

## Tóth Zoltán János: A pornográfia esztétikai ideológiája

Elemzésem tárgyát azok a rejtett presztízsű műfajok jelentik, melyeket a test elsőfokú szemléletéből, abjektív bemutatásából miatt hagyományosan a reprezentációk realista, dokumentarista regiszterébe sorolnak. A pornográfia, valamint strukturális és tematikus hasonlóságaik miatt a horror, az a két műfaj, ahol ez a szűkre vont perspektíva, anatómiai kód szervezi az ábrázolást legyen szó akár irodalomról, akár filmről.

Ebben a tanulmányban arra a keresem választ, mi annak a befogadói, esztétikai automatizmusnak az alapmintázata, mely az abjekt, felnyíló-megnyíló test, illetve az elbukkanó, megjelenő váladékok bemutatását automatikusan a realizmus és ezzel együtt a cenzúrázhatóság tartományába utalja. Milyen esztétikai ideológia tartja fenn médiumok transzparenciáját és a „referencia autoritását” ezeknek a műfajoknak az esetében? Mi alapozza meg azt a nézési struktúrát, aminek alapján ezeket a reprezentációkat realistiként percipiáljuk? Miért van szüksége a filmművészetnek arra, hogy mindig maradjanak olyan műfajok, melyek realizmusát kétségbevonhatatlannak kell tartanunk még akkor is, ha a filmtermelés nagy része fikció és trükk orientált.

A válasz korántsem annyira egyértelmű, mint amennyire ezt a kérdés tárgya sejteti. 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.[1] Ennek a nyelvközpontú szemléletnek 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. Williams szerint André Bazinnek a fénykép ontológiájáról szóló írása, mely hosszú idők óta a film realista elméletének alapszövege, máig meghatározó érvennyel bír a szexualitás ábrázolásának megítélésében. Példaként a *Meese Bizottság* jelentését idézi, mely konkrétan Bazinre hivatkozik, amikor érveket gyűjt a pornó veszélyessége mellett. Ez a jelentés a bazini elmélettel egyetértésben 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 vagyis a szexuális aktusban résztvevő »tényleges személy« reprezentációja a filmen ugyanaz, mintha a közvetlen valóságban látnánk. 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 ellenpontoz, hogy a film egyszersmind nyelv is [2]. A williamsi álláspontot szervesen egészíti ki az, amit Metz-nél olvashatunk *A képzeletbeli jelentőben* [3], azaz, hogy a filmnéző minden esetben tudatában van a filmes kódnak és a keretettségnak, 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 gyűjtsenek amellett, hogy amit pornófilmen látunk, az az időnek és a térnek megszerkesztett szenkvenciájaként jelenik meg számunkra, és nem maga a valóság, hanem hogy mik ennek a realitás-effektusban érvényre jutó mágikus szemléletnek elemei a filmben, illetve az irodalomban. Vagyis, hogy hogyan szerveződik a realizmus mint nézési struktúra, és milyen ideológia tarja fenn ezeknek a műfajoknak az esetében.

A williams-i meglátást követve, miszerint a pornó saját a 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* c. 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.”[4]

Az ideologikusság abból is jól látható, hogy a realista filmesztétika miközben a jelöltet véli kutatni, ezt mégis csak a technikai teljesítmény fetiszálásán, 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 fetiszálása 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?*-ben például amellet érvel, hogy a film és a fotó százszor és ezerszer hatékonyabban képes megszilárdítani a referenst, mint elődei a reprodukív technikák történetében [5]. 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 is válhatnak ki apokaliptikus félelmeket azokban, akik az egyre „tökéletesező” technikában a tovább már fokozhatatlan valóságérzés pusztító erejét, végítéletét látják. A festménynél élőbb a fénykép, a fényképet megelőzi 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”[6], míg végül ki nem iktatódik maga a perspektíva. Valóban eltér az egyes médiumok megjelenítő ereje? A realitás-effektus nem pusztán idő függvénye-e, 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 *stag* filmjei, csupán attól, hogy a jelölő materialitása, a kópiák sérülései, karcolatai vagy a figurák gyors mozgása nyomán láthatóvá válik a médium materialitása, amit ebben az esetben nem tud elkendőzni a technikai fejlődés ideológiája.

Hogyan működik ez a teleológia a pornográf irodalom esetében?

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 proposíció közötti határvonal szétrobantására tör: hogy a beszéd ne csupán a megnevezendő dolog felszínét érintse, az anyagtalan okozatokat, a tiszta történet és a történetek kombinációját; hanem a testek (a beszélő testek) örvénylő mélységeit is, a réseket, a vegyületeket, a nedveket, az ürületeket [...] 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 éppenhogy 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<<.”[7]

Ha el is fogadjuk, hogy Sade ars poetica-jának részeként valóban megjelenik egy extra mimetikus törekvés, az csöppet sem argumentálható azzal, hogy a sade-i nyelvezet rombolja az irodalmiasságot. Széplaky szándékaival ellentétben ez a bizonyítási rend mégis azt implikálja, hogy a trágár szó hatványozott megjelenítő erővel bír, képes megközelíteni, sőt át is lépni a nyelv korlátait. Széplaky téved, amiért azt feltételezi, hogy Sade vulgáris nyelve képes a megnevezendő dolog és az azt kifejező nyelvi proposíció közötti határvonal szétroppantására. Amikor Széplaky Barthes-tal egyetértésben azt mondja, hogy a márki kijátszik minden interpretációt és szimbolizmust, hasonlóan jár el, mint azok, akik az elemzésre-említésre 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[8]. 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 viszásságait. A *pina*, *fasz*, *fos* stb. szavak semmivel sem állhatnak közelebb a nyelv határaihoz, mint tisztelettudóbb 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, „szó-

val érintése”, ahogy Freud írja a *Totem és tabu*ban [9] 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 közegekben a *baszni*, *fasz* vagy *pina* szavak elviselhetlenebb közelségbe hozzák a nemi szerveket, mintha közösülésről, péniszről vagy vagináról esett volna szó. Így ez a nyelvhasználat számukra megint csak a pornográfia kérelhetetlen megjelenítő erejéről fog vallani. A mágikus szemlélet így játszik a realizmus kezére. Ezt a fajta mágikus cselekvéssort, illetve hitet nevezik az antropológusok szimpatetikus ritusnak. Például, amikor a jeruzsálemi templom főpapja szűkköt ünnepén vizet öntött az oltárra, hogy esőt csináljon, a hasonlóság a hívők szemében performatívavá avatta a rítust, a szimbolikus cselekvés valóságossá vált. Ennyiben tehát minden mimetikus művészet mágikus, szimpatetikus ritusnak tekinthető, hiszen egy analóg viszony egy teljes megfélemltetéssé alakul.

Érdekes megfigyelni, hogy a tabuizálás mágikus mechanizmusára milyen szervesen rá tudtak épülni a klasszikus, kognitív/fizikai szembeállításán alapuló esztétikák, melyek az esztétikai tapasztalatot a belső privilegizálásán keresztül a racionalitás és a spiritualitás növekedése felé szeretnék terelni. Az abjekt jelenségek, testtel kapcsolatos tabuk így nyilvánvalóan nem kaphatnak helyet ebben a rendszerben. Egy shustermani pragmatista, ahogy maga Shusterman nevezi, szomaesztétika számára, ahol a testi dimenziók, a befogadást kísérő testi reakciók éppoly fontos részei az esztétikai tapasztalatnak, mint a kognitívak, és nem konstituálnak ontológiai osztályt, természeti fajtát valamiféle változatlan szubsztantív eszenciával, ahogy a szépségről, a fenségéről stb. beszélnek a teoretikusok [10]. Egy ilyen esztétika keretei között nem működne az autoerotikus, öncélú alkotás vádja, amit sokszor megfogalmaznak a pornóval kapcsolatban, hiszen a testnedvek kibocsátása egy cseppnyit sem idegen a befogadás aktusától. Redundáns megkülönböztetni, ha valaki a katarzis következtében sír egy film alatt, vagy ha onanizál.

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.. A dokumentarista szemlélet, a referencia autoritásának megőrzésére létrehozott, mesterséges nézési struktúra, melyet a film folytonos identitásának fenntartása miatt és gazdasági célokból működtetnek, hiszen ez a technikai médiumok értékesítéséhez használt fogyasztói ideológia alappillére. Így válnak eladhatóvá az LCD, majd az azt leváltó plazma tévék és így tovább. A film, de már a fotó dokumentarista jellegének konstruálása, il-

letve ennek érvényre juttatása a dokumentarista műfajok kikiáltása által a film identifikációját szolgáló konstruktum. Abigail Solomon-Godeau meggyőzően bizonyította *Dokumentum: Nicsak, ki beszél?* c. tanulmányában [11], hogy a fotó dokumentarista jellege nem ontológiai kategória, hanem történeti, ami abból látszik leginkább, hogy maga a fogalom sem egészen új kategória. Magának a megnevezésnek a permutációi bizonyítják, hogy a fotográfia felhasználása, illetve a képekhez rendelt jelentések folyamatosan mozgásban vannak, kontextustól függően ugyanaz a fotó hol dokumentarista, hol nem.

Miért van szükség ennek a mozgásnak a lebetonozására a realitás-effektus cégérévé 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 realisztikusnak mutatja a filmet és mégis a filmjáték egész eddigi története nem állt egyébből, mint küzdelemből a realitásért.” [12] A pornófilm és más egyéb dokumentarista műfajok fenntartása azt a célt szolgálja, hogy mindig bizonyíthatóvá váljon, hogy a film extravertált ontológiája létezik, identitása a többi művészettől markánsan elkülöníthető, hiszen semmi mással sem összemérhető a teljesítménye a referencia megszilárdításának a terepén. Nyilvánvalóan egy nyelvi megközelítés 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 felmutathassa a határait.

Ha elfogadjuk, hogy a film nyelvszerűen épül fel: feltehető az a kérdés utalhat-e ez a nyelv a referencialitásra, vagy éppen a nyelv az feltétel, amely az anyagiság, a referencialitás megjelenését lehetővé teszi.

A pornófilm léte tehát paradox, egyfelől a film extravertált ontológiájának a szorításában nagyon is behatárolt az, hogyan fogadjuk be, illetve használjuk fel, másfelől mégis hasznos a rendszer számára, hiszen folyamatosan annak biztosítékát nyújtja, hogy a film, mint olyan, létezik.

- [1] Mitchell, W. J. Thomas: Mi a kép? (ford. Széchenyi Endre) In Bacsó Béla (szerk.) *Kép - Fenomén - Valóság*. Kijárat Kiadó, 1997. 339.
- [2] André Bazin: A fénykép ontológiája. (ford. Baróti Dezső) In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 23.
- [3] Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. (ford. Józsa Péter) In *Filmtudományi Szemle*. 1981/2.
- [4] Wollen, Peter: A két avantgárd. (ford. Müllner András) In *Apertúra* 2006/tél. [2.szám], <http://apertura.hu/2006/tel/wollen/> (2007.12.10)
- [5] Lyotard, Jean-François: Mi a posztmodern? (ford. Angyalosi Gergely), *Nagyvilág*, 33. 1988. 421.
- [6] Baudrillard, Jean: Pornó-sztereó. (ford. Ladányi István) In: *Ex Symposium*, 1992/ 1-2. 4.
- [7] Széplaky Gerda: Szégyen és erotika. In *Literatura*, 2001/4. 379.
- [8] Kristeva, Julia: Bevezetés a megalázottsághoz. (ford. Kiss Ágnes) In *Café Babel*, 20. 1996. 169-170.
- [9] Freud, Sigmund: Totem és tabu. (ford. Pártos Zoltán) In Sigmund Freud: *Tömegpszichológia és más társadalomlélektani írások*, Budapest, Cserépfalvi, 1995.
- [10] Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika*. (ford. Kollár József) Kalligram, Budapest-Pozsony, 2003. 118-119.
- [11] Solomon-Godeau, Abigail: Dokumentum: Nicsak, ki beszél? Néhány kérdés a dokumentarista fotográfia kapcsán. (ford. Rádai Gábor) In *Ex-Symposium*, 32-33. 2000. 66.
- [12] Hevesy István: A filmhatás realizmusa. In Gelencsér Gábor (szerk.): *Mozgóképkultúra és médiaismeret szöveggyűjtemény*. Korona Kiadó, 1998. 11.