Szomorú trópusokban* kifejti, hogy mindig fokozott figyelem, felgyorsult tudományos adatgyűjtés és értékelés kíséri azokat a jelenségeket, melyek eltűnőben vannak. Példaként Lévi-Strauss azt az intellektuális sietséget és antropológiai érdeklődést említi, ami a végleges eltűnés által fenyegetett „primitív” népeket vette körül. Martin a megtestesülésnek a fordista tömegtermeléssel előállított testektől a későkapitalista testekig terjedő transzformációjának vizsgálata által arra a következtetésre jut, hogy a test esetében nem a Lévi-Strauss-i archiváló tekintettel találkozunk.

„Nem a test végét tapasztalhatjuk, hanem a testeket és az embereket megszervező sémák közül az egyiknek a letűnését és egy másik fölemelkedését. Az e folyamat által előidézett transzformációk mélysége indokolja részben azt is, hogy a test miért bővölte el a tudományos közéletet.”<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Tóth Zoltán János: Egy kiállítás (test)képei. Bodies – The Exhibition. *Apertúra*, 2009.tél (<http://apertura.hu/2009/tel/tothz>; 2011.12.06)

<sup>17</sup> Szilasi László: Turgor és ozmózis. A szilva példája (esszé, esszé). In Szilasi László: *A Kopereczky-effektus*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000. 10.

<sup>18</sup> Martin, Emily: A test vége? Ford. Kalocsai Csilla. *Replika*, 1997/28. 109.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo. 126.

Martin elképzelései a test haláláról, számomra egyes reprezentációk halálát és mások előtérbe kerülését jelentik. A test reprezentációs sémáival kapcsolatos válság, pontosabban testképek ugrásszerű megszorodása, mely szükségszerű kapcsolatban áll az új képfajták és a modellalkotás lehetőségeinek megszorodásával (CTI, MRI, CGI), hatalmas szereppel bír a hardcore pornófilm exponált helyzetbe kerülésében. A reprezentációk burjánzása pusztán tünetjelenség. A testtel kapcsolatos más típusú válság, ismeretelméleti elbizonytalanodás szimptomája. Kiss Attila Atilla David Hillman és Carla Mazzio nyomán megjegyzi, hogy a posztmodern testtel kapcsolatos ismereti válsága a kora modern testprojektjeit idézi:

„[...] a kora újkori kultúra felhígul, pontosabban rétegződő rendszerfogalmaira a likviditás dinamikája jellemzőbb, mint a szilárd elemek stabilitása. Az átmenet, a kulturális kizökkentség, az általános ismeretelméleti bizonytalanság közepette az önismeret, az önmegismerés problematikája a középpontba kerül. Ennek ugyanakkor nem pusztán az a magyarázata, hogy általában nagyobb hangsúly helyeződik a polgári szubjektum prototípusaként kialakuló reneszánsz egyénre (amely még nem individuum), hanem az is, hogy ez a proto-individuum igyekszik a felszín és a mélység, a látszat és a valóság minden gondolati képződményt átható ellentétrendszerében a dolgok mögé, a testek mélyére látni. Igyekszik felfedezni a jelenségek fedőbőre alatt az áramlások rendszerét, a vér útjait. Anatomizál, és az anatómia az önmegismerés eszközévé válik. A tizenhatodik században ez az anatomizáló érdeklődés teremti meg az empirikus és racionalizáló kísérletezés alapjait, és úgy gondolom, hogy test és vér dialektikájának felfedezése az egész korai újkor metaforájaként alkalmazható.”<sup>21</sup>

A posztmodernben a reneszánszhoz hasonlóan megváltozik a tekintet irányultsága. A posztmodern kultúrában megszorodnak azok a testreprezentációk, melyek a tekintetet bevezetik a bőr alá. Nem véletlen, hogy Günther von Hagens, vándorló anatómiakiállításai mellett, arról is elhíresült, hogy újraélesztette a test vallatásának és nyilvánossá tételének legfontosabb középkori műfaját az anatómia-színházat. Az anatómia-színházon túl azonban reklámspotok, klinikai sorozatok, dokumentumfilmek stb. mind a test igazságát keresik. A kortárs hardcore pornófilmben is elszaporodnak azok a technikák és gyakorlatok, melyek az intim és eddig hozzáférhetetlen terek utáni érdeklődést szemléltetik. Ebben az esetben nem csak privát terek megnyitására, az amatőrizmus és a valóságshow esztétika piacvezető szerepére gondolok, de arra is, hogy különböző objektívek, praktikák, trükkök (átlátszó vibrátorok, hüvelytágítók alkalmazása) segítségével a pornó törekszik a test láthatatlan régióit a nem emberi nézőpontok (makró dimenzió) bevonásával mediatizálni.

A pornófilm popularizálódása sokrétű jelenség, és számtalan aspektusra bontható, amelyekről összefoglalóan elmondható, hogy a hardcore pornófilm popularizálódása,

---

<sup>21</sup> Kiss Attila Atilla: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza. *Jelenkor*, 2005/6. (<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804>; 2013. 04. 06.)

részesevé a kortárs vizuális kultúrából, vagy a másik oldalról tekintve a kultúra pornografizálódása számos jelenség összhatásaként jött létre. Az antropológiai értelemben vett kultúra, a technikai környezet, a politika- és a társadalomtudományok szemléletváltozása együttesen teremtette meg a pornófilm státuszának átalakulását.

## 1.2. Porn Studies. Akadémizmus és pornográfia

Ez az átalakulás leginkább azzal mérhető, hogy a hatvanas évektől kezdve exponenciálisan növekszik a pornófilm tudományos szakirodalma. A pornográfiával kapcsolatos vizsgálatok a kilencvenes évek közepére már nem egyéni kutatói érdeklődés eredményeként vannak jelen, hanem tendenciózusan kutatott témává lép elő a pornófilmek vizualitása. Igazi paradigmaváltásként értékelhető, hogy az angolszász nyelvterületeken porn studies megnevezéssel egy diskurzus szisztematikusan keresi a határait és azokat a problémamezőket, melyeken keresztül identifikálhatná magát. Ezek a vizsgálatok azonban nem tarthatóak tudományos szempontból homogénnek. A porn studiesban egyformán vannak jelen a szociológiai, esztétikai, filozófiai, film- és médiakritikai stb. kérdésfelvetések. A hatvanas évek óta a porn studieset érintő nemzetközi kutatásokban jelentős előrelépés tapasztalható, de emellett azt is érdemes megjegyezni, hogy a műfaj jelenlegi kutatottsága még mindig jelentősen elmarad más műfajok kritikai recepciójától. A pornófilm kritikai alulreprezentáltsága a műfaji filmek szakirodalmában attól válik igazán hangsúlyossá, hogy a pornófilm mennyiségi szempontból minden más műfajt megelőz a filmkultúrában.

Emellett a viszonylagos alulreprezentáltság mellett sem könnyű röviden összefoglalni a pornófilm szakmai diskurzus kiépülését. Az első, komoly átfogó munkák a hatvanas és hetvenes években születnek, melyek megjelenését Linda Williams a szexuális forradalom első hullámához köti.<sup>22</sup> Ezek a korai írások a pornográfiának egyfajta elitista szemléletét szorgalmazzák, és megpróbálják azt a magas művészetten keresztül definiálni. A pornográfiát jellemzően valamilyen kulturális tradíció részeként vagy annak összefüggésében elemzik. Legtöbbször a görög-római hagyományok és a dekadens 19. század jelenik meg kulturális forrásként.<sup>23</sup> A historizálás ezekben az esetekben a téma megnevelésnek eszköze. A szerzők célja a szexualitás univerzalitásának bizonyítása vagy valamilyen filozófiai–intellektuális elsőbrendűség kimutatása az ösztönkiélések mögött. Susan Sontag 1969-ben

---

<sup>22</sup> Williams, Linda: *Hardcore. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible”*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1999. 9.

<sup>23</sup> I.m.10

megjelent meghatározó írásában, a *Pornografikus képzeletben*<sup>24</sup> eképpen intellektualizálja a pornográfiát Bataille vagy éppen Sade szövegeiben. Olyan szövegek kerülnek előtérbe, amelyekben a kemény pornografikus tartalmakat semlegesíti a szerzők filozófiai progresszivitása.

Feona Attwood is egyetért abban, hogy Sontag említett írása és Steven Marcus *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* című 1966-os könyve<sup>25</sup> fontos szerepet játszott abban, hogy a pornográfia, akárcsak átesztétizált kérdésként is az akadémiai érdeklődés előterébe kerüljön.

Az angolszász szerzők általában elhanyagolják a francia strukturalistákat, de mindenképpen ki kell emelni Roland Barthes jelentőségét. Noha Barthes nem jelentkezett összefüggő munkával a pornográfia témakörében, írásaiban folyamatosan visszatér az erotika és a pornográfia esztétikai jegyeinek elhatárolásához. A *Világoskamra* című könyve<sup>26</sup> különösen gazdag ilyen passzusokban. Akárcsak más kortárs francia gondolkodók számára, Sade figurája generációs szerzőként jelenik meg Roland Barthes esetében is. *Sade, Fourier, Loyola*<sup>27</sup> című, erősen strukturalista beállítottságú munkájában, akárcsak később Foucault *A szexualitás történetében*, a sade-i sadista pornográfia kiváló kiindulópontot nyújtott a gondolkodó számára a szexus és a társadalom hatalmi viszonyainak feltárásához, illetve az élvezetek rendjének kifejtéséhez. A strukturalizmus rendszerelvűsége adekvát vizsgálati formát talált a felvilágosodás kategorizációs törekvéseiben, mely a márki szigorú rendmániájában csúcsosodott ki.

A hetvenes évek kutatásait nagyban meghatározta, hogy Amerikában és Angliában 1975 körül a korábbi liberalizálódási folyamatokat, melyeket az addigi kormányzati döntések is kedvezően befolyásoltak, megszakította és berekesztette egy minden eddiginél erősebb pornográfiaellenes hangulat, mely mögött elsősorban a vallási fundamentalisták, a Ronald Reagan és Margaret Thatcher nevével fémjelezhető korszak konzervatív erői és az egyre erősödő feminista véleménynyilvánítás állt. Az amerikai pornográfiaellenes kampány legfőbb manifesztumává a Meese-bizottság állásfoglalása vált.<sup>28</sup>

„A Reagan által 1985-ben kinevezett Meese-bizottság arra az álláspontra helyezkedett, hogy a pornográfia mégis kiváltója azoknak a társadalmi problémáknak és

---

<sup>24</sup> Sontag, Susan: A pornográf képzelet. Ford. Várady Szabolcs. In Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Ford. Göncz Árpád et al. Budapest, Európa, 1971.

<sup>25</sup> Marcus, Steven: *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 2009.

<sup>26</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 2000.

<sup>27</sup> Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Ford. Ádám Péter, Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris, 2001.

<sup>28</sup> Greek, Cecil E. – Thompson, Williams: Pornográfiaellenes kampányok. A család megmentésére indított mozgalmak Amerikában és Angliában. Ford. Benda Klára. *Replika*, 2000/június. 67.

személyes tragédiáknak, amelyeket Charles Keating az 1970-es kisebbségi jelentésben már felsorolt. A bizottság például úgy találta, hogy a kemény pornográfia széles körben elterjedt, az erotikus filmek előállításánál a gyermekeket kizsákmányolják és bántalmazzák, kapcsolatot állapítottak meg továbbá a szexuális jellegű termékek használata és a szexuális bűnözés között. A jelentés egyik sarkpontja az a pornográfiaellenes érv, hogy a pornográfián erkölcsileg lealjasuló férfiek és apák a családon belüli hagyományos szexuális gyakorlatot felborítják. Míg a Johnson-jelentést főleg világi társadalomtudósok írták, a Meese-bizottság jelentésének nagy részét fundamentalista vallásos vezetők és velük szimpatizáló világi személyiségek állították össze. A jelentés az erkölcsbírák időleges győzelmét hozta a polgári szabadságjogok felett.”<sup>29</sup>

A korabeli politikai erők reakcióin túl sokkal fontosabbnak ítélem azoknak a feministáknak a munkáit, akik olyan meggyőződéseket és ítéleteket véglegesítettek a kemény pornóval kapcsolatban, melyek mai napig meghatározzák nem csupán a közgondolkodást, de az akadémiai kutatásokat is. Andrea Dworkin, Susan Griffin és mások a pornót a szexualitás erőszakos reprezentációjának kiáltották ki, melyben a passzív női szereplő áldozat. „Úgy gondolták, hogy ez a típusú erőszak nem más, mint annak megtestesülése ahogyan a férfiak fegyverként használják péniszüket a nők megerősöklése során.”<sup>30</sup>

Linda Williams ráirányítja a figyelmet arra, hogy Dworkin érvelésben azok a nők, akik élvezik ezeket a sadista fantáziákat és élvezik a férfiak dominanciáját „a fallikus ellenség kollaboránsai”.<sup>31</sup> Máshol Dworkin azt írja, hogy a férfitársadalom számára „az erőszak egyenlő a szexuális aktussal.”<sup>32</sup>

A pornográfiaellenes feministák által mélyre ásott lövészárokharcból a hardcore vizsgálatát a nyolcvanas években azok a feministák vezetik ki, akik a női és férfi szerepeket már nem esszencialistán határozzák meg, és érzékenyek a szexuális különbségekre, illetve a szexuális forradalomban a szexualitás feminizálását és a nők szexualitásának felszabadítását látták meg.<sup>33</sup>

A feminista diskurzus beszűkítette a hardcore pornófilm értelmezési kereteit, és elterelte a figyelmet a műfaji, formai, narratológiai kérdésekről. Túlzás lenne azt állítani, hogy a pornó politizáltsága neutralizálható lenne, de ebbe az irányba tett hatalmas lépéseket az e

---

<sup>29</sup> Uo. 69.

<sup>30</sup> Williams: i.m. 17. Fordítás tőlem – TZJ.

<sup>31</sup> Uo. 17-18. Fordítás tőlem – TZJ.

<sup>32</sup> Dworkin, Andrea: *Intercourse: The Twentieth Anniversary Edition*. Accesible Publishing Systems Pty Ltd., 2008. 163. Fordítás tőlem – TZJ.

<sup>33</sup> Williams: i. m. 27. A politikailag korrekt vagy normatív szexualitás fogalmát mint állandó viszonyítási pontot elhagyó fontos tanulmánykötetek között kell megemlítenünk a következőket: Snitow, Ann – Stansell, Christine – Thompson, Sharon: *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*. New York, Monthly Reviews, 1983. valamint Ehrenreich, Barbara – Hess, Elizabeth – Jacobs, Gloria: *Re-Making Love: The Feminization of Sex*. New York, Anchor Publisher, 1987.



munka számára is fontos támpontokat szolgáltató Linda Williams, Laura Kipnis vagy Walter Kendrick. Ahogyan korábban is kiemeltem, a pornó immanens tulajdonsága a műfaj politizáltsága, de ez nem veheti el a lehetőségét annak, hogy a pornóra egyben mint formára tekintsünk.

Az ismert történelmi okok miatt a műfajfilm-kritika élete, és ehhez mérten a kemény pornófilmre irányuló vizsgálatok másként alakultak Magyarországon. A szocializmus által előírányzott értékrend az élet más területeihez hasonlóan a filmkritikában is marginalizálta azokat a jelenségeket, melyek a hivatalos kultúrpolitika számára a dekadens nyugat hatását mutatták. A műfajra és más populáris kultúrára vonatkozó kutatások nem igazán kaptak fórumot a társadalomtudományokban. A szakma érdeklődésének előterében a szabadon vizsgálható analitikus művészfilmek és a realistának nevezhető alkotások foglaltak helyet. Fontos megjegyezni, hogy a gyártásból és a forgalmazásból a nyugaton sikeres műfajok nagy része egész egyszerűen hiányzott. Más műfajok pedig, mint például a melodráma vagy a krimi az uralkodó ideológiának megfelelően mutálódtak. Ilyen körülmények között a pornográfia és a populáris kultúra olyan típusú találkozása, ahogyan az Nyugaton és főként Amerikában egy rövid időre megtörtént, Magyarországon teljesen elmaradt. A rendszerváltozás természetesen gyökeres átalakulást hozott legalábbis produkciós téren. A műfaji filmes szakirodalom pedig máig ledolgozatlan lemaradását próbálja meg csökkenteni. A konkrétan a pornográfia filmes megjelenésére koncentráló szakirodalmak listája nagyon rövid. A magyar műfaji filmes kritika látásmódját hosszú időre meghatározó és rendszert alkotó elmélet kialakítója egyedüli szakemberként Király Jenő volt. A strukturalizmus és az archetípuselméletek módszertanából és tételeiből építkező *Frivol múzsa* című munkájának megjelenése 1993-ban a szexuálesztétika és a pornófilm vonatkozásában az egyik legfontosabb magyar nyelvű szakirodalom. Idevágó fejezetei<sup>34</sup> és *A film szimbolikája* című grandiózus munkájának első kötete<sup>35</sup> a mai napig a legnagyobb magyar nyelvű korpuszt jelentik a témában.

A *Filmvilág* című folyóirat néhány ilyen irányú tematikus közlését leszámítva, melyek leginkább Varró Attila tollából születtek, a filmes folyóiratok távolságtartással kezelik a pornót. Ennek ellenére két tematikus összeállítást mindenképpen meg kell említenünk. Mindkettő hiánypótló összeállítás. A *Kalligram* 1998. évi 7-8-9. száma hazai reflexiókat és a nemzetközi alapszövegek fordításait közli többek között olyan szerzőktől, mint John Ellis

---

<sup>34</sup> Király Jenő: Szexuálesztétika. In Király Jenő: *Frivol múzsa II.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. 787–931.

<sup>35</sup> Király Jenő: *A film szimbolikája. IV/1. Erőszak és erotika a filmben. Szexuálesztétika.* Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2011.

vagy Linda Williams. A *Prizma* folyóirat harmadik számában ennek a munkának a folytatását láthatjuk, de a szerkesztők már az internet teremtette új változásokra reagáló írások közzétételére is törekedtek. Jelen munka célja, hogy ezt a diskurzust építse tovább. Hiszen éppen az internet teszi nyilvánvalóvá: a pornófilm nem marginális kulturális jelenség többé. A világ legnagyobb torrent és fájlmegosztó oldalain a pornótartalmak a letöltések legalább egyharmadát nyújtják. Az internet lehetővé teszi, hogy a fogyasztói szokásokat követve kijelenthessük: a hardcore pornó nem szűk szubkultúrák belső ügye, hanem könnyen hozzáférhető, vizuális kultúránk egyik legfontosabb filmtípusa, és ennek megfelelő figyelmet érdemel.

### **1.3. Módszertan és célok**

Kemény pornográfiával kapcsolatban megszólalni több szempontból is nehéz feladat. A tudományos közlésre vonatkozó hagyományos elvárások és szabályok, mint az objektivitás, logikus argumentáció stb. sem képes neutralizálni a pornográfiával kapcsolatos heves érzelmi

viszonyulást. A pornó mindenkiből kikényszerít egy erős érzelmi alapállást. Bármit is állapítsunk meg a pornóval kapcsolatban, az politikailag motiválttá válik. A kortárs műfajfilmek megjelenések közül talán csak azok a morálisan súlyozott történelmi filmek rendelkeznek hasonló politikai potenciállal, melyek a genocídiumok, ügynöki rendszerek és a társadalmi-politikai korrumpáltság egyéb történeteit dolgozzák fel. Munkámban nem tudom és nem is akarom kikerülni a pornográfia politikai jellegét, hiszen ezen keresztül válik igazán érthetővé a műfajt övező szakmai diskurzus. Ugyanakkor a téma politizáltsága több szempontból is jelentősen megnehezíti a tudományos feldolgozást. Az első nehézséget a pornófilm megítélésében tapasztalható pártosság jelenti. Szinte minden idetartozó kijelentés a műfaj emancipálására, vagy éppen ellenkezőleg, a pornófilm stigmatizálására törekszik. Szándékom szerint a pornó értéksemleges műfaji portréjának az elkészítése mégis elsődlegesen azt jelenti, hogy elkerülöm ezeket a szűk horizontokat és minden olyan szempontot elfogadhatónak tartok, amely szélesebb összefüggésben láttatja a mozgóképes pornográfiát. Ez különösen fontos egy olyan műfaj esetében, amelynek kritikai feldolgozottsága messze elmarad más műfajokétól. A moralizáló diskurzusok ítéletszerű megállapításokból épülnek fel. Ebben az esetben viszont éppen egy pluralisztikus szempontrendszer segítségével árnyalhatók tovább vagy bonthatók le adott esetben a zsánerral kapcsolatos közhelyszerű előítéletek. A módszertani pluralizmus azonban nem egyenlő az egyéni véleményalkotás hiányával. A feminista elmélet bizonyos álláspontjaival például egyetértek még akkor is, ha egy számomra elfogadhatatlan elméleti keretbe illeszkedik annak érdekében, hogy egy teljesebb műfaji portrét rajzolhassak meg. Értekezésemben fontos kiindulópont, hogy a pornó erőszakkal telített férfi műfaj, de legalább ennyire hangsúlyos az is, hogy ennek az erőszaknak az értékelése milyen feltételrendszer szerint történik. Az eltérő eredetű szempontok egyeztetése nem következetlenség, sokkal inkább módszertani szükségesség.

Ahogy mondtam, pornóról beszélni nem könnyű, technikai értelemben sem. A jelenetek, tematikák leírásánál, vagy akár egyszerű címek fordításakor a műfaj terminológiájából fakadó nyelvi obszcenitás elkerülhetetlen. Nem pusztán stilisztikai döntés, hogy miként fogalmazok a szexualitással kapcsolatban. A klinikai diskurzus steril műszavai (felláció, koitusz, ejakuláció) elvétik tárgyukat. Ugyanakkor a műfaj belső szókincsének szabad használata (torokbaszás, pinanyalatás, szájba húgyozás stb.) rendkívül kényes kérdés egy olyan műfaj esetében, amely új kutatási témaként tűnik fel az akadémiai közbeszédben és az előítéletek ellenére kell legitimálnia magát. Ezek az elsőre apróságnak tűnő nehézségek is hozzájárulnak ahhoz, hogy a műfajkritikusok távolságtartással kezelik a műfajt. Ezért is

érzem fontosnak, hogy a korporeális történesekhez kapcsolódó nyelvi beidegződések elemzése is helyett kapjon a disszertációban.

Az előző fejezetben azt mutattam be, hogy az a sok szempontból nagyon gyorsan lezajló változás, amit paradigmaváltásként érzékelünk a hardcore pornófilm kapcsán, milyen összetett, többváltozós folyamaként érthető meg a legteljesebben. A pornó észrevehető tendenciózussága új célok elé állítja a porn studiest, miközben még régi közhelyek és általános igazságként rögzült állítások is felülvizsgálatra várnak. Jelen munka is ennek a kettős irányultságnak rendeli alá céljait, és a korábban felvázolt paradigmaváltást eredményező változásokat elemzi a hálózati kultúra korszakában, a kilencvenes évek közepén megjelenő netpornó vizsgálatával.

A kutatás relevanciáját elsősorban az jelenti, hogy a hardcore pornó a hetvenes évektől a legproduktívabb műfaji filmmé lépett elő. Nem marginális kulturális jelenség és nem elzárt szubkulturák belső ügye, hanem a hálózat kiterjedtségének köszönhetően globális ízléskultúrát alakító műfaj. A pornó akkor is jelen van a hétköznapi ember életében, ha az aktuálisan nem néz kemény pornót. A kemény pornográfia és az internet összefonódása azonban nem merül ki a termelés fokozódásában. Az analógról a digitálisra történő váltással egybeeső netpornó feltörése egyszerre alakította át a gyártás folyamatát, a pornófilmkészítés eddigi szabályait, illetve a befogadás körülményeit, különösen a fogyasztók lehetőségeit a pornográf tartalmak elérésére. Ez a technikai változás felbecsülhetetlen jelentőségű, ezért számomra is vállalható az az archeológiai szemlélet és módszertan, amit Foucault dolgoz ki *A szexualitás történetében*:

„Meg kell próbálnunk nyomon követni ezeknek az eljárásoknak a kronológiáját: az újításokat, az ugrásszerű instrumentális változásokat, a maradványokat. De nem szabad megfeledkeznünk felhasználásuk időrendjéről, elterjedésük, illetve az általuk előidézett jelenségek (elnyomás vagy ellenállás) kronológiájáról sem.”<sup>36</sup>

A műfajkritika eszközeivel arra keresem a választ, hogy a pornó korábbi két nagy korszakához képest miként alakul át a netpornóban a műfaj belső formanyelve, milyen új képtípusokat és narrációs technikákat alkalmaz. Központi és stratégiai fontosságú kérdés továbbá számomra, hogy a film eddigi története során minden fontosabb technikatörténeti cezúra egyben mindig számottevő változást is eredményezett a műfaji mátrixon belül.

A vizsgálat időbeli keretei is ehhez az átalakuláshoz igazodnak. Érdeklődésem középpontjában a kilencvenes évek közepétől megújuló, a web 2.0 által biztosított új típusú

---

<sup>36</sup> Foucault: i.m. 115.

tartalommegosztás műfaji következményei állnak. A webkettes szolgáltatások nem pusztán felhasználóbarátak, de elősegítik azt is, hogy a felhasználó bizonyos tartalmakat megoszthasson, kommentelhessen, és kapcsolatba léphessen más felhasználókkal. Azt gondolom, hogy ez az első alkalom a pornográfia történetében, amikor ennek köszönhetően a befogadói oldal ennyire intenzíven vehet részt a műfaj narratív portréjának kiépülésében. Arra is keresem a választ, hogy minek köszönhető, hogy a kemény pornográfián belül intenzív alműfajképződés figyelhető meg. Mindezt azzal összefüggésben vizsgálom, hogy ezeknek az alműfajoknak az esetében is megfigyelhető-e az, amit Rick Altman a műfajjá válás folyamatában főnevesülésnek nevez.

A műfajelmélet elégséges szempontot nyújt a műfaj átrendeződő textuális-tematikus viszonyainak feltérképezéséhez, vagy a narráció, a dramaturgia megváltozásának magyarázatához. Ugyanakkor nélkülözhetetlen, de nem elégséges elméleti keret a netpornó tárgyalásakor. A pornó a politikailag leginkább terhelt megítélésű műfaj. A feminista kampányok háttérbeszorulásának ellenére is árnyékként követi a műfajt annak a kérdése, hogy mennyire ártalmas ez a filmtípus. A reprezentáció politizáltságának problémája azonban többet jelent annál, mint amit a pornó férfiközpontúságaként dramatizálnak a feministák. A pornó esetében pusztán látványosabban mutatkozik meg az, ami az utóbbi pár évtizedben egyre hangsúlyosabb kritikai szempontként merül fel, akár a populáris kultúra, akár a magas kultúra produktumairól van szó. Azt a folyamatot, amely a különböző reprezentációk fokozódó politikai megítéléséhez vezetett, Arthur C. Danto a következőkben összegzi:

„s ekkor érkezünk meg a modernizmus válságához, a művészettörténetet is befolyásoló fordulatához – mi történik, ha a rendező mögött immár nincs olyan – konszenzussal elfogadott – világnézet, amelynek képviseletére egyértelműen vállalkoznia kell? Ekkor válik beláthatóvá, hogy a művészet sorsának nagy kihívása a világnézet hiánya, azaz a szabályozott reprezentáció evidenciájának összeomlása és egyben hirtelen politizálódása. A transzparencia véget ért, a logikus lépések, a követhető levezetések, a korszakolás és osztályozás bármely, eddig lelkesítő hagyománya kiürült.”<sup>37</sup>

Danto gondolatmenetében számomra a művészettörténet végére vonatkozó konzekvenciákon túl az az igazán érdekes, amit a kultúra politizálódásáról mond. Danto írása nem csak a „művészetre” vagy a magas kultúra eseteire érvényes. A modernségtől nem létezik olyan szellemi, vallási irányzat, világnézeti forma, mely abszolút módon fixálhatná a műalkotások, kulturális termékek befogadási kritériumait, másfelől egységes keretet

---

<sup>37</sup> Danto, Arthur C.: Művészet a művészet története után. A reprezentáció kérdése a 80-as években. *Új művészet*, 2002/XIII. évf. 16.

nyújthatna az értelmezéshez. A Danto által megkülönböztetett jelenség kéz a kézben jár azzal az identitásválsággal, amelyet szintén felelgetnek, ha testről, testműfajokról esik szó.

„[A] határok kitágulása, amely mostanában a sokat emlegetett globalizációnak, továbbá a »virtuális valóság« előtérbe kerülésének köszönhető, újfajta identitásstratégiákat és megküzdési módokat tesz szükségessé. A globalizációval párhuzamosan, annak ellenhatásaként egyszerre mind még radikálisabb formában jelenhetnek meg különféle partikuláritások. A globalizáció egyik következményeként kiderült, hogy azok a társadalmi csoportok és ideológiák, amelyekhez hagyományosan az emberek kollektív identitásai kötődnek, semmiképpen nincsenek privilegizált pozícióban. A hagyományos nagy »identitás-narratívumok« helyét átveszik a »mikronarratívumok«, amelyek határokat és támpontokat keresnek az egyre bizonytalanabbá váló világban. Ezek az átalakulások sajátos módon tükröződnek és jól tettenérhetők a testtel kapcsolatos kulturális és társadalomtudományi diskurzusokban.»<sup>38</sup>

Ennek fényében Danto megfigyeléseit azzal lehet kiegészíteni, hogy az alkotók saját nemi identitásukon, szubkulturális státuszukon keresztül határozzák meg magukat, és mi is ezen kategóriák alapján értjük meg a kulturális termékeket. Jönnek a feministák, a queerek, a homoszexuálisok, a zöldek, a keresztény-nemzetiek stb. és politikai-nemi identitásuknak megfelelően vesznek részt a kulturális termelésben. Ez az átrendeződés áll amögött, hogy a huszadik század utolsó harmadától teljesen adekvát gay irodalomról vagy öko-artról beszélni.

A pornó fokozott beágyazottsága a politikai közbeszédbe azzal a következménnyel jár, hogy a műfajkritika határain túlérő problémákba ütközünk. A pornó ilyen típusú „külsőit” azonban – a szociológiai, jogi aspektusokon túl – magának a médium tulajdonságainak az elemzésével válaszolhatjuk meg.

A pornográfia kártékonyására, negatív hatásaira irányuló leggyakrabban elhangzó kérdések kategorikusan másként vetődnek fel, ha filmről van szó, vagy ha irodalomról, esetleg festészetről. A film és a mozi teszi igazán félelmetessé a pornót. Azt is mondhatnánk, hogy az apparátus élesíti be azt, amitől a pornó stigmatizálttá válik a társadalom szemében. Linda Williams tökéletesen látja ezt, amikor megjegyzi, hogy a pornó pervertálja saját formáját.

---

<sup>38</sup> Csabai Márta – Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest, Jászóvegy Műhely Kiadó, 2000. 7.

„A »pornókérdés« tehát óhatatlanul médiumának kérdéseit veti fel. A bazini probléma nemcsak arról szól, hogy a tartalom perversálhatja azt, ahogyan a film nemes realizmusának ki kellene néznie, hanem a filmes formáról is, vagyis, hogy maga az a mód, ahogyan a természetes tér- és időbeli viszonyaikon túl reprezentálja a dolgokat, az maga perverz. Az első problémát, a naiv realisták problémáját a film egyfajta perverziójának lehetne nevezni – vagyis a médium »természetes« realizmusával való egyszerű visszaélésnek, amennyiben obszcén és erőszakos jeleneteket mutatnak be. A második probléma bonyolultabb: ez a filmre mint perverzióra vonatkozik, mint gazdasági, technikai, társadalmi és szimbolikus diskurzura.”<sup>39</sup>

Az összes jelentősebb pornográfiára vonatkozó kritikai közhely és vélekedés, mely a mai napig virulensnek mondható, erősen kötődik a film médiumspecifikus tulajdonságaihoz. Az, hogy mit gondolunk a pornó esetében a filmkép realizmusáról vagy éppen a film meggyőző erejéről, igen közvetlen kapcsolatban van azzal, ahogy például az erőszakot vagy a médium performativitását értékeljük a pornófilm kapcsán.

A pornó feminista kritikája, mely a műfaj politikumára vonatkozó kérdéseket összesítette, a mai napig az egyik legismertebb és legnépszerűbb szempontrendszer hozta létre. A műfaj és a kritikai diskurzus ilyen irányú politizáltsága miatt elengedhetetlen a kemény pornó reprezentációkritikai vizsgálata, mely a műfaj esztétikai ideológiájának kibontását segíti. Egy ilyen vállalkozás csak akkor lehet sikeres, ha folyamatosan reflexíven reagál a pornográfiával kapcsolatos korábbi, dogmaszerűen rögzült ítéletekre. A disszertáció második felében ezt a vizsgálatot végzem el.

A kutatásomhoz tartozó korpusz kijelölése nem önkényes választás eredménye. A netpornó megjelenésétől eltelt időben vizsgálom a pornográfia hálózaton történő szerveződését. Vizsgálatom az internetes tartalmak behatárolt, de legszélesebb körű csoportjára tekinthető érvényesnek. Ez a mainstream hardcore pornográfia, amely olyan gyártási kategória, mely a kemény pornón belül a legnépszerűbb típusokat és irányokat tömöríti. A mainstream ebben az esetben nem nélkülözi az extremitásokat, de mindenképpen elhatárolódik a hardcore-on belül is szélsőségesnek számító elemektől, mint a gyermekpornográfia, a koprofília, a nekrofilia vagy a zoofília. A vizsgált korpuszban nem jelennek meg azok a szerzői és art pornófilmek sem, amelyekben a műfaj azonosságesztétikumát<sup>40</sup> – így nevezi Király a műfajok képletszerűségét – a szerzői koncepció felbontja, és a különbségesztétikum irányába tereli a filmet. Ezekben a mainstream

---

<sup>39</sup> Williams, Linda: Hatalom, élvezet és perverzió. Szodomazochista pornográfia filmen. *Kalligram*, 1998/3-4-5. 135.

<sup>40</sup> Király Jenő rendszerében a műfajt az azonosságok felismerése működteti. A befogadó műfajmitológiájából, „felettes szövegeből” vagyis az adott műfajra jellemző jegyek és a konkrét film összetételéből érti meg, hogy mit is lát a vásznon. Az elit kultúrát jellemző különbségesztétikum már olyan befogadót feltételez, ami a sémák ismeretében azok felforgatását élvezi. Király Jenő: *Mágikus mozi*, 85-100.

alkotásokhoz képest midcult moziknak minősíthető, legtöbbször szerzőinek is nevezhető filmekben a mainstream fogyasztója számára már zavaró, vagy legalábbis esztétikai többletet nyújtó, atipikus stiláris megvalósításokat találunk. Michael Ninn például a zenei videókból ismert lassításokat, színezett, szűrőkkel stilizált képeket és a mainstreamben nem megszokott CGI-t használ. Andrew Blake a fétis és a bondage (kötözös) filmek készítéséről várt ismertté. Blake a Fashion TV és a divatlapok stíljében alakítja ki a mise-en-scène-t, és teszi vonzóvá a high society világának dekadens romlottságát és korlátlan szexuális étvágyát. A midcult pornó tehát eltávolodik a műfajtól, hogy a banalitást és a vulgaritás élvezeti potenciálját meghagyva minőségi szórakoztatást nyújtson.

„Az artfilmelemeket idéző midcult, mely ezáltal szembe kerül a »közönséges« vulgáris kultúrával, ezen az alapon a naivitással is olyan viszonyra lép, mint az imént az artisztikummal: a stilizáló anamnézist ihlető művi amnézia viszonyába. A midcult, melynek lényege ily módon a kettős imitáció, mind a masscultból, mind az artfilmből levezethető. [...] A midcult a tömeg számára az elitkultúrát, az elit számára a tömegkultúrát pótolja. Az új középosztályi kultúrában az elitművészet közismertté vált eszméi és műfogásai kommunikálnak a tömegkultúra emocionálisan telített ösképeivel.”<sup>41</sup>

A midcult és a mainstream pornó között kevesebb eltérést találunk, mint a nem erotikus tartalmú egészestés filmek esetében. A mainstreamtől való igazi távolságot az analitikus művészfilm keretei közé sorolható „pornófilmek” jelölik ki. Pasolini *Szodoma százhusznapja* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975) című filmje vagy az Oshima által rendezett *Az érzékek birodalma* (*Ai no korida*, Nagisa Oshima, 1976) című alkotása minden fontos műfaji jeggyel rendelkezik ahhoz, hogy pornófilmnek minősíthessük. Azonban ezek mégis inkább olyan problémafilmelemek tekinthetők, melyekben a szexus a direkt scenárió ellenére is figurativizálódik. Ahogyan *A nagy zabálás* (*La grande bouffe*, Marco Ferreri, 1973) című filmben az evés és az ételek képe metaforizálódik, ezen filmek fókuszpontja is a pornografikus élvezetek bemutatásán túl van. A különbség mégis elmosódik, mert a széles közvélemény számára ezek a filmek pornófilmként válnak botrányossá.

Ahogyan arra már korábban is felhívtam a figyelmet, a kemény pornó a globalizálódó médiapiac részévé vált. Amerika hatalmas piacot jelent, és ennek megfelelően erősen dominál a világ pornótermelésében. Így az egyéb műfaji elemzésekhez hasonlóan a porn studies nagy része a hollywoodi mintákat vizsgálja. Azoknak az országoknak és

---

<sup>41</sup> Király: i.m. 231-232.



régióknak a kivételével, ahol a fundamentalista vallási környezet vagy politikai berendezkedés ezt nem teszi lehetővé, szinte minden nemzet esetében erős, önálló pornóiparról beszélhetünk. Azonban a sztárkölcsonzéseknek és a nemzetközi forgalmazásnak, illetve a hálózatnak köszönhetően a mainstream filmek esetében megszűnnek a nemzeti határok, és erős nemzetközi stílusról beszélhetünk. A disszertációban megjelenő példáim is ennek a nemzetközi stílusnak a reprezentánsai.

A pornográfiát ezen keretek között olyan paradox műfajként kívánom bemutatni, mely egyszerre paradigmátikus, a műfaji filmek hagyományos megközelítései felől közelítve sok szempontból mégis értelmezhetetlen, atipikus forma.

A pornófilm értelmezésében olyan metafilm, mely a legkoncentráltabban veti föl azokat a filmelméleti problémákat, melyek a filmes médium természetéből adódóan mindig is meghatározóak voltak a film története során. A pornográfia a dokumentum és fikció határán helyezkedik el, és ez az az ontológiai bizonytalanság, amely mindig képes volt mozgásban tartani a pornóval kapcsolatos vitákat. Ez az a kérdéskör, ami talán pornó körül koncentrálnodó diskurzusokban válik leginkább láthatóvá. A film indexikusságának kérdése változó intenzitással, de mindig jelen volt a filmről való esztétikai diskurzusokban. A húszas évektől megjelenő avantgárd experimentális alkotások legtöbbször az ideológiakritikailag szemlélt filmképi realizmus bírálatát fogalmazták meg az új filmnyelvek kidolgozásával, de a kérdés újra- és újraéledt későbbi évtizedekben is. A magyar neoavantgárd filmművészetben például a filmelmélet szemiotikai fordulata fordítja az alkotók figyelmét a dokumentum kérdése felé a hetvenes években.<sup>42</sup> A filmnek tulajdonított ontológiai realizmus vagy az ezzel kapcsolatos szkepszis abból a szempontból is meghatározó volt, hogy milyen instrumentális célokat kapott a film – gondoljunk az olyan politikailag motivált filmművészetekre, mint a szocialista realizmus vagy az olasz neorealizmus.

Más szempontból, a vágy és a szubjektum összefüggésében a pornófilm kristályosítja ki és teszi élesen láthatóvá azokat a problémákat, amelyeket a pszichoanalitikus filmelmélet gyűjt egybe. A pornó egy olyan imaginárius dimenziót kínál, amelyet a hiány szervez ugyan, de a fantáziák és a behelyettesítéseknek köszönhetően teljességként mutatkozik meg. A pornófilm közvetlenül és közvetlenül tematizálja azokat a jelenségeket, amelyeket a pszichoanalitikus filmelmélet mint látens történéseket elemez a film médiumával kapcsolatban. A film kitágítja a vágy és a tárgya közti teret, és ezt a távolságot szkopofil örömként tapasztalja meg a film nézője.<sup>43</sup> A pornófilm nem pusztán azért zavarkeltő, mert

---

<sup>42</sup> Az ebben az időszakban született teoretikus munkáknak fontos szerepet szánok a későbbi argumentációmban.

<sup>43</sup> Casetti, Francesco: *Filmelméletek 1945-1999*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Osiris, 1998. 164.

társadalmi tabukat tesz láthatóvá, hanem azért is, mert a reprezentáció és a filmes médium elfojtottját hozza felszínre.

A pornó emellett nem csak metafilmként, különböző elméleti problémák erőtereként mutatkozik meg, de egyúttal kivételként is. Ugyan a pornófilmet a műfaji filmek csoportján belül tárgyalják a teoretikusok, de mindig marad valami nyugtalanító ebben a besorolásban. Amennyiben műfaji filmként és ennyiben fikciós filmként határozzuk meg, elfelejtjük azt, hogy a pornó élvezetstruktúrája a képek dokumentatív értékéből nyeri erejét. Ezzel ellentétben a fikciós filmek esetében a néző elfogadja azt a filmen kívüli egyezséget, szerződést, hogy amit látni fog, az nem a valóság rögzítése – még akkor is, ha ezt a műfaji film a vetítés folyamán igyekszik is elfelejtetni. (Természetesen itt és most figyelmen kívül kell hagynom azt a problémát, hogy a dokumentumfilmet is joggal sorolhatjuk a műfaji filmek közé, hiszen belső, műfaji szabályrendszere van, amellyel a valóság „primér képét” strukturálja.)

A pornó más szempontból is anomáliának tekinthető. A műfaj élete más utakon zajlott, mint a politikailag korrektnek tekinthető műfajoké. A hetvenes évekig tartó diaszpórikus lét megfagyasztotta a műfaj formai fejlődését. A korai attrakciós mozik jellegét, gyenge narrativitását őrző stagfilm hagyománya csak a hardcore második történeti szakaszában oldódott fel. Jelen munkában pedig azt mutatom be, hogy a hálózati kultúra korában a pornó éppen ehhez a korábbi strukturális felépítéséhez kanyarodott vissza. A pornó olyan ősműfaj, amely a legtöbbet őrzött meg a korai film attrakciós jellegéből. A netpornó megjelenését pedig úgy értékelhetjük, mint az ehhez a formához való visszatérést.

A kemény pornográfia éppen a fent leírt paradox jellegénél fogva követeli meg az interdiszciplináris, mutlidiszciplináris megközelítéseket. A kemény pornó utóbbi tizenöt évben lezajlott paradigmaváltása rendkívül összetett folyamatként írható le, ezért vizsgálatában a műfajelmélet, filmszociológia, pszichoanalitikus filmelmélet, narratológia együttes instrumentalizálására van szükség.

## 2. A HARDCORE PORNÓ MŰFAJI PORTRÉJA

### 2.1. Definíciós kísérletek

„A pornográfiaellenes feministák a hard/soft felosztást gyakran használják arra, hogy a férfi szexualitást pornografikusként, míg a nőket erotikusként állíthassák be.”<sup>44</sup> Linda Williams kijelentése rámutat, hogy a műfaji felosztásokat nagyban meghatározhatják azok a diszkurzív tényezők, amelyek olykor több évezredes metaforákban és oppozicionális logikában gyökereznek. Az erotika és a pornográfia elhatárolásában éppen ilyen terület, amely abba a sorba illeszkedik bele, amely a női és férfi princípiumok szembeállításával a következő oppozíciókat hozza létre: totalitás/részelegesség, teljesség/hiány, agresszivitás/passzivitás, játékoság/lezártság.

Az angolszász kultúrában meghatározó softcore/hardcore felosztás, illetve a magyar terminológia néhány szemantikainak nevezhető szempontból különbözik. A hardcore, kemény pornográfia mint megnevezés nemzetközileg is népszerűvé vált, ennek megfelelően a magyar közbeszéd részeként is legtöbbször így hivatkoznak a kemény pornográfiára. Ezzel ellentétben sokkal kevésbé használják a könnyű (soft) pornográfia kifejezést. Sok esetben nem is egyértelmű, hogy mit is takar ez a fogalom. Ez részben annak a mindig új definíciókat indukáló fogalmi határozatlanságnak is köszönhető, mely az erotikus film, szexfilm, a softcore, kemény pornográfia stb. definiálási kísérleteiben tapasztalható. Korábban már kitértem arra, hogy ezeket a felosztásokat a magas és a mély kultúra szembenállása tovább differenciálhatja, és bizonyos filmek kanonizálódásával a hardcore elemeket tartalmazó

---

<sup>44</sup> Williams: *Hardcore*. 6. Fordítás tölem – TZJ.

filmek akár új besorolást is nyerhetnek. Jelen esetben a klasszifikáció problémáját kizárólag műfajkritikai szempontból vizsgálom.

A 2010-ben megjelent *Prizma* folyóirat szerkesztői az *Erotika és pornográfia* című tematikus számuk bevezetőjében arról számolnak be, hogy a pornográfia szám megjelenését is ugyanez a műfaji probléma motiválta.

„Pontosan a magyar nyelven olvasható szakirodalom szerény mennyiségének köszönhető, hogy az erotikus film, a szexfilm és a pornófilm kategóriája közötti precíz distinkció a témát tárgyaló hazai diskurzus egyik leggyengébb pontja.”<sup>45</sup> Másrészt rögtön megoldást is javasolnak.

„Három filmsorozatból csupán ez utóbbi kettő kezelhető szigorú értelemben vett műfajként: az erotikus film kategóriája minden olyan filmalkotásra alkalmazható, amely szexuális tevékenységet ábrázol, legyen szó bármilyen műfaji közegekről, melodrámától (*Betty Blue*) a thrilleren át (*Elemi ösztön*) a horrorfilmig (*Kínzó mindennapok*). A szexfilm és az erotikus film közötti legfontosabb különbséget az jelenti, hogy míg a nemiség és a meztelen test ábrázolása a szexfilm alapvető szervezőeleme, és ebben a zsánerben a narratíva alárendelődik a felcserélhető sorrendben érkező, szexuális tartalmú jeleneteknek, addig az erotikus filmben a szexualitás csupán egyfajta díszítőelem. A már műfajként is lehatárolható szexfilm cselekménye minden esetben az aktusok köré szerveződik, gondoljunk akár a maguk korában pornográfiával vádolt, mára azonban már kanonizálódott modernista alkotásokra (*Érzékek birodalma*), akár a szélesebb közönséget megcélzó, elsődleges céljukként a vágykeltést kijelölő softcore mozikra (*Emmanuelle-sorozat*). A szexfilm alműfajaként meghatározható pornó definíciós kritériumai a célként kijelölt direkt vágykeltés – amely nem minden szexfilmre igaz, lásd például Pasolini *Salóját* –, illetve a nem eljátszott aktus valóságának bemutatása. Míg a softcore szexfilmekben legtöbbször szimulált nemi tevékenységet láthatunk, addig a pornófilmek esetében kulcsfontosságú az aktus hitelesítése, elsősorban a behatolás megtörténtének (közelképek a genitáliákról), illetve a férfi ejakulációjának kétségbevonhatatlan ábrázolásával (»money shot«).”<sup>46</sup>

Rögtön látható, hogy az erotikus tartalmú műfajok osztályozását a szerkesztők részéről az uralkodó szemléletnek megfelelően a textuális-tartalmi jegyek, tematikus elemek számbavétele dominálja. A legtöbb műfajfogalom kialakulását elsődlegesen ez a szempont alakítja, noha más műfajok esetében, például a film noir kritikájában hangsúlyosak, a stilisztikai-formai állandók körülhatárolása is.<sup>47</sup> A szerkesztők felosztása azonban némi kiigazítást kíván.

<sup>45</sup> Szerkesztők bevezetője az *Erotika és pornográfia* összeállításához. *Prizma*, 2010/3. 2.

<sup>46</sup> Uo.

<sup>47</sup> Vasák Benedek Balázs: Bevezető a műfajelmélet-összeállításához. *Metropolis*, III/3. 10.

Ha a fent említett műfajokat közös műfajcsoportba vonjuk, akkor döntésünk semmiképpen sem lehet genealógiai megfontolású. Amikor ezeket a filmtípusokat egymás mellett tárgyalják, azt elsősorban ezeknek a tematikus elemeknek a közelsége indokolja. A látszólagos tematikus közelség azonban nagyon távoli filmtípusokat mutat összetartozónak. Miként a fantasztikus filmek műfajcsoportjában a közös metszetek ellenére is a fantasynek, a sci-finek vagy a horrornak egyedi történeti, filmszociológiai stb. háttérrel rendelkező elkülönült élete van. A pornó, a szexfilm, az erotikus filmek fogyasztói nem ugyanabból a körből kerülnek ki, a filmek megjelenési lehetőségei is drasztikusan mások.

Úgy gondolom, a felosztás más szempontból is aggályos lehet. Azok a filmek, melyekben az erotika csak kiegészítő elemként van jelen, például a dramaturgia vagy egyes szereplők karakterének kibontakozásához van szükség rá, de a filmet alapvetően egy másik műfaj dominálja, akkor az nem nevezhető erotikus filmnek, még akkor sem, ha a műfaji keveredés egyértelmű. Az *Elemi ösztön* (Paul Verhoeven, 1992) című filmben az erotika kicserélhető lenne bármilyen más cselekedettel, a film akkor is megőrizné a thrillerre jellemző jegyeket. Az ilyen filmekben az erotika nem *differentia specifica*, hanem hozzáadott érték. Az erotikus filmet a jeles hazai szakemberek által szerkesztett *Film- és médiafogalmak kyszótára* is a következőképpen határozza meg:

„erotikus film: – minden olyan játékfilm, amely szexuális tevékenységet ábrázol egyértelmű módon, többszöri alkalommal, ugyanakkor többé-kevésbé burkolt formában. Az ~ nem önálló filmzsáner, csupán különféle műfajokhoz kötődő tematikai csoport: egyaránt magába foglalhat komoly drámai alkotásokat (*Szerelmes asszonyok*, 1969; *Tágra zárt szemek*, 1999), thrillereket (*Testmeleg*, 1981; *Elemi ösztön*, 1992) vagy akár vígjátékokat (*Forró rágógumi*, 1982). Leggyakoribb műfaja a romantikus szerelmi történet, ill. a melodráma (*Eksztázis*, 1933; *Betty Blue*, 1986; *Vad orchideák*, 1991), amelyek esetében a legnehezebb meghúzni a határvonalat ~ és szexfilm között. Bár valamennyi ~ben van meztelenség, ill. nemi aktus, ezek csupán csak színesítik, izgalmasabbá teszik a cselekményt – szemben a szexfilmmel, ahol a film a nemiség látványára épül.”<sup>48</sup>

A szócikk szerzője, akárcsak a *Prizma* szerkesztői, az erotikus filmet nem tekintik zsánernek. Ezekben az esetekben ugyanis egyszerű hibridizációkról beszélhetünk. Úgy gondolom, hogy a műfajcsoportot jelölő szexfilm megnevezésen belül kell hogy megjelenjen az erotikus film és a pornófilm, illetve ezek alműfajai. Az erotikus filmet ebben az esetben azzal a filmtípussal azonosítom, amelyet a *Prizma* bevezető szövegében a szerkesztők softcore-ként jelölnek meg. Értelmezésemben az erotikus film ábrázolja a nemi aktust (tehát a

---

<sup>48</sup>*Film- és média-fogalmak kyszótára*. Szerk. Hartai László et al. Budapest, Korona Kiadó, 2002. 43.

szexfilm halmazán belül kell hogy elhelyezkedjen), de nem mutatja a behatolást. Ezek a filmek – akár csak a pornófilmek – széles spektrumon szóródhatnak strukturáltságuk, narrációs összetettségük, forgalmazási körülményeik szerint. A magam részéről az erotikus film műfaji korpuszát egy más skálán határoznám meg, mely a *Prizmában* szexfilmként aposztrofált *Emanuelle*-sorozattól a kizárólag erotikus tartalmakat sugárzó csatornákra készült rövid etüdökig terjed – noha a forgalmazás feltételeinek megváltozásával ezek a csatornák, illetve az ilyen típusú tartalmak elkülönült sugárzása meglehetősen háttérbe szorult. A hardcore előretörése a softcore egyértelmű térvesztését hozta magával.

A hardcore pornófilm meghatározása első látásra talán kevesebb problémát sejtet, de nem így van. A pornót a szexuális aktus direkt (nemi szervek működését is látni engedő) bemutatásával, illetve a nemi vágy felkeltését célzó hatásmechanizmussal definiálják. Linda Williams Potter Stewartot idézi, amikor a hardcore határaitól ír. Potter egész egyszerűen azt mondja, hogy mindig felismerjük, amikor látjuk.<sup>49</sup> Az ilyen típusú vélemények mind azt sejtetik, hogy erősen kodifikált műfajról beszélhetünk, amely könnyen oppozícióba állítható erős tematikus jegyei alapján (ejakuláció, behatolás) az erotikus filmmel. Ezt a definíciót azonban csak akkor tekinthetjük igaznak, ha a szexuális gyakorlatoknak egy szélesebb értelmét fogadjuk el, amely sokszor nélkülözi a nemi aktust, mivel a „szexuális” élvezet nem feltétlenül a genitáliához vagy az elsődleges nemi jelleghez kötődik. A fetisiztikus vagy a különböző testi végtermékekhez, elsősorban vizelethez vagy fekáliához kapcsolódó élvezetek sokszor egyenesen kerülnek a nemi aktust, vagy annak áttételes formáját választják. A BDSM-filmekben<sup>50</sup> is számtalan olyan szublimált szexuális gyakorlat jelenhet meg tematikus iránytól függően, ahol a dominancia, a partner alázása, etetése, kíntása, pelenkázása, véreztetése stb. kerül a középpontba, és nem a hagyományos szexuális preferenciák. A hardcore pornó mainstreamen kívül eső formái szélesebb tematikai választékot kínálnak, mint azt a fogalom elsőfokú definíciója képes lefedni.

---

<sup>49</sup> Williams: i.m. 6.

<sup>50</sup> A BDSM gyűjtőfogalom, mely a szado-mazochizmushoz sorolható különféle gyakorlatokat (kötözés, alávetés, fegyelmezés stb.) nevezi meg. Bondage & discipline (B&D), Domination & submission (D&S), Sadism and masochism (S&M) angol kifejezések rövidítését tartalmazza a mozaikszó.

## 2.2. Műfajkritikai kihívások a hardcore vizsgálatában

Minden műfajelmélet a totalizáció, az egyetemes érvényesség igényével lép fel. Valójában érvényességük erősen korlátozott. A műfajok valóban jellemezhetőek közös értékstruktúrával, sematizmusok, invariáns állandók meglétével, intézményrendszerükkel stb., de az ezeket a tulajdonságokat vizsgáló és rendszerező műfajelméletek érvényessége és hatóköre minden műfaj esetében eltérő. A műfajelméletek bírálati is általában pontatlanul, egy adott műfajelmélet egészére vonatkoztatva fogalmazznak meg kritikát.

Jelen esetben viszont nem a kiemelt műfajelméletek egészének, illetve azok szempontrendszerének értékelésére vállalkozom, sokkal inkább a kortárs műfajelméletben uralkodónak tekinthető irányok produktivitását, operacionalizálhatóságát mérem a hardcore pornó esetében.

Részen más felosztásokhoz igazodva a magam részéről a következő fontosabb irányokat vélem elkülöníthetőnek. Az első csoportba tartozónak gondolom a szubsztanciális elméleteket. A műfajok szubsztanciális elméletei szerint a műfaj az alap és felépítmény kettősége szerint rétegzett, de alapvetően a zsáner kulturálisan meghatározott mélystruktúrájának felderítése vezeti. Ebben a megközelítésben a textuális-tartalmi történések elsőbbségét más szempontokkal szemben az biztosítja, hogy ez az elmélet azt hirdeti filmekben megjelenő karakterek, helyszínek, visszatérő cselekménytípusok archetipikus képek és élmények lenyomatai. A szubsztanciális elméletek módszertanilag legtöbbször a strukturalizmus és a szemiotikai vizsgálatok megközelítéseit használják, ugyanis a Lévi-Strauss nevével fémjelzett strukturális antropológia és Nortoph Frye formalista elmélete gyakorolta rájuk a legnagyobb hatást. A nemzetközi szakirodalomból Kitses és Cawelti említhető első helyen, akiknek a munkái legtisztábban mutatják be a modellt. A műfajkoncepció tipikus megvalósulásaként a hazai szakirodalomból Király Jenő nagy volumenű és kiterjedt életműve említhető. Király a műfaji sztenderdeket szintén a kultúra és a civilizáció ősananyagának tekintett archetipusok modern változataiként látatja, és ennek megfelelően írásain a diskurzusalapító Jung, Eisler és mások hatása érződik.

A műfajelméletek második csoportja jóval heterogénebb. Az egyszerűség kedvéért az elméleteknek ezt az osztályát formalistának nevezem, noha ez az a kategória, amelyet Vasák Benedek Balázs akcidentiális műfajkonceptciónak hív. „Legfontosabb jellemzője, hogy egy rögzített mag helyett inkább a műfajok történeti formái, megjelenése alapján kíván róluk számot adni.”<sup>51</sup> A szubsztanciális elméletek transzhistorikus látásmódjával ellentétben az akcidentiális elméletek a műfajok diakron leírásában érdekeltek. Ezek a leírások koncentrálnak a forma változásaira, az ikonográfia, motívumok stb. megújulására, illetve figyelhetnek a műfaj filmszociológiai beágyazottságára. A filmszociológiai megközelítés a film formai, stiláris stb. jegyeit a gyártási, intézményi feltételek alakulásának függvényében érti meg. A műfajt akár a társadalom, akár a gyártás függvényében rendszerszerűen vizsgálja. A marketing szempontok, a műfaj diszkurzív környezetének elemzése is elsőrendűen ide tartozik. Talán ezek a műfajkritikai modellek kerültek legtávolabb a műalkotások tárgyesztétikumát és az immanens kritikát favorizáló irodalomelméleti hagyományoktól, melyek mindig a legfontosabb inspirációs bázisát nyújtották a filmes műfajelméletnek. Az akcidentiális elméletek közül Thomas Schatz evolucionista elméletének érvényességét vizsgálom a hardcore pornó kapcsán.

A műfajkonceptió harmadik csoportját a kognitív elméletek alkotják. A kognitív tudományok műfajelméleti hasznosíthatóságát sokan kétségbe vonják, és arra figyelmeztetnek, hogy csupán kiegészítő módszere lehet a műfaji elemzéseknek. A narratológiai kutatása kapcsán legnagyobb hatást gyakorló bordwelli elmületről a következőket állapítja meg Vasák: „[...] Bordwell minden munkájában feltűnően, már-már kínosan kerüli a műfaji kérdések vizsgálatát. Nem véletlen, hogy az egyetlen munka, melyben néhány oldalt veszteget a problémára, éppen a filmértelmezés bevett módjait erőteljesen támadó polemikus kötete. Bordwell gyakran operál olyan, a kognitív tudományból kölcsönzött kifejezésekkel, mint »sémák« és »sablonok«, melyek segítségével a néző narratív megértését magyarázza, ugyanakkor tagadja, hogy a műfaj fogalma önálló, autonóm entitás lenne: a műfajfogalmat teljes egészében a narrációban oldja fel. Ilyen értelemben a műfaj nem más, mint a klasszikus (hollywoodi) elbeszélési mód tartozéka, de nincs sem tematikus, sem formai magja.”<sup>52</sup>

A kognitív elméletek azonban képesek voltak megtermékenyíteni a műfajiság kérdéseit más szempontból láttató, új típusú kutatásokat. Így a harmadik általam választott műfajkonceptió Torben Grodal fikcióbefogadást osztályozó rendszere, mely a műfajok

---

<sup>51</sup> Vasák Benedek Balázs: Bevezetés a műfajelmélet-összeállításához. *Metropolis*, 2013. III/3. 8.

<sup>52</sup> Vasák: i.m. 9-10.



működésének vizsgálatát a nézői reakciók felmérésén keresztül végzi el. Alapvetően szkeptikus vagyok a befogadás érzékiségének mérésével kapcsolatban, mert vagy a tartalomelemzés szociológiai eszközökkel ellenőrzött pozitivista kísérleteihez vezet, vagy a teljes szubjektivizmus spekulatív természetének rendelődik alá. A pornó esetében viszont annyira erős, szinte a műfaj definíciójának magjáig elérő meglátás, hogy a zsáner az általa kiváltott speciális hatás, a nemi izgalom elérésének funkciójával azonosítható, hogy ezt a műfaji modellt nem hagyhatom figyelmen kívül.

### 2.3. A pornófilm archetípusai

Arra a kérdésre, hogy a pornó mennyire kínálja fel magát szubsztanciális elemzéseknek, milyen mértékben kapacitálható az archetipikus elemzés, első látásra magától értetődő választ adhatunk. A pornó – amennyiben a szexualitást tematizálja – az emberi psziché legmélyebb rétegeit nyitja meg, és a legősibb vágyakat, ösképeket viszi színre. Másrészt az egyik legadekvátabb műfajelméleti megközelítésnek tűnhet amiatt, hogy más műfajokhoz képest a pornó narrációs szempontból a legkisebb bonyolultsági szinttel rendelkezik. A gyenge narrációnak köszönhetően még nagyobb figyelmet kapnak a tematikus-textuális jegyek, amelyeket az archetipikus elmélet kiemelten kezel, sőt ezen keresztül határozza meg magát a műfajt: „A genealógiai egységek a kulturális egységekből (az adott kultúra eszközeivel felfogható lételemek, világtulajdonságok képeiből) toborzódnak. A műalkotások észlelhető, felfogható, megkülönböztethető jegyeiből szerveződnek a műfajok megkülönböztető képleteiként szolgáló jegykötegek. Az elvont műtípusokat alkotó vonásokat genealógiailag releváns és genealógiailag irreleváns vonásokra osztjuk.”<sup>53</sup>

A műfajok alműfajokból épülnek fel, de maguk is alsóbb osztályai lehetnek az úgynevezett műfaji csoportoknak. Király Jenő eképpen határolja el egymástól a szex tematikájú műfajokat:

„Az elvontabb meghatározottságok szintjén stabilizálódott főosztályoktól a konkrét alosztályok felé haladva a műfajcsoportok átfogó képén belül fejlesztjük ki a vizsgált műfaj képét. Az erotikus film a filmerotika alosztályának. Fellini: *Az édes élet* című filmjében erotikus jelenetek vannak, mégsem erotikus film, mert a férfi válságát, s nem a férfi–nő viszony testi vonatkozásait emeli ki. Az erotikus film középpontba állítja ugyan az erotikát (Cecil B. DeMille: *Cleopatra*, Malle: *Szeretők*, Vadim: *Körtánc*), de nem feltételezi a nemiség közvetlen testi megjelenítését. A dialógus és a cselekmény úgy is fölöttébb erotikus lehet, ha a cselekmény járja körül az erotikát és nem a kamera. Az erotikus film drámai témaként szemléli az erotikát, az élet egészében játszott szerepére, az okokra és következményekre kíváncsi. A szexfilmben (Just Jaeckin: *Emanuelle*, 1974) az erotika, mint az erotikus cselekvés, a meztelen ember látványi erotikája és a szexuális viselkedés sajátos drámaisága válik a kamera tárgyává. A szexfilm a szexuális viselkedés minden formája iránt érdeklődik, a pornófilm a szexuális aktust állítja középpontba. A pornófilm közvetlenül rögzített szexuális aktusokat sorjázó, erotikusan homogén meztelenfilm.”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Király Jenő: i.m. 31

<sup>54</sup> I.m. 28.

Király szerint a tipizálásnak és a műfajiség kutatásának a polgárosodás adott igazi felhajtó erőt, ami mindent azonos jegyeket mutató osztályokba tudott sorolni.<sup>55</sup> A polgári tudat megerősödése ezért nem véletlenül esik egybe a modern értelemben vett populáris kultúra és vele együtt a pornográfia megszületésével. A modern kultúra ezekben az osztályokban, műfajokban különíti el az univerzális élményeket. „Örök témák, önmagukat megsokszorozva fenntartó alapélmények keresik a képeket, amelyekben megnyilatkozhatnak a kor nyelvén. Az archetípus kultúrájának közlői és befogadói a mindenkor mindenki számára releváns élményekből vonnak ki konkrét tanulságokat. Az egyedit általánosító mentalitás meghatározó egysége a típus, az általánost egyediesítő kultúráé – a fétis, rítus és a mítosz kultúrájéé – az archetípus.”<sup>56</sup>

Király azt mondja, hogy a modernkori mítoszok visszakereshetőek az ősi mítoszokon. Az elektromosságot az uralma alá hajtó Doktor Frankenstein például egyenesági leszármazottja az élet vize fölött rendelkező varázslónak.<sup>57</sup> Valljuk be őszintén, nem kínál túl nagy intellektuális izgalmat az az egyszerű párosítás, amelyet ez a feladat felkínál. A jelenség megértéséhez nem visz közelebb, ha tudjuk, hogy minden akcióhős Héraklész figurájával tart kapcsolatot, vagy a pornófilmek modelljei a milói Vénusz, a görög nimfák stb. újabb alakváltozatai. Sokat idézett tanulmányában, az *Újrafelhasználható csomagolás*ban Rick Altman éppen azt kifogásolja, hogy kétgenerációnyi kritikus tett jóvátehetlen károkat azzal, hogy a transzhistorikus, reduktív szempontrendszerek bevezetésével elgyöngítették a műfajok történeti aspektusának vizsgálatát. A szubsztanciális elméletek elterelik a figyelmet a műfajok változékonyságáról:

„A műfajkritika újrafelfedezése a század harmadik negyedében cseppet sem meglepő módon kétségessé tette, hogy képesek leszünk-e valaha mást látni a műfajokban, mint többé-kevésbé örök emberi (vagy amerikai) alapproblémák megváltozhatatlan megnyilvánulásait. Bizonyos értelemben ez teljesen logikus, hiszen a műfaj terminushoz az elmúlt évtizedekben társuló presztízs abból a hitünkből fakad, hogy a műfajfogalom – Alice nyúlüregének mintájára – mágikus kapcsolatot teremt esendő világunk és az archetípus, illetve a mítosz kielégítőbb, szilárdabb birodalma között.

