

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Benyovszky-Szűcs Domonkos

RUBENS ÉS A HARD GLAMOUR

A vágy Necker-kockája

DLA-értekezés

Témavezető: Dr. habil Ernszt András DLA, egyetemi docens

Társtémavezető: Dr. K. Horváth Zsolt PhD

2025

„RUBENS

Ne félj a hústól

A hús az ember

[...]

Én nem tudok félni

Én csak a köszvénytől félek

ALBERT

Maga reménytelenül boldog apám ”

Esterházy Péter: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*

## TARTALOMJEGYZÉK

<b>1. Bevezetés.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. A művészet metamorfózisa .....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. A fejezetekről .....</b>	<b>7</b>
<b>1.3. Viszony és szakítás a művészettel.....</b>	<b>10</b>
<b>2. Sikamlós fogalmak – művészet, pornográfia, erotika .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1. A kultúra után .....</b>	<b>13</b>
<b>2.2. Túlradó test – az akadémia határai .....</b>	<b>19</b>
<b>2.3. A vágy privilégiuma .....</b>	<b>21</b>
<b>2.4. Parttalan erotika.....</b>	<b>25</b>
<b>3. Képernyőre vitt örökség – a láthatóság stratégiája .....</b>	<b>28</b>
<b>3.1. Aktok és aktorok .....</b>	<b>29</b>
<b>3.2. Beindított képek.....</b>	<b>31</b>
<b>3.3. A pornó új arca - feature és a porn chic.....</b>	<b>34</b>
<b>3.4. Videópornó és a hard glamour .....</b>	<b>37</b>
<b>4. Látványos testek, láthatatlan erőszak.....</b>	<b>44</b>
<b>4.1. A hierarchia képei .....</b>	<b>45</b>
<b>4.2. A mitológia szerepe .....</b>	<b>49</b>
<b>4.3. Két pólusra hangolt vágy .....</b>	<b>51</b>
<b>4.4. A patriarchátus hagyománya .....</b>	<b>53</b>
<b>4.4.1. Ovidius tekintete – a félelem gyönyöre.....</b>	<b>53</b>
<b>4.4.2. Rubensi kettős kód – az áldozat közönye .....</b>	<b>54</b>
<b>4.4.3. Ismétlődő pozíciók – a hatalom erotikája.....</b>	<b>58</b>
<b>4.4.4. Túl szép, hogy fájjon – a hatalom esztétikája .....</b>	<b>61</b>
<b>5. Látvány, melyhez test kell – képesszé.....</b>	<b>65</b>
<b>6. Megtestesült képek – a jelenlét illúziója .....</b>	<b>89</b>
<b>6.1. Médiumok között és a médiumon túl.....</b>	<b>90</b>

<b>6.2. Pornóaktok és a rubenesque</b> .....	96
<b>6.2.1 Testbe zárt rend</b> .....	98
<b>6.3. Áttetsző cenzúra – a textil szerepe</b> .....	100
<b>6.3.1. Az eltakart testtől a láthatatlan drapériáig</b> .....	101
<b>6.3.2. Mindent a szemnek, és még többet</b> .....	104
<b>6.4. Képbe írt testhő – a hideg-meleg szinkontraszt</b> .....	106
<b>6.4.1. A képtér elemei</b> .....	108
<b>6.4.2. Húsárnyalatok</b> .....	109
<b>6.4.2.1. A humorális test</b> .....	109
<b>6.4.2.2. Színek testközelségből</b> .....	111
<b>6.4.2.2.1. Bőr alatti zöld</b> .....	112
<b>6.4.2.2.2. Illúzióval színezett test – az optikai kék</b> .....	113
<b>7. Befejezés</b> .....	117
<b>7.1. A vágy Necker-kockája</b> .....	117
<b>7.2. Kitekintés</b> .....	120
<b>8. Mellékletek</b> .....	122
<b>8.1. Antonio Adamo interjú</b> .....	122
<b>8.2. Képmelléklet</b> .....	129
<b>8.3. Táblázatok</b> .....	139
<b>8.4. Bibliográfia</b> .....	160
<b>8.5. Szakmai önéletrajz</b> .....	172

# 1. Bevezetés

„A vizuális *lényegét tekintve* pornográf: célja a lebilincselő, öntudatlan elbűvölés. A róla való gondolkodás legfeljebb kíséreltség lehet, feltéve, hogy nem akarja elárulni tárgyát.”<sup>1</sup>

Fredric Jameson (1934–2024)

## 1.1. A művészet metamorfózisa

Munkáimban elsősorban a reprezentáció működését vizsgálom, azt, ahogyan a képek befolyásolják a világról alkotott képzeleteinket. Érdeklődésem középpontjában a test mint a társadalmi és a szubjektív valóság határterülete áll, és különféle festészeti nyelvezeteken keresztül reflektálok a személyiség működésére, vagy szélesebb perspektívából a testkép társadalmi szerepére. Alkotói módszerem alapját digitálisan roncsolt fotók jelentik, melyekre támaszkodva többféle médiumban építék sorozatokat.

A *Metamorphosis* című sorozathoz képtömörítési hibákat generáltam pornófilmekben. A kifotózott pillanatfelvételeken láthatóvá váltak azok az egyébként transzparens módszerek, amelyek segítségével a meztelen test érzéki módon kerül bemutatásra. Olyan komplementer szíkontrasztok szisztematikus használatával szembesültem, amelyek a testfestészetben használatosak. A fotók színhatása és kompozíciója egyaránt a festészet sokszáz éves tradíciójához közelítették azokat, és az ideális test istenek számára fenntartott művészeti hagyományát idézték meg.

A formai hasonlóságok ellenére azonban művészet és pornográfia<sup>2</sup> számomra összeegyeztethetetlennek tűnt, ezért doktori kutatásomban erre az ellentmondásos viszonyra fókuszáltam. A pornófilm egy speciális szegmensét, az úgynevezett „hard glamour-t” vizsgáltam közelebről, melyben értelmezésem szerint a két terület leginkább átfedésbe került egymással: e zsáner kapcsán ugyanis az ipar művészként posztulálta a rendezőket. A hard glamour egyik meghatározó alakjának, a nápolyi születésű *Antonio Adamo* (1957–) kétezres években készült filmjeit elemeztem, és úgy láttam, hogy azok váratlan, mégis közvetlen

---

<sup>1</sup> JAMESON 1992, 1. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>2</sup> A szexualitás alapvető emberi tapasztalat, melynek ábrázolása a testiségtől a transzcendens vallási élményig végigkíséri a civilizációk történetét. Sokrétű transzkulturális jelenségként a szexualitás összetett viszonyban áll a heterogén és kulturálisan változó pornográfiával, mely viszony feltárása meghaladná az értekezés kereteit. A dolgozat a pornográfia fogalmát elsősorban az ötvenes évektől, a Playboy megjelenésével kialakult, heteroszexuális testi gerjedelmet célzó ábrázolásokhoz köti. Azonban a szexualitás egyetlen elemét kiragadó és látványossággá formáló pornográfia nem csupán ábrázolás, hanem ideológia is, mely egyszerre tükrözi és alakítja a szexualitásról, valamint a nemi szerepekről alkotott társadalmi képeket. Ezt az aspektust a disszertáció a későbbiekben több irányból is vizsgálja.

kapcsolatot létesítenek *Peter Paul Rubens* (1577–1640) festészetével, ami lehetővé tette a két reprezentáció összehasonlító elemzését.<sup>3</sup>

Bár a művészet megidézése lehetne véletlenszerű vagy akár öntudatlan is, a pornóipar vizuális stratégiájához, és Adamo önnarrálásához igazodva tudatos döntésként értelmezhető.<sup>4</sup> Adamo nyelvezetében a rubensi esztétika nem közvetlen módon jelenik meg, inkább olyan jelként, amelyben egy kulturális jelentés új funkciót kap. Annak ellenére, hogy az idézés nem célzottan Rubensre irányult<sup>5</sup>, a művészeti hagyomány beemelése értelmezésem szerint nem pusztán stiláris döntést, hanem kulturális pozicionálást is jelentett.

Kutatásom célja annak bemutatása, hogy Antonio Adamo hard glamour filmjei miként értelmezhetők Rubens mitológiai festményeiben megjelenő „szerelmi”, „elrablás” és „elragadtatás” szcenáriók hipertextusaként. Továbbá annak vizsgálata, hogy miként válhattak ezek a jelöletlen idézetek a jelentésmozgás terepévé a kultúra *pornografizálódásának* folyamatában.<sup>6</sup>

Az intertextuális kapcsolódás, mely az aktfestészet európai tradíciójától, a pin-up képeken és akt fotókon át egészen a mozgóképes pornográfiáig vezet, összefüggésként csak elvétve feldolgozott.<sup>7</sup> Az erre az ívre vonatkozó hallgatást talán pont az evidencia hangsúlyozásának elkerülése indokolná, értekezésemben azonban arra teszek kísérletet, hogy a pornóipar művészetéhez fűződő viszonyának elemzésével a két terület közötti átfedések újfajta működését mutassam be. Emiatt a művészeti és pornográf tárgyak felépítésének vagy stílusának színvonalbeli különbsége a kutatás szempontjából kevésbé meghatározó, mint a párbeszédükből kirajzolódó összefüggések láthatóvá tétele.

---

<sup>3</sup> Ugyan ennek kutatása meghaladná a disszertáció kereteit, az összevetést egyszerre támogató és nehezítő sajátosság, hogy a barokk (mely egyszerre jelöl stílust és módszert), illetve a pornográfia (mint ábrázolási séma vagy koncepció) egyaránt kulturálisan nehezen meghatározható kategóriák. A pornográfia tabusítása sokáig ellehetetlenítette társadalmi, kulturális és gazdasági szerepének kritikai vizsgálatát. A barokk pedig olyan, folyamatosan megkérdőjelezhető stíluskorszak vagy minőség, amelyről az elmúlt évszázad kritikai irodalma sem tudta eldönteni, hogy valóban létezett-e történeti vagy kulturális jelenségként (LAMBERT 2004, 5).

<sup>4</sup> Adamo kreatív elhivatottságát jelzi, hogy rendezőként az alapvetően nem esztétikai döntésekre fókuszáló pornóiparban a producerekkel és technikusokkal szemben is következetesen kitartott képi világa mellett. (lásd: Adamo-interjú, 126).

<sup>5</sup> Lásd: Adamo-interjú, 125.

<sup>6</sup> A kilencvenes években a pornográfia betörését a mainstream kultúrába *Brian McNair* a kultúra pornografizálásaként (pornification of culture) írta le, mely terminus meghonosodott a tudományos diskurzusban. Az évtized közepéig ez elsősorban a tömegkultúrára, vagyis a divatra, a reklámokra, és szórakoztató műsorokra jellemző sajátosság volt; az évtized második felében azonban ez a trend tovább terjedt a magas- vagy avantgárd kulturális formák széles körében is. (McNAIR 2002, 61).

<sup>7</sup> A folyamat inkább töredékesen rekonstruálható: a műtermi aktfotókból festmények készültek, ezek reprodukciói céges naptárakba kerültek, míg végül maga a fotó szorította ki a festményeket. Egy másik példa a képzőművészetből a kommersziális fotózásba, vagy a Playboy fotózásból a mozgóképes pornográfiába migráló alkotók útja. Ezek a dinamikák jól mutatják, mennyire összekapcsolódnak a vizuális kultúra eltérő szférái. (lásd még: BUSSELLE 1981, 8–29).

## 1.2. A fejezetekről

A második és harmadik fejezet a modern pornóipar azon stratégiai döntéseit vizsgálja, melyek hozzájárulhattak ahhoz, hogy a kilencvenes évekre a pornórendezők sajátos *alkotói* pozíciót foglaljanak el. Ennek részeként először a művészet és pornográfia fogalmak egymáshoz való viszonyát elemeztem. Mivel a pornográfia az elfogadható határán túl helyezkedik el, ezért többnyire a civilizáció legfontosabb értékeit őrző kulturális értékek ellenpontjának tekintették. A társadalmi szabályozás és a kulturális kategóriák változása miatt azonban akár a ma szinte aszexualisként védett kanonikus művekre is igaz lehet, hogy egykor a kultúra peremét jelölték. Túlzónak ítélt érzékisége okán Rubens munkássága időről időre ilyen volt. Az elfogadható határának fenntartásában kulcsszerepet játszott az *erotikus művészet* koncepciója. Közvetítő fogalomként az erotikus művészet a peremre fókuszálva láthatóvá teszi, hogy a pólusok mennyire átjárhatók lehetnek, amit a pornóipar tudatosan ki is használt, fellazítva a merev határokat.

A harmadik fejezet a pornó értéktelepítését vizsgálja, vagyis azt, hogy a technikai képalkotással megjelenő modern pornográfia történetében mikor és hogyan vett részt a művészet kontextusa a pornóipar termékeinek láthatóvá vagy elfogadhatóvá tételében. A fejezet egyfajta történeti áttekintést nyújt a művészet stratégiai beemeléséről a pornóiparba, majd a hard glamour művészetté formálásának folyamatáról. Úgy gondolom, hogy a történeti ív ismertetése bővíti Adamo filmjeinek jelentésmezéjét, mivel az általam vizsgált rubensi utalásokon túl szélesebb kulturális hálózatba ágyazza őket.

A pornográfia történetének kutatása azonban egyszerre jelent módszertani és intézményi kihívást. Az akadémiai közeg sokáig maga is hozzájárult a téma marginalizálásához, miközben a pornóipar gyakran tudatosan tüntette el saját nyomait, hogy elkerülje a jogi és társadalmi következményeket. Interdiszciplináris kutatási területként a „porn studies” ugyan egyre nagyobb teret nyert az elmúlt időszakban, de a művészeti és pornográf diskurzusok metszéspontjára eddig kevés figyelem irányult. E fejezet ezért részben arra tett kísérlet, hogy a töredékes és sokszor anekdotikus nyomokat történeti struktúrába rendezze.

A negyedik és hatodik fejezetek jelentik a disszertáció törzsanyagát, melyben a már a vizuális kultúra részeként egymással párbeszédbe lépő rubensi festészet és az adamo-i hard glamour kapcsolatát vizsgáltam. 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. Ezek a referenciák egyrészt legitimációs célt szolgáltak, másrészt a szimbolikus dimenziókon keresztül távolságot teremtettek a pornó társadalmi valóságától. A negyedik fejezet a mitológiát, mint közös konceptuális alapot, a hatodik pedig a képzőművészet formai átfedésein keresztül aktivált szimbolikus tőkét elemzi. Az ötödik fejezet egy *képesszé*, mely e kettő közé ékelődve vezet át a konceptuálistól a formai átfedésekig. A fejezet célja vizuálisan felvetni, hogy Rubens kulturálisan elfogadott, szexuális ösztönre irányuló, gyakran nemi erőszakot helyettesítő ábrázolásmódja hogyan szolgálhatta Adamo filmjeiben a pornószex brutalitásának és az iparág abúzív működésének elfedését.

A negyedik fejezet a két terület konceptuális magját jelentő erotizált hierarchia kérdését járja körül. Az átfedés kulturális keretét a mitológia világa jelenti. A görög-római mitologikus hagyomány már a pornográfia korai történetében is fontos szerepet töltött be, hozzájárulva a műfaj formanyelvének kialakulásához. De a világkép szintjén mélyebb kapcsolat húzódik, hiszen mindkettőt átjárja a szexualitás és a hatalom összefonódása. Rubens festészetében a hatalom erotizálásának végpontját a nemi erőszak szcenáriók jelentették, melyekben az erotikum elválaszthatatlan a dominanciától.

A nemi erőszak mellett a hatalom erotizálásának másik alapformája a gazdagság képe. A társadalmi státusz és a szexuális potencia egymásba játsása mind az abszolutizmus vizuális propagandájában, mind a hard glamour képi világában központi szerepet játszott. Rubens uralkodói megrendelésre készült képei – amelyek a hatalmat a nemi erőszak mitologikus képein keresztül ünnepezték – elméleti és formai alapon egyaránt párbeszédbe állíthatók Adamo fényűző környezetbe helyezett aktusaival.

Ez a működés mélyen összefügg a glamour mai fogalmával. Rubens korában, a kora újkorban a katolikus elit – ideértve a világi és egyházi hatalmat – 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, mely elsősorban a vagyonhoz kapcsolódik, míg az eredeti, varázslattal kapcsolatos asszociációk háttérbe szorultak.<sup>8</sup>

A hatodik fejezet a rubensi és adamo-i képalkotásban közös érzéki reprezentáció módszereit vizsgálja. Meglátásom szerint a pornóban a festészetre tett utalások olyan

---

<sup>8</sup> THAEMLITZ 2009, 298.

kulturálisan validált tárgyak tulajdonságait idézték a termékekhez, melyek mitikus védettsége szimbolikusan eltávolította e filmeket a pornóipar társadalmi működésétől.<sup>9</sup> A vizsgálat kiterít olyan mindkét képalkotást meghatározó jelenségekre, mint a szépség totalizálása, a takarás vágykeltő hatása, vagy az érzéki közelség illúzióját támogató hideg-meleg színkontraszt. Rubens-nél a húsárnyalatok színhőmérsékleti dinamikája olyan eszköznek tekinthető, melynek segítségével az ábrázolás részben túllép a vizualitáson és testi élménnyé válik. Ez a működés alapvető a pornó radikálisan testi műfajában. A kánon részeként azonban Rubens alkotásai elrejtik vagy esztétizálják az őket meghatározó hatalmi struktúrákat, a brutalitás esztétikai élménnyé, a vágy tárgyává válik. Az esztétikai kódok révén – értelmezésem szerint – ez a hagyomány jelöletlenül íródik Adamo képi világába, ezáltal legitimálva világképét. A Rubens-t idéző glamour Adamo filmjeiben emiatt éppúgy fogalma és módszere a megtévesztésnek, mint a hatalom erotizálásának.

A hetedik fejezet ezért az illúzió működésén keresztül kapcsolja egybe a vizsgált területeket. A két médium – a barokk festészet és a modern pornófilm – között nyilvánvaló különbségek vannak, de véleményem szerint a reprezentáció logikája rokonságot mutat: a kép nem csupán látvány, hanem tudatosan strukturált hatáskeltő mechanizmus. Az illuzionizmus ezekben az esetekben a befogadói élmény lényegi eleme, amely meghatározza az észlelés folyamatát. A *Mieke Bal* által leírt „barokk nézőpont” kapcsán a rubensi érzékiség nemcsak tanúként vonja be a befogadót az eseményekbe, hanem érzékelő felületként részesíti is bennük.<sup>10</sup> Ehhez hasonlóan Adamo filmjeiben a „projektív illúzió”<sup>11</sup> a szexuálisan stimuláló képekkel együtt elmosza a határt a látott és megélt között. Az illúzió egyik esetben sem választás elé állítja a nézőt a valóság és a képzet között, inkább a kettő közötti feszültségbe vonja. Ebben az értelemben a glamour nemcsak bűbajos vonzerő, hanem megtévesztés is. Illúzió, amely a valóság szerkesztett képén keresztül vált ki hatást.<sup>12</sup> Meglátásom szerint a pornóipar ebben a megtévesztésben több szinten érdekelt: egyszerre irányítja általa a vágyat, és pozicionálja magát kulturálisan.

---

<sup>9</sup> A képzőművészeti kánon validáló erejét legvilágosabban talán Gustave Courbet *A világ eredete* (1866, Musée d'Orsay) című festménye példázza. Az eufemizáló cím egy életnagyságnál kisebb női torzót jelöl, melynek kompozíciós középpontját egy fedetlen, dús szőrzetű genitália jelenti. *Arthur C. Danto* esztétörténész értelmezésében a Musée d'Orsay-ban kiállított alkotás „annyi művészettörténettel van körülveve, hogy az mármár semlegesíti a képet” (DANTO, 2001).

<sup>10</sup> BAL 2001a, 89–94.

<sup>11</sup> A projektív illúziót *Richard Allen* olyan érzékelési illúzióként írta le, amelyben az illúzió tapasztalata abból ered, hogy a – kép bizonyító erejére utaló, indexikus – kontextus miatt a befogadó nem azonosítja a filmkép megrendezett jellegét (ALLEN 1993).

<sup>12</sup> THAEMLITZ 2009, 298.

### 1.3. Viszony és szakítás a művészettel

Bár az értekezést átszövik a pornográfia és a művészet közötti átfedések – melyeket az elemzés többféle összefüggésben tárgyal – e párbeszéd kapcsán indokolt a konkrét kultúrtörténeti kontextus felvázolása, mely láthatóvá teheti az adami pornográfia képzőművészeti diskurzus felé való elmozdulását.

A hatvanas–hetvenes években a képzőművészeti diskurzus mellett a filmipar is jelentős átalakuláson ment keresztül. A hollywoodi cenzúra 1968-as fellazulása, valamint az X-besorolás bevezetése új versenyhelyzetet teremtett: a hardcore pornográfia olyan gazdasági szereplőként lépett fel, mely gyakran túlszárnyalta a nagy stúdiófilmek bevételeit. A hetvenes évek elején a mainstream film és a pornóipar is az „auteur”-kultuszban látta a jövőt, de a bíróság 1973-as döntése – amely betiltotta a hardcore filmek mozikban való vetítését – végül eldöntötte, hogy a rivaldafényben a riválisok között merre billen a mérleg.<sup>1</sup> A hard glamour esetében ezért már nem a mainstream filmiparba illeszkedés volt a cél, a pornóipar inkább a művészi minőségre hivatkozva próbált legitimációt nyerni egy szélesebb kulturális térben. A nyolcvanas évektől kezdve ezt a törekvést a művészeti és kulturális mező átalakulása is egyre inkább támogatta.

Egyfelől a posztmodern pluralizmussal a – pornófilm új médiumát jelentő – videó is a képzőművészet legitim médiumává vált, ami a digitális technológia fejlődésével párhuzamosan a színtér egyre meghatározóbb kísérleti műfajává nőtte ki magát. Másfelől a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején több művészeti esemény jelentett fordulópontot a pornográfia és a művészet viszonyában. 1989-ben Robert Mapplethorpe kiállítása kulcsfontosságú vitát indított a kettő közötti határ kérdéséről. A kurátorral és a múzeummal szemben indított büntetőeljárás végül az explicit testábrázolást is a művészet legitim formájává tette. Az 1990-ben bemutatott *Made in Heaven* című műsorozatában pedig Jeff Koons (1955–) akkori feleségével, a pornósztár Cicciolinával szerepelt explicit fotókon és szobrokban. Koons a botrányt művészeti eszközként használta, a hardcore pornográfia pedig megtalálta a helyét a kortárs művészeti diskurzusban.

A posztmodern kulturális horizont tágulásával párhuzamosan valósult meg a pornográfia valódi terméké válása és popularizálódása is, majd a kilencvenes években, irodalom-, és filmelméletre, valamint feminista és gender felvetésekre támaszkodva

---

<sup>1</sup> LEWIS 2000, 192.

formálódott a pornográfia mint műfaj kutatási, és pedagógiai területté.<sup>14</sup> A *porn studies* Linda Williams úttörő előadásain és publikációin keresztül épült be az amerikai akadémiai diskurzusba. Területmegjelölő írásában Williams a porn studies-t olyan tudományterületként mutatta be, amely különböző módokon keresztezi a történettudomány, a művészettörténet, az antropológia vagy a kultúraelmélet diszciplínáit.<sup>15</sup> Ilyen értelemben a *vizuális kultúratudomány* jellemző szegmense, melynek lényege, hogy – a művészettörténet dogmatikusságával szemben – jól kidolgozott és bevezetett diszciplínákra támaszkodik.<sup>16</sup>

A művészet és a kultúratudomány határainak kiszélesedése terepet biztosított a pornográfia újfajta keretezésének is. A kilencvenes évektől ezért a hard glamour rendezők önnarrálása főként a kreatív, multimédiás önkifejezést hangsúlyozta, míg az ipar szimbolikus kódokkal a kortárs kultúra szövetébe ágyazva igyekezett stabilizálni a pornográfia helyét. A pornóban szintén a kilencvenes években megerősödő másik stilisztikai modell, a rövidebb és lényegre törő gonzo azonban hamar leuralta a játékfilmre emlékeztető pornótermékeket.<sup>17</sup> A gonzo egyfajta tényyszerűsége törekedve alapvetően elhagyta a képzőművészeti allúziókat, és a dokumentumfilm, a reality, illetve az amatőr felvételek stiláris megoldásaival élt.<sup>18</sup> A hard glamour emiatt egyrészt a feature pornográfia utolsó, és egyben szemiotikailag leginkább rétegzett alfajaként, másrészt a videómédium utolsó időszakának termékeként összegezte a pornófilm korábbi formátumait.

---

<sup>14</sup> A hatvanas és hetvenes években létrejött első, átfogó munkák historizáló attitűddel többnyire az antikvitáshoz próbálták kötni, és intellektualizálták a pornográfiát. A hetvenes évek liberalizálódási folyamatai a pornóellenes és feminista kritikai hangok megerősödését hozták, és a csak a kilencvenes évek kutatóit foglalkoztatta a pornográfia műfajként (lásd még: TÓTH 2019, 18–23).

<sup>15</sup> WILLIAMS 2014, 25.

<sup>16</sup> BAL 2003, 86.

<sup>17</sup> Ezt a folyamatot az internet technikai apparátusa is támogatta, mely sokáig a kisebb méretű fájloknak kedvezett.

<sup>18</sup> ZECCA 2018, 142.

## 2. Sikamlós fogalmak – művészet, pornográfia, erotika

„Tán nem is sejtetted, hogy van egy valódi kincsesbánya, tele felbecsülhetetlen értékű pornóval – ami ráadásul az orrod előtt volt végig. Folyton mondták, hogy gyere és gyönyörködj benne, élvezd ki minden részletét, te meg csak legyintettél. Most viszont elárulok neked egy titkot: a világ legizgalmasabb pornóját nem a Pornhubon, hanem a múzeumokban találod! [...] A Pornhub készített egy interaktív útmutatót a legnagyobb múzeumok pikáns jeleneteihez. Mert annak ellenére, hogy a pornót sokan nem tartják művészetnek, létezik olyan művészet, amit nyugodtan hívhatunk pornónak.”<sup>19</sup>

Cicciolina/Staller Ilona (1951–)

Cicciolina és a *Pornhub* projektje ledöntötte a művészet és a pornó közé vont kultúrkerítést. A téma talán nem, a fókusz mindenképp távolságot teremt: míg a pornófilmek lényegét a nemi aktus folyamatos színre vitele jelenti, addig a nyugati kánon remekművei többnyire az előzményekre fókuszálnak, és sokszor csak egyetlen pillanattal, de megállnak az aktus előtt. 2020-ban a *Pornhub* elindította az állóképeket: a *Classic Nudes* projekt interaktív online tárlatvezetés formájában válogatott a világ legjelentősebb múzeumaiból. A pikáns audioguide-ok egyszerre idézték a múzeumpedagógia és a szexipar nyelvét, a videoguide-ok pedig egy-egy alkotást keltettek életre. Az érintett intézmények jogi lépéseket tettek, így a honlap szinte azonnal elérhetetlenné vált, mára csak néhány képernyőfotó elérhető róla. A kulturális emlékezet láthatóan nem tűri a vágy nyomait a művészet tereiben; a testi reakció továbbra is zavaró a múzeumban. Pedig már a szakirodalomban is rögzített jelenségről van szó: *Rubens-szindróma*<sup>20</sup>. A rubensi érzékiség előtt a németalföldi mester négy alkotásával tisztelgett a classical nudes oldal. A Museo del Prado, a National Gallery, a Louvre-t, a Metet, a Galerie degli Uffizit, és a Musée d’Orsay-t feltüntető honlap háttérül pedig Rubens *Három grácia* (1630–35, Prado) című képe szolgált. [Kép 1.]

Ha megvalósult volna, a projekt a posztmodern utópiája lett volna, elmosva a határt mélység és felszín, manifeszt és látens, hiteles és hiteltelen között.<sup>21</sup> Cicciolina tökéletes választás volt, ő maga is posztmodern jelenség: a nyolcvanas-kilencvenes években a liberális

---

<sup>19</sup> Cicciolina nyilatkozata a világ legnagyobb pornóoldala, a *Pornhub* által életre keltett *Classic nudes* projekt promóciós videójában. A videót a megjelenést követően nem sokkal töltöttem le, mely azóta már nem elérhető az interneten.

<sup>20</sup> A Római Pszichológiai Intézet (RIOP) által 2000-ben közzétett jelentés szerint a *Rubens-szindróma* a művészet szépségére adott spontán szexuális reakció, amely annak ellenére lép működésbe, hogy az érintettek nem ezzel a céllal mentek be a múzeumba. Mivel a kutatás eredményei nem kerültek publikálásra egyetlen lektorált tudományos folyóiratban sem, sok kérdés merül fel e szindróma létjogosultságával kapcsolatban, mindenesetre maga a jelenség a rubensi festészet megítélésének jellemző tünete (GRIFFITHS, 2014).

<sup>21</sup> JAMESON 2010, 33–34.

politikát a kereskedelmi pornográfiába oltva egyszerre volt szexmunkás, médiahős és parlamenti képviselő az olasz radikális párt színeiben. Akkori férjével, Jeff Koons-szal készült fotósorozata (*Made in Heaven*, 1990) pedig a Velencei Biennáléig jutott. Bár a mai napig megosztja a szakmát, Koons művészi rangra emelte a pornográfiát, ami bekerült a kortárs művészet legitim körforgásába.<sup>22</sup> Harminc évvel később azonban úgy tűnik, hogy a Pornhubnak nem sikerült visszafelé megismételni a bravúrt. Hiányzott a művészeti közeg szentesítése, és a nyugati civilizáció mesterműveit kilakoltatták a Pornhub oldaláról. De vajon miért? A pornó közé keveredett művészet túl egyértelművé tette volna, hogy az ipar kulturálisan pozicionálja magát? Ráadásul a pornográfia ma már nem is szorul a művészet tekintélyére – saját kultúrát épít.<sup>23</sup> A globális internetforgalom markáns részét lefedő tartalom háromnegyede egyetlen cégcsoport kezében összpontosul, felfoghatatlan gazdasági, politikai, és jogi hatalmat alkotva.<sup>24</sup> Amikor ebben a kortárs közegben a pornó művészetként lép színre, akkor elsősorban piacot akar. A projekt keltette botrány ezért már nem is magában a pornóban van, hanem abban a kimódolt tudatosságban, amellyel elfoglalta a művészet formáit.

## 2.1. A kultúra után

A múzeumok évszázadokon át a testiség bemutatásának legitim helyszínét jelentették, az interneten azonban éppolyan tartalomkészítővé váltak, mint bármely más szolgáltató, vagy felhasználó. Míg a meztelenség ábrázolását korábban az esztétikai minőség és a ráépülő minőség intézményei validálták, a virtuális térben az aktokat nem védi többé a kultúra kontextusa. A weben keringő ruhátlan testeket algoritmusok pásztázzák, hogy a magas kultúra aktjait elkülönítsék a pornográfiától. A moderátori döntések ma közismert műalkotásokat tesznek láthatatlanná a social media-ban, alkotókat és intézményeket kényszerítenek öncenzúrára. Peter Paul Rubens festményei is gyakran kerültek a láthatóság körüli viták keresztüzébe. 2018-ban a *Facebook* blokkolta a Flandriai Turisztikai Hivatal (Toerisme Vlaanderen) hirdetését, melyben a festő alkotásaival népszerűsítették a térséget. A múzeumok

---

<sup>22</sup> McNAIR 1996, 142–144.

<sup>23</sup> Amit McNair a kultúra pornografizálásaként azonosította, azt *Gail Dines* szociológus a pornó főszektorba emeléseként (mainstreaming porn) írta le. Értelmezése szerint a kortárs kultúrát egyre inkább a pornográfia képi és narratív sémái határozzák meg. Többé nem marginális jelenség, hanem központi és meghatározó eleme a piacnak éppúgy, mint a tömegkultúrának, nagy hatást gyakorolva a szexuális normákra és a társadalmi nemi szerepekre is (DINES, 2010, 25–47).

<sup>24</sup> Bár az internet tartalmára vonatkozóan csak becslések állnak rendelkezésre, az adatforgalomelemzés alapján a felnőtt tartalomszolgáltatók a legjelentősebb forgalomgenerátorok közé tartoznak. Több elemzés a teljes internetforgalom körülbelül 35%-át tekinti pornográfiának, melynek 70-80%-a az Aylo (korábban MindGeek) kezében összpontosul. 2021-ben a cég éves bevétele 97 milliárd dollár volt, nagyjából ugyanannyi, mint amennyit egész Hollywood keresett abban az évben mozi- és streamingeladásokból (lásd még: THOMPSON 2021).

és a művészeti szakemberek Mark Zuckerbergnek címzett nyílt levélben tiltakoztak: „Mellek, fenekek és Peter Paul Rubens puttói illetlenek. Nem szerintünk, Ön szerint. [...] Bár titokban jót derülünk ezen, kulturális cenzúrája eléggé megnehezíti a dolgunkat.”<sup>25</sup>

A turisztikai hivatal még egy performatív akciót is szervezett az antwerpeni Rubenshuisban: két, közösségi médiafelügyelőnek öltözött aktivista terelte el az aktok elől azokat a látogatókat, akik rendelkeztek Facebook-profillal. Az eseményről készült videóval az abszurd helyzetre kívánták felhívni a figyelmet.<sup>26</sup> [Kép 2.] Egy évvel később Rubens *Léda és a hattyú* (1602, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda) című festménye miatt korlátozták a bécsi Albertina Instagram profilját.<sup>27</sup> A meztelenség körüli vita talán leglátványosabb fordulata a bécsi múzeumok kreatív és kritikus reakciója volt 2021-ben. Hogy elkerüljék a cenzúrát, a múzeumok kisajátították a pornográfia-terjesztés módszereit: a Leopold Múzeum, a Kunsthistorisches Múzeum, a Naturhistorisches Múzeum, valamint az Albertina összefogtak a bécsi turisztikai hivattal, és létrehoztak egy közös OnlyFans oldalt.<sup>28</sup> A profil látogatói fizethettek a feliratkozásért, ahol az érintett múzeumok közteterekről és social media-ból származó pikáns alkotásait láthatták – köztük Rubens képeit is – és ingyen léphettek be a partnerintézményekbe. [Kép 3.] Bár két hónap után ingyenessé tették a felületet, a projekt elérte célját, kellő médiafigyelmet irányítva a kérdésre.

Az algoritmusok körüli polémia rávilágít arra a mélyen rögzült kulturális logikára, amely a művészetet és a pornográfiát egymást kizáró, ellentétes diskurzusokba rendezi. A kettő *összegabalyodásra*<sup>29</sup> hajlamos egymásrautaltságát jelzi, hogy a modern pornográfia kifejezés 1755 és 1857 között jelent meg az európai nyelvekben, közvetlenül a heves vitákat generáló, Pompeii-ben talált freskók kapcsán.<sup>30</sup> Angol nyelven először a Webster szótár 1864-es kiadásában tűnt fel, mint a „bacchanáliáknak szentelt szobák falait díszítő, kihívó kép”<sup>31</sup>. A kettő gyakran egymásra támaszkodik jelentése vagy státusza meghatározásakor, noha mind a művészet, mind a pornográfia jelentése történetileg és társadalmilag alakított.

---

<sup>25</sup>forrás: <https://www.frieze.com/article/facebook-censors-rubens-paintings-nudity> (letöltve:2025. 07. 04.)

<sup>26</sup> ORROCK 2023, 73.

<sup>27</sup> RAGAZZINI 2023, 24.

<sup>28</sup> A londoni alapítású OnlyFans weboldal 2006 óta biztosít felnőtt videótartalmakat előfizetők számára. A portál közvetlen kapcsolatot teremt a tartalomkészítők és rajongóik között, lehetővé téve a személyes tartalomcserét. A COVID-19 világjárvány jelentős mértékben hozzájárult a platform népszerűségéhez, amely mára sosem látott népszerűségnek örvend.

<sup>29</sup> BAL 2004

<sup>30</sup> PRECIADO 2009, 27.

<sup>31</sup> Uo.

A művészet története egyben a művészetfogalom folyamatos megújulásának története. A pornográfia azonban sokáig láthatatlan jelenség volt, és a mai napig lezáratlan fogalom a kultúratudomány számára, mely többnyire ellenáll a definíciós kísérleteknek. 1964-ben a *Jacobellis VS. Ohio* perben *Potter Stewart* bíró, azóta ikonikussá vált szavai, miszerint „felismerem, ha látom” tünetszerűen hozták felszínre a pornográfia társadalmi meghatározásának nehézségét.<sup>32</sup>

A fogalom körbeírásakor sok szerző a pornográfia sajátos pozícióját emelte ki: „Valójában a pornográfia pontos térképe egy adott kultúra határainak, elvégre a pornográfia mindig ott kezdődik, ahol az illem véget ér. Ha valaki leköveti e határvonalat – akárcsak egy antropológus, aki egy kultúra taburendszerét és mítoszait vizsgálja –, részletes képet kaphat a társadalom értékrendszeréről, szorongásairól és belső ellentmondásairól.”<sup>33</sup>

Ahogy *Laura Kipnis* meghatározása jelzi, a pornográfia fogalma sosem semleges, hiszen normatív kereteket meghaladó tartalmat jelöl. A történelem során ez egyben a fősodorról szembeni kritikai hangok pozícióját jelentette, és az „aranykorának” tekintett XVIII. században a pornográf irodalom valóban egybeolvadt a társadalomkritikus filozófiai nézőponttal. A korai modern pornográfiában a szexpartnerek ruháikkal együtt társadalmi szerepeiket is levetve fejezték ki a felvilágosodás olyan kulcseszméit mint a szabadság és az egyenlőség. A korban progressziót képviselő műfaj fontos szerepet játszott mindenféle társadalmi visszaélés (egyházi, monarchikus és arisztokratikus) leleplezésében, beleértve a férfiak nőkkel szembeni dominanciáját. Azonban mivel ezek a könyvek alapvetően férfiak által, elsősorban férfiak felizgatására íródtak, a történetek visszatérő eleme, hogy az „ártatlanság” elvesztése nemcsak kritikus gondolkozáshoz, hanem olyan „felszabadult” szexuális élethez vezetett a hősnők életében, mely a pornográfia vágykongruenciájának alapfantáziája. Annak ellenére, hogy a század végén jelennek meg *Sade márki* írásai – akinek munkásságában *Susan Sontag* szerint a pornográfia avantgárd, intellektuális és filozófiai tetőpontját érte el<sup>34</sup> – a kritikai hang eltűnésével már a századforduló idején átalakult a műfaj. Az illegális, politikai célzatú pornográfiát egy üzletorientált, populáris, társadalmi kérdésekkel nem foglalkozó pornográfia váltotta fel.

Ahogy ez a történeti példa mutatja, fontos vizsgálni az anakronizmus kérdését a pornográfia esetében, már csak amiatt is, mert az közvetlen és önkéntelen szomatikus reakciót

---

<sup>32</sup> Idézi: WILLIAMS 1999, 319. (9. lábjegyzet)

<sup>33</sup> KIPNIS 1996, 164.

<sup>34</sup> SONTAG 1971.

indukál a befogadóban, „minta beférkőzne a húsba és a vérbe, megszüntetve időt, nyelvet és minden egyebet, ami az olvasót elválasztja a valóságtól”.<sup>35</sup>

A mai kor értékei és kulturális kódjai alapvetően különböznek bármely korábitól, így a kora újkori pornográfiának mind az írott, mind a vizuális formái ma testidegenek maradnak. Ennek oka nyilvánvalóvá válik, ha a pornográfia mediális történetét az illúzió felől vizsgáljuk. Idővel jellemzően azok a médiumok uralták le a korábbi formátumokat, melyek a valóság fokozott illúziójával biztosították a test stimulálását. A képzőművészeti megoldásokat a fénykép realitása váltotta fel, melyben a médium „transzparenciája” a téma új típusú elérését ígerte. A mozgókép pedig olyan fizikai élményt kínált, amely – a tudatos elmén túl – a befogadói test szinapszisaiban is raktározódott.<sup>36</sup> Az invazív valóságelemekkel a testet befolyásoló pornófilm ezért nem csupán ábrázolja a valóságot, hanem annak részesévé teszi a nézőt, egymásba játszva a reprezentációt és a valóságot. A technikai képalkotás „túlzott realizmusa”<sup>37</sup> miatt csábító a mai néző számára, hogy a korábbi évszázadok szexuálisan fűtött alkotásait elhatárolja a pornográfia jelenségétől.

A művészettörténeti kánon is hajlamos eltekinteni attól, hogy egy akt éppoly heveny szexuális izgalmat válthat vagy válthatott ki, mint egy meztelen testről készült fotó vagy film. Azonban – ahogy azt több neurológia tanulmány kimutatta – a szexuálisan stimuláló és a művészi képek egyaránt aktiválják az agy örömszerző rendszereit.<sup>38</sup> A művészet élvezetéhez tartozó idegrendszeri mechanizmusok pedig hasonlóak ahhoz, amelyet egy vonzó arc észlelése vált ki.<sup>39</sup> A kanonizált művészeti alkotások szexuális potenciájának kitakarását mégis pont az indokolja, hogy az a tradicionális esztétikai kereteken túlra sodorná a műveket, testivé téve a hagyományosan a tudathoz kapcsolt művészetet. A nyugati civilizáció számára a női akt emiatt egyszerre áll a magas kultúra középpontjában és a peremén: a reneszánsz humanizmus megtestesüléseként rehabilitált meztelen női test folyamatosan azzal a veszéllyel fenyeget, hogy tiszteletreméltóságát elvesztve átlép a pornográfia területére.

Művészet és pornográfia kiazmikus kapcsolatát *Lynda Nead* művészettörténész a következőképpen írta le: „A pornográfia legáltalánosabb ellentéte a művészet. Ha a művészet a legmagasabb társadalmi értékek tükré, akkor a pornográfia egy rothadt társadalom tünete; ha

---

<sup>35</sup> DARNTON 1994, 503.

<sup>36</sup> JAMESON 1992, 2.

<sup>37</sup> WILLIAMS 1995, 4.

<sup>38</sup> LACEY et al. 2011.

<sup>39</sup> VARTANIAN et al. 2004.

a művészet tartós, egyetemes értékeket képvisel, akkor a pornográfia az eldobhatóságot, a szemetet jelenti. Míg a művészet a tisztaság és az erkölcsi normák jele, addig a pornográfia a szennyet és a törvénytelen dolgokat szimbolizálja.”<sup>40</sup> Az invazív természetű pornográfia kirekesztése ezért történetileg a kulturális értékek hermetikus védettségét ígérte. Tétje nem kisebb volt, mint a művészeti diszciplínának, illetve a kultúra alapvető premisszáinak sértetlensége.

A művészet testetlenségének gondolata *Platón* elméletéhez vezethető vissza. Platón szerint az érzékszervek megbízhatatlanok a megismerés folyamatában, mivel azok illuzórikus, változékony képet nyújtanak a valóságról. A tiszta megismerés ezért kizárólag az érzékeken túli, racionális gondolkodás által érhető el. A művészetben a mimézis veszélye – azaz, hogy az utáncat azonos reakciót válthat ki, mint az eredeti – arra készítette Platont, hogy az érzékeket az ész uralma alá rendelje. Értelmezésében a művészet az esendő érzékszervek miatt a lélek „alsóbb régióihoz” kötődik, és amiért ennek reakcióit erősíti, számára elfogadhatatlan az ideális államban.<sup>41</sup> Ez a nézőpont alapozta meg a hagyományos esztétikai megközelítést, mely a távolságtartás eszményére épül.<sup>42</sup>

Azonban ahogyan már az ókori mitológiában – mindenekelőtt Pygmalion történetében is látható – egy műalkotás érzéki vonzereje akár testi vágyat is ébreszthet a befogadóban. *Idősebb Plinius* írásai között található például az a történet, melyben Praxitelész életnagyságú és élethűre festett Afrodité-szobra – amit egy Phyrme nevű prostituáltról mintázott – oly ellenállhatatlanul valóságosnak tűnt, hogy egy fiatalember betört a knidoszi templomba és közöszlenni próbált vele.<sup>43</sup> Bár az antikvitás testiséget tematizáló alkotásainak kulturális besorolása máig kérdéseket vet fel, a fennmaradt beszámolók alapján nem kizárt, hogy a ma múzeumokban őrzött művek a saját korukban sokkal közvetlenebb viszonyba kerülhettek a nézőkkel. A reneszánsztól kezdve pedig – a kortársak leírása szerint – az előkelő udvaroknak készített műalkotások (például Tiziano képeinek) hatása alig különbözött a korabeli populáris pornográfiától.<sup>44</sup> Mindez kitüntetően érvényes a barokk korra, hiszen a reformációt követően a katolikus egyház megújulása éppúgy épített az inkvizíció intézményére, mint a vizuális demonstrációra. A korábbi monopol helyzetéhez képest a katolicizmus egy lett a választható

---

<sup>40</sup> NEAD, 1990 324–325.

<sup>41</sup> PLATÓN, X. Könyv, 595a–608b.

<sup>42</sup> A XVII. századtól kezdve a karteziánus esztétika megerősítette ezt az elvet, mely az érdeknélküli tetszés eszméjére épült. Az értelem primátusa biztosította a befogadó testetlenségét, megszabadítva őt a karnális involválódás kockázatától.

<sup>43</sup> id. PLINIUSZ, XXXVI. könyv, 20–21 fejezet.

<sup>44</sup> LYNN 1993, 64.

vallások közül, ezért az egyház olyan, értelemre és érzelmekre azonnal és maradandó módon ható vizuális programot várt a művészettől, ami nem pusztán láttatta, de el is hittette az ábrázolt jeleneteket. A maihoz képest a barokk képekben és történetekben szerényebb korszaka az illúziót előtérbe helyező teatralitásával egészen újfajta befogadói tapasztalatok táptalaja volt.<sup>45</sup> Érdekes együttállás, hogy a reneszánsz *Girolamo Morlini* által írt *Novellae* című pornográf fikció (1520) megismétli a pliniuszi scenáriót (ám nála egy köztéren álló Priapusz szobor kelt olthatatlan vágyat egy nőben), ami úgy tűnik, hogy száz évvel később valósággá vált, amikor az 1630-as években azért állítottak bíróság elé velencei patríciusokat, mert közöszlenni próbáltak egy Krisztust ábrázoló szoborral.<sup>46</sup> A barokk festészet testet stimuláló jellegére utal például a festő *Artemisia Gentileschi* (1593–1653) egyik fennmaradt levele is, melyben féltékenyen vonja kérdőre szeretőjét, Francesco Maringhit. A férfi azzal nyugtatta meg kedvesét, hogy hozzá „csak a jobb kezével” hűtlen. Válaszában a festőnő arra kérte, hogy ehhez ne használja az általa küldött meztelen önportrét, máskülönben bünt követne el.<sup>47</sup>

Rubens már fiatalon a női test festőjeként vált ismertté és keresetté. Megrendelői nem ritkán érzéki, erotikus nőalakokat megfestésére kérték, egy megrendelője például olyan Zsuzsannát várt tőle, „aki még az öregeket is szerelemre gerjeszti”. Leveleiben Rubens maga is hangsúlyozta a női akt erotikus potenciálját, amikor „galanteriaként” utalt rájuk. Az *Akhilleusz felfedezése Lükomédész leányai között* (1616–1618, Prado) című festményét pedig az alábbi megjegyzéssel ajánlotta lehetséges vásárlója figyelmébe: „igen bájos mű, és sok, meglehetősen szép fiatal lány szerepel benne”. A levelek tanúsága szerint a női test érzéki ábrázolása kereskedelmi értéket képviselt Rubens szemében.<sup>48</sup>

Ahogy ez a néhány példa is jelzi, az irodalmi és képzőművészeti előzmények elválaszthatatlanok a pornográf reprezentáció történetétől. A barokk érzékiség emblematikus festőjeként Rubens életműve időről-időre a társadalmi és esztétikai tűréshatár közelébe került.

---

<sup>45</sup> JAMESON 2005.

<sup>46</sup> LYNN 1993, 60.

<sup>47</sup> WALKER et al., 2019, 106.

<sup>48</sup> de CLIPPEL 2007.

## 2.2. Túlradó test – az akadémia határai

Művészet és pornográfia fogalmi polarizálásához hasonlóan a túl érzékinek ítélt alkotások marginalizálása vagy kiszorítása a művészetből szintén a művészet testetlen, platonikus ideájának védelmét szolgálta. A XVII. századi Francia Akadémia szerint az érzéki festészet potenciálisan felforgatta azt a metafizikai keretet, amely a művészetet az értelem és rend közvetítőjének értette.<sup>49</sup> Rubens életműve ezért sok esetben az Akadémia ideáival szembeállítva erősítette meg az intézmény hegemon művészet-képzetét.

A *poussinisták* és *rubensisták* (poussinistes et rubénistes) közötti, több évtizeden átívelő vita bizonyos mértékig arról szólt, hogy elfogadható-e, ha egy festmény pusztán örömet szerez a nézőnek, anélkül, hogy az a „történelmi” festészet nemesebb céljait szolgálná. A Nicolas Poussin (1594–1665) festészetét példaképnek tekintő akadémikusok a rajz és intellektus elsőbbségét hirdették. Vezetőjük maga Charles Le Brun, az Akadémia igazgatója volt, így a poussinisták nézete az Intézmény hivatalos álláspontját tükrözte.

Az Akadémia az ókori szobrászattól eredeztette a művészet örök érvényűnek tartott elveit, melyeknek Poussin festészete maradéktalanul eleget tett. Nézetük szerint mivel a mindennapi megjelenés világa változékony és töredékes, olyan ideákra van szükség, melyek a természetnek és a művészetnek egyaránt képesek megfelelő formát adni, ezáltal tökéletesebb világot teremteni. Az akadémiai művészet igazságát így az ókori művészetből eredő axiomatikus elvek garantálták.

Az ókori eszményhez képest a rubensi alakok tisztátalansága és az arányok tökéletlensége mellett, a poussinisták szerint leginkább a festő színhasználata veszélyeztette az antikvitas normatív autoritását. A színekben összpontosuló érzékiség jelentette a legfontosabb érvet a rubensi képkalkotás antagonisztikus értelmezéséhez. A XVII. században ugyanis a színes művészetet rossz hírnév övezte mind az akadémikusok, mind a filozófusok körében, mely az igazság elhomályosításával, az ész megtévesztésével, és az erkölcsi képességek félrevezetésével fenyegetett.<sup>50</sup> E felfogás szerint a szín ugyanis pusztán az anyaghoz, és az anyagi léthez tartozik, míg a rajz nemesebb minősége az értelemhez és a szellemhez. A műbefogadás kapcsán az Akadémia különbséget tett a tanult és a pusztán érzékelő szem között. Utóbbinál – az oktatás hiányában – fennállt annak veszélye, hogy a nézők a művészi érdemek értékelése helyett úgy reagálnak egy élethűen színezett aktra, mint egy valódi meztelen személyre.

---

<sup>49</sup> MIESEL 1963, 215.

<sup>50</sup> Uo. 219.

Az akadémiai doktrínával szemben, Rubens lelkes támogatójaként *Roger de Piles* már 1673-ban úgy tartotta, hogy a színek helyes használata a képeket a természetnél is valóságosabbá és szebbé teheti. A szín pártolójának vezető elméleti hangjaként de Piles fellépése kihívást jelentett az Akadémia tekintélyére nézve. Bár a francia kritikai vélemény egyöntetűen az ókori művészet antitézisének tekintette Rubens festészetét, de Piles hangsúlyozta, hogy Rubens összetett színhasználata nem egyéni ízléséből, hanem az antik alkotások, és az anatómia mélyreható ismeretéből eredt. 1673-ban de Piles felcserélte az Akadémia által követett színanyag és rajz-értelem megfeleltetést, és a rajzot a testhez, a színt pedig az elméhez vagy a lélekhez hasonlította.<sup>51</sup> *Svetlana Alpers* szerint de Piles az érzéki tapasztalatot az értelmi megértés elé emelve olyan befogadási modellt hozott létre, amelyben a festmény képes meglepni és elcsábítani a nézőt.<sup>52</sup> A festészet hagyományos, reneszánsz modelljének radikális újragondolását Alpers a festői tér „erotizálásaként” írta le: „a festő, a festmény és a néző olyan párbeszédbe lépnek egymással, amely a szerelem nevében zajló udvarláshoz hasonlatos.”<sup>53</sup>

A rubensi festészet érzéki, közvetlen karaktere a festészet demokratizálódásának utópiáját is felvetette. A de Piles által képviselt rubenisták azzal érveltek, hogy a festészet eredeti célja a természet másolásával megtéveszteni a szemet. Ez a működés volt döntő Platón művészetről alkotott ítélete kapcsán is, ugyanis az antikvitásban egy festmény minőségét gyakran azzal mérték, hogy mennyire tudta megtéveszteni az állatokat. A Zeuxisz által festett szőlőre verebek szálltak, Apellész festett kancáját pedig egy csödör próbálta meghágni, csak hogy a legismertebb példákat említsük.<sup>54</sup> Ehhez a hagyományhoz kapcsolódva a rubenisták úgy tartották, hogy az akadémiai felfogás alapját jelentő rajzot csak kevés szakértő tudja igazán értékelni, míg a színeket bárki élvezheti.<sup>55</sup>

A XVIII. század második felében a művészetkritika élvonala Franciaországból Németországba tevődött át. A nagy hatású, és elsősorban az antik szobrászat iránt érdeklődő

---

<sup>51</sup> HARRISON et al. 2000, 190.

<sup>52</sup> ALPERS 1995.

<sup>53</sup> Idézi: ROSENTHAL 1996, 103. A francia akadémiai viták tükrében Alpers nőiesként értelmezte Rubens érzékiségét – szemben a férfias, intellektuális művészettel. Rosenthal azonban az itáliai reneszánsz művészetelmélet legújabb kutatásaira támaszkodva kiemelte, hogy e nemi megkülönböztetés már a XVI. századi disegno–colore ellentétben is jelen volt.

<sup>54</sup> Ezek a történetek egyben azt is jelzik, hogy az antik felfogás szerint a művészetben a hatás számított elsősorban, ami a művészetet a drogokhoz vagy a mágiához közelítette. Magukat az alkotókat (festőket, de a költőket, muzsikusokat is) „varázslókként” tisztelték, akik a szenvedély élesztésének és elcsitításának mesterei voltak (GOMBRICH, 1982, 205).

<sup>55</sup> *Michael Levey* értelmezésében azonban a rubenisták által képviselt új típusú érzékiség részét képezte a XVII. században megjelenő új műfajok (tájkép, csendélet, zsánerkép) természetességét is meghatározó reprezentációs változásnak. Ilyen értelemben a rubensi festészet nem a szabadosság, hanem a festészet újfajta fegyelmeztségéhez kapcsolható (LEVEY, 1993).

német régész és történész, *Johann Joachim Winckelmann* elismerően írt Rubens munkásságáról. Ezek a megjegyzések azonban alig jutottak el a kortársakhoz, akik jellemzően tartózkodással vagy fenntartással viszonyultak Rubenshez.

*Georg Foster* szerint Rubens műveinek vad vitalitása, és természetellenes ereje felbolygatta az antikvitás és a természet szépségét, és a társadalomra is fenyegetést jelent. Noha elismerte a festő antik művészetről szerzett mélyreható tudását, éppen ennek fényében utasította el művészetét. *Richard Muther* még „tudományos-történeti” magyarázatot is talált a rubensképek szexuális vitalitására, miszerint Antwerpen a kezdetektől hírhedt volt „erotikus anarchizmusáról”, és a festő csupán ehhez a hagyományhoz kapcsolódott műveivel.<sup>56</sup>

Bár több elméletalkotó, köztük Goethe is, az antik görög alkotásokkal egyenrangúnak tartotta Rubens művészetét, a tizenkilencedik század közepétől egészen a második világháborúig széles körben terjedtek azok a nézetek, amelyek – *Gustav Waagen*, *Anton Springer*, *Alfred Michiels* munkásságára is támaszkodva – Rubens alakját nem tudományos érdeklődésű művészként, hanem ösztöneit követő, érzéki, és időnként brutális emberként ábrázolták.

### 2.3. A vágy privilégiuma

*Walter Kendrick* történész a pornográfiához a képek láthatóságának kérdésén keresztül közelített. Értelmezésében a képek társadalomban betöltött szerepét a vizuális hozzáférés határozza meg. A szexuális ábrázolások tekintetében a herkuláneumi (1738) és pompeii ásatások (1748) tették megkerülhetlenné ennek tárgyalását. Az előkerült falképek, mozaikok, bronz- és terrakottaszobrok szétfeszítették a szexualitás korabeli vizuális tipológiáját, és olyan új szabályozást követeltek, mely elkülöníti a szabadon látható tartalmakat a felügyelet alá tartozóktól.

Az ásatások tanúsága szerint a szexuális ábrázolások az ókorban bárki számára elérhetőek voltak. A leletek sokkolták a felfedezőket, akik közel száz évig megsemmisítették, átalakították vagy elzárták ezeket. Jól példázza a felfedezés hosszantartó tabudöntő hatását *Kenneth Clark* művészettörténész 1972-ben – a Lord Longford kezdeményezésére készült – a pornográfia veszélyeit vizsgáló jelentés kapcsán tett nyilatkozata: „egy olyan képben, mint például Correggio *Danae* című művében, a szexuális érzések már átalakultak, és ugyan a kép érzékisége kétségtelenül fokozza élvezetünk, a festmény mégis a szemlélődés birodalmához

---

<sup>56</sup> MIESEL 1963, 233.

tartozik. A pompeii pornográf freskók ellenben olyan dokumentumok, melyeknek semmi köze a művészethez.”<sup>57</sup>

A leletek eredeti környezetből való kiemelése és tudományos rendszerezése azonban megközelíthetetlenül tette az alkotások korhű jelentését, így a talált tárgyak hamar pusztán az intervenció logikáját illusztrálták. Idővel a feltárás módszereinek megváltoztatásával<sup>58</sup>, és a korabeli kontextus feltérképezésével láthatóvá vált, hogy a közönségeket ábrázoló művek elsősorban nem szexuális izgatás céljából jöttek létre az ókorban. A legtöbb szerző értelmezése szerint rituális szerepük volt, a termékenység és humor segítségével tartották távol az ártó szellemeket.<sup>59</sup>

Mégis, az „obszcénnek” minősített tárgyak szegregációja vezetett a modern értelemben vett pornográfia fogalom megszületéséhez. III. Károly spanyol király (1716–1788), az általa alapított Nápolyi Régészeti Múzeum titkos kabinetjébe záratta ezeket a műveket. Később a gyűjteményt több hullámban bezárták, újranyitották, elfalazták, és csak 2000-ben tették nyilvánossá. A nápolyihoz hasonlóan a British Museum is hamarosan megnyitotta *Secretum* névre keresztelt gyűjteményét, de Firenzében, Madridban illetve Drezdában is külön szekcióba rejtették az immár pornográfnek tekintett alkotásokat. A XIX. századi erkölcsi tisztogatás részeként az erotikus tartalmú könyvek is elzárásra kerültek, elsőként a párizsi Bibliothèque Nationale-ban, majd a londoni British Museum-ban, a washingtoni Library of Congress-ben, a New York Public Library-ben, és az oxfordi Bodleian Library-ben. Uralkodói rendelet alapján e gyűjteményeket csak speciális engedéllyel látogathatták a felső osztályhoz tartozó férfiak. Ilyen az értelemben a múzeumok és könyvtárak falai a társadalmi nem, a kor, és osztályhierarchia fizikai megfelelőjévé váltak.<sup>60</sup>

Kendrick szerint ezért pornográfia az, amihez az uralkodó osztály nem akarja, hogy a kevésbé domináns társadalmi rétegek hozzáférjenek. A láthatóság ebben az összefüggésben hatalmi kérdés, hiszen történetileg a pornográfia csak azok számára volt elérhető, akikről úgy ítélték meg, hogy elegendő morális és intellektuális készséggel bírnak ahhoz, hogy kezelni tudják a megtekintés felelősségét.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> LONGFORD 1972, 99–100.

<sup>58</sup> Az új archeológiai megközelítést jelezte az úgynevezett *Vettii-ház* feltárása 1890-ben, ahol a leleteket *in situ* hagyták, két Priapus-ábrázolás kivételével. (CLARKE, 2013.)

<sup>59</sup> Ahogyan az első századból származó *Priapus-viccek* is tanúsítják, a római humor szerves részét képezte a fenyegető, szexuális erőszak.

<sup>60</sup> PRECIADO 2009.

<sup>61</sup> Kendrick-hez hasonlóan Adamo is hatalmi eszközként értelmezi a pornográfia kategóriáját, ezért tudatosan kerülte a kifejezést, ehelyett filmjei – saját megítélése szerint – kulturális határokat feszegető karakterére irányította a figyelmet (lásd: Adamo-interjú: 124).

A szexualitást tematizáló művek azonban már az ásatások kora előtt is elzárásra kerültek. A reneszánsztól kezdve bevett gyakorlat volt, hogy az uralkodóosztály magánlakosztályaiban kaptak helyet. A festmények itt nem pusztán dekorációt jelentettek, vagy esztétikai élményt nyújtottak, hanem szexuális fantáziák előhívásának színtereivé válhattak, egy szűk, kiváltságos, és kizárólag férfiakból álló közönség, sok esetben kizárólag az uralkodó számára. A mitológiai jelenetek – melyek gyakran nemi erőszakot sugalltak – és a női aktok kölcsönösen erősítették egymás kihívó hatását.

Rubens korában a *privát galériák* gyakorlatát tovább erősítette, hogy 1563-ra a katolikus egyház a tridenti zsinaton meghatározta a művészet új társadalmi szerepét, és elvárta, hogy a művészek „a figurákat ne fessék vagy díszítsék oly szépséggel, mely vágyat ébreszthet.”<sup>62</sup> Mivel az egyház úgy tartotta, hogy a meztelen testek elvonják a hívők figyelmét a jámbor gondolatokról, számukra egy akt szépsége egyenes arányban állt az általa jelentett veszéllyel.<sup>63</sup> Bár a XVI. és XVII. században Spanyolország a rekatolizáció egyik központjaként működött, a királyi udvarba Európa legnevesebb festőinek művei érkeztek, köztük számos olyan alkotás, amely a testiséget állította a középpontba. Doktriner katolikusként a Habsburg királyok támogatták az inkvizíciót, mégis rajongtak a meztelen női alakokkal festett allegorikus és mitológiai festményekért. A legérzékibb képek pedig a királyok magánlakosztályaiba kerültek. A *sala reservada* lehetőséget biztosított a művészetkedvelő uralkodók számára, hogy anélkül élvezzék a festmények erotikus potenciálját, hogy nyíltan szembekerülnének az egyház tanaival.

Általánosságban is elmondható, hogy megrendelése során Rubens kivételes művészi szabadságot élvezett – még a legmagasabb társadalmi státuszú patrónusai esetében is. Pártfogóit ugyanis gyakran kevésbé foglalkoztatta a képek ikonográfiai programja, mint a női alakok mesteri, „szeretettel, tudományossággal és szorgalommal” megformált ábrázolása.<sup>64</sup> IV. Fülöp (1605–1665) spanyol király gyűjtői ízlését is inkább bizonyos stílusirányzatokhoz vagy kiemelkedő művészekhez fűződő személyes vonzalma határozta meg. Trónra lépésekor már számos figyelmeztetés érkezett a meztelen alakok, különösen a női aktok miatt, ennek ellenére preferenciája a jelek szerint szembement a konzervatív udvari hangokkal. A Torre de la Parada vadászkastélyba rendelt Rubens-ciklus nagy része is az antik istenek és istennők erőszakos testi kapcsolatait dolgozta fel.

---

<sup>62</sup> Forrás: <https://history.hanover.edu/texts/trent/CT25IM.html> (letöltve: 2025. 07. 06.)

<sup>63</sup> PORTÚS PÉREZ 2002.

<sup>64</sup> de CLIPPEL 2007, 112–119.

A sorozat egyik kiemelkedő darabja a *Ganymedes elrablása* (1636–38, Prado). A kompozícióban a tegez és a nyílvevők mintegy átszűrják a fiatal trójai pástort, megidézve a vágy természetét, amelyet a fiú szépsége ébresztett a főistenben. A *Persephone elrablása* (1636–38, Prado) című festményen a kompozíció központi eleme az istennő testének fénye, amely kiemeli kiszolgáltatottságát, miközben az alvilág urának foglyává válik. Szintén ide készítette a *Hippodameia elrablása* (1636–37, Prado) című alkotást, melyben a címszereplő tehetetlenségét és törekénységét hangsúlyozza a dinamikus kompozíció: Hippodameia a védelmére siető Peirithosz és az őt elrabolni próbáló Eurytion kentaur karjai között feszül.

Az a gyakorlat, hogy Rubens több szexualitást tematizáló művét is magánjellegű terekbe, például vadászkastélyba vagy nyári rezidenciába rendelte meg, világosan jelzi, hogy IV. Fülöp számára e képek elsősorban nem reprezentatív funkcióval bírtak, hanem személyes örömet jelentettek. Tiziano és Rubens alkotásokkal tűzdelt magángyűjteményének atmoszférájára utal, hogy felesége, Bourbon Izabella érkezésekor – az ő kérésére – az összes aktot el kellett függönyözni.<sup>65</sup>

A spanyol udvarhoz tartozott Rubens talán legnagyobb port kavart alkotása, a *Párizs ítélete* című festmény (1638–39, Prado) is, melyet az újonnan kialakított nyári palota, a Buen Retiro épületébe készített. [Kép 23.] A király testvére Ferdinánd spanyol bíboros-infáns, Németalföld kormányzója, aki Brüsszelből közvetített a mű rendelésekor, tájékoztatta az uralkodót az istennők meztelenségéről: „Bár ez Rubens legjobb festménye, mégiscsak van egy hibája, melyről nem lehet meggyőzni a mestert, hogy javítsa ki, nevezetesen, hogy az istennők benne túl meztelenek. A középen lévő Vénusz a festő feleségére rendkívül hasonlít, és kérdés nélkül ő a legszebb mind közül.”<sup>66</sup> Annak ellenére, hogy IV. Fülöp sosem találkozott személyesen Helena Fourmenttal, mivel férjét 1624-ben nemessé, majd 1631-ben lovaggá ütötte, Helena a Királyi udvar tagja volt. Meztelen ábrázolását így társadalmi státusza nem tette lehetővé.<sup>67</sup> A festményt IV. Fülöp a privát rezidenciáján is függönnyel fedette, és később valószínűleg át is festették.<sup>68</sup> III. Károly (1716–1788) még 1788-ban is túlságosan szemérmetlennek tartotta a festményt, és elrendelte megsemmisítését. A parancsot végül csak a király halála miatt nem hajtották végre.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> ORROCK 2024, 73.

<sup>66</sup> Uo. 55.

<sup>67</sup> Fiona Healy értelmezése szerint a *Párizs ítélete* nem valódi modell alapján készült, Vénusz alakja inkább tisztelgés lehetett Rubens felesége előtt, akit az ideális szépség megtestesítőjének tartott. Uo. 58.

<sup>68</sup> Az aktok utólagos átfestése nem példanélküli az életműben: *Félibien* szerint például a *Medici Mária neveltetése* (1622–1625, Louvre) című képen szereplő három gráciát is „felöltöztették” később.

<sup>69</sup> Forrás: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Judgement\\_of\\_Paris\\_\(Rubens\)#cite\\_note-6](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Judgement_of_Paris_(Rubens)#cite_note-6) (letöltve: 2025. 01. 09.)

Az uralkodói magángalériákban egymás mellett kiállított, szexuális töltetű alkotások közül többet még a királyi képtárak tizenkilencedik századi megnyitását követően sem mutattak be szélesebb közönségnek. Noha a „szerelmi találkozások” képei már a reneszánsztól kezdve olcsó reprodukciók formájában terjedtek.<sup>70</sup>

## 2.4. Parttalan erotika

Művészet és pornográfia párbeszéde látványosan teremti és erősíti meg azt a kulturális struktúrát, melyre különválasztásuk épül. Viszonyuk életre kelt számos olyan köztes fogalmat, melyek fontos szerepet játszanak az antagonisztikus rendszer stabilizálásában.

Mivel a modern kori pornográfia élesen elvált a korábbi századok szexualitást tematizáló alkotásaitól, az ötvenes-hatvanas évektől kezdve egyre fontosabbá vált az *erotikus művészet* fogalma a kulturális diskurzusban. Az erotika lényege a halasztás: hagyományosan olyan gondolati fenomén, mely a testi impulzusok szublimálását teszi lehetővé a befogadó kognitív képességein keresztül. Az erotikus művészetben a látvány élvezete a megvetett test helyett a platóni szellem magasabb örömeiként jelenhetett meg. Ezzel párhuzamosan azonban az erotika olyan nyitott koncepcióként lépett be a művészetelméletbe, amely egyfelől megerősítette a művészet és a pornográfia dichotóm helyzetét, másfelől bizonytalanná tette a kettő közötti határt.

*Peter Webb* definíciója szerint „az erotikus művészet szexuális témát dolgoz fel, kifejezetten az érzelmekhez, nem csupán a cselekedetekhez kapcsolódva. Ez az oka annak, hogy az ilyen szexuális ábrázolások esztétikai alapon is indokolhatók.”<sup>71</sup> Webb érzelemalapú megