

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Benyovszky-Szűcs Domonkos

RUBENS ÉS A HARD GLAMOUR

A vágy necker-kockája

DLA értekezés tézisei

Témavezető: Dr. habil Ernszt András DLA, egyetemi docens

Társtémavezető: Dr. K. Horváth Zsolt PhD

2025

A *Metamorphosis* című műsorozatom első ciklusában olyan, pornófilmekben generált képtömörítési hibákat alakítottam festészetté, melyek a testfestés évszázados hagyományát idézték meg. A vizuális átfedések ellenére azonban művészet és pornográfia alapvetően összeegyeztethetetlennek tűnt számomra, ezért doktori disszertációm a két terület viszonyának feltérképezése köré szerveztem.

Az értekezés elsősorban a kilencvenes években megjelent úgynevezett *hard glamour* (Rouyer, 2002) pornófilmre összpontosít, melyben az ipar *művészként* posztulálta a magaskultúrát idéző rendezőket. A zsánereken belül *Antonio Adamo* (1957-) filmjeit elemeztem közelebbről, mert úgy láttam, hogy azok gyakran éltek *Peter Paul Rubens* (1577-1640) festészetére emlékeztető megoldásokkal. Bár a rendezővel készített interjú tisztázta, hogy nem direkt idézés történt, a kutatás során egyértelműen körvonalazódott előttem, hogy a művészeti hagyomány beemelése nem pusztán stiláris kérdést, hanem kulturális pozicionálást is jelentett. A tanulmányban e jelöletlen idézeteket a jelentésmozgás terepeként vizsgáltam a kultúra *pornografizálódásának* (McNair, 2002) folyamatában. Fontosnak tartom kiemelni, hogy jelen értekezésnek nem célja sem a pornográfia legitimálása, sem műalkotások pornográfiának címkézése, inkább annak a paradox élménynek a bemutatása, hogy a kezdeti ellenállásom ellenére a két terület sok szempontból egyre átjárhatóbbnak bizonyult.

A bevezetést követően az értekezés második és harmadik fejezetében a modern pornóipar azon stratégiai döntéseit elemeztem, melyek hozzájárulhattak, hogy a kilencvenes évekre a pornórendezők sajátos *alkotói* pozíciót foglaljanak el.

A második fejezetben a művészet és a pornográfia fogalmi felől közelítettem a két terület összefüggéseire. A nyugati civilizáció a pornográfiát (többnyire) az elfogadható határán túlra helyezi, ezért az emberiség legmagasabb értékeit jelentő kulturális eredmények – például a művészet – ellenpontjaként tekint rá. (Nead, 1990) A művészet-fogalom változásával azonban a kánon által ma szinte aszexualisként védett művek is kerülhettek egykor a kultúra peremére. A XVII. század utolsó harmadában, a *Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia* konferenciáin készült leiratokat tanulmányozva látható, hogy Rubens munkássága ilyen volt. A poussinista *Charles Le Brun* vezette Akadémia a rajzban a szellem fölényét látta, ezért Rubens érzéki, hatásra építő festészete az intézmény ideológiájával szemben épp annak hegemoniáját tette nyilvánvalóvá. (Miesel, 1963)

Az elemzés szempontjából fontosnak tartottam a művészet és a pornográfia fogalmain túl átmeneti fogalmak szerepét is megnézni az antagonisztikus viszony fenntartásában. Miután a

technikai képalkotás újradefiniálta a testileg stimuláló képeket, átalakultak a szabályozási és kulturális keretek is. Az ötvenes–hatvanas évektől az *erotikus művészet* fogalma vált meghatározóvá a kulturális diskurzusban. Ez egyfelől az elfogadható, kulturálisan védett értékeket jelölte ki, másfelől azonban – átmeneti kategóriaként – láthatóvá tette a két terület átjárhatóságát is, ezért a pornóipar előszeretettel sajátította ki a fogalmat.

A fogalmi feltérképezést *Walter Kendrick* pornográfia definíciója mentén folytattam, aki a pompeii és herculáneumi ásatások kapcsán a láthatóság kérdése felől közelített a kérdéshez. Kendrick szerint a pornográfiát mindig az határozta meg, hogy ahhoz kinek volt hozzáférése: a domináns társadalmi osztály elzárt tartalmakat az alsóbb osztályoktól, akikről úgy tartották, hogy nem tudnák kezelni a megtekintés felelősségét. (Kendrick, 1987) Azonban már jóval az ásatások előtt is, a reneszánsztól megszokott gyakorlat volt, hogy a túlságosan érzéki művek az uralkodóosztály privát helyiségeiben kaptak helyet. A festmények itt nem pusztán dekorációt jelentettek, vagy esztétikai élményt nyújtottak, hanem szexuális fantáziák előhívásának színtereivé válhattak, egy szűk, kiváltságos, és kizárólag férfiakkól álló közönség, sok esetben kizárólag az uralkodó számára. E terekben a mitológiai jelenetek – melyek gyakran nemi erőszakot sugalltak – és a női aktok kölcsönösen erősítették egymás kihívó hatását. Úgy vélem, hogy – elkerülve az anakronizmust, pusztán elméleti síkon – a túl érzékinek ítélt, ezért elrejtett vagy átfestett Rubens-művek párbeszédbe hozhatók Kendrick pornográfiáról alkotott elképzelésével.

A fogalmi vizsgálódást követően a harmadik fejezet a pornó értéklepítését vizsgálja, vagyis azt, hogy a technikai képalkotással megjelenő modern pornográfia történetében mikor és hogyan járult hozzá a művészet kontextusa a pornóipar termékeinek láthatóvá vagy elfogadhatóvá tételéhez. A fejezet egyfajta történeti áttekintést nyújt a művészet stratégiai beemeléséről, majd a hard glamour művészetté formálásának folyamatáról. A hard glamour egyfelől a hetvenes évek *feature* pornójának utolsó és egyben szemiotikailag leginkább rétegzett alfajának, másfelől pedig a nyolcvanas években megjelent videó médium záróakkordjának tekinthető. Összegezve a pornófilm korábbi formátumait, e zsáner sajátosságait, megítélését és pozícióját nagyban befolyásolták előzményei. E történeti ív ezáltal szélesebb kulturális hálózatba ágyazza Adamo filmjeit.

Mivel a pornó műfaj alakulása összefonódik az iparágat érő hatósági elvárások folyamatos változásával, stiláris és tartalmi megújulása nem feltétlenül a műfaj belső fejlődéséből adódik. A termékek értékesítésekor például az ipar gyakran előtérbe helyezte a formát a tartalommal

szemben. (Alilunas, 2016) Míg az ehhez használt művészeti referenciák a korai mozgóképeknél még elsősorban az explicit tartalmak elrejtésének eszközét jelentették, addig a hard glamour idején már a pornográfia szélesebb kulturális hálózatba ágyazását célozták. A pornóipar piaci növekedéséhez kulcsfontosságú volt, hogy a hagyományosan magányos férfiakkól álló közönségen túl új nézőket is megszólítson; ennek eszköze gyakran az esztétikum és a művészeti utalás volt, különösen a női közönség megnyerése érdekében. Ezek alapján a hard glamour nemcsak fogalmi, hanem vizuális kódokat is átvett, hogy termékeit kulturálisan védett tárgyak tulajdonságaival ruházza fel, ami a kívánatosság bevált kódjainak működtetésén túl természetesen gazdaságilag is kulcsszerepet játszott.

A két terület fogalmi és történeti kontextusának elemzését követő negyedik, ötödik és hatodik fejezetek jelentik a disszertáció törzsanyagát, melyben a már a vizuális kultúra részeként egymással párbeszédbe lépő rubensi festészet és az adamoï hard glamour kapcsolatát tanulmányoztam. Rubens életművében a szexuális interakció elsődleges reprezentációs terepét a mitológiai nemi erőszak történetek jelentették. Ezek a festmények formai és konceptuális szinten egyaránt párbeszédbe vonhatók Adamo filmjeivel. A filmekben a hasonlóság elsősorban két kulturális referencia – a mitológiai világkép és a képzőművészeti kánon – idézésén keresztül ragadható meg. Meglátásom szerint ezek a referenciák kulturális konnotációik révén legitimációt biztosítottak, miközben szimbolikus dimenziókon keresztül egyidejűleg távolságot teremtettek a pornó társadalmi valóságától.

A negyedik fejezet a közös konceptuális alapot jelentő *erotizált hierarchia* kérdését járja körül, melynek kulturális keretét szintén a mitológia adta. Azon túl, hogy pornófilm alapvetően mitologikus világgéppel rendelkezik (Király, 1993), a görög-római mítoszok már a pornográfia korai történetében is hozzájárultak a műfaj formanyelvének kialakulásához. (Hunt, 1993) A férfi és nő közötti dichotómia mind a mítoszokban, mind a pornográfiában meghatározó szervezőelv, melyet további bináris oppozíciók erősítenek meg mindkét területen. A köztük lévő hatalmi aszimmetria legradikálisabb, ugyanakkor legalapvetőbb mitológiai alakzata a nemi erőszak, mely paradigmatisz szerkezetként jelenik meg az ókori történetekben. (Richlin, 1992) Ráadásul a mítoszokban sokszor nehéz elválasztani az erőszakos eseményeket egymástól, mert a test elleni szadizmus, csonkítás vagy gyilkosság gyakran a szexuális vágy beteljesítő aktusaként jelent meg. (Curran, 1978) Míg az irodalomban az erőszakleírás az érzékiség fokozásának eszköze volt, addig Rubens úgy építette be az erőszakot képei élvezetstruktúrájába, hogy azt részben láthatatlanná tette. A festményeken a szexuális abúzus áldozatai gyakran rezzenéstelen arccal kerülnek bemutatásra az erőszak közepette is, miközben

az olyan érzéki kódok, mint a vörös ajkak vagy az arcpír mintha élvezetet sugallanának. (Eaton, 2003) Ez a közömbösséget és vágyat egybemosó ábrázolásmód domináns eleme a rubensi nemi erőszak scénárióknak. Meglátásom szerint ebbe a hagyományba illeszkedik az esztétikai kódokkal szegélyezett adamo-i pornófilm, mely a normatív szexuális élvezet részeként mutatja be azokat a szexuális gyakorlatokat, melyeket az ipar – akár már a kezdetektől – azok inherens szadizmusával hirdetett. Adamo filmjei – Rubens vizsgált festményeihez hasonlóan – esztétizálják az erőszakot, és érzéki élménnyé alakítják, eltolva ezáltal a gyártás vagy a befogadás etikai horizontját. Bár Rubens a látens, Adamo a manifeszt szexualitásra épített, erőszakreprezentációjuk – értelmezésem szerint – hasonlóan működik, ám ellentétes irányban. Rubens képein egyértelmű az erőszak kontextusa, ám a látvány érzékiségbe torkollik. Adamo filmjeiből ellenben szinte teljesen hiányzik a nemi erőszak konkrét eseménye. Ugyan az általa megjelenített szexuális gyakorlatokat a pornóipar megalázóként hirdeti, az esztétikai kódok részben mégis normalizálják azokat.

A nemi erőszak mellett a hatalom erotizálásának másik alapformája a gazdagság képe, aminek működését szintén a negyedik fejezet tárgyalja. A társadalmi státusz és a szexuális potencia egymásba játszása központi szerepet játszott mind a Rubens korát meghatározó abszolutizmus vizuális propagandájában, mind a hard glamour képi világában. Úgy gondolom, hogy Rubens uralkodói megrendelésre készült alkotásai – amelyek a hatalmat a nemi erőszak mitologikus képein keresztül ünnepezték – hasonló konceptuális és esztétikai programot képviselnek, mint Adamo fényűző környezetbe helyezett aktusai, melyek egy kívánatos rend részeként mutatják be a sokszor erőszakos cselekményeket. Mindkét esetben az erőszak esztétikai köntöst kap: a szenvedés láthatatlanná válik a bőség közegeiben. Ez a működés összefügg a *glamour* mai fogalmával. Rubens korában, a kora újkorban a katolikus elit – ideértve a világi és egyházi hatalmat is – a fényűzést ideológiai eszközként használta, mellyel a társadalom alsóbb rétegeit győzte meg hatalmi jogáról. Az illúzió oly távoli és elérhetetlen volt, hogy isteni eredetűnek tűnt. E bűvölet nyomán alakult ki a glamour mai jelentése, amely immár sokkal inkább kapcsolódik a vagyonhoz, mint eredeti jelentéséhez, a varázslathoz. (Thaemlitz, 2009)

Az ötödik fejezet egy *képességé*, ami a korábban kifejtettekhez rendel képeket, melyek egyben átvezetnek a hatodik fejezetben taglalt formai megoldásokhoz. A fejezet vizuális analógiákon keresztül veti fel, hogy Rubens kulturálisan validált, a szexuális ösztönre irányuló, gyakran nemi erőszakot helyettesítő ábrázolásmódja Adamo filmjeiben hogyan járulhatott hozzá a pornószex brutalitásának, és az iparág abúzív működésének háttérbe szorításához.

A hatodik fejezet a rubensi és adamoï képalkotásban közös érzéki reprezentáció eszközeit vizsgálja. Elsőként a szépség totalizálását elemeztem. A női akt évszázadokon át a civilizáció legfontosabb értékeit testesítette meg, ezért a női test a művészetben többnyire általánosított és idealizált formában jelent meg. A pornográfia szintén esztétikai normákat követ, ami a fetisztikus hatást erősíti. (Waldrepp, 2021) Ezt követően a takarás vágykeltő működését néztem meg a két reprezentációban. Az aktfestményeket a tapintás asszociációi felé terelő drapériák kettős szerepet töltek be: az elfogadhatóság keretein belül tartva egyfelől legitimálták a test művészi ábrázolását, ugyanakkor a hiány tapasztalatán keresztül a vágy mechanizmusait is aktiválták. Értelmezésem szerint Rubens képein a drapéria maga is festői gesztus, mely az elrejtett és feltárt határán rögzíti a tekintetet. Rubens ezzel a kukkolás aktusába vonja a szemlélőt, ecsetkezelése pedig a festett testen finoman végigsikló mozdulat lenyomataként kapcsolja egybe az erotikus témát az érzéki módszerrel.

A hagyományos akttal szemben a pornográfia alapvetően az aktus láthatóságának maximumára törekszik, teljes vizuális hozzáférést biztosítva elsősorban a női testhez. Adamo mégis olyan gyakran komponált ruhákat az aktusokba, hogy a vizsgált jeltekben hatszor annyi teljesen meztelen férfi szerepelt, mint nő. A meglepő aránytalanság arról tanúskodik, hogy a női test szexualizálását nem annyira a meztelenség, mint – a festészeti hagyományhoz hasonló – stilizált elfedés határozza meg. Az öltözetet ezért olyan kívánatosságot fokozó médiumnak tekintetem, mely kijelöl és hangsúlyoz, amit a ruhák kompozícióban betöltött kitüntetett helye is gyakran egyértelművé tett. Folytonos jelenlétüket egyrészt a pornó alaplogikája magyarázza, melyben a sztereotipikus öltözet a nemi különbséget hangsúlyozza. (Kuhn, 1998) Másrészt pedig a médium sajátossága: a film képei ugyanis csak a jelenben léteznek, eltűnésük után nem hagynak nyomot, így a médium pillanatnyiságát a vizuális ingerek maximalizálása kompenzálja. A ruhák megjelenítése ezért tekinthető a szexuális intenzitást fokozó eszköznek, a *baudrillard-i* jelhalmozás egy formájának. (Baudrillard, 1992)

Végezetül pedig az érzéki közelség illúzióját támogató hideg-meleg szíkontrasztot elemeztem. Rubens testfestészetében a hideg-meleg szíkontraszt egyrészt társadalmi és pszichológiai jelentést hordozott (van Wyhe, 2018), másrészt viszont a húsárnyalatok színhőmérsékleti dinamikája miatt az ábrázolás részben túllép a vizualitáson és testi élménnyé válik. A hideg-meleg szíkontraszt aktivizálja a testi érzékelést, elősegítve a *karnális rezonancia* (Paasonen, 2011) létrejöttét a befogadás során, ami lehetővé teszi, hogy a reprezentáció és befogadó közti kezdeti távolság megszűnjön. Más miatt, de ez a működés alapvető a pornó radikálisan testi

műfajában, ezen felül pedig a hideg–meleg szinkontraszt az adami képiség egyik kulcsmozzanata.

Összegezve kutatásomban a pornográfiát a festészethez az esztétikai megformálás, a mitológiához pedig az erőszak erotizálása kapcsolta, ami egyre több intertextuális kapcsolódás felfedezését tette lehetővé. Az összefüggések egyértelművé tették számomra, hogy a pornóipar tudatosan használta a művészet eszközeit és idézeteit. A barokk kor és a pornográfia történeti vizsgálatával pedig olyan politikai, nemi és reprezentációs rétegek kerültek előtérbe, amelyek tovább közelítették egymáshoz a látszólag összeegyeztethetetlen területeket.

A kutatás kezdetétől a képzőművészet jelenlétét a hard glamourban a szemfényvesztés egyik formájának tekintetem, amiben a kutatás eredményei is megerősítettek: a szexuális kényszerítés scenáriók mitológiának tűnnek, miközben az ókori társadalom leképeződését jelentik; a pornó gyönyörként kínálja magát, miközben személyes és társadalmi szinten egyaránt az egyenlőtlenségről szól; a művészet testetlen és érdek nélküli élvezetet ígér, miközben a vágykeltés a műalkotások fizikai valóságába van írva. Rokonságot fedeztem fel a barokk festészet és az adami pornófilm illuzórikus reprezentációi között. Mindkettő tudatos hatáskeltő mechanizmus. Illúzióik nem választás elé állítják a nézőt valóság és képzet között, inkább a kettő közötti feszültségbe vonják, ezért az illúzió a befogadói folyamat lényegi része, ami meghatározza az észlelés folyamatát.

A folyamatosan visszatérő, rögzíthetetlen jelentés idővel ráébresztett arra, hogy kutatásom hajtóereje valójában az illúzió működése volt, az a bizonytalanság, amely állandó nézőpontváltásra készítetett, mindig új jelentésekkel bővítve az értekezést. Ekkor találtam rá a kétféleképpen értelmezhető, ám e kettőt egyszerre sosem láttató kockarajzra, a *Necker-kocka* illúziójára. A művészet és a pornográfia ambivalens viszonya számomra a percepció állandó átbillenésében tükröződött. A paradoxon nem pusztán zavart keltett, a jelentésképzés instabilitását hozta mozgásba, illúzióként aktivizálva az oppozíciókat. Munkám során ezért a stiláris hasonlóságoktól indulva a látás nemcsak esztétikai, hanem etikai és konceptuális percepcióvá is vált, olyan dinamikává, melyben a nézőpontváltás folyamatosan új jelentéseket tár fel, így semmi sem rögzül véglegesként. Az illúzió kontextusa – reményeim szerint – emiatt a tudományos megközelítést kiegészítve hatékonyan segítheti e komplex viszony feltárását.

Válogatott bibliográfia

ALILUNAS, Peter (2016): *Smutty Little Movies – The Creation and Regulation of Adult Video*. University of California Press, Oakland

BAL, Mieke (2001a): *Idézni Caravaggiót – Bevezetés*. Ford. Bottyán Gergő és Farkas Henrik. In: Enigma VII. évf. 30. szám, 2001, 76-107 o.

BAUDRILLARD, Jean (1992): *Pornó-sztereó*. Ford. Ladányi István. In. Ex Symposion, 1992/1-2

ARROLL, Margaret D. (1989): *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*. In: Representations No. 25 Winter 1989. 3-30 o.

CURRAN, Leo C. (1978): *Rape and rape victims in the Metamorphoses*. In Arethusa (1978/Vol. 11.) 213-241 o.

EATON, A. W. (2003): *Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa*. In. Hypatia, Autumn-Winter 2003, Vol. 18, No. 4, Woman Art and Aesthetics, 159-188 o.

GREGORY, Richard Langton; GOMBRICH, Ernst Hans (szerk.) (1982): *Illúzió a természetben és a művészetben*. Ford. Falvay Mihály, Németh Ferenc. Gondolat, Budapest

van HOUT, Nico, BALIS, Arnout (2012): *Rubens Unveiled – Notes on the Mater's Painting Technique*. Ludion, Eke

HUNT, LYNN (1993): *The Invention of pornography_ obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*. Zone Books, New York

KENDRIK, Walter (1987): *The Secret Museum – Pornography in Modern Culture*. Viking Penguin Inc., New York

KIRÁLY, Jenő (1993): *Frivol Múzsza I-II – A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest

KUHN, Anette (1998): *Büntetlenül nézni*. (ford. Dudik Éva) In. Kalligram 7-8-9. 1998/7-8-9. 12-42

o. Bratislava (a ford. alapja: Lawless Seeing. In. The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality, 1985, Routledge, New York & London)

LAQUEUR, Thomas (2002): *A testet öltött nem – Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Új Mandátum, Budapest

McNAIR, Brian (2002): *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire*. Routledge, London – New York

MIESEL, Victor H. (1963): *Rubens. Ancient Art, and the Critics*. In. Criticism Vol. 5. No. 3., 214-238 o.

NEAD, Lynda (1990): *The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality*. In: Signs, Winter 1990, Vol. 15, No. 2., 323-335 o.

PAASONEN, Susanna (2011): *Carnal Resonance – Affect and Online Pornography*. MIT Press, Cambridge, London

ROUYER, Philippe (2002): *Les Années Quatre-Vinght-Dix*. In: Le cinéma X.. Szerk. Jacques Zimmer, 95-112 o., La Mursadine, Párizs

THAEMLITZ, Terre (2009): *Viva McGlam! – Is Transgenderism a Critique of or a Capitulation to Opulence-Driven Glamour Models?* In. STÜTTGEN, Tim (szek.): POST/PORN/POLITICS, 297-311 o. b_books, Berlin

TÓTH, Zoltán János (2019): *Hardcore pornófilm a hálózati kultúra korában*. Műút, Miskolc

WALDREPP, Shelton (2021): *The Space of Sex – The Porn Aesthetic in Contemporary Film and Television.*, Bloomsbury, New York, London, Dublin

WILLIAMS, Linda (1999): *Hardcore. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London

van WYHE, Cordula (2018): *Getting Under The Skin of the Imaged Body*. In. Rubens and the human body. Szerk. Uő. 7-40 o., Brepols, Turnhout