---

<sup>55</sup> I.m. 147.

<sup>56</sup> I.m. 146.

<sup>57</sup> I.m. 147.

Most a műfaj tölti be az emberiség és az örökkévalóság között azt a közvetítő szerepet, melyet egykor az imádság.”<sup>58</sup>

Altman észrevétele mindenképpen valódi problémát ragad meg, de a szubsztanciális elméletek összetettebbek is lehetnek annál, ahogyan az ebben a kritikában megjelenik. Az archetipikus műfaji vizsgálatok szívesen vállalkoznak az egyes műfajok strukturális vizsgálatára is. Ezek a vizsgálatok jellemzően a nyugati metafizikus gondolkodásban gyökerező oppozicionális logika mentén tárják fel a műfajt. A bináris oppozíciók immanensen hozzátartoznak a mítoszok felépítéséhez és értékrendszeréhez. Nem véletlen, hogy a szubsztanciális kritikák példászerű tanulmányai a westernhez,<sup>59</sup> a kalandfilmhez vagy más olyan műfajhoz kötődnek, melyeknek a világképe erősen mitikus.

A pornóban is már eleve kódolva van a mitikus világképek binaritása, melyet legerősebben a férfi és a nő szembeállítása rajzol ki. A férfi-nő dualizmusa mellett azonban számtalan más oppozíció is szervező erejű. Király Jenő a *Frivol múzsában* a szex különböző típusait mint eltérő kommunikációs formákat különíti el. A kulturális antropológia elemzéseinek mintájára a pornográfiát bináris oppozíciók (pl. nyers/főtt) által meghatározott kulturális formájaként írja le:

„Sade és Bataille révén nagy szerepet kapott a pornográfiában az exkrementophilia szimbolikája. Az exkrementophilia (urophilia, koprophilia) tárgya a pornográf anyagkultuszban az élő és élettelen között közvetít, maga az átmenet, a kihülés. Ugyanezen sorban értelmezhető a zoophilia, illetve állatfetisizmus: 1. meleg+emberi, 2. a meleg+nem emberi (=zoophilia), 3. a kihülő+ember utáni (=exkrementophilia) és 4. hideg+nem emberi (=élettelen tárgyakat igénybe vevő objektumfetisizmus) kombinációs sorában. A »vad gondolkodásban« nagyobb az életösztön tematikájának a szerepe (nyers, főtt stb.), a modern populáris mitológiákban állandóan nő az életösztönhöz képest a szexualitás és a szexualitáshoz képest a halál, bomlás és kihülés témakörének súlya.”<sup>60</sup>

Király Jenő oppozíciókeresése, úgy vélem, szélesebb körben is kiterjeszhető. Annál is inkább, mert a kortárs kemény pornó látványvilágát, a különböző elemek, motívumok konfliktusszerű montázsesztétikája határozza meg. Ez az oppozicionális szerkezet, azonban csak részben eredeztethető a szexualitás ősi, zsigeri tartalmaiból. Nagyobb részben a

---

<sup>58</sup> Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Ford. Simon Vanda, *Metropolis*, 1999/ösz. 12.

<sup>59</sup> Vö. Kitses, Jim: *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Studies of Authorship Within The Western*. London, BFI, 1969.

<sup>60</sup> Király Jenő: *Frivol Múzsá*. 861

perverzítás logikájából származtatható, amely először a nyugati világban Sade-nál nyer kidolgozást, ennyiben igazat adhatunk Királynak.

Király Jenő, aki a *Frivol műzsában* a szexuális aktivitás mediális megjelenése helyett a szexuális aktivitás formalizálására koncentrál, többek között a pornószexet is jellemző végtelenített szexről is beszél. „Sade hősei hatalmas orgazmusok sorát élik át. A végtelen szexualitás genitális komponense sikeresen oldja az izgalmat, de ezzel új célt ad magának, az izgalom felkeltése feladatát. A végtelen szexnek csak akkor van szüksége végtelen találékonyságra, ha a kioltás »veszélyét« jelentő teljes oldódás képességével is bír.”<sup>61</sup>

A vágy fenntarthatósága érdekében a végtelenített szexnek magas szintű kombinatorikát, látványos, intenzív ingereket kínáló variabilitást kell bevezetnie, melynek alapja a hétköznapi gyakorlatban szokatlan párosítások keresése. Az így keletkező tabuk azonban csak növelik a sajátos formációk rejtett presztízsét. A tiltás így válik az élvezés előfeltételévé.

Király Jenő nagy jelentőséget tulajdonít az úgynevezett szexuális elitnek. A szexuális elit nem feltétlenül egyezik meg a politikai vagy gazdasági elittel, jegyzi meg Király, bár az anyagi lehetőségek nyújtotta szabadság mindenképpen segíti a szexuális „fényűzést”. A pornófilm modelljei ennek a szexuális elitnek a korlátlan lehetőségű szereplőikhez hasonlítanak. Ők azok, akik a szexualitás kódjait, formációit folyamatosan gazdagítják és bővítik. A szexuális elit komfortzónája messze túlnyúlik az elfogadott és a megnyugató gyakorlatokon, és a szex konszenzusos, társadalom által bevett formációin túlra merészkedik. Király ezt egy nyelvi analógiával szemlélteti. Azt mondhatjuk, hogy a szexualitás mint nyelv a szubkulturákban a leginkább kidolgozott és nonkomform, ezzel együtt a legkisebb körben „beszélt” nyelv. A konformitás viszont növeli egy nyelv hatókörét, ahogyan a konform szexuális praxisok is könnyebben terjednek el, és kötik össze a társadalom tagjait.<sup>62</sup>

„A pornószex – a XX. század közepe előtti európai típusú kultúrákban – a nyelv hozzáférhetőségét korlátozza a közösség számára, a háziszex a tárgy hozzáférhetőségét a nyelv számára. Az előbbi szembeállítja a nyelvvel a cenzúrát, az utóbbi a nyelv restriktív szubkódjaként teszi belsővé. Az előbbi a korlátozatlan kód használatát korlátozza, az utóbbi a használt kódot korlátozza. Ily módon a korlátozott kód örvendhet korlátlan elterjedésnek, s a korlátlan kombinatorika szociokulturális hozzáférhetősége korlátozott. A purisztikusan teljes erotikát szubjektíve a felsőbbrendűségi érzés, objektíve a szociális stigmatizáció jellemzi. A kidolgozott kódok szubkulturális avantgarde-okat konstituálnak, csakhogy ezek a szexuális

---

<sup>61</sup> Király: i.m. 846.

<sup>62</sup> Király: i.m. 838.

kultúrában, ellentétben más dimenziók kidolgozott kódjaival, megbélyegezettek. A szexualitás specifikuma a kidolgozott kód stigmatizáltsága.”<sup>63</sup>

A pornó műfajkritikájára nézve ez annyit jelent, hogy minél jobban távolodunk a konform szexualitástól, a pornószex variabilitása nő, tematikusan pedig kibővül. A BDSM-filmek például, melyek önmagukban is szubzsánerként értékelhetők, további kisebb osztályra bonthatók, melyekben számtalan módozat és praxis kap helyet: a spanking (fenekelés), a bondage különböző technikai megvalósításai (ragasztószalag, cső, kötél), gagging (a kényszerfrancia extrém formája), domina játékok (CBT, Human pony, fejs), kényszeretetés, légzéskontroll, anyag fétisek (latex, lakk, gumi). Király Jenő szóhasználatával élve a szexualitás kódjának kidolgozottsága nő. A „szubkulturális nyelvek” előretörése tendenciózusan megjelenő történés, az internetes pornográfia megjelenésével együtt járó egyik legfontosabb és legintenzívebb fejlemény. Erről a tendenciáról a későbbiekben részletesen is szó lesz. Ezen a ponton azt fontos látni, hogy ennek a kombinatorikának a mozgatórugója elsősorban az ellentétek keresése.

Ennek megfelelően a vizuális markereket is gazdagon felvonultató, konfliktus alapú montázsesztétika jelenti a pornófilm textuális-tartalmi alapstruktúráját. A különböző tematikus elrendezésekben, parafiliák szerint elkülönülő kategóriákban, fétisekben is ezt látjuk. Ezek az oppozíciók számtalan módon előállhatnak a netpornóban: fiatal+öreg, kövér+sovány, tiszta+mocskos, természetes+mesterséges stb. A gerontofiliában például az öregebb korosztályokhoz (granny, mature) való vonzódás kerül a középpontba, aminek fontos eleme, hogy a fiatal, egészséges test a fizikai romlás jeleit mutató másik testtel kerül kontrasztba. Az efebofil videók serdülők és fiatalok szerepeltetésével hasonló módon képesek esztétikailag is látványos különbségeket eredményezni. A teen pornófilmek máig a piacvezető videók közé tartoznak, ezért ez tekinthető jelenleg a legáltalánosabb oppozíciónak a mainstreamen belül.

Nagyon érdekes, hogy az oppozíciókban érvényre jutó egyenlőtlenségek további ellentéteket szülnek. A korkülönbségre építő filmekben sokszor fordul elő, hogy a szereplők szexre kényszerítik partnerüket, vagy egyszerűen fizetett szexmunkásokként bánnak velük, ahogyan a „fuck for dollars”<sup>64</sup> típusú videókban rendkívül népszerűvé vált az utóbbi időben. Így további pólusok képződhetnek: csúnya és szép, gazdag és szegény, domináns és alávetett. Ez utóbbi talán leginkább a BDSM-ben nyer konkrét jelentést, de csöppet sem a szadomazo filmek kizárólagos sajátja, hogy szexualizálják a hatalmi viszonyokat. A korábban felsorolt

---

<sup>63</sup> Király: i.m. 838.

<sup>64</sup> [www.fuckfordollars.com](http://www.fuckfordollars.com)

oppozíciók mindig hierarchikus értékpárokként jönnek létre a legártalmatlanabb alműfajok esetében is. A BDSM egy konkrét viszonyrendszerben, alműfaj keretei között kristályosítja ki és nagyítja fel azokat az oppozíciókat, illetve hatalmi relációkat, amelyek a pornó alapvető dramaturgiáját megszabják. A BDSM szlengejében megjelenő top és bottom, vagy dom és szub olyan szerepkörök, melyek olykor finomabb formában a pornográfia egyéb típusaiban is jelen vannak. Éppen ezért talán nem túlzás azt állítani, hogy a szadomazo film a pornográfia végső sűrűsödési pontja, kvintesszenciája.

A BDSM-et leginkább jellemző parafiliák (algolagnia, algofilia, szadizmus, mazochizmus) a pornográfia szubsztrátumát képezik. Továbbhaladva az ellentétek sorában egy másik nagy csoportot képeznek a tisztaság és szenny ellentétén alapuló perverzciók: koprofília, koprolagnia, reniflörizmus, undinizmus. Egy másik, látványos csoportot jelent az eltúlzott méretarányok, különböző testmagasságok, illetve a testtömeg extrém eseteihez kapcsolódó fantáziák köre. Az ide sorolható BBW-filmek<sup>65</sup> női modelljei és partnereik aszinkron megjelenése önmagában morbid és perverz látványossággá avatja pornót. A pornó ellentétekre épülő, túlzó dramaturgiájában van valami, ami a korai burleszkek világát idézi. Azon túl, hogy mindkettő kinetikus és mozgásalapú műfaj, a korai film túlzásokban és végletekben érvényre jutó attrakciós jellegéből a mai napig megőrzött valamit a pornó. A burleszkben például minden végletes és túlzó. A szegénység, az elesettség és minden egyéb, a szereplőket meghatározó tulajdonság szinte karakterisztikus. Laurel és Hardy egymás karakterét ellenpontoszó personája ugyanolyan értelemben válik látványossággá, mint a pornóban az alacsony fehér nőt koitáló nagyméretű fekete modellé.<sup>66</sup> A pornót gyenge narrativitása, és ezzel párhuzamosan megnyilvánuló akcióorientáltsága a századelő attrakciós mozijaihoz teszi hasonlatossá. Ez annál is lényegesebb, mert az attrakciós jelleg, legkönnyebben oppozicionális strukturákban jut érvényre.

A szubsztanciális elméletek kézenfekvő elméleti apparátust jelentenek a pornó vizsgálatokor. A pornó konfliktusos értékszerkezetének egyik legfontosabb aspektusát jelölik, és ez pusztán az archetipikus elemzések felől válik láthatóvá. A szubsztanciális elméletek azonban jelentős vakfoltokkal rendelkeznek, vagyis a disszertáció elején megfogalmazott programadó kérdések jelentős részére nem kínálnak választ.

---

<sup>65</sup> „Big Beautiful Women” jelzőjű filmek extrém testsúlyú és méretű modelleket mutatnak be. A redtube.com BBW csatornája jól prezentálja az alműfajt: <http://www.redtube.com/tag/bbw?page=2>; 2013.02.12.

<sup>66</sup> Vö. Kinky Brunette Gets Fucked Hard By a Big Black Monster Cock (video): <http://www.bravotube.net/video/s/kinky-brunette-gets-fucked-hard-by-a-big-black-monster-cock/?promoid=1259>; 2012.01.02

## **2.4. Evolúciós zsákutca: a kis forma visszatérése. Műfajtörténeti szempontok.**

A szubsztanciális elméletek az örök emberi problémák és problémamegoldó képletek tárházaként láttatják a műfajokat. Ezzel akaratlanul is eloldják a műfaj vizsgálatát a társadalmi-kulturális környezettől, és elhanyagolják a változás és invariancia szerepét a műfajok fejlődésében. „A műfajkritika ráadásul serkenti az egyazon műfajról eltérő következtetésekre jutó elemzések – vagyis a szupertext különböző megfogalmazásainak – összehasonlítását és összefogását, tovább finomítva ezáltal az adott műfaj általános



(generikus) meghatározásait. Végezetül pedig, egyazon szupertextre vetítve, lehetővé teszi a különböző időszakokban és a különböző médiumokban megjelent szövegek összehasonlítását.”<sup>67</sup> Nem tagadható, hogy az állandóság kihangsúlyozása és felismerése nélkülözhetetlen a műfajok befogadása során, hiszen a nézők a műfajtestet a műfajjal kapcsolatos prekoncepcióikhoz és elvárásaikhoz mérten képesek felismerni. Steve Neale szerint a néző a műfaji kódok ismeretének köszönhetően tudja azonosítani az egyes műfajokat.

„Először is, a műfaj nem egyszerűen, tetszőlegesen osztályozott, címkézett, meghatározott filmek csoportja. Nemcsak filmeket ölel fel, hanem – legalább annyira – az elvárások és előfeltevések sajátos rendszerét, amelyet a néző a felismerés és megértés eszközeként magával visz a moziba, és a filmnézés során szembesít magukkal a filmekkel. Ez ad értelmet a film egyes elemének, ezáltal jelentést, magyarázatot magának a filmnek. Segít megfejtetni, mi zajlik a vásznon: miért történnek események és cselekmények, miért öltöznek úgy, ahogy, miért beszélnek, néznek és viselkednek a szereplők úgy, ahogy stb.”<sup>68</sup>

Neale viszont arra is felhívja a figyelmet, hogy az elvárások változnak, így a műfajok történeti fejlődése elválaszthatatlan az elvárások megújulásától, de egyben figyelmeztet is, hogy ezek a prekoncepciók nem feltétlenül a magából a műfajból fakadnak:

„A narratív filmportrék mindenekelőtt a filmipar diskurzusai, a hírverés–reklám és piaci stratégia munkája nyomán kezdenek körvonalazódni, és a társadalom intézményesült (különösen a sajtó, a televízió valamint a mindennapi élet »nem hivatalos«, szóbeszéde útján terjedő) diskurzusának közreműködésével öltönek végleges formát.”<sup>69</sup>

A műfaji állandók elleplezik, hogy a műfaj viszont mégsem tekinthető állandónak. Ezt az aspektust viszont csak a műfaj történeti koncepciói képesek láttatni. A pornófilm esetében pedig minden más műfajnál nagyobb figyelmet érdemel a műfajportré történeti természete. Nem pusztán azért, mert összetett folyamatok, kulturális és intézményi történések eredményeként előálló paradigmaváltásról beszélhetünk, sokkal inkább azért, mert a pornó speciális társadalmi megítélése miatt mindig is sokkal jobban függött a szociokulturális körülményektől, mint más műfajok. Az akcidentiális elméletek pedig éppen ezeknek a változóknak a szerepét vizsgálják a zsáner életében.

Természetesen a történeti változatok és a szociokulturális hatás magyarázatára nyitott megközelítések is több típusra bonthatóak, mindamellett a pornófilmmel kapcsolatos

---

<sup>67</sup> Cawelti, John G.: A népszerű műfajok problémája. Ford. Ferenczi Zoltán. In *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években*. Szerk. Nagy Zsolt. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. 58.

<sup>68</sup> Neale, Steve: Műfajkérdések. Ford. Turcsányi Sándor. In *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években*, Szerk. Nagy Zsolt. Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. 13.

<sup>69</sup> I.m. 17.

relevanciájuk ellenére is óvatosan kell kezelni őket, mert súlyos elméleti következtetlenségekre építhetnek.

A történeti modellek némelyike azért kifogásolható, mert túlságosan nagy jelentőséget tulajdonít a fogyasztó döntéseinek. Az Altman által „rituális” műfajelméletnek nevezett megközelítés a műfajt a fogyasztói ízlés egyszerű tükréként értelmezi, amely folytonos megerősítések és választások hatására formálódik.<sup>70</sup> Az „ideológiai műfajmegközelítés” más szempontból válhat redundánsá és egyoldalúvá. „A filmipar tőkés, és a filmek árujellegéből kiindulva, a műfajokat a »kapitalista (illetve az »uralkodó«) ideológia« szócsövének tekinti, amivel magára vonja a redukcionizmus, az ökonomizmus és a kulturális pesszimizmus vádját.”<sup>71</sup>

A pornóellenes feminista kritika valójában ilyen ideológiakritikai elemzésnek feleltethető meg a legtöbb esetben. Ezek az elemzések mindig a műfaji emancipáció vagy a diszkvalifikáció ellentétes irányainak valamelyikébe lendítik ki a pornó vizsgálatait. Természetesen ettől függetlenül nem kell és nem is érdemes tagadni, hogy a pornó markánsan magán hordozza a kapitalizmus termelési logikáját és uralkodó ideológiáit. Nyilvánvalóan ismernünk kell az ideológia működését, a műfaji film explicitebben képes láttatni olyan viszonyokat, amelyeket adott esetben például az artisztikus filmek elrejtenek.

Az ideológiakritikával kapcsolatban megfogalmazott kételyeknek azonban ezzel még nincs vége. Neale részben Nowell-Smith-t idézve amellett érvel, hogy egy film ideologikusságára vonatkozó észrevétel nem válhat kizárólagos elemzési szemponttá: a „»modern kulturális értéktermelés tőkés formájának felismerése önmagában még nem hordoz sem optimista, sem pesszimista üzenetet.« Egy mű (szöveg) – vagy műfaj – ideológiai tartalmát csak a teljes szöveggörnyezet elemzésének fényében lehet feltárni, és nem vezethető le közvetlenül az előállító, forgalmazó intézmény természetéből.”<sup>72</sup>

Az a közkeletű megállapítás, miszerint az internetes pornó alapvetően férfi műfaj, és elsősorban a férfi közönség vágyait és igényeit elégíti ki, valamint a patriarchális értékrendet képviseli, Neale figyelmeztetése alapján némi óvatossággal kezelendő. Noha a megállapítás általános kijelentések szintjén mindenképpen igaz – legalábbis nehezen lehetne cáfolni –, de eltakarja a különbségekben megmutatkozó igazságot. A '70-es évek pornófilmjeit elemző írások például rendre kiemelik, hogy a filmek nagyban hozzájárultak a női szexualitás

---

<sup>70</sup> I.m. 34-37.

<sup>71</sup> Neale: i.m. 37.

<sup>72</sup> I.m. 38.

felszabadításához, részint azért, hogy a pornó chic idején készült filmek többsége női főhős fejlődésén keresztül mutatja be a szexuális kalandokat.

A műfajkritikára különösen jellemzőek az általánosítások, hiszen a műfajképek is általánosítások eredményeként születnek meg. A pornó alapvető definitív jegyeinek tekintett tulajdonságok is ilyen állítások.

Meghatározónak gondoljuk például azt, hogy ki tekinthető a műfaj célközönségének. Pedig ez sem minden esetben mérvadó annak tekintetében, hogy milyen típusú ideológia jelenik meg a műfajban. A melodramát jóllehet női műfajként tartják számon a szakirodalomban, értékrendjét és a nő ábrázolásait tekintve a pornóéhoz hasonlóan erősen patriarchális, sőt sokszor nőgyűlölő világgépet épít. A pornó esetében pedig elmondható, hogy nagyon sok nő osztozik, azonosul azokkal a mazochista fantáziákkal, amelyeket a férfiközpontú pornó felkínál. A szubsztanciális elméletek mellett szükség van az akcideniális elméletek differenciáló nézőpontjaira.

Ha a pornóról mint férfi műfajról beszélünk, akkor tisztában kell lennünk azzal, hogy mi az, ami ezt a nemi preferenciát mint kontextust megteremti. A harmincas években az egymással versenyző stúdiók kezdték el a műfajokat a közönség neme és életkora szerint definiálni és specializálni. Minden műfajt a meghatározott célközönség igényeinek megfelelően rendeztek el és építettek fel. A gengszterfilmek, a swashbucklerek egyértelműen a férfiaknak készültek, míg a melodramák és a screwball comedyk a női közönséget hívták elsősorban moziba. A pornó közönséghez való kapcsolatát és tipikus témáit is a forgalmazás körülményei alakították ki. Az egészestés pornófilmek hetvenes évekbeli megjelenéséig a műfaj kevésbé differenciáltan viszonyult a nemekhez, hiszen csak a férfiközönség rendelkezett a társadalomban azzal a szabadságfokkal, hogy ilyen illegális tartalmakkal kapcsolatba kerülhessen. A közönség differenciálódása a női néző megjelenésének köszönhetően a női szexualitás ábrázolásának a differenciálódásához is hozzájárult. A kilencvenes évek pedig egyértelműen az alműfaji gazdagodás időszaka, aminek következtében a piac a növekvő keresletnek megfelelően kibővül, és a nőként vagy feministaként pornófilmre vágyó női közönség számára elérhetővé válnak „female friendly”-ként címkézett videók.<sup>73</sup> A női nézők bekapcsolódása a pornófogyasztásba pedig hozzájárul a kevésbé meghatározott dramaturgiájú shemale videók robbanásszerű népszerűsödéséhez.

Az eddigiek során nagyon nehéz volt elkerülnöm, hogy „a pornófilm evolúciója” vagy „a pornófilm fejlődése” kifejezéseket használjam, amikor a pornófilm történetisége

---

<sup>73</sup> A tubegalore.com a female friendly videókat gyűjtő csatornája: <http://www.tubegalore.com/search/?q=female+friendly>; 2012.01.02.

került szóba. Fejlődésről beszélni több szempontból is aggályos megítélésem szerint. Ahogyan azt korábban is kiemeltem, a műfajok története nem írható le teleologikusan. A műfajok nem a folytonos tökéletesedés irányába tartanak, hiszen mi is lehetne az a szempont, ami alapján biztosan kijelenthetnénk, hogy egy műfaj a fejlődés magasabb fokát érte el, mint elődje? Az akcidienciális elméletek közé sorolható evolúciós műfajelméletek hiányossága is éppen ez:

„A küldetést egyik oldalról a biológiai analógia teljes megfeleltetésének szkülájája fenyegeti (lásd a mém-koncepció mai napig éles vitákat kiváltó párhuzamait a DNS-szekvenciák és a kulturális alkotások replikátor-egységei közt), másik oldalon a túlzott távolságtartás óvatos megállapításainak kharübdíse vár, hogy pusztá tautológiákká szelídítse a koncepciót. A kulturális evolúció legnagyobb múltra visszatekintő területét jelentő faj–műfaj analógia képviselői többnyire az utóbbi zátonyra futnak fel fejtegetéseikkel, inkább az eltérésekre rámutatva a két terület között. Egyetlen közös érdekük, hogy képviselőik saját személyes műfajismereteikre és neves elődeikre hivatkozva kijelentik: a műfajok bizony nem statikus, szilárdan körülhatárolható jelenségek, miként az ókori görögök óta tudni véljük, hanem dinamikusan változó folyamatként illik rájuk tekintenünk. [...] Ez az ordas közhely a műfaj-evolucionisták számára többnyire arra elég, hogy a műfajok formálódását szakadatlan ciklikus fejlődésnek állítsák be, amelynek következtében a műfaj mind tökéletesebbé válik korábbi formáinak felülírása révén – mintha az evolúció mindössze a »fejlődj vagy pusztulj« alternatíváját kínálná fel az élővilágnak, nyelvnek, gazdaságnak, társadalomnak, (film)kultúrának.»<sup>74</sup>

Látszólag nem tudunk olyan szempont szerint osztályozni egy műfajt, hogy kirajzolódjon a fejlődés valamiféle rendje. A műfaji evolucionizmus leggyakrabban a formalista szemlélettel lép szövetségre, ezáltal a formai összetettséget avatja abszolút értékmérővé. Egy műfaj funkcióinak beteljesülése azonban nem feltétlenül függ önmagában a formális megoldásoktól. Ha így gondolnánk, akkor azt kellene mondanunk, hogy a stagfilm – nevezzük így – a pornó „kis formája”, pár snittes beállításai, egyszerű, egyszituációs története kevésbé teljesítette be a kor műfajjal kapcsolatos elvárásait, mint például a hetvenes évek „nagy formája” a pornóban.<sup>75</sup>

A legtöbbet idézett és kommentált evolúciós műfajelméleti modell kétségkívül Thomas Schatz nevéhez kötődik. Schatz célelvű történeti narratívájában a műfajok fejlődése

---

<sup>74</sup> Varró Attila: Műfajok eredete (A kulturális evolúció). *Filmvilág*, 2009/12, 13.

<sup>75</sup> Gilles Deleuze az akció-kép két fajtáját különíti el, és hasonlóan kis és nagy formaként hivatkozik rájuk. Noha bizonyos áthallásokat szülhetnek ezek a kifejezések – például a nagy forma Deleuze esetében is az egészestés filmekre vonatkozik leginkább – az azonos terminológia mégsem egyeztethető össze és két különböző szempontrendszer alapján határozza meg tárgyát. Vö. Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008.178-220.

négy szakaszra bontható. Az első szakasz a kísérleti szakasz. A műfaj életében ez az időszak, amikor alapvető elemei és sémái rögzülnek. Ezt követi az úgynevezett klasszikus szakasz, melyben a nézők felismerik a műfajt, és megtanulják dekódolni. Ekkor alakulnak ki azok az elvárások, melyek a későbbiekre nézve is meghatározzák, hogy a közönség mit fogad el a műfaj reprezentánsaként. A kifinomult szakaszban a műfaj már enerválttá válik, és az elöregedés jeleit mutatja. A manierista vagy barokk szakasz a műfaj fejlődésének utolsó fázisa, amikor a műfaj önreflexívvé válik és saját, a klasszikus szakaszban megszilárdult jegyeit kezdi el lebontani.<sup>76</sup> Külön érdemes kitérni arra, hogy Schatz esetében a manierizmus önreflexivitása nem esik egybe a posztmodern műfaji játékokra nyitott szellemével. A barokk korszak kezdetét és a műfajok formalizmus felé fordulását Schatz sokkal korábban határozza meg a legtöbb műfaj esetében. „Valójában az amerikai mozi a késő ötvenes években belépett a barokk vagy manierizmus korszakába. Az évtizedre jellemző szubverzív melodramák, pszichologizáló western filmek, önreflexív musicalek, pszichothrillerek összeségében olyan nagy technikai, narrációs, tematikai fejlődést mutatnak, melyek által fényévekkel megelőzik a háború előtti elődeiket.”<sup>77</sup>

Schatz modelljét sokan és sokféleképpen kifogásolták. Neale a korszakolás determinisztikus jellege ellen szólal fel:

„Tudomásom szerint három fontosabb műfajtörténeti leírás létezik. Az első – Jauss elnevezésével – »a növekedés, virágzás és hanyatlás evolúciós sémája«. Az elmélet több oldalról támadható: teleologikus, minden szerves metaforája ellenére fölöttébb mechanisztikus, a műfajok vizsgálatát leválasztja a műfajrendekről. A kétségekkel szemben Thomas Schatz evolúciós modellje is védtelen, amelyben a műfajok a tudatos formalizmus felé tartanak.”<sup>78</sup>

Schatz modellje bizonyos esetekben valóban képes megragadni azt a „fejlődési” útvonalat, amelyet például a western vagy a horror esetében igazolni is tudunk. Ugyanakkor véges és zárt, mindamellett nem képes számot adni a nosztalgiadarabok<sup>79</sup> vagy az

---

<sup>76</sup> Schatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York, Random House, 1981. 38.

<sup>77</sup> Schatz: i.m. 265. Fordítás tőlem – TZJ.

<sup>78</sup> Neale: *Műfajkérdések*. 29.

<sup>79</sup> A western esetében leginkább csak ilyen nosztalgiadarabokkal találkozunk a műfaj hetvenes évekbeli kifulladásá óta. Ezek a filmek, mint a *Farkasokkal táncoló* (*Dances With Wolves*, Kevin Costner, 1990), vagy *A törvényen kívüli város* (*Appaloosa*, Ed Harris, 2008) – a sort hosszan folytathatnám – már nem építik tovább a műfajt. A klasszikus elemeket ismételik, ez természetesen nem zárja ki, hogy alkalmilag rendkívül sikeressé is válhatnak. A nosztalgiadarabok azt bizonyítják, hogy a műfaj korábbi stádiumai párhuzamosan létezhetnek a piacon a klasszikus műfaji jegyeken ironizáló „manierista” alkotásokkal.

újrekezdődő (reboot) ciklusok<sup>80</sup> jelenségéről. Vasák Benedek Bence szerint a legnagyobb probléma, hogy „jóformán minden filmes műfaj eljutott a schatzi »manierizmus« stádiumába, az önreflexiónak az önfelszámolással határos fázisába. Az »öntudatos« filmek mellett egyre gyakoribbak a »mutánsok«, a kevert műfajú, az önnön műfajiságukat tudatosan megkérdőjelező vagy arra játszó alkotások, melyek keményen rombolják a bevett műfajfogalmakat.”<sup>81</sup>

A schatz-i elképzelés abban is tévesnek bizonyul Alan Williams szerint, hogy látszólagos történeti beállítódása ellenére a változásokat továbbra is a műfaj „genetikai kódoltságából”, a fejlődést előíró törvényszerűségekből magyarázza, és nem szentel figyelmet a műfaji környezet változásainak.

„Tekintve, hogy Schatz szerint *maga a műfaj* vesz »homályos« fordulatot, az 1980-as évek minden »új« műfajának előbb szükségképpen el kell érnie a »klasszikus« alakját, mielőtt tudatos formalizmusba hajlana. Nem a filmkészítés módja vagy a társadalmi környezet változott, hanem a műfaj fejlődött. (Azt hiszem ez teljes félreértés.)”<sup>82</sup>

Viszont Schatz azzal mindenképpen tisztában van, hogy nem minden műfaj képes bejárni az általa elvonatkoztatott fejlődési útvonalat a cenzúra, az érdeklődés megváltozása stb. okán. Ennek a legjobb példáját éppen a pornófilm szolgáltatja, amelyre nézve a legkevésbé tekinthető érvényesnek Schatz elmélete. A pornó egyéni életútját a cenzúra, a műfaji megjelenítés és a megjelenés speciális módjait biztosító technikai feltételek alakították ki, akárcsak a műfaj egyes időszakokban a paradigmaticusnak tekinthető formákat, dramaturgiát és stílust. A műfaj fejlődése Schatz elméletével mérve korántsem mondható egyenesvonalúnak. A hardcore története nem írható le a kezdeti primitivitástól és a formai tisztázatlanságtól az egyre összetettebb formák felé haladó útvonallal. Ennek legegyszerűbb bizonyítéka éppen az, hogy a kortárs hardcore pornográfia nem az eddigi legkifinomultabb szintjét képviseli a formai fejlődésnek. A kortárs kemény pornó a hetvenes évek „nagy formájához” képest sok szempontból visszatér a századelő korai filmjeit idéző „kis formához”. Pontosabban fogalmazva a hálózat, a számítógépes platform, később a mobiltelefonos megjelenésével olyan új technikai feltételek alakultak ki, melyek erős hatást

---

<sup>80</sup> A műfajok különböző időszakokban eltérő intenzitással vannak jelen a termelésben. Ez a szakaszosság – például, hogy az utóbbi tíz évben több korábban (fantasy, sword and sandal, vámpírhorror stb.) háttérben megbújó műfaj is előtérbe lépett – nem magyarázható azzal az egyenes vonalú fejlődési ívvel, ami az evolucionista megközelítések sajátja.

<sup>81</sup> Vasák Benedek Bence: i.m. 10.

<sup>82</sup> Alan Williams: *Is a Radical Genre Criticism Possible?* című írását Steve Neale idézi. Neale: i.m. 29.

gyakoroltak a filmkészítésre, megváltoztatva ezzel a nézői elvárásokat és a fogyasztási szokásokat is. Az eredmény egy olyan pornófilmtípus elterjedése lett, mely bizonyos szempontok szerint sokkal inkább hasonlít a századelő rövidfilmjeire, mint a hetvenes években kialakult egészestés filmekre.

Ezt a hasonulást Schatz bizonyosan regresszióként, visszafejlődésként értékelné, pedig nincs másról szó, mint valódi evolúcióról, amennyiben ezt a műfaj folyamatos alkalmazkodásaként magyarázzuk. Minek köszönhető, hogy egy műfaj látszólag alacsonyabb szervezetségi fokra lép vissza? Miben hasonlít a kortárs hardcore pornó a századelőn megjelenő stagfilmekre, illetve a korai némafilmre?

Linda Williams a stagfilmet primitívnek nevezi.<sup>83</sup> Mit is ért ez alatt Williams? Az 1890-es években megjelenő stagfilm a hetvenes évekig szinte változatlan formában őrződik meg, hiszen vetítési és terjesztési körülményei sem változnak sokat. Leginkább legénybúcsúkon és bordélyokban vetítik, ahol a férfinézők közösségi élményként élik át a szexuális látványosságokat. A filmek tematikusan az egyszerű sztriptíz jelenetektől a különböző szerepjátékokat felvonultató hardcore jelenetekig terjednek. A színészek minden esetben amatőrök és névtelenek. A stag hangsúlyosan keresi az explicit voyeurisztikus szituációkat, például valaki meglesi a cselédek és a háziúr játékát vagy a nádasban élvezkedő szerelmespárt. A stagfilm tematikus gazdagságát tekintve alig marad el a hetvenes évek sztenderdjétől. A csoportos szex, a pozíciók széles választéka, az orális szex, a glory hole jelenetek, a „ciciszex”, a biszexuális játékok teszik valóban színessé a stagfilmek korai időszakát. Williams éppen ezért ezeknek a filmeknek a primitivitását elsősorban a szerény formai kidolgozottsággal indokolja. A stagek rövidfilmek. Legtöbbször egytekerces alkotásokról van szó, ahol a játékidő többnyire 15 perc alatt marad. Általában fekete-fehér nyersanyagra forgatott filmekről van szó, melyek a hangosfilm elterjedése után is megőrizték a korai némafilmet idéző formákat, például fontos marad az inzer.<sup>84</sup> A korai stag Williams szerint olyan egyszerű narratívát épít, mely a film hardcore szekvenciáiban annyira következetlen, hogy még a megértést is veszélyezteti. Fontos kihangsúlyozni, hogy Williams számára ez a primitivitas nem jelent negatív értékítéletet, ugyanis a korai némafilmek nem feltétlenül narratíván voltak megérthetőek. Az egytekerces korai filmek, amelyeket a korban vetítettek, egyszerű látványosságokkal szórakoztatták a nézőt. Pontosan úgy, ahogyan a

---

<sup>83</sup> Williams: *Hardcore*. 60

<sup>84</sup> Williams: i.m. 62.

széleskörben vetített filmek is például egzotikus állatokat, akrobatákat, természeti katasztrófákat mutattak be.<sup>85</sup>

Fontos megjegyezni, hogy a korabeli műfaji rendszereket kialakító produkciós cégek is ezeket a látványosságokat tartották kiinduló szempontnak. Neale a Kleine Optical Company 1905-ös katalógusából a következő kategóriákat emeli ki:

1. Történetek  
a/történelmi  
b/drámái  
c/elbeszélő
2. Mulatságok
3. Furcsaságok
4. Tájképek
5. Személyiségek<sup>86</sup>

Továbbá: „Az eladásra kínált 1902-ben kiadott »Előzetes lista« pedig »téma« szerinti megosztásban a következő címszavakat és fejezeteket különbözteti meg: komédia, sport és szabadidő, katonaság, vasút, természet, híres emberek, vegyes, trükkfilm, tengerészet, gyerekképek, tűzoltó és járőr, pánamaerikai bemutatók, varieté és díszfelvonulás.»<sup>87</sup>

Ha a stagnek létezhetett volna hivatalos disztribúciós rendszere, akkor bizonyosan hasonló, szexuális látványosságokat középpontba állító katalógussal hirdethették volna, ahol genitális események szolgálhattak volna az osztályozás alapjául. A tematikus jelzők ilyen direkt kiemelése tünetértékű is egyben, hiszen mindig az összetett cselekmény hiányát a mutatják.

Ahogy az korábban már említettem, ezek a filmek a narratív befogadással járó élvezetet speciális vizuális eszközökkel pótolják. A Williams szóhasználatában feltűnő „primitív” jelző már sejtetheti, hogy Williams staggel kapcsolatos meglátásaira nagy hatással volt Noël Burch, aki a korai mozi érintő kutatásaiban Primitív Reprezentációs Mód néven éppen azt dolgozta ki, hogy miként artikulálódott képileg a korai film nem narratív vizualitása. Porter *A vidám cipészinás* (The Gay Shoe Clerk, 1903) című filmjét elemezve Williams éppen azt mutatja be, hogy miként strukturálódott ez a vizuális öröm a korai stagfilmekben. Williams meglátása szerint Porter filmje egy különbségre épít, a beállítások különbségére. A filmben egy színpadképszerű totálban látjuk a cselekmény jelentős részét. A cipőboltba két hölgy, egy idősebb és egy fiatalabb érkezik. Ameddig az öreg nő újságot olvas, addig a cipészinás előzékenyen segít a próbálásnál. A cipő felhelyezését már közeliben

---

<sup>85</sup> I.m.63.

<sup>86</sup> Neale: *Műfajkérdések*. 24.

<sup>87</sup> I.m. 25.



mutatja a kamera, ahogyan azt is, hogy a nő a szoknyáját egyre feljebb húzza. A dramaturgiát, akár csak a stagfilmekben, egyszerű akció–reakció szervezi. A csókolózásba merülő cipészinast az öregebb nő elveri. Burch meglátásait követve Williams azt mondja, hogy pontosan ezt a struktúrát látjuk a korai pornófilmben is. Egy akciót – mely szinte mindig valamilyen voyeurisztikus szituációba illeszkedik bele – rögtön valamilyen reakció követ, mely ebben az esetben nyilvánvalóan szexuális cselekedet. A kép tablószerűen monoton beállításait egy közeli szakítja meg, amely a narrációt helyettesítve szinte bevezeti a nézőt a képbe. A trükk az, hogy a kép egy pillanatra a nézőhöz kerül, aki a történések részesévé válik, hiszen a közeli által a voyeur pozícióját foglalja el. A néző és a filmbeli alany egy pillanatra fedésbe merül. A voyeur szituációnak legtöbbször vizuális jelölője is akad: egy kulcslyuk, melyen keresztül tusoló vagy vizelő nőt láthatunk, esetleg egy belógó ajtófélfá. Williams nem véletlenül használja a primitív kifejezést Burch meglátásait követve. A korai stagfilm a közeli használatával átmenetet képez az Intézményes és a Primitív Reprerentációs Mód között, melyet Burch *Life to Those Shadows* című könyvében fejt ki részletesen<sup>88</sup>. A stagfilm a közeli test felfedezését kínálta fel. A hétköznapi élmények szállítója volt. Idegen országokban, egzotikus állatokról készült felvételek ugyanúgy, mint a rejtett szexualitásé. Ennek a kíváncsiságnak köszönhetően jelentett visszatérően izgalmas témát a stagfilmekben például a női és a férfivizelés meglesése. A vizelés bemutatása nem urofil vágyak kielégítésére szolgált, hanem egy, a hétköznapi tapasztalattól elzárt eseményről tudósított. A korai pornóban a közönség egzotikumot látott. Nem másról van itt szó, mint vásári látványosságról. Ez az a jellegzetesség, amely egyesíti a filmezésben a Lumière-féle hagyomány és Mèlies nem aktualitás filmjeinek eltérő világát. Ezt nevezi Tom Gunning (Eisenstein nyomán) attrakciós filmnek, melyben – legyen szó trükkéről vagy egyszerű dokumentálásról – maga a látvány a film végső célja. „Összefoglalva, az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas

---

<sup>88</sup> A Primitív Reprerentációs Mód a strukturált elbeszélés 1917-re tehető kialakulása előtti időszakot jellemzi. Ez a Burch fogalmával élve az Intézményes Reprerentációs Módot megelőző időszak, amelyet olyan filmek példáznak, mint Méliès-től az *Utazás a Holdba* (*Voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902) vagy *Egy amerikai tűzoltó élete* (*Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1903). A IRM általános képtípusa a tablókép. A kamera statikusan egy beállításból, totál plánból mutatja a képmezőben történő cselekményeket. A kép egysíkú és tagolatlan. Csupán az illuzorikus háttér és a cselekmény első tere válik el egymástól. Ebből következik a színpad proszcenikus, színházi jellege. A szereplők, akárcsak a színházban, a képkeretből ki- és belépve közlekednek. A színész ebben az időben még nem kap personát, hiszen az arc nagyközeliket a PRM-ben még kevéssé használják. Burch, Noël: *Life to Those Shadows*. California, University of California Press, 1990. 186-202.

látványosságon keresztül szerez örömet – egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen fiktív vagy dokumentáció, önmagában érdeklődésre tarthat számot.”<sup>89</sup>

Williams éppen ezt az attrakciós jelleget tartja a stagfilm legkifejezőbb eszközének, és egyben egy olyan pontnak, melyen keresztül az leválasztható az egészestés pornófilmek típusáról. Williams szerint a stagfilm nézője meglegedett az eseményként bemutatott genitális történések strukturálatlan képszekvenciáival, ahol esetleg közelit közeli beállítás követhetett. A stagfilmre mint nem politikus műfajra kell gondolnunk, hiszen ezekben a filmekben elvélve találunk képeket, melyek az aktorok kielégülésének vizuális bizonyítását szolgálták. Williams szerint a stag film egyenlő figyelmet szánt a női és a férfi élvezetek bemutatásának. Ezt a fajta apolitikusságot majd a férfi ejakulációt középpontba helyező (money shot) egész estés filmek borítják fel. Az attrakciót jelentő közelik (meat shot) már önmagukban azt mutatták be, hogy a szexuális aktust mindkét fél élvezi. Az egészestés filmekkel ez a dramaturgia megváltozik, és a célelvű narratíva veszi át a stageket jellemző absztrakció helyét, mely minden szexuális eseményt az extravaginális ejakuláció képe felé terel. A pornóiparban money shotként ismert kép a férfi élvezetének és a kielégülésének bemutatása játssza a központi szerepet.<sup>90</sup>

Amint arra korábban rámutattam, a stagfilm nagyon lassan változik. Az otthon használatos 16 mm-es és 8 mm-es kameráknak köszönhetően a filmek száma gyarapszik, és egy idő után megjelennek a színes filmek is, de az igazi áttörést a hetvenes évek egészestés filmjei hozzák el. A teljes értékű narráció, a dialógusok és a megtervezett dramaturgia, a nondiegetikus zene teszi könnyen felismerhetővé a pornó-sikk időszakának filmjeit.

„A klasszikus amerikai keménypornó szentháromságát jelentő *Mély torok*, *A zöld ajtó mögött* (Mitchell-fivérek, 1973) és *Az ördög Miss Jonesban* (Gerard Damiano, 1973), amelyek egy esztendő leforgása alatt valódi műfajt teremtettek egy évtizedeken át réteggközönségre épülő filmes anomáliából, egyazon fontos tanulsággal szolgáltak koruk pornófilmkészítőinek és a műfajelmélet kutatóinak: egy életképes zsánert nemcsak jellegzetes tematikai jegyei (ez esetben az explicit szex) határoznak meg, de sajátos narratív modelljei is, amelyek egységbe szervezik ezen jegyeket.”<sup>91</sup>

Hihetetlen mértékű változásról beszélünk. Az 1968-as új besorolási rendszer liberálisságának köszönhetően a pornó két év alatt teszi meg azt az utat, amelyet már minden műfaj közel negyven éve maga mögött tudhatott. A stagfilm egy-két beállítós amatőr

---

<sup>89</sup> Gunning, Tom: Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd. Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus Kiadó, 2004. 297.

<sup>90</sup> Linda Williams: *Hardcore*. 91.

<sup>91</sup> Varró Attila: Mese felnőtteknek (Amerikai pornóklasszikusok). *Filmvilág*, 2005/08. 41.

felvételeit leváltották a jó képminőséggel szolgáló 35 mm-es filmek. A közönség pedig a semmiből előtörő sztárok – Linda Lovelace, Marilyn Chambers, Georgina Spelvin filmjeit nézhette. A pornó számára ez jelentette a nagykorúsodás időszakát. A kemény pornó azonban a nyolcvanas években közeget váltott. A konzervatív erők erősödése és a VCR (Video Cassette Recorder) megjelenése a pornót újból visszavezette az intimitás tereibe. A pornót eddigi története során szociális szempontból közösségi befogadás jellemezte. Bármennyire is képes volt a zugmozik sötétje bensőséges közeget teremteni a pornófilmvetítésekhez, az igazi változás a pornó otthoni használatával következett be. A VHS-kazetta vásárolható, másolható és cserélhető formában igazi terméké avatta a pornót. A VCR-rendszer nem pusztán lejátszóként funkcionált, de a felvételhez szükséges technikát is elérhetővé tette, így hozzájárult ahhoz, hogy az amatőr, realcore<sup>92</sup> és a fikciós filmek közötti határ megerősödjön. A VCR kiküszöbölt számtalan olyan problémát, mely a pornó előállításának és terjesztésének praktikus korlátja volt korábban. A VHS-t olcsón beszerezhetette bárki, nem kellett előhívatni, ami az otthoni felvételek készítésénél kellemetlen pillanatoktól óvta meg az önjelölt pornófilmeszt. A VCR viszont továbbra is konzerválta a pornó nagy formáját. A játékidő nem csökkenhetett, mert a terméként megjelenő pornófilm a médium szabványaihoz igazítva megtartotta a nagyjátékfilmek hosszát. Ez a szabványosítás azonban nem volt elegendő ahhoz, hogy a minőségi narratíva garanciájává váljon. A VHS esetében nincs szükség arra, hogy a játékidő teljes hosszában a nézőt a képernyő előtt tartsa. Az otthoni videózás nem csak a programozható szórakozás (time shifting) lehetőségét vezeti be, de a videofilm bármely részlete nagyon könnyen megtalálható és lejátszható a csévélés segítségével. Ennek köszönhetően a cselekmény a szexbetéthez képest másodrangúvá válik. Az otthoni videózással a pornófilm narratívája elindult a hanyatlás útján, amelyet az internet megjelenése fog betetőzni.

Az internet a videokorszakkal beköszöntött változásokat nagyította fel. A pornófogyasztás sok más internethez kapcsolódó tevékenységhez hasonlóan anonimá vált. A világ nemzeti piaci összekapcsolódtak. A ritka és szélsőséges élvezeteket bemutató felvételekhez kényelmetlenségek nélkül lehetett hozzáférni. Ugyanakkor az internet korai időszakában az adatátvitel sebessége és a különböző oldalak, szerverek tárolókapacitása erősen korlátozott volt. Ezért az első pornografikus oldalak elsősorban aktképekkel és a

---

<sup>92</sup> A realcore fogalmát Sergio Messina vezeti be. Messina szerint a radikálisan megváltozott technikai környezet a privát szexualitás reprezentálásának teljesen új formáit hozta létre. A realcore az amatőr netpornó szinonimájának is tekinthető. A realcore valódi, hétköznapi embereket mutat, valódi helyzetekben. Ezért a realcore-t mindenképpen el kell különíteni a mainstream pornográfiától. Tiziana Gemin: Sergio Messina And Online Porn. *Digimag*, 2006/19. (<http://www.digicult.it/digimag/issue-019/realcore-sergio-messina-and-online-porn/>; 2012. 09.14.)

forogások alatt készült képsorozatokkal jelentkeztek. A pornográf mozgókép csak a hardver fokozatos fejlődésével nyer teret. A korszak máig uralkodó formája a rövid videó vagy videoklip lesz. A klipforma megjelenésével teljes mértékben elveszti a pornófilm korábbi koherenciáját, és a stagfilmet sok szempontból megidéző differenciálatlanság állapotába lép. A klipek nagyrészt az interneten tematikusan zárt vagy szélesebb körből merítő oldalak gyűjtik. Ezek az adatbázisok – ha nem konkrétan saját produkcióikat árulják, vagy kínálják fel megtekintésre – pusztán a videót ágyazzák be saját oldalukra. A videóval kapcsolatos információk a videón „kívülre” kerülnek. Különböző tagek, besorolások és címkék tájékoztathatnak arról, hogy a filmben játszik-e híres színész, milyen domináns tematikus elemeket tartalmaz (big tits, mature lesbian, face sitting stb.), esetleg amatőr besorolású pornóról van-e szó. A videók elhagyják eredeti kontextusukat, a velük kapcsolatos információkat a feltöltő által meghatározott metaadatokból, paratextekből tudhatjuk meg. Bárki is legyen a feltöltő – egy hétköznapi user vagy az oldal üzemeltetője – bizonyos információk irrelevánssá válnak. A rendező, de még a produkciós cég neve sem lényeges. A pornófilm teljesen leválik a forrásáról, és mindenféle autoriter hagyományból kiszakadva folyamatosan újrapozicionálódik a hálózaton belül. Ezek a videók nem tartalmazznak főcímet, sőt egy videó olyan sok címmel fordulhat elő az interneten, hogy csupán a cím alapján egy film sokszor beazonosíthatatlan. Ezek a userok által adott címek ugyanis sokkal inkább funkcionálnak egyfajta gyors leírásaként, semmint a visszakereshetőség garanciájaként. A tubegalore.com legnépszerűbb videókat gyűjtő csatornáján például a következő címeket olvashatjuk: *Black Girl Has a Flexible Asshole*, *Chubby Ladies Wanted a Deep*, *Lisa Ann – A Teacher Gangbanged in Prison*.

A filmek nagyrésze kompiláció, filmrészletekből összemontírozott válogatás. A video- és képszerkesztő programok gyors terjedésének, illetve a kultúra demokratizálódásának köszönhetően a szinte minden kulturális termékre hatást gyakorló remixkultúra legelevenebben éppen a pornó esetében figyelhető meg. A hardcore tartalmak újraszabhatóságát, és azt, hogy ezek milyen könnyen váltanak csatornát, két jelenség is gerjeszti. Az egyik, hogy a hardverek kapacitása folyamatosan nő, ez összefüggésben van azzal, hogy milyen hosszúságú videó streamelhető probléma nélkül. A kilencvenes évek elején a videók hossza éppen emiatt nem lépte túl az ötperces játékidőt. Természetesen nemcsak az új filmekről van szó, hanem a korábbiak archiválásáról is. A videokorszak filmjei nem tűntek el rögtön, pusztán újramontírozva kerülnek fel a világhálóra.

A hardverek kapacitásának fejlődésével könnyedén elérhetővé váltak a félórás klipek is. Ez a játékidő rövid időn belül standardizálódott, hiszen remekül illeszkedett a korábbi

egészesztés filmek 15-20 perces szexbetétjeinek időkeretéhez. Az egészesztés filmek önálló jelenetekre vágásával, minden egyes szcena önálló videóként volt újrahasznosítható. A történet így teljesen felszámolódott a változó technikai környezet és a kilencvenes évektől a teljes műfaji filmes mátrixot egyre erőteljesebben újrahangoló akciódramaturgiának köszönhetően.

Király Jenő a pornófilmet egyenesen lecsupaszított akciófilmek nevezi, és a kung-fu filmekhez hasonlítja. „A pornófilm a tiszta akciófilm eszményének megvalósítása, a filmközeg behaviorizmusának egyik lehetséges beteljesedése. A végsőig intenzivált drámai, érzéki interakciók két alapformája a verekedés és a szeretkezés együtt és egyszerre jutnak diadalra a hetvenes évek mozijában. A hongkongi akciófilmben és a pornográfiában az érzéki interakció a narratív formálás egynemű közege, nem csupán betét. A mozgókép és a mozgó világ találkozása, az irodalom, a színház, a képzőművészet gyámsága alól felszabadított abszolút film, a tiszta film: hongkongi akciófilm és a pornográfia.”<sup>93</sup> A meglátás helyes, de nem az absztrakció az egyetlen közös találkozási pont a két műfaj között. A pornó éppúgy, mint a harcművészeti film, modulárisan épül fel. Nem pusztán azért, mert a szexbetétek megszakítják és megakasztják az elbeszélés menetét, hanem azért is, mert ezek a szekvenciák nélkülözik a kauzális rendet, bármelyik elem kicserélhető egy másikkal. A pornográfiának ez az alapvető modularitása az, ami igazán megkönnyíti, hogy folytonosan remixeljük a korábbi felvételeket.

A netpornó a korábban kiemelt voyeurizmust illetően is a stagfilm látványrendszerét eleveníti fel. A netpornó az új képtípusokban, a szubjektív nézőpontú filmezésben kap új erőre. Ez az a képi „trükk”, amitől a néző úgy érzi behatolt a képbe és közel került a genitális eseményekhez. A staget, akárcsak a kortárs pornót a képi behatolás izgatta, csak míg a stagfilmben épp egy emberi nézőpont kijelölése volt a cél, addig a kortárs pornó egész egyszerűen csak mindent láttatni akar. Úgy kínálja fel a látványt, hogy az meghaladja a természetes érzékelés határait. Az a célja, hogy olyan közletről mutathassa a nemi szerveket működés közben, ahogyan az saját magam számára elérhetetlen lenne, kihasználva minden beállítást és optikai tartományt. A pornó végleg megszabadulva a történet terhétől, a látványosságként és attrakcióként kezelt test felé fordul. Joggal állítható, hogy a mozgóképes pornográfia őrzött meg a legtöbbet abból a kíváncsiságból, mely az ősműfajokat működtette.

---

<sup>93</sup> Király: *Frivol múza*. 875.

## 2.5. A passzivitás élvezete

A pornót köznapis és társadalomtudományos diskurzusokban leginkább az általa gyakorolt hatáson keresztül kísérlük meg szóba hozni. Vitán felül áll, hogy ebből a szempontból egyetlen másik műfaj esetében sem szentelnek ilyen nagy figyelmet a befogadásnak. Magam mindig is idegenkedtem a befogadói oldal felől közelíteni a műfajokhoz. Olyan ellenőrizhetetlen terület ez, amely nagyon hamar spekulatív magyarázatokra csábít. Másrésztől tagadhatatlanul nagyon is „kézzel fogható” történésekről van szó, hiszen a műfajok élvezete mindenki által megtapasztalt hétköznapi élmény. Ez a köznapis tapasztalat azonban annyira szubjektív és sok változót tartalmaz, hogy nagyon nehezen válik objektivizálhatóvá.

Mégis ez a fajta objektivitás ambicionálja a kognitív kutatásokat és a szociológiai módszereket alkalmazó tartalomelemzéseket egyaránt. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy az objektivitás keresése a megfelelő módszer az élvezet, az élvezés magyarázatára, de vizsgálatomnak ezen a pontján nem kerülhetem el, hogy a műfajkritika kognitív modelljének eredményességét elemezzem a pornó esetében. A következőkben Torben Grodal műfajelméleti modelljének bemutatására és kritikájára vállalkozom. A kognitív megközelítéseket képviselő Grodal meglátásait Linda Williams hatáselméleti tanulmányának meglátásaival vetem össze. Williams elemzése jelentős részben a pszichoanalízis apparátusának segítségével fogalmaz meg megállapításokat az intenzív fizikai reakciókat kiváltó műfajokkal kapcsolatban. A kognitív tudományok és a pszichoanalízis eltérő, olykor ellentétes prekonceptiói termékeny kontrasztot jelenthetnek annak a vizsgálatában, hogy miként épül fel a pornóhatás struktúrája.

Mielőtt erre rátérnék, érdemes a legegyszerűbb felismeréseket számba venni a hardcore hatásmechanizmusával kapcsolatban. Könnyű belátni, hogy a pornográf kép olyan képtípus, mely nagyon erősen képes stimulálni a testünket. Ez a tulajdonság a legátfogóbb pornográfia meghatározásokban is fontos definíciós jegy. A szomatikus és kognitív

folyamatokat élesen elválasztó klasszikus esztétikák preferenciáinak megfelelően a pornó mindig az elismert kultúra perifériájára helyeződött. Az intellektuális örömök kulturális elsőbbsége azt eredményezte, hogy a befogadás alapvető kategóriáiként meghatározható vágy és élvezet nehezebben diszkurzíválható fogalmakká váltak.

Tágabb összefüggésben itt említhető meg Foucault meglátása miszerint a nyugati társadalom a szexualitás tudományos lehatárolását szorgalmazta. A scientia sexualis élesen szembeállítható a vágy és az élvezet aktív ismeretét kívánó ars erotica keleti gyakorlatával.<sup>94</sup>

Linda Williams *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*<sup>95</sup> című tanulmányában a fent említett problémába ütközik, amikor három kiemelkedő szenzualitású műfaj esetében arról gondolkodik, hogy milyen műfaji felépítés szükséges ahhoz, hogy a néző teste fizikailag is reagáljon a látottakra. Williams azt mondja, hogy nagyon nehéz szavakba önteni azt a testi élményt, mely ilyenkor elárasztja befogadót.

Ezt a problémát terminológiaiailag is jelezve Williams a Carol J. Clover által kidolgozott testműfaj fogalmát szélesíti ki a melodráma, a horror és a pornó eseteire. Williams szerint ez a három testműfaj bizonyos érzéletek túláradó, túlzó bemutatásával sokkolja a nézőt. A melodráma az érzelmek, a horror az erőszak, a pornó a nemi élvezet túlzó ábrázolásával ér el eksztázist a nézőben. Mindhárom műfaj fizikailag is aktiválja a testet. A befogadó azt a fizikai reakciót jeleníti meg, amelyet a műfaj aktorai is a vásznon. A bemeneti inger és a kimeneti reakció azonos, hiszen a melodráma vagy weepie (am. csepegős, sírós) már nevében is jelzi, hogy nézője elsírja magát a látottaktól. A horror rettenete borzongást vált ki, esetleg fizikai rosszullétet. A pornó pedig csupán a nézés által izgalmi állapotba hozhatja nézőjét.<sup>96</sup> Mindhárom szenzuális folyamatban a test fizikai bizonyítékát is nyújtja az eksztázisnak. A könny, a veríték és az ejakulátum a néző látottakhoz alkalmazkodó mimikrijének bizonyítéka.<sup>97</sup> Williams arra is felhívja a figyelmet, hogy a vásznon az élvezetet, a fájdalmat és a félelmet mindhárom esetben nő testesíti meg, a női test szolgál az extázis médiumaként. „Másként fogalmazva, még azokban az esetekben is, amikor az élvezet látványa a férfi tekintet számára van felkínálva, ahogyan azt hagyományosan a pornófilm esetében is láthatjuk, a női test által válik megmutathatóvá a korlátok nélküli extázis. Ezeknek a zsánereknek a 18. századi de Sade márkihoz, a gótikus irodalomhoz és Richardson regényeihez kapcsolható eredete óta a női testek jellemzően aktívként és passzívként is funkcionálnak. Foucault a nők szexuális telítettségének hívta azt, amit a nézők a nők általános

---

<sup>94</sup> Foucault: *A szexualitás története I. A tudás akarása.* 53-77.

<sup>95</sup> Williams, Linda: *Bodies: Gender, Genre, and Excess.* *Film Quarterly*, 1991/4. 2-13.

<sup>96</sup> I.m. 3-4.

<sup>97</sup> I.m. 4.

érzéki megjelenéseként felismernek.”<sup>98</sup> Mivel ezekben a műfajokban egységesen a nő a médiuma az extrém érzelmi állapotoknak, a női szereplőn múlik a nézőben kiváltott válaszreakció is.

Williamsnél, akárcsak Grodálnál, a hatás kérdése az aktív és passzív azonosulás kérdésébe íródik át. Adódik azonban egy fontos különbség is. Williams elemzésében azért válik hangsúlyossá, hogy mindhárom műfaj esetében a nő az ágense a történéseknek, mert Williams nagy figyelmet szentel az azonosulások rendszerében megjelenő nemi szerepeknek. Grodal ezzel ellentétben nem kezeli kiemelten a gender kérdését – nézője nemileg differenciálatlan –, azt is mondhatnánk: univerzális néző, amiből jól látszik a kognitív és a pszichoanalitikus orientációk alapvető ellentéte.

Grodal tanulmányában már előre megfogalmazza tézisé, miszerint a műfaj befogadáselméleti szempontból bizonyos elvárásaink és előzetes tapasztalataink alapján felismert műfaji szituációra adott automatikus reakció. Vagyis a néző sémákat ismer fel, és ezekre ad inger-felelet formájában valamiféle érzelmi reakciót. A Grodal által meghatározott műfaji szituációk nem minden esetben esnek egybe az általánosan érvényes műfaji térképpel. „E tipológia szerint a műfaj csupán az adott fikció domináns jegyeinek halmaza, amely az általános nézői elvárásokat és a hozzájuk kapcsolódó érzelmi válaszokat formálja meg. Bár az akció-kalandfilmhez hasonló kanonikus elbeszélések legtöbbször feszült helyzeteket tartalmaznak, a hős gyakran kerül olyan helyzetbe, ami ehelyett egy horror vagy egy melodráma narratívájához illene. Egy hasonlóan kanonikus történetnek lehetnek lírai elemei is.”<sup>99</sup> Grodal szerint a reakcióink biológiailag kódoltak, és kisebb részben tekinthetők a kultúra produktumainak. „Az érzelmek és azok a strukturális módok, ahogyan kiváltódnak, feltehetően veleszületettek; az érzelemteremtő jegyeknek vezérelvként való használata a fikció megalkotásában azonban »pragmatikus« döntés.”<sup>100</sup> Bármit is mondjon Grodal, ha az egyik oldalon biológiailag kódolt reakciókról beszél, akkor azzal nagyon közel kerül az archetipikus elméletek szubsztancializmusához, hiszen így az érzelmi sémák állandóságát is be kell ismernie.

Grodal a pornóról explicit módon nem tesz említést fikciótipológiájában, de a horrorról és a melodramáról igen, és ez sokat elárul rendszeréről. Grodal a következőt állapítja meg a horrorfilmről: „A horrorfilmek olyan történetek, amelyekben a néző egy viszonylag »passzív« fiktív tárggyal azonosul, amelynek azonban averzív vagy bizonytalan

---

<sup>98</sup> Uo. Fordítás tőlem – TZJ.

<sup>99</sup> Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája. Ford. Ragó Anett. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004. 329.

<sup>100</sup> I.m. 326.



kapcsolata van a történet idegen erőivel. A néző a félelmeit és a lehetséges védekező válaszokat mutatja. A horror prototipikus történetei a Drakula-legenda vagy Siodmak *A csigalépcső* [The Spiral Staircase] című filmjének változatai. Az utóbbi esetében a néző egy gyilkos által fenyegetett néma lánnyal azonosul, és bár a lehetséges védekezések teljes hipotézisgépezete aktív állapotba kerül, az információ és a »támadóképeség« hiánya a félelemérzést az aktív stratégiák fölé emeli.”<sup>101</sup>

Feltűnő, hogy a példák, tipikus történetek megválasztásánál mindkét elméletíró a saját szempontjainak az érvényesítésére és igazolására törekszik. Grodal azokat a helyzeteket emeli ki, amelyekben idegen, természetfeletti erők fenyegető támadását kell az áldozatnak túlélnie. Vagyis a horror nézője enaktív; izgul és fél, de passzívan, tisztán perceptuálisan szemléli az eseményeket. Mondhatni maga is inkább elszenvedője a történéseknek. Ezzel szemben az akció–kaland nézője az empatikus azonosuláson keresztül, úgy érzi maga is részt vesz a küldetésben. Röviden így foglalható össze az aktív/passzív ellentét Grodal rendszerében, amelyet az enaktív és empatikus fogalmakkal is leírhatunk.

Linda Williams, ahogyan azt már korábban kiemeltem, leginkább azokat a filmeket említi példaként, amelyekben a női főszereplő szenved el a megpróbáltatásokat. Hozzá kell tenni, valóban kevés olyan horror alműfajt említhetünk, melyben ne játszana központi szerepet egy nő szenvedése. Ez az az áldozati szerep, mely egyaránt jelen van a férfi dominanciáját és az erőszakot elszenvedő női szereplő esetében a pornóban, de a patriarchális rend miatt boldogságát feladni kényszerülő melodramák főhősnőjének történeteiben is ott találjuk.

Linda Williams sokkal összetettebb azonosulási feltételeket határoz meg, mint Grodal. Például a horror befogadása közben Williams nézője is alapvetően enaktív, de nem pusztán passzívan, hanem aktívan is viszonyulhat a látottakhoz. A férfinéző azonosulhat a nő megbüntetését végző monszterrel, gyilkossal stb. ugyanakkor el is hagyhatja ezt a pozíciót, és empatikusan fordulhat a gyenge női áldozat felé.<sup>102</sup> Ez a biszexuális, crossgender azonosulás – különösen a slasher androgün külsejű főhősnőjével – önmagában megbontani látszik azt a rendszert, melyet Grodal a feltétlen reflexekre alapoz. A melodráma esetében is hasonlóan a passzív tárgy szerepét szánja a főszereplőnek. A horror női szereplője tehát nem pusztán áldozat, de rendre olyan karakter is, aki a slasher vagy tini horrorban magához ragadja a fallikus tárgyat (például kést vagy egyéb szűrő fegyvert), és az erő birtokosává válik. A pornót pedig valóban a férfi dominancia és erőszak ornamentikája jellemzi, de nem szabad

---

<sup>101</sup> I.m. 342.

<sup>102</sup> Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. Film Quarterly*, 1991/nyár. 44/4. 6-7.

megfelekedni arról, hogy ez az egyetlen műfaj Williams szerint, mely engedi a nőt szabadon élvezni, és szexuálisan aktív szerepet biztosít számára.<sup>103</sup> A pornón kívül a műfajok elsöprő többségében – különösen a melodrámban és a westernben látjuk ennek elsőrendű példáit – a nő az, aki az ösztönkielések útját választja a társadalom által elfogadott feleség vagy családanya szerepek megélése helyett, az mindig megbűnhődik.

Noha a műfaj pszichoanalitikus megközelítéseiben található némi automatizmus, hiszen mindig az előzetesen meghatározott perverziók képi válaszaként vagy megoldásaként értelmezik a műfajokat, a pornó és a horror a szadisztikus ösztönselekvések kivételése, a melldráma pedig a mazochisztikus ösztönkielés terepe.<sup>104</sup> Williams azonban meggyőzően mutat rá arra, hogy ezek a viszonyulások összetettebbek az egyes műfajok esetében, mint azt első ízben gondolnánk.

Összegezzük, milyen felismerésekhez vezetett Linda Williams és Grodal elmélete a pornó esetében, és miként lehetséges továbbgondolni a felbukkanó anomáliákat. Az első és legfontosabb felismerés abból következik, hogy mindkét teoretikus más filmekből és más műfaji határvonalakkal dolgozott. Látható, hogy a műfaj mint szuperstruktúra túlságosan nagy és általános korpusz a kiváltott hatás vizsgálatához. Az elemzések esetében kívánatos, hogy az alműfajok és kisebb tematikus csoportok képezzék a vizsgálat első szintjét. Egy műfaj ugyanis egymásnak teljesen ellentmondó azonosulási mintákat is felkínálhat. Ha a pornót bevette volna Grodal az elemzésébe, akkor az enaktív–projektív folyamatok metszetében lévő műfajként határozta volna meg. A férfi dominancia és az erőszak jelenléte miatt a férfi lett volna az az aktív és célorientált szereplő, akivel a néző azonosul. Az enakciót így a műfajon belüli szimbolikus realizmus biztosítaná, aminek köszönhetően filmben szereplő nő(k) a néző számára is a vágy tárgyaivá válnak.

Ugyanakkor a kognitív elemzés sem hagyhatja figyelmen kívül a néző nemét. Nem egyszerűen azért, mert nem feledkezhetünk meg arról, hogy vannak homoszexuális filmek,

---

<sup>103</sup> Linda Williams szerint ez alól csak a szadomazochista erőszakot bemutató pornófilmek jelentenek csak kivételt. „A nem erőszakos hardcore pornográfia, ahol a szadomazochizmus nem játszik szerepet, azon nagyon kevés filmműfajok egyike, ahol az aktív élvezetkereséséért nem büntetik rendszeresen a nőt a narratíva szintjén.” Hiszen éppen Williams hívja fel rá a figyelmet, hogy a pornófilm még ezekben az extrém helyzetekben sem tagadja meg a nőtől az élvezetet. A S/M-ben látszólag tiltás alá esik a nő élvezete, de mindez csak a játék fenntartása érdekében beiktatott csel: „a szadomazochista filmben a nő a szerepjátéknak egy sokkal öntudatosabb stratégiájába merészkedik: a »jó kislány« szerepének eljátszása révén, azaz a szexreklényszerítés engedelmes alanyának az eljátszása révén a fallikus dominátor által megkínzott és megbüntetett nő a »rossz kislány« élvezeteiben részesül. Mégpedig úgy részesül ebben az élvezetben, hogy, mintha akarata ellenére lenne, vagyis mintha mindig »jó kislány« lenne. Így azáltal, hogy látszólag aláveti magát a nőt az élvezetéért elítélő és megbüntető férfi kettős standard autoritásának, részben felforgatja a rendszert; noha egy olyan értékrendszerrel szemben kell áldozatot gyakorolnia, amely elítéli őt élvezetéért, ő ugyanakkor egyáltalán nem esik el az élvezettől.” Williams, Linda: Hatalom, élvezet és perverzió. Szadomazochista pornográfia filmben. Ford. Dorn Kriszta et al. *Kalligram*, 1998/3-4-5. 154-155.

<sup>104</sup> Williams: *Film Bodies*. 6

melyek címzettjei homoszexuális nézők, de a heteroszexuális hardcore mainstream pornó sem képes az osztatlan nézőpont fenntartására. Az azonosulások furcsa mintázatát alkotja meg a férfiak számára a heteroszexuális pornó. Egyfelől a férfi a címzettje a műfajnak, ennek megfelelően a férfi főszereplővel kell azonosulnia a nézőnek. Ez a férfi főszereplő alig van jelen a vásznon. Szinte mindig csak metonimikusan jelenik meg, a péniszen keresztül. Az „üresen” hagyott pozíció imaginárius betöltése vitathatalanul megkönnyíti a behelyettesítés általi azonosulást. Ahogyan mondtam, a férfiszereplő a netpornó videóiban mindig a háttérben marad, hiszen a képernyőt a vágy tárgya tölti ki. Ez az aránytalanság már önmagában megteremtheti a keresztbeazonosulások lehetőségét. A túlreprezentált női viselkedés a kíváncsiság motiválója is lehet.

Ahogyan arra korábban felhívtam a figyelmet, a pornó bizonyos alműfajai igazán összetett hatásrendszerrel rendelkeznek. Linda Williams szóban forgó írása 1991-ben jelent meg, még az internet pornó valódi térnyerése előtt, de már ebben a cikkben is felhívja a figyelmet a biszexuális filmek jelentőségére.<sup>105</sup> Ezekben a filmekben a hagyományos aktív/passzív vagy szubmisszív/domináns ellentétpárok követhetlenné válnak. Mivel a biszexuális filmek szereplői ellenkező és saját nemű szereplőtársaikkal is közösek, nem lehet stabil azonosulási pontot kijelölni a filmekben. Azt gondolhatnánk, hogy a biszexuális videóknak a szexuálisan amorf vagy szintén biszexuális orientációjú nézők a fogyasztói. Az internetes portálokon követhető fogyasztói szokások azonban nem erről tanúskodnak. A netpornó előretörésével elérhetővé váltak szubkulturálisan zárt alműfajok is. Az internetes pornóoldalak, amelyek alapvetően mainstream tartalmakkal jelentkeztek, piaci megfontolásból a rétegeközöniséget vonzó kisebb altípusokat is egyre inkább megjelenítették kínálatukban. A korábban nehezen beszerezhető videók most a mainstream tartalmakhoz közel – mondhatni egy kattintásnyira – mindenki számára elérhetővé váltak. Ez a mainstream műfaji és dramaturgiai fellazulásához, és az általános fogyasztói ízléskultúra átalakulásához vezetett. Az utóbbi négy-öt évben a mainstream és a szubkulturális pornó közötti átjárásnak köszönhetően feltűnően sikeresek lettek a biszexuális vagy transzszexuális fantáziák, shemale videók. Szinte az összes nagyobb pornóoldal külön videocsatornát hozott létre a valóban nagyszámú csoport kategorizálására. A nagyobb oldalakon, mint a tubegalore.com vagy a redtube.com könnyen leellenőrizhető ezeknek a filmeknek a látogatottsága. A shemale-videók népszerűsége megegyezik a legkeresettebb heteroszexuális tagekével. A shemale-videók fogyasztói igazán különfélék, hiszen az összes, nemek közti interakció megjelenhet ezekben a

---

<sup>105</sup> A cikkben Williams nagyon fontos új jelenségként értékeli a biszexuális kategóriájú filmek megjelenését. Williams: *Film Bodies*. 8.

filmekben. A shemale-modellek nők és férfiak aktív és passzív partnereiként is szerepelhetnek. Ezt a képet még tovább bonyolíthatja, ha a shemale-videó egyben egy BDSM tematikájú film is, ahol domok és szubmisszívek és switchek hatalmi játéka írhatja felül az egyébként sem hagyományos nemi szerepeket. A fétis problémájára a későbbiekben részletesen kitérek, de egyértelmű, hogy a heteroszexuális közönség érdeklődése nélkül nem lehetne a shemale vezető alműfaj. Minek köszönhető ez a rövid idő alatt elért műfaji karrier?

A transzszexuális színészek elsődleges és másodlagos nemi jellegének kevertsége feldúlja a megszokott azonosulási pontokat. A shemale-ek esetében viszont a tökéletes női megjelenést csupán az el nem végzett nemiszerv-átalakító műtétről árulkodó pénisz jelenléte bontja meg. A saját világsztárokkal rendelkező allműfaj színészei nevükben is jelzik (Carla Novaes, Kimber James, Vanity, Britany St. Jordan), hogy női személyazonossággal rendelkeznek. Meglátásom szerint éppen ez a többlet az, ami miatt a shemale a legnépszerűbb pornóalműfajjává válhatott az utóbbi időben. A shemale látványa ugyanis nem traumatikus, éppen ellenkezőleg, egy trauma feloldását kínálja. Nem véletlen, hogy azok a videók viszont, amelyekben olyan modellek szerepelnek, akik őrzik férfias alkatukat, de női nemi szervvel élnek – a legismertebb ikon talán Buck Angel – nem emelkednek ki saját rétegközönségük ismeretségéből.

A shemale-modellek ezzel ellentétben a fallikus anya figuráját képviselik a hardcore pornóban. Azt a nőt, akit Freud magyarázata szerint minden gyermek potens anyaként képzel el, azelőtt mielőtt felfedezné a női nemi szervet az apa kasztrációs csonkításának bizonyítékaként<sup>106</sup>. A shemale-videóban az az imagináriusan sebzetlen, mondhatni tökéletes (pénisszel rendelkező) anya sejlik föl, aki a gyermekkori fantáziáinkban megjelenik. Természetesen Freudnál és később Lacannál is a pénisz (fallosz) metaforikusan inkább egyfajta pozíció, logosz stb. megtestesítője, de analitikus szempontból a shemale-videókban az a hiány törlődik el, aminek a pótlására a legtöbb fétisvideó is törekszik.

A netpornó bizonyos szempontból kedvez a diffúz nemi szerepeket előtérbe helyező műfaji csoportoknak. A shemale-videók mellett két másik erős piaci jelenléttel rendelkező alműfaj is megemlíthető. A shemale-videókhöz nagyon hasonló funkciót tölthetnek be a szintén egyre népszerűbb *strap-on* videók,<sup>107</sup> amelyek a felcsatolható dildóval felszerelt nők

---

<sup>106</sup> Freud, Sigmund: A fétisizmus. Ford. Mátyay Péter. In Freud, Sigmund: *Ösztönök és ösztönsorsók. Metapszichológiai írások*. Budapest, Filum Könyvkiadó, 1997. 155-156.

<sup>107</sup> A „strap-on” megjelölésű pornók modelljei kötelező elemként használnak felcsatolható műdildót, vibrátort, amelyben legtöbbször a nő análishoz dominálja a férfit ezeknek az eszközöknek a segítségével.

dominajátékait mutatják be. De ide sorolhatóak a crossdresser transzvesztitákról készült felvételek<sup>108</sup> is.

Az úgynevezett cuckoldvideók<sup>109</sup> az előbb említettekénél is összetettebb szcénát tartalmaznak. Ezekben a filmekben általában az áll a középpontban, ahogyan a férj szerepét játszó férfi modell végignézi, miként erőszakolja meg / elégíti ki a feleségét egy vagy több férfi. A jelenet kiegészülhet biszexuális szcénával is. Ezekben a jelenetekben a férjet a feleség a bitorlóval meg is erőszakoltatja vagy kényszerfranciáztatja. Egy ilyen film így akár három azonosulási pozíciót, illetve ezek variációit kínálja fel a néző számára. A mazochista, kasztrációs félelmek élvezetét kínáló férj szerepét, a sadista, nemi elsőbbséget kiharcoló, behatoló fél szerepét és a nőét, aki nem pusztán azt élvezzi, hogy abuzálják, de sadistaként, annak is örül, hogy ezzel a férjnek szenvedést okoznak. Olyan összetett hálózat ez, amelyben a néző akár egyszerre több szereplővel is azonosulhat.

Williams megjegyzi, hogy a nők mazochizmusa az a jelenség, amely a pszichoanalitikus elméletekben, akár az ezekre építő feminista filmelméletekben a legkidolgozatlanabb és a legproblémásabb fogalom.<sup>110</sup> A pornófogyasztással összekapcsolt női mazochizmus politikai szempontból stratégiai jelentőségű, hiszen önmagában az a tény, hogy a nő élvezheti egy másik nő ellen elkövetett domináns/erőszakos szexuális kapcsolat látványát, sok szempontból kihúzza a talajt a pornográfiával szemben kritikaként megfogalmazott állítások alól.

A mazochizmussal kapcsolatban is igaznak tekinthető az, hogy a pornó<sup>111</sup> hatásmechanizmusa nem sematizálható olyan mértékben, hogy az lefedjen minden egyes alműfajt. Hiszen épp a hardcore esetében nyer igazolást az, hogy az alműfajok közötti eltérések sokkal markánsabbak lehetnek, mint az más zsánerek esetében megszokott.

---

<sup>108</sup> Az xhamster.com crossdresser csatornája: <http://xhamster.com/search.php?q=crossdresser&qcat=videó>; 2012.03.14

<sup>109</sup> Cuckold videók a tubegalore.com-on: <http://www.tubegalore.com/search/?q=cuckold>; 2012.03.14.

<sup>110</sup> Williams: *Film Bodies*. 7.

<sup>111</sup> Williams: *Film Bodies*. 10-11.

### **3. ÚJMÉDIA ÉS ÚJPORNÓ**

#### **3.1 A pornó kis formája**

Úgy gondolom, hogy a zsáner azon meghatározásai, melyek a műfajt szubsztanciális állandók jelenlétéhez kötik, azon túl, hogy transzhisztorikus szemléletűek, egy további közös jellemzővel is rendelkeznek. Ezek a műfajelméletek nem pusztán a filmszociológiai

körülményeket hagyják figyelmen kívül, de a műfaji portrékban a műfaj mediális beágyazottsága sem tartozik a műfaji problémák centrumába. Ha például westernről vagy vámpírfilmről esik szó, akkor azt általában változatlan mediális közvetítéssel gondolják el. A formalista műfajelméletek már meglehetősen nagy figyelmet szentelnek a film társadalmi-intézményi beágyazottságának. Jóllehet a marketing, a filmes szubkultúrák vagy a stúdiórendszer vizsgálata szoros összefüggésben van a médium kérdéseivel, azonban nem indukál szükségszerűen médiumspecifikus műfaji vizsgálatot. Ennek az oka elsősorban a médium transzparenciájának a feltételezése. Az experimentális vagy artistikus alkotások esetében a médiumtudatosság sokszor formailag is megnyilvánul. A műfajok nagy többségét jellemző klasszikus amerikai elbeszélés narrációs formái a médium átlátszóságát konceptualizálják, és ezzel együtt azt implikálják, hogy az kevésbé képes befolyásolni azt, hogy éppen milyen fikciós formák alakulnak ki vagy válnak népszerűvé. A műfaji elemzésekben a nagyobb cezúrák, materiális váltások kapnak szerepet, mint például a hangosfilm-némafilm váltás. Valójában azonban minden mediális változás erős hatást gyakorol a műfajtestre. Éppen ezért tartom szükségesnek egy új, médiumérzékeny műfajfogalom bevezetését, mely a formalista elméletek vizsgálati körét kiterjeszti, és a műfajt a mediális tulajdonságok vonatkozásában is láttatja. A pornó műfaji fejlődése a korlátok és lehetőségek kettős vonzásában alakult. Ezek a körülmények legalább annyira voltak mediális természetűek, mint amennyire társadalmi változásokból következőek. Az igazán helyes az volna, ha ezeket nem is választanánk szét. Heidegger a technika mibenlétéről gondolkozva éppen azt állítja, hogy „a technika lényege sem valami technikai”.<sup>112</sup> Heidegger szerint arra a kérdésre, hogy mi is valójában a technika két választ adhatunk: „Az egyik azt mondja: a technika eszköz célok elérésére. A másik: a technika az ember egy ténykedése. A technika mindkét meghatározása együvé tartozik. Tudniillik emberi ténykedés célokat kitűzni, ezekhez eszközöket beszerezni és használni.”<sup>113</sup> Heidegger azt mondja, hogy tévúton járunk, amikor a technika antropológiai és instrumentális értelmét el akarjuk különíteni egymástól. Vivian Sobchack nagyon hasonlóan értelmezi Heideggert, amikor a technika és a társadalom organikusságát hangsúlyozza: „Vagyis a technika sohasem semleges környezetben, semleges hatásra nyeri el sajátos anyagi meghatározottságát. Történelmileg mindig befolyásolja nemcsak anyagszerűsége, hanem a politikai, gazdasági és társadalmi összefüggések rendszere is, tehát mindig a kulturális értékek egyik alkotórésze és kifejezője. Ezzel összefügg, hogy a

---

<sup>112</sup> Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. In *A későújkor józansága*. II. kötet. Szerk.: Tillmann J. A., Göncöl, Bp., 1994. 111-133.111.

<sup>113</sup> Uo.

technikát sohasem pusztán »használják«, soha nem pusztán eszköz. Mindig »magukévá teszik«, »élik« az emberek, és a jelentések és metaforák olyan struktúráján belül használják, ahol a szubjektum–objektum (alany–tárgy) viszonyok alapja az együttműködés, a közös létrehozás, a dinamika, valamint a visszafordíthatóság.»<sup>114</sup>

Az eddigiek fényében szükséges egy olyan médiumelmélet bevezetése, mely nem egyszerű közvetítő közegként tekint a médiumra, hanem olyan matériaként, amely a formát is meghatározza. Azért fogalmazok így, mert épp a médium ilyen típusú felfogása segít túljutni a klasszikus forma és tartalom megkülönböztetésén, mely állandó zsákutcaja a műfaji kutatásoknak. Mary Ann Doane a következőket írja *Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma* című tanulmányában:

„Hajlamosak vagyunk a médiumot az esztétikai kifejezés (festészet, szobrászat, fotográfia, film stb.) materiális vagy technikai eszközöként elgondolni, mely korlátokat és lehetőségeket egyszerre tartogat: az utóbbi vélhetően az előbbinek a következménye. A médium potenciálja így tehát a materiális ellenállás vagy még inkább magában a matéria/materialitás fogalmában rejlik, ami paradox módon egyfajta lehetővé tévő akadályt [*enabling impediment*] jelent. A negativitás és a produktivitás egymás mellé rendelése döntő ebben az esetben. A médium egyrészt pozitív minőségei (például láthatóság, szín, textúra), másrészt korlátai, hézagai, befejezetlensége (a vászon síkszerűsége, a keret által létrehozott véges körülhatárolás) miatt válik médiummá.»<sup>115</sup>

A médium átalakulása egyes lehetőségeket kitár, míg másokat berekeszt. A hang megjelenése bizonyos értelemben szükségtelemmé tette az avantgárd által kidolgozott szimbolikus montázsok jelentéssűrítő direkttségét. A szélesvásznú filmek hozzájárultak az epikus westernek kiteljesedéséhez. A krimi és bűn tematikájú filmek pedig elősegítették az egzotikus helyszíneken játszódó és mozgalmas cselekménnyel rendelkező kémfilmek elterjedését. A pornó érzékeny társadalmi megítélése miatt a mediális feltételek változása sokkal látványosabban képes megnyilvánulni, mint más műfajok esetében. Az eddig hangsúlyozott paradigmaváltás legfontosabb eleme, hogy a pornófilm új platformot talál a számítógépben. Az újmédia hatásának köszönhetően a korábbi korszakokhoz képest jelentős formai, tematikus, valamint infrastrukturális változásokat mutató pornográfia kapcsán azt gondolom, hogy nem túlzás egyenesen „újpornóról” beszélni. Nem kétséges, hogy a pornófilm adaptálta leggyorsabban az újmédia tulajdonságait, és ez a változás valóban paradigmaváltónak tekinthető. Más szempontból viszont emlékeztetni szeretnék arra, amit az

---

<sup>114</sup> Sobchack, Vivian: A vászon és a képernyő színhelye. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 2001/2. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=304>; 2013.03.12

<sup>115</sup> Doane, Mary Ann: Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. *Apertúra*, 2012/tavaszi. <http://apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma>; 2013.01.12



evolúciós műfajelmélet kritikájának kapcsán már egyszer kifejtettem. Ez a változás újszerűségében is bizonyos értelemben a „régit” visszatérésének nevezhető. A pornófilm a videoklip-esztétika keretei között visszatér a pornó kis formájához, és sok szempontból a stagfilmre hasonló tulajdonságokat vesz fel.

Walter Kendrick klasszikussá vált könyvében a *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*-ben éppen arról beszél, hogy a pornográfia évszázadokig az elit kultúra részét képezte, melyet elővigyázatosan elzártak a tömegek elől. Bizonyos esetekben az alsóbb osztályok számára kifizethetetlen szórakozásnak minősült.<sup>116</sup> A hetvenes évek pornó sikkje hozzászoktatta köztudatot a pornó létezéséhez, de a kapukat az újmédia tárta igazán szélesre. Ez az, amit Sharif Mowlabocus a pornográfia demokratizálásaként nevez meg.<sup>117</sup> A számítógépes platformmal a terjesztés néhány olyan feltétele oldódik meg, amely még a hetvenes években is komoly gátat emelt a pornókultúra általánossá válása elé.

Noha a videolejátszó és -felvevő rendszerek megjelenésétől kezdve a pornófilm nézése már magányos élménnyé vált, ehhez a számítógép még diszkrétebb körülményeket garantált. A fizetős vagy ingyenes letöltéseknek köszönhetően a filmek beszerzése, gyűjtése, tárolása, terjesztése, de még készítésük is teljesen akadálymentessé és egyben anonimé vált. A pornófogyasztás lehetőségeit jelentősen kibővíti, hogy ezek a tartalmak bármikor és bárhol elérhetők. A pornófilm nézése elveszti eseményszerű jellegét és napi praxissá válik. Mowlabocus a kortárs pornó újmediális lehetőségeit vizsgálva nem a privát terek használatát, hanem a pornó mobilizációját emeli ki:

„A pornó legújabb fejleményének azt tarthatjuk, hogy a pornó mobilitása megsokszorozódik a wi-fi-nek, a mobiltelefonoknak, a PDA-knak és a laptopoknak köszönhetően. Úgy tűnik, hogy míg a nyolcvanas években a pornó az otthonok részévé vált, addig az ezredfordulón a felnőtt tartalmak a »külső« terekben jelennek meg; olyan közösségi terekben, mint az internet kávézók, a munkahelyek vagy az ingázók vonatfülkéi.»<sup>118</sup>

Ez az előretörés természetesen más médiumok térvesztésével járt együtt. A kilencvenes évek elején a pornóoldalak elsődleges szolgáltatása a forgatások helyszínén készült vagy önálló fényképsorozatok megjelenítése, ami a gyenge internetkapcsolat mellett is élvezhető tartalmakat szolgáltatott a látogatóknak. A hardverek és a szerverek kapacitásának növekedésével a fényképet fokozatosan leváltotta a mozgókép. Az átalakulás az offline

---

<sup>116</sup> Kendrick: *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. Berkely, University of California Press, 1996. 77.

<sup>117</sup> Mowlabocus, Sharif: Porn 2.0? Technology, Social Practice and the New Online Porn Industry. In *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. Szerk.: Feona Attwood. Peter Lang Publishing, New York. 2010. 69.

<sup>118</sup> Fordítás tőlem – TZJ. Mowlabocus: *Porn 2.0? Technology, Social Practice and the New Online Porn Industry*. 73.

megjelenések területén is jelentős volt. Az internet nyújtotta előnyökkel és a kalózfilmek terjedésével a piac addigi szerkezete is átalakult. Az újságosstandok, szexboltok polcairól szinte teljesen eltűntek a pornóújságok. A korábban az újságokban fellelhető szexpartner keresők – különösen a valamely speciális szexuális ízlés köré szerveződők – a chat- és videobeszélgetés lehetőségével kibővült, valósidejű fórumként beépültek a pornóoldalak struktúrájába. Az internetes forgalmazás, felhasználói fájlmegosztás végképp eltörölte a nemzeti és kulturális határokat a pornográfiában, és globális ízléskultúrát alakított ki.

Az egységesülés „lehetővé tevő akadályá” ebben az esetben a hardverek kapacitása volt. A kilencvenes évektől napjainkig a pornófilmzést alapvetően a videoklip-esztétika határozza meg, mellyel némileg visszatértünk a stagfilmek időszakához. A kétezres évek második felétől újból a pornó kis formája vált uralkodóvá. Az internet korai szakaszában a filmek általános hossza 5-10 perc volt. Ilyen hosszú videókat voltak képesek az üzemeltetők megosztani és streamelni. A web 2.0 időszakában ez az időtartam megnövekedett. A videók 20-30 perces átlaghosszúsággal rendelkeztek. A fájlmegosztókon jelenleg nem ritka több órás tartalom sem, azonban ez a hosszúság, úgy látszik, mércévé alakult át. A közel félórás játékidő standardizálódott, melyet a 2010-es évek első felében az új interfészként funkcionáló okostelefonok és a mobiltelefonos terjedése is rögzített. Nem csak a feltöltés és a streamelés szempontjából volt ideális ez a hossz, de a videokorszak és a későbbi egészestés filmek DVD-kiadásain a szexbetétek általában ilyen hosszúak voltak, így azokat digitalizálva és feldarabolva a tartalommegosztás részévé lehetett tenni. Ez a típusú újrafeldolgozás – amelyet Bolter és Grusin remedializációnak nevez<sup>119</sup> – azonban túlnyúlik a műfajt jellemző formai átalakuláson. A posztmodern egészében áthatja a barkácsolás szelleme, ami többek között a vizuális kultúrán belül is értékessé tette az intertextualitást. A kép- és videoszerkesztő programok operacionálisan elérhetővé tették a laikus felhasználók számára, hogy maguk is elkészíthessék remixeiket, válogatásaikat, zanzavideóikat. A web 2.0 megjelenést és interaktív felületet kínált ehhez. A mikroblogok, mint a tumblr.com (amely népszerűségben a Facebook mögött áll) vagy más képmegosztó site-ok (Pinterest, ImageSpark), közösségi oldalak az internetes mémek milliárdjait ökonomizálják és keringetik.

Amikor amatőr pornóról beszélünk, elsősorban az otthon készült felvételek egy bizonyos csoportját értjük alatta. Ugyanakkor hiba lenne elfelejteni, hogy az amatőrfilm-készítés igazi részét a házilag montírozott rajongói videók, válogatások és kompilációk jelentik. Ezek a videók általában a felhasználók által legjobbnak ítélt facial cumshot (arcra

---

<sup>119</sup> Bolter, Jay David – Grusin, Richard: *A remedializáció hálózatai. Apertúra*, 2011.tavaszi, <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>; 2012. 08. 28.

élvezős), pisi szexet mutató stb. jeleneteket gyűjtik egybe. Mivel a videók címkézése során tagként az is megjelenhet, hogy kompilációról van szó, ezért a nagyobb oldalak külön videocsatornát tartanak fenn ezeknek a filmeknek.<sup>120</sup> A sikeresebb videók „klasszikussá” válnak, olyan mémekké, melyek gyakran a pornófogyasztók szubkultúráján kívül is ismertek lesznek.<sup>121</sup> A web 2.0-ával a terjesztés szempontjából is új időszak köszöntött a pornófilmgyártásra. A pornóipar szerkezetváltozása szükségszerű következménye volt a mediális feltételek átalakulásának.

A webkettes internet megjelenéséig a tőke azoknak a produkciós cégeknek a kezében tömörült, melyeket legtöbbször egy rendező vagy egy nagyobb producer neve fémjelzett. Az olyan ismert európai producerek, filmesek, mint amilyen a francia Marc Dorcel, monopol helyzetet élveztek a piacon a kilencvenes években.<sup>122</sup> Magyarországon Kovács „Kovi” István épített ki hasonló, a pornófilmkészítésre és -forgalmazásra épülő médiabirodalmat. A nagy bevétel lehetővé tette, hogy ezek a producerek egészestés, nagy volumenű, sokszor kosztümös filmeket is gyártsanak. Marc Dorcel AVN-díjas filmje, a *Matilda illata (Le parfum de Mathilde)*, 1994) ebből a szempontból a korszak egyik tipikus darabja. A film megtartja a hetvenes évekre jellemző történetközpontúságot, azaz a szexbetétek legtöbbször motiváltan jelennek meg a történetben. A film főszereplője, Sir Rémy, halott szeretőjét siratja, akinek az illata még mindig érződik a kastélyában. A környezete eközben mindent megtesz, hogy elterelje a figyelmét a halott lányról. A visszaemlékezésekben és a diegetikus jelenben játszódó szexjeleneteket Dorcel különböző alműfajokból és eltérő ízlés szerint válogatta össze. A rasszok közötti, csoportos, lesbikus, anális stb. jelzőkkel illehető jelentekben több típusú férfi és női modell is feltűnik (úr, komornyik, domina, törpe). A *Matilda illata* és a korszak azon filmjei, melyek neves stúdióknál készültek, arra törekedtek, hogy sokféle szexuális élményt, karaktert, testtípust és gyakorlatot mutassanak be egy-egy filmen belül. Az újpornó ezzel ellentétben éppen monotonításával hívja fel magára a figyelmet, hiszen többnyire egy motívumot vagy tematikát hangsúlyoz. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a mainstream hardcore a kétezres évektől az esetek nagy többségében egyfajta fétisvideóvá alakult. A film egész koncepcióját egy jól felismerhető irány betartása, speciális szexuális ízlés kiszolgálása jellemzi.

---

<sup>120</sup> Fétis video válogatások a [www.fetishok.com](http://www.fetishok.com) nevű szájtton: <http://www.fetishok.com/search/compilation/>; 2012. 03.15.

<sup>121</sup> A tévé- és filmsztárok szexvideói talán a legismertebb ilyen mémek. Kim Kardashian házipornója vagy a Pamela Andersonról kiszivárogtatott hardcore felvételek elképesztő nézettséget értek el. Ezeket a felvételeket azok is megkeresték az interneten, akik más esetekben nem látogatnak el pornó oldalakra. Más filmeket extrémitásuk emel ki a többi közül. Talán túlzott extrémítása miatt vált a koprofág tartalomhoz mérten is rendkívül ismertté a „*two girls one cup*” néven elhíresült felvétel: <http://2girls1cup.nl/>; 2012. 03.16

<sup>122</sup> A tengeren túlról Viv Thomas, Andrew Blake, Michael Ninn neve említhető meg.

A kilencvenes évek másik fontos jellemzője volt, hogy a rendezők és a producerek személyes ízlése visszatükröződött a filmekben. A szerzőiség fogalma ebben az esetben igen szegényes jelentésű, és legtöbbször leszűkíthető a helyszínek és karakterek kiválasztását vagy egyéb a mise-en-scène berendezését érintő preferenciákra. Ez azonban elég volt ahhoz, hogy a néző felismerhesse bizonyos rendezők vagy producerek stílusát, és eszerint válasszon a kínálatból. Az üzleti siker a presztízsfilmzés, illetve a visszatérő stíluselemek és az arculat erősítése felé terelte a stúdiókat a nyolcvanas és kilencvenes években. Az újmédiában megjelenő újpornóból „eltűnik” a szerző. Természetesen a populáris filmkultúrában a rendező egészen más pozíciót foglal el, mint az artisztikus filmek esetében. A tömegkultúrában nem elvárás az unikalitás, a szerző sokkal inkább iparos, a műfajhoz tartozó élményanyag újraformálója. Ennyiben a személye érdektelen maradhat. A populáris kultúra ilyen típusú irányultságát az internet még inkább felerősítette. A hálózat logikája, a képek gyors átkontextualizálódása alapvetően rombolja a szerzőiséget, ami különösen a képek esetében intenzív, hiszen a kép sokkal könnyebben válhat csatornát, mint a szöveg. A kétezres évek második felében a pornó kis formája a stagfilmeket idézi a szerzőiség szempontjából is. A húszas és harmincas évek stagfilmjei a legritkább esetben közölték az alkotó nevét. A videoklip-esztétika jegyében készült pornófilmek esetében a tudományos igényű hivatkozás is lehetetlen feladatnak minősül az esetek többségében. A klipforma legtöbbször a főcím formai követelményeit sem tartja meg. A netre készült videók esetében általában csak egy sorszámot vagy feltöltési azonosítót találunk, a cég logóját és egy szövegdobozt, mely a felnőtt tartalomra figyelmezteti a nézőt, de ez sem tekinthető általánosnak. Az újravágásoknak és a folyamatos újrakontextualizációnak köszönhetően idővel ezekről a filmekről is lefoszlik minden külső információ, és a videók a hozzájuk társított metadatoknak megfelelően kapnak helyet az adatbázisokban.

### 3.2. A pornó mint adatbázis

A kilencvenes években a pornógyártó cégek hatalmas profittal számolhattak. A VHS-kazetták nehézségekkel járó házi másolása rossz minőséget eredményezett, ami természetes gátat szabott a kalózpiacnak. Minimális előállítási költségeik mellett a produkciós cégek részt vettek a forgalmazásban, részesedtek a videokölcsönzők bevételeiből, és legtöbbször saját tévécsatornát és újságokat is birtokoltak. Az internet azonban átírta a korábbi működési feltételeket, és felszámolta az addigi monopóliumokat. A nyereséget a kétezres években már nem önmagában a pornófilmek, hanem az oldalakon megjelenő bannerek után járó reklámbevételek és egyéb szolgáltatások (videochat, élő szexadások, szexpartnerkereső hirdetések) által termelt haszon jelentette. Ezek a bevételek az oldalak üzemeltetőihez kerültek. A piaci struktúra megváltozása ugyan a nagy költségvetésű filmek háttérbeszorulását eredményezte, de ez nem járt együtt a gyártás visszaesésével, sőt a globális piac soha nem látott erősödéséhez vezetett. Az internet nem csak biztonságos piacot nyitott az anonim fogyasztáshoz, új fogyasztói szokásokat is teremtett. Az egyes oldalak – köztük a pornóoldalak is – a látogatottság megtartásának érdekében folyamatosan új tartalmakkal kellett hogy kiszolgálják az ezredfordulóra általánosan jellemző képéhséget. A produkciós cégek ugyan nem jelentkeztek nagyformátumú filmekkel, de a videoklip-esztétika jegyében tömeges gyártás kezdődött. Csak Amerikában tíz év alatt megkétszereződött a gyártás. 1995-ben közel hatezer, míg 2005-ben már 14.000 film került forgalomba.<sup>123</sup> Az elmúlt néhány évben ez a szám valószínűleg megduplázódott.

---

<sup>123</sup> Vö. A *Top Ten Rewiews* statisztikái: <http://internet-filter-review.toptenreviews.com/internet-pornography-statistics.html>, 2012.02.13. A forbes.com interjúja a témában: *How Much of the Internet is Actually for Porn.* <http://www.forbes.com/sites/julieruvolo/2011/09/07/how-much-of-the-internet-is-actually-for-porn/>; 2012.02.13. Viszonylag korai, de forrásokat is megnevező statisztika egy család és gyermekvédő alapítvány oldalán: <http://www.internetsafety101.org/Pornographystatistics.htm>; 2012.02.13

Ezek a statisztikák olykor nagyon hangzatosak és bulvár számára jól kihasználható, hajmeresztő adatokat szolgáltatnak. Ha szkepszissel is kezeljük ezeket a statisztikákat, vagyis inkább becslésként tekintünk rájuk, akkor is érdemes odafigyelni a különböző kimutatások hasonló eredményeire. Például arra, hogy az internetes keresések 6-10%-a szexuális tartalomra irányul.

A kétezres évektől a filmkészítők a netes megjelenéshez igazodva készítik el filmjeiket. Ezek a filmek sokszor utómunkálaton sem esnek át, az operatőrök a helyszínen, „kamerában vágva” készítik el a filmet. A minőségi romlás azonban nem hiányként jelenik meg, hanem képi többletként. A tömegesen feltöltött amatőr pornók hatására a profi filmesek is átveszik a házi felvételek formai jegyeit. Ez a fajta stílusfilmezés vizuális markerek segítségével élvezeti faktorként építi bele a fikcióba a valóságosság élményét. A mindenki számára elérhető digitális technika és a profi filmek stilizáltsága olyan közel sodorta egymáshoz a pornófilm amatőr és professzionális regisztereit, hogy azok sok esetben szinte teljesen megkülönböztethetetlenek lettek egymástól. Az amatőr szférát jellemző manírok adaptálása még inkább szükségtelemmé tette a bonyolultabb cselekményt. A pornófilmeket általában jellemző modularitás és a kauzális narratíva hiánya ennek a jelenségnek köszönhetően is egyre erősebb tendenciává vált.

A hagyományos lineáris narratíva felbomlása nem pusztán a web 2.0-ás rendszer megjelenésével vette kezdetét. Ahogyan korábban említettem, a VHS-rendszer már megteremtette annak a lehetőségét, hogy csévéléssel a film tetszőleges részleteit tekintse meg a néző, így nem csak az úgynevezett *time shifting*, azaz a programozott szórakozás vált lehetővé, de a zárt időrendhez és narratívához kötött befogadás is opcionálissá vált. A DVD ehhez képest már olyan adatbázisként működött, ahol az egyes jelenetek kiválasztása menürendszerből történt, így bizonyos szempontból felbomlott a film korábbi szerkezeti egysége. Lev Manovich a CD- és DVD-ROM-ok által biztosított archiválási technikát olyan megoldásként említi, amely különösen kedvezett az adatbázisok létrejöttének. Az adatbázis Manovich értelmezésében egy újmédiás környezetben megjelenő adathalmaz, melynek elemei tetszőlegesen újrendezhetőek bizonyos szempontok szerint.<sup>124</sup> A DVD-ROM-ok pedig ehhez nyújtottak kezelési felületet. *Az adatbázis mint szimbolikus forma* című írásában Manovich is kifejti, hogy az adatbázis megvalósulásának igazi közege azonban az internet lesz: „A CD-ROM-ok és más digitális tároló médiák (floppy-lemezek és DVD-ROM-ok) különösen alkalmasnak bizonyultak az olyan hagyományos, már eleve adatbázisszerű struktúrával rendelkező műfajok iránt, mint például a fényképalbum, de olyan új adatbázistípusok létrejöttét is elősegítették, mint az adatbázis alapú életrajz. Az adatbázis azonban az interneten talál igazi otthonra. A HTML eredeti meghatározása szerint egy

---

<sup>124</sup> „A regény, majd a filmművészet a narratívában látta a modern kor kulturális kifejezőmódjának kulcsfontosságú formáját, a számítógépes korszak pedig elénk tárta saját kifejezőeszközét, az adatbázist. Sok újmédia-objektum nem mesél történetet; nincs kezdetük vagy végük; valójában nem fejlődnek sem tematikusan, sem formálisan vagy bármely más olyan módon, amely az elemeket sorrendbe rendezné. Inkább egyéni elemek gyűjteményének tekinthetők, ahol minden egyes elem egyenértékű jelentőséggel bír.” Manovich, Lev: *Az adatbázis, mint szimbolikus forma*. *Apertúra*, 2009. őszi. <http://apertura.hu/2009/osz/manovich>; 2012. 05.07.

weboldal különálló elemek, mint szövegdobozok, képek, digitális videoklipek és linkek egymást követő szekvenciája, amely korlát nélkül bővíthető egy fájl megnyitásával, és abban egy új sor hozzáadásával. Ennek eredményeként a legtöbb weboldal különálló elemek, szövegek, képek, linkek gyűjteménye, míg a home page személyes fényképek tárháza.”<sup>125</sup>

A DVD-ROM-okon megjelenő filmek nem vesztik el kronologikus felépítésüket, de a ROM felkínálja az átrendezés bizonyos szintű lehetőségét. Ez a technikai fejlemény hozzájárult a hagyományos narráció meggyengüléséhez és az adatbázis-logika előtérbe kerüléséhez. A hagyományos narratív szerkezetet nélkülöző cselekmény a pornó esetében első látásra egyértelműsíteni látszik, hogy a történet és a narráció ellenében ható adatbázis-logika érvényesül a netpornóban. Azt gondolom, hogy a megoldás mégsem ennyire egyértelmű. A problémát elsődlegesen az adatbázis fogalmának applikációja jelenti. Az utóbbi időben az adatbázis témaköre hihetetlenül népszerűvé vált, nem csak az újmédia területén, de általában a filmelméletben is. Ennek az elméleti inflációnak az ellenére – mint arra a hazai szakirodalomban is találunk példát – nincs egyértelmű konszenzus arra nézve, hogy a jelenkori filmtípusok esetében, hogyan és miként nyerhet alkalmazást az adatbázis-logika. Ezt egyszerűen és jól példázza, hogy amikor a teoretikusok arról beszélnek, hogy a kortárs filmet az adatbázis-logika határozza meg, akkor a példák nagy többségét experimentális munkák (pl.: *Soft Cinema Manovich*nál) és 4-5 film ismételt emlegetése (például *Lé meg a Lola* [Tykwer, 1998] *A nő kétszer* [Howitt, 1998]) jelenti. Így a valódi kérdés szerintem az, hogy milyen értelemben használhatjuk ezt a fogalmat a netpornó esetében?

A filmre vonatkoztatott adatbázis-logika értelmezésének eltérő szintjei félreértésekre adhatnak okot. Az *Apertúra* folyóirat hasábjain zajló vita Dragon Zoltán és Sággy Miklós között – melyre néhány sorral feljebb utaltam – éppen ezt a problémát hozza a felszínre. Anélkül, hogy teljeskörűen rekonstruálnám a két szerző álláspontját, kitérek a vita azon részeire, amelyek az adatbázis fogalmának applikációjára vonatkoznak<sup>126</sup>.

Sággy Miklós *Az adatbázis-logika és a film (Reflexiók Lev Manovich és Dragon Zoltán írásaira)* című tanulmányában arra kérdezi rá, hogy milyen mértékben volt képes átalakítani a filmet a digitális technika<sup>127</sup>. Sággy szerint ez a hatás jól érzékelhető a kortárs filmkultúrában, hiszen a blockbusterek jelentős része a fotorealisztikus reprezentáció

---

<sup>125</sup> Uo.

<sup>126</sup> A vitához tartozó szövegek az *Apertúra* című folyóirat számaiban jelentek meg. A vitához tartozó tanulmányok egybegyűjtve is elolvashatóak ebook formában: *A film jövője a digitalizáció korában. Adatbázis és/vagy narratíva?* (A Dragon-Sággy vita), Szerk.: Gollowitzer Diána, Digitális Kultúra és Elméletek Kutatócsoport, Szegedi Tudományegyetem. Letölthető innen: <http://digitalculture.hu/publikaciok/dragon-saggy/>; 2013.02.14.

<sup>127</sup> Sággy Miklós: *Az adatbázis-logika és a film (Reflexiók Lev Manovich és Dragon Zoltán írásaira)*, *Apertúra*, 2011. tavasz. <http://apertura.hu/2011/tavasz/saggy/>; 2012.05.03.



folyamatos „fejlődésének” köszönheti sikerét. Ez azonban, aligha nevezhető valódi nívóvumnak: „a valóságalapú, referenciavezérelt esztétikának a tökélyre fejlesztésében úttörők ezek a filmek. Ebben az értelemben a fent nevezett filmprodukciók (és hasonló társaik) nem tesznek mást, mint a digitális eszközök segítségével tökéletesítik azt, amit már az analóg technikák is megcéloztak, vagyis a valószerűséget, a fotorealisztikus hitelességet (ide értve persze a lehetséges- vagy fantáziavilágok fotorealisztikus hitelének növelését is). »Régi« törekvéseket, a »régik«, analóg médium eljárásait az »új«, a digitális médium közegébe helyezik át; azaz – Bolter és Grusin terminusával szólva: – remedializálják a régi médiumot az új médium kontextusában.»<sup>128</sup>

Sághy szerint a valódi kérdés az, hogy ez milyen mélységben alakította át a filmezést. „De vajon tényleg pusztán remedializációként éli-e meg a mozgókép a filmipart átjáró digitális forradalmat, és valóban nem okoztak mélyreható változásokat formanyelvében, elbeszélésmódjában stb. a napjainkban is javában zajló mediális (át)alakulások?”<sup>129</sup>

Az adatbázisok hatása jól láthatóan messzire túlnyúlik az egyes médiumok, akár a film határain. Amikor az adatbázis kérdése kerül előtérbe, tudnunk kell, hogy nem pusztán egy technikai lehetőségként áll elő, de a világ érzékelését és gondolkodásunkat újraszervező metaforaként is. Általános jelenség, hogy minden korban az adott technika analógiájára képzelik el a gondolkodást és más mentális jelenségeket. Az emlékezet kapcsán éppen erről értekezik Douwe Draaisma a *Metaforamasina*<sup>130</sup> című munkájában, amelyben az emlékezetet változó technikai metaforák (az írás, a fény, a fénykép, a számítógép, a holográfia stb.) sorozataként historizálja. Lev Manovich *A film mint kulturális interface* című írásában<sup>131</sup> amellet érvel, hogy a számítógép nem egyszerűen egy általános és univerzális médiagép, de a kultúránk és kogníciónk számára is mintákat kínáló eszköz. A kultúra ilyen értelemben vett „szoftverizálódásával” Sághy és Dragon is egyetért. Amiben másként gondolkodnak az annak mértéke és mikéntje, ahogyan a filmet az újmédia átszervezte. Sághy Miklós szerint maga Manovich sem jelenti ki egyértelműen, hogy gyökeres – akár a klasszikus filmes elbeszélés technikáját is megváltoztató – változás zajlott volna le a film területén az újmédia megjelenésének hatására: „meglátásom szerint, Manovich mégiscsak úgy véli, hogy a filmipart még nem érte el, nem alakította át az adatbázis-logika, mely a termékeinek narratív

---

<sup>128</sup> Uo.

<sup>129</sup> Uo.

<sup>130</sup> Draaisma, Douwe: *Metaforamasina (az emlékezet egy lehetséges története)*. Budapest, Typotext Kiadó, 2002.

<sup>131</sup> Manovich, Lev: *A film mint kulturális interface. Metropolis*. 2001/2.

<http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=44>; 2011.03.27.



alapszerkezetét radikálisan megváltoztatja. Noha, amiképpen erre Manovich is utal, az emberben folyamatosan él a vágy az újmédia-narratívák után.»<sup>132</sup>

Sághy szerint az adatbázisként szerveződő film legszembetűnőbb tulajdonsága az lehetne, ha a hagyományos narratíva helyét moduláris építkezés foglalná el. A narráció kérdése a vita mindkét szereplője számára stratégiai fontosságú. Dragon Zoltán, aki Manovich-hoz hasonlóan az adatbázist a narratíva ellenfogalmaként kezeli és érti meg, a következőket írja: „A különbség a klasszikus elbeszélés és az adatbázis logikája között abban ragadható meg leginkább, hogy míg előbbi látszólag strukturálisan elkülöníthető események ok-okozati láncolatában nyilvánul meg, addig utóbbi az eseményeket és más »összetevőket« olyan rendezetlen listaként vagy sorozatként kezeli, amelyhez nem rendel semmiféle sorrendet, pláne nem okozatit.»<sup>133</sup> Sághy egy másik kiemelt fontosságú helyen is idézi Dragont, hiszen az adatbázis kérdésében perdöntő, hogy milyen példákkal lehet bizonyítani az adatbázisok térnyerését: „Számos olyan példát lehetne felhozni ugyanis – írja –, amely magát a filmi elbeszélés működését és logikáját módosítja, mégpedig oly módon, hogy az alapvető, klasszikus elbeszélésre elmondott jellemzőket változtatja meg. Két, ugyanazon évben megjelent film, *A lé meg a Lola* (Lola Rennt. Tom Tykwer, 1998) vagy *A nő kétszer* (Sliding Doors. Peter Howitt, 1998) elbeszélés-technikája egyértelműen a számítógépes játékok narratív építkezését emeli át sikeresen a vászonra: márpedig ezek a narratív logikák egyértelműen szakítanak a klasszikus filmes elbeszélésmóddal, és az őket generáló adatbázis-logikából merítenek.»<sup>134</sup>

Sághy szerint azonban az idézetben megjelenő filmpéldák éppen, hogy ellenpéldák, hiszen ezeknek a filmeknek a története alapvetően az akció-reakció párosa alapján szerveződik. Hasonlóan érvénytelennek gondolja Manovich példáit is, részint azért mert a digitális technika megjelenéséhez mérten sok esetben anakronisztikusnak tekinthetők. A Manovich által adatbázis-logikájú filmként meghatározott *Ember a felvevőgéppel* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929) vitathatatlanul nem lehet a számítógépes környezet hatására történt átalakulások reprezentánsa. Jogos érvnek tűnik az is Sághy részéről, hogy a Manovich és Dragon által több ízben felemlített experimentális és avantgárd alkotások csak bizonyos irányzatokon belül érvényesnek tekinthető kísérletek, esztétikai ideológiájuk pedig éppen ellentétes a tömegfilmével.

---

<sup>132</sup> Sághy Miklós: Az adatbázis-logika és a film (Reflexiók Lev Manovich és Dragon Zoltán írásaira). *Apertúra*, 2011. tavasz, <http://apertura.hu/2011/tavasz/saghy>; 2012.03.06.

<sup>133</sup> Dragon Zoltán: A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában. *Apertúra*, 2009. tél, <http://apertura.hu/2009/tel/dragon>; 2013.02.14.

<sup>134</sup> Sághy: i.m.

„Akárminek is nevezzük ezeket a logikai szakadásokat (álomlogikának, adatbázis-logikának stb.), nem gondolom, hogy ezek jelenléte a tömegfilmekben tovább fokozható lenne annál, mint amit az *Eredet* megvalósít. A lenyűgöző látványvilág ideig-óráig elfeledteti az ok-okozati szakadásokat, de meglátásom szerint, ennek a mennyisége a jövőben sem írja majd felül a filmek alapvető lineáris, narratív logikáját. Más szóval: ezután is többen fognak a torrentoldalakra klikkelni, hogy jól érthető narratív filmeket töltsenek le, mint a *Soft Cinema* és egyéb oldalakra látogatni, hogy a bevett narratív formákat megkérdőjelező adatbázisfilmekkel kísérletezzenek a maguk örömére.”<sup>135</sup>

Dragon Zoltán Sággy reflexióira adott válaszában elsősorban azzal védekezik, hogy eddigi munkásságában az adatbázis újszerű meghatározására tett kísérletet, amely egészen más alapról határozza meg az adatbázis fogalmát, mint Manovich. Jól látható, hogy Manovich nyomán Sággy úgy értelmezte az algoritmus működését, mint ami valamilyen szempont szerint szelektálja és rendszerezi az adatbázis elemeit, elkülöníti és leválasztja magáról az adatbázisról a kiválogatott egységeket. Dragon éppen ezt kifogásolja: „Sággy Miklós az algoritmus »megtapasztalásáról« beszél, szembeállítva az adatbázis meg nem tapasztalhatóságával, mintegy fenomenológiai síkra terelve a narratológiai fejtegetést. Véleményem szerint azonban ez a meglátás sem tartható, hiszen a játékos (vagy a netizen, aki az interneten böngészget, keresgél) soha nem tapasztalhatja meg az interfész mögött működő algoritmusokat. Vicces illusztrációja ennek az a netinstalláció, melynek során a Google keresőjébe beírt kifejezésre indított kereséskor egy könyvtári környezetben látható hölgy kezd el irdatlan sebességgel rohanni a polcok között, könyveket nyitogatva, majd a felhasználó elé tárva az eredményt.”<sup>136</sup> Mindenképpen feltűnő, hogy Dragon ebben az esetben sem filmes példával igazolja saját feltevéseit. Az adatbázis fogalmának teljes értékű importálása a film világába ugyanis lehetetlen. Miközben Dragon éppen arra helyezi a hangsúlyt, hogy az adatbázis a médium anyagiságában érhető tetten, úgy gondolom, hogy kifejezetten ez az anyagi meghatározottság lehetetleníti el, hogy a film adatbázisként érthető nyitottsága és modularitása megvalósulhasson. A film strukturálisan rögzített, ilyen értelemben pedig nem lehet adatbázis. Gyakorlatilag Sággy és Dragon vitáját is ez a beismerés zárja. Dragon elismeri azt, hogy nem beszélhetünk szó szerinti értelemben vett adatbázisfilmről a műfaji filmgyártáson belül: „Az adatbázis jelen pillanatban valóban nem reprezentációs kategória a fősodorbéli játékfilmben. Egyrészt azonban ez egyáltalán nem biztos, hogy így is marad. Másrészt, mivel az algoritmus által irányított narratíva fonákja, mégiscsak szervező eleme a

---

<sup>135</sup> Uo.

<sup>136</sup> Uo.

digitális narratíváknak, legyenek azok számítógépes játékok vagy interaktív mozijátékok, pláne mozifilmek, mint például a *Scott Pilgrim a világ ellen* (*Scott Pilgrim vs. the World*, 2010, Edgar Wright), amely ékes példája annak, hogyan válik a számítógépes játék logikája produktívá egy hagyományosabb narratív közegben. A film egyébiránt nem pusztán narratológiai kontextusban, de esztétikai, mediális és technológiai viszonylatban is arra mutat rá, hogy a megbúvó adatbázis és a hozzá szorosan kapcsolódó, azt hatékonyan irányító algoritmus, és a procedurális, sok esetben antinarratív logika miként tud gyümölcsözően együttműködni és frissítően hatni a zárt játékfilmes narratíva rendszerére.<sup>137</sup>

Számomra is elfogadható konklúzióként következik a vitából, hogy az adatbázisfilm egyelőre utópikus elképzelés. Ugyanakkor a filmek és ilyen értelemben a pornó adatbázis-logikával való kapcsolata összetettebb és több szinten is értelmezhető viszony, és nem érthető meg abból a viszonylag egyszerű kérdésből, hogy megvalósult-e a kortárs műfaji filmben az oksági viszonyokat nélkülöző adatbázis struktúra.

Az interneten fellelhető kortárs videók elsöprő többsége digitális kamerákkal rögzített és digitális utómunka készíti őket elő a megjelenésre. Ezen kívül honlapokon teszik közzé és szó szerinti értelemben vett adatbázisokban helyezik el ezeket a filmeket. Felmerül a kérdés, hogy milyen értelemben részesül a pornófilm „kis formája” az adatbázis logikájából?

Látszólag a műfaji film egyetlen típusa sem testesíthetné meg olyan kategorikusan az adatbázis-filmet, mint a pornófilm. A pornófilm moduláris, paraszintagmatikus narratív szerkesztése szinte eleve arra predesztinálja, hogy adatbázisként érvényesüljön. Észre kell azonban vennünk, hogy a pornó egész eddigi története során inherens tulajdonságként tarthatjuk számon, hogy a szexust – és ez még a hetvenes évek egészestés filmjeinek szexbetétjei esetében is igaznak tekinthető – kauzálitást nélkülöző, tetszőlegesen felcserélhető jelenetek sorával mutatja be. Története során a narratíva hiánya eltérő mértékben, de általános jegyként jellemzi a pornót. Ebből a szempontból a tiszta modularitással azonosítható netpornó jelenti ennek a tendenciának a legmarkánsabb megjelenési formáját. Mégis anakronizmus lenne – akárcsak a Manovich által emlegetett Vertov esetében – egy már korábban is létező filmes tendenciát az újmédia kizárólagos hatásaként magyarázni. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a pornófilm mai, paraszintagmatikus szerkezete az adatbázis materiális feltételei szerint alakult ki. Lev Manovich is több helyen felhívja a pornó és az

---

<sup>137</sup> Dragon Zoltán: Újmozi, avagy adatbázis az egész világ. *Apertúra*, 2011. nyár, [http://apertura.hu/2011/nyar/dragon\\_ujmozi\\_avagy\\_adatbazis\\_az\\_egesz\\_vilag\\_valasz\\_saghy\\_miklosnak;](http://apertura.hu/2011/nyar/dragon_ujmozi_avagy_adatbazis_az_egesz_vilag_valasz_saghy_miklosnak;) 20123.01.02

újmédia szimbiotikus kapcsolatára figyelmet. Manovich kiemeli, hogy az internetes pornó loopként jelenik meg a hálózaton.

„Az internetes pornográfia is jórészt a loopra épül. Sok oldal több »csatornát« emel ki, azt a látszatot keltve, hogy ezek vagy teljes többszereplős filmekké vagy »élő közvetítéseké« bővülnek – a valóságban általában rövid (mintegy egyperces) loopokat játszanak le újra és újra. Néha csupán egy-két filmet vágnak számtalan rövid looppá, melyek ezután 100, 500 vagy 1000 csatorna tartalmát képezik majd.”<sup>138</sup>

A loop rendkívül adekvát kifejezés a pornó esetében, de némi helyreigazítást igényel. Az egy évtizeddel korábbinál egészen más értelem nyer a loop fogalma a kortárs pornóban. Manovich ezen szövege a kilencvenes évek végén íródott, ennek megfelelően a loop repetitív szekvencialitását a hardverek korlátozott kapacitásából vezeti le, amelynek a mai napig nagy szerep jut a gazdaságosságot szem előtt tartó programozásban és a számítógépes animációban. A netpornó viszont régen elhagyta azt a pár perces időkorlátot, amiről Manovich beszél. A loop inkább narrációs kérdésként tevődik fel a netpornó esetében. A loop látszólag ellentétes a film eszméjével, de a Manovich által kitüntetett figyelemmel kísért profotímes kísérletekben is rendkívüli szerepű volt.<sup>139</sup>

A netpornó nem egyszerűen moduláris, de a narratív filmekkel ellentétben – amelyeknél dramaturgiai hibának minősül az ismétlődés – a pornót a sémák, mintázatok visszatérően ismétlődő dramaturgiája szervezi. A netpornó loopok sorozata. Nem véletlen, hogy a tumblrhez hasonló mikroblogok<sup>140</sup> gif-animációi között éppen a pornófilmes loopok a legnépszerűbbek, hiszen a pornót a legkönnyebb strukturális elemekre bontani.

A technikai meghatározottság ellenére fontos hangsúlyozni, hogy az újmédia és az adatbázis hatása sokkal inkább intermediálisan jelenik meg a műfaji filmekben és ezzel együtt a pornóban is. Értelmezésében az adatbázis nem pusztán materiális meghatározottságú, hatása sokkal inkább intermediálisan érvényesül, és a befogadás során érvényesített kognitív sémákon keresztül jelenik meg. Az adatbázisok működését szimuláló narratív újítások időlegesen újszerűnek tűnhetnek, ám a számítógépes alkalmazásokat használók számára rutinszerűen dekódolhatóak. Vagyis a technikai környezet átalakulásával együttjáró szemléletváltásra és új interpretációs technikák meghonosodására is szükség van ahhoz, hogy

<sup>138</sup> Manovich, Lev: Mi a film? *Apertúra*, 2009. ősz. <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3>; 2013.01.01.

<sup>139</sup> „Mint ahogy már az előző szakaszban említettem, minden 19. századi filmet megelőlegező szerkezet egészen Edison kinezoskopjáig rövid loopokon alapult. Amint a „hetedik művészet” mindinkább kiforrott, az oktatófilm, a pornografikus peep-show és az animált rajzfilmek lenézett birodalmába száműzte a loopot. Velük szemben a narratív film tartózkodott az ismétlődéstől, mivel - mint ahogyan a nyugati fikciós műfajok általában - egy olyan eszmét helyezett előtérbe, mely az emberi létet számos egyedi eseten keresztül lezajló egyenes vonalú fejlődésként mutatta be.” In Uo.

<sup>140</sup> Például: <http://sex-porn-gifs.tumblr.com>; 2012.03.02

a bizonyos narratív vagy antinarratív eljárások globálisan sikeressé válhassanak. Például a szakirodalomban „mindgame” vagy „puzzle” típusú filmekként aposztrofált mozik erőteljes hulláma szimptomatikusan a netkultúra megerősödésével egyszerre jelent meg a kilencvenes évek végén. Az olyan típusú filmek, mint a *Hatodik érzék* (*The Sixth Sense*, Shyamalan, M. Night, 1999) a *Memento* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000) vagy a *Donnie Darko* (*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001) építenek a netező adatbázisokat kezelő felhasználói kompetenciáira<sup>141</sup>. Sok esetben a néző az anomáliákat hordozó narratívát egy új szempont szerint szerkeszti újra. A *Hatodik érzék*ben a film végén kapott többletinformáció segítségével, miszerint a Bruce Willis által alakított Dr. Malcom Crowe maga is szellem, a néző újrendezi a narratíva elemeit, és új jelentést alakíthat ki. Az új szempont akként szervezi újra a történet addig látott elemeit, ahogyan az algoritmus teszi azt az adatbázis struktúrájában.

Az adatbázisok beépülésének egy másik formáját a digitalizáció jelenti. A analóg-digitális váltással gyakorlatilag a filmkészítés minden területét meghatározza a szoftverizáció. Ennek a szoftverizációnak a leglátványosabb formája a megapic esztétika jegyében megjelenő CGI-trükkök és effektek: „Míg az interaktív mozi egyelőre inkább kísérletezés szempontjából kínál érdekességeket, addig napjainkban az adatbázis alapon történő szerkesztés a legmodernebb technikákban is fellelhető, hiszen a »virtuális fényképezés« kifejezéssel lefedett digitális filmkészítési technikák (többek között a total capture vagy universal capture) szoftvergenerált, adatbázisban tárolt objektumokból építkező módszerek. Az olyan filmek, mint például a *Mátrix*, a *Sin City* vagy a *300*, digitális háttér előtt készülnek, és többretegű, különböző médiumok által létrehozott szintjeikkel egy új esztétikai minőséget testesítenek meg (Manovich 2008, 105-106; Stam 322). Ez lenne a Hollywood 2.0, az új filmes nyelv – ami tulajdonképpen már csak annyiban emlékeztet a klasszikus filmre, hogy moziban mutatják be, ám minden egyes filmkészítési szintje szoftveralapú és az adatbázis logikája működteti.”<sup>142</sup>

A pornó esetében a filmes trükkök és minden olyan formanyelvi megoldás, amely eltávolít a realizmustól, tiltás alá kerül, hiszen a befogadók részéről a realizmus a műfaj élvezetének előfeltételeként definiálódik. A pornófilm realizmusának értelmezési szintjeiről a disszertáció későbbi fejezeteiben részletesen értekezek, ezen a ponton csak annyit tartok fontosnak, hogy a pornórendezők csak azokat a digitális technika által nyújtott lehetőségeket

---

<sup>141</sup> Elsaesser, Thomas: The Mind-Game Film. In *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Szerk.: Buckland, Warren, Oxford, Blackwell Publishing Ltd. 22-24.

<sup>142</sup> Dragon Zoltán: A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában, *Apertúra*, 2009.tél, <http://apertura.hu/2009/tel/dragon>; 2012.04.01

használják, melyek a filmkép realizmusának megerősítését szolgálják. A pornófilm kerüli a mesterséges illúziókeltést, ami gyengíti a bemutatott történések realizmusát. A CGI vagy bármely más érzékelhető képmódosítás csak nagyon ritkán fordul elő pornófilmben. Ugyan az egyik legnagyobb, közel egy milliós büdzséből készült *Kalóz kalandokban* (*Pirates*, Joone, 2005) központi jelentőségűvé válik a számítógép által animált karakterek és különböző effektek használata, de ez nagyon elszigetelt jelenségként tartható számon. A *Kalóz kalandok* egyfajta presztízsfilm, mely pornó blockbusterként egyszerre reklámozza a világ egyik legnagyobb pornófilmgyártó cégét, a Digital Playgroundot, másrészt jelzi Hollywood és a világ felé a pornóipar erejét. A sorozatgyártásban készülő pornófilm azonban nem használ CGI-t. Nem pusztán azért, mert nem lenne gazdaságos, hanem azért, mert ellentétes a műfaj alapvető esztétikai ideológiájával.

A digitálisan készülő pornófilm életét egy alapvető ellentmondás vezérli. Egyik oldalról a netpornó expanzív terjedését a narratív és technikai értelemben vett modularitása ösztönzi, amelyet ebben az esetben összefoglalóan a médium mély remixelhetőségének nevezhetünk.<sup>143</sup> Másrészt a pornófilm-készítőknek a látvány verifikálásának érdekében a filmkép referencialitását felszámoló digitális technika lehetőségeit a hitelesítés eszközeivé kell hogy alakítsák. Például a POV-filmek<sup>144</sup> népszerűsége és az amatőrízus mint egységes stílus megjelenése a digitális kép radikális bizonytalanágának elfedését is hatékonyan szolgálta az elmúlt egy évtizedben. Ekként a netpornó paradigmatis technikai egyfajta képpontológiai válság menedzselésének eszközeként is értelmezhetőek.

A digitalizáció és ezzel együtt az adatbázisok hatása azonban nem csak formanyelvi vagy pusztán narratológiai kérdés. A netpornó adatbázisokban történő megjelenése globálisan befolyásolja a pornó műfaji, alműfaji rendszereit is. A filmkritikusok és elméletírók sokat vitatkoznak arról, hogy miként és hogyan valósul meg az adatbázis, de ezt a kérdést sohasem műfaji szempontból teszik fel. A hazai szakirodalomban csupán Gerdelics Miklós tanulmánya<sup>145</sup> kínál mintát a műfaji vizsgálatok és a hálózatelméleti kutatások házasítására,

---

<sup>143</sup> A mély remixelhetőség fogalmáról Dragon Zoltán: „Ez önmagában a »mély remixelhetőség« (deep remixability) logikai alapja, hiszen a fogalom azt az egyazon projekten belül megnyilvánuló interakciót jelöli, amely a különböző médiumok gyakorlatai és technikai között megvalósul Manovich szerint a fizikai és elektronikus médiumok szoftveres alpra történő átállása alapvető konzekvenciákkal bír a kulturális folyamatokra és a média fejlődésére nézvést, hiszen új reprezentációs logika ismerete és működtetése szükséges ebben az új keretben történő érvényesüléshez.” In Dragon Zoltán: *A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában*. *Apertúra*, 2009. tél. <http://apertura.hu/2009/tel/dragon>; 2012.03.14.

<sup>144</sup> Legtöbbször a film teljes ideje alatt szubjektív beállítást alkalmazó pornófilm. A későbbiekben részletesen foglalkozok vele.

<sup>145</sup> Gerdelics Miklós: *Műfajok elemeinek virtuális térképe – Az IMDb alkalmazhatósága a filmelméletben*. *Apertúra*, 2011. tavasz, <http://apertura.hu/2011/tavasz/gerdelics>; 2012.09.14.

aki azt vizsgálja szóban forgó írásában, hogy a különböző műfaji változások mennyiben követhetők le és olvashatók ki az IMDb és a hozzá hasonló adatbázisokból.

Az adatbázis nem csak a pornófilm belső struktúrájaként jelenhet meg, sokkal inkább a netpornó elsődleges disztribúciós és archiválási rendszereként válik igazán jelentőssé. A kortárs pornó nem önmagában álló produktumként, hanem az esetek túlnyomó többségében már eleve egy adatbázis elemeként kerül forgalomba.

A pornóoldalak mint adatbázisok nagyon hasonlóan épülnek fel a webkettő megjelenése óta. Ezek a site-ok általában más oldalak tartalmait osztják meg újra és újra. Az így beágyazott videók minden site-on külön adatbázisba rendeződnek a felhasználók és az oldal üzemeltetői által létrehozott címkék és tagek szerint. A műfajok életét, befogadását és ökonomiáját ezeknek a címkéknek a kiosztása vezeti. Manovich már 1999-ben felfigyel a netpornó esetében a metaadatok elsődlegességére:

„A pornó-weboldalak teljes mértékben feltárják a világháló logikáját azzal, hogy állandóan ugyanazokat a más pornóoldalokról származó fényképeket használják fel újra és újra. Alig találunk olyan oldalt, amely eredeti tartalommal bír. Egy adott napon ugyanaz a néhány tucat kép jelenik meg oldalak ezrein. Következésképpen ugyanazok az adatok több indexelést tesznek szükségessé, mint maguk az adatelemek.”<sup>146</sup>

Az adatindexelés vagy folkszonómia évtizedek óta a legjelentősebb változás a filmes műfajok életében. A metaadatok nem pusztán az alműfajok térképét rajzolják át, de ebben a folyamatban minden eddiginél nagyobb lehetőséget nyújtanak a felhasználóknak. Jelenleg még a pornó online élete a legvitálisabb, de alighanem ez a későbbiekben kiterjed más műfajokra is. A változások jelentősége túlmutat egy konkrét műfaj belső életén, hiszen a valódi kérdés az, hogy az alműfajok folkszonómiája felszámolhatja-e a műfajokról való gondolkodás eddig érvényesnek tekinthető taxonomikus rendjét.

---

<sup>146</sup> Manovich, Lev: *Az adatbázis mint szimbolikus forma.*

### 3.3 Taxonómia vagy folkszonómia?

A filmkultúra a jelenkori társadalom legnépszerűbb diskurzusát generálja. A közbeszéd részeként nagyon hasonló szerepet tölt be, mint a 19. században a színház. Balzacnál vagy Dosztojevszkijnél mindenki a színházról beszél. Ma ugyanez történik a filmmel. Divatos dolog filmfesztiválokra és filmnapokra járni, kulturális értelemben pedig értékmérővé vált, hogy ki mennyire mozog otthonosan a filmek világában. Ezt a jelenséget még inkább felerősíti, hogy az internet demokratizálta és megsokszorozta a véleményalkotás lehetőségét. Ahogyan mondani szokás, mára mindenki kritikussá vagy művésszé vált a hálózatnak köszönhetően. Az is nagyon fontos, hogy a stúdiók és a közönség közti kommunikáció határozottan gyorsabb lett. A kilencvenes évek óta a stúdiók már nem pusztán a jegyeladásokból és a tesztvetítésekből kapnak egyértelmű visszajelzést. A hálózat számos fórumot biztosít a befogadók számára, ahol véleményt nyilváníthatnak egy műfajjal kapcsolatban. Minden egyes vélemény, amely elhangzik, hozzájárul a műfaji portré alakulásához.

Az 1990-ben indult [IMDb](#) jelenleg a világ legnagyobb filmes adatbázisa. Az ilyen megszájtok már nem pusztán a befogadók igényeit képesek kielégíteni:

„A fizetős IMDb Pro szolgáltatás a stábtagnak, színészek elérhetőségeit, folyamatban lévő filmek produkciós fázisairól közölt részletes információkat és bevételi statisztikák megtekintését teszi lehetővé, valamint filmkészítők számára demo reel, azaz bemutatkozó anyag feltöltését is. Az IMDb Pro tehát gyakorlatilag a filmszakma számára, filmkészítőknek és a film mint ipar iránt komolyabban érdeklődőknek (például befektetőknek) fenntartott szolgáltatás. Jelen gondolatmenet szempontjából tulajdonképpen nélkülözhető, annyiban azonban mégis érdekes, hogy ez gyakorlatilag



ezt jelenti, hogy a rendszer mind a filmnézők, mind (az IMDB Pro feltételezhető célközönségeként) a filmszakma számára közös, meghatározó csomópont, mi több, részben közös kulturális interfésze a filmekről zajló kommunikációnak.”<sup>147</sup>

Ezek a fórumok eltörölték a lokális ízléskulturát. A korábbi fanzinek, rajongói klubok belterjes világát hihetetlenül kiszélesítve standardizálták a folyamatos véleményalkotás igényét. Az amazon.com volt az első olyan nagysikerű oldal, ahol egy eladó könyv vagy CD mellett megnyíló fórumok a laikus értelmezés és értékelés színtereivé váltak. A torrent oldalakon, a legkülönbözőbb adatbázisokban (IMDB, Port.hu, Kritikus Tömeg stb.) az online kereskedések fórumain vagy egyéb közösségi oldalakon a felhasználók direkt vagy egyfajta metaadatként nyomot hagynak ízléspreferenciáikról. A legfontosabb momentum, hogy a felhasználók maguk is hozzájárulnak a különböző adatbázisok létrejöttéhez.

Az előző fejezetben bemutattam, hogy a korlátozott műsoridő, a speciális igények mentén rétegződő fogyasztói elvárások összességében megerősítették a pornófilm-készítőket abban, hogy a filmek egy szűkre szabott ízlés, fétis – gigantikus mellek, szőrös nemi szerv, biztonsági kamerás felvételek, igazából bármi, ami érdeklődést generál – kiszolgálására törekedjenek. Ezekben a filmekben az oksági narratíva helyett valamilyen fetiszizált tematika vagy főszereplő – legtöbbször a női sztár személye – köti egybe a négy-öt jelenetet tartalmazó műsort. Másrészt ezek a viszonylag zárt tematikák jól illeszkednek a hálózati megosztással funkciót nyerő címkék és tagek rendszerébe. A DVD menürendszere a kereshetőség szempontjából viszonylag egyszerű, inkább struktúrájában felismerhető adatbázist eredményezett. A webkettes tárolás azonban a tematikus, tartalmi elemekre irányuló kereséseken keresztül a filmek tartalmi zártságát és fetiszizálódását erősíti. A tubegalore.com nevű oldal több mint nyolcszáz címkét használ videóinak osztályozására. Ez a tekintélyes szám mindenképpen rámutat arra, hogy a folkszónómia,<sup>148</sup> azaz az információk elérhetőségét és kereshetőségét biztosító címkézés vagy tagelés milyen nagymértékben hálózta be a műfajt, sőt nem csupán magát a műfajt, hanem az egész kultúrát. A folkszónómia egyben a világ érzékelésének és értékelésének új módját is jelenti. Manovich ezt a következőképpen fogalmazza meg:

„A számítógép kora egy új kulturális algoritmust vezetett be: valóság → média → adat → adatbázis. Az egyre népszerűbb internet, ami egy gigantikus és állandóan változó adattörzs, emberek millióinak adott új hobbit vagy szakmát: az adatindexelést. Alig

<sup>147</sup> Gerdelics: i.m. <http://apertura.hu/2011/tavasz/gerdelics>; 2013.01.12

<sup>148</sup> Az internetes közösség tagjai az általuk megosztott tartalmakat tárgyszavakkal, címkékkel látják el. Ezek a metaadatok biztosítják a tartalmak kereshetőségét a web 2.0-ás rendszerben.

létezik olyan weboldal, amely ne vonultatna fel legalább egy tucat más oldalra irányító linket, következésképpen minden oldal egyfajta adatbázisnak tekinthető.”<sup>149</sup>

Azt is lehetne mondani, hogy a folkszonómián keresztül érvényesül az adatbázis logikája. Eképpen a technikai adottságokra szinte ráépül a műfaji mátrix. A műfaji határokat alapjaiban a technika által elehetővé vált adatbázis fogja megszabni.

Természetesen világosan kell látni, hogy ez azt is jelenti, hogy a filmkészítők a már kialakult folkszonómikus háló figyelembevételével dolgoznak, már meglévő elvárásokként jelennek meg.

A folkszonómiák a műfaji rendszerekhez képest gyorsan és dinamikusan változnak. Ez részint annak köszönhető, hogy bizonyos oldalakon a felhasználók teljes szabadságot élveznek a feltöltött videók címkézésében. Más oldalak szűrik és szabályozzák a tagelés lehetőségét, de még így is nagyon gyorsan jelenhetnek meg újdonságok. A tagek másik fontos tulajdonsága, hogy nem hierarchikusan rendeződnek. Nem épül ki semmiféle taxonómikus rend, amely különösen az akadémiai diskurzus által megregulázott műfaji rendszerek sajátja. A tagelés értelmezésében megszünteti a műfajiság eszméjét. Noha számtalan műfaji definíció van forgalomban, a műfaj tematikus állandók, stiláris és narrációs megoldások, tipikus technikai paraméterek összessége. A tag nem a strukturális összefüggések szintjét jeleníti meg és összességében a műfaji definíciók minimumával sem feleltethető meg. Teljesen rendszertelenül, a pornóvideo bármilyen elemére utalhat. Legtöbbször tematikus elemet jelöl (például: amputált szereplő, lógó mell, anális öklözés, bébiszitteres), ezen kívül utalhat arra, hogy milyen diegetikus helyszínen történik az aktus (börtön, repülőgép, mosókonyha), milyen szexuális segédeszközök jelennek meg (kötél, vákuum, herekínzó eszközök), milyen dramaturgia érvényesül a filmben (nőbarát [*female friendly*], kemény baszás, megerőszakolás, többes abúzus). Mindezek mellett megjelölést nyerhet az is, hogy milyen technikai paraméterekkel rendelkezik a film. A POV-vidék ekként váltak a kétezres évek legnépszerűbb filmtípusává. Mint látható a tubegalore.com tagjain, nem érvényesül semmiféle koncepció a lista megszerkesztésében. Hely hiányában csak az ábécé elején megjelenő tageket sorolom fel. Az angol megnevezés után olvasható, hogy az oldalon, hány darab videó található az adott tag alatt 2012 utolsó hónapjában:

10+ Inch Cock (12092), 18 Year Old (38918), 19 Year Old (7799), 3D (9819), 3some (419365), 4some (26285), 69 (65414), 9 Months Pregnant (1440), Acrobatic (4696), Adorable (299233), Adultery (31100)Aerobics (489), African (25667), Afro (12032),

---

<sup>149</sup> Manovich: *Az adatbázis, mint szimbolikus forma.*

Aged (109005), Airplane (4564), Alien (1117), All Holes (6892), Alluring (64319), Amateur (1125072), American (29678), Amputee (132), Amsterdam (5352), Anal (1211737), Anal Beads (2395), Anal Creampie (28728), Anal Dilation (2726), Anal DP (13891) AnalFisting(25585), Anal Fuck (300615), Anal Gape (7996), Anal Toying (36503), Angry (2378), Animation (58311), Anime (58311), Antique (332), Anus (1209340), Arabian (15888), Argentinian (3632), Armpit (1538), Army (6981), Artistic (1209), Asian (649682), Ass (1752543), Ass Worship (4884), Ass-to-mouth (97467), Assfingering (38909), Assfucking (1096369), Asshole (1200561), Asslick (84623), Audition (75092), Australian (5769), Austrian (302), Babe (1015959), Babysitter (9687), Backroom (4732), Backseat (2863), Backstage (6823), Balcony (2582), Ball Busting (3351), Ball Kicking (112), Ball Licking (33289)Ballerina (1100)Balloon (5200)Balls (111223)Banana (9012), Banging (397609), Bar (8953), Barebacking (83130), Baseball (1664), Basement (1194),Basketball (670), Bathing (29534), Bathroom (37850), BBC (Big Black Cock) (84098), BBW (139800), BDSM (532378), Beach (25921), Beads (5188), Bear (51488), Beauty (329594), Beaver (24491), Bed Sex (70196), Bedroom (28430), Beer (1071), Behind The Scenes (6823), Belgian (457), Belly (3065), Bend Over (14567), Best Friend (3847), Beurette (1287), Bicycle (278), Ass (135531), Big Clit (1745), Big Cock (589852), Big Natural Tits (43250),Big Nipples (8227), Big Pussy (14121), Big Tits (949564), Biker (1932), Bikini (35111), Bimbo (8627), Birthday (5617), Bisexual (48652), Bitch (143824), Bizarre (108626), Black (889148), Black Butt (39023), Black Girl (37023), Blindfolded (7962), Blonde (1000000), Blooper (337), Blowjob (13298), Blowjob (1000000), Blue Eyed (13140),Boat (6725), Body Painting (1578), Bodybuilder (3942), Bodystocking (1602), Bombshell (43184), Bondage (184002), Boobs (1536324), Boots (21332), Booty (140271), Booty Shake (6302), Boss (20522), Bottle (4300), Bound (183974), Boyfriend (57861), Bra (8773), Braces (1307), Braids (1882), Brazilian (44276), Breasts (111159), Breath Play (141), Bride (4573), British (48046), Brunette (1001109), Brutal (27929), Bukkake (65865), Bulgarian (742), Bunny (4961), Bus (9800), Bush (31077), Business Woman (10806), Busty (1115390), Busty Teen (18/19), (1152), Butt (1752467), Buttcam (569), Buttfucking (422897), Butthole (1202263), Buttplug (4296), Buxom (2074), Cage (4160), Cameltoe (4818), Canadian (2436), Caning (7139), Car(35394), Cartoon(31181), Cash(34930), Casting(75092), Catfight(4146), Catsuit(439), Caught (16182), Caught Masturbating (1117), CBT (Cock Ball Torture) (7437), CEI (Cum Eating Instr.), (124), Celebrity (39151), Centerfold (1663), CFNM (93066), Chained (4358), Champagne (1161), Changing Room (3825), Cheating (31100), Cheerleader (11807), Chilean (1608), Chinese (18239), Choking Play (12826), Chubby (71438), Chubby Teen (18/19) (69), Chunky (71438), Cigarette (2123), Cinema (940), Clamp (2696), Classic (94164), Classroom (8210), Classy (30008), Cleaner (14150), Cleavage (1203), Clinic (11944), Clit (82072), Close Up (72597), Clothed Pissing (491), Clothed Sex (37852), Clown (250), Club(35035), Coach (2550), Coed (167852), Collar (2928), College Girl (167852), College Party (32722), Colombian (3767), Comic (1986), Competition (4448), Compilation (47994), Condom (10148), Contest (4448), Cop (8171), Corset (5443), Cosplay (3601), Costume (68574), Cotton Panties (4667), Couch (96330), Cougar (62359), Country (1719), Couple (234009), Cowgirl (73946), Crazy (36561), Creampie (146007), Creampie Compilation (524), Creampie Eating (473), Croatian (495), Crop Whip (360), Crossdressing (24366), Crotchless Panties (1013), Cuban (1396) ,Cuckold (55430) ,Cucumber (4276), Cum (1535887), Cum Brushing (533), Cum Covered (22740), Cum Drenched (12025), Cum Eating (8020).

Korábban azt mondtam, hogy az adatindexeléssel kialakuló taghálózat rombolja a műfajiság eszményét, a taxonomikus műfaji rendszerek helyét elfoglaló új keretrendszerként adott. Az adatindexelésnek azonban létezik egy másik értelmezése is. Gerdelics Miklós az adatbázis vizsgálatok műfajkritikai hasznosíthatóságáról írt a *Műfajok elemeinek virtuális térképe – Az IMDb alkalmazhatósága a filmelméletben*<sup>150</sup> című tanulmányában azt vázolja, hogy az adatindexelés valóban fontos változásokat jelent – például elősegíti a műfajkép gyorsabb változását –, de az IMDb működését vizsgálva arra következtetésre jut, hogy az adatbázisok metaadatai nem írják felül az éppen hatályos műfaji térképet, csupán segítenek láttatni, láthatóvá és követhetővé teszik a műfajképek átalakulását. A címkék a műfaji megnevezések mellett létező másodlagos mezőként adóttak, ahol az egyes tagek sűrűsödési pontjaiban alakulnak ki a műfajok.

„»Műfaj« kategóriából az IMDb 31 félélt különít el, melyben azonban a főbb televíziós műfajok is benne foglaltatnak. Kulcsszavakból ehhez képest megszámlálhatatlanul sok van, ráadásul ezekhez a felhasználók bármikor hozzáadhatnak újabbakat is. [...] A keywordök felhasználásával kapcsolatban ugyanis az IMDb azt is megjegyzi, hogy a keyword vonatkozhat »bármilyen konkrét dologra [object], fogalomra [concept], stílusra [style] vagy cselekvésre [action]«, vagyis mint láthatjuk, az IMDb létrehozott egy kategóriarendszert a legapróbb jelölők csoportosítására. Pontosabban, későbbi megállapításainkat tekintve az IMDb (akaratlanul is) megfogalmazta a műfajképződés szempontrendszerét.»<sup>151</sup>

Gerdelics legfontosabb észrevétele, hogy a kulcsszavakat továbbra is a műfajokon keresztül értelmezi:

„Ki nem mondott módon tehát az IMDb műfaj-definíciói is a kulcsszavainál lefektetett négy szempont mentén írhatók le, azok bizonyos arányú előfordulása alapján. Mindebből pedig az következik, hogy az IMDb műfajrendszere nemcsak szoros összefüggésben van a kulcsszavak rendszerével, hanem a műfajok gyakorlatilag kulcsszavak által definiálódnak.»<sup>152</sup>

Fontos, hogy Gerdelics meglátásai az IMDb technikai környezetében tekinthetők csupán érvényesnek. Az IMDb a tagek hálózata mellett valóban őrzi és védi a hagyományos műfaji kategóriákat, hiszen biztosítania kell a filmtörténet minden eddigi alkotása számára a klasszifikációt. Értelemszerűen az előző filmtörténeti korok filmjei olyan recepcióhoz kötődnek, melyek a műfajok hierarchikus elrendezését preferálták.

---

<sup>150</sup> Gerdelics Miklós: *Műfajok elemeinek virtuális térképe - Az IMDb alkalmazhatósága a filmelméletben*, *Apertúra*, 2011. tavasz, <http://apertura.hu/2011/tavasz/gerdelics>; 2012.01.02.

<sup>151</sup> Uo.

<sup>152</sup> Gerdelics: i.m.

A pornóadatbázisok esetében is kétszintű adatindexeléssel találkozunk. A legnagyobb oldalak ([www.youporn.com](http://www.youporn.com), [www.redtube.com](http://www.redtube.com), [www.porntube.com](http://www.porntube.com), [www.tubegalore](http://www.tubegalore) stb.) videóikat két szinten is adatokkal látják el. Eszerint a szájtok megkülönböztetik a kategóriák és a tagek szintjét. Felmerül a kérdés, hogy miért van erre szükség?

Az oldalak üzemeltetői a tagek mértéktelen burjánzása miatt a legnépszerűbb tagek kategóriákként való megkülönböztetésével igyekeznek biztosítani a könnyített navigációt a szájtaikon. A kategóriák (teen, cumshot, latina, hentai stb.) nem a műfaj szinonimájaként értendők ebben az esetben, pusztán népszerűségük emeli ki ezeket a többi tag közül. Noha éppen ezeknek a tageknek van a legnagyobb esélye arra, hogy alműfajjává váljanak. Az ezekben a kategóriákban szereplő videókat az üzemeltetők csatornába (tube) szervezhetik és a nyitó oldalon való szerepeltetésükkel a legkeresettebb tartalmaként helyezik a középpontba.

Gerdelics cikkének másik fontos momentuma, hogy a tagek megjelenését majd műfajjává válását azonosítja azzal, amit Rick Altman a műfajok főnevesülési folyamatának nevezett:

„Rick Altman a hasonló és az eltérő elemek szétbontását az értelmező jelölők, vagyis a műfajmegjelölő szavak nyelvtani elemzésével közelíti meg, és felhívja a figyelmet arra, hogy egy film megjelölésére »a műfaji terminológia hol főneveket, hol mellékneveket használ. Ugyanaz a szó néha mindkét szófajban szerepel: zenés komédiák [musical comedies] vagy csak musicalek, western románcok vagy csak westernek«<sup>153</sup>.

Ezt követően azt állítja, hogy egy műfaji megjelölés valami korábban már főnevesült kategóriát valamilyen konkrét esetben pontosító, leszűkítő melléknévi jelölő főnevesülése által jön létre.

„A műfajok, mint már megfogalmaztuk, kapcsolódó elemek nagyarányú együttállása, sűrűsödése által jönnek létre, ami lehetővé teszi, hogy nem műfajdefiniáló kulcsszavak (az altmani melléknévi formában álló megjelölések) akár újonnan kapcsolódva is fokozatosan keveredjenek, összesűrűsödjenek a műfajt definiáló kulcsszavakkal. Ezáltal a műfajok az elemek folyamatos újrendeződése miatt folyamatos átalakulásnak, formálódásnak vannak kitéve, vagyis a legkevésbé sem stabil formák.”<sup>154</sup>

A netpornó esetében elsősorban nem a kulcsszavak sűrűsödését figyelhettük meg, csupán néhány kulcsszó felerősödését, amelyek önmagukban is képesek voltak piaci tényezővé válni, mint a MILF, POV vagy a Shemale. Fontos, hogy az ezekkel a tagekkel leírható filmek műfajként, alműfajként képesek ugyan viselkedni, de strukturálisan szerkeszthetetlenek. Sok esetben hiányzik a főcím, a követhető történet, amelynek köszönhetően

---

<sup>153</sup> Gerdelics: i.m.

<sup>154</sup> Uő: i.m.

identikus filmként ismerhetnénk fel egy pornográf képi anyagot. A főnevesülésnek azt a szintjét, amelyet az egészítés tömegfilm esetében megfigyelhetünk, aligha várhatjuk el a pornó kis formájától, amely tagadja a narrációt és szintagmatikus szerkesztést. Egyszerűen szólva a pornó műfajisága önmagában is a műfaji szerveződés minimumát kínálja.

A netpornó és más műfajok esetében azonban adódik egy közös tulajdonság, mely talán még markánsabban mutatkozik meg, mint a tömegfilm más területein. Rick Altman leírja, hogy a stúdiók törekvése az, hogy fentartsák a műfaji határozatlanságot:

„Akár a szórványosan használt, kimondottan műfaji terminusokra gondolunk, akár a műfajok széleskörű bevonásának jóval közkeletűbb stratégiájára, Hollywood eszköztára a romantikus műfajkombináció, nem pedig a műfaji tisztaság klasszikus gyakorlata. Bizonyos értelemben ez aligha meglepő: a műfajok természetüknél fogva átfogó, nyilvános kategóriák, melyeken az egész iparág osztozik, és a hollywoodi stúdiók kevés érdeklődést mutatnak bármi iránt, amin osztozni kell a többi stúdióval. Éppen ellenkezőleg, elsősorban azzal foglalkoznak, hogy olyan filmciklusokat hozzanak létre, melyeket egyetlen stúdióval azonosítanak.”<sup>155</sup> Ez a leírás tökéletesen érvényes lesz a netpornót forgalmazó cégek üzletpolitikájára is. A gyártók és a neten forgalmazó cégek érdeke az, hogy videók minél több útvonalon, vagyis minél több tag által váljanak elérhetővé. Ezt értettem az alatt a megjegyzés alatt, hogy az adatbázis szellemisége alapvetően ellentétes a műfaj eszményével.

A pornócégek is inkább ciklusokban gondolkodnak. Ezek a ciklusok, alkalmazkodva az adatbázis-logikához, tematikusak maradnak, de olyan franchise-t építenek ki, amely a stílus, visszatérő szereplők, motívumok és akció típusok szerint könnyen beazonosíthatóak. Ezek a franchise-ok külön oldalt tartanak fenn általában valamelyik nagy gyártó cég hálózatának a részeként, de népszerűbbek szinte korlátlanul elérhetők a gyűjtőoldalakon is. A ciklusok sajátossága, hogy egy nagyon egyszerű koncepcióban lehessen összefoglalni a várható történéseket. A Brazzers hálózat részeként rendkívül sikeressé váló [www.bigtitstetwork.com](http://www.bigtitstetwork.com) nagy mellű modelleket mutat be, akik általában uniformis viseléséhez kötött munkakörben dolgoznak. A ciklus azokra a sztereotípiákra és fantáziákra épít, amelyek az átszexualizált munkakörökkel kapcsolatban kihasználhatóak. A [www.bigtitcreampie.com](http://www.bigtitcreampie.com) filmjei attól váltak specifikussá, hogy a széria darabjai következetesen eltekintettek a pornóvideók kötelező zárlataként megjelenő extravaginális orgazmustól. Ezekben a filmekben nem látható ejakuláció, a férfi modell a partnerének a vaginájába élvez. A férfi orgazmus vizuális bizonyítékeként a vaginából kicsorgó ondó

---

<sup>155</sup> Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Ford. Siman Vanda. *Metropolis*, 1999/ősz. 17.

viszont nagy jelentőségűvé válik, amit általában valamilyen átlátszó falú pohárban, edényben fog fel a női szereplő, hogy a film zárlataként élvezettel megihassa.

A Kink gondozásában lévő [www.sexandsubmission.com](http://www.sexandsubmission.com) olyan BDSM-oldal, mely a kizárólag és fetisiszta pornókultúrát közelíti a mainstreamhez a BDSM átesztétizálásval. Kidolgozott díszletek között játszódnak az akciók. A BDSM-re kevésbé jellemző módon, a férfi és női modellek is világsztárok. A ciklus az átesztétizálás jegyében kerüli az abjekció direktebb formáit. Nem mutat vért, vizeletet stb. és nagy hangsúlyt fektet arra, hogy a film végén a dominált lány és a dom elmesélik a forgatást, kibeszélik az élményeiket, immár csak egy köntösben, jókedvűen és nevetgélve. A készítők ezzel a zárlattal felmentik a lelkesmeretfurdalás alól a szadomazo szex durvaságaihoz kevésbé szokott, átlagos pornófogyasztót. A felhasználó végignézett ugyan egy tortúrát, amelynek nézőjeként „bűnrészessé” vált a női modell alávetésében, de a befejezés annak a bizonyítékát szolgáltatja, hogy csupán egy szerződéses játékot figyelt ki. A valódi, kemény BDSM-filmek nem akarják megtörni a filmes illúziót, részint azért, mert a szubkulturában jártas nézők ismerik a szadomazo kontraktív jellegét.

### **3.4. A hosszú farok**

Gerdelics Miklós a műfajok elemeinek virtuális térképéről írott tanulmányában kihangsúlyozza, hogy az adatbázis esetében nem az egyes adatok helyi értéke vizsgálandó,

hanem az egymáshoz való viszonyuk az igazán lényeges. „Az efféle hálózati szemlélet legfontosabb kérdései tehát a hivatkozásrendszer adatainak egymáshoz való viszonyában, és ezen viszonyok alakulásában mutatkoznak meg.”<sup>156</sup> Gerdelics megállapításával teljes mértékben egyetérttek. A szakirodalom nagy hangsúlyt fektet annak a felismerésnek a nyomtatékosítására, hogy a pornográfia a hálózati kultúrának köszönhetően vált igazán a mainstream populáris kultúra részévé. A nemzetközi szakirodalom azonban nem vizsgálja a pornóadatbázisok belső dinamikáját, az elemek egymáshoz való viszonyát, pedig a hardcore pornóban érvényesülő trendek szoros összefüggésben állnak az adatbázis működésével. A műfajok élete organikusan kapcsolódik a „médiium lehetővé tévő akadályaihoz” [*enabling impediment*], ahogyan Mary Anne Doane egy korábban idézett szövegében<sup>157</sup> fogalmaz.

Ahogyan a feljebb bemutatott lista bizonyítja, a filmek tematikus zártsága nem jár együtt a tematikák elszegényedésével, sőt éppen ezzel ellentétes tendencia látszik érvényesülni. Ahogyan korábban már kihangsúlyoztam a netpornó nem csak a zárt tematikák megjelenésének kedvezett, de a szájtok kínálata is elkezdett jelentős mértékben bővülni. A hálózat globális természete megszüntette a szűk keresletből fakadó kockázatot, amely a szubkulturális szexuális gyakorlatokat a tömegtermelésen kívülre utalta.

A hosszú fark elmélete magyarázza meg a legpontosabban azt a folyamatot, ahogyan a hálózat piacot képes teremteni a legkisebb szubkultúrák és legszélsőségebb perverziók, élvezetek számára. A hosszú fark elméletét Chris Anderson alapozza meg a *Wired* magazin 2004. októberi számában.<sup>158</sup> A hosszú fark elmélete szerint az internet megjelenése a piac szerkezetének a megváltozását, a piaci kínálat szélesedését idézte elő. A fizikai piacokon és áruházakban hatalmas árubőség mellett, de a kockázat minimalizálása érdekében csak a nagy népszerűségnek örvendő termékeket vonták be a tömegtermelésbe. A lokálisan eladhatatlannak tűnő termékek globálisan már elegendő vásárlóerőt képesek mozgósítani ahhoz, hogy alternatív piaci beruházások is sikeressé válhassanak. Egyszerű példával élve kizárólagosan csak egy speciális szexuális ízlést kiszolgáló bolt minden bizonnyal becsődölne. Egy csupán pisiszexvideókat, vákuumozást stb. bemutató filmeket prezentáló oldal vagy videocsatorna globálisan azonban képes megtalálni azt a méretű közönséget, melynek köszönhetően a tömegtermelés racionálissá válik. A termelésben már

---

<sup>156</sup> Gerdelics: i.m.

<sup>157</sup> Mary Ann Doane: Az indexikus és a médiumspezifikusság fogalma. *Apertúra*, 2012. tavasz. <http://apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma>; 2013.02.01.

<sup>158</sup> Anderson, Chris: The Long Tail. *Wired*, 2004/október, <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>; 2013.02.01



nem a blockbusterek és a megaprodukciók jelentik a fő bevételi forrást, hanem a minél szélesebb piacot kiszolgáló kiegyensúlyozott kínálat:

„nemcsak a »Top 40« oldal talál magának érzékelhető közönséget, hanem a legtöbb online tartalom – beleértve az egyének által létrehozott tartalmakat is. Ezek a közönségek lehetnek egészen aprók is, de létszámuk nem nulla. Ezt az alábbi statisztikával lehet a legjobban szemléltetni: a jelen évtized derekán az iTuneson elérhető, nagyjából egy millió zeneszámból mindegyiket legalább egyszer eladták egy-egy pénzügyi negyedévben. Másként fogalmazva, minden egyes zeneszám – függetlenül annak jelentéktelenségétől – szert tett legalább egy hallgatóra. Ezt érthetjük új médiagazdaság alatt: ahogyan azt a hosszú farok jelenséget tanulmányozó kutatók kimutatták, számos iparágban az ilyen alacsony népszerűségű árucikkek által generált teljes forgalom összességében meghaladja a jóval ismertebb »Top 40« eladásait.”<sup>159</sup>

A netpornó korai időszakában a speciális perverziók, extrém szexuális gyakorlatok szegregálódva, gettósodva jelennek meg az internetes pornó globális kínálatában. A kétezres évek közepétől azonban a mainstream fogalmának átalakulását vonja magával, hogy a legnagyobb honlapok üzemeltetői már nem engedhetik meg maguknak, hogy a fent leírtak értelmében lemondjanak a kissebbségi pornókultúráknak értékesíthető filmek forgalmazásáról.

A mainstream hardcore pornófilm alapvetően konzervatív, és ezzel együtt erősen kodifikált műfaj is. A szexuális akciók típusai és az interakciók szigorúan szabályozottak. Tiltás alá esik a homoszexuális, pedofil, zoofil stb. tartalmak vizualizálása. A korábban említett nagy szájtok azonban egyre kevésbé iktatnak be tartalmi szűrőket. A mainstream videók mellett, csatornába szervezve az extrém igényeket kielégítő filmtípusok is egyre inkább képviseltetik magukat. A transzsexuálisokat, transzvesztitákat modellként alkalmazó filmek (shemale, ladyboy) felfutó népszerűsége például annak köszönhető, hogy a korábban beszerezhetetlen vagy szubkulturák zártságában létező filmek bekerültek abba a hálózatba, ahol csak néhány kattintás választja el a rendkívül sokszínű és plurális tartalmi kínálat elemeit. Véleményem szerint a pornó világít rá arra, hogy az internet hálózatszerűsége önmagában nem pusztán az emberi agy kognitív működését, azonbelül a gondolkodást modellálja a legtisztábban, hanem elsősorban a vágyét.

Claudia Springer azt állítja, hogy a nyugati kultúra huszadik századi történetét a gépek erotizálása és az erotika elgépiesedése határozta meg, vagy ahogyan tanulmányában emlegeti a huszadik század szexualitása az „elektronikus Érosz” égisze alatt áll. A számítógép eltörli az organikus és az anorganikus közötti határokat, és megnyitja a virtuális teret a

---

<sup>159</sup> Manovich, Lev: A mindennapi (médiá)élet gyakorlata. *Apertúra*, 2011. tavasz. <http://apertura.hu/2011/tavasz/manovich>; 2012. 01.02.

cyberszex előtt.<sup>160</sup> A cyberszex a maga teljességében egyelőre utópia, azonban egy nagyon fontos összetevőjét már hétköznapi jelenségként élhetjük meg. Ez az, amit nem csupán Springer, de Sobchack is a test anyagszerűségének elvesztéseként panaszol fel:

„Az elektronikus tér kétdimenziós, bináris felszínessége egyszerre dezorientálja és szabadítja fel a tudat cselekvését az eddig a testtel összefonódott és megalapozott létezésének gravitációs vonzása és irányítása alól. A csupa felszín elektronikus tér nem lakható. Megtagadja vagy protézisekkel alakítja át a néző fizikai emberi testét úgy, hogy a szubjektivitás és a hatások szabadon úsznak vagy zuhannak vagy lebegnek át egy horizontális/vertikális raszteren. A szubjektivitás egyszerre decentralizált és tökéletesen kifelé forduló – ami eltörli a modernista (és filmes) dialektikát a kívül és belül között, valamint a folytonosságában megszakított időből és térből a tudatos és a testtel összefonódott tapasztalatként létrejött szintézist.”<sup>161</sup>

Az elektronikus médiumok által generált testetlenséget abból a szempontból tartom igazán lényegesnek a pornó vonatkozásában, hogy a szubjektum a fizikai akadályok megszűnésével azt az illúziót kapja, hogy minden korlát felszámolódott, szabadon elérhet bármit, amire vágyik. A pornóban a videók és képek keresését ennek a tökéletes kielégülésnek az elérése hajtja. Zabet Patterson szerint épp ennek a tulajdonságnak köszönhetően fog az internetes pornó különbözni bármilyen más pornográfától. Patterson azt mondja, hogy amikor keresünk az interneten, a tökéletes képet keressük, mely a legközelebb áll a vágyainkhoz, mely éppen akkor a legjobban lefedi a szükségleteinket. A vágnak mégis mindig marad valami maradéka.<sup>162</sup> Nem lesz elég tökéletes a modell, a látott póz. Orális szex helyett anális jelenetre vágyunk, esetleg valamilyen más hajú színésznővel keresünk egy hasonló felvételt, képet és így tovább. Patterson Lacanra, hivatkozik amikor azt mondja, hogy lehetetlen a vágy tökéletes kielégítése.<sup>163</sup>

Lacan *The Agency of the Letter in the Unconscious; or Reason Since Freud* című írásában kifejti, hogy a vágy tragédiája éppen az, hogy sohasem képes megtalálni végső tárgyát, metonimikusan mindig tovább siklik a jelölők láncolatán.<sup>164</sup> A netpornó nézésekor keletkező frusztráló érzés, az hogy újra és újra el kell indítanunk a keresést, éppen annak a bizonyítéka, hogy a vágy stuktúrájára, logikája milyen ergonomikusan illeszkedik az internet

---

<sup>160</sup> Springer, Claudia: Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age. In *Net.seXXX. Readings on Sex, Pornography, and the Internet*. Szerk. Waskul, Dennis D., New York, Peter Lang Publishing, 2004. 67.

<sup>161</sup> Sobchack, Vivian: A vászon és a képernyő színhelye. *Metropolis*, 2001/2.  
<http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=304>; 2013.03.12

<sup>162</sup> Patterson, Zabet: Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era In *Porn Studies*. Szerk.: Williams, Linda. Durham – London, Duke University Press, 2004.108

<sup>163</sup> Patterson: i.m. 109.

<sup>164</sup> Lacan, Jacques: *The Agency of the Letter in the Unconscious; or Reason Since Freud* In *Écrits*, London, Routledge, 2001. 184.

hipertextuális rendszerére.<sup>165</sup> Az internet más kvalitásai mellett ezért is válik általános értelemben a pornó eddigi legtökéletesebb és legsikeresebb piacává. A vágy beteljesülésének folyamatos elhalasztódása annak szinkronításában történik meg, hogy a fogyasztó a hiperlinkek végeláthatatlan, berekeszthetetlen láncán, mint a lacani jelölőláncon halad előre. A szubjektum kudarca a médium sikerességével fordítottan arányos.

Ebben látom a legkonkrétabb példáját annak, amit Heidegger a következőképpen foglalt össze: „a technika lényege sem valami technikai”.<sup>166</sup> A technikát sohasem érthetjük meg pusztán eszközként, a technika minden esetben gyakorlat is, amelynek pszichológiai, társadalmi, politikai aspektusai vannak.

Mivel a kortárs pornófogyasztó szélesebb filmes választékra lát rá, és ez könnyen el is érhető számára – pontosabban akaratlanul is felfedezi azt – ennek köszönhetően a mainstream pornókultúra korábbi erős kontúrjai kezdenek eltűnni és bizonyos elemeiben jól felismerhetően az alternatív vagy indie pornókultúra hatása mutatkozik meg rajta. A korábban nem a fősodorhoz tartozó, szubkulturális, sok szempontból extrémnek nevezhető motívumok és szereplői karakterek váltak általánossá kilencvenes évektől.<sup>167</sup> A pornó regisztereinek összemosódása áll annak háttérében is, hogy az utóbbi tíz évben bekövetkező legszembetűnőbb változás a filmek dramaturgiájában figyelhető meg. A netpornó a pornó korábbi formáihoz képest is végletesen akcióorientálttá vált. Azt hiszem, hogy ez sok tényező együttes hatásának tudható be. A nyolcvanas évektől más műfajokban (sci-fi, horror, fantasy, krimi, gengszter, melodráma stb.) is fokozatosan meghatározó trenddé vált az akciófilmes dramaturgia. Mivel a pornó esetében alapértelmezetten egy kinetikus műfajról beszélhetünk, ezért ez a változás nem volt idegen a zsánertől. A dramaturgia nem pusztán intenzívebbé vált,

---

<sup>165</sup> Egy ilyen azonosítás nem veszélytelen, legalábbis éppen az ilyen típusú gondolkodás ideologikusságára hívja fel figyelmet Müllner András: „Igaza van Pierre Lévynek, amikor azt írja, hogy » a hipertext mechanizmusa az olvasás folyamatának objektivációját, exteriorizációját és virtualizációját jeleníti meg«. Pontosabban igaza lenne, ha az említett megjelenítés maradék nélkül megvalósulhatna. Pozítív vagy negatív utópia? Tény, hogy a hipertext működési elve az olvasás külsővé tételének ideológiáján alapul. Az ideológia mindig hasonlat formájában jelentkezik, mert ez az első lépés az azonosítás felé. A hipertext úgy működik, mondják a hipertext elméletirői, ahogy az emberi agy: pontosabban úgy asszociál, ahogy az emberi agy is asszociál olvasás közben.” Müllner András: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról.* Budapest, József Könyvek, 2007. 108.

A vágy és a hipertextuálisan felépülő internet működésének az azonosítása is bizonyos értelemben ideologikus. Leginkább abból a szempontból igényel korrekciót ez az analógia, hogy a vágy alapvetően berekeszthető. A vágy tragédiáját a psziché ugyanúgy elrejtja, ahogyan a piac is szükségszerűen megszakítja a vágy végtelen sódrosát a szükséglet (besoin) hangsúlyozásával és arra kényszeríti a fogyasztót, hogy válasszon. A kielégülés vagy a kielégülés látszatára mindig szükség van ahhoz, hogy a vágy újratermelődhessen.

<sup>166</sup> Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. In *A későújkor józansága*. II. kötet. Szerk.: Tillmann J. A., Göncöl, Bp., 1994. 111-133.111.

<sup>167</sup> A mainstream pornófilmekben egyre gyakrabban tűntek fel tetoválást és piercinget viselő modellek. Az olyan extrém külsejű világsztárok jelenléte, mint Christy Mack vagy Delta White egyértelműen azt mutatja, hogy a pornó erőteljesen átforgalmazta a közízlést és vonzóvá tett egy olyan megjelenést, amely a goth és punk színeseket foglalkoztató indie filmek sajátja volt.

de együtt járt a női és férfi szerepek aktívabbá válásával is. Ez az aktivitás leginkább a szadomazo filmek domináns és szubmisszív szerepköreinek adaptálásával írható le. Ennek megfelelően a filmek nagy részében általánossá válik a kényszerfrancia, a légzéskontroll, a kisebb pofonok és fétiskiegészítők használata.

Ugyanakkor nem egyszerű átvételről van szó. Nem a szadomazo kerül át a mainstreambe. A szadomazo egy alműfajként mutatkozik meg a legtisztább formájában, de alapvetően egy olyan hatalmi és libidinális ökonómia, mely mindig is meghatározta a pornográfiát. A szadomazo jelenti a pornó kvintesszenciáját, ami az ezredfordulótól kezdve egyre intenzívebben tör a felszínre. Az S/M felnagyítva mutatja meg azokat a szerepköröket, melyek akár a szoftpornóban is fellelhető magatartásformákat szervezik. A heteroszexuális mainstream pornóban a férfi részéről ez mindenképpen irányító attitűdöt jelent, amely a női modell dominálásától az explicit sadisztikus szexuális cselekedetig terjed. Ezt egészíti ki a női szereplő szubmisszív, olykor erőteljesen mazochista részvétele a filmezett aktusban. Téves elgondolás, hogy a mazochizmus teljes passzivitással feleltethető meg. A mazochizmus szerepkör, semiképpen sem egyenlő a cselekvés nullfokával. Ilyen formában szintén aktív részvételt igényel. A kényszerfrancia, az alávetés a nő hozzájáruló részvételével válik műfaji dramaturgiává.

A feministák a pornót mindig a férfierőszak bírálataán keresztül bélyegzik meg. Úgy tűnhet, a netpornó egyre erősödő tendenciái valóban visszaigazolják a feministák aggodalmait. A szélesedő kínálat és az extremitások megjelenése a fősodorban ezt bizonyíthatná. A női mazochizmus azonban ezekben a feminista kritikákban továbbra is reflektálatlan motívum marad. A humanista feminizmus számára politikai szempontból elfogadhatatlan a női mazochizmust természetes szexuális orientációként tételezni, hiszen ez a férfi erőszak és a női alávetés legitimációjával egyezne meg. A mazochizmus vagy a női mazochizmus látványának az élvezete ennek ellenére legalább olyan mértékben szervezi a pornófilm dramaturgiáját, mint a sadizmus. Ebben az esetben műfajkritikai szempontból nem az a fontos, hogy női szexualitás milyen mértékben gyökerezik a szubmisszióban, hanem hogy a műfaj számára valóban létezik női mazochizmus. Miért? Mert a feministák nem veszik észre, hogy nem létezik politikailag korrekt szexualitás. Az élvezet mindig hatalmi játékként adott. A kortárs pornó pedig a szexualitás műfajaként annál sikeresebb minél inkább „dramatizálja” és az élvezés előfeltételeként határozza meg azokat az egyenlőtlenségeket, amelyek a szexust mozgásban tartják.

Ezeket az egyenlőtlenségeket, eltérő hatalmi pozíciókat a feminizmus a férfi-nő kapcsolatában fixálja, pedig éppen a szadomazo filmek mutathatnak rá arra, hogy ezek az

erővonalak (szadizmus és mazochizmus) nem a nemi határok mentén húzódnak. Williams egyik fontos érve, hogy a homoszexuális S/M pornográfiában is megtaláljuk az alávetett és a domináns pozícióit. A másik érv, hogy nem a szadista teremti meg az alávetett szerepkörét:

„Noha a közvélekedés úgy tekinti a szadomazochizmust, mint olyan perverziót, amelyet férfi szadisták gyakorolnak a női áldozatokon, a valóságos praxisban nagyjából az ellenkezője igaz: szexuális kicsapongásra vágyó férfi vagy nő »alullevők« óriási számban keresnek férfi vagy nő »felüllevőt«, hogy uralják őket. A meghatározó vágy mind a női, mind pedig a férfi szadomazochisztikus gyakorlatban sokkal inkább uraltnak lenni [to be dominated], nem pedig uralni [to dominate], jóllehet, mint azt rövidesen látni fogjuk, e fogalmak maguk meglehetősen komplikáltak, minthogy bizonyos értelemben az uralt közvetett módon uralni is akar.”<sup>168</sup>

A hangsúly az utolsó mondaton van. A mazochizmus nem a szadizmus negatív párja, nem komplementerei egymásnak.<sup>169</sup> Ezért van az, hogy a feministák tévesen a nőt minden esetben csak a szexuális akció objektumaként képesek elképzelni. Linda Williams szerint a nő, pontosabban, aki a szubmisszív szerepben van, a mazochizmusban is szubjektumként viselkedik. Az alávetett szerepe nem hatalommentes pozíció. Ahogyan a dolgozat egy korábbi pontján kifejtettem a mazochista csak eljuttassa az engedelmességet, hogy élvezhesse a büntetés örömét. A mazochista ilyen formában aktívan részt vesz a szadomazo játékban. Williams szerint a feministák számára azért elgondolhatatlan a mazochizmus, mert a szexualitásnak egy olyan normatív modelljét fogadják el, ahol a női hedonizmus erősen korlátok közé szorított, sőt a feminizmus szinte tagadja a női élvezetkeresés férfi mintától eltérő formáit.

„A szadomazochisztikus pornográfia oly módon dramatizálja és teszi láthatóvá e különbségeket, ahogyan a pornográfiának a vidám »szexuális forradalom utáni«, élvezethez való egyenlő jog premisszáin alapuló formák nem tették. Mert ha a nő szexuális élménye különbözik, ha, mint West mondja, a nők biológiai és szociális okokból többet és másként szenvednek, és ha a nők e szituációk némelyikében élvezethez jutnak és bizonyos esetekben szükségük van az alávetésre az élvezethez, akkor egyáltalán nem helyénvaló, hogy egyszerűen csak elítéljük vagy tagadjuk ezt a tapasztalatot.”<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Williams: i.m.146-147. A magyar online BDSM-kultúra legfontosabb szexpartnerkeresőjén és közösségi portálján az [www.smpixie.com](http://www.smpixie.com)-on közel ötször több szubmisszív férfi felhasználó regisztrált, mint nő. Mivel ez az arányszám minden szexuális érdeklődés esetében megmarad azért arra következtethetünk, hogy összességében ötször kevesebb nő regisztrált az oldalon, aminek speciális társadalmi okaira nem térnek ki, de az világos, hogy a nők és a férfiak arányszáma a szbmisszivek táborában kiegyensúlyozott.

<sup>169</sup> A két szerepkör pszichológiai szempontból sem egészíti ki tökéletesen egymást, annak ellenére, hogy egy praxis tökéletesen működő, de ellentétes előjelű elemei. Williams a mazochizmus esetében Deleuze terminusát fogadja el miszerint a mazochista leválasztja magáról a felettes énjét és ezt a szerepet a domináns szexpartnerre ruházza. Vö. Williams: i.m. 158-160.

<sup>170</sup> Williams: i.m. 156.

A szadomazchizmust korábban a pornográfia kvintesszenciájának neveztem, amely a netpornó térfoglalásával még látványosabban profillozza az erőteljesen heterogenizálódó hardcore-t. A BDSM-jelleg megjelenése viszont csak a női szexualitás félreértelmezett, a férfi szexualitást mintaként követő emacipáció számára bizonyíthatja a nő dehumanizálását. A BDSM éppen azt teszi nyilvánvalóvá, hogy nincs normatív szexualitás és a szexualitás nem az egyenlőség ideájának alapján, hanem a különbségek elvét megőrizve teoretizálható és élhető meg.

## **4. A PORNÓFILM ESZTÉTIKAI IDEOLÓGIÁJA**

### **4.1. Allegorizált erotika**

A netpornót eddig úgy jellemeztem mint fétisvideót, amely a korábbi filmek történetközpontúságával ellentétben egy speciális motívumot emel ki a többi közül. A pornó azonban nem pusztán az internet adta lehetőségeknek köszönhetően vált fetisiztikus reprezentációs formává. A pornográfia esztétikai ideológiáját mindig is a tárgy fetisiztikus természete determinálta.

Ez az a pont, ahol a sok szempontból esztétikai kategóriákként is érthető erotika/pornográfia oppozíció különözeti elve megragadhatóvá válik. Roland Barthes utolsó, még életében megjelent könyvében a fotográfia működésének esszéisztikus bemutatására vállalkozott. Többszöri sikertelen próbálkozás és kísérlet után, arra a felismerésre jutott, hogy a tudományos beszédmód magának a fotónak mint fenoménnek a jellegéből adódóan alkalmatlan a fotográfia lényegének a megragadására. Mivel a fotográfia osztályozhatatlan, egyedi „génusza” szerinte befoghatatlan a kínáló diszciplínák fogalmi hálóival, ezért Barthes a szubjektivizmusból kiindulva alkotja meg módszertanát és terminológiáját. „A *Világoskamra* írója tehát bizonyosságot keres: a Fotográfiával kapcsolatos érzelmeinek azt az alapszintjét, amelynél mélyebbre már nem lehet ásni; azt a – most már nem fenomenológiailag fogalmazva – »szubjektív« bizonyosságot, amelyről feltételezhető, hogy nem idegenek mások élményeitől; amelynek általánossága ugyanakkor eléggé »egyedi«

ahhoz, hogy ne szűnjék meg az ő saját élménye lenni. Ezért vezeti be az elhíresült studium-punctum megkülönböztetést.”<sup>171</sup>

A studium és a punctum megkülönböztetése elsődlegesen azt szolgálja, hogy a Spectator (Olvasó) szubjektív véleményének elsőbbséget adva demokratizálja az interpretációt a jelentésadás kanonikus formáival szemben. Azonban ez – ahogy arra Barthes is reflektált, nem azonos valamiféle olcsó szubjektivizmussal, amely saját preferencializmusa alapján képes csak a világhoz viszonyulni.

Egy fényképen Barthes felosztásában a studium lenne az az általános kód, ami egy kultúrán, közösségen belül mindenki számára azonnal értelmezhető. „A studium-ot felismerni számomra annyit jelent, hogy szinte végzetszerűen ráérezek a fényképész szándékaira, helyeslem vagy nem helyeslem, de mindig megértem, és csak magamban bírálom őket, hiszen a kultúra (amellyel a studium összefügg), szerződés, amely az alkotók és a fogyasztók között kötött.”<sup>172</sup> A punctum ezzel szemben nem fejthető meg az egyetemesből, a mathesis universalis-ból. Sőt, éppen, hogy belevág, összekuszálja a studium jelentését: „ezt a studiumot megzavaró második elemet én punctumnak nevezem, mert a punctum szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint a hazardjátékban a kockadobás. Egy fénykép punctum-a az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr (»qui me point«), ami (meggyötör, megsebez).”<sup>173</sup> A punctumtól válik a fénykép szingulárisává, egyedivé a Spectator számára. A punctummal a fénykép túllép a studium rétegén és többletjelentéssel ruházódik fel. „A punctum akár körvonalazott, akár nem, mindenképpen többletet jelent, ezt adom hozzá képhez, pedig már benne van.”<sup>174</sup> A punctum paradox topográfiájától és szubjektív lététől függetlenül a punctum-képes fotó mindig értékesebb Barthes szemében, mint a studium enciklopédikus világa.

Barthes punctum és studium értékülönbségének és működésének bemutatására több esetben is a pornográfiát és az erotikát hozza fel példaként:

„[a] vak térnek a megléte (dinamikája) különbözteti meg – szerintem – az erotikus fényképet a pornográfától. A pornográf kép magát a nemi szervet ábrázolja, mozdulatlan tárggyá (fétissé) teszi, úgy tömjénezi, mint egy fülkéjéből soha ki nem lépő istenszobrot, a pornográf képnek számomra nincs punctuma, legföljebb többé-kevésbé elszórakoztat (de nagyon gyorsan meg is unom). Ezzel szemben az erotikus fényképnek nem a nemi szerv a központi témája; előfordulhat, hogy ezt nem is mutatja, elvezeti tőle a néző tekintetét, éppen ezért tudom élőnek tekinteni ezt a fajta fényképet, ezért tud

---

<sup>171</sup> Angyalosi Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996. 273.

<sup>172</sup> Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa Kiadó, Bp., 2000. 32.

<sup>173</sup> Barthes: i.m. 31.

<sup>174</sup> Uő: i.m. 60.

hatni rám. A punctum tehát egyfajta összetett, finom, mezőn kívüli mozzanat, mintha a kép túlvinné a vágyat azon, amit láttat: nemcsak a meztelen test »többi része«, a gyakorlati aktus látomása felé, hanem egy emberi lény testi-lelki tökéletessége felé.”<sup>175</sup>

Eszerint az erotika végtelen kalandra invitál, minden pillanatban a titok leleplezését ígéri, de sohasem teszi meg, míg a pornó agresszív és céltudatos. Eddig a pontig Barthes definíciója a kitaposott utat járja, az sem jelent jelentősebb elmozdulást a meghatározásban, amikor egy másik szöveghelyen a studiumot és vele együtt a pornográfiát unárisnak, a punctumot, az erotikát pedig plurálisként határozza meg.

„A pornográf fénykép is unáris (nem erotikust mondok, az erotika »repedezett«, széttört pornográfia). Semmi sem egyszerűbb, mint egy pornográf fénykép. Mindig naiv, nincs benne semmi kiszámítottság. Olyan, mintha egy kivilágított kirakatban csak egyetlen játék volna: egyetlen dologra, a szexre koncentrálna, teljes egészében, soha nincs mögöttes, alkalmatlan tárgya, amely leárnyékolná, késleltetné vagy háttérbe szorítaná az elsőt.”<sup>176</sup>

Az unáris itt egyszerűen azt jelenti; egyértelmű, egyirányú, olvasható, a monoszémia szinonimája. Barthes retorikája nagyon árulkodó. A jelentésadás végtelen köreit, a kreatív és szabad interpretáción alapuló befogadás elsőbbségét hirdető elméletíróként az erotikát plurális szöveggént ideologizálta. Az erotika/pornográfia megkülönböztetés tökéletesen beleilleszkedett abba a barthes-i elképzelésbe, mely az alkotásokat (szövegeket) olvasható (lisible) és írható (scriptible) szövegekre osztotta fel. Ez és az ehhez kapcsolódó meglátások, melyek az erotikát kritikailag prosperáló regiszterként mutatták fel a mai napig érvényesek maradtak, hiszen a posztstrukturalizmussal teljesebben ki az a konszenzusos szöveggé koncepció, mely a szöveg többértelműségét preferálja. A pornó reprezentációs formája ezzel ellentétes. A pornó valóban unáris, referenciális, fetisiztikusan előtérbe tolja tárgyát.

Ami a legérdekesítőbb számomra Barthes írásában, az a rendkívül szokatlanul ható humán ideológiai idealizmus, melynek köszönhetően az erotika az „emberi lény testi-lelki tökéletesség” és pozitív értékek hordozójaként jelenhet meg. Innen válik érthetővé, hogy Barthes miért ismerheti fel a klasszicizáló Mapplethorpe-ban a „saját” fényképészét. Az erotikában megmutatkozik egyfajta ideologikus terheltség, amely eltakarja a test konstruáltságát és elidegenedtségét, s a testnek a neoklasszicista ideálját vetíti elének csak úgy, mint Mapplethorpe-nál. Annak ellenére, hogy a *Világoskamra* megszületését nagyban előkészítő *Mitológiákban* Barthes-ot a sajtó és választási portréfotók kapcsán még éppen a

---

<sup>175</sup> Barthes, Roland: i.m. 61-62.

<sup>176</sup> Barthes: i.m. 46.



képek ideologikus működésének leleplezése foglalkoztatta, a *Világoskamrában* viszont az erotikus (test)képek „természetessége” reflektálatlanul marad. A *Mitológiák* előszavában Barthes így fogalmazza meg mítoszkritikusi motivációit:

„Az elemzés kiindulópontja legtöbbször az a türelmetlenség volt, amely mindig elfog, valahányszor a sajtó, a művészet vagy a közgondolkodás, »természetes«-nek tüntet fel egy olyan valóságot, amely jóllehet benne élünk, minden ízében történeti képződmény: egyszóval valósággal szenvedtem tőle, hogy a hétköznapi beszédmód lépten-nyomon összekeveri egymással a Természetet meg a Történelmet, és a magától értetődő látványos meglobogtatásában akartam nyakon csípni azt az ideológiai szemfényvesztést, amely mögötte lappang.”<sup>177</sup>

Az ideológia működése láthatatlan, mert természetesnek tünteti fel az ábrázolt viszonyrendszerét. Jelen esetben a testek természetessége lesz természetes: a modern polgári testképben a test határai egybeesnek a test fizikai határaival. Nem véletlen, hogy a polgárság, mint társadalmi osztály térnyerésével egy időben válik népszerűvé a klasszicista szabályokat követő aktfényképezés. Braquehais, Goldschmidt, Balagny aktképei a XIX. század második feléből a barthes-i gondolatoknak megfelelően a „testi-lelki tökéletesség” bemutatását tartják legfontosabbnak. Az erotika esetében a hámtakaró áthatolhatatlan lesz, mint egy görög szobor, míg ezt az uralható felszínt a kiáramlások, kidudorodások, megnyíló vaginák dűlják fel a pornográfiában. Az erotika Barthes-nál a természetesség és vele együtt a „jó” ideájának perfekcionista modelljéül szolgál, ezzel ellentétben a pornó a valóság, a Történelem, a *mathesis universalis* dimenziójából való. Barthes elfelejti, hogy az erotika is a Történelem része, és hogy ugyanúgy elleplezi a tőkéről és a társadalomról szóló „igazságot”, mint a pornó: Balagny vagy Mapplethorpe fotóin nem szeráfok és nimfák állnak modellt, hanem a társadalom marginalizált elemei: prostituáltak, AIDS-esek, homoszexuálisok.

---

<sup>177</sup> Barthes, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter, Európa könyvkiadó, Bp., 1983. 5.

## 4.2. Fétis és kép

A fétis érzékelése nem feltétlenül a látás útján történik, a tapintás, a hallás vagy a szaglás éppúgy részt vehet az élvezetek játékában, mint a látás, mégis a szkopofiliához áll a legközelebb. A fetiszizmus és a képiség elválaszthatatlan. A fétisimádat önmagában is egy képpel veszi kezdetét a pszichoanalitikai magyarázat szerint. A fétis a vágy kép(zet)e, a termék képe, egészen addig, míg a fogyasztói kultúrában már maga a (technikai) kép válik fétissé.

A fétis képi természete legkoncentráltabb módon talán a pornográf képen keresztül mutatható meg, hiszen a vizuális élvezés előfeltételeként adódó ideológiai, pszichés, társadalmi eredetű fixációk, fétisek egymásba fonódó együttese jelenti a pornográfia befogadásának központi mintázatát. Ennek megfelelően elemzésemben a pornográf képiségnek négy egymással laza kapcsolatban álló szintjét különítettem el, követve ennek a mintázatnak a főbb csomópontjait.

### 4.2.1. Az áru

Noha kivétel nélkül minden terméket érint a posztindusztriális társadalom tárgyfetiszizmusa, a pornográfiára még inkább igaz lehet az „Engedj a vágyaidnak!” fogyasztói imperatívusza. A *porne* (utcalány) és *graphein* (írni) etimonokból összeálló, görög eredetű pornográfia szavunk már etimologikus jelentése szerint is<sup>178</sup> (a prostituáltak plasztikus leírása, képiesítése) eredendően egy medializációs aktusra, a vágy tárgyának figuralizációjára hívja fel a figyelmet. A pornográfia tehát a vágykeltés legősibb formájaként a kezdetektől aktív szerepet játszik a rejtett vagy explicit presztízsi testképek s ezzel együtt a test reprezentációs

---

<sup>178</sup> Dennis, Kelly: *Art/Porn: A History of Seeing and Touching*. Oxford, Berg, 2009. 7.

módjainak függvényeként konstruálódó emberkép, embereszmény kialakításában, amennyiben elfogadjuk Hans Belting képanthropológiájának központi gondolatát miszerint: „Az emberábrázolások története a test ábrázolása volt, amelyben a test egy szociális lény hordozójának a szerepét kapta meg.”<sup>179</sup> A történelem folyamán jelentkező reprezentációs válságok, a test képiesítésére vonatkozó konvenciók elbizonytalanodása ezért szükségszerűen összekapcsolódott az emberkép válságával. Belting és más teoretikusok számára a posztmodernitás éppen egy ilyen paradigmaváltó időszakként jelentkezik, ahol a test halálával együtt emlegetett ember eltűnése, abból az érzetből fakad, hogy a posztmodern egy olyan decentralizált, instabil poszthumán identitás kialakulását hozta magával,<sup>180</sup> amelynek köszönhetően a forgalomban lévő testképeink többé nem társíthatók egy uralkodónak mondható embereszménnyel. Az a rossz kulturális közérzet, amit szintén sokszor felpanaszolnak, azonban csak részben adódik abból a hiányérzetből, hogy nem állítható középpontba a reneszánszéhoz hasonlítható emberkép, amely ikonikus formában da Vinci vitruviusi figurájában ölt testet. A testképek szóródásával és sokasodásával kapcsolatos szorongások sokkal inkább abból a paradox helyzetből eredeztethetőek, hogy miközben nem rendelkezünk egy mindenkori testparadigmával, a későkapitalizmus logikájának megfelelően nagyon is normatív erők alakítják testképünket. A külső megjelenés imperializmusának<sup>181</sup> kiépítésében (más szempontból destrukciójában) hatalmas szerepet vállal a mainstream pornófilm. Normaképző erejét elsősorban annak köszönheti, hogy a pornóipar a tiltott vagy stigmatizált reprezentációinak a terjesztéséhez a médiaipar más termékeinek terjesztésére használt kereskedelmi utakat és hálózatokat használja, sztárrendszere pedig beleolvadt a játékfilmes és más celebritások ünnepeit rendjébe. Mindez képessé teszi a mainstream pornófilmet arra, hogy nyomasztó mértékben széthúzza a valós szükséglet és a fogyasztói ideológia által generált vágy közti távolságot. Ez az elgondolás máris moralizálónak tekinthető, pedig képtelenek vagyunk megalapozni bármiféle morált, amely a vágy természetességére épülne. Éppen ez a lényeg. Saját vágyunk csak részben tartható egyéni természetűnek. Lokalizálhatatlan és láthatatlan az a határvonal, mely saját vágyunkat annak

---

<sup>179</sup> Belting, Hans: A test képe mint emberkép. Ford. Kelemen Pál. *Vulgo*, IV. évf. 2. szám, 36.

<sup>180</sup> Beltingétől némiképp eltérő véleményt fogalmaz meg Martin. Az ember-test-kép háromszögre vonatkozó válságot a reprezentációs és a diszkurzív eljárásokat jellemző törvényszerűségként írja le: „Nem a test végét tapasztalhatjuk, hanem a testeket és az embereket megszervező sémák közül az egyiknek a letűnését és egy másiknak a fölemelkedését.” Bár ezzel a lépéssel csak formai különbség alakul ki állításaik között, hiszen a testet mindketten egy mozgó rendszer függvényeként írják le. Vö. Emily Martin: *A test vége? Replika*, 1997. 28. 126.

<sup>181</sup> A téma szociálpszichológiai vetületéről bővebben: Csabai Márta: A test átalakítása. Technikák és perspektívák. In *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Szerk. Csabai Márta és Erős Ferenc. Bp., Új Mandátum, 2002.

képétől elkülönítheti. Saját vágyunk mindig a másik vágya is egyben, ami válaszként, mintaként érkezik saját vágyunkra a társadalomból. Tengelyi László *A vágy filozófiai felfedezése* című tanulmányának Lacan-kommentárjában a következőket írja a szubjektum eltérő eredetű vágyainak inkongruenciájáról:

„A vágnak a jelölővel való kapcsolata kettős önhasadás forrása. Az ember olyan vágy alanya lévén, amely nyelvileg kifejeződik, először is azért hasonlik meg önmagával, mert a beszéd és a vágy (szimbolikus) alanya nem esik egybe a szükségletek szimbolikus előtti alanyával. Másrészt azonban az ember a beszéd és a vágy (szimbolikus) alanyként is folytonosan elszakad önmagától. Mint a kijelentésemény alanya (sujet de l'énonciation) sohasem ismer egészen magára a kijelentés alanyában (sujet de l'énoncé). A szimbolikus alanynak ez a meghasadása elmaradhatatlan velejárója minden beszédnek.”<sup>182</sup>

A beszéd fogalmát ebben az esetben ki kell terjesztenünk a nyelvi asszociációk és a rejtett alanyú nyelvjátékok terére (reklámok, ideológiai hatásmechanizmusok), de legfőképpen magára az internetre, ahogyan azt már korábban is kifejtettem, hiszen a jelölők diakritikai rendszerére épülő vágy itt szabadul meg legkönnyebben a kielégülés ellenében ható, elfojtó mechanizmusoktól. Tengelyi „a nagymama lekvárját”-t használja példának arra, hogy bemutassa, milyen könnyen mozdul is el a vágy a jelölők jelentésbeli különbözőségeiből felépülő diakritikai rendszeren belül – vagy ahogy Lacannál több helyen olvashatjuk – a vágy a „a jelölők láncolatán” (chaîne de signifiants) utazva talál rá újra és újra a tárgyára. Nem egyszerűen egy lekvárt akarunk, hanem azt a lekvárt, amihez a pozitív konnotációval rendelkező jelölők révén eljutunk. Tengelyi példáját a pornográfia témájához igazítva, didaktikus túlzással azt is mondhatnánk, nem pusztán egy szexuális objektumra vágyunk, hanem egyéni vérmérséklettől függően Jenna Jamesonra vagy éppen Rocco Siffredire.

Baudrillard szimulákrum fogalma ismeretelméleti szkepticizmusát tekintve, illetve nyelvészeti, jelöléseméleti szempontból hasonló álláspontból indul, mint Lacan fejtegetései a vágy és az identifikáció instabilitásáról. Baudrillard szerint nem tudunk különbséget tenni reális vagy a reálisként bemutatott entitások között, nem létezik olyan referenciapont a posztmodern korban – így saját vágyunk sem –, amellyel sikeresen működtethetnénk egy valódi/hamis distinkciót. A szimulációs folyamatok korában nem választható szét diszkrétan reprezentáció és valóság, hiszen míg az *ábrázolás* mindig a jel és a valóságos dolog közötti ekvivalencia elvéből indul ki, addig a szimulációban ez az ekvivalencia csupán eljátszott, ezért a jelentés igazából mindig önreferenciális: „Míg az ábrázolás megpróbálja feloldani a

---

<sup>182</sup> Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Bp., Atlantisz, 1998. 316-317.

szimulációt, melyet hamis ábrázolásnak értelmez, addig a szimuláció magába zárja mint szimulákrumot az ábrázolás egész építményét.”<sup>183</sup> Másképpen fogalmazva: már maga az ábrázolás módja is szimulált. A pornográfiára jellemző realista vagy hiperrealista kódolás esetében ez annyit jelent, hogy a szimuláció a jelszerűség eltagadását valósítja meg és „problémátlan” referencialitást épít annak üres helyén. Baudrillard szimulákrum-elméletének szerves részeként kezelhető pornográfia-kritikájában pontosan azért lesz álságos a pornó, mert a szex realista korrupciója által, ami leginkább a munka produktivista korrupciójához hasonlítható, eltünteti a vágy hasadt természetét:

„A pornó tehát vagy a tőkéről vagy az infrastruktúráról szóló igazságot takarja el, vagy pedig a szexről vagy a vágyról szóló igazságot. Illetve a pornó nem takar el semmit (így is lehet mondani) – a pornó nem ideológia, vagyis nem rejti el az igazságot, a pornó csalás, az igazság hatása, amely elrejt, hogy az nem is létezik.”<sup>184</sup>

Baudrillardnál a pornó nem több mint phallosz design, üres jelek barokkos áradata, vagyis olyan, eredendően üres forma – s ez a design természetének lényegi vonása –, mely értékét és jelentését mindig idegen erők által kapja meg. Ez az értéktelepítés azonban sohasem ártatlan.

A pornográfia 19. századbeli megjelenési formáit a pornográfiatörténészek szívesen értelmezik úri huncutsággként,<sup>185</sup> a viktoriánus nagypolgárság túlfeszített erkölcsiségének biztonsági szelepeként. Mára ez az elgondolás annyiban változott, hogy a pornográfiát a korlátlanul másolható technikai kép és a hálózati kultúra korában szívesebben társítják a populizmussal, mint olyan árut, mely a tömegek fétisévé és irányításának eszközévé vált. Ezt a medializált kontrollt nevezi Jonathan Crary „figyelemelvonásnak”. Crary biotechnikai evolúciós elméletének központi gondolata az, hogy a tőke példátlan veszélyt látva a szabadidős kultúránk által koncentrált figyelemben, saját maga védelmére újra és újra végrehajtja az érzékelés modernizálását. Láthatatlanul regularizálja az odafigyelést azáltal, hogy új médiumokat hoz létre és információrobbanással vakítja el a fogyasztót. Az internet, akárcsak a televízió, videojátékok az érzékelés megfegyverzésének mindig fejlődő eszközeit jelentik.<sup>186</sup> Ehhez a modernizált érzékeléshez a gyűjtögetésben és egyfajta információs hedonizmusban érvényre jutó kulminációs etika társul. Legközelebb példáját ennek a

---

<sup>183</sup> Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 164.

<sup>184</sup> Baudrillard, Jean: Pornó-sztereó. Ford. Ladányi István. *Ex Symposium*, 1992/ 1-2. 4.

<sup>185</sup> Vö Kendrick, Walter: *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. Berkely, University of California Press, 1996.

<sup>186</sup> Crary, Jonathan: Az érzékelés modernizálása. Ford. Szabó Ottó. *Cyberszékóp*, Gondolat-jel, 1995. 5.

szabadidős éthosznak a DVD és mp3 gyűjteményekbe temetkező ember vagy éppen a folyamatos letöltés és élvezés munkáját végző szkopofil pornófogyasztó nyújtja. A modernizált érzékelés terébe állított áruféltis esetében tehát megfordul a vágy iránya. A figyelem kontrollálásának metódusában már az áru „választja” a fogyasztót, így ironikus módon a termék helyett a néző lesz az, aki a tárgy pozíciójába kerül. Žižek éppen ezért int óvatosságra, amikor a pornográfia eredendő perverzítéséről gondolkodunk:

„A pornográfiában a néző eleve kényszerítve van, hogy a perverz pozícióját foglalja el (...). A közhellyel ellentétben, miszerint a pornográfiában a másik (az a személy, aki a vásznon látható) a néző voyeur élvezetének tárgyává degradálódik, hangsúlyoznunk kell, hogy maga a néző az, aki a tárgy pozíciójába kerül. A valódi alanyok a vásznon látható színészek, akik megpróbálnak minket szexuálisan felizgatni, míg mi a nézők a mozdulatlanságra tárgy-tekintet állapotába vagyunk redukálva.”<sup>187</sup>

A pornó mint áruféltis kétféleképpen hamisítja meg észleleteinket. Részben a „érzékelés modernizálásának” hatékony eszközeként a tekintet pozicionálásával biopolitikailag szabályozza a szubjektum energiáit. Másfelől a pornográfia a szexnek csupán a szimulációját nyújtja a vágy igazságának a hiperrealításban való felmutatása által, ami Baudrillard-nál reprezentációkritikailag analóg a tőke működésével.

„A pornó azt mondja: van valahol az igazi szex, mivel én a karikatúrája vagyok. Groteszk obszcenítésában a pornó nem más, mint próbálkozás arra, hogy megmentsék a szex igazságát, hogy visszaadják némi hitelét a szexualitás leáldozóban lévő modelljének. Vagyis az egész kérdés ebben áll: van-e valódi szex, van-e egyáltalán valahol szex, szex mint a test értékének ideális használata, mint élvezet lehetősége, amelyet fel lehet és fel kell »szabadítani«? Ez ugyanaz a kérdés, amit feltettek a politikai gazdaságtannak is: van-e a piaci értéknek mint a tőke elvontságának és embertelenségének másik oldalán az értéknek egy »valódi« lényege, az árunak és a társadalmi viszonyoknak egy ideális használati értéke, amelyet fel lehet és fel kell »szabadítani«?”<sup>188</sup>

Mit is ért pontosan Baudrillard a szex használati értékén ebben az erőteljesen Marxot idéző szövegben? A kizárólagosan a használatban, a dolog konkrét anyagságában mérhető használati érték Marx szerint megszűnik, amikor a piacra lépő termék tulajdonságai

---

<sup>187</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts, MIT Press, 1991. 110. Idézi Tímár Katalin: *Obszcenítés és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában*. In *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Budapest, Független képzőművészeti Műhelyek Ligája, 1999. 160.

<sup>188</sup> Baudrillard: i.m. 4.

absztrahálódnak és úgynevezett csereértékre tesznek szert.<sup>189</sup> A tőkés társadalmat uraló árufetisizmus új összefüggésekbe helyezi az árut.

„E quid pro quo [felcserélés] révén a munkatermékek árukká, érzékileg érzékfölötti, vagyis társadalmi dolgokká válnak. Így egy dolog fényhatása a látóidegre nem úgy jelentkezik, mint magának a látóidegnek a szubjektív ingere, hanem mint a szemén kívül levő dolognak tárgyi formája. De a látásnál valóban fény vetődik egy dologról, a külső tárgyról, egy másik dologra, a szemre. Ez fizikai viszony fizikai dolgok között. Ezzel szemben az áruformának és a munkatermékek értékviszonyának, amelyben ez jelentkezik, semmi köze sincs a munkatermékek fizikai természetéhez és ebből eredő dologi vonatkozásokhoz. Csak maguknak az embereknek a meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt számukra a dolgok viszonyának fantasztikus formáját ölti.”<sup>190</sup>

A „valódi” szex ilyen „fantasztikus” formája a pornográfia. Az áruvá alakulás pedig ebben az esetben a reprezentáció aktusa. Így válik a szexből árufetis a marxi értelemben. Marx leírása szerint az áru a szimbolikus cserén keresztül izometrikusan átveszi a pénz természetesen tekintett tulajdonságait akkor, amikor elveszíti használati értékét. A pornófilm is eképpen válik áruvá piaci szempontból. Ennek a szimbolikus cserének azoban több szintje van és a marxi logika kiterjeszthető. Például a műfaj esztétikai ideológiájának vonatkozásában a pornográfia az értékét a ráruházott referencialitástól kapja meg.

A freudi és a marxi fétisfogalom alapvetése is az, hogy a fétis elrejtje valaminek a hiányát, ennyiben egy illúziót tart fenn. Linda Williams szerint azonban ennek az illúziónak két nagyon eltérő értelmezéséhez vezet el minket Freud és Marx. Marx igazságtalansággként moralizálja az árufetis működését. Freud megközelítése sokkal praktikusabb és megértőbb, hiszen valóságosként fogadja el a fetiszta kasztrációs félelmét. Ennyiben Linda Williams szerint a fétis jótékony természete is láthatóvá válik, hiszen megoldást képes nyújtani fundamentális problémákra.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Vö. Marx, Karl: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata. Első kötet. I. könyv. A tőke termelési folyamata.* Budapest, Kossuth Kiadó, 1973. 42-45.

<sup>190</sup> Marx, Karl: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata.* 75.

<sup>191</sup> Williams: *Hardcore.* 104-105. Williams egy fontos észrevételt alapoz Freud és Marx fetisizmussal kapcsolatos meglátásaira. Williams szerint az egész estés filmeket elsősorban az különbözteti meg a stagfilmektől, hogy a hetvenes évektől elkezdődött a férfi orgazmus fetiszizálása. A pornófilm történetének stagfilmes időszakában a képi ábrázolás központi eleme elsősorban az ún. meat shot volt, amely egyforma figyelmet szentel a férfi és a női nemi szerv bemutatásának, és önmagában látványosságként értékeli az aktus egyszerű bemutatását is. Az élvezés vizualizációjának egy egészen új rendjét prezentálja a money shot, mely a férfi erekcióját és a hüvelyen kívüli ejakulációját jeleníti meg kötelező elemként az egész estés filmekben. Money shot a dramaturgia fontos része. A megnevezés is arra utal, hogy enélkül nincs pornó, ez hozza a pénzt az alkotóknak.

Williams azt állítja, hogy a money shot a férfi élvezet fetiszizálásaként a nő alávetésének eszköze, miközben mint fétis elfedi a női nemi különbözőség problémáját, azáltal hogy a férfi élvezetét a nő örömeiként tünteti fel. Vö. Williams: *Fetishism and Hard Core.* Marx, Freud, and the „Money Shot” In Williams: *Hardcore.* 92-119.

Baudrillard ugyanúgy moralizálja ezt, mint Marx. Amit Baudrillard a szex igazságának, használati értékének hív, az az áru és a reprezentáció formáján kívül helyezkedik el. Mivel nem létezik pornográfia a reprezentációs viszonyokon kívül, Baudrillard ideája a társadalmon kívül helyezkedik el és olyan utópiák szellemét idézheti meg, mint Wilhelm Reich szexuális revolucionizmusa, amely szerint a szexuálitás felszabadítása a kapitalista elnyomás eltörlésével párhuzamosan képzelhető el.<sup>192</sup>

#### **4.2.2. A klasszifikáció**

---

<sup>192</sup> Vö. Reich, Wilhelm: *The Sexual Revolution: Toward a Self-Regulating Character Structure*. Ford. Therese Pol. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1963.



Sade a legnagyobb orgia közepette sem engedi meg szereplőinek, hogy ámokfutásuk kilépjen a konceptualizált élvezetek játéktéréből. Az élvezetek rendkedvelő felsorolása a *Szodoma százhusz napjában*<sup>193</sup> tulajdonképpen maga is egy rendszabály, ami megóv a parttalan tobzódástól. A regényben a perverziók taxonómikus rendje rajzolódik ki aszerint, hogy a sillingi kastély történetmondói az estéről estére elhangzó történeteiket az abjekt melyik formája köré szervezik. Ez egyben a libertinusok számára az orgia tematikus irányát is kijelöli. A megnevezés igénye nélkül, csupán az elmondott történetek csoportba rendezésével jól elkülönülnek az „egyszerű passziók”, ahol a haj, az orr, a vizelet, a veríték, ürülék működik fétisként, majd az ondó „rendetlen” felhasználásáról szóló mesék (homoszexualitás, nekrofilia, gerontofília, pedofília stb.), illetve a vér kiserkenéséhez kapcsolódó fantáziák (szadizmus, mazochizmus, kéjgyilkosság).

Ekképpen a *Szodoma százhusz napjának* elbeszéléseiben Sade fáradhatatlan, mengyelejevi szigorú kategorizációja egyszerre alkotja meg a pornóműfajok elméletének és a szexuálpatólogiai felosztásoknak az ősnarratíváját. A pornográfia jelenlegi műfaji kategorizációját a márki taxonómiájához hasonlóan továbbra is valami redukálhatatlan anyagság, referencialitás szabja meg, amely teljességgel ráépül a test anatómiai térképére. Az alműfajok a különböző testtájak és az ahhoz kapcsolódó váladékok kerületéhez mérten húzzák meg saját határaikat. Még az olyan összetett, elsődlegesen a hatalmi játék kedvéért zajló perverziók esetében is, mint a szadizmus vagy a mazochizmus, megtalálható valamilyen kiemelt fontosságú testrész, amihez az élvezet fixálódhat: pl. fenekelés vagy fojtogatás. A sade-i rendszer érvényességét bizonyítja, hogy a szexshopok katalógusrendszere ugyanúgy, mint a perverziók akadémikus osztályozása hozzávetőlegesen megtartja ezt a fetisisztikus szemléletet.

A pornográfia klasszifikációja tehát alapjaiban fetisisztikus jellegű. A totálissal szemben mindig a parciális objektumokként kezelt testrészek elkülönítésére törekszik, hasonlóan a mainstream pornófilmek általános képszerkesztési eljárásához, ahol a test csupán testmezők megszabott sorrendű montázsaként jelenik meg. A netpornó nem pusztán műfaji szempontból kristályosítja ki ezt a fetisisztikus szemléletet, de a videoklipesztétika formanyelvi szempontból is támogatja a parcialitást a test egészének közelikben való lebontásával.

A tekintet irányának a megszabása, illetve a perspektíva működésmódja maga is fetisisztikus állítja a dioptrikus művészetekről gondolkodó Roland Barthes:

---

<sup>193</sup> de Sade, Marquis: *Szodoma százhusz napja*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest, Athenaeum. 2001.

„Fétis-e a kép (hiszen egy kivágat eredménye)? Igen, az, de nem a szerkezet, hanem az eszmei mondanivaló szintjén (a Jó, a Haladás, az Indíték, a jó Történelem győzelme). Pontosabban fogalmazva éppen a *szerkezet* az, mely lehetővé teszi, hogy más oldalról is megvizsgáljuk a fétis fogalmát, és tágabban értelmezzük a képkivágás szerelmes hatását. Megint csak Diderot az, aki megfogalmazta a vágy dialektikájának az elméletét. *Szerkezet* című cikkében így ír: »Egy jól megszerkesztett kép egyetlen nézőpontba zárt olyan egész, melynek részei egymással versengve a közös cél érdekében úgy állnak össze természetes egésszé, mint egy állat egyes testrészei; így egy festményrészlet, melyen összevissza, véletlenszerűen, arányok, ész és egység nélkül vannak az alakok, meg sem érdemli az igazi kompozíció elnevezést, mint ahogyan egy darab papírra vetett láb, orr és szem sem nevezhető sem portrénak, sem emberábrázolásnak«. Így kerül be kifejezetten a test a kép fogalmába, de csak a test egésze; az egyes szervek, melyeket a képkivágás csoportosítva vonzóvá tehet, egyfajta transzcendenciaként funkcionálnak, ami nem más, mint az *alak* maga, mely a fétis terhére hordozza a jelentés szublimált szubsztitútumává válva: vagyis a jelentés a fétis.»<sup>194</sup>

Egy másik írásában a test és a fétis egy új vonatkozására hívja fel a figyelmet Barthes, immár az erotika vonatkozásában. *S/Z*<sup>195</sup>-ben ismerteti a blason alakzatát, amely egyé forrasztja a parciális testrészeket, így nem az egyes részek, hanem az általuk előhívott transzcendens jelentés válik fétissé. Az erotika regiszterét elsőrendűen uraló zárt, klasszicizáló testparadigmák esetében például ilyen fetiszizált jelentés az emberi léleknek a test szépségében tükröződő nemessége, a test, mint az arisztokratikusság, erő, fiatalság stb. allegóriája. Amikor tehát szembeállítjuk az erotikát és pornográfiát, mint a test bemutatásának fetiszizáló és allegorizáló regisztereit, akkor nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az erotikát is áthatja a fétis. Az erotika esetében a fétis maga a jelentés, amely immár eltereli a figyelmet a testről.

Elsőrendűen ez a humánideológiailag támogatott fetiszizálás az alapja annak, hogy az erotika mindig pozitív emberi tulajdonságokkal konnotálódik és hogy kritikailag prosperáló műfajként határozzák meg a pornográfiával szemben. Az erotika mint a test egyébként abjektálható tulajdonságainak és jelentéseinek szublimációja és átesztétizálása megóvja a szubjektumot csöppet sem eszmei természetének a bevallásától, míg a pornográfia folyton fel- és megnyíló karneváli testjei legtöbbször nem lépnek túl a fragmentáltságon és az egyes testrészek túlexponálásán. Vagyis reprezentációkritikai szempontból a fetiszizálás irányának felismerése a döntő a pornográfia és az erotika látszólag egymásba olvadó területeinek a szétválasztásában.

---

<sup>194</sup> Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstien. Ford. Morvay Zsuzsa. *Metropolis*, 1998/ őszi szám. 161.

<sup>195</sup> „A blason mint műfaj azt a hitet fejezi ki, hogy kimerítő felsorolás képes a totális test reprodukálására, mintha az enumeráció szélsőségbe hajtása átbillenthetne egy új kategóriába, a totalitás kategóriájába.” In Barthes, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris, 1997. 147.

### **4.2.3. Az apparátus**

Barthes a dioptrikus művészetek és a képkivágás kérdésével átvezet a film, jelen esetben a pornófilm, mint a fetisiztikus szkopofília explicit esetének kétszeresen is összetett

területére. Christian Metz *A képzeletbeli jelentő*<sup>196</sup> című könyvében meggyőzően érvel amellett, hogy a film mint médium éppen a mediális közvetítettség okán, a nézőt a filmbéli jelentő fetisiztikus pótlására kényszeríti. A mozisituációban rejlő alapvető fetisiztikus befogadói attitűdöt megtöbbszörözi, hogy a pornófilmben, mint egy Moebius-szalagon futó ösjelenet képei, azok a traumatikus szcénák ismétlődnek meg újra és újra, melyekben központi jelentőségű a nemi különbözőség deklarálása. Amint az ismert, a fétisimát Freud leírásában maga is egy „képkivágás”-sal kezdődik. Ez a pillanat az, amikor a fiúgyermek először találkozik anyja péniszének a hiányával. A fallikusnak hitt anya kasztráltként való felismerése utat tör saját kasztrációs félelmeinek, s azt hiszi, ettől a pillanattól kezdve az apát már semmilyen erő nem tarthatja vissza az ellene elkövetendő erőszaktól. A félelmétől csak elfojtás árán szabadulhat meg, úgy, hogy a tudat a kellemetlen tudattartalmakat egy „imaginárius fényképpel” helyettesíti:

„Itt is útközben megtorpan az érdeklődés, és az elrettentő traumatikus élmény előtti utolsó benyomás fétisként őrződik meg. Ennek köszönheti a láb és a cipő, hogy előszeretettel választják őket – vagy egy részüket – fétisnek. A fiú kíváncsisága alulról, a lábak irányából közelítette meg a női nemi szervet. A bunda és a bársony fixálása –ahogy már régebben is feltételeztük–, a nemi szőrzet megpillantását rögzíti, amit a fiú vágya szerint a hímtag meglátásának kellett volna követnie. Az olyan gyakran fétisként kiválasztott alsóneműk a levetkőzés pillanatát örökítik meg, az utolsó másodpercet, amikor a nőt még fallikusnak lehetett gondolni.”<sup>197</sup>

A fétis tehát péniszpótlék, a szó eredeti értelmében vett oltalmazó amulett, mágikus tárgy, amely megóvjá a fetisiztát, jelen esetben a kasztrációs félelemtől. Az oltalom azonban nem teljes, a fetisizta a tudathasadás állapotába kerül, vagyis részben elfogadja a nő nemi különbözőségét, ugyanakkor számára a nő pszichikai szempontból továbbra is rendelkezik pénisszel a fétis erejének köszönhetően.

A filmes fikció befogadásának pszichoanalitikus leírásában Metznél is hangsúlyos marad a „hinni” és a „nem hinni” állapotának egyidejű fennállása. A néző úgy ellensúlyozza a voyeur helyzetéből adódó megfosztottságát (azaz, hogy a néző tere és a látvány tere diszkrétan elkülönül, nem létezik interaktivitás, a nézés nem kontraktív stb.), hogy megpróbálja eltüntetni a különbséget és valamilyen formában pótolni a hiányzó

---

<sup>196</sup> Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. Három tanulmány. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. 57–101.

<sup>197</sup> Freud, Sigmund: *A fetisizmus*. Ford. Májay Péter In *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Budapest, Filum Könyvkiadó, 1997. 155-156.

referencialitást. Ennek egyik eszköze lehet például a mozi technikájának és a realitáseffektus meggyőző ereje által mérhető technikai teljesítménynek a fetiszizálása.

„A fétis nem más, mint a mozi a maga fizikai állapotában. Egy fétis mindig anyagi: amennyiben valaki kizárólag a szimbolikum erőivel képes pótolni a fétist, nem fetiszista többé. Itt nem árt arra emlékeztetni, hogy valamennyi művészet közül a mozi igényli a legnagyobb méretű és legbonyolultabb felszerelést. [...] A törvény az, ami lehetővé teszi a vágyat: a kinematografikus berendezés az az instancia, amelynek jóvoltából a képzelődés átfordul a szimbolikumba, amelynek jóvoltából az elveszített tárgy /a lefilmezettnek távolléte/ törvényévé és principiumává válik egy specifikus és intézményesített és legitim módon kívánatos jelentőnek.”<sup>198</sup>

Úgy tűnik, hogy a pornográfia bírálói számára a moralizáló, politizáló tartalomelemzés mellett a technikát fétisként kezelő nézői alapállás jelenti az egyik legfőbb kiindulópontot a pornográfia diszkvalifikására. Ebben az érvrendszerben a pornográfia azért válik tiltható, cenzúrázható reprezentációs formává, mert a pornófilm nézőjét, olyan fetiszistaként tételezi, akinél a film a technika fetiszizálásának eredményeképpen ablakot nyit a valóságra. Ez a fajta gondolkodás azonban teljesen figyelmen kívül hagyja a „hinni” és „nem hinni” ambivalens, egyidejű érzetét, és egy problémátlan belefeledkezésésként értelmezi a film befogadását. Ezt az értékítéletet egy olyan naiv realista esztétika által megalapozott etika teszi elfogadhatóvá, amely eltekint a mediális közvetítettség vizsgálatától és a megrendezettségtől.

Linda Williams, aki jeleméleti szempontból bírálja ezt a fajta naiv realista esztétikát, szintén tagadja, hogy antinómia állna fenn a film élvezete és értelmezhetősége között:

„André Bazinnek a fénykép ontológiájáról szóló írása hosszú idők óta a film realista elméletének alapszövege. Ez az elmélet végső soron azt állítja, hogy a fénykép és a film nem ikonok, amelyek hasonlítanak a világra vagy reprezentálják azt, inkább a világ objektumainak a hordozóanyagra történő indexikus regisztrálása révén – re-prezentálják azt, ők maguk e világ. [...] Nem meglepő tehát, ha a Meese Commission Bazint idézi a pornográfia különleges veszélyeit ecsetelendő. A bizottság számára a szexuális aktusban résztvevő »tényleges személy« reprezentációja a filmen ugyanaz, mintha a közvetlen valóságban látnánk.”<sup>199</sup>

Williams arra is felhívja idézett tanulmányában a figyelmet, hogy Bazin filmontológiájának ilyen típusú interpretációja rendre megfelelkezik arról, hogy a realizmus hangsúlyozása csak egyik pólusa Bazin gondolatmenetének, amit annak beismerése

<sup>198</sup> Metz: *A képzeletbeli jelentő*. 97.

<sup>199</sup> Williams, Linda: Hatalom, élvezet és perverzió. Szadomazochista pornográfia filmen. Ford. Dorn Kriszta et al. *Kalligram*, 1998/3-4-5. 133.

ellenpontoz, hogy a film egyszersemind nyelv is.<sup>200</sup> Williams-hez hasonlóan Metz-nél is azt olvashatjuk, a filmnéző minden esetben tudatában van a filmes kódoknak és a keretezettségnek, hiszen a technikai fetisizmusban egy második tendencia is érvényesül, mely éppen arra sarkalja a nézőt, hogy a filmben látottakkal szemben mindig kontraszelektív nézőpontként alkalmazza a valóságot.

Laura Mulvey *A vizuális öröm és narratív film* című tanulmánya Metz-énél is szűkebb keresztmetszetben vizsgálja a fetisizmust; a férfi tekintet és ennek függvényeként konstruált sztereotip női szerepek oksági viszonyában. Mulvey szintén megtartja a fetisizma tudathasadásos állapotára jellemző ambivalens viszonyt, amely a női nemi szervhez köti. Ezt alapvetően két nézési struktúrával felelteti meg, mely a nemi különbözőség elfogadásán, illetve elutasításán alapul. Mulvey rendszerében ez a voyeurizmus és a fetisizmus:

„Így a férfiaknak, a tekintet aktív ellenőrzőinek gyönyörűségére ikonként bemutatott nő mindig az eredetileg jelölt fenyegetést eleveníti fel. A férfi tudatalatti számára két út lehetséges e kasztrációs félelem előli kitérésre: a belefeledkezés az eredendő trauma rekonstruálásába (a nő tanulmányozása és demisztifikálása) a bűnös objektum leértékelésével, büntetésével vagy megmentésével (a film noir témái által ábrázolt úttal) kiegyensúlyozódva; vagy pedig a kasztráció teljes tagadása egy fétis behelyettesítésével, vagy az ábrázolt alak fétissé alakításával, azért, hogy az veszélyesből megnyugtatóvá váljon (innen a túlértékelés, a női sztár kultusza).”<sup>201</sup>

Ha Mulvey játékfilmekre vonatkozó meglátásait a pornófilmre transzponáljuk, akkor a következőket mondhatjuk: a voyeurizmus a változásra és a mozgásra, összességében a narrációra koncentrálnak nézési forma. A voyeurista befogadó olyan pornót néz, ahol a nemi különbség tisztán deklarálódik (például visszatérő elemként megjelenő *crotch shot*-ban, amikor a kamera egyenesen bevonul a szétterpesztett női lábak közé), illetve amely segítségével demisztifikálhatja a nézés a tárgyát, esetleg meg is büntetheti azt. Előfordul, hogy ez a vágy már pusztán a férfi tekintet (male gaze) leuraló jellegénél fogva kielégül, esetenként mindez csak erőszakos tartalmak megnézésével sikerül.

A fetisizmus a voyeurizmussal teljesen ellentétes befogadói aktus. A fetisizma néző mindent megtesz a nemi különbözőség elrejtésének érdekében. Ehhez segítséget nyújthat a

---

<sup>200</sup> Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 23.

<sup>201</sup> Mulvey, Laura: Vizuális öröm és narratív film. Ford. Muráth Rita. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Szerk. Bókay Antal. Bp., Osiris, 2002. 565.

női szereplők ruházatának (harisnya, magas sarkú cipő, ostor stb.) vagy a szexuális segédeszközöknek (pezsgősüveg, vibrátor) fétisszerű használata és bemutatása, de idesorolhatók a korábban elemzett shemale és transzszexuális filmek is.

Ezen túl formai eszközök is szerepet játszanak a fetisisztikus szemlélet kialakításában. Mulvey szerint a fetisizmus az események ismétlésére érzékeny nézési típus és legkevésbé sem a narratív struktúrák megfejtése vezérli. A fetisisztikus reprezentáció igyekszik eltüntetni a néző és a reprezentáció közötti távolságot.

A film technikai és narrációs kidolgozása ebben az esetben elébe megy a vágyaknak és olyan fetisisztikus aspektust alakít ki, hogy a lehető legkisebb legyen a nézett és a néző közötti különbség. Ezt több módon is megteheti. Első fokon a technikai kép mindig is biztosítja a „valóságos” élmény érzetét, amit még inkább szorosabbra von a test mikroszkopikus szemlélete. A kamera éppúgy kíváncsi a pórusokra, a nyálkahártyák remegő falára, mint az arcra csapódó ondó színárnyalataira.

Másodfokon gyenge narrációt, egyszerű kerettörténetet hoz létre, amiben elsikkad a történet követésének vagy megfejtésének értelmezői feladata. Ehelyett az egyes szituációk ismétlésére kerül a hangsúly, vagy egy (pornó)sztár magamutogató pózolására.

John Ellis szerint a pornográf reprezentációk felosztása fetisisztikus és voyeurisztikus reprezentációkra nem állja meg minden körülmények közt a helyét.<sup>202</sup> A fetisisztikus nézőpontról le kell mondanunk a mainstream pornográfia vizsgálatának nagy részénél, hiszen az a lehető leghangsúlyosabban szembesíti a nézőt a nemek különbözőségével. Úgy gondolom, Ellisnek nincs teljesen igaza Mulvey-t illetően. Mulvey rendszere nagyon is működőképesnek tekinthető, ha felidézzük azt, amit Freud a fetisizta tudathasadásos állapotáról mond. A fetisizmus – voyeurizmus a befogadás hasadt mintázatát leképező fogalompárja esetén sincs ez másként. Inkább azt mondhatjuk ez a két nézési struktúra egymás komplementereit nyújtja, és legkevésbé sem kizáró ellentétek, ahogyan azt Ellis véli. Sőt a pornófilmek sajátja éppen ez a kettősség, hiszen szinte mindig kevert nézőpontokkal találkozunk.

---

<sup>202</sup> Ellis, John: A pornográfiairól. Ford. Farkas Zita. *Kalligram*, 1998 / 3-4-5. 112.

## **4.3. A PORNÓFILM FEMINISTA KRITIKÁJA**

### **4.3.1. A fallosz „helye”**

Mulvey programadó írása egyértelműen a fallogocentrizmus bírálatát fogalmazza meg azzal, hogy a nézést, mint uralmi formát a férfi privilégiumaként határozza meg. Ezzel együtt a narratív tömegfilm olyan konstruktumként jelenik meg, ahol a befogadó erotizált vizuális öröme a nő képének központi szerepéhez kötött. Ennek a centrális pozíciónak a megítélése azonban meglehetősen ambivalens. A nő világmegtartó erővel rendelkezik, mégsem több a



férfi instanciára mutató jelnél. Így a hiány jelölője Mulvey rendszerében is a nő lesz.<sup>203</sup> Ugyanakkor a hiány felismerésének hangsúlyosabb oldalát jelenti annak a deklarációja, hogy a nő a falloszhoz kötődő metonimikus viszonyában nem egyszerűen hiányként, hanem olyan abszolútumként is tételeződik, mely a szimbolikus rend szignifikációs garanciája. „A fallocentrizmus minden manifesztációjának a paradoxona az, hogy a világának rendje és jelentése a kasztrált nő képétől függ. A kasztrált nő e képe az egész rendszer tartópillére: a nő hiánya hozza létre a falluszt mint szimbolikus jelenlétet, továbbá az ő vágya az, hogy pótolja a hiányt, melyet a fallusz jelöl.”<sup>204</sup>

Noha Mulvey elsősorban a noir, a thriller és a musical műfajait vizsgálva támasztja alá téziseit – az explicit szexualitást csak a marginálisan megemlített sztriptíz és szexképek kapcsán érinti – ennek ellenére nem nehéz belátni, hogy a pornó alapvetően és minden műfajnál hatványozottabban teljesíti be azt a sémát, ahogyan a nő képe a tömegfilm struktúráját megszervezi. Összegezve Mulvey elsődleges meglátásait a következőket találjuk: a tömegfilmben már eleve kódolva van a nő megnézendősége, pontosabban az, hogy hogyan kell a nőre tekinteni, illetve az is, hogy a fallosz a jelölés központja, azzal együtt, hogy paradox módon a műfaj legfontosabb invariáns eleme a nő testének monitorozása. Minden más műfajnál látványosabban mutatkozik meg, hogy a pornófilm esetében a fallosz, mint derridai értelemben vett metafizikus középpont,<sup>205</sup> szétzilálhatatlan és megkérdőjelezhetetlen. Ha ennek a középpontnak a külső, formatív struktúrákhoz való kapcsolatát vizsgáljuk, látható, hogy a kortárs hardcore pornófilm hetvenes évektől máig meghatározó képszerkesztési elve a

---

<sup>203</sup> A nő a nemi különbözőség olyan reprezentánsa, aki nem csupán a vágy tárgya, de a kasztrációs büntetés fenyegető jelét is magán hordja. A feministák értelmezésében ez a hiány egy származtatott, pontosabban fogalmazva egy nem létező női identitás fundamentuma. A hiány a férfi principiális pozitivitásából eredeztetett. Laquer szintén kifejti, hogy mindig a nő szexualitása az, amit megalkotunk. A nő üres és kitöltendő, mindig már valamihez viszonyított kategória. Laqueur történeti analízise meggyőzően láttatja, hogy a nő speciális objektumként, ellenkező nemként történő pozicionálása egybeesik a társadalmi nemek kialakulásával: „azt a megközelítést szeretném itt javasolni, hogy ezekben a felvilágosodás előtt keletkezett szövegekben, sőt még néhány később születettben is, a biológiai nemet (sex), vagyis a testet kell másodlagos jelenségként felfogni, míg a társadalmi nemet (gender), amit mi kulturális kategóriának nevezünk, kell elsődlegesnek vagy „valóban létezőként” felfogni. A társadalmi nem – férfi és nő – nagy jelentőséggel bír, és a dolgok rendjének része volt, a biológiai nem konvenciókon alapuló volt, bár a modern kori terminológia a dolgok ilyenfajta átrendezését értelmetlenné teszi.” In Laqueur, Thomas: *A testet öltött nem*. Ford. Szabó Valéria. Budapest. Új Mandátum. 2002. 27. A társadalmi nem paradigmáját megelőző korábbi elképzelések is hierarchikusan képzelték el a nő és a férfi viszonyát. Az egynemű modellben a férfi és nő (például Galénosznál) ugyanannak a struktúrának az eltérő szintű megjelenési formáját képezte. A nőt tökéletlen férfinak tekintették. Az oppozicionális logika, mely a nőt és a férfit ugyanannak a mátrixnak a két ellentétes pólusán helyezi el csak a felvilágosodás után megszilárdult elképzelésnek tekinthető. „Így a régi modell, amelyben a férfiakat és nőket metafizikai tökéletességük, hőjük foka szerint rendezték sorba egy olyan függőleges tengely mentén, amelynek a csúcsa a férfi volt, a tizenharmadik század végére átadta helyét a radikális dizmorfizmus és a biológiai divergencia modelljének. A nőknek a férfiakhoz viszonyított ábrázolásaiban a hierarchikus metafizika helyét a teljes különbözőség elvére épülő anatómia és fiziológia vette át.” Uo. 25.

<sup>204</sup> Mulvey: i.m. 560.

<sup>205</sup> Vö. Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2. 21-35.

fallosz (helyének a) középpontba helyezése. Az expozíció után – mely leginkább a fétisként bemutatott női szereplő(k) enumerálását<sup>206</sup> végzi el – a férfi szereplő belépése a diegetikus térbe megszünteti a pornósztárszínész középonti szerepét és a képműző centrumát a merev pénisz képe foglalja el. A fallosz azokban a filmtípusokban is a jelölés biztosító maradványa, ahol nincs is jelen. A fallosz a fétis képében, metonimikusan vagy metaforikusan mindig visszalopja magát. A leszbikus pornó erős instrumentalitása, a különböző pénisz intézmények, szexuális játékszerek, vibrátorok állandó jelenléte szolgálhat erre példaként.

A leszbikus pornófilm látszólag megteremtheti annak az esélyét, hogy más kódokat érvényesítsen és használjon, mint a heteroszexuális nemi mátrixot verifikáló alműfajok, de a leszbikus pornófilm ilyen irányú szubverzív feloldódása feloldódik a gyártás férfiközpontú érdeklődésében. Míg a leszbikus irodalom a szerzők személyén és a politikailag elkötelezett tematikán keresztül sokszor kapcsolódik valamilyen feminista irányzathoz,<sup>207</sup> queer vagy más típusú emancipatorikus mozgalomok kritikai célkitűzéseikhez, addig a női homoszexualitás bemutatása a pornófilmben alapvetően a *male gaze* kielégítésére szolgál. Másrészt a pornófilm értékszerkezetére vonatkozó negatív feminista megállapítások eleve megszüntetik annak lehetőségét, hogy a leszbikus pornóban a film női kritikusai kitörési pontot találjanak vagy keressenek. Természetesen igaz az, hogy a leszbikus pornófilm logikáját nem a vágy új formáinak a kikísérletezése jellemzi, sem a férfi tekintet kizárása. Sokkal inkább a vágy tárgyának a megkettőzése, sőt megsokszorozása a cél. Ez az alműfaj ebből a szempontból egyfajta *cross over*-ként működik. A *cross over* annak köszönheti népszerűségét, hogy a populáris kultúra mitológiáit mixelve átjárást teremt a kultuszfilmek karakterkészlete és egyéb tematikus egységei között. A *cross over* a mennyiség elvét avatja marketingjének központi elemévé, hogy így egyesítse a populáris mitológiák rajongótáborait. *Freddy vs. Jason* (*Freddy vs. Jason*, Ronny Yu, 2003) vagy *Alien vs. Predator – A Halál a Ragadozó ellen* (*Alien vs. Predator*, Paul W. S. Anderson, 2004) típusú filmek már címválasztásukkal is jelzik, hogy egyfajta meccsként felfogott versenyben ütköznek meg a szereplők. A leszbikus film esetében szintén a férfinező szórakoztatásának céljából megrendezett látványosságról van szó, ahol az anonim vagy „márkanévvel” rendelkező női színésznőkkel történik a *cross over* csábítása (pl.: *Carmella Bing and Shyla Stylez Christmas anal*<sup>208</sup>). A leszbikus pornó a heteroszexuális

---

<sup>206</sup> Az ezredforduló videoklipjeinek szinte kötelező kelléke, az enumeráció. Az eposzok seregszemléjéhez, felsorolásához hasonlóan a női szereplő(k) adottságainak leltározására szolgál, amit legtöbbször a kameraman vagy a rendező *voice off* (képen kívüli hang) instrukciói kísérik. A film elején, általában még a férfi szereplő színrelépését megelőzően a néző szemügyre veheti a női modell testét, aki igyekszik a minden oldalról bemutatni saját magát egy tánc vagy maszturbáció közben.

<sup>207</sup> A hazai női leszbikus irodalom ilyen képviselője például Gordon Ágata.

<sup>208</sup> [http://www.cliphunter.com/w/1007693/Carmella Bing and Shyla Stylez Christmas anal](http://www.cliphunter.com/w/1007693/Carmella%20Bing%20and%20Shyla%20Stylez%20Christmas%20anal); 2012.12.23

mainstream része. Jennifer Moorman szerint ennyiben nem is tekinthető homoszexualitásnak. A leszbikus pornó speciális helyzete azért tünetértékű, mert felhívja a figyelmet arra, hogy a pornó miként képes önmagában is konceptualizálni azt, hogy mit is értünk perverzió, adott esetben homoszexualitás alatt.<sup>209</sup>

A leszbikus film veszélytelen és éppen ezért vonzó reprezentáció a férfi közönség számára. A férfinéző anélkül veheti szemügyre a vágy tárgyát, hogy a vásznon látható férfi szereplővel való sikertelen azonosulás veszélyének tenné ki magát. Így elkerülhetővé válik az ősjelenet traumájának az újraélése.

Míg a férfi homoszexualitást tematizáló filmek forgalmazási, terjesztési szempontból viszonylag elkülönülnek a fősodor termékeitől, a leszbikus pornó az erős szabályrendszerrel<sup>210</sup> rendelkező heteroszexuális mainstream pornográfia része marad piaci szempontból. Elsődlegesen azért, mert, ahol a nő erotikus látványként épül bele a filmbe, már mindig a fallosz „helyeként” jelenik meg, és ezen az sem változtat, hogy a nő egy „seb” látványának a hordozója.

A pornófilmmel kapcsolatban legtöbbször hangoztatott vád, hogy a pornó öncélú. Ez az öncélúság pedig abból fakad, hogy egyetlen célja és funkciója az egyszerű szenzualizmus és az élvezet elősegítése. A protestáns etikának az életvezetés racionalizálásában elért több évszázados sikere nélkül ez az érv ma aligha tűnne magától értetődőnek. Ugyanakkor a pornó végső célja nem pusztán az élvezet. A filmes műfajok nagy része ellátott vagy ellát a társadalmon belül valamiféle pszichológiai funkciót, a fantázia és a fikció segítségével kompenzálja a valóságot, és hozzájárul a társadalom kollektív tudattalanjának a működéséhez. A western mitológiája sikeresen pótolta az amerikai társadalom számára az európai nacionalizmusban oly fontos szerepet játszó historizmust és a nyelvi közösség illúzióját. A sci-fi és részben a horror az urbánus léthez köthető félelmeket dolgozza fel azáltal, hogy epidémiás katasztrófákat, technikai kontrollvesztést, a faj hanyatlását fikcionizálja.

---

<sup>209</sup> Moorman, Jennifer: *Gay for Pay, Gay Fore(play). The Politics of Taxonomy and Authenticity In LGBTQ Online Porn.* In *Porn.com: Making Sense of Online Pornography.* Szerk. Feona Attwood: Peter Lang Publishing, New York. 2010. 157.

<sup>210</sup> A női homoszexualitás ebben az esetben nem tabuként jelenik meg, hanem inkább egyfajta előadásként, pankrációként. Semmiképpen sem olyan formaként, ami valóságos. Hiba lenne azt hinni, hogy a mainstream pornó lebontja a társadalmi konvenciókat. Alműfajai legerősebben kodifikált zsánerek közé sorolhatóak, mint amilyen a western vagy a gengszterfilm. A pornó tematikusan, motívum- és karakterkészletét tekintve teljes mértékben zárt műfaj. A mainstream pornófilm saját hagyományain belül végtelenül konzervatív. A heteroszexuális gruppen, threesome jelenetek férfi szereplői soha nem kerülnek homoszexuális interakcióba. A mainstream pornó kerüli az olyan extrémítások bemutatását, mint a nekrofilia vagy zoofilia. Ahogyan korábban kifejtettem, a hálózati kultúra az utóbbi időben ezen a téren is jelentős változásokat hozott. Egy site akkor érhet el jelentős piaci sikereket, ha egyre több „határsértő” alműfajt is beemel a kínálatába.

Gyakorlatilag minden műfaj esetében eléggé markánsan kirajzolódnak ezek a reaktív tényezők. A pornófilm is rendelkezik ilyen funkcióval.

A női nemi szerv feltárulása, a kasztráció okozta seb traumája az, aminek terhe alól a mainstream pornográfia felszabadíthatja nézőjét. Fogalmazhatunk úgy is, hogy pornó terápiás jellege abból fakad, hogy a nő tárgyiasítása a férfi fixálódott félelmeit feloldó fikció legfontosabb eleme. A pornófilm okkal férfi műfaj. Szinte minden eszközével a kasztrációs félelem közömbösítését hajtja végre.

#### **4.3.2. Az erőszak a férfi békéje**<sup>211</sup>

Mulvey-hoz hasonlóan feministák széles köre osztozik abban a nézetben, hogy a szexképek és a pornó a „men power”-t juttatja érvényre a nő szexuális tárgyá váló lealacsonyításán keresztül. A pornóról, mint a nő eltárgyiasításának legtisztább formájáról, a patriarchális reprezentáció tiszta modelljéről beszélnek. A hardcore pornófilm a feminista diskurzuson belül is egyfajta metafilmként, a fallogocentrikus struktúrák és szövegek zászlós hajójaként tűnik fel. Ez bizonyos értelemben igaz is. Hiszen az ezt megelőző fejezetben éppen azt szerettem volna bizonyítani, hogy milyen céllal megy végbe a pornón belül a nő tárgyiasítása. A feminista olvasat reflektálatlan elfogadása azonban annak a veszélyét is magában rejti, hogy a pornó női szempontú értelmezői gyakran adják át magukat valamilyen allegorizáló olvasatnak. Eképpen a pornófilm a nők ellen elkövetett igazságtalanságok és erőszak kikristályosodott formájának tekinthető, ahol a nézői pozíciók nemi szerepek szerint rögzítettek. A következőkben azt vizsgálom, hogy ezek az allegorizációk milyen műfaji portrét hoznak létre, hogyan válik maga a film médiuma elsődlegesen a férfi szexust ökonomizáló rendszerré. Ezek az allegorizációk bármennyire is virulensnek és állandónak tűnnek föl nemcsak a vulgár, de az akadémiai feminizmus berkein belül is a porn studies

---

<sup>211</sup> A szentencia eredeti formájában („Az agresszió a férfi békéje.”) Farkas Zsolt *Aphorism Factory* című kísérleti projektében szerepel először. Farkas Zsolt: Néhány szó a bölselemgyárról. *Pompeji*, 1994/1-2. 239.

feminista megközelítései – az olyan teoretikusoknak köszönhetően, mint Laura Kipnis vagy Linda Williams – az utóbbi egy évtizedben sok szempontból nagyon árnyalttá váltak. A vizuális erőszakot legtöbbször befogadáselméleti szempontból vizsgáló megközelítéseket leváltották a műfajkritikai, szemiotikai indíttatású elemzések és jelentős mértékben újrarahuzalozták a pornófilmmel kapcsolatos beidegződéseket, kiemelve ezzel a pornófilm kritikáját az eredendően politikai kérdésfelvetések szűk mozgásteréből.

A műfajkritikán keresztül megvalósuló korai médiumkritika a Frankforti Iskola elméleti beágyazottságának megfelelően még egyszerűen a fasizmus rémképét látta derengeni minden tömegkulturális termékben. Adorno és Horkheimer nevével fémjelezhető irányvonal legfontosabb felismerése az volt, hogy a szabadidős kultúrára ráépülő tömegkultúra az élvezeti faktorok felszabadításával háttérbe szorítja az elit kultúrára jellemző kogníciót.<sup>212</sup> Ez a szemlélet általános ismérve lett a baloldali kultúrkritikusok munkáinak, de a feminista hangvételű porn studies estében is markáns kiindulóponttá vált. A pornó posztmodern kritikusai azonban jelentős mértékben revideálták a populáris kultúra monolit elképzeléseit, és felismerték, amit Adornoék nem, hogy az elmélet dialektikája önmagában nem képes gátat vetni sem a kultúra fasizálódásának, sem a szubjektum örömeivel keresztüli szabályozásának.

Chris McGee a következőkben foglalja össze a tömegkultúra és az ideológiakritika jelenlegi viszonyát:

„A kurrens kritikai kultúrakutatás modellje ezzel szemben arra hajlik, hogy jelentésgazdagságot tulajdonítson a populáris műveknek, s ezzel olyan gondolkodókhöz nyúl vissza, mint Foucault, aki szerint a hatalom mindig produktív, nem pedig restriktív. Míg a vulgármárxizmus elítélően azt állította a populáris szövegekről, hogy azok a megtévedt tudat produktumai, pusztán hordozói az uralkodó osztály ideológiájának, amelynek láncát le kell ráznunk, addig a modern kritikai koncepciók szerint az ideológiák konkurálnak, és nem tudjuk lerázni a hatalom láncait, ellenben ki kell ismernünk annak rendszerét.”<sup>213</sup>

Fontos tehát rámutatni, hogy a feminista pornókutatás területén egészen új hatalom és ideológia fogalom válik hatályossá. A posztmodern feminizmus egyes gondolkodóit, már nem egyszerűen a populáris kultúra egyszerű leleplezése és a gyanú hermeneutikája mozgatja, hanem annak felismerése, amit Chris McGee a horrorral kapcsolatos szemléletváltásban ismer fel, vagyis olyan kutatási irány felvállalása, amely „arra a premisszára épül, hogy egy film értelmezése irodalomtudományi paradigma szerint tökéletesen helyénvaló egy olyan

---

<sup>212</sup> McGee, Chris: A borzalmas test olvasása. A horrorfilm kontextusai. Ford. Tóth Tamás Boldizsár. *Metropolis*, 2006/1. 10.

<sup>213</sup> McGee: i.m. 11.

kultúrakutatási modellen belül, amely a populáris kultúra afféle fordított megközelítését hirdeti, amennyiben a populáris szöveget értékesnek tekinti a benne rejlő ideológia feltárulásának potenciálja miatt”. Ennek fényében a filmbéli erőszak a pornóban nem egy műfaj veszélyesként kezelendő attribútuma, hanem olyan jelenség, amely más filmtípusokban is jelen van. A művészfilmet vagy más műfajokat (melodráma, musical) pusztán az különbözteti meg a pornótól, hogy ilyen irányú viszonyaikat sokkal jobban elrejtik.

Visszatérve a korábbi gondolatmenethez a feminista kritika legtöbbször hangoztatott vádját a kezdetektől az, hogy a pornográfia dehumanizálja mind nézőjét, mind pedig az aktorokat. Ennek a dehumanizációs aktusnak leginkább a nők az áldozatai. A pornó tehát többszörösen is erőszakfilmnek tekinthető, ahol a dominancia és a büntetés logikája alakítja ki nem csak a cselekményt, de a látvány terét is. Ha elfogadjuk Mulvey érvelését, akkor az erőszak széleskörű jelenléte a pornóban a férfi uralmának és kontrolljának a biztosítását szolgálja a kasztrált nő képe fölött, vagyis az erőszak mondhatni a férfi békéje. Ahogy arról korábban is szó volt, a tekintet önmagában is a büntetés egyik formáját képviseli. Az erőszaknak ez az ornamentikája láthatatlanul is minden esetben átszövi a pornófilmet. A voyeurizmus azonban csak egy lehetőség a nő képének ártalmatlanítására. Ezt egészíti ki ambivalens módon a konkrét fizikai erőszak, illetve ennek komplementereként a nő felmagasztalása.

Ez utóbbira jó példa, hogy a nagy hollywoodi stúdiók mintájára sztáristállót<sup>214</sup> fenntartó pornógyártó cégek színészei közül javarészt csak a női szereplők nevesítettek,<sup>215</sup> a promóciós anyagokon, DVD-borítókön csupán az ő nevük olvasható. A női sztár kultusza Hollywoodban ugyanúgy, mint a pornófilmgyártásban fétissé avatja a nőket. A fetiszálás és az erőszak ekvivalenciájára a legjobb példa az, hogy a sztár pornószínésznők sokkal ritkábban szerepelnek *rough sex*<sup>216</sup> filmekben, hacsak az ilyen típusú jelenetek nem tartoznak az adott sztár imidzséhez (pl.: Belladonna).

---

<sup>214</sup> Lela Star, Jenna Presley, Delta White, Amy Reid, Carmella Bing, Ava Lauren, Angelina Valentine, Gianna Michaels elsősorban a Brazzers női sztárjaiként ismertek a piacon

<sup>215</sup> A brandname-ként visszatérő színésznevek a műfaj hagyományinak megfelelően olyan álnevek, becenevek melyek beazonosíthatóvá teszik a színészeket, de ugyanolyan mértékben el is rejtik a modell valódi személyazonosságát. Így egyetérthetünk Anette Kuhn állításával miszerint a szereplők névtelensége a műfaj fontos jellemzője: „Mintogy a pornográfiára nem érvényesek az aktfotókat bemutató magazinokra vonatkozó korlátozások, ezért az ilyen anyag rögtön a tárgyra térhet, és »testközelből« mutathatja meg a női nemi szerveket. A képen látható nő – névtelen, pontosabban: identitása a nemiségében van, nem pedig a ruhájában, az arcában vagy éppen valamely másik testrészében.” Idézi: Prince, Stephen: Hatalom és fájdalom. Tartalomelemzés és a pornográfia ideológiája. Ford. Kiss Balázs. Új Mandátum Kiadó, 2000. 213.

<sup>216</sup> A *rough sex* a mainstream pornó határán helyezhető el. A férfi-nő szereposztás helyett sokszor a férfi szereplők számbeli fölénye jellemző. A *gang bang* jelenetekben a férfiak egy csoportja áll szemben egy nővel. A női szereplő minden aktivitását és kezdeményezőképességét elveszti a brutalitás és a nemi erőszak (*rape porn*)

Az erőszak talán a legtöbbet vitatott jelenség a pornóval kapcsolatban. Nem pusztán azért, mert a patriarchátus ideológiájának ez a leglátványosabb és egyben legnyersebb megnyilvánulása, hanem ez az egyik neuralgikus pont, amelyen keresztül a pornográfia a szélesebb politikai és társadalmi közbeszéd részévé válik, és ami még fontosabb; saját médiumának működésmódjára irányítja a figyelmet.

Ehhez a politikai diskurzushoz kapcsolódik Stephen Prince korábban már idézett tanulmánya, melyben a tartalomelemzés eszközeivel vizsgálja meg, hogy milyen mértékben van jelen az elnyomás és az erőszak a pornográf egészestés mozifilmekben. Prince két fontos kijelentéssel nyitja vizsgálati beszámolóját. Az első egy módszertani megállapítás, miszerint a pornográfia ideológiája mérhető. Hiszen amellett, hogy elfogadjuk Marx értelmezését az ideológia tudati, mentális definiáltságáról, be kell látnunk, hogy ez megközelítés az ideológiát absztrakcióként határozta meg, hatóterét és működésmódját pedig az eszmék és a tudat körére szűkítette le.

„Ugyanakkor a későbbi szerzők mindegyre azt állították, hogy az ideológiának igenis van konkrét anyagi létezése, legyen az megtalálható az intézmények működésében (mint Althusser mondja), vagy mint szemiotikai anyag, magának a jelnek a szerkezetében (ahogyan Volosinov gondolja) (lásd Althusser 1971, ill. Volosinov 1986). Az ilyen újragondolások olyan teret nyitnak, melyben az ideológiaelemzés új módjai válhatnak fontossá.”<sup>217</sup>

Prince tanulmánya annak ellenére, hogy a kvantitativ eszközökkel mér egy többnyire kvalitatív, vagy pontosabban fogalmazva spekulatív megközelítésben tárgyalható problematikát, elméleti szempontból rendkívül előkészített és az önkorlátozás határáig önreflexív.<sup>218</sup> Mégsem ez jelenti a tanulmány legfontosabb kiindulópontját. A kutatás

---

határát súroló jelenetekben. Az ütések célja ebben az esetben már nem a stimuláló paskolás (spanking), hanem a fájdalom kiváltása vagy a nő megalázása. Visszatérő instrumentumokkal és fordulatokkal itt is találkozunk: hánytatás, kötözés, szájpeckelés, levizelés.

<sup>217</sup> Prince, Stephen: *Hatalom és fájdalom. Tartalomelemzés és a pornográfia ideológiája*. 213.

<sup>218</sup> Prince a tartalomelemzés fontos korlátjaként ismeri föl, hogy a módszer ugyan képes nagy mennyiségű kulturális termék értékelésére, de az így kapott eredmény több szempontból is pontatlannak nevezhető. A tartalomelemzésből hiányzik a kiegészítő diskurzuselemzés. Vagyis a kvantifikáció nem tudja kezelni a kulturális jel többértékűségét. A befogadó egy olyan ágens, akinek a szerepe nincs vizsgálva ezeknek a dekódolásoknak a során, így elsikkad a szöveg eltérő felhasználási módjaiból fakadó poliszémia. Ugyan a vizsgált filmeket Prince leírása szerint egyszerre dekódolta egy női és egy férfi kutató, azonban ez a kontroll még arra sem nyújt elegendő biztosítékot, hogy két különböző értékrendszer szintézise nyilvánulhasson meg a végeredményül kapott statisztikában. A nemek ilyen esszencialista felfogása és felosztása nem számol azzal, hogy a nő el is tudja hagyni, sőt felül is tud emelkedni a patriarchális szimbolikus rendben rögzített nemi szerepeken. A befogadási mintázatok nem különíthetők el diszkrétan a biológiai nemek szintjén. Prince eredményei másfelől csak a pornófilm egy bizonyos, történetileg jól behatárolható típusára lehetnek érvényesek, melyek fogyasztása a kortárs pornófilmen belül már igencsak elenyészőnek számít. A tanulmány az 1972 és 1985 között készült, egészestés pornográf filmeket vizsgálja. A mintát egy 32 filmből álló korpusz jelenti. Olyan klasszikus filmek ezek, mint például a *Mély torok* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972), *Debbie Does Dallas*

közérdekű akar lenni, amennyiben azt egy visszatérő, politikai szempontból is kiemelt kérdéshez köti: „Az utóbbi évek pornográfiával kapcsolatos vitái főként arra összpontosulnak, hogy hogyan is jelenik meg az erőszak a szexuális kontextusban. A vitának újabb lökést adott az igazságügy-miniszter Pornográfiát Vizsgáló Bizottságának Jelentése, mely úgy foglalt állást, hogy igenis van kapcsolat a pornográf anyagok fogyasztása és a – főként a nők ellen elkövetett – erőszakos bűncselekmények között (Attorney General’s 1986: 323-335.) E kapcsolat háttérében állítólag a pornográf anyagokra jellemző értékszerkezet és kapcsolati sablonok húzódnak meg.”<sup>219</sup>

Prince tanulmánya a fenti észrevételek mellett is elsődlegesen ismeretközlő marad és faktumokat<sup>220</sup> szolgáltat a felelős ítéletalkotáshoz. Ennél azonban sokkal érdekesebb az a premissza, ami lehetővé teszi, hogy az életvilág történéseit kauzális összefüggésbe hozza egy médium, egy műfaj belső kódrendszerével.

A későbbiekben részletesen bemutatom, hogy hogyan nyílik ki pornó szabályozandó performativitásának a kérdése a realizmusesztétika, a fogyasztói ideológia és a politika hármasságának vonatkozásrendszerében. Itt csupán egyelőre azzal az előfeltevéssel foglalkozom, amely a pornót az erőszak vonatkozásában a cenzúrázhatóság tartományába utalja.

A Pornográfiát Vizsgáló Bizottság Jelentése, mely deskriptívnek állítja be a pornó diegetikus világát az életvilág történéseihez képest, és a nemi erőszakot egy transzmediális vírusként tünteti fel, egy egyszerű feltételezésen alapul. Eszerint a preconcepció szerint az élet utánozza a művészetet, a művészet pedig az életet. A médiumok performativitásának felemlegetése gyakori a normatív, moralizáló diskurzusokban. A pornó, a videojátékok vagy a mobiltelefonia hatásait vizsgáló tanulmányokból úgy tűnhet, hogy elsősorban a technikai médiumokat érintő kérdéstről van szó, amennyiben ezek a diskurzusok az információs társadalom olyan technofób leírását készítik el, ahol a civilizatorikus félelmek középpontjában a humánus elvesztésével fenyegető technikai fejlődés rémképe áll. A

---

(Debbie Does Dallas, Jim Buckley, 1978). Az egészestés, hetvenes évekbeli mozifilmek narrációs, képkezelési technikái és dialógusai valamint színészvezetése markáns pontokon eltér például a kortárs videoklip esztétikától vagy a korai stagfilmektől.

<sup>219</sup> Prince: i.m. 226.

<sup>220</sup> Prince a következőkben foglalja össze a kutatás eredményeit: „A tartomelemzés közvetlen empirikus alátámasztását adja egy a pornográfiával szemben fölhozott súlyos vádnak, amely szerint a szexuális erőszak végrehajtói általában férfiak, míg az áldozatok nők, és az erőszak megjelenítése a nemi erőszakmítoszok legveszélyesebbikét terjeszti (azt ugyanis, hogy a fájdalom növeli a gerjedelmet). A mindössze 51 ilyen jelenet földolgozása nyomán azt találtuk, 67 százalékuk férfi elkövetőt, 78 százalékuk női áldozatot mutat be. Az áldozatok az eseteknek a mindössze 50 százalékában szállnak az áldozat szenvedésének a megmutatása. A jelenetek több mint kétharmadában tehát a durvaságot nem követi az áldozat szenvedésének mint következménynek a bemutatása. Emellett a durva szóbeli vagy fizikai bánásmód a jelenetek 55 százalékában szexuális gerjedelmet kelt az áldozatban: a durvaságra az áldozatok szokásos válasza a szexuális gerjedelem”. In Uo: 225-226.



performativitás hatóköre azonban nem szűkíthető le ilyen értelemben. Bármely médium képes olyan mintákat kínálni, melyek az idézés aktusán keresztül gyakorlatként terjeszti el azt, amit megnevez vagy felmutat. A korai kulturális emlékezet vagy a vallások rítusai<sup>221</sup> éppúgy idesorolhatóak, mint a posztindusztriális társadalom mémjei.<sup>222</sup> A filmek önmagukban is számtalan replikátort, önmaguk másolására felszólító parancssort tartalmaznak. A reklám története önmagában sem más, mint egymással harcoló mémtechnológiák (merchandise, gerillamarketing stb.) harca. A médiabotrányok prototípusának is nevezhető 18. századi „Werther-láz” tulajdonképpen már a mediális performativitás összes meghatározó aspektusát felvonultatta. Goethe levélregényének, *Az ifjú Werther szenvedéseinek* első kiadása a lipcsei könyvásár alkalmával jelent meg és rövid időn belül bestselleré vált. Werther kultuszfigurája a filmes ikonok, rocksztárok, sztárfutballisták korai elődjeként divatot teremtett. A fiatal férfiak Werther ruháját hordták. Sárga nadrágot, sárga inggel és kék felöltővel, az értelmiségi háztartásokban pedig kötelező kiegészítővé váltak a Werther-csészék és a regény jeleneteivel díszített egyéb „merchandise” termékek (teás kannák, kávé dobozok). A leglényegesebb elem a Goethe regényét övező hisztériában mégis csak az volt, hogy mémként nem csupán az árukapcsolás műveletét hajtotta végre, de teljesen új szubjektumpozíciót és attitűdöt avatott másolandó mintává. A spleen divatjánál azonban sokkal drasztikusabb tendenciaként jelentkezett az az öngyilkossági hullám, melyet szintén Goethe fikciója indított el. Az orvosi szakirodalom David Phillips amerikai pszichológus nyomán 1974-től a média hatására elkövetett öngyilkosságokat Werther-effektusként nevezi meg.<sup>223</sup> Talán szükségtelen taglalni, hogy a bemutatott erőszak performativitásánál sokkal lényegesebb problémakört jelent a médium performativitásának az erőszakossága.

---

<sup>221</sup> A tízparancsolat Richard Dawkins szerint nem más, mint egy mém-halmaz. Egy olyan információ-csomag, mely más mémekkel hálózatba rendeződve képes volt sikeresen fennmaradni a kulturális evolúció során.

<sup>222</sup> A mém fogalmát Dawkins *Az önző gén* című munkájában ismerteti először. A mém lehet egy gondolat, egy dallam, divatos ruhadarab, magatartásforma stb. Gyakorlatilag a kulturális újratermelés bármilyen eleme kezelhető mémként. A mémek Dawkins szerint hasonlóan öröklődnek, mint a gének és ezáltal újra teremtik, illetve mutációk sorával egyben meg is újítják a kultúránkat. „A kulturális átadás analóg a genetikai átadással, amennyiben bizonyos fajta evolúciót idézhet elő, noha alapvetően konzervatív. Chauceur már nem tudna beszélgetni egy mai angollal, annak ellenére, hogy vagy húsz nemzedék megszakítatlan lánc köti őket össze, akik mind úgy tudtak beszélni láncbéli közvetlen szomszédaikkal, ahogy egy fiú beszél az apjával. A nyelv »evolúciója« nem genetikai jellegű, és nagyságrendekkel gyorsabb, mint a genetikai evolúció.” In Dawkins, Richard: *Az önző gén*. Ford. Siklaki István. Budapest. Kossuth, 2005. 176. Fontos megjegyezni, hogy a mémek reprodukciója nem pusztán abban tér el a gének öröklődésétől, hogy gyorsabb, vagyis egy generáción belül is másolódások soráról beszélhetünk, hanem a mémek életében kevésbé fontos kritériumként van jelen a hasznosság elve. Dawkins ezt a kitéltelt a cölibátus intézményével illusztrálja. „A szelekció kedvez azoknak a mémeknek, melyek saját maguk számára nyereségesen használják a kulturális környezetet, a stabil készlet tulajdonságait veszik fel, ahová más mémeknek nehéz betörniük.” In Dawkins: i.m. 184. A populáris kultúra sem más, mint rövid életű, de a másolási megbízhatóság és túlélési érték (fontosabb Dawkins szerint a hosszú életnél) szempontjából életképes információ-csomagok halmaza.

<sup>223</sup> Fekete Sándor et al. : [Az utánzás szerepe az öngyilkos magatartásban](http://www.molnarsilla.hu/sajto_halal/orvosi_hetilap1992jan5.htm). Orvosi Hetilap 1992. január 5. (online elérhetőség: [http://www.molnarsilla.hu/sajto\\_halal/orvosi\\_hetilap1992jan5.htm](http://www.molnarsilla.hu/sajto_halal/orvosi_hetilap1992jan5.htm); 2012.05.04.)

Éppen ezért a nemi erőszakot végső érvként kezelni a pornográfia megítélésekor végtelenül sematikus megközelítést jelent, amely pontosan annak a nézőpontnak az elvesztésével jár, ahonnan láthatóvá válna, hogy a pornó performanciája nem korlátozható az erőszak utánzására. A pornófilm performativitása valóban nagyságrendekkel meghaladja más műfajokét, de ez a hatás inkább következik a mémek biopolitikai súlyozottságából. Hatását és fontosságát tekintve sokkal többről van szó, mintsem egy extrém magatartásforma (ebben az esetben a nemi erőszak) memetikus rögzüléséről.

A nemi erőszak tehát éppúgy jelen van a „törvényszéki” kutatásokban, mint pornóellenes feminista mozgalmak kiáltványaiban. Ez a jelenlét azonban inkább szolgál propagandisztikus célokat mintsem olyan kritikai megközelítést, mely a pornó performativitásának lényegi megismerésére törekedne. Laura Kipnis *Pornográfia*<sup>224</sup> című írásában pontosan arra hívja fel a figyelmet, hogy a feminista kritika nem képes kritikaként működni, mivel az legtöbb esetben megragad a filmélmény hatásának a vizsgálatánál.

„A pornóellenes feministák számára azonban nem a szexuális különbségeken és a lelkivilágon belül, hanem a hatásokon van a hangsúly, azon az ellenségességen, amelyet a pornográfia tölt be a világban – az »asszonynak a konyhában a helye frázistól kezdve az erőszakig, a megbecstelenítésig és a kéjgyilkosságig. A pornóellenes feministák azzal az érveléssel hozakodnak elő, hogy a pornográfia a férfiakat a látott jelenetek újbóli eljátszására ösztönzi, és hogy a pornográfia nem pusztán fantázia és beszéd, hanem tettehívás (ld. Mackinnon, 1993; Dworkin, 1981, 1987; Gubar és Hoff, 1989). A pornóellenes feministák gyakran idézik a problémás következményekkel kapcsolatos kutatásokat, amelyek során a férfiaknak kísérleti jelleggel pornográf képeket és filmeket mutatnak meg, majd a nőkkel és a szexualitással kapcsolatos érzelmeikről faggatják őket. Bizonyos kutatások azt mutatják, hogy a pornográfia megtekintése után a férfiak növekvő erőszakosságukról számolnak a be, érzéketlenebbek a nők iránt, és kevésbé feszélyezi őket az erőszak.»<sup>225</sup>

Kipnis szerint a feminista kritikának jelentősen szélesítenie kell a perspektíváját és fel kell, hogy ismerje, hogy túlzóan nagy figyelmet szentel a férfiagresszióknak. Kipnis azt állítja, hogy a férfinező azonosulási módjait vizsgáló feminista kutatások ugyanazt a hibát követik el, melyet a nyugati falllogocentrikus gondolkodás a nőkkel szemben érvényesít. A feminista kritika miközben az ellen küzd, hogy a nőket eszencializáló és fetiszizáló műfajokat és szövegeket dekonstruálja vagy legalábbis feltárja a működésmódjukat, közben maga is esszencializáló marad. Fel kell tennünk a kérdést, hogy amit a férfinező lát és amivel azonosul, az minden esetben a biológiai neméhez igazodik-e. Vajon a pornófilm férfi szubjektum nemi identitásának az egyirányú, megerősítő fixációját hajtja végre? Kipnis Carol

<sup>224</sup> Kipnis, Laura: Pornográfia. Ford. Fellmann Barbara Rozália. *Fosszília*, 2004/3. 152-157.

<sup>225</sup> Kipnis: i.m. 152-153.

*Clover Men, Women, and Chainsaw; Gender in the Modern Horror Film* című munkáját citálva azt állítja, hogy akárcsak a horrorfilm esetében, a pornó férfinézője is sokkal inkább a szerepekkel azonosul és nem a szereplők neveivel. Így ezek a vizsgálatok nem számolnak azzal, hogy az erőszak sémái nem pusztán férfi tapasztalatot generálnak, de megengedik a „női” megtapasztalását is a transzsexuális azonosulás komplex rendszerén keresztül. Kipnis így a pornófilm performanciájáról a Másik megismerésére és a nemi betekintésre helyezi a hangsúlyt. „A transzsexuális azonosulás a férfinézőnek felkínálja azt az esélyt, hogy megtapasztalják az érzelmek, a rettegés és a konfliktusok széles skáláját, azaz a női szerepeket, mint »magatartást«, amelyek számukra kulturálisan tiltott érzelmek.»<sup>226</sup>

Kipnis kritikája felszámolja a feminista filmelmélet olyan alapszövegeinek az esszencializmusát, mint amilyen Mulvey tanulmányának paradigmává erősödő implikációja a férfi szubjektum erőszakként definiált tekintetéről.

Noha Kipnis argumentációja sikeresen hívja fel a figyelmet arra, hogy „tettehívásként” érteni a pornófilmet milyen önigazoló és egyoldalú elemzések sorát nyithatja meg, ugyanakkor Kipnis szerint a pornófilm sem gyakorol intenzívebb hatást a nézőjére, mint más műfaji filmek. Ahogyan a musical nézője sem rohan ki az esőbe táncolni, úgy a pornófilm nézője is tisztában van azzal, hogy egy műfaj belső szabályrendszere szerint, tehát fiktíven zajlanak az események a vásznon. Ez az első látásra dialektikusnak tűnő mérleg azonban mégis kiegyensúlyozatlan marad. Nem árt újfent hangsúlyozni, hogy a bemutatott erőszak performativitásánál, sokkal nagyobb hatóerejű a médium performativitásának az erőszakossága. Ez az erőszakosság azonban nem extrém példákkal ragadható meg igazán. Elképzelhető, hogy valaki tényleg bankot rabol Mann *Közellenségeikjének* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009) a hatására, de ez még nem nevezhető a társadalom széles rétegeire jellemző praxisnak, mint ahogy a Werther-lázhoz kötött öngyilkosságoknál is hangsúlyosabb, hogy Goethe regénye egy spleenként megnevezhető magatartásmódot, hétköznapi gyakorlatok összefüggő rendszerét hozta létre. A médium performativitásának a lényegét műfajtól függetlenül ez a szinte alig érzékelhető szabályzás jelenti. Tarantino *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) című kultuszfilmjének egyik ominózus jelenetében Uma Thurman John Travoltával táncol Chuck Berry *You Never Can* című dalára, ironikus módon egy olyan nosztalgia bárban, ahol a felszolgálók hollywoodi sztárok imitátorai. Nem sokkal később különböző zenés szórakozóhelyeken tömegével jelentek meg azok a fiatal nők, akik Thurman híressé vált mozdulatait utánozták tánc közben. Cassavetes *Minnie és*

---

<sup>226</sup> Uo.153.

*Moskowitz* (*Minnie és Moskowitz*, John Cassavetes, 1971) című filmjének főszereplője (Gena Rowlands) éppen erről beszél. Identitásunk nem más, mint ilyen projekciók palimpszesztje. Cassavetes finom kulturkritikájának a célpontja is éppen ez Carney szerint:

„Egyetlen adat sem feldolgozatlan, egyetlen élmény sem friss. Minden és mindenki könnyörtelenül feldolgozott és konzervált a tömegfogyasztás számára. A *Minnie és Moskowitz* olyan világot fest le, ahol a kultúra vette át a természet helyét. Pontosabban fogalmazva, a kultúra meggyőzte saját hitelességéről az olyan szereplőket, mint Minnie, ezért ha Seymour nem úgy néz ki, mint a mozik hercege, és nem úgy viselkedik, mint a mesekönyvek hősei, akkor nem válhat Minnie életének a részévé. Aligha tekinthető véletlennek, hogy az a három Cassavetes-film, amelyben Los Angeles fontos szerepet tölt be a történet szempontjából – ide tartozik ez a film, valamint az *Egy kínai bukméker meggyilkolása*, és a *Szeretetáradat* –, a kifejezés és az identitás kulturális termelését választja témájául.”<sup>227</sup>

A film létrehozta identitásunkat, a mémként kapott minták ösztönös cselekvések szintjéig meghatározza viseletünket, testképünket, mozdulatainkat. Igazából nem tudjuk eldönteni, hogy egy karakteres kéztartást Bruce Willistől vagy nagyapánktól örököltük-e. Ennek a folyamatos identitás projekciónak a nárcisztikus keretét az az interiorizált kameratudat biztosítja, mely a mozisituáción kívül is állandó azonosulási pontként jelenik meg. Az apparátusnak ez a ránk szegeződő virtuális tekintete – melyet Barthes úgy határozott meg a *Világoskamrában*, hogy már azelőtt képpé válunk, mielőtt a fényképezőgép objektíve elé kerülnék – folyamatos tükörstádiumban tarja az ént és projektálja az ismert mintákat. Azt gondolom, hogy a pornó minden más filmtípusnál fokozottabban és egzisztenciális értelemben képes (per)formálni szexualitásunkat és életünket. A klasszikus politika átalakulása biopolitikává pedig éppen arról tanúskodik, hogy ezek a fogalmak, élet és szexualitás, az ezredfordulón többé már nem választhatók szét,<sup>228</sup> mint ahogyan a kép és a test fogalma sem. Belting éppen ebben látja a test lényegiségét. A test olyan létező, amely nem tud megszabadulni képszerű voltától és csupán folyamatos performálódásában érhető tetten:

„Az ember minden ábrázolását – mint a test ábrázolását – a jelenségből nyerjük ki. Az ember ábrázolása egy olyan létről szól, amelyet csakis a látszatban képes ábrázolni. A képben, amiben az embert megjeleníti, azt mutatja meg, hogy mi [van] az ember. A kép egy testet helyettesítve teszi ezt, amelyet úgy visz színre, hogy az a kívánt

---

<sup>227</sup> Carney, Ray: A rendszer szétzúzása. In Uő: *John Cassavetes filmjei*. Osiris, Bp., 2001. 204.

<sup>228</sup> Foucault szerint a felvilágosodás korától már nem az egyirányú elnyomás, különböző szankciók és végső soron a halálbüntetés (ahogyan azt a középkorban látjuk) jelenti a hatalom elrettentő erejét. A halál helyett az életen keresztüli gondoskodás vette át a fejelemzett, termelésre kondicionált szubjektum irányításának módját. „A gazdagok és a kicsapongók öncélú tobzódása, a nőtlenség és a szabadosság szertartásos ostromozásáról olyan diskurzusra térnek át, amelyben a népesség szexuális magatartása egyszerre tárgya az elemzésnek és a külső beavatkozásnak; a merkantilista időszak erőteljesen szaporodáspárti tanairól fokozatosan áttérnek azokra a finomabb és pontosabban kiszámított kísérletekre, amelyek – attól függően, hogy éppen mi a cél, és hogy éppen mit tekintenek a legsürgősebb feladatnak – a natalizmus és az antinatalizmus közt ingadozik.” In Foucault, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter, Atlantisz, Bp., 28.

evidenciával szolgáljon. Az ember olyan módon van, ahogyan a testben megjelenik. A test maga már akkor kép, mielőtt még újraalkotnák a képben. A leképezés nem az, aminek állítja magát, tehát nem a test *reprodukcója*. Valójában a testről alkotott olyan kép produkciója, ami eleve adott abban, ahogy a test önmagát ábrázolja. Az *ember-test-kép háromszög* nem oldható fel, hacsak nem akarjuk egyszerre elveszíteni mindhárom vonatkozási pontot.”<sup>229</sup>

A pornó is produkció, még hozzá a leghatásosabb és az egyik legtöbbet használt testképtár. Bár nem készíthető pontos értékelés arról, hogy a pornófilmgyártás milyen arányú az egyéb műfajok előállításához mérten, hiszen az amatőr filmezés területe detektálhatatlan, mint ahogy az is, hogy a hálózati kultúra korában milyen mennyiségben és rendszerességgel néz valaki pornófilmet. A méretek tekintetében mégis eligazító lehet, hogy a nagy fájlcsereelő rendszerek és az ezekhez kapcsolódó internetes oldalak legalább ugyanolyan mértékben kínálnak pornófilmeket letöltésre, mint egyéb műfajokat. A kortárs kultúrában a pornográfia rejtett presztízisének köszönhetően nagyon gyorsan vált csatornát és közeget. A híres pornósztárok egészestés mozifilmek, sorozatok és talk-showk vendégszereplői. Michelle Wild nevű hazai pornósztár pedig azon túl, hogy szexuális tanácsadóként asszisztált egy ismert férfimagazinban, Magyarország egyik legnépszerűbb konformista kórházsorozatában kapott szerepet. A műfaj, ahogyan azt korábban részletesen bemutattam, kezd kimozdulni szubkulturális zártságából. A mainstream pornófilmnek tehát felbecsülhetetlen performatív ereje van. A pornófilm szereplőinek teste egyszerre stigmatizált és rajongással övezett.

Egy szemléletes példája ennek a performativitásnak, hogy a kilencvenes években a tetoválás kultúrájának a popularizálódásában hihetetlenül nagy szerepet kaptak a pornósztárok. A pornósztárok meghatározó védjegyeiként funkcionáló tetoválások divatos mintákként köszöntek vissza a strandokon. A tetoválás elveszítette szubkulturális jelentéseit, már nem a beavatottság és a közösségtudat (hadsereg, börtön, család) emlékét hordozta, hanem többek között a szexuális potenciál és a csábítás jelévé vált. A kilencvenes évektől a fiatal nők szívesen hordtak olyan, legtöbbször nonfigurális tetoválást a fenekük fölött, melyet a szlengben beszélő névvel „bazdmeg tetkónak” vagy „kurva rendszámnak” is neveznek és először tipikusan a pornófilmek modelljei viselték.

A pornó abból kifolyólag, hogy a test az elsődleges tárgya – bár ezt a megállapítást egyre többet hallani általában a filmmel kapcsolatban is<sup>230</sup> – a test anyagi minőségeire

---

<sup>229</sup> Belting, Hans: A test képe mint emberkép. Ford. Kelemen Pál. *Vulgo*, IV. évf. 2. szám 36.

<sup>230</sup> Bonitzer meglátásaival egyezően Margitházi Beja is egyetért abban, hogy a technikai kép, különösen a filmkép esetében az emberi test képezi a méretek és az arányok kialakításának az alapját: „Az emberi test középponti helyzete arra a reneszánsz modellre utal, melyet a vitruviusi arányok alapján da Vinci híres rajza jelenített meg, és amelynek léptékét, a klasszikus szcenográfiai modell dominanciájának a folytatódásaként, a film is átveszi azzal, hogy az emberi alakot strukturálja az ábrázolás mezőjét: míg a gyakorlati filmes szabályok

vonatkozó mintái, mémjei láthatatlanul vagy közvetve hatalmas szerepet játszanak abban a folyamatban, amit a testet szociális konstruktumként definiáló szakirodalom „testesülésnek” (*embodiment*) nevez.<sup>231</sup> A pornó mémjei a testesülés folyamatán keresztül beépülnek az emberek mindennapi viselkedésébe, a testi funkcióik irányításába, és a szexuális gyakorlatokba. Barthes fogalmával élve a studium rétege sűríti egy pornófilmben is ezeket a legkönnyebben dekódolható jeleket. Evidenciájuknál fogva ezek a jelek; szilikon protézisek, a fanszörzet fazonja, tetoválások, testékszerek, koreográfia stb. szinte „átlátszóak” a pornófilm diegetikus világban, pedig ezek a pornófilm elsőrendű mémjei. Dawkins meglátása szerint a mém értelmetlen cselekvésminta. Példaként a baseball sapka eltérő viseletét említi, ahol az ember szempontjából teljesen lényegtelen, hogy előre vagy hátrafordított silttel viseljük-e, ahogyan az is, hogy miként fazonírozzuk fanszörzetünket. Mégis a testesülés szempontjából azonban a mém nagyon is értelemszerű, vagy legalábbis funkcionális lehet. Egy lacaniánus értelmezésben ezek mind a tükörstádium logikájának megfelelő nárcisztikus azonosulás eszközei, a szubjektum nemi identitásának megszilárdítói. Ahogy Hajas Tibor fogalmaz: „Saját magunk manökenjei vagyunk.”<sup>232</sup> és ez a pornográfiára különösen igaz. A legkönnyebben ez a testkép uniformizmusában és a testi önmegjelenítés felértékelődésében érhető tetten. A pornó a nyolcvanas években videokorszak beköszöntével, majd a kilencvenes években a hálózati kultúra kibontakozásával válik szó szoros értelemben vett tömegkultúrává. Csöppet sem elhanyagolható tény, hogy a dizmorfofóbia, azaz a „testi dizmorfiás zavar”, mely a testi szépséghibákkal összefüggő mentális betegség megnevezésére szolgál 1980-ban bekerül a DSM-be, a pszichiátriai betegségek nemzetközi klasszifikációs rendszerébe.<sup>233</sup>

Azonban felmerül a kérdés, hogy van-e különbség aközött, hogy hogyan táncolunk egy szórakozóhelyen a *Ponyvaregény* hatására, illetve, hogy milyen dramaturgiát

---

tágabb értelemben vonatkoznak a térre, a plánok méretét ez a normatív, antropocentrikus modell határozza meg. Ezen felül, valahányszor filmet nézünk, testeket nézünk; a filmbeli test státuszának a hangsúlya változhat ugyan, de ha a keretből hiányzik is, a történetben mindig érintett, jelen van – Bazin tömörített megfogalmazásában: a film lényegében testeket helyez el a terekben.” In Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008. 111. Nem hiszem, hogy a pornón kívül létezik más műfaj, amely ilyen intenzíven a testet helyezné a középpontba. Ebben az esetben ez a centralizálás azonban már nem is a diegetikus tér léptékeinek az előállítását szolgálja. A pornót nem érdekli a tér abban az értelemben, ahogy például a western. A pornóban a test nem viszonyítási alap, nem is akcidencia, hanem olyan abszolútum, ami éppen a tér megszűnését eredményezi. A pornó elveszti a teret azért, hogy a látvány részleteire koncentrál. A kép ebben az esetben szinte absztrakttá válik, hiszen a közelképtől az optikai tudattalanig tart az a tartomány, ahol megszületik a „cselekmény”.

<sup>231</sup> „Amennyiben a testesülés egy egzisztenciális állapot, amelyben a test a tapasztalás szubjektív forrása, illetve annak interszubjektív terepe, akkor a testesülés címszó alá sorolt tanulmányok nem magával a testtel kapcsolatosak. Ehelyett, legalábbis a testi lét szemszögéből nézve, a kultúráról és a tapasztalásról szólnak.” In Csabai Márta – Erős Ferenc: *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Új Mandátum, Budapest. 2002. 62.

<sup>232</sup> Hajas Tibor: [Önéletrajz]. In Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005. 15.

<sup>233</sup> Csabai – Erős: i.m.135.

alkalmazunk és hogy hogyan „rendezzük meg” saját nemi aktusainkat valamely szex- vagy pornófilm narrációját követve? A különbség nem immanens, pusztán politikai természetű. A pornó azért lesz kiemelt és a politika által gyanakvó figyelemmel kísért reprezentáció, mert performatív tere megegyezik és konkurál a biohatalom szabályozó mechanizmusaival. „A biohatalom által véghezvitt mikro-szabályozás a társadalom szövetébe, rejtett hálózataiba beépülve hoz létre új testeket és szubjektumokat.”<sup>234</sup>

A pornófilm is része ennek a mikro-szabályozásnak, csupán az kérdéses, hogy milyen státuszt tulajdonítunk a mainstream pornófilmnek. Mennyire tekinthető szubverzívnek és vajon kívül helyezhetjük-e a biohatalom diszkurzív terén? Az eddigiek során leginkább amellet érveltem, hogy a pornófilm normaképző és konzervatív műfaj. Figyelemelvonással köti le a posztindusztriális társadalom tagjainak szabad energiáit, ezzel biztosítva a szexuálisan ökonomizált egyének termelésben való folyamatos részvételét. Olyan hatalmi viszonyokat ábrázol, amellyel konzerválja a fennálló szexuális és politikai rezsím hatalmát. A pornó a szexuális és a gazdasági kizsákmányolást minden esetben szükségszerűnek, sőt törvényszerűnek mutatja be.

A hetvenes évek szexuális forradalma és vele együtt a pornó chic időszak az sugallta, hogy a pornó legalizálása a szabadság egy új formáját képviseli. Tévedés volna azt hinni, hogy a szexualitás felülreprezentálása – ahogyan azt a pornográfia is teszi – a test és a szubjektum felszabadításával lenne egyenlő. Ilyen értelemben a mainstream pornófilm a foucault-i értelemben vett produktív hatalmi technikák reprezentánsa lenne.

A nemiség elnyomása Foucault szerint nem tekinthető történelmi evidenciának. A *szexualitás történetének* első részében kifejti, hogy a szexualitás represszió-elméletei csak annak az elleplezésére szolgálnak, hogy a hatalom sokkal összetettebb módon terjeszti ki a felügyeletét mindennapi élvezetekre és a titkos, egyéni magatartásformákra. Ez a technológia elsősorban nem az elnyomás módozatait alkalmazza, hanem azt, amit Foucault „beszédre bujtogatásként” nevez meg: „Megszületett egy parancs: nemcsak hogy töredelmesen be kell vallani minden törvényszegést, de a vágyat teljes egészébe diskurzussá kell alakítani. Amennyire csak lehetséges mindent meg kell fogalmazni, mindent, kivétel nélkül, még akkor is, ha gondosan semlegesíteni kell a vallomásba szőtt szavakat, kifejezéseket.”<sup>235</sup> A beszédre

---

<sup>234</sup> Csabai – Erős: 40.

<sup>235</sup> Foucault: i.m. 23.

bujtogatás paradigmikus esete a penitencia, melynek gyakorlata a felvilágosodás kezdetével a polgári intézmények alapvető eljárásává válik.<sup>236</sup>

Ugyanakkor elmondható, hogy a pornófilm a fenti érveken túl mégsem sorolható egyértelműen a szexualitás diszkurziválásához, a pornófilm kódrendszere sokkal komplexebb. A mainstream pornó egy utópia, egy szélsőséges fantáziakép, amely a szexualitás energiájának féktelen áramlását vizionálja. A látszat ellenére emiatt aligha veszélyeztetné a rendet, hiszen a fikciós filmek nagy része az általuk biztosított eszképzizmuson keresztül olyan imaginációkat kínálnak fel, melyekkel kanalizálhatóvá válnak a szubjektum energiái. A pornó azonban nem akarja magát fikcióként láttatni. A pornófilm hatásmechanizmusa a realizmusra épül, ezért kerül dokumentatív értéke miatt mindig összetűzésbe a hatalommal.

A biohatalom politikai gazdaságtana olyan racionalizáló ökonómia, amely így nem tudja jóváírni a termelői energia pocsékolását, sem azt a performanciát, mely az erotikáétól merőben eltérő, abjekt testképeket propagál.

### 4.3.3. A leskelődés anatómiája a pornófilmben

A legenda szerint Lady Godiva, Coventry köztisztelőben álló nemesasszonya hiába kérte férjét, hogy csökkentse a város lakóinak az adóit, a férj csak azzal a feltétellel volt hajlandó teljesíteni a kérést, ha szégyenszemre, meztelenül végiglovagol a városon. Lady Godiva elfogadta a perverz ajánlatot, amit a városlakói azzal háláltak meg, hogy a menet ideje alatt mindenki becsukta az ablakok spalettáit, Peeping Tom kivételével, akit arcátlanságáért megvakítottak. Így szól a középkori legenda.

Michael Powell *Peeping Tom*ja,<sup>237</sup> a Karl Böhm által alakított Mark Lewis, Coventry megvakított szabójával ellentétben hivatásos kukucskáló. Napközben segédoperatőrként dolgozik egy filmstúdióban, illetve mint alkalmi szexfotós keresi a kenyerét, éjszakánként viszont igazi eminensként életének legnagyobb vállalkozásán, saját horrorfilmjén dolgozik:

---

<sup>236</sup> Ennyiben tehát jelen írás sem más, mint a szexualitás kérdésének diszkurziválása. A penitencia gyakorlatának tudományos eszközökkel véghezvitt gyakorlata.

<sup>237</sup> Michael Powell: *Peeping Tom*, 1960.



végsőkig hajtott Sztanyiszlavszkij-módszerének igézetében igazi gyilkosságokat rögzít. Kamerájára erősített szurony segítségével, az objektív szorításában döfi le áldozatait, időt hagyva a félelem és a haláltusa gondos dokumentálásához, hiszen pont ez, a képeken visszatükröződő pszichológiai realizmus áll művészi és voyeur vágyainak metszetében. Powell „tanulmánya” a slasher és a pornó közös határmezsgyéjét jelentő snuff-tematikán<sup>238</sup> keresztül a tekintet problematikájának kifinomult metafikcióját kínálja. Az 1960-ban bemutatott film szinte minden képkockájában saját médiumára, műfajára, illetve magára mozisituációra reflektál.<sup>239</sup> Powell finom kritikája azonban nem egyirányú, a film életrajzi utalásain keresztül és önironikus cameojával (Mark omnipotens apjaként jelenik meg a filmben) magához az alkotói folyamathoz is reflexíven viszonyul. Az apaság-kamera-hatalom probléma-együttesről ilyen fokú érzékenységgel majd csak François Ozon *A kis halál (La petite mort*, François Ozon, 1995) című filmje lesz képes beszélni.

Powell horrorjában szinte az összes olyan közkeletű metafora helyet kap, mely a filmkészítés és az optikai médiumok agresszivitását, dehumanizáló jellegét, illetve feminista nézőpontból: a technicizált kan-tekintet (male gaze) leuraló természetét hivatott leírni. A snuff-filmes Mark kezében a kamera fegyver és a hatalom jelképe, a potenciális veszélyt (szerelmet) jelentő nők birtoklásának és kivégzésének az eszköze a művészet ideológiájának leple alatt. A kamera fallikus eredetét jól szemlélteti, hogy Mark első filmfelvevőjét tudós apjától kapja, aki szadista behavioristaként egy kamerával dokumentálja gyermeke kísérletként levezényelt nevelését. A tekintet metaforájaként szereplő kamera elfogadása ebben az esetben a szimbolikus rendbe való bebocsátás előfeltétele. Azé a szimbolikus

---

<sup>238</sup> A snuff film, melyet magyarul szívesen fordítanak gyilkopornóként, a kéjgyilkosság bemutatásával a pornó, a dokumentumfilm és a horror találkozásának nevezhető, ahol az obszcenitás és az erőszak gore-elemekkel bővül. Kereskedelmi forgalomba szinte soha nem kerül és Linda Williams sokat idézett kutatása alapján kijelenthető, hogy eddig az összes elhíresült vagy napvilágot látott snuff film utólag fikciós játéknak bizonyult. Ez persze nem jelenti azt, hogy a snuff pusztán városi legenda, de mítoszt sokkal inkább a tömegfilm tartja életben, semmint kézzelfogható bizonyítékok. A technofób sci-fi (*A halál napja*, Kathryn Bigelow, 1995) a biohorror (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983) a thriller (*8MM*, Joel Schumacher, 1999), mely a médium pervertálódását és a személyiség technika általi elvesztettségét akarja bemutatni, könnyű példát talál a snuffban. Néhány cím a teljesség igénye nélkül: Paul Schrader: *Hardcore*, 1979; Ruggero Deodato: *Cannibal Holocaust*, 1980; Alejandro Amenábar: *Tesis*, 1996; 1999; Srdjan Spasojevic: *Serbian Film*, 2010.)

<sup>239</sup> A modernista metafikció, mint önreflexió technika ebben az esetben egészen más formában valósítja meg az apparátus leleplezését, mint például az avantgárd alkotások, ahol a filmi jel materialitásának a felmutatásával törlik el a médium transzparenciáját. A celluloid szándékos roncsolása, a keretek tudatosítása a szalag perforációjának a képbe húzásával – ahogyan azt például a magyar neoavantgárd szerzőinél; Erdély Miklósnál vagy Bódy Gábornál láthatjuk – olyan eljárások, melyek Bürger terminusát használva szervetelenítik a műalkotást. A kritikai mozzanat által kikényszerített kogníció ideje feltöri a diegetikus történekek idejét. A modernista metafikció Antonioni *Nagyításában* (Blow-up, Michelangelo Antonioni, 1966) éppúgy, mint Powell horrorjában, anélkül valósítja meg az egyidejű önreflexivitást, hogy a néző túlságosan elidegenedne attól, amit néz, ugyanakkor még sem tudja figyelmen kívül hagyni, hogy a gyilkos felvételeit látva ő is voyeurré, kukkolóvá válik, és válunk mindenesetben mi is, ha jegyet váltunk a moziba.

rendé, ahol a Törvény elfogadása egyenlő az Alberti-féle perspektíva és a képrögzítés fallikus eszközének átvételével.

A *Peeping Tomot* szívesen aposztrofálják a brit *Psychoként*. Ez a közelség jól illusztrálható a kasztrációs büntetés kompenzációs vonzataként megjelenő voyeurizmussal. Hitchcock Norman Bates-e számára a feladatot egy negatív anyafigura hatalmából való szabadulás jelenti. Mark Lewis sérülései szintén ödipális eredetűek, amit az Apa erőszakos törvényeinek (a kamera) elfogadása csak súlyosbít. A tiltott voyeurizmusért pedig ugyanúgy el kell szenvednie a kasztráló büntetést, mint Lady Godivia legendájában a szabónak. További fontos egyezés a két sorozatgyilkos karakterében, hogy a világ (és különösen a nők) feletti kontrollt mindkettőjük számára a konzerválás fáradságos munkáján keresztül tartható fenn. Mark minden útjába kerülő, szokatlan eseményt rögzít a protézisként magával hordott kamerájával, hogy aztán éjszakánként padlásszobájának sötétjében újra és újra megnézhesse. Bates ezzel szemben jóval „hagyományosabb” eszközökkel preparálja környezetét, de az elv ugyanaz: tárggyá változtatni, kimerevíteni és megdermeszteni azt, ami zavaró és uralhatatlan.

Bates szikéje és Mark kamerája összeolvad Powellnél, hogy megrázóan illusztrálhassa azt, amit majd Mulvey és sokan mások a kamera fallikus természetéről állítanak. Adódik azonban egy fontos különbség, ha összehasonlítjuk azt, hogy hogyan jelenik meg a férfi szubjektum nőhöz való viszonya a slasher horrorban, illetve a pornóban. Az erőszak és a szexualitás a slasherben soha sem járnak együtt, mindig csupán egymás alternatívájaként jelenhetnek meg. A slasherben az erotizált látványosságként bemutatott női áldozat büntetése legtöbbször valamilyen fallikus szűrőfegyver által beteljesített halál. Mark Lewis kamerája nem a nemi aktust, hanem annak szublimatív helyettesítéseként a „nő” halálát rögzíti. Mégis egy lényeges ponton megegyezik „a talált felvételeket” és a szubjektív kamerát használó tömegfilm,<sup>240</sup> illetve ennek speciális a eseteként értelmezhető pornó, és itt

---

<sup>240</sup> A szubjektív kamerahasználatot, mint a dokumentarizmus és/vagy amatőr felvételek szembetűnő kódját a kétezres évek első évtizedében a független filmes rendezők teszik követendő trenddé a fantasztikus műfajok körében (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999; *Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007; *Redacted*, Brian de Palma, 2007; *The Poughkeepsie Tapes*, John Eric Dowdle, 2007; *Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007; *Rec*, Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007; *Cloverfield*, Matt Reeves, 2008;) A belsőnézetes kamerahasználat legfontosabb példáit listázó felsorolásból is jól érzékelhető, hogy kezdeti kísérleteket is beleszámítva (például *Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980) a horror és különösen a monszter horror talált rá érzékenyen a szubjektív felvételek használatára. A trükkfilmes megvalósításokból építkező fantasztikum számára ez a stílus nem pusztán az avantgárd „talált tárgy” koncepciójának a zsánerfrissítő kisajátítását jelentette, hanem egy olyan objektivitás érzet bevezetését is, amely a romantika kora óta kísérti a horrort. A blairi erdőben rejtélyes módon elveszett fiatal forgatócsoport talált felvételeit nézve a dokumentum bevonása a fikcióba lényegében azonos módon történik, mint Bram Stoker naplórészlettel „hitelesített” Dracula-történetében. A szubjektív kamera használata másrészt referál a hálózati kultúra szimptomatikus jelenségére, az alkotás demokratizálódására. Az egyszerű hétköznapi videokamerák használata a független filmek számára megteremtette annak a lehetőségét, hogy sikeres esztétikai alternatívát keressenek a

elsősorban a POV pornóról beszélek. Ezek a filmtípusok – és különösen a pornó – elsőrendű példáját nyújtják annak, amit Christian Metz a képzeletbeli jelentőben „elsődleges” azonosulásnak<sup>241</sup> nevez. Az elsődleges azonosulás záloga a kamera és tekintet problémátlan egybekapcsolása:

„Laura Mulvey és mások úgy érvelnek, hogy Hollywood nem egyszerűen kikényszeríti a »nő« és a »látvány« azonosságát, hanem zárt kapcsolatrendszert hoz létre a kamera, a férfi szereplők és a férfinézők között. A feminista filmelmélet amellett, hogy megmutatja milyen sokrétűen befolyásolja a társadalmi nem a kamera és a szem azonosságát, implicit módon mégis azt feltételezi, hogy az »ideális« vagy a »példaszerű« filmnéző a kamerával, és ennek következtében a transzcendens látással való azonosulás során jön létre.»<sup>242</sup>

Silverman összefoglalója Mulvey modelljéről retorikailag megelőlegezi azt, amit majd Laura Kipnis bont ki kritikai szempontból. Az ideális néző, a példaszerű filmnéző, olyan absztrakciók, melyek fogalmisága elrejti a férfinéző polimorf metapszichológiai értelmezhetőségét. Kipnis felismerése azért is fontos mérföldkő a porn studies történetében, mert megbontja a korábbi feminista elméletek eszencializáló, deteminisztikus szubjektumelképzelését. Ezek az elméletek mindig is adósak maradtak a férfi befogadó, a férfi szubjektum árnyalt kidolgozásával. Miközben a porn studiesban monopolisztikus helyet elfoglaló pornóellenes feminista diskurzus a filmnézés patriarchális erotizáltságának a leleplezésén dolgozott, olyan férfinézőt posztulált, melynek szubjektivitását anakronisztikus minták alapján építette fel.

---

piacot uraló megapicek monopóliumával szemben. Az első belsónézetes filmek az alacsony költségvetésből következő formanyelvi redukcionizmust egy követendő manírra váltották.

<sup>241</sup> „A nézőnek nyilvánvalóan módjában áll azonosulni a fikció szereplőjével. De ehhez szükséges, hogy legyen ilyen szereplő. Ez tehát csak a narratív ábrázoló film esetében érvényes, és ebből nem indulhatunk ki, amikor ezt vizsgáljuk, pszichoanalitikus szempontból, hogyan konstituálódik a mozinak mint olyannak a jelentője. – Azonosulhat a néző színésszel is, olyan többé-kevésbé »fikció-mentes« filmek esetében, amikor a színész színészként, nem pedig szereplőként jelenik meg, de változatlanul emberi lény (észlelt emberi lény), vagyis lehetővé teszi az azonosulást.” Metz: i.m. 62. Metz ugyanakkor kijelenti, hogy ez a magyarázat nem elégséges, hiszen nem tud elszámolni a filmek „kozmomorfizmusával”. Az élőszereplős filmek nagy számban tartalmaznak olyan szekvenciákat, amelyekben nem talál azonosulási pontot a néző, hiszen a filmben adott esetben csak élettelen tárgyak, tájak jelennek meg. Metz szerint ezért az „elsődleges azonosulás” alapja sajátunkként fogadjuk el a filmben a monokuláris perspektívát: „Való igaz, hogy a néző akkor, amikor önmagával mint tekintettel azonosul, nem tehet egyebet, minthogy azonosuljon a kamerával is, amely ő előtte nézte volt azt, amit most ő néz, s amelynek posztja / =képkivágás/ meghatározza az ényézpontot. A vetítés alatt ez a kamera nincs jelen, de van egy képviselője, nevezetesen egy másik készülék, a »vetítógép«. Ez a készülék a néző mögött van, a feje mögött, vagyis pontosan azon a helyen, ahol fantazmatikus értelemben mindennemű látás »góca« található.

<sup>242</sup> Silverman, Kaja: A tekintet. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, III. évf. 2. szám 24.

„A feminista teoretikusok Mulvey azon állítását követve, miszerint a filmkód a nők helyzetén, vagy szadisztikus-voyeurisztikus tárgyon vagy mint fetiszizált szkopofilián alapszik, a »férfi tekintet« gyakran akaratlanul is Foucault *Felügyelet és büntetés* című könyve panoptikus tekintetével játszották össze. Ennek szerencsétlen következménye egy új elméletnek, a mindenható férfinézői alannak a kitalálása lett: egyikük sem érte tetten a kasztráció abjekt dialektikáját és az uralom hiábavalóan kompenzáló gyakorlatát, csak a »tekintet« hajtotta végre küldetését. Ezért *működik* a monolitikus férfitekintet, a fetiszizálás: a férfiuralom »természetes« lehet, és a női testet pszichikailag, társadalmilag és politikailag elfojthatja. Joan Copjec összefoglalása szerint sok feminista filmelméletben az egymást kölcsönösen megalkotó viszonyok a tekintet, a tárgy és az apparátus között vetődnek fel, amely a Foucault-hoz illesztett Lacan félreolvasásának hajlamából következik, és így félreértik azt a felismerést és azt az alapvető meghatározatlanságot, amely Lacan számára a szubjektumot alkotja, ehelyett ők a »törvényszéki determinizmus« elméleti irányzatosságával egyetemben visszacsempészik a szilárd ént (Copjec, 1989 és ld. Kipnis 1983, 8-11). Más szerzők számára azonban, akik a pornográfia megközelítésének eszközeként alkalmazták Foucault művét, mint a neves Linda Williams (1989), magával a pornográfiával együtt járó ellentmondások – az igazság utáni kutatás során az ábrázolhatatlant, nevezetesen a női szexualitás élvezetet műfajként alkották meg – aláaknázzák a viselkedésformák és a magatartások stabilitását.”<sup>243</sup>

Kipnis újra allegorizálja a tekintet fogalmán keresztül a hardcore pornófilmet. Ezekben a fejtegetésekben a pornó már nem egyszerű ellenpélda, hanem pozitívan vizsgálható jelenség. Érdekes módon a feminista kritika megújítása belülről történik meg olyan módon, hogy az elveszti politikai karakterét. A műfajkritika és a mediális vizsgálat már nem a nőtől indul el és tér rá vissza kötelezően, hanem a férfi szubjektum vizsgálatának dinamizálása mellett a műfaj portréjának minél gazdagabb leírása a cél.

---

<sup>243</sup> Kipnis: 154.

### 4.3.5. Strap-on pornó. A vágy felcsatolható képei

Mulvey idézett szövege rövid idő alatt a férfitekintetre és a narratív film libidinális szerkezetére vonatkozó kutatások elsősorú kiindulópontjának számított. Mulvey olyan mértékben vált idézett szerzővé – akár a pornófilmmel kapcsolatban is – amely már túllépte a pusztán pszichoanalitikus vagy feminista diskurzusok kánonközösségét.

Mulvey írásaival kapcsolatban ugyan már születtek fontos kiigazítások –például Laura Kipnis részéről – azonban az, amit a neves feminista a narratív játékfilmeket szervező tekintetről ír további kiegészítésre szorul, abból a szempontból is, hogy miként applikálható mindez a kortárs pornófilm esetében. Mulvey elsődlegesen a következőket állapítja meg a tekintetek rendszeréről:

„A kamerával három különböző tekintetet társíthatunk: a kameraét, ami felveszi a profilmes eseményt, a nézőét, aki végterméket nézi, és a szereplőkét, akik egymást figyelik a filmillúzió belül. A narratív film konvenciói tagadják az első kettőt, és a harmadiknak rendelik alá őket, mindezt azzal a tudatos céllal, hogy megszüntessék a kamera tovakodó jelenlétét és megakadályozzák a közönség elidegenítését. E két hiány (a felvevő folyamat anyagi létezése, a közönség bíráló olvasata) nélkül a játékfilm nem közelítheti meg a valóságot, a kézzelfoghatóságot és az igazságot. Azonban, ahogy ez a cikk állítja, a narratív játékfilm tekintetének struktúrája alapjaiban tartalmaz egy ellentmondást: a női kép mint kasztrációs fenyegetés folytonosan veszélyezteti a diegézis egységét, és az illúzió világán, mint egy tovakodó egydimenziós fétis hatol át, tehát a két tekintet, mely ténylegesen jelen van időben és térben, megszállottan alárendelődik a férfi ego neurotikus szükségleteinek. A kamera a reneszánsz tér illúziójának teremtő mechanizmusává válik, az emberi szemnek megfelelő mozgásokat ömlesztve és képviselve egy ideológiát, amely a szubjektum észlelése körül forog: a

kamera tekintete mellőződik azért, hogy egy olyan meggyőző világ jöhessen létre, ahol a néző mása létezhet.”<sup>244</sup>

Az első dolog, amire fel kell hívni a figyelmet, hogy a hardcore pornófilm narratív portréja sokkal speciálisabb azoknál a játékfilmeknél, amelyek elemzéséhez Mulvey cikke közvetlenül köthető. A musical, a noir, a western stb. műfajok a pornóhoz képest összetett narratív struktúrával rendelkeznek. A pornófilm történetében csak egy speciális korszak, az egészestés pornófilmek időszakára képez ez alól kivételt. Ugyan a későbbiekben is készülnek „elbeszélő”, hosszú játékidővel dolgozó filmek, de ezekben az esetekben a pornófilm „nagy formája” már sokkal inkább a terjesztéshez és a piachoz való igazodás kényszere semmint egy diegetikus, narratológiai szempontból organikusnak mondható egység megjelenése. A nyolcvanas évek végétől a „nagy forma” már pusztán egy keret, amit sok kisebb, egymástól szinte teljesen független jelenet tölt ki. A kortárs hardcore film nagyformája jóval inkább a DVD, illetve korábban a videó megjelenések öröksége, ahol a hordozók általában kilencvenperces műsoridő hordozására voltak képesek. A nagy forma pseudo egységét a másodlagos terjesztés leplezi le és bontja föl véglegesen. Az interneten letöltésre vagy megnézésre kínált videók nagytöbbsége a forgalmazó cégek egészestés videóinak a 15-20 perces, önmagukban is kompakt jeleneteiként kerülnek a netre. A forgalmazás a hálózati kultúra korában már nem követeli meg a rendezőktől, hogy narrációs sémáikat a hollywoodi normákhoz igazítsák. A pornó alapvetően gyenge narrációt épít és ennyiben közelebb áll a korai néma filmek strukturátlanságához, ahogy azt már a dolgozat korábbi fejezeteiben is kifejtettem.

Nehéz eldönteni, hogy a pornófilm esetében a gyenge narráció ok vagy okozat. Az összetett elbeszélés vajon annak az következménye, hogy a pornóban a nő ikonikus felépítése, kompozicionális megjelenése minden műfajnál erősebb? Valóban a nő fetisiztikus vizualizációja rombolja le a narrációt, ahogyan azt Mulvey állítja? Esetleg arról van szó, hogy a pornófilmben – ahogy az már a korai stagfilmek esetében is igaznak tekinthető – a narráció csak fedezék, a nagy játékfilmekkel való konkurencia, technikai, forgalmazásbeli történések járulékanak tartható? Úgy gondolom, ennek a két jellemzőnek a közös hatása az, amely megteremti a pornó sajátos narratív redukcionizmusát. Ahogy a korábbi fejezetekben már kifejtettem, a komplex narráció hiányát azonban tévedés volna értékítéletként megfogalmazni.

A kortárs loop-pornó egy másik lényeges szempontból is kivételt képez Mulvey meglátásaihoz képest, annak köszönhetően, hogy minden eddigi pornótípusnál nagyobb

---

<sup>244</sup> Mulvey: i.m. 568.

mértékben emeli ki a nőt. A filmek elsöprő többsége kötelező fordulatként inzerál a filmbe sztriptízt vagy valamilyen casting-szerű bemutatkozást, ahol a néző az optikai tudattalan határát súroló perspektívából mérheti fel a szexbetét női szereplőjének az adottságait, akihez csak később, legtöbbször a jelenet felénél csatlakozik a férfi színész, többnyire azzal a céllal, hogy a szex előtt segítsen még inkább kitárni és feltárni a kamera számára a nő genitáliáját és rejtett hajlatait.<sup>245</sup> Ezekben a filmekben a nő fetisisztikus enumerációja nem képes szétzilálni a cselekményt, mert magának a vágy tárgyának a bemutatása az akció. Mulvey a nő megjelenését antinarratív momentumként tárgyalja. A netpornó esetében viszont alig beszélhetünk történetről. A nő képe olyan mértékben totalizálódik, hogy már nem is jut hely és idő a cselekménynek, amit szétzilálhat. A musicalben vagy a noirban ezzel szemben valóban megáll a történések sora, ha a női szereplő a színre lép. Mulvey rendszerében minden kétséget kizáróan a nő képének ez a típusú totalizációja egyet jelent a női aktivitás megsemmisítésével, noha nem nehéz belátni, hogy a pornóban viszont éppen a nő lesz az aktív szereplő. Talán az sem túlzás kijelenteni, hogy a pornográfia női műfaj: „A pornófilmben a nő dominál, a férfiúi aktivitás kevésbé kezdeményező, kevésbé kreatív és centrális. A műfajt és az egyes filmeket a nőstárok személyes erotikus stílusa tartja életben.”<sup>246</sup>

Ha van is cselekmény a pornófilmben, akkor minden történés a kauzalitás gyenge láncában csak ürügy, ami azért történik, hogy megkezdődhessen a tiszta akció. Truffaut Hitchcockkal készített interjúiban megjelenik egy tárgy, ami a teljességgel semmi. Ezt nevezi Hitchcock McGuffinnak.<sup>247</sup> A McGuffin központi funkciója ellenére, nem jelöl semmit. Ilyen tárgy a katonai repülő képlete a *39 lépcsőfokban*, vagy a mikrofilmek megtalálása az *Észak-északnyugatban*. A hitchcocki McGuffin Dolar értelmezésében az üres jelölőt jelenti: „A McGuffinok azt jelölik, hogy jelölnek, a jelölést mint olyat jelölik; a valódi tartalom teljesen lényegtelen.”<sup>248</sup> A pizza futár kihozza a pizzát vagy letartóztatnak valakit gyorsajtás miatt, esetleg valaki nem csinálja meg a leckéjét. A pornóban ezek a szituációs játékok, szintén üresek, pusztán azért vannak jelen, hogy megnyissák a jelölés folyamatát. A pornófilm

---

<sup>245</sup> Alexis Texas a *Big Wet Asses* című sorozatban: [http://www.dansmovies.com/videos/59015/alexis-texas-big-wetass.html?utm\\_source=AWM&utm\\_medium=tubegalleries&utm\\_campaign=AWM&ref=adultwebmasternetf.eed.com](http://www.dansmovies.com/videos/59015/alexis-texas-big-wetass.html?utm_source=AWM&utm_medium=tubegalleries&utm_campaign=AWM&ref=adultwebmasternetf.eed.com); 2012. 01.02.

Aletta Ocean videoja: [http://www.redvak.com/3836/aletta-ocean-big-titted-babe-videos/?utm\\_source=awn-rse&utm\\_medium=inc&utm\\_campaign=06-13#.UclozvmNmo](http://www.redvak.com/3836/aletta-ocean-big-titted-babe-videos/?utm_source=awn-rse&utm_medium=inc&utm_campaign=06-13#.UclozvmNmo); 2012.01.02

<sup>246</sup> Király: i.m. 875.

<sup>247</sup> Dolar, Mladen: Hitchcock tárgyai. In *Hitchcock. Kritikai olvasatok*. Szerk. Füzi Izabella. Pompeji, Szeged, 2010. 145.

<sup>248</sup> Uo.

McGuffinját éppen ezek az üres helyzetek jelentik, melyekről már a néző eleve tudja, hogy az egy „McGuffin”.

Visszatérve Mulvey meglátásaira a tekintetek interakciójáról a pornó esetében ebből a szempontból is teljesen más konstellációt és működésmódot találunk. Ez abban ragadható meg leginkább, hogy a filmes illúziót nem veszélyeztetik azok az elemek, amelyekről Mulvey a játékfilmek kapcsán beszél. Vagyis amíg a narratív film konvenciói tagadják a kamera és a néző tekintetét, addig a pornófilmben sok esetben ezek láthatóvá tétele és tudatosítása a verifikáció és az élvezet egyik libidinális forrásaként jelenik meg.

A következőkben azt mutatom be, hogy a játékfilmekkel ellentétben a pornófilmben nem a tekintetek tagadása szervezi meg a látvány terét, hanem ezeknek a perspektíváknak (a nézőé és a diegetikus szereplőé) a tudatosított és tudatos egymásba nyitása. A kortárs hardcore pornográfia éppen azáltal éri el a hatását, hogy az előtérbe tolja, felfedi az apparátus működését és a filmes szcena részévé avatja.

A filmes önreflexivitásnak számos formája létezik. Nehezen lehetne ezeket a megoldásokat egységbe rendezni, vagy katalogizálni, hiszen nem csak technikai, stílustörténeti szempontból osztályozhatóak, de a szerzői intenció és a nagyon sok árnyalatot és eltérő célkitűzést tartalmazó esztétikai ideológiák szintjén is.

Az önreflexív technikák egyik legismertebb formája, amikor a film saját magáról beszél. Ilyenkor a rendező kettős könyvelést vezet. Egyszerre forgat filmet valamiről és magáról a film forgatásáról. A metaszint megteremtése számtalan eszközzel kiépíthető ebben az esetben. Például a forgatás kellékeinek, a filmes apparátus materiális jelenlétének a felfedése által. Ugyanakkor a filmkészítés tematikus megjelenítése önmagában nem teremt kritikai potenciált. A *Boggye Nights* (*Boggye Nights*, Paul Thomas Anderson, 1997) vagy az *Ed Wood* (*Ed Wood*, Tim Burton, 1994) című filmek diegetikus történései a forgatás bennfentes képeit kínálják, de elmarad annak a tudatosítása, hogy a néző egy olyan filmet lát, amit hasonló körülmények között készült, mint aminek a folyamatát előttünk feltárják. Ezek a filmek nem tekinthetők ironikusnak abban az értelemben, ahogyan Paul de Man meghatározza az iróniát.<sup>249</sup> Az önreflexív film központi alakzata az irónia, amennyiben permanens parabázisként működik. A de Man-i értelemben vett irónia lényege a folyamatos megszakítás, vagyis az irónia bevezetésével bizonyos értelemben felfüggesztődik a médium egyszerű kommunikációs funkciója. A közlés így nem egyirányú, mert az önreflexív film folyamatos kiszólásként érthető, saját viszonyain ironizál, azon, hogy nem tudja „másként

---

<sup>249</sup> de Man, Paul: *Az irónia fogalma*. In *Az esztétikai ideológia*. Budapest, Janus/Osiris, 2000, 175-203.



mondani”, mert az apparátus működésének a foglya. Viszont abban a pillanatban, ahogy a film saját viszonyait feltárja, megtöri a filmes illúzió problémátlan működését. Az avantgárd mozgalmak experimentális útkeresése a film története során abból állt, hogy megtalálják az önidentikus filmet, amely már nem kölcsönöz narratív struktúrákat, értékeket és történeteket a polgári művészetek eszköztárából. Ez a leginkább baloldali hangoltságú filmművészet sokszor egészült ki az önreflexivitás igényével. Az orosz montázsiskolák neves rendezői közül Vertov klasszikusában, *Az ember a felvevőgéppelben* (Человек с киноаппаратом, Dziga Vertov, 1929) kapcsolódik össze legintenzívebben a film identifikációs kísérlete a filmes közlés önreflexivitáson keresztüli megtisztításával. Vertov egyik legszembetűnőbb önreflexió technikája, hogy folyamatosan dokumentálja magát a forgatást. Gyakorlatilag ez az a központi téma, ami a paraszintagmatikusan építkező narrációban egységes szervező elvként működik. A kamera kitakaratlan jelenléte kettős célt szolgál: konkretizálja a vertovi Filmszem metaforát és bemutatja azt, amit Oudart követve a varratelmélet hívei Hiányzónak, a kamera mögötti térrész illúzióerősítő hiányának hívnak.<sup>250</sup>

Az avantgárd extrém próbálkozásait leszámítva a kamera és az apparátus tüntető jelenléte a játékfilmben mindig is zavarkeltő volt, a képmezőbe belógó puskamikrofon egyszerű példája jól mutatja ezt. Mulvey ezért is említi első helyen a kamera tekintetének tagadását, mint a filmes illúzió előfeltételét.

A nézés erotizáltsága, libidinális töltete a pornófilmet egészen más mozzisztuációba ágyazza, mint azt más műfajoknál megszokhattuk. A pornófilm egy zárt, egyszemélyes intim térhez köthető. Ugyanakkor annak tudata és élvezete, hogy a néző valamit megles sokkal markánsabban jelenik meg mint más zsánerek esetében esetében.

A pornóban kivételes műfaj abból a szempontból, hogy minden más filmtípusnál többször lesz a filmes szcéna része a forgatás vagy kerül előtérbe a film filmszerűsége. A pornó esetében ennek a filmszerűségnek a deklarálása és hangsúlyozása a verifikáció eszközeként működik és arról vall elsőrendűen, hogy a pornó esztétikai ideológiája az utóbbi tíz évben egyre közelebb sodródott a dokumentumfilm képkezelési eljárásaihoz és esztétikájához.

---

<sup>250</sup> A varratelmélet teoretikusai különböző megközelítésekben, de alapvetően azt a pillanatot dramatizálják, amikor a néző rádöbben, hogy csak egy beállítást lát. A látvány birtoklásának az érzését erre a rövid időre már nem képes biztosítani az a kontraktív viszony a látottal, amit Metz az „elsődleges” azonosulás előfeltételeként határozott meg. Ezt Oudart úgy fogalmazza meg, hogy a film nézése nem jelenti szükségszerűen a beállítások érzékelését is egyben. A látószög, a kamera távolsága és kozmomorfizmusa akkor tudatosulhat, ha néző olyan beállítást lát, melyet nem követ egy olyan ellenbeállítás, amely a nézőt úgymond belevarrja a diegetikus térbe, vagyis a beállítás 180°-os látószögét 360°-ra egészítené ki. Dayan, Daniel: A klasszikus filmművészet irányító kódja. Ford. Papp Orsolya. *Metropolis*, 2005/01. 39.

A hardcore pornófilmen belül az amatőr pornó képviseli azt az alműfajt, ahol a film legkevésbé rejti el barkácsoltságát. A nyolcvanas évek videokorszakának a kezdetével nem pusztán az amatőr filmgyártás nőtte ki magát, de a kereslet is. A hálózati pornókultúra legnépszerűbb filmtípusa a voyeurködés „legtisztább” és legkevésbé „intézményesített” formáját kínáló amatőr video:

„A felhasználó által generált pornográf tartalomra, vagyis a web2 pornóspezifikus oldalaira sem kellett sokáig várni a lassan korszellemmé váló »mindent dokumentálás és azonnal fel a webre« vágy és a webes önreprezentáció természetesen a szexualitást sem hagyta figyelmen kívül. Naponta több száz amatőr szexvideo kerül fel, a kezdetben kizárólag házi készítésű videókra koncentráló megosztó oldalakra. A [www.youporn.com](http://www.youporn.com), [www.redtube.com](http://www.redtube.com), [www.tube8.com](http://www.tube8.com), [www.4tube.com](http://www.4tube.com), [www.yuvutu.com](http://www.yuvutu.com) és még számtalan, a nem kizárólag felnőtt tartalmú videomegosztókkal analóg módon működő lap jött létre a kétezres évek elején, amelyek fenekestül felforgatták az internetes pornóipart. Nem véletlen, hogy már Hollywoodnak is visszatérő tematikájává vált a self-made pornóforgatás, lásd a *Szüzet szüntess* (2004), a *Zack és Miri pornót forgat* (2008) vagy a *Legmelegebb nap* (2009) példáját.”<sup>251</sup>

Farkas Gábor szerint a homepornó a hálózat kínálta terjesztési lehetőségeken túl azért lesz népszerű, mert a szexfilm reprodukálható a legkönnyebben és legegyszerűbben úgy, hogy az képes legyen a professzionális körülmények között készített alkotások hatásának a megisméltésére és elérésére.<sup>252</sup> A szexuális szokások rendjét jelentősen meghatározza egyfajta mintakövetés, ami általában a magas presztízsű társadalmi csoport szokásainak az átvételét és széleskörű elterjedését jelenti. Egy egyszerű példa talán jól szemlélteti ezt. A muskátli a 18. században főúri virág volt, végül a parasztházak verandáján vált díszítőelemmé. A szexualitás gyakorlata is sokban hasonlít a sporthoz és a divathoz, ahol ez a folyamat szintén lejátszódik.<sup>253</sup> A homepornó kialakulásában Farkas Gábor szerint mérhetetlenül nagy szerepe volt a kilencvenes évek második felében nagy médianyilvánosságot kapó úgynevezett celeb-homepornóknak, mint amilyen Pamela Anderson és Tommy Lee, Paris Hilton vagy a hazai celebek közül Csiszta Zuzsa házi felvételei. A hatás vitathatatlan, bár kortárs vizuális kultúra egészére igaz, hogy a professzionális játékfilmgyártás árnyékában egyre több fanmade film készül és válik híressé a hálózaton, ami egyértelműen jelzi, hogy nem csak a terjesztésre és a befogadásra kínál alternatívákat az internet, de maga az apparátus és a technika felhasználása is demokratizálódik és válik széles körben elérhetővé. Így a valóban házi felhasználásra készült super 8 vagy VHS amatőrpornókhöz képest a netes amatőr pornó már

<sup>251</sup> Farkas Gábor: A pornó színeváltozásai. Homepornó: narratívítás és interaktivitás. In *Prizma*, 2009/03. 6.

<sup>252</sup> Farkas: i.m. 7.

<sup>253</sup> Ahogyan arra Müllner András felhívta a figyelmemet az itt leírt jelenséget Hans Naumann a lesüllyedt kultúrjavakról (gesunkenes Kulturgut) írott elméletében a kulturális kölcsönzések egyik típusaként azonosítja. Vö. Naumann, Hans: *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1929.

megszületésének pillanatában intézményesült. Olyannyira, hogy számtalan pornó alműfaj használja az amatőrizmust, mint manírt. Dokumentarista formanyelvi elemek használata felbontja a homepornó és a profizmus közötti határt. Ez az ontológiai bizonytalanság szexualizálódik a pornóban és néhány olyan típus megjelenéséhez vezet, amely alapvetően ennek a különbségnek a megszüntetésére építi a dramaturgiáját.

„A dokumentarista-oknyomozó, a kulisszák mögé leső bulvár-műsortípus és a hardcore pornó szimbiózisa a *casting video*. Pierre Woodman pornósztár egy a karaktert exponáló bemutatkozó interjú után egy próbaaktus során választja ki a jelentkezők közül, ki alkalmas profi pornószerelőnek: ezáltal lép be az utca embere a pornóvilág misztikumába. [...] Miután a [www.youporn.com](http://www.youporn.com) és hasonló oldalak tartalma heterogenizálódott, és a dokumentarista formanyelvet átvették a pornóstúdiók, még nehezebbé vált eldönteni, mi a valóság és a mi a pornóapparátus fikciója. Mintha a saját maszturbálásról vagy otthoni szeretkezésről készült felvétel feltöltése is a profi pornó előszobájaként funkcionálna – ezáltal válnak a kilencvenes évek pornóját destilizáló eljárások egy újfajta stilizációvá.”<sup>254</sup>

Linda Williams kifejti, hogy a pornó sok szempontból hasonlít a musicalekre. A leglényegesebb pont, hogy a pornóban a szexbetét hasonló módon függeszti fel a történet elbeszélését, mint a musicalben a zenebetét.<sup>255</sup> A casting beemelése filmekbe abból a szempontból is a musical dramaturgiájához teszi hasonlatossá a pornót, hogy a klasszikus musical szintén rendelkezik egyfajta backstage jelleggel, vagyis zömében olyan zenei produkciókat mutat be, melyek maguk is egy show keretein belül kapnak helyett.<sup>256</sup> A musicalben a backstage jelleg a szereplők önmegvalósítását egy romantikus Broadway-sztoriként, karriertörténetként meséli el és az azonosulás alakzatait kínálja fel. A casting filmekben azonban a néző és a szereplő különbségének kiemelése a hangsúlyos. A casting pornó és sok esetben az amatőr pornó (ide sorolom ebben az esetben a térfigyelő kamerás vagy egyéb rejtett kamerás felvételeket is) a voyeur és a nézett tárgy hierarchikus viszonyának a felerősítését, megduplázását jelenti. Ezért mondhatja Linda Williams, hogy a pornó saját médiumát pervertálja.<sup>257</sup>

Összegezve az eddigieket a pornó nem tagadja a kamera tekintét. A pornó önreflexivitása mégis lehetetlen, ami abból fakad elsődlegesen, hogy az apparátus feltűnése nem szétszakítja, hanem megerősíti az illúziót, akárcsak a dokumentumfilmek esetében. Az

---

<sup>254</sup> Farkas: i.m. 12.

<sup>255</sup> Williams, Linda: Műfaji gyönyörök. Dalbetét és szexbetét – musical és pornó. Ford. Orosz Anna Ida et al. *Prizma*, 2010/03. 28

<sup>256</sup> Vö. Feuer, Jane: A önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*. 2008/03. 26

<sup>257</sup> Williams, Linda: Hatalom, élvezet és perverzió. Szadomazochista pornográfia filmén. *Kalligram*, 1998/3-4-5.

experimentális filmben a kép zajossága, roncsoltsága a médium transzparenciájának a markere, míg a pornóban átszexualizált tárgy. Ennyiben a szcena szerves részeként jelenik meg. Minden, ami az apparátus működésére utal (diegetikus hangok, kamerahasználat, pláhibák, következetlen kameramozgás) az élvezés előfeltételeként definiálódik.

A pornófilm ennek ellenére a legkevésbé sem realista, sokkal inkább a valóság szimulációját végzi el, a valóság bemutatását jelentő egyezményes kódolás szerint. Ha realista stílusfilmként határozzuk meg az ezredforduló videopornóit, akkor ennek legtisztább formáját a POV alműfaj jelenti, ahogyan arról már a korábbiakban is szó volt. A Point of View olyan alműfaj,<sup>258</sup> melynek elnevezése egy tipikus formanyelvi megoldásra utal. Az amatőr videók meghatározó képfajtájáról van szó: „Ezek a felvételeken jellemzően két típusú beállítás uralkodik: a fix totálkép és a POV. Utóbbi során a felvevő képe megegyezik azzal a képpel, melyet a szereplő valóban lát, így az aktusban résztvevő fél tekintete egybeesik a kamera nézőpontjával, vagyis a monitoron látott kép segítségével a néző tekintete megfelel a szereplő tekintetének.”<sup>259</sup> A POV sokkal több, mint egy esetleges technikai újítás. A POV valójában a tekintet radikális megváltozása. Természetesen a POV szubjektív beállítása ismert és régóta alkalmazott beállítás. Ezek az alkalmazások azonban esetnek tekinthetők, ha filmtörténeti előfordulások gyakoriságát vizsgáljuk.

Narrációelméleti szempontból a POV a fokalizáció és a nézőpont kijelölésének egy speciális és jól felismerhető formáját nyújtja. A fokalizáció Mieke Bal rendszerében<sup>260</sup> nem egyszerűen a narratív perspektíva kijelölésére szolgál. Bal a fokalizáción egyértelműen a látást mikéntjéért érti, ennyiben el is választja a narrátori működésmódtól, amely kifejezetten a „ki beszél?” kérdésre adott válaszként érthető. A POV pornó első személyű elbeszélése megfeleltethető annak, amit Mieke Bal az explicit szereplői fokalizáció egyik aleseteként ír le és belső fokalizációnak nevez. A képet egy diegetikus szereplő nézőpontjából látjuk, de a szereplőnek a világ történéseihez, dolgaihoz való viszonya nem válik jelzetté. Ezzel ellentétes helyzettel találkozunk például a *Ragadozó* (John McTiernan, 1987) című filmben, amikor Dutch (Arnold Schwarzenegger) vezetésével a dzsungelben előretörő kommandósokat egy

---

<sup>258</sup> Az alműfajt jól szemléltető videókat tartalmaz a tubegalore.com POV csatornája:

<http://www.tubegalore.com/search/?q=Pov%7C%22Point+Of+View%22&kwid=6046&c=1>; 2012.03.04.)

<sup>259</sup> Farkas: i.m. 11.

<sup>260</sup> „A bemutatott elemek és az ezeket közvetítő látásmód közti viszonyt a fokalizáció terminussal nevezzük meg. Tehát a fokalizáció a látásmód és a »látott«, észlelt közti viszony.” Bal, Mieke: *Fokalizáció*. Ford. Ferencz Anna. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella, Szeged, 2006.

(<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html>; 2011. 09. 14)

idegen földönkívüli nézőpontjából figyeljük. Ebben az esetben az érzékelés a szereplővel való együttlátás keretei között történik, aminek vizuális jelölője a szörny hőlátása.<sup>261</sup>

„Genette a null-fokalizáción és a belső fokalizáción kívül a fokalizáció egy harmadik típusát is elkülöníti, a külső fokalizációt. Ez a fokalizációs mód narratori és szereplői nézőpont olyan összekapcsolódására vonatkozik, amely úgy „közvetíti” egy szereplő cselekedeteit, hogy közben semmilyen hozzáférést nem tesz lehetővé a szereplő gondolataihoz. A film szótárából kölcsönvett metaforával: a szereplői nézőpont olyan funkciót tölt be, mint a kamera fókuszpontja, amennyiben az ő perspektívájából kerülnek regisztrálásra az események, azonban anélkül, hogy ez a fiktív pont bármit is elárulna a szereplő értékelői attitűdjéről.”<sup>262</sup>

A POV pornó stíluselemmé avatja ezt a típusú külső fokalizációt, amely azzal a sajátossággal rendelkezik, hogy az anonim szereplő helye könnyedén behelyettesíthetővé válik a néző személyes perspektívájára, mivel az jelzetlen. A POV olyan képtípus, amely nem csupán igazodik a szubjektivitás új formáihoz, de létre is hozza ezeket a pozíciókat. Az első és a legfontosabb tulajdonság, hogy a külső fokalizáció egy neutrális, de mégis belső nézetet kínáló képforma. A videojátékok világában már 1992 óta (Wolfenstein 3D) a legnépszerűbb játékményt szolgáltató műfaj az úgynevezett First Person Shooter. Ahogy a játék neve is elárulja a játékos a diegetikus karakter fegyverét használja virtuálisan, első személyben. A keretezéssel a fegyver és a kezek, valamint ezzel együtt a látás is a játékos protézisévé válik. A számítógépes játékokkal való szoros analógiában érdemes többet látni egyszerű formanyelvi hasonlóságnál. A videojátékok a 21. században az új képfajták kísérleti terepévé váltak és Hollywood számára az egyik legfontosabb inspirációs bázist, valamint az új vizuális megoldások adaptációs forrását jelentik. Nem túlzás azt állítani, hogy a pornófilm First Person Shootere a POV. A fantom testrész ebben az esetben legtöbbször a férfi karakter pénisze, de a legfontosabb módosulás mégis az, hogy maga a kép válik bizonyos értelemben protézissé. Így fokozottan igaz az, amit Kaja Silverman Baudryt elemezve kijelent a képről:

„Az *apparátus*ban megjelenített néző többé már nem tisztos távolságra helyezkedik el a képtől, mert az körbeveszi őt, sőt eggyé is válik vele. Baudry hangsúlyozza, hogy a

---

<sup>261</sup> Egyik másik sokat alkalmazott fokalizációs tipológiában, Edward Branigan a fokalizátor mentális folyamatainak a képen való indexikálását nevezi belső (mélységi) fokalizációnak. In Branigan, Edward: *Narráció*. Ford. Füzi Izabella. In Füzi: i.m. (<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html>; 2011.09.14.)

<sup>262</sup> Füzi Izabella – Török Ervin: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella, Szeged, 2006. (<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index06.html#foktekintet>; 2011.09.14)

filmen, akárcsak az álmainkban, a »belső fuzionál a külsővel«, vagy – kissé másképp kifejezve – a szem átlép a látómezőbe.»<sup>263</sup>

A POV ilyen értelemben a kép egyes tulajdonságainak – a külső és a belső fúziójának – a felerősített módozatát kínálja, melyet más aspektusból Vivian Sobchack a fizikai test leértékeléseként kritizált.<sup>264</sup> Az előbb a POV-ot protézisként emlegettem, bár ez a típusú protetikusan viszonyban elkülönül a protézisek eddigi generációjától.

Kubrick a *2001: Űrodüsszeia (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)* című filmjében a filmtörténet legszebb vágásával mutatja be a protézisek folytonos evolúcióját, amikor az előember csontkalapácsát az űrhajó sziluettjébe úsztatja át. Ebben az egyszerű montázsban gyakorlatilag több ezer év technikatörténetét sűríti bele Kubrick. Azt láthatjuk, ahogyan a protézisek egy új Physis-szé, Természetté és ezzel együtt természetessé válnak az ember számára. A protézisek korai típusai, ahogyan a csont is, még járulékos elemekként kapcsolódnak a testhez. Ezek a protézisek mindig operacionális protézisek, vagyis a test meghosszabbításai egy feladat elvégzésének az érdekében. A villa a kéz meghosszabbítása, a papír és a toll a memóriáé. Az űrhajó már egy olyan protézis képét nyújtja, amely beburkolja és el is tünteti az embert, metafizikai értelemben is. Az eddig felsoroltakhoz képest megkülönböztethető a protéziseknek egy harmadik típusa, amelyet imaginárius protéziseknek nevezek. A cyberpunk műfajának központi problematikája éppen ez, a protézisek beépülésével létrejövő új testek és ezzel együtt az új identitások kialakulása. A technikai környezet és a biológiai testhatárok elmosódásának eredményeként a testkép traumatizálódása jelenti az alapvető drámát a posztindusztriális mitológiákban. A posztthumán identitás transzidentitás, ahol a szubjektum eredete eltörlődik és az én azonosságát legalább annyira köszönheti a technikai környezetnek, mint humanoid jellegzetességeinek. Ennek az egybeolvadásnak egy speciális esetét jelenti az, amikor a médium már nem választható le diszkrétan a felhasználó szubjektumáról. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy abban a pillanatban, amikor egy kép protézissé válik a nézett és néző viszonya radikálisan feborul. Nem egyszerűen csak helyett cserél, hanem kiazmatikus viszonyba kerül. A POV-ban a néző saját magát nézi. Az ezredforduló pornófilmjének az alapvető alakzata az összekapcsolás lesz. Az összekapcsolást az élmény virtualizációja és szimulációja biztosítja, ahol a szubjektum az imaginációban elveszti saját határait. A webkamerás szex, az ergonomikusan tervezett számítógépes perifériák segítségével történő szexuális aktus, de a pornó videojátékok is, ezeknek a határoknak az eltörlésére törekednek. Fontos kihangsúlyozni, hogy az elsődleges

---

<sup>263</sup> Silverman, Kaja: A tekintet. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, III. évf. 2. szám 25.

<sup>264</sup> Vivian Sobchack: i.m.

azonosulásnak ebben a formájában nem egyszerűen a kép introjekciójáról van szó, hiszen az minden esetben lezajlik, ha mozi-szituációba kerülünk. Az igazi különbség, hogy ezek a képtípusok már előre helyet készítenek a szubjektumnak a képben. Bár be kell ismernem, hogy a képek eddigi története nem szólt másról, mint ennek a pozíciónak a változó eszközökkel történő megtervezéséről. A POV radikalizmusa abban rejlik, hogy az általa kijelölt nézőpont felszámolja a voyeurizmus eddig pornófilmmel társított definícióját. A POV arra hívja fel a figyelmet, hogy a közvélekedéssel ellentétben a pornó új formái részben a voyeurizmustól való folyamatos eltávolodásban jelölhetőek ki.

„Freud megjegyzi, hogy a voyeurizmus, s ennyiben hasonlít a szadizmusra, mindig külön tartja tárgyát (jelen esetben a nézett tárgyat) és a készítés forrását, vagyis a generáló érzékszervet (a szemet); a voyeur nem a saját szemét nézi. Az oralitás vagy az analitás esetében viszont a készítés gyakorlása bizonyos mértékig részleges elvegyülést, átfedést hoz létre a forrás és a cél között, mert a cél örömmre szert tenni (=érzéki öröm): ebben az értelemben beszélünk a »száj örömről«. Nem véletlen, hogy a társadalmilag elfogadott legfontosabb művészetek a távolból való érzékelésen alapulnak, s hogy a kontaktus általi érzékelésen alapulókat sok esetben »alacsonyabb rendűnek« tekintik (=konyhaművészet, illatművészet stb.) [...] A voyeur realizálja a térben azt a hasadékot, amely mindenkorra elválasztja a tárgytól: realizáljamagát a kielégületlenséget (amely éppen az, amire mint voyeurnek szüksége van), tehát »kielégülését« is éppen annyiban, amennyiben sajátosan voyeurista típusú. E távolság kitöltése egyszersmind a szubjektum kitöltésének a kockázatával is jár, azzal a veszéllyel, hogy kénytelen lesz elfogyasztani a tárgyat (a tárgy túl közel kerül s nem látja többé), hogy eljut az orgazmushoz és saját testének öröméhez, vagyis más készítéseinek gyakorlásához, amelyek a kontaktus általi érzékelést lehetővé teszik, és véget vetnek a szkopikus helyzetnek.»<sup>265</sup>

Metz szövege csupán metaforaként alkalmazza az orgazmus kifejezést, de miután bemutattam, hogy a pornó bizonyos formái kerülnek a szadisztikus, elkülönülésen alapuló nézési formákat, ebben az esetben nyugodtan konkretizálhatjuk a testi örömök leírását. Metz kategorikusan elkülöníti a szomatikus és szkopikus élvezeteket kínáló művészeti formákat. A POV pornó esetében ezek a kategóriák azonban nem tarthatók külön. A POV pornó egyszerre két készítményt egyesít. Az anális színezetű, visszatartáson alapuló voyeurizmust és az oralitás egyesülés-elvét, mely kielégülésre tör. Fontos felismerni, hogy a hardcore pornográfia esetében nemcsak a voyeurizmus szadisztikus nézési és élvezeti struktúrája tekinthető érvényesnek, hanem az elsődleges azonosuláson keresztül megvalósuló egyesülésé is. A néző nézetté válása pedig felülírja annak érvényességét, hogy a pornó fallikus jellegét kizárólag a tekintet voyeurisztikus formáiból vezessük le.

---

<sup>265</sup> Metz: i.m. 78-79.

Ennek a felismerésnek van egy további fontos következménye. Az esztétikai ítéletalkotás a nézett tárgy és a szubjektum távolságát az értékelés kritériumaként használja. Az erotika és a pornográfia összehasonlításakor már foglalkoztam azzal, hogy a kritika a távolság kérdését hogyan használja fel a pornográfia leértékelésre és a távolságtartó szemlélődés tárgyaként bemutatott erotika felmagasztalására. Ennek a különbségtevésnek csak a klasszikus esztétikák hatáskörén belül van érvénye. Ám abban az esetben, ha például schustermani szomaesztétika<sup>266</sup> paraméterei között tárgyaljuk a pornó „öncélúságát”, tárgyhoz való közelségét, akkor az élvezés alacsonyabb rendűségéről kiderül, hogy mindez csupán annak függvénye, hogy elfogadjuk-e azt, hogy a kogníció magasabb rendű tapasztalat, mint a szomatikus érzékelés. Ezen a ponton tisztán látszik, hogy az erotikára – figyelembe véve Metz meglátásait – sokkal inkább érvényesnek tekinthető a voyeurizmus távolság-elve és anális jellege, mint a pornóra, vagyis az erotika esetében a kielégületlenség, vagy a kielégülés felfüggesztése válik az esztétikai élvezet alapjává.

#### 4.3.6 „Nézz a kamerába!”

Térjünk vissza Mulvey kiindulópontként olvasott szövegéhez. Azt már megvizsgáltam, hogy a pornóban a kamera tekintetének a tagadása helyett az apparátus inszenírozása az illúzió megteremtésének eszközeként funkcionál. Mulvey emellett azt is mondja, hogy a néző tekintete szintén rejtve kell, hogy maradjon, pontosabban a nézőben nem szabad, hogy tudatosuljon saját nézői státusza, mert ez feltöri a narratív tér egységét. Az előző fejezetben már elvégeztem a nézői pozíció meghatározását a fikció terének a függvényében. A következőkben ezt a vizsgálatot az összekapcsolás egy újabb alakzatának a vizsgálatával folytatom. A POV pornóban a kamera kikényszeríti az interakciót, hiszen már eleve minden

---

<sup>266</sup> Egy shustermani pragmatista – ahogy maga Shusterman nevezi, szomaesztétika számára – a testi dimenziók, a befogadást kísérő testi reakciók éppoly fontos részei az esztétikai tapasztalatnak, mint a kognitívak. Shusterman szerint a spiritualitás elsőbbségét az esztétikai tapasztalatok hierarchikus rendjét biztosító mesterséges kategorizáció tartja fenn annak ellenére, hogy „az esztétikai tapasztalatok nem konstituálnak ontológiai osztályt vagy természeti fajtát valamiféle változatlan szubsztantív esszenciával”. Szépségről, fenségről stb. beszélni közvetett módon annak a hamis oppozíciójának az elfogadásával járt együtt, amely elkülönítette az „olcsó” szenzualizmust a kogníciótól. Vö. Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika*. Ford. Kollár József. Kalligram, Budapest–Pozsony, 2003. 118-119.



szexuális történés a kamera pozíciójához igazodik. Ez igaz a szereplők mimikájára, megszólalásaira és egyéb gesztusaira, beleértve a szereplők tekintetének az irányultságát is. A „kamerába nézés” a hardcore pornóban nem elszigetelt jelenség, hanem az egyik legtöbbször ismétlődő alakzat, amely akárcsak a kamera tekintete tiltás alá esik a narratív játékfilm kódrendszere szerint, elsősorban azért, mert tudatosítja az a locust, ahol néző helyet foglal. A „kamerába nézés” a kamera tekintetének másik oldalán foglal helyet és együtt határozzák meg a nézői szemszög diegetizációját:

„A hagyományos tétel szerint a kamerába nézésnek kettős hatása van: a kijelentéstétel instanciájának leleplezése a filmben és a néző voyeurizmusának feltárása, ami a fikcióhatás eltüntetésével kommunikációt kényszerít ki a filmkészítés tere és a befogadói tér, a mozi tere között. Olyannyira, hogy a kamerába nézés »felsőbb tiltásnak«, »a narratív film elfojtottjának« tekinthető. Mindez általánosan elfogadott, mint ahogy elfogadjuk azt a megfogalmazást is, hogy a kamerába nézés mint filmes alakzat homogén és kizárólagos.»<sup>267</sup>

Marc Vernet példák hosszú sorával illusztrálja, hogy a „kamerába nézés” egy heterogén filmes alakzat, hiszen minden műfajban, a különböző diegetikus szerkezetekben eltérően értelmezhető. Például a musicalben azért nyerhet létjogosultságot a „kamerába nézés”, mert a néző zökkenőmentesen lép át egyik konvenciórendszerből a másikba. Elfogadja, hogy arra az időre, amíg az énekes kiszól hozzá, nem a moziban van, hanem musical „belső” világában, a varietében.<sup>268</sup>

Vernet-vel együtt én is a „kamerába nézés” fogalmának egy szélesebb értelmét fogadom el. Eszerint többről van szó, mint a tekintetek egybekapcsolásáról:

„A kamerába nézés esetei különösen kétségesek akkor, amikor némák, vagyis amikor a hangszáv nem teszi lehetővé a nézőnek, hogy kiegészítse a vizuális adatok meghatározatlanságát. Ez máskülönben lehetővé teszi, hogy megállapíthassuk: amit gyakran »kamerába nézésnek« hívunk, az valójában nem más, mint egy vizuális adat (a fentiekben említett feltételek), egy hang adat (megszólítás, rövid beszéd) és néha még egy mozgás adat (a kamera felé nyúló kéz vagy a kamera irányába tett lépések) összekapcsolása. A kísértés kétségkívül nagy, hogy a tekintetre hárítsuk, ami a hanghoz tartozik: a kamerába nézés eképpen egy jóval kiterjedtebb egységet jelölhet, mint a pusztán tekintet, a nézőnek szóló üzenetet vagy – képi példával élve – egy vizuálisan jelen nem lévő beszélgetőtársat.»<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Vernet, Marc: A kamerába nézés. In: Uő: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella, Kovács Flóra. Szeged, Pompeji. 2010. 32.

<sup>268</sup> Vernet: 38-39.

<sup>269</sup> Uo. 36.

A pornó szereplői egy tételezett nézőhöz beszélnek, akit arra szólítanak fel, hogy nézze a videót vagy kapcsolódjon be az aktusba. A vágy tárgyaként feltűnő szereplő üzenete egyszerű: „Gyere, basszál meg!” Ez az a felszólítás, ami senkinek sem szól és mégis mindenkinek.

Ugyanakkor a pornó éppen akkor válik a leghatározatlanabbá és ingatagga, amikor a legmeggyőzőbb szeretne lenni. A vágy tragikus természetét az metaforizálja számomra, hogy a „kamerába néző” színész és végső soron a saját tekintetével azonosuló voyeur<sup>270</sup> kölcsönösen elvétik egymást: „Elvétett találkozás: ismétlés. Mivel a moziban semmi és senki nem jelenik meg a találkozón, a mozi intézménye biztos számíthat a közönség hűségére, amely rendszeresen visszatér, hogy a találka kudarcát nosztalgikusan megünnepelje.”<sup>271</sup> A Bonitzert olvasó Vernet azonban megjegyzi, hogy ezt a kudarcot elrejtí az aktus transzgresszív jellege:

„Ez máskülönben éppen az, amit Bonitzer leplez le, amikor tanulmányában »abjektnek« minősíti a kamerába nézést, amely harcoss megszólításként látszólag egyesülésre és cselekvésre buzdít – ugyanakkor leleplezi a felszólítás teljes hiábavalóságát. De ha ez az „abjekt” tekintet egyesülésre hív, akkor nem különbözik attól a másik tekintettől, amelyet Bonitzer a vágy tekintetként definiál: mindkettő olyan egyesülésért folyomodik, amelyről mindenki tudja, hogy lehetetlen, és amelynek a varázsa, még egyszer mondjuk, a lehetetlenségben rejlik. Valójában nincs két kamerába nézés, csak egy van: egy kétértelmű, kettéosztott, perverz tekintet, amely egy időben fejezi ki a vágyat és annak tiltását, a hívást és az elutasítást, a szándékot és a lemondást.”<sup>272</sup>

Noha a kamerábanézés transzgresszív alakzat, a pornófilmben szereplő modell kamerával való kokettálása nem hoz létre inkoherens pillanatot, mivel a musical bakstage szituációjához hasonlóan a kamerába nézés szabálytalansága feloldódik a fikcióban. Ezzel újfent elveszik az önreflexivitás elvi lehetősége. A POV pornó mégis kivételes struktúrájú abból a szempontból, hogy a szereplő tekintete nem diegetizálható. Ez alatt azt értem, hogy ebben az esetben nem léphet működésbe az, amit Daniel Dayan a klasszikus filmművészet irányító kódjának hív. A modell kamerábanézése egy nyitott szerkezetű beállítást eredményez, mivel azt nem követi egy azt lefedő ellenbeállítás. A problémát legkoncentráltabban a varratelmélet szerzői összegzik.

„Amikor a néző felfedezi azt, hogy egy beállítást lát – a film értelmezésének első lépéseként –, a kép korábbi birtoklásának diadalmas érzése elhalványodik. Észreveszi,

---

<sup>270</sup> Vernet: i.m. 46.

<sup>271</sup> Vernet: i.m. 47.

<sup>272</sup> Uo.

hogy a kamera elrejt dolgokat, és ennek következtében nem bízunk már benne és a beállításban magában sem; megérti annak önkényességét. [...] A néző észreveszi, hogy a tér eddigi birtoklása csupán részleges, illuzórikus volt. Megfosztva érzi magát attól, aminek látásában megakadályozzák. Ráébred, hogy csak azt jogosult látni, ami történetesen egy olyan másik néző tekintetének tengelyében van, aki képzeletbeli, nincs jelen. Ezt a »kísértetet«-ként a keretet szabályozó valamit (vagy valakit), aki meglopja a nézőt élvezetében, Oudart »a Hiányzónak« hívja.<sup>273</sup>

A Hiányzó rádöbben a nézőre, hogy scenografikus tér egy eleme, az apparátus helye nincs megjelenítve. Ez a felismerés azonban nem tudatosul, vagy csak egy pillanatra, mert az ezt követő ellenbeállítás már rögtön le is fedi a Hiányzót. A második beállítás létrehozza az üzenetet és elrejt az imaginárius hatást létrehozó kódot.<sup>274</sup> Az ellenbeállítás mintegy bevarrja a szubjektumot abba a pozícióba, ahonnan már nem képes észlelni, hogy a filmes mezőt csak az imaginárius teszi koherenssé.

„A szereplő, akinek a tekintete birtokolja a képet, nem az, aki létrehozza, csupán valaki, aki látja: egy néző. A kép ennél fogva mindentől függetlenül létezik. Nincs oka, eredete; önmaga. Más szóval: saját maga oka. A varrat segítségével a filmes diskurzus egy alkotó nélküli produktumként jeleníti meg önmagát; egy diskurzus eredet nélkül. Ő beszél. De ki beszél valójában? A dolgok önmagukért beszélnek, és természetesen az igazat mondják. A klasszikus filmművészet az ideológia hasbeszélőjeként alapozza meg önmagát.”<sup>275</sup>

Ahogy már említettem a POV-ban nincs ellenbeállítás, a varrat rendszere nem fixálja a befogadót. Ennek ellenére a néző szabadságfoka itt is a minimumra redukálódik. Ebben a szituációban azonban egészen más vizuális jelölők hitetik el a nézővel, hogy a kép nem csak egy imaginárius protézis, hanem a szubjektum „saját” észlelete. Az ilyen speciális esetekkel a varratelmélet gondolkodói nem vetnek számot.<sup>276</sup>

A szubjektív képnek a tömegfilmben betöltött szerepe az utóbbi tíz évben azonban túlmutat azon, hogy ezt a képtípust az avantgárd vagy experimentális mozgókép keretein belül tárgyaljuk.

A reneszánsz óta a kép a monokuláris perspektíva szabályai szerint hozzá igazodott a szem ergonómiájához. A POV nem más, mint a perspektíva felcsatolása a szubjektumra. A POV esetében is igaz az, amit Dayan a festményekkel, azaz az állóképek szubjektivitásával kapcsolatban leír:

---

<sup>273</sup> Dayan: i.m. 86.

<sup>274</sup> Uo.

<sup>275</sup> Uo. 41.

<sup>276</sup> A szubjektivitás eltérő értelmű használatát Dayan is felpanaszolja: „Az elbeszélői film »szubjektívként« tünteti fel önmagát. Oudart ennek kapcsán nem a szubjektív kamerás avantgárd kísérletekre utal, hanem a játékfilmek óriási tömegére.” Dayan: i.m. 38.

„A szubjektum jelenlétének jelölőit olvasva a néző foglalja el ezt a pozíciót. Saját szubjektivitása tölti ki a festmény által előzetesen meghatározott üres helyet. Lacan az Imaginárius egységesítő funkcióját hangsúlyozza, amelyen keresztül lehetővé válik az értelmezés aktusa. Az ábrázoló festészet egyesített. [...] A nézőben működő imaginárius csupán találkozni tud a festménybe épített szubjektivitással.”<sup>277</sup>

Melyek is pontosan azok az eszközök, amelynek köszönhetően ez a beépített szubjektivitás aktivizálódik? A kép plaszticitására építő realista filmkép – legyen az szubjektív vagy objektív – már önmagában tartalmaz a néző tekintetének irányítására és ezzel együtt a nézői tekintet koncentrálására alkalmas eszközöket. Ilyen például az egyes képsíkok közötti fókuszváltás, mélység-élesség beállítás, kameramozgások, vagy az ikonikus felépítés (világítás, keretezés) egyes elemei. Ezek a tulajdonságok azonban a realista filmképre általában is igaznak tekinthetők. A POV-ban ellenbeállítás nélkül is megvalósul a varrat a kamera tekinteten keresztül. Ha az ellenbeállítás ideologikus hatását Oudart a Lacantól kölcsönzött varrat fogalmával metaforizálja, akkor nem túlzás azt mondani, hogy az apparátus tematikus és/vagy kódszerű megjelenése a POV-ban egyfajta tépőzárként működik. A szabásshoz kapcsolódó metaforák sorát folytatva, így azt mondhatjuk, hogy a szubjektum a fokalizált szereplő helyére ragad. Csupán ebben az esetben a szubjektum képéhez tapadását a kamera roncsolt képe (zajossága), az apparátus (és a képbe belógó fantomtestrészek) jelenléte és test kinetikájára ráépülő kameramozgás biztosítja. Ha elfogadjuk Dayan érvelését, akkor a varratrendszer hatását a néző elszenvedí. Ez a passzivitás a POV esetében is jelen van, de ezt elrejti az interaktivitás érzete, amely annak köszönhetően jön létre, hogy a kameranézet tépőzár hatásában a nézői szubjektum végső okként határozódik meg. A POV-ban az azonosulást csupán az képes szétzilálni, ha a diegetikus világon belül a kamera egy másik szereplőhöz kerül, de ez csak nagyon ritka esetben fordul, mint ahogy az is, hogy a kamera „nemet” vált.<sup>278</sup> Feminista megközelítés számára bizonyosan kérdéses, hogy egy ilyen váltás elegendő dekonstruktív erőt képvisel-e annak elérésében, hogy a male gaze hagyományos pozíciója felülírásra kerüljön. Egy ilyen kérdésre azonban, csak a konkrét vizuális anyagok kontextusfüggő vizsgálata adhat választ.

---

<sup>277</sup> Dayan: 37.

<sup>278</sup> Pamela Anderson: *Stolen Honeymoon* (1998) című homevideójában látható a címszereplő átveszi a férfi szereplőtől a kamerát.

#### **4.4. A pornófilm realizmusai**

A következő fejezetekben arra a keresem választ, mi annak a befogadói, esztétikai automatizmusnak az alapmintázata, mely az abjekt test, illetve az ehhez kapcsolódó váladékok bemutatását automatikusan a realizmus és ezzel együtt a cenzúrázhatóság tartományába utalja. Milyen esztétikai ideológia tartja fenn a médiumok transzparenciáját és a „referencia autoritását” a pornó műfajának az esetében? Mi alapozza meg azt a nézési struktúrát, amelynek alapján ezeket a reprezentációkat realistaként percipiáljuk? Milyen igény teremti meg annak a szükségességét, hogy elkülönítsünk olyan filmtípusokat, melyek realizmusát kétségbevonhatatlannak kell tartanunk, még akkor is, ha a filmtermelés nagy része fikció- és trükkorientált?

A válasz korántsem annyira egyértelmű, mint amennyire azt a kérdés tárgya sejteti. Ahogyan már a korábbi fejezetekben is hangsúlyoztam az erőszak és vele szoros összefüggésben a realizmus kérdése az, ami legerősebben irányítja a pornófilmről való közbeszédet és a filmkritikai gondolkodást. Látszólag a realizmus végső és egyszerű magyarázatot kínál a pornóval kapcsolatos jelenségekre. Valóban a realizmus sokkal inkább elrejti ezeknek a problémáknak az összetettségét, semmint feltárná. Ez abból fakad leginkább, hogy a pornófilm realizmusa önmagában is egy rétegzett jelenség. Amikor gyakran azt kérdezik, hogy realistának tekinthető-e a pornófilm, rendre elfelejtik tisztázni, hogy mire is vonatkozik ez a realizmus. Az árnyalt válaszadás mindenképpen megköveteli annak a belátását, hogy a kortárs hardcore pornófilm esetében realizmus helyett realizmusokról

beszélhetünk, mivel a realizmus fogalma nem írható le egyszerűen és kielégítően esztétikai terminusként. Mielőtt rátérnék konkrétan arra, hogy mennyiben tekinthető realistának a kortárs hardcore film, mindenképpen tisztázni szeretném, hogy mit is értek „realizmusok” alatt. A realizmus szó használata különböző kontextusokban nagymértékben permutálódik, jelentése erőteljesen eltérő konnotációkkal rendelkezik a különböző filmtörténeti korszakokban éppúgy, mint a különböző filmelméleti megközelítésekben. Úgy gondolom, hogy a pornófilm realizmusa három, egymásra rétegződő, de mindenképpen külön tárgyalandó mechanizmus összhatásaként alakul ki, amelyeket könnyű egy szinten kezelni olykor egymást erősítő hatásuk miatt. A következő fejezetekben ennek a három szintnek a palimpszesztszerű egymásra íródását mutatom be.

A pornófilm realizmusának a tárgyalásában az első szint a filmkép realizmusa. Az ezt kifejtő alfejezetben a filmes médium realizmusának a pornófilmes vonatkozású relevanciáit tárgyalom. Azt kívánom bemutatni szemiotikai elemzések és fogyasztásszociológiai szempontú médiumkritika segítségével, hogy hogyan alkotják meg hiedelmek és beidegződések a technikai képnek a pornófilm esetében sokszor reflektálatlanul evidenciaként kezelt és az apparátus működéséből származtatott technikai realizmusát.

A pornófilm sokat említett realizmusát egy másik szinten a dokumentum és fikció különbsége rajzolja ki. Dokumentum és fikció elhatárolása már sokkal inkább a kép használati módjából következik, semmint a kép technikai jellemzőiből levezetett realizmus, noha ezek a kategóriák sokszor a képben rejtőz „belső”, ontológiai jegyként jelennek meg a szakirodalomban, s nem mint kódolási és olvasási különbségek. A valósághoz való viszony ebben az esetben nem érthető meg egyszerűen az előbbi, mediális összefüggésekből, sem annak tényéből, hogy a filmben fotokopikus valóságrögzítés történik. Bár kétségkívül ez biztosít alapot ahhoz, hogy valamit dokumentumértékkel ruházzunk-e fel vagy sem. Ez a kérdéskör átvezet a műfajiság és a dokumentarizmus diszkurzív terébe. Arra is rámutatok, hogy a profilmikus történések primátusának és a korporealitás megjelenésének döntő szerepe van abban, hogy miként jelölik ki pornófilm helyét a fikció és a dokumentum határán.

A pornófilmre vonatkoztatható harmadik realizmus a politikai vagy szociológiai értelemben vett realizmus. A „politikai” jelző itt ebben az esetben nem érthető meg pártpreferenciák mentén. Ez alatt egészen egyszerűen azt értem, amikor a realizmus a társadalmi valóság, illetve a társadalmi összefüggések bemutatását szolgálja. A politikai értelemben vett realizmus a világ történéseinek az egyediségét mutatja meg, vagy éppen azt a struktúrát, logikát, ami ezeket az egyedi történéseket szervezi. A film története során a politikailag motivált realizmusok mindig másképpen képzeltek ezt a feladatot. A szovjet

montázsiskolák alkotói egészen más formában gondolták el a társadalmi valóság bemutatásának a feladatát, mint az olasz neorealista vagy Új-Hollywood rendezői a hatvanas években.

#### 4.4.1 A filmkép realizmusa

Túl a képi fordulaton, anakronisztikusnak, sőt Mitchell-lel szólva közhelynek tűnhet, annak a bizonygatása, hogy a képeket nyelvként kell megértenünk, s a reprezentációk látszólagos referencialitása, pontosabban fogalmazva a hozzájuk rendelt naiv realista olvasási mód csak ideologikus szemfényvesztés.<sup>279</sup> Ennek a nyelvközpontú szemléletnek az applikációja már a porn studies esetében sem újszerű. Linda Williams a pornófilm cenzúrázhatóságáról és kritikai prosperitásáról szóló vita jelentős hozzászólója jeleméleti szempontból bírálta ezt a fajta naiv realista esztétikát.

Williams tagadja a pornófilm realitás-effektusából következő befogadói automatizmusokat, illetve azt, hogy antinómia állna fenn a film élvezete és értelmezhetősége között, vagyis a néző mindig tudatában van annak, hogy pusztán egy filmet néz. Williams szerint „André Bazinnek a fénykép ontológiájáról szóló írása, hosszú idők óta a film realista elméletének alapszövege. Ez az elmélet végső soron azt állítja, hogy a fénykép és a film nem ikonok, amelyek hasonlítanak a világra vagy reprezentálják azt, inkább – a világ objektumainak a hordozóanyagra történő indexikus refisztrálása révén re-representálják azt, ők maguk e világ.”<sup>280</sup> Linda Williams kiemeli, hogy a re-representációs elméletek<sup>281</sup> állításai azért

---

<sup>279</sup> Mitchell, W. J. Thomas: Mi a kép? Ford. Széchényi Endre. In *Kép - Fenomén - Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 339.

<sup>280</sup> Williams, Linda: Hatalom, élvezet, perverzió. Szadomazochista pornográfia filmén. *Kalligram*, 1998/3-4-5. 133.

<sup>281</sup> A re-representációs elméletek szerzői, mint amilyen a Bazin vagy azt őt követő Stanley Cavell általában három fontosabb érv köré építik fel elméletüket a fotografikus reprezentáció realizmusával kapcsolatban. A hasonlósági elméletekkel szemben a modell és a re-representált tárgy ontológiai közelségét, azonosságát ebben az esetben a modell által visszavert fény okozza. Azzal, hogy a fény ráírja magát a negatívra létrejön az az organikus kapcsolat, ami a modell és a tárgy egyneműségét biztosítja. „A fényképész az objektív segítségével valóságos fénylenyomatot, mintát vesz fel. És így sokkal többet ad a hasonlóságnál, egy bizonyosfajta azonosságot hoz létre (magának a »személyazonossági« igazolvány fogalmának is csak a fényképezés korában van értelme” Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 21. A második fő eleme a re-representációs elméleteknek, hogy a fénykép és a filmes ábrázolás ahogyan Noël Caroll fogalmaz „egzisztenciális hozadékkal” rendelkezik és egy a korábban létezett entitás

is kiemelt fontosságúak, mert a Meese-bizottság konkrétan Bazinre hivatkozik annak bizonyításaként, hogy a pornófilm veszélyes és cenzúrázandó reprezentációs forma.

Williams a Meese-bizottság jelentése kapcsán arra figyelmeztet, hogy a bizottság Bazin szövegeinek citálásakor megfélekedezik arról, hogy Bazin realista filmelmélete egy klauzulával zárul, amely leszögezi, hogy a film egyben nyelv is.<sup>282</sup> A williamsi álláspontot szervesen egészíti ki az, amit Metznél olvashatunk *A képzeletbeli jelentőben*,<sup>283</sup> azaz, hogy a filmnéző minden esetben tudatában van a filmes kódnak és a keretezettségnek, hiszen a technikai fetisizmusban egy második tendencia is érvényesül, mely éppen arra sarkallja a nézőt, hogy a filmben látottakkal szemben mindig kontraszelektív nézőpontként alkalmazza a valóságot. A pornót realizmusa alapján diszkvalifikálók ezért a Metz által elvonatkoztatott technikai fetisizmust alkotó „hinni” és „nem hinni” érzetének ambivalens egyidejűségéből mindig az azonosulást emelik ki.

Vagyis, ha a pornográfia hatályos megítélését tekintjük, a kortárs képelmélet, nyelvelmélet és filozófiai gondolkodás valamint a pornográf reprezentációk befogadását, értékelését irányító esztétikai, elméleti premisszák között jelentős távolság van.

A továbbiakban nem azt tartom érdekesnek, hogy érveket gyűjtsék amellet, hogy amit pornófilmen látunk, az az időnek és a térnek megszerkesztett szenkvenciájaként jelenik meg számunkra, és nem maga a valóság, hanem hogy melyek ennek a realitás-effektusban érvényre jutó mágikus, hitszerű szemléletnek az elemei a filmben, illetve az irodalomban,

---

jelenvalóvá tételét, emanációját nyújtja. Caroll szerint azonban ez nem tekinthető igaznak, hiszen ez csupán a felismerhető (ábrázoló) képekre alkalmazható, de például egy közlő fényképezett fal esetében már nem. „A felvétel szöge és a tárgyától való távolság megőrizheti a fényminták azonosságát a műszerálláshoz képest, de semmi esetre sem garantálja a felismerhetőséget. Ezt különösen igaz a nagyon közeli, illetve távoli felvételekre és a szokatlan kameraállásokra.” In Caroll, Noél: A fényképezési és filmművészeti ábrázolásnak tulajdonított egységéről. *Metropolis*, 2003/1. 34. A realizmus hívók harmadik és sokat hangoztatott érve a fénykép objektivitása és az ebből következő realizmus mellett, hogy a technikai kép objektivitását az apparátus automatizmusa biztosítja. „A fényképnek a festészettel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg. A fényképész csak a jelenet kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet, és ha a keze nyoma bizonyos mértékben meg is jelenik az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint a festő munkájában.” Bazin: i.m. 21. Caroll szerint az alkotó operátor szerepe sokrétűbb annál, mint az Bazin gondolja. Illetve az automatizmus alapvetően még nem garantál felismerhető, objektív képet, hiszen egy fénykép önmagában, az operátor beavatkozása nélkül is lehet túlexponált. Caroll: i.m. 38. Caroll cáfolatánál azonban könnyebb ellenérv is kínálkozik. Az apparátus ember nélküli szubjektivitás nélkülöző automatizmusa könnyen beláthatóan már eleve egy konstruktum. Az objektivitás esztétikai normáit egyesítő és biztosító kód, a reneszánsz perspektíva nem természeti eredetű, hanem egy olyan absztrakció, amely választás eredménye, az emberi kéz nyoma. Vagyis minden, amit a Flusser kifejezésével élve a „black box” tárol és látszólag a szubjektumtól függetlenül működő apparátus belső mechanizmusa (szoftverek, programok, perspektíva) már alapvetően az emberi tervezés eredménye.

<sup>282</sup> Vö. Bazin: *A fénykép ontológiája*. 23.

<sup>283</sup> Metz: i.m.



vagyis, hogy hogyan szerveződik a realizmus mint nézési struktúra, és milyen ideológia tarja fenn a mozgóképes pornográfia esetében.

A williams-i meglátást követve, miszerint a pornó saját médiumának a kérdéseit veti föl, azt találjuk, hogy a realizmus észlelését lehetővé tevő külső/belső szétválasztásán alapuló logika korántsem a dokumentatív műfajok megkülönböztető jegye, hanem a film eddigi története során minden törekvés és kísérlet alapvető esztétikai ideológiája. Peter Wollen *A két avantgárd* című írásában a következőket írja:

„a vizuális művészetek világából érkező avantgárd eszmék hatása végső soron az volt, hogy a filmkészítőket szélsőséges »purizmusba« vagy »esszencializmusba« taszította. Van abban valami ironikus, hogy az anti-illuzionista, anti-realista film oda jutott, hogy egy sor olyan probléma foglalkoztatta, mint legnagyobb ellenségeit. Egy André Bazin-típusú teoretikus például a realizmus és a valóságábrázolás híve, elkötelezettségét a mozgókép ontológiájáról és lényegéről szóló argumentációra alapozta, melyet a természeti világ fotografikus reprodukciójában ismert föl. Ma számunkra, mondhatni, egyszerre léteznek a filmnek egy extrovertált és egy introvertált ontológiája, az egyik a mozi lelkét a filmezés előtti esemény, a másik a filmi folyamatnak, a fénypázmának vagy az ezüstszemcsének a természetében keresi.”<sup>284</sup>

Az ideologikusság abból is jól látható, hogy a realista filmesztétika miközben a jelöltet véli kutatni, ezt mégis csak a technikai teljesítmény fetisizálásán, a jelölő materialitásának felértékelése árán tudja megtenni, hiszen hisz a technika objektíváló teljesítményében, ami alapvetően diszharmonikus viszonyban van „a pornófilm, mint ablak a világra” elképzelésével. A technika fetisizálása és teleologikus keretbe illesztése az, amit a realitás-effektus kapcsán a legkevésbé sem szoktak megkérdőjelezni. Eszerint referencialitásról úgy szokás beszélni, mint a médiumok fejlődésével, megjelenítő erejének növekedésével visszatarthatatlanul erősödő regiszterről. Lyotard *Mi a posztmodern?* című sokat idézett írásában például amellet érvel, hogy a film és a fotó százszor és ezerszer hatékonyabban képes megszilárdítani a referenst, mint elődei a reprodukív technikák történetében.<sup>285</sup> Tényleg ez lenne a helyzet? Ezek a médiumok valóban jelenvalóbbá, valóságosabbá tudják tenni tárgyukat, mint elődeik? Hogyan függ ez össze a pornográfia realista ihletettségu definícióival?

Annyi bizonyos, hogy mindig meghúzzák a vészharangot, amikor egy újabb technikai médium jelenik meg a láthatáron. Legutoljára az internet vonta magára a figyelmet, mint a képi bűnözés fellegvára. Ezek az új vívmányok rendszerint a „technikai sokszorosíthatóság” exponenciálisan növekvő lehetőségével lépnek elő a sötétből. Talán ezért

---

<sup>284</sup> Wollen, Peter: A két avantgárd. Ford. Müllner András. *Apertúra* 2006/tél. <http://apertura.hu/2006/tel/wollen>; 2007.12.10

<sup>285</sup> Lyotard, Jean-François: Mi a posztmodern? Ford. Angyalosi Gergely. *Nagyvilág*, 33. 1988. 421.

is válhatnak ki apokaliptikus félelmeket azokban, akik az egyre „tökéletesedő” technikában a tovább már fokozhatatlan valóságérzés pusztító erejét, végítéletét látják. A festménynél előbb a fénykép, a fényképet maga mögé utasítja a mozgó film s végül az internet, a néző és a (szexuális) tárgy terének és idejének összekapcsolásával (pl. az élő közvetítéses szex esetében) legyőz minden korlátot. A közgondolkodás szerint így fokozódik a „részletek hallucinációja”,<sup>286</sup> míg végül ki nem iktatódik maga a perspektíva. Valóban eltér az egyes médiumok megjelenítő ereje? A realitás-effektus nem pusztán az idő függvénye, amelyet mindig és minden körülmény között az imaginárius egészít ki reálissá? Hatását tekintve nem ugyanazt nyújtotta-e a 19. századi pornográf akvarell, mint számunkra napjaink video pornói? Vagy nem tűnnek-e máris irreálisnak, sőt szürreálisnak a századelő *stagfilm*jei, csupán attól, hogy a kópiák sérülései, karcolatai vagy a figurák gyors mozgása nyomán láthatóvá válik a médium materialitása, amelyről időközben lefoszlik a technikai fejlődés ideológiája.

Hogyan működik ez a teleológia a pornográf irodalom esetében? Az irodalom kontrollmédiumként történő vizsgálata sokat elárulhat arról, hogy a referencia megszilárdítása nem teljesen médiumspecifikus jelenség, sőt nem is pusztán a mediatizált modernkori társadalomra jellemző valóságtapasztalat, hanem bizonyos esetekben sokkal archaikusabb beidegződésekből táplálkozik, ami összefüggésben van azzal, hogy a korporeális történések medializálása speciális médiumszemléletet hív elő.

Széplaky Gerda *Szégyen és erotika* című tanulmányában a következőként jellemzi Sade *Szodoma százhusz napjának* nyelvezetét:

„Sade-nál a beszélő alany a diskurzus fejedelme marad, aki a megnevezendő dolog és azt kifejezni hivatott nyelvi propozíció közötti határvonal szétrobbantására tör: hogy a beszéd ne csupán a megnevezendő dolog felszínét érintse, az anyagtalan okozatokat, a tiszta történet és a történések kombinációját; hanem a testek (a beszélő testek) örvénylő mélységeit is, a réseket, a vegyületeket, a nedveket, az ürüleket [...] a beszédnek olyan szakadéka tűnik elő, amely az organizmus élő anyagát szólítja meg, *közvetlenül*, előidézve bőrünk borzongását, a vér gyors áramát, az izomrostok bonyolult remegéseit, a belek vonaglását. [...] A *Szodoma százhusz napjának* nyelvezete éppen hogy rombolni kívánja a nyelvi transzcendenciát (a bizonytalanságot, a misztikus hiányérzésből fakadó megnevezhetetlenséget, elmosódottságot stb.) kifejezni hivatott *irodalmiságot*. Sade pornografikus durvasággal felel az illuzórikus nyelv esztétikai túlkapásaira, »kijátszva minden interpretációt, sőt minden szimbolizmust is«.”<sup>287</sup>

Ha el is fogadjuk, hogy Sade ars poetica-jának részeként valóban megjelenik egy extramimetikus törekvés, az csöppet sem argumentálható azzal, hogy a sade-i nyelvezet rombolja az irodalmiságot. Széplaky szándékaival ellentétben ez a bizonyítási rend mégis

<sup>286</sup> Baudrillard, Jean: Pornó-sztereó. Ford. Ladányi István. *Ex Symposion*, 1992/ 1-2. 4.

<sup>287</sup> Széplaky Gerda: Szégyen és erotika. *Literatura*, 2001/4. 379.

azt implikálja, hogy a trágár szó hatványozott megjelenítő erővel bírna, képes megközelíteni, sőt át is lépni a nyelv korlátait. Széplaky téved, amikor azt feltételezi, hogy Sade vulgáris nyelve képes a megnevezendő dolog és az azt kifejező nyelvi propozíció közötti határvonal szétrobbantására. Amikor Széplaky Barthes-tal egyetértésben azt mondja, hogy a márkí kijátszik minden interpretációt és szimbolizmust, hasonlóan jár el, mint azok, akik az elemzésre-émlítésre méltatlan pornográfiát a szimbolikus renden kívülre helyezik. Maga Kristeva is leírja az abjekt, tisztátalan, fertőző jellegű entitások megjelenésével kapcsolatban, hogy maga a valós nem képes közvetlenül megnyilvánulni az abjektben, hiszen nem tud áttörni a szimbolikus renden, csupán megzavarni azt.<sup>288</sup> Másképpen fogalmazva, a jelölt sohasem képes a jelölő elé tolni magát. A két ellentétes előjelű, de ugyanazt eredményező szemlélet így megegyezik abban a negatív irodalmi teleológiában, hogy az író minél gorombábban, vulgárisabban, banálisabban fogalmaz, annál közelebb jut az egyszerű, élő anyaghoz. Mindenki érezheti egy ilyen nyelvi faragatlanságtól függővé tett naiv realizmusnak a visszásságait. A *pina*, *fasz*, *fos* stb. szavak semmivel sem állhatnak közelebb a nyelv határaihoz, mint tiszteletudóbb társaik.

Valójában több évezredes szómágia áll a nyelvi megjelenítéstől való félelem háttérében. Jól ismert tény, hogy különböző tabuk, nem kívánatos jelenségek, ellenség, rossz szellemek, halottak, nemi szervek nevének kimondása, szóval érintése – ahogy Freud írja a *Totem és tabu*<sup>289</sup> – az archaikus társadalmakban, bizonyos esetekben napjaink fogyasztói kultúrájában is, tiltás alá esett, hiszen a nyelvhasználó könnyen megidézhetette a jelölő segítségével a jelöltet. Arról van tehát szó, hogy archaikus beidegződésekkel rendelkező nyelvhasználó számára irodalmi közegben, a *baszni*, *fasz* vagy *pina* szavak elviselhetetlenebb közelségbe hozzák a nemi szerveket, mintha közösülésről, péniszről vagy vagináról esett volna szó. Így ez a nyelvhasználat számukra megint csak a pornográfia kérlelhetetlen megjelenítő erejéről fog vallani. A mágikus szemlélet így játszik a realizmus kezére. Ezt a fajta mágikus cselekvéssort, illetve hitet nevezik az antropológusok szimpatikus rítusnak.<sup>290</sup> Amikor a jeruzsálemi templom főpapja szűkköt ünnepén vizet öntött az oltárra, hogy esőt csináljon, a hasonlóság a hívők szemében performatívvá avatta a rítust,<sup>291</sup> a szimbolikus cselekvés valóságossá vált. Ennyiben tehát minden mimetikus művészet

---

<sup>288</sup> Kristeva, Julia: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20. 1996. 169-170.

<sup>289</sup> Freud, Sigmund: Totem és tabu. Ford. Pártos Zoltán In Sigmund Freud: *Tömegpszichológia és más társadalomlélektani írások*, Budapest, Cserépfalvi, 1995. 50., 81.

<sup>290</sup> Vö. Frazer, James: *Aranyág*. Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, Századvég Kiadó, 1994. 245.

<sup>291</sup> Frazer példája az analógias rítus illusztrálására.

mágikus, szimpatikus rítusnak tekinthető, hiszen egy analóg viszony egy teljes megfeleltetésé alakul.

Az irodalmi és mozgóképes pornográfia mimetikus jellegének köszönhetően mindkettőt áthatja a test jelenlétének mágikus szemlélete és érzékelése.<sup>292</sup>

Az válik láthatóvá, hogy a nyelvszerűségtől eltekintő vagy eltekinteni kívánó realizmus, dokumentarizmus a pornó esetében nem ontológiai kategória, hanem egy sor egymásba illeszkedő szemléleti formának az együttese, a mágikusnak, a technikai evolucionistának stb. Ezek azok beidegződések, amelyek mélyen meghatározzák a pornográfiára vonatkozó értékítéleteinket.

A korábban már részben vázolt technikai evolucionizmus fontos ismérve a dokumentarista szemlélet, amely értelmezésben a referencia autoritásának megőrzésére létrehozott mesterséges nézési struktúra, melyet a film folytonos identitása fenntartásának igénye és gazdasági célok tartanak életben. A realizmus így a technikai médiumok értékesítéséhez használt fogyasztói ideológia alappillére. Ekként válnak eladhatóvá a plazma, majd az azt leváltó LCD-tévék és így tovább.

A dokumentarizmus és ezzel együtt a realizmus a film történetének kezdetől az egyik legfontosabb identifikációs konstruktum, amely a fotó történetében éppúgy megfigyelhető jelenség. Abigail Solomon-Godeau meggyőzően bizonyította a *Dokumentum: Nicsak, ki beszél?* című tanulmányában,<sup>293</sup> hogy a fotó dokumentarista jellege, realitás-effektusa nem ontológiai kategória, hanem történeti, ami abból látszik leginkább, hogy maga a fogalom sem egészen régi kategória. Magának a megnevezésnek a permutációi bizonyítják, hogy a fotográfia felhasználása, illetve a képekhez rendelt jelentések folyamatosan változnak. Kontextustól függően ugyanaz a fotó hol dokumentarista, hol nem.

Miért van szükség ennek a mozgásnak a fixálására a realitás-effektus cégerévé tett pornófilm esetében? Jól tudjuk, ha máshonnan nem, hát Wollentől, hogy a film extravertált ontológiájának a kialakítása azt a célt szolgálta, hogy a film identifikációját a referencialitáson keresztül tegye meg, vagy, ahogy Hevesy István fogalmaz: „Az élet közvetlen reprodukciója naturalisztikusnak és a naturalizmus révén realiztikusnak mutatja a filmet és mégis a

---

<sup>292</sup> Érdekes megfigyelni, hogy a tabuizálás mágikus mechanizmusára milyen szervesen ráépültek a klasszikus, kognitív/fizikai szembeállításán alapuló esztétikák, melyek az esztétikai tapasztalatot a belső privilegizálásán keresztül a racionalitás és a spiritualitás növekedése felé szeretnék terelni. Éppen ezért az abjekt jelenségek, testtel kapcsolatos tabuk szimpatikus természetük miatt nem kaphatnak helyet a klasszikus esztétikák rendszerében.

<sup>293</sup> Solomon-Godeau, Abigail: *Dokumentum: Nicsak, ki beszél?* Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. Ford. Rádai Gábor. *Ex-Symposion*, 2000/32-33. 66.

filmjáték egész eddigi története nem állt egyébből, mint küzdelemből a realitásért.”<sup>294</sup> A pornófilm és más egyéb dokumentarista jellegű műfajok fenntartása azt a célt szolgálja, hogy mindig bizonyíthatóvá váljon, hogy a film extravertált ontológiája létezik, identitása a többi médiumtól markánsan elkülöníthető, hiszen semmi mással sem összemérhető a teljesítménye a referencia megszilárdításának a terepén. Nyilvánvalóan egy nyelvyszerűen definiált médium koncepciója minderre képtelen, hiszen a nyelv, a jelölés mint közös alap nem képes biztosítani a mindig identitászavarokkal küszködő film számára az elkülönülés lehetőségét a többi művészeti ágtól. A referencialitást tehát maga a filmes diskurzus hozta létre, hogy saját, kimerítő és koherens voltának látszatát biztosítsa, illetve hogy a referencialitás által jelölhesse ki a határait.

A pornófilm léte tehát paradox, egyfelől a film extravertált ontológiájának a szorításában nagyon is behatárolt az, hogy hogyan fogadjuk be, illetve használjuk fel, másfelől mégis hasznos a rendszer számára, hiszen folyamatosan annak biztosítékát nyújtja, hogy a film mint olyan létezik.

---

<sup>294</sup> Hevesy István: A filmhatás realizmusa. In *Mozgóképkultúra és médiaismeret szöveggyűjtemény*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Korona Kiadó, 1998. 11.

#### 4.4.2 A realizmus délibábjai. Szimulált élvezetek

Az előzőekben azt mutattam be, hogy milyen diskurzusok játszanak közre abban, hogy a pornófilmet kiemelt helyen kezeljük a referencia megszilárdításában. Ugyanakkor a reprezentációs elméletek hatóköre és a film ilyen irányú analóg elgondolása korlátozott érvénnyel rendelkezik a digitális/analóg váltás után. Korábbi fejezetekben már bemutattam a pornó műfaji sajátosságainak újmediális összefüggéseit, de a technikai környezet átalakulása szükségszerűen az esztétikai ideológiák megváltozását is magával hozza. A technikai realizmus ebben a kontextusban teljesen új értelmet nyer.

„Köztudott, hogy a szexfilm és azon belül a pornó reagál leggyorsabban egy új technikai médium megjelenésére és idomul a leghamarabb az új hordozó sajátosságaihoz. Ahogy Linda Williams is megjegyzi: »Egy fejlődő médiumot – amely még új és nem teljesen elismert – mindig a pornográf tartalom hajt előre.« Egyáltalán nem meglepő, hogy minden filmes zsáner közül a szexfilm, illetve annak alműfajai változnak a leggyorsabban mind narratív, mind pedig formai értelemben, és találják meg egyedi kifejezési eszközeiket a multimédia, az internet és a web 2.0 kínálta lehetőségek között.»<sup>295</sup> A pornó medialitása a digitális képrögzítés korában új kérdéseket indukál. A digitális homogenizálja a médiumokat. Minden leírhatóvá válik a 0 és az 1 bináris képletével, a digitális képrögzítésnek és utómunkának köszönhetően alapvetően változik meg a film ontológiája és bomlik fel végletesen, amit Bazin a tér és az idő organicitásaként üdvözölt. Az egészestés játékfilmek többségében a montázs horizontális vagy vertikális formáit leváltja a rétegelés és a maszkolás. A CGI és virtuális kamerák megjelenésével teljesen új értelmet nyer a mélységben szerkesztés,<sup>296</sup> amelyet Bazin még a realista film definitív jegyeként határozott meg. A pornó azonban nem mond le a kép bazini értelemben vett plaszticitásáról, a közönségfilmek pornó remake-jeinek kivételes eseteit és a leginkább hentai videókat<sup>297</sup> tartalmazó animált rajzfilmek csoportját leszámítva a pornó mindig is kerülte a trükköt és az illúziókeltés eszközeit. A digitáliában azonban egy dolog biztosan megváltozik, amellyel az analóg képkészítés

<sup>295</sup> Farkas Gábor: *A pornó színeváltozása*.5.

<sup>296</sup> *A Karib-tenger kalózái – A világ végén (Pirates of the Caribbean: At Worlds End*, Gore Verbinski, 2007) werkfilmje már jól szemlélteti azt, amikor a kép korábbi plaszticitását (variózás, mélység/élesség váltás stb.) leváltja a film moduláris felépítése, amely technikai értelemben teremt meg a filmkép mélységét az egymástól függetlenül is módosítható és csoportosítható rétegek segítségével.  
<http://www.youtube.com/watch?v=ojroxECUwM> ; 2012.05.01

<sup>297</sup> A hentai a japán animációs filmek (anime) egy speciális, pornográf tartalmú alosztályát jelöli. A globalizálódó animekultúra kiteljesedésével a japán pornóanimációk követendő gyártási formává váltak az egész világon így kialakult egy nemzetközi stílus, amit továbbra is hentaiként nevezünk meg. Vö.: Dahlquist, Joel Powell and Vigilant, Lee Garth: *Way Better than Real: Manga Sex to Tentacle Hentai*. In: *Net.SeXX*. Szerk. Waskul, Dennis D. New York, Peter Lang Publishing, 2004. 91-105.

szabályait rögzítő korábbi reprezentációs elméletek még nem vethettek számot. Többé már a nem a fény írja rá magát a celluloidra, hanem alternatív kódolások, valamint – ha video korszakkal járó átalakulásokat is figyelembe vesszük, akkor – mágneses vagy digitális kódolás veszi át az indexikus fény szerepét. Ez az új típusú jelrögzítés a hagyományos értelemben vett referencia elvesztésével jár. A posztmodern gondolkodók közül Jean Baudrillard volt az, aki egy egész elméletet épített föl a reprezentációkat érintő referencia-válság jelenségére. Ez a referencia-válság nem vezethető le egyszerűen technikatörténeti átalakulásokból, noha igazodik azokhoz. Sokkal inkább egy szemléletváltásról beszél, amely a világ jelenségeihez való viszony radikális megváltozásának az eredménye.

Baudrillard számára az erotika történetivé vált, a pornográfia pedig a technokrata világ terméke, a különböző lencsék és objektívek fejlődésével egyre intenzívebbé váló látványosság, a „kukkoló társadalom” definitív jegye.<sup>298</sup> Mindebből szükségszerűen következik, hogy amikor revideáljuk a pornóról alkotott nézeteinket, a változó mediális megjelenítéssel is számot kell vetnünk, és itt nem kizárólag a fényképekről, a filmekről vagy a számítógépes pornójátékokról van szó, hanem az ezzel együtt járó látásmódról is, amelynek szerepéről már korábban a médium performativitásának a kapcsán is értekeztem.

Baudrillard pornográfia értelmezése nem nyit új fejezetet az életműben, tulajdonképpen feloldódik szimulákrum-elméletében; nem más, mint a szimulációk működésének bemutatására szolgáló hatalmas példatár egy gondosan bemutatott darabja. A szerző már *A szimulákrum elsőbbségében* is kitér a pornóra egy mondat erejéig, mint a mikroszkopikus szimuláció egyik típusára, amely a reálist a hiperreálisba csúsztatja át.<sup>299</sup> Ezt a meglehetősen rövid kommentárt később *A rossz transzparenciájában*,<sup>300</sup> de leginkább a *Pornó-sztereóban* pontosítja tovább. Baudrillard pornó definíciója lényegileg két elemből épül fel. A klasszikus pornográfia megközelítésekhez képest egy „rég” és egy „új” elemből. A „rég” elem, hogy a pornó Baudrillard-nál is a *plaisir* birodalma, a *vágy* és a *hiány* pedig az erotikával, mint ellenfogalommal konnotálódik. A pornóval, a szimulált élvezetek korában: „Vége a titoknak.”<sup>301</sup> – jelenti be a posztmodern pápája. „Feloldhatatlan kétértelműség: a pornó a szexszel megszüntet minden csábítást, de megszünteti a szexet is a szex jeleinek a felhalmozásával.”<sup>302</sup> A mondat második felében hangzik el az, ami Baudrillard újítását jelenti

<sup>298</sup> Baudrillard, Jean: Pornó-sztereó. Ford. Ladányi István. 1992/ 1-2.

<sup>299</sup> Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila - Kovács Sándor - Odorics Ferenc. Szeged, Ictus és Jate Irodalomelméleti Csoport, 1996. 182.

<sup>300</sup> Baudrillard, Jean: *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről.* Ford. Klimó Ágnes. Budapest, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, 1997.

<sup>301</sup> Baudrillard: *Pornó-sztereó.* 4.

<sup>302</sup> Baudrillard: i.m. 5.

az előzőekhez képest. A különbség tehát itt lehető fel a naiv realista pornográfia definíciók és a baudrillard-i között. Baudrillard-nál nem a reális lesz az, ami fenyeget, hanem a hiperreális. A hiperreális viszont már referencia nélkül, rögzítetlenül lebeg a valóság fölött. A pornó az ábrázolással szembehelyezkedő szimulációban halálra ítéli és elpusztítja modelljét. A pornográf kép nem egyszerűen rákapcsolja a nézőt a „reális” szex terére, hanem még egy dimenziót ad hozzá, a reálisnál reálisabbá teszi, így iktatva ki minden csábítást.<sup>303</sup> Tulajdonképpen Baudrillard amiatt határozza meg szimulációként a pornográfiát, mert az paradox módon túlzásba viszi a test materializációját, míg az erotikában a test reprezentálása egy egészséges határértéken belül történik.

Fontos kiemelni, hogy a pornóban, mint szimulációban előálló jellelesleg, a jelek tékozlása Baudrillard számára historikus történés. A pornó történeti képződmény, amit a technokrata kultúra tesz lehetővé. Baudrillard számára a pucér termékenységű szobor vagy a pompeji falfestmények kívül esnek a pornó kategóriáján. Ahogy a szimulációk történetében is elkülönül a reális, a neo-reális és a hiperreális korszaka, úgy előzi meg a pornográfiát az obszcenitás, az obszcenitást pedig az erotika kora. Ebben a teleologikus történetben az erotika jelöli azt a paradicsomi állapotot, ahol a testek auráját még nem semmisítette meg a technikai sokszorosíthatóság<sup>304</sup> és a tudomány által bevezetett mikroszkópia, a „részletek hallucinációja”.<sup>305</sup>

Az obszcenitás intenzitásában, már a pornót előlegzi meg azzal, hogy tárgya elpusztításával, elégetésével egy időben születik meg, „de az obszcén mégsem pornográf. A hagyományos obszcenitásban még mindig van valami a transzgresszió szexuális tartalmából, provokatív jellegéből, perverzitásából.”<sup>306</sup> A harmadik szimulációs fázis a pornóé. Lehetőségét teljes mértékben a technika teremti meg az egyre tökéletesedő lencsék és képrögzítési módok által:

---

<sup>303</sup> I.m. 3.

<sup>304</sup> Vö. Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andra, Mélyi József. [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html); 2013. 07.10.

<sup>305</sup> Baudrillard ugyan nem hivatkozik Walter Benjaminra, de több szöveghely esetében szinte szó szerinti definícióját nyújtja a Benjamin által elvonatkoztatott optikai tudattalan fogalmának. Benjamin azt állítja, hogy a világnak a természetes látás számára érzékelhetetlen dimenziói nyíltak fel a technikai kép közvetítésével, amely végleg megváltoztatta az appercepciókat. A film az érzékelés elmélyülésében játszott szerepét a pszichoanalízis módszeréhez hasonlítja annak megfelelően, hogy korábban mindkettő a tudattalan birodalmához tartozó, ennyiben észrevétlen eseményeket emelt ki a világ hétköznapi folyásából. Benjamin azzal, hogy a pszichoanalízis heurisztikai elvének analógiájára képzelet el az optikai tudattalan működését máris egyfajta felszabadító jelleget kölcsönöz a fogalomnak. Érdekes módon a jelenségnek éppen az ellentétes előjelű értelmezése lesz hangsúlyos Baudrillardnál. Baudrillard az optikai tudattalan megnyílásában a természetes látás elvesztésével együttjáró romlástörténetet vizionál. Vö. Benjamin, Walter: i.m.

<sup>306</sup> Baudrillard: i.m. 3.



„Túlságosan közelről nézünk, azt látjuk, amit valójában sohasem láthattunk – a saját nemi szervünket, soha nem láttuk, hogyan működik, ilyen közelségből sem, de szerencsénkre egyáltalán nem. Minden túlságosan valóságos, túlságosan közeli ahhoz, hogy igaz legyen. Ez az, ami rabul ejt, a realitásnak ez az eltúlozása, a dolgok hiperrealitása. Az egyetlen fantazmagória a pornó játékában, ha egyáltalán van benne ilyesmi, nem a szex fantazmagóriája, hanem a realitása, és a realitásnak az abszorpciója valami olyanba, ami már nem reális, a hiperreálisba.”<sup>307</sup>

A pornográfia naiv realista megközelítése a pornó bírálatokor mindig annak túlzott referencialitását kárhoztatja. Mivel a hiperreális pornó egyáltalán nem rendelkezik referenciával, tisztán önmaga szimulákroma, felmerül a kérdés, hogy a pornó azonkívül, hogy kiiktat minden sejtetést és titkot, menyiben tekinthető így, a reáliston túl is veszélyesnek? Baudrillard válasza: többszörösen. Egyrészt a szimulált pornó elpusztítja modelljét, és mesterséges halálban tartja eredetijét, mint az etnológia az esőerdei indiánokat Baudrillard sokat emlegetett példájában. Másrészt a hiperreális pornó már referenciális kapcsolat nélkül, de a valóság képét a szimulációban megőrizve, és a technika által élesre állítva fenyeget. A baudrillard-i szimulált pornót összehasonlítva a barthes-i elképzelésekkel, azt találjuk, hogy a szimuláció túllép a realizmuson:

„sokkal inkább valósabb, sokkal egzaktabb – abból áll, hogy mindent átalakítson a realitás abszolút nyilvánosságává. Mint a hiperrealista képeken, ahol ki lehet venni egy személy arcboréne finomságát, szokatlan mikroszkópia, amelyből még a nyugtalanító különös izgalma is hiányzik. A hiperrealizmus nem szürrealizmus, hanem egy látásmód, amely elüzi a csábító jelleget a túlzó láttatással. Megadja »azt a bizonyos többletet«. Ez már a szín igazsága a moziban vagy a tévén: annyit adnak már, színt, relief-jelleget a túlzó láttatással, magasan valóság-hű szexet, mély és síkító hangokkal, hogy nincs már mit hozzáadni, illetve mit adni cserébe.”<sup>308</sup>

A hiperrealizmus valóban nem szürrealisztikus? A Baudrillard által oly sokszor emlegetett mikroszkópia valóban a reális, hiperreális (igazából mindegy, hogy nevezzük) premier plánját adja? Vajon nem fordul ez a visszájára? Király Jenő nem véletlenül nevezi a pornófilmet avantgárdnak. Ilyen közelségből nem alakul-e át a filmen vagy képeken látott szexualitás a greenberg-i értelemben vett absztrakcióvá? Emlékezzünk arra, hogy Barthes éppen attól érzi Mapplethorpe egyik fotóját – melyen a fotós közvetlen közelről fényképez le egy péniszt – erotikusnak, mert a mikroszkópikus szemléletből adódóan az alsónemű szövésére is figyel. A nagyításnak ez a foka már nem egyenesen a médium és a valóság különbségének a kikiáltása?

---

<sup>307</sup> Uo.

<sup>308</sup> Baudrillard: *Pornó-sztereó*. 3.

A markáns különbségek ellenére, mint például az, hogy hiperreális referencialitása szimulált referencialitás, elmondhatjuk, hogy a baudrillard-i és a barthes-i definíció az erotikát egyaránt az imagináriushoz köti, míg a pornó mindkét szerzőnél képes arra, hogy megidézze és jelenvalóvá tegye a valóságot, mint valami rossz szellemet.

Nincs tehát lényeges különbség a realista és a hiperrealista elméletek végkövetkeztetését illetően, csak a médiumok működés módját képzelik el másképpen. A valóság vagy annak szimulációja kontrollálhatatlan marad a médiumban.

#### **4.4.3 A műfaj realizmusa. Kettős vetítés a pornóban.**

A pornófilmet a műfajkritika a játékfilmek közé sorolja, vagyis olyan fikciós filmnek tartja, melyben a fikcionalizált elemek dominanciája, a történetmesélés, a jelenetekbe szervezettség különíti el a dokumentumfilmtől. Ugyanakkor marad valami nyugtalanító a pornóban, amit nem vagyunk képesek figyelmen kívül hagyni vagy érvényteleníteni pusztán azzal, hogy egyszerű műfajként gondoljuk el. A pornóban mindig ott kísért a realizmus. Nem az a fajta

realizmus, amit az objektív jelzővel illethetnénk – ezt később részletesen is kifejtem – a pornó ugyanis nem törődik a (kül)világgal, nem kíván értékmérő vagy leíró lenni, sokkal inkább annak az érzete határozza meg, hogy valami valóságos dolog történik a vásznon. Annak az érzete, hogy egy dokumentumot is látunk és nem egyszerűen csak egy (fikciós) filmet. Ez az, ami alapvetően tabuvá teszi a pornót a realizmus eddig feltárt értemei mellett. Az a vélekedés, hogy „a kamera előtt tényleg megtörténik az, amit látunk” a műfajjal kapcsolatos központi észrevétel. Egy korábbi fejezetben amellett érveltem, hogy a pornófilm, mint képnyelvi természetű, ezért a médium transzparenciáját hirdető elméletek elvétik a pornóvizsgálatát, amely téves politikai ítéleteket szülhet. Úgy gondolom, hogy ez a képelméleti megközelítés és ennek konzekvenciái mérvadóak és nem szeretném érvényességüket kétségbe vonni. Ugyanakkor más szempontból a befogadás és a néző élvezete nem mindig a kurrens tudományos paradigmák, vagy a posztmodern premisszák figyelembe vételével vagy azok tudatosultságával történik. Ezzel nem azt szeretném kijelenteni, hogy a tudományos és a köznapi tapasztalat nem állhatnak közel egymáshoz, csupán annyit, hogy az élvezet nem valami önmagában érvényes jelenség, hanem külső feltételek, fixációk, meggyőződések és hitek alakítják. Közhelyes, kissé eufemisztikus megfogalmazásban a pornó természetfilm. Valami olyan, aminek legalább annyi köze van a dokumentumhoz, mint a fikcióhoz. Amit látunk, testekkel történik, emberekkel. A pornósztárszínésznők orgazmusának, és a pornósztárszínészek játékának valódiságára irányuló figyelem és az ezzel kapcsolatos találgatások bulvármagazinokban, arra hívják fel a figyelmet, hogy ez egy érzékeny pont a pornófilm működésmódjának megértésben.

A pornó grammatikája, erősen kodifikált műfaji szabályai, elidegenítő effektusai, mint a pornósztárszínészek hangjának szinkronizálása vagy a kötelezően ismételt mondatok szex közben, folyamatosan a szex fikcionalizáltságát tudatosítják a nézőben. A pornónak ez a dimenziója, azonban nem tudja igazán háttérbe szorítani a profilmikus események elsőbbségét, amelyek valódiságosságát, korporealitását a pornóban kényszeresen bizonyítja az extravagánális orgazmus, a testnedvek bemutatása, a squirt vagy nemi szervek duzzadása. Linda Williams úgy értelmezte a férfi orgazmus bizonyítékát adó money shotot, amely elindította a műfajt a politizálódás útján annak köszönhetően, hogy a meat shot által képviselt paradigmával szemben leértékelte a női élvezetet. Azt gondolom, hogy money shot nem egyszerűen csak átpolitizálta pornót, de a realizmus garanciájaként megjelenő extravagánális orgazmus új ontológiai státuszt biztosított a pornográf technikai kép számára. A kilövelő ondó látványa annak biztosítékát nyújtja újra és újra, hogy amit látunk, az tényleg megtörténik.

Az az egyszerű kérdés, hogy realista-e a pornó, ebben a kontextusban úgy fogalmazható újra, hogy dokumentumfilmhez vagy a fikcióhoz áll-e közelebb?

„Valóság és fikció oppozíciója »néma tudásunk« elemi összetevői közé tartozik, s ez a tudásszociológiából származó jelölés magában foglalja a bizonyosság olyannyira biztosítottnak tűnő tartalékát, hogy mint magától értetődő adottság érvényesülhet. Mégis felmerülhet a kérdés, hogy a fikcionális és nem fikcionális bizonyosan kézenfekvő megkülönböztetését rögzíthetjük-e ezen a közkeletű oppozíción.»<sup>309</sup>

A pornóra vonatkozólag ezt a néma tudást, a realizmus kódjának a működését fogom bemutatni. A műfaj realizmusának problémájával visszakanyarodunk ahhoz a kérdéshez, hogy játékfilmes műfajnak nevezhető-e a pornófilm, hiszen eddig ezt a kérdést zárójelbe tettem.

Ami a testtel történik mindig valóságosabb valóság, testbe-húsba vágó, zsigeri, szomatikus élmény. A testtel kapcsolatos történések mindig jelenlétélményt indukálnak. Ez egy jelentős különbséget teremt a pornófilm és más műfajok között. A fikciós filmek nagy részében nem érzékeljük a profilmikus eseményt valóságosként. Noha Cary Grant valódi repülőgép előtt menekül egy valódi kukoricásban, Leonardo di Caprio valódi vízben lebeg Kate Winslet mellett, ám ezeknek a jeleneteknek a valóságosságát mégis átalakítja és elfedi a fikció rétege, és nem érzékelünk mást csak egy thrillert vagy egy melodramát. Noël Caroll Monroe Beardsley terminológiáját felhasználva az ábrázolás három rétegét különbözteti meg, melyek közül a legelső a profilmikus esemény.

„A filmi ábrázolás első szintje a fizikai portré. Azaz egy élő cselekményes film minden egyes filmkockája fizikailag bemutatja modelljét, egy konkrét tárgyat, személyt vagy eseményt, amely valamilyen egyedi terminussal megnevezhető. A fizikai portré értelmében mondhatjuk, hogy a *Psycho* inkább Anthony Perkins ábrázolása, semmint Norman Bates-é, mivel Anthony Perkins szolgált a kép forrásául. Minden egyes élő cselekményes képkocka a modell fizikai portréja. [...] A hagyományos realista filmelméletet olyan erősen foglalkoztatja a fizikai portré, hogy ezt az ábrázolási módot tekinti vagy az egyetlen, vagy a leglényegibb, legfontosabb és legalapvetőbb képhasználatnak. Ennek következtében végletekig misztifikálja és összezavarja a fikciós ábrázolások képhasználatát, mert a realista kénytelen a fizikai portréfestés összefüggéseiben beszámolni arról, hogy mit ábrázol a fikció.»<sup>310</sup>

A modell és a „forrás” értelmezésének második szintje a dolgoknak és személyeknek egy általános fogalommal megnevezhető osztályának a megjelenítése. Maradva a *Psycho* példájánál, Anthony Perkins fizikai portréja más nézőpontból nézve egy férfi megjelenítése is egyben. A pornóban ez a sztereotípiáknak, az általános karaktereknek a szintje. A producerek

---

<sup>309</sup> Iser, Wolfgang: A fikcionálás aktusai. In *Az irodalom elméletei IV.* Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997. 51.

<sup>310</sup> Caroll, Noël: A fényképezési és a filmművészeti ábrázolásnak tulajdonított egyediségről. In *Metropolis*, 2003/1. 41.

és a rendezők nem is hagyják sok esetben, hogy a film vagy klip ábrázolási módja ennél a pontnál tovább haladjon. A választott címkék és címek is inkább a sztereotip karakterek mint fétisek és pusztá tematikai állandók előtérbe tolását szolgálják. A fogyasztó így könnyen tud tájékozni – pusztán a karakterkészlet alapján – a film tartalmát illetően. A pornhub.com oldalon a következő címeket találjuk az online megtekinthető videók mellett: *Amateur Party Girls Hardcore Fucking*, *Slutty tattooed BBW Glory Fox*, *Young booty girl gangbanged*. Az osztályok, és tematikus elemek, típusok megőrzése és egyértelműsítése a vágy tárgyának egyszerű, vagyis fikciótól mentes megtalálását segíti. A realizmus ebben az esetben szinonimává válik a típusok rendjének a bemutatásával. Másrészt a megjelenítésnek ez a második rétege nem takarja ki a fizikai portré szintjét, így a korporealitás érzékelése zavartalan marad.

„A megjelenítés – mint filmi ábrázolásmód – elméleti fontossága abban áll, hogy a felvételt mint kommunikációs elemet lehasítja forrásáról, és ezzel lehetségessé teszi a harmadik típusú ábrázolást, a nominális portrét [nominal portrayal]. A *Psycho* felvétele, melyen Anthony Perkins fizikai portréja látható, egyben egy örületet ír le, miközben történetbeli helyét tekintve Norman Bates nominális portréja. [...] A nominális portré olyan filmbeli tényezők függvénye, mint a hangalámondás, a címek, a folyamatos történet vagy a vágás.”<sup>311</sup>

Ez a harmadik szint a pornóban a pornó kis formájánál általában nem, vagy csak részlegesen épül ki. A fikcióorientált nagy forma esetében viszont hasonló feltételek alakulnak ki, mint az egyéb játékfilmek esetében. A pornóremakek és paródiák (pl. *Clockwork Orgy*, Nick Cramer, 1995; *The Sex Files: A Dark XXX Parody*, Sam Hain, 2009) vagy a szerzői pornófilmek számtalan példát szolgáltatnak a nominális portré használatára. Ezekben a filmekben létrejön egy új réteg, amely az összetett narrációhoz igazodva egyéníti a karaktereket. A *Mély torok* című filmben már nem egyszerűen Harry Reems testét érzékeljük, nem is egyszerűen a pornófilmek visszatérő szexmániás doktorját, hanem a vicces és szellemes Dr. Youngot, aki gyógymódként használja az orális szexet és péniszével találja meg Linda elveszett csiklóját a lány torkában. Ennek köszönhetően a pornó nagyformája távolodik el legmesszebb a realizmustól a pornó egyéb formátumai közül.

Az ábrázolások Beardsley-féle hármass felosztása könnyen ahhoz a felismeréshez vezethet, hogy tulajdonképpen minden dokumentum amiatt, mert nyomként őrzi modelljének, forrásának a képét. Ahogyan Bill Nichols fogalmaz: „Minden film dokumentumfilm, [mert] lenyomata a kultúrának, ami létrehozta és mert megjeleníti a benne szereplő személyek

---

<sup>311</sup> I.m. 42.

képmását.”<sup>312</sup> Nem gondolom, hogy azok az elméletek, melyek a film természetét annak dokumentum jellegéből vezetik le, érvényesebbek lennének azoknál, amelyek ennek az ellenkezőjét állítják. A Christian Metz írásaiból kiinduló Jacques Aumont és más szerzők a fikciót totalizálják a filmekben, azzal érvelve, hogy az emberi, kreatív manipuláció szükségszerűen fikcionalizálja filmet.<sup>313</sup> Úgy gondolom, hogy ezek a szélsőséges vélemények félrevezetőek. Azt kell megvizsgálni, hogy az egyes filmtípusok esetében az ábrázolásnak melyik rétege aktivizálódik, adott esetben felszámolja-e a nominális portré a fizikait vagy fordítva. A klasszikus értelemben vett műfajkritika ezekkel a kérdésekkel nem foglalkozik, amikor egy műfaj realizmusát méri fel. A műfajkritikát a műfaj belső szabályait és feltételrendszerét megalapozó műfaji valószínűség érdekli. A műfaji valószínűség annak megítélése, hogy a diegetikus világon belüli történések milyen mértékben jellemzőek az adott műfajra, illetve a kulturális és társadalmi valószínűség vonatkozásában ezek mennyire tekinthetők fiktívnek. Steve Neale Todorovot követve ezt tartja a műfajokkal kapcsolatos elvárások terén a legfontosabb tájékozódási pontnak. Noha Neale szerint a kritikusok jó része nem használja következetesen a fogalmakat, ezért gyöngül azok módszertani ereje.<sup>314</sup> Ezeken túl a műfajkritika nem foglalkozik a műfajok pluralitásával, rétegeltségével, hiszen éppen a fikció és a dokumentum elhatárolása a célja.

A pornófilm esetében a testek fizikai portréja, a testek korporealitása élesíti be a néző szomatikus reakcióit, táplálja élvezetét és teszi egyben ezt a filmtípust morális és politikai szempontból is kitüntetetté. Más műfajok esetében a fikció, a nominális portré kitakarja a fizikai testeket. A burleszk vagy az akciófilm esetében ez oly annyira igaz, hogy a műfaji elvárásoknak megfelelően a néző nem is törődik a testek irracionális fizikalitásával, sőt ez válik ezeknek a filmeknek az attrakciójává. Ilyen értelemben a több sebből vérző, de mindig életben maradó John McClane-t semmi sem különbözteti meg Keaton vagy Chaplin minden túlélő akrobatikus figurájától.

Más műfajokkal ellentétben a pornófilm az egyetlen, amely nem rejti el azt a stiláris kevertséget, amit Bódy Gábor kettős vetítésnek hív, vagyis, hogy minden esetben, amikor filmet nézünk, egyszerre látunk egy fikciós és egy dokumentumfilmet.<sup>315</sup> Pusztán a kép használati módja dönt afelől, hogy a néző a két regiszter közül melyiket érzékeli.<sup>316</sup> Jeles

---

<sup>312</sup> Idézi Carl Platinga In Platinga, Carl: Dokumentumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis*, 2009/4. 12.

<sup>313</sup> I.m. 11.

<sup>314</sup> Neale: 17.

<sup>315</sup> Bódy Gábor: Hol a valóság? In Bódy Gábor: *A fiatal magyar film útjai. Végtelen kép.* Bódy Gábor írásai. Budapest, Pesti Szalon, 1996. 56-57.

<sup>316</sup> Vö. Jeles András: Teória és akció. In *Töredékek Jeles András naplójából.* Szerk. Fodor László - Hegedűs László. Budapest, 8 és fél Bt. 1993. 39-40.

számára a fikció és a dokumentum szétválasztása pusztán egy filmtörténeti konstrukció eredménye, amely a filmgyártás és a forgalmazás érdekeinek megfelelően alakult ki: „a »dokumentum«: fikció (azaz mindeddig csak egy fikció elemeként működött, s ez még létrejötte előtt elszívta a dokumentum magáértvalóságát, kimeríthetlenségét)”.<sup>317</sup> Jeles számára a dokumentum használata és kijátszása a fikcióval szemben egyértelműen kritikai potenciállal rendelkezik: „indirekt, a kortárs filmtudat számára többnyire rejtett és mély leleplezése a fikciót gyártó igényeknek”.<sup>318</sup>

A pornófilm banalitása és kritikai alulértékelttsége annak a következménye, hogy a pornófilmet egyéb műfajok fikciós, összetett narrációs sémáihoz mérten ítélik meg. Fontos látni azonban ennek a banalitásnak az okait a műfaji realizmus vonatkozásában is. A pornóban a korporeális dokumentum mindig aláássa a fikció rétegét. A pornófilm fikcióinak sutasága és parodisztikussága annak a következménye, hogy az abjekt, korporeális történetek diszkurzíválhatatlanul minduntalan kitüremkednek a fikció szövete alól.

#### 4.4.4. Politikai realizmus

A műfajiság realizmusa, vagyis hogy egy adott műfaj hol helyezhető el a fikcióspektrumon, milyen messzire helyezkedik a dokumentum típusú filmekről, illetve a filmes kijelentések módusai milyen mértékben feleltethetők meg az életvilág viszonyainak legtöbbször nincs összefüggésben azzal, hogy az adott műfaj mennyiben nevezhető politikai vagy szociológiai értelemben is realistának. Természetesen mindez fordítva is igaz. A sci-fi és sok esetben a horror vagy a fantasy műfaja igen távol áll a referenciális filmtípusoktól, mégis azt tapasztalhatjuk, hogy ezekben a filmekben megjelenő lehetséges világok közelebbi képet nyújthatnak a különböző társadalmak, csoportok életéről, mint a „realistábbnak” tekintett műfajok, még akkor is, ha olykor ennek a szociológiai értelemben vett realizmusnak a kibontása igényel némi transzformációt, analogikus gondolkodást a befogadó részéről. Ugyan a világ aktuális állása szerint a Földön nincsenek földönkívüliek elzárására létrehozott, szigorúan őrzött rezervátumok, a *District 9* (*District 9*, Neill Blomkamp, 2008) című sci-fi sokkal többet elárul az uralkodó nemzetek koloniális törekvéseiről, szeparációs politikájáról (jelen esetben az apartheid rendszerről) és a harmadik világbeli országok társadalmáról, mint egy magát realistaként felmutató klasszikus western tehetné ezt az indiánok vonatkozásában. A *District 9* noha formanyelvi szempontból dokumentarista eszközöket alkalmaz

---

<sup>317</sup> Uo.

<sup>318</sup> Uo.

(kézikamerás felvételek), műfajkritikai besorolása és gyártási kategóriája szerint is egyértelműen fikciós filmnek nevezhető. Ez azonban nincs összefüggésben azzal, hogy politikai értelemben milyen mértékben nevezhető egy adott film realistának. Más fikciós műfajok, mint például a noir, a screwball comedy, vagy a burleszk látszólag nem tartalmaznak nonreferenciális elemeket – vagyis a történetek „valóságosnak” tűnnek számunkra – a műfaj belső értékstruktúrája, a diegetikus világ hangulata stb. mégis kizárhatja annak a lehetőségét, hogy a társadalom, a világ történéseit egyediként mutassa fel, azokról befejezett tényeket vagy értelmezői összefüggéseket mutasson be. Ez a fajta realizmus meghaladja a kracauer-i realizmust és közelebb áll ahhoz, amit Bazinnél egzisztenciális realizmusnak hívunk.

A pornófilm a kivitelezés és a diegetikus történetek minősége miatt a felsorolt műfajoknál is erősebben hívja elő a realizmus érzetét, a műfajnak még sincs dolga valósággal. A pornófilm diegetikus világa az egyik legzártabb és életidegenebb a műfajok sorában. Látszólag a világ plurális képét kínálja, de a „meztelen valóság” metaforája ebben az esetben igencsak félrevezető érzékletet ír le.

Azt, hogy a hardcore mainstream pornófilm realizmusa milyen távol áll a filmművészetben leggyakrabban alkalmazott realista esztétikai ideológiáktól (a követés, de különösen a rekonstrukció esztétikáját használó realista filmektől),<sup>319</sup> arra a pornó alműfajainak megnevezéseiben felbukkanó „reality” kifejezés permutációja világíthat rá a legélesebben.

A *reality porn* kifejezés a kortárs netpornó két csoportjának a megnevezésére szolgál. Egyfelől egy filmkészítési metódus megjelölésére szolgál, amelynek a keretében a filmek forgatókönyv nélkül készülnek, a színészek pedig ennek megfelelően utasítások nélkül játszanak.

Paradox módon a reality jelző azonban nagyobb részben nem a cinéma verité típusú filmek kategorizálására szolgál, hanem éppen ellenkezőleg, a jelmezes, szituációs játékokból

---

<sup>319</sup> Az olasz neorealista elképzelései a két teoretikus a forgatókönyvíróként és rendezőként is tevékenykedő Cesare Zavattini és a vele ellentétes álláspontot kialakító Guido Aristarco elméleteiben kristályosodtak ki. A követés esztétikáját hangoztató Zavattini programja avatta, hogy a film a világ hétköznapi dimenzióját mutassa be, az egyszerű tényeket, melyek önmagukban is értéket képviselnek és nem a világ már előzetesen kialakított interpretációjának az elemeiként tűnnek föl előttünk. Aristarco ezzel szemben a világ végső mechanizmusainak a megértését és az okok igazi dinamikájának a feltárását avatta követendő programmá. Azt állította, hogy a filmművészet nem állapodhat meg a világ látványszerű realizmusánál, sőt, alkalmaznia kell a nagy narratívák eszközeit, ahhoz hogy a *rekonstrukció esztétikája* szerint mindez feltárhatóvá válhasson.<sup>319</sup> „A realizmusnak vannak különböző fokozatai, amint a valóságnak (az érzékelésnek megfelelően) szintén vannak különböző fokozatai, amelyeket a rendezők irányultságuk és elmélyülésre való képességük szerint föltárhatnak.”<sup>319</sup> Idézi Casetti In i.m. 33.



kiinduló szexjelenetet mutató filmeket forgalmazzák ezzel a jelzővel a produkciós cégek.<sup>320</sup> A középiskolai tanár, a pizzafutár, a katona, a titkárnő, a rendőrnő tipikus karakterei ezeknek a filmeknek. A szereplők legtöbbször hétköznapi, de a könnyű szex ígérétéől túlfűtött szituációkban kerülnek hardcore kalandokba. Ez a pornó a produkciós cégek elgondolásában éppen attól válik valóságossá, életszerűvé (reality), hogy a pornó más alműfajaitól eltérően a hétköznapi élet felismerhető karakterei a szereplők. A realitynek azonban jól láthatóan semmi köze a politikai realizmushoz. Eltúlzott és stilizált minden részletében. A visszatérő és mintaszerű motívumokra, illetve a gesztusokra építő reality film sok szempontból őriz valamit a korai filmből, de leginkább a burleszkhez hasonlítható. Nem találunk gegetet, vagy humort, noha maguk a szituációk végül könnyen válhatnak nevetségessé szabályszerűségük és banalitásuk miatt.<sup>321</sup> Tulajdonképpen ez adja ebben az esetben a burleszk jelleget. Olyan automatizmusok sorozatából épülnek fel ezek a jelenetek, amelyekben az akciót meghatározott rendben követi a reakció. Ahogy a burleszkben az eldobott tortát pofon kíséri, biztosak lehetünk abban, hogy a lejárt jogosítványért büntetés jár a pornófilmben. Bármi, ami eltérít ezektől a szabályoktól, dramaturgiaiilag számolja fel a pornófilm élvezetstruktúráját.

A reality jelző használata tehát mérhetetlenül sokat elárul a pornó valósághoz való viszonyáról. Első lépésben, ha pornó folyamatosan piacgeneráló tényezőnek használja a realityt, mint hívószót, azzal tulajdonképpen két dolgot tesz nyilvánvalóvá. A pornó alapvetően nem realista. Politikai értelemben legalábbis semmiképp. A társadalmi valóságtól való távolságot éppen az jelzi jól, hogy abban a pillanatban, ahogy a társadalmi élet közszereplői (rendőrök, tanárok, tűzoltók) „élete” kap helyet a pornófilmben, a produkciós cégek jogosnak érzik a reality címke használatát. Természetesen, az így, jelzésértékűen megjelenő szakmák és szituációk pusztán szexualizáltságuk okán kerülnek a filmekbe és legtöbbször ezek közül is csak azok, amelyek önmagukban hordozzák a hatalmi különbségek erotizáltságát. Minden más esetben a társadalom ügyeivel foglalkozni vagy egyáltalán figyelni azokra, a pornó esetében élvezetellenes. Barthes korábban ismertetett pornográfia

---

<sup>320</sup> Egy tipikus reality csatorna: <http://www.dizzybigtits.com/category/Reality/>; 2013.02.01. A megjelenő videók nagy részben kosztümös, jelmezes szituációkat kínálnak.

<sup>321</sup> James Gunn és testvérei 2008-ban egy komédia sorozatot indítottak el a weben, olyan sztárok közreműködésével, mint Bree Olson, Belladonna vagy Jenna Haze. A rövid videókban éppen az jelentette a komikum forrását, hogy a reality pornók megszokott bevezető jelentét egy geg szakította meg; a vetközni kezdő sztárok hirtelen egy musicalt adtak elő, vagy a női szereplőt véletlenül fejen lőtte egy rosszul tartott szögbelövő. A sorozat, amely „For people who love everything about Porn...except the sex.” hirdette magát rövid időn belül vált mérhetetlenül népszerűvé. James Gunn videóival a pornóipar gyakorlatilag saját erősen kodifikált szabályrendszeréből készített paródiát. [http://www.youtube.com/watch?v=f\\_1g3rVBmos](http://www.youtube.com/watch?v=f_1g3rVBmos); 2013.02. 01

definíciójára utalva, a pornó az erotikával ellentétben nem tűri, hogy a néző levegye tekintetét a nemi szervekről.

A pornófilm szociológiai érdektelensége a társadalmi valósághoz való viszonya nem értéksemleges. A pornófilm rögzíti és konzerválja a fennálló hatalmi rendet. Nem azért, mert bármilyen formában egyet értene azzal. Pusztán abból az okból kifolyólag, hogy a legtöbb pornófilm almfaj belső értékrendszerét a potencia és az erő kultusza határozza meg.<sup>322</sup> Továbbá a legtöbb eszképpista filmtípust vonza a pénz, a fényűzés és a tékozlás világa. A produkciós cégek a mainstream mozik nagy részét igyekeznek pazar villákban, floridai nyaralókban, négyajtós limuzinok mélyén leforgatni, ahol a mise-en-scène sokszor az orosz gengszterfilmek vagy hip-hop videoklipek stílusát idézi. Ezekben a felvételeken a gazdagság jeleinek a halmozása a cél, melyek közül csupán csak egy a sorból a pornósztárszínésznő szépsége. A kilencvenes években induló szerzői filmes rendezők is megtartják vonzódásukat a gazdagság markereire. Sőt, az egyik legáltalánosabb szerzői jegyként a formai megoldásokon és stilizáltságon túl, éppen az a szexuális fantázia erősödik fel, mely a hardcore játékokat, a perverziókat és a hétköznapi körülmények között nehezen elérhető vágyakat a high society és az arisztokrácia fényűzéseként mutatja be, ahogyan azt Michael Ninn és Radley Metzger filmjeiben látjuk. A hatalom erotizálása – akár abban a formában is, hogy a társadalmi elit egyben szexuális elitként jelenik meg – a görög vázák díszítéseitől de Sade írásain át Guido Crepax képregényeiig transzhisztorikus motívumként épül bele a pornográfia ikonográfiájába.

A pornót a szegénység csak mint ennek a gazdagságnak az ellenpólusa és visszaigazolása érdekli. A szegénység és az elesettség nem társadalmi problémaként van jelen a filmekben, hanem mint az élvezet és a szexuális alávetés előfeltétele. A nyomor abból a szempontból is fontos tényezője az extremitások bemutatásának, hogy amatőr videók ezrei készülnek könnyen megfizethető alkalmi szexmunkásokkal. A zoofil, pedofil vagy extrém erőszakot bemutató, esetleg nagy korkülönbségekkel játszó filmek legtöbbször amatőr filmek, de a nagyobb stúdiók is rendre gyártanak olyan szériákat, ahol alapszituáció egy „kurva” vagy más kiszolgáltatott személy megvásárlása ([www.fuckfordollars.com](http://www.fuckfordollars.com)).

A reality (szerepjáték) pornóban látható karakterek tipizáltsága a pornó más területein is érvényesnek tekinthető. A pornó nem tudja kezelni az individualitást, ha az túl

---

<sup>322</sup> A pornófilm belső értékrendszere, dinamikája a szexuális különbségekre épül, melyekhez nagyon sokszor társul egyéb minőségbeli eltérések ütköztetése. A hatalmi, vagyoni, életkorbeli, etnikai, testsúlybeli, esztétikai különbségek bemutatása alapvető dramaturgiai elemek és a pornófilm grammatikájának alapját jelentik, melyek aztán a legkülönbözőbb formációkat hozhatják létre: fekete férfiak gangbangje fehér nővel, gazdag, visszataszító külsejű férfiak játszadozása fiatal bakfisokkal, ember állattal, idős nő fiatal fiúkkal, egészséges amputálttal, elítélt szabad emberrel, gazdag öreg férfi szegény utcai kurvával... stb.

van a szexualitás körein. A pornó az egyéneket, a nemeket, a különböző társadalmi csoportokat, etnikumokat csakis és kizárólag a szexualitásukon keresztül identifikálja, ami elkerülhetetlenül sztereotip imázsok termeléséhez és gyenge narrációhoz vezet. A komplex karakterek és narráció hiánya azonban a vágy objektíváló természetéből is fakadó jellemző és csupán a klasszikus elbeszélői filmmel való összevetésben érzékelhető strukturális hibaként.

A nominális portré háttérbe szorítása a vágy sikeres objektívációjának az érdekében a zsáner alapvető tulajdonsága. A sztereotípiák uralma a zsánerben – egy külső nézőpontból – a pornót nőgyűlölő és legfőképpen rasszista filmtípusként láttatja. A pornó feminista kritikájának hangossága – amelynek eddig kiemelt figyelmet szenteltem – elnémítja a pornó rasszizmusára vonatkozó kérdésfeltevéseket, pedig a zsáner politikai realizmusának a szempontjából mindenképpen kiemelt jelentőségű problémaként kezelendő.

Az utóbbi pár évtizedben a posztkoloniális filmelmélet a kulturális Másik ábrázolására vonatkozó felvetései viszonylag nagy érdeklődésre tarthatottak számot, de ezek a vizsgálatok műfaji szempontból kizárólagosak maradtak, amennyiben leginkább a western, a musical, a történelmi film, a politikai krimi zsánerét tekintették elsődleges kutatási tárgyuknak. A pornó kívül marad a hivatásos kritika érdeklődési körén, pedig a jelenben virulensnek tekinthető műfajok között a pornó tekinthető a legrasszistább műfajnak, különösen azért, mert ezen a téren az utóbbi időben az említett műfajokat gyártó nagy stúdiók viszonylagos politikai korrektségre tettek szert. A témában megjelenő tanulmányok nagy részben a mára már hibernálódott állapotba került (klasszikus) western darabjaira, a fősodorból szintén eltűnt musicalekre hivatkoznak. Egyedül a továbbra is sikeres történelmi film nevezhető élő kutatási területnek.<sup>323</sup> Stam és Spence egy nagyon érdekes párhuzamra hívja fel a figyelmet a szexizmus és a rasszizmus ábrázolásának következményeit illetően:

„Ahogy a szexizmus logikája nemi erőszakhoz, a rasszizmus logikája erőszakhoz és elnyomáshoz vezet. Memmi szerint a rasszizmus majdnem mindig magyarázat egy már létező vagy szándékolt elnyomásra. Anélkül, hogy alábecsülnénk a gyűlöletnek teret engedő előítéletek és kulturális attitűdök jelentőségét, a rasszizmust a tényleges elnyomás következményeként értelmezhetjük. Az amerikai indiánokat azért titulálták »bestiáknak«, mert a fehér európaiak irtották őket, és fosztogatták a földjüket. A feketéket azért állították be »lustáknak«, mert az Egyesült Államok korábban elfoglalta

---

<sup>323</sup> Meg kell azonban jegyezni, hogy ezeket a filmeket továbbra is vetítik a különböző tévécsatornák, letölthetőek az egyes kalózkodalmakról, a popkultúra eleven részeinek tekinthetőek. Így mindenképpen igaza van Robert Stamnak és Louise Spencenek amikor azt állítják, hogy a mozgókép az egyes nációkra vonatkozó globális kiterjedésű sztereotípiák megalapozói: „A harmadik világ lakosaival kapcsolatos tévképzetek közül számos a mozivásznonról ered, amely – szegényére – lusta mexikóiak, sunyi arabok, primitív afrikaiak, és egzotikus ázsiaiak hosszú sorát vonultatta fel.” Stam, Robert – Spence, Louise: Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció. *Metropolis*, 2005/2. 14.

tőlük az általuk lakott terület felét. A gyarmati népeket pedig azért csúfolták azzal, hogy se kultúrájuk, se történelmük, mert a kolonializmus – a haszon érdekében – felszámolta kultúrájuk alapjait és történelmük emlékét.”<sup>324</sup>

A rasszizmus és a szexizmus ilyen típusú párhuzamba állítása hibás, még akkor is, ha ezek a jelenségek egymást támogatva, ikerjelenségekként vannak jelen a pornóban. A nemi erőszak és médium performativitásának korábbi bemutatásakor épp annak a feltételrendszernek az összetettségre hívtam föl a figyelmet, amely az ilyen leegyszerűsítő következtetéseket próbálja meg hatályon kívül helyezni.

Az az állítás, hogy a rasszizmus egy már kialakult társadalmi szemlélet és gyakorlat megerősítése, a pornográfia esetében is helytálló megállapítás, hiszen volt szó arról, hogy a pornófilm miként képes fixálni az uralkodó hatalmi rendet és ideológiákat. Azonban ez a kijelentés is további kiegészítésekre szorul. A pornófilm rasszizmusa sok esetben elkülönül a politikai értelemben vett rasszizmustól, mivel ezek az egyenlőtlen hatalmi viszonyok – a pornóra általában jellemző módon – a szexuális ökonómia részévé válnak. Az alávetés (submission) és a dominancia nem pusztán a BDSM-filmekben játszik kivételes szerepet, de finomabb formában a mainstream pornófilmek sajátja is. A pornófilm szexuális energiává alakítja a társadalomban már eleve meglévő rasszista előítéleteket.

A másik fontos kiegészítés arra vonatkozik, hogy a rasszizmus fogalma nem merül ki az etnikai, vallási hovatartozástól függővé tett vagy ennek következményeként elszenvedett szexuális alávetettség direkt bemutatásában. Ilyen típusú felvételek egyébként sem fordulnak elő nagy számban, még a mainstream pornón kívül sem. Sokkal inkább rasszistának gondolhatjuk azokat a felvételeket, amelyekben afroamerikai férfiak csoportja büntet meg szexuálisan egy fehér, középosztálybeli nőt, akit legtöbbször „hot, horny wife”-ként címkéznek meg ezek a videók. Az ilyen filmek leginkább a WASP-férfi belső félelmeire játszanak rá és alakítanak ki sztereotípiákat a „faj” tisztaságát veszélyeztető feketével szemben.<sup>325</sup> A félelem érzése azonban újfent libidinálissá alakul, hiszen bizonyos befogadók éppen ehhez a félelemhez fixálódhatnak az ismétlési kényszeren keresztül. Tisztán kell látnunk azt, hogy amit a pozitív érzéseket konnotáló élvezet szó kifejez a hétköznapi szóhasználatunkban sokszor nem fed le pornófilm befogadásának kontextusában megjelenő élvezet pszichológiai paradoxonait.

Az élvezet azért nevezhető ebben az esetben paradoxnak, mivel a szorongást alakítja át élvezeti faktorrá. A rasszizmus alapesete ezért éppen az, amikor a rasszok közötti szexuális

---

<sup>324</sup> Stam, Robert – Spence, Louise: *Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció*. 14.

<sup>325</sup> *Oh no, There's a negro in my daughter* című sorozat a pornhub.com-on: [http://www.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=666930130](http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=666930130); 2012.01.02.

kapcsolat tabuértéke válik piaci tényezővé a pornóban. Az interracial külön alműfajként tartható számon a netpornóban és szinte minden film jelöli, ha színesbőrű szereplő is feltűnik a filmben. A mainstream hardcore konzervativizmusát igen látványosan jelzi, hogy az interracialen túl markánsan elkülöníti és osztályozza a filmeket bőrszín alapján. Ha végignézzük a piacvezető pornógyártó cégeknél (Brazzers, Digital Playground, Zero Tolerance stb.) leszerződött színészek listáját, láthatóvá válik, hogy az afroamerikai vagy egyéb származású pornósztár alig vagy egyáltalán nem szerepel ezekben a sztáristállóknak. A pornófilmben az egyes etnikumok, nációk gettósítása a szó szerinti értelemben is megtörténik. Számtalan videomegosztó oldal (tubegalore.com, ghettotube.com), és produkciós cég (Hustler) hirdeti termékeit ghetto porn felirattal.<sup>326</sup> Az ilyen típusú szereposztás és negatív diszkrimináció körülbelül azonos szintű a nagyköltségvetésű filmekben tapasztalható negatív diszkriminációval. A feketék például alulprezentáltak az amerikai közönségfilmek értelmiségi szerepkörökben. Az, hogy az Amerikai Egyesült Államok elnökét afroamerikai színész játssza, kuriózumnak minősült a kilencvenes évek második feléig.<sup>327</sup> A pornófilm a feketéket legtöbbször gengszterekként, bizonytalan egzisztenciájú, az éjszakában komfortosan mozgó népcsoportként identifikálja.

Ezek a típusok éppúgy elnagyoltak és épp oly kevésbé realiztikusak, mint a reality pornó karakterábrázolása. A pornó az egyes nációkat testalkatuk, szexuális szokásaik és teljesítményük stb. alapján tipizálja. Ez egy erősen kodifikált rendszer, ahol a típusok felismerhetősége és egyértelműsége a fixált élvezetek előfeltétele. Akárcsak más kinetikus, a testet első helyen kezelő műfajok (mint például a burleszk) esetében a pornóban is a test hordozza a legtöbb információt, hiszen minden más; a mise-en-scène, a dialógusok, a zene másodlagos. A pornófilm Stan és Pan-effektusa az, hogy a pornó értékkel telíti a testet, de ha máshonnan nem, a történelemből tudhatjuk, hogy ez milyen veszélyeket rejt magában. A pornó csak ezeknek az imázsoknak megfelelő nagyfenekű latin nőket, nagypéniszű fekete férfiakat, vöröshajú zsidó nőket, kislányos kinézetű japán lányokat akar bemutatni.

Az a jelenség, hogy bizonyos etnikumok, kisebbségi csoportok különállóan is megjelennek a pornó piacán belül természetesen nem jelenti azt, hogy a társadalom valamiféleképpen leképeződne a pornóban, legalábbis nem politikailag reálisan. Maga a

---

<sup>326</sup> A pornó piac műfaji heterogenizáltsága tehát nem csak a piac és a fogyasztás következménye, de egyben a pornófilm műfaji határait alakító rasszizmusé is. Az afroamerikaiak BDSM kultúrája például erősen elkülönül a fehéréketől, mivel rabszolgaság öröksége ebben az esetben egészen új kontextusba helyezi a BDSM belső hatalmi viszonyait és szerepeit. A feketék elnyomása bizarr kontextust teremt egy olyan szubkultúrában, ahol szub és dom (angolban: slave/bottom and dom) megkülönböztetése nyitja meg a szexuális játékok terét.

<sup>327</sup> Példaként említhető Morgan Freeman karaktere a *Deep Impact* című filmből. (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998)

reprezentáció sem jelenti azt, hogy minden esetben önidentikus reprezentáció jön létre, még akkor sem, ha adott esetben feketék gyártanak pornófilmeket feketéknek. A pornó tehát nem realista, vagy úgyis fogalmazhatnánk, hogy a bazini értelemben nincs egzisztenciális hozadéka. A pornó mindig kép, sztereotípiák, klisék halmaza.

## 5. Összegzés helyett

Értekezésem célja az volt, hogy a hardcore pornófilm történetében paradigmaváltásként értelmezett netpornó átfogó műfaji portréjának az elkészítésével a hazai kutatásból hiányzó porn studies elindítására tegyek kísérletet.

Mivel a pornófilm akadémiai vizsgálata marginalizált kutatási téma, ezért műfajkritikai elemzéseimmel azt is bizonyítani akartam, hogy a kortárs pornófilm kódjai a tömegfilmes műfajnyelvezetekhez hasonlóan tárhatóak fel, sőt az ilyen irányú törekvések azért is erősítendőek, mert a zsánerral kapcsolatos politikai indíttatású kérdésfeltevések reduktív szempontrendszerre eddig háttérbe szorította a hagyományos műfajkritikát.

A pornófilm műfaji portréjában a zsánerre jellemző generikus jegyek bemutatása mellett fontosnak tartottam felhívni a figyelmet arra, hogy a pornófilm műfajkritikai mellőzöttsége ellenére is megkülönböztetett jelentőségű műfaj.

A pornófilmet olyan metafilmnek tartom, amely az általa generált diskurzusokon keresztül a legkoncentráltabb módon hozza felszínre azokat a filmelméleti problémákat, amelyeket leginkább az az ontológiai bizonytalanság tart mozgásban, amely a pornó fikciós és dokumentatív elemeinek zavaró összhatásából következik.

Értelmezésemben kivételes helyet foglal el a pornófilm azért is, mert olyan ősműfajnak tekintem, amely strukturálisan és hatásmechanizmusát tekintve a legtöbbet őrzött meg a korai attrakciós filmek természetéből. Paradox módon a disszertációban az általam a kis forma visszatéréseként aposztrofált attrakciós jelleg éppen egy teljesen új viszonyrendszert kialakító digitális környezetben erősödik fel újra.

A pornófilmet speciális filmtípusként határoztam meg abból a szempontból is, hogy a mozgóképes pornográfia illegitim, marginális helyzetéből fakadóan a többi műfajt általánosan jellemző gyártási és terjesztési körülményektől eltérő, alternatív mediális és disztribúciós környezetben alakult ki. A műfaj formai és tartalmi tulajdonságai is mindig ezeknek a feltételeknek megfelelően változtak. A műfaj történetét a jelentősebb technikai váltások figyelembevételével három nagy korszakra osztottam.

Az első a film kezdeteitől a hetvenes évekig tartó időszak. Ennek a szakasznak a meghatározó filmtípusa a stagfilm, amely a kis forma első megjelenése. Ezek a filmek jellemzően egy-két tekerces némafilmek átlagosan negyed órás játékidővel, amelyeket túlnyomórészt bordélyházakban és privát alkalmakkor vetítettek. A második korszak a nagyforma időszaka, amely a hetvenes években jön létre a fellazuló cenzúrának

köszönhetően. A porn chic idején a filmszínházas vetítés körülményeihez alkalmazkodva a filmek játékidéje az egészestés közönségfilmekéhez közelít és a zsáner közel egy évtized alatt kiteljesedik. A pornófilm nagyformája a klasszikus időszakban összetett történeteket és hihetetlen tematikus gazdagságot kínált a nézőknek. A hetvenes évek szűk évtizedére jellemző liberális tendenciák után azonban a Ronald Reagan és Margaret Thatcher nevével jelzett időszak konzervatív erői szigorúbb szabályozást vezetnek be és a mozgóképes pornográfia eltűnik a mozikból.

Az értekezésemben tárgyalt kis forma visszatérése jelenti a pornográfia történetében a harmadik korszak nyitányát. A pornó a műfajok közül elsőként és legintenzívebben épül rá az internet működését biztosító adatbázis-logikára. Ahogyan korábban is, a hardveres háttérhez igazodva alakulnak ki a netpornó formai jegyei is. Az internetes pornó átlagos műsorideje fél óra, ami a szűk tematikáknak, fetiszizálódo tartalmaknak kedvez. Ezek a jelenetközponitú videók gyenge narrációt építenek ki és a történet helyett az akciódramaturgia dominál. A kortárs pornó így már eleve a hálózati terjesztés feltételeinek megfelelően kerül gyártásra. Az internetes forgalmazás legfontosabb műfaji következménye, hogy az adatbázis-logika felbomlasztja a műfajiság tradicionális eszményét. A videók címkézésének gyakorlata és a metaadatokból szerveződő folkszonomikus rend lép a műfaji kategóriák helyébe. Az új műfaji rend kritikai jelentősége, hogy hozzájárult a mainstream pornó tartalmi heterogenizálódásához. A fősodor kínálatának kiszélesedését idézték elő az internetes megjelenéshez kapcsolódó új piaci stratégiák (pl. hosszú farok-logika) megjelenése is.

Annak ellenére, hogy a pornófilm története és elmélete nagyon ritkán szervesül a szakirodalomban, a disszertáció megírása során elkerülhetetlennek éreztem a historizáló és az elméleti szempontok egyeztetését. A pornó speciális helyzetéből adódó minden műfaji változás szoros összefüggésben értelmezhető az intézményi háttér és a technika módosulásával. A műfaj immanens kritikája ugyanis a pornó esetében szinte teljesen eredménytelen a műfaj „külügyeinek” vizsgálata nélkül.

A tudományos kutatásokat általában a közhelyes megállapítások meghaladása vezeti, ebben az esetben viszont a vizsgálat alapját éppen azok a közhelyek jelentették, amelyeket nagy részben a nyolcvanas évek konzervatív feministái ültettek el a nő szerepével, vagy az erőszak kérdéseivel kapcsolatban. A cél tehát kettős volt: bemutatni a netpornó műfajkritikai összefüggéseit, de közben újradimenzionálni a mozgóképes pornográfiára nézve uralkodónak tekinthető közhelyeket. A közhelyek mindig magától értetődő igazságként kínálják magukat. Látszólag semmi igazolást vagy vizsgálatot nem érdemel, hogy a pornófilm primitív, egyszerű vagy éppenséggel erőszakos. A pornográfia kutatásában az elsőrendű feladatnak azt



láttam, hogy fel kell feszíteni ezeket a közhelyeket és bizonyos értelemben mögéjük kell kerülni.

Értekezésemben mindvégig arra törekedtem, hogy a kortárs pornófilm kapcsán felmerülő kardinális kérdések minél több aspektusból kerüljenek bemutatásra. Ez a gondolkodás egyfajta spirális szerkezetet alakított ki, hiszen minden fontosabb jelenség a különböző aspektusok szerint újra és újra kérdéssé vált.

A hardcore pornográfiával kapcsolatos visszatérő észrevétel, hogy a pornófilmek gyenge narrativitása ennek a filmtípusnak primitivitását bizonyítja. A dolgozatban nagy hangsúlyt fektetek annak hangsúlyozására, hogy ez az értékítélet azért tekinthető tévesnek, mert az elbeszélői film hagyománya és szerkezeti felépítése felől értékeli a pornó kis formáját. A gyenge narráció egészen más színben tűnik fel, ha feltárjuk az okokat. Dolgozatomban bemutattam, hogy a hardcore pornófilm strukturátlansága több jelenség együttes hatásaként jön létre. Részben annak köszönhető ez a szerkezeti egyszerűség, mert a cselekményt szétfeszíti a női szereplő fetisiztikus, totalizáló bemutatása. Másrésről a film attrakciós jellegéből adódó mikroszkopikus szemlélet is a narratíva kiépülését gátló tényező, ahogyan az a moduláris szemlélet is, amely mindig is jellemezte pornófilm morfológiáját, de a hálózati remixkultúra ezt még tovább erősítette. A narratíva szerveződésére a legfontosabb hatással mégis a lecsökkent játékidő volt, amelynek a határait a korábban már említett hardveres kapacitás jelölte ki.

Egy másik nagyon erős állítás, hogy a pornófilm erőszakot mutat be és felelős a deviáns, illetve az erőszakos magatartásformák elterjedésért. Andrea Dworkin nevéhez fűződő feminista mozgalom a nemi erőszak jelenségéért egyenesen a pornográfiát tette felelőssé. Ennek megfelelően az erőszak a dolgozatomban is kiemelt szerepet kap. Megítélésem szerint is a pornófilm olyan férfiműfaj, amelyet valóban áthat az erőszak ornamentikája. Részletesen elemzem a tekintetek rendszerének a bemutatásával, hogy az erőszak a vágy tárgyának objektivációján keresztül miként építi ki a látvány terét. Az elemzések fontos konzekvenciája, hogy az erőszak érzékelése a műfajban bonyolultabb feltételrendszer (crossgender azonosulás, kontraktivitás) szerint történik, mint az köztudott. A nemi erőszakot előtérbe állító feminista kritika az erőszak performativitásának hangsúlyozásával eltakar egy sokkal lényegesebb működést a pornófilm kapcsán, azaz, hogy a pornófilm performativitása nem korlátozódik pusztán az agresszivitás formáinak elterjesztésére. A hardcore pornófilm ugyanis a kortárs vizuális kultúra egyik legfontosabb testképtáráként meghatározza a testi megjelenéssel kapcsolatos normákat, sőt az ösztönselekvések szintjéig szabályozza azt, hogy miként éljük meg és dramaturgizáljuk saját szexualitásunkat. Ez a performativitás teszi biopolitikai

szempontból mérhetetlenül fontossá a kétezres évek után a szubkultúrák zártságából kilépő mainstream pornófilmet.

Az elemzéseimben arra is rámutattam, hogy a kortárs pornófilm központi alakzata a fétis. A fétis különböző értelmű megközelítései a pornófilmmel kapcsolatos legfontosabb jelenségek esetében váltak magyarázó értékűvé. Fogyasztásszociológiai nézőpontból a pornófilm az árufétis elsőrendű példájaként említhető. Más szempontból a netpornót is egyre inkább egy szűk, fetiszizált tematika jellemzi és minden egyes video egy speciális ízlés kiszolgálására törekszik. A fétis fogalmának stratégiai szerep jut a pornó és az erotika esztétikai elhatárolásában is. Nem utolsó sorban a fetiszizmusra jellemző tárgy-szubjektum reláció alapján érthető meg a férfinező viszonyulása a pornófilm sémáihoz, ugyanis a fetiszizmus egyben a látvány szerkezetét meghatározó nézési forma is, mely pszichológiai szempontból a kasztrált nő képéhez kötődő traumákat képes semlegesíteni.

Látszólag az is magától értetődő igazság a pornófilmmel kapcsolatban, hogy a zsáner a női nézők dehumanizálását mutatja be. Ugyanakkor pornó paradoxikus természete a női szerep megítélésben is ellehetetleníti az egyértelmű állásfoglalást. Bizonyos értelemben azt is mondhatjuk, hogy a pornófilm női műfaj. A nő nem tisztán áldozat, de olyan aktor is, aki a cselekmény előmozdítója. Másfelől a pornófilm aközé a néhány műfaj közé tartozik, mely a női hedonizmust nem bünteti meg a vásznon.

A disszertációmban a pornófilm ellentmondásokat rejtő tulajdonságainak és speciális helyzetének a feltárásával arra akartam felhívni a figyelmet, hogy a zsáner moralizáló megközelítései torz műfaji portrét eredményeznek, amennyiben a társadalmi életét szabályozó regulákat és normákat összekeverik egy műfaj belső szabályrendszerével. Akár a konzervatív, akár az emancipatív kritikák esetében tudatosítani kell, hogy nem létezik olyan normatív szexualitás, amelyhez képest a műfaj morális értelemben megítélhető lenne.

## BIBLIOGRÁFIA

ANDERSON, Chris: The Long Tail. *Wired*, 2004/október.

ANGYALOSI Gergely: *Roland Barthes, a semleges próféta*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996.

ALTMAN, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999. ősz.

ATTWOOD, Feona: Introduction. The Sexualization of Culture. In *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. Szerk. Attwood, Feona. London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009.

ATTWOOD, Feona: Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research. *Sexualities*, 2002/5.

BAL, Mieke: Fokalizáció. Ford. Ferencz Anna. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella, Szeged, 2006.

BARTHES, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstien. Ford. Morvay Zsuzsa *Metropolis*, 1998. ősz.

BARTHES, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter, Európa könyvkiadó, Budapest, 1983.

BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Ford. Ádám Péter, Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris, 2001.

BARTHES, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.

BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 2000.

BAUDRILLARD, Jean: *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Ford. Klimó Ágnes. Budapest, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, 1997.

BAUDRILLARD, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996.

BAUDRILLARD, Jean: Pornó-sztereó. Ford. Ladányi István. *Ex Symposion*, 1992/ 1-2.

BAZIN, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

BELTING, Hans: A test képe mint emberkép. Ford. Kelemen Pál. *Vulgo*, IV. évf. 2. szám

BENJAMIN, Walter: A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. In Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Válogatta, jegyzetek: Radnódi Sándor. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

- BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andra, Mélyi József. [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html); 2013. 07.10.
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard: *A remedializáció hálózatai*. *Apertúra*, 2011. tavasz.
- BÓDY Gábor: Hol a valóság? In Bódy Gábor: *A fiatal magyar film útjai. Végtelen kép*. Bódy Gábor írásai. Budapest, Pesti Szalon, 1996.
- BRANIGAN, Edward: Narráció. Ford. Füzi Izabella In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella, Szeged, 2006.
- BURCH, Noël: *Life to Those Shadows*. California, University of California Press, 1990.
- BÜRGER, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010.
- CARNEY, Ray: A rendszer szétzúzása. In Uő: *John Cassavates filmjei*. Osiris, Bp., 2001.
- CAROLL, Noël: A fényképezési és filmművészeti ábrázolásnak tulajdonított egyediségről. *Metropolis*, 2003/1.
- CASETTI, Francesco: *Filmelméletek 1945-1999*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Osiris, 1998.
- CAWELTI, John G.: A népszerű műfajok problémája. Ford. Ferenczi Zoltán. In *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években*. Szerk. Nagy Zsolt, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2000.
- CRARY, Jonathan: Az érzékelés modernizálása. Ford. Szabó Ottó. *Cyberszkóp*, Gondolat-jel, 1995.
- CSABAI Márta – ERŐS Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Budapest, József Műhely Kiadó, 2000.
- CSABAI Márta – ERŐS Ferenc: *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Bp., Új Mandátum, 2002.

- DAHLQUIST, Joel Powell and Vigilant, Lee Garth: *Way Better than Real: Manga Sex to Tentacle Hentai*. In: Net.SeXX. Szerk. Waskul, Dennis D. New York, Peter Lang Publishing, 2004.
- DANTO, Arthur C.: Művészet a művészet története után. A reprezentáció kérdése a 80-as években. *Új művészet*, 2002/XIII. évf.
- DAYAN, Daniel: A klasszikus filmművészet irányító kódja. *Metropolis*, 2005/01.
- DAWKINS, Richard: *Az önző gén*. Ford. Siklaki István. Budapest. Kossuth, 2005.
- DELEUZE, Gilles: A mozgás-kép. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008.
- DENNIS, Kelly: *Art/Porn: A History of Seeing and Touching*. Oxford, Berg. 2009.
- DERRIDA, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2.
- DOANE, Mary Ann: Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. *Apertúra* 2012.tavaszi.
- DRAAISMA, Douwe: *Metaforamasina (az emlékezet egy lehetséges története)*. Budapest, Typotext Kiadó, 2002.
- DRAGON Zoltán: A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában. *Apertúra*, 2009.tél.
- DRAGON Zoltán: Újmozi, avagy adatbázis az egész világ. *Apertúra*, 2011.nyár.
- DWORKIN, Andrea: *Intercourse: The Twentieth Anniversary Edition*. Accesible Publishing Systems Pty Ltd., 2008.
- DOLAR, Mladen: Hitchcock tárgyai. In *Hitchcock. Kritikai olvasatok*. Szerk. Füzi Izabella. Pompeji, Szeged, 2010.
- EHRENREICH, Barbara – HESS, Elizabeth – JACOBS, Gloria: *Re-Making Love: The Feminization of Sex*. New York, Anchor Publisher, 1987.
- ELLIS, John: A pornográfiáról. Ford. Farkas Zita. *Kalligram*, 1998 / 3-4-5.
- ELSAESSER, Thomas: The Mind-Game Film. In *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Szerk.: Buckland, Warren, Oxford, Blackwell Publishing Ltd.

- FARKAS Gábor: A pornó színeváltozásai. Homepornó: narratívítás és interaktivitás. *Prizma*, 2009/03.
- FARKAS Zsolt: Néhány szó a bölcselemgyárról. *Pompeji*, 1994/1-2.
- FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Atlantisz, 1999.
- FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella, Szeged, 2006.
- FEUER, Jane: A önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza. Ford. Szabó Gabriella *Metropolis*. 2008/03.
- FRAZER, James: *Aranyág*. Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, Századvég Kiadó, 1994.
- FREDRIC, Jameson: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010.
- FREUD, Sigmund: A fetiszizmus. Ford. Mátyás Péter. In Freud, Sigmund: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Budapest, Filum Könyvkiadó, 1997.
- FREUD, Sigmund: Totem és tabu. Ford. Pártos Zoltán In Sigmund Freud: *Tömegpszichológia és más társadalomlélektani írások*, Budapest, Cserépfalvi, 1995.
- GERDELICS Miklós: Műfajok elemeinek virtuális térképe - Az IMDb alkalmazhatósága a filmelméletben. *Apertúra*, 2011.tavaszi.
- GEMIN, Tiziana: Sergio Messina And Online Porn. *Digimag*, 2006/19.
- GREEK, Cecil E. – Thompson, Williams: Pornográfiaellenes kampányok. A család megmentésére indított mozgalmak Amerikában és Angliában. Ford. Benda Klára. *Replika*, 2000/június.
- GRODAL, Torben: A fikció műfajtipológiája. Ford. Ragó Anett. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004.

- GUNNING, Tom: Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd. Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus Kiadó, 2004.
- HAJAS Tibor: [Önéletrajz]. In Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005.
- HARTAI László et al. (Szerk.): *Film- és média-fogalmak kisszótára*. Budapest, Korona Kiadó, 2002.
- HEIDEGGER, Martin: Kérdés a technika nyomán. In *A későújkor józansága*. II. kötet. Szerk.: Tillmann J. A., Göncöl, Bp., 1994.
- HEVESY István: A filmhatás realizmusa. In *Mozgóképkultúra és médiaismeret szöveggyűjtemény*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Korona Kiadó, 1998.
- ISER, Wolfgang: A fikcionálás aktusai. In *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1997.
- JELES András: Teória és akció. In *Töredékek Jeles András naplójából*. Szerk. Fodor László - Hegedűs László. Budapest, 8 és fél Bt. 1993.
- KENDRICK: *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. Berkely, University of California Press, 1996.
- KIRÁLY Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, és archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona Kiadó, 1998.
- KIRÁLY Jenő: Szexuálesztétika. In Király Jenő: *Frivol múzsa II*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- KISS Attila Atilla: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*. Jelenkor, 2005/6.
- KIPNIS, Laura: Pornográfia. Ford. Fellmann Barbara Rozália. *Fosszília*, 2004/3.
- KITSES, Jim: *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Studies of Authorship Within The Western*. London, BFI, 1969.
- KRISTEVA, Julia: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20. 1996.

- LACAN, Jacques: The Agency of the Letter in the Unconscious; or Reason Since Freud In *Écrits*, London, Routledge, 2001.
- LAQUEUR, Thomas: *A testet öltött nem*. Ford. Szabó Valéria. Budapest. Új Mandátum. 2002.
- LYOTARD, Jean-François: Mi a posztmodern? Ford. Angyalosi Gergely. *Nagyvilág*, 33. 1988.
- DE MAN, Paul: *Az irónia fogalma*. In *Az esztétikai ideológia*. Budapest, Janus/Osiris, 2000
- MANOVICH, Lev: A film mint kulturális interface. *Metropolis*. 2001/2.
- MANOVICH, Lev: A mindennapi (média)élet gyakorlata. *Apertúra*, 2011. tavasz.
- MANOVICH, Lev: Az adatbázis, mint szimbolikus forma. *Apertúra*, 2009. ősz.
- MANOVICH, Lev: Mi a film? *Apertúra*, 2009. ősz.
- MARCUS, Steven: *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 2009.
- MARGITHÁZI Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.
- MARTIN, Emily: A test vége? Ford. Kalocsai Csilla. *Replika*, 1997/28.
- MARX, Karl: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata. Első kötet. I. könyv. A tőke termelési folyamata*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1973.
- MCGEE, Chris: A borzalmas test olvasása. A horrorfilm kontextusai. Ford. Tóth Tamás Boldizsár. *Metropolis*, 2006/01.
- METZ, Christian: A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2.
- MITCHELL, W. J. Thomas: Mi a kép? Ford. Széchényi Endre. In *Kép - Fenomén - Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997.
- MOWLABOCUS, Sharif: Porn 2.0? Technology, Social Practice and the New Online Porn Industry. In *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. Szerk. Feona Attwood. Peter Lang Publishing, New York. 2010.



- MOORMAN, Jennifer: *Gay for Pay, Gay Fore(play). The Politics of Taxonomy and Authenticity In LGBTQ Online Porn.* In *Porn.com: Making Sense of Online Pornography.* Szerk. Feona Attwood: Peter Lang Publishing, New York. 2010.
- MULVEY, Laura: *Vizuális öröm és narratív film.* Ford. Muráth Rita In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig.* Szerk. Bókay Antal. Bp., Osiris, 2002.
- MÜLLNER András: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról.* Budapest, Józseveg Könyvek, 2007.
- NAUMANN, Hans: *Grundzüge der deutschen Volkskunde,* Leipzig, Quelle & Meyer, 1929.
- NEALE, Steve: *Műfajkérdések,* Ford. Turcsányi Sándor. In *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években,* Szerk. Nagy Zsolt. Új Mandátum Könyvkiadó, 2000.
- MCNAIR, Brian: *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire.* London – New York, Routledge, 2002.
- PATTERSON, Zabet: *Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era* In *Porn Studies.* Szerk.: Williams, Linda. Durham – London, Duke University Press, 2004.
- PLATINGA, Carl: *Dokumentumfilm.* Ford. Tóth Tamás. *Metropolis,* 2009/4.
- REICH, Wilhelm: *The Sexual Revolution: Toward a Self-Regulating Character Structure.* Ford. Therese Pol. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1963.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System.* New York, Random House, 1981.
- SÁGHY Miklós: *Az adatbázis-logika és a film (Reflexiók Lev Manovich és Dragon Zoltán írásaira).* *Apertúra,* 2011. tavasz.
- SZÉPLAKY Gerda: *Szégyen és erotika.* *Literatura,* 2001/4.
- SHUSTERMAN, Richard: *Pragmatista esztétika.* Ford. Kollár József. Kalligram, Budapest–Pozsony, 2003.
- SILVERMAN, Kaja: *A tekintet.* Ford. Szemző Hanna. *Metropolis,* III. évf. 2. szám

- SNITOW, Ann – STANSELL, Christine – THOMPSON, Sharon: *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*. New York, Monthly Reviews, 1983.
- SOBCHACK, Vivian: A vászon és a képernyő színhelye. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 2001/2.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail: Dokumentum: Nicsak, ki beszél? Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. Ford. Rádai Gábor. *Ex-Symposion*, 2000/32-33.
- SONTAG, Susan: A pornográf képzelet. Ford. Várady Szabolcs. In Sontag, Susan: *A pusztulás képei*. Ford. Göncz Árpád et al. Budapest, Európa, 1971.
- SPRINGER, Claudia: Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age. In *Net.seXXX. Readings on Sex, Pornography, and the Internet*. Szerk. Waskul, Dennis D., New York, Peter Lang Publishing, 2004.
- STAM, Robert – SPENCE, Louise: Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció. *Metropolis*, 2005/2.
- PRINCE, Stephen: Hatalom és fájdalom. Tartalomelemzés és a pornográfia ideológiája. Ford. Kiss Balázs. In *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években*. Szerk. Nagy Balázs. Új Mandátum Kiadó, 2000.
- SZILASI László: Turgor és ozmózis. A szilva példája (esszé, esszé). In Szilasi László: *A Kopereczky-effektus*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000.
- SZŐNYI György Endre: Előszó. In Mitchell, W. J. T.: *A képek politikája: W.J.T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra. Szeged, JatePress, 2008.
- TENGELYI László: *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest., Atlantisz, 1998.
- TÍMÁR Katalin: Obszcenitás és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában. In *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*. Budapest, Független képzőművészeti Műhelyek Ligája, 1999.
- TÓTH Zoltán János: Egy kiállítás (test)képei. Bodies – The Exhibition. *Apertúra*, 2009. tél.
- VARRÓ Attila: Mese felnőtteknek (Amerikai pornóklasszikusok). *Filmvilág*, 2005/8.
- VARRÓ Attila: A műfajok eredete (Kulturális evolúció). *Filmvilág*, 2009/12.

- VASÁK Benedek Balázs: Bevezető a műfajelmélet-összeállításhoz. *Metropolis*, III/3.
- VERNET, Marc: A kamerába nézés. In: Uő: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella, Kovács Flóra. Szeged, Pompeji. 2010.
- WILLIAMS, Linda: Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 1991/4.
- WILLIAMS, Linda: Műfaji gyönyörök. Dalbetét és szexbetét – musical és pornó. Ford. Orosz Anna Ida et al. *Prizma*, 2010/03.
- WILLIAMS, Linda: *Hardcore. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible”*. Berkeley – Los Angeles –London, University of California Press, 1999.
- WILLIAMS, Linda: Hatalom, élvezet és perverzió. Szadomazochista pornográfia filmén. *Kalligram*, 1998/3-4-5.
- WOLLEN, Peter: A két avantgárd. Ford. Müllner András. *Apertúra* 2006. tél.
- ŽIŽEK, Slavoj: Alfred Hitchcock, avagy a forma és történeti közvetítése. Ford. Hajdú Richárd. In *Hitchcock. Kritikai olvasatok*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2010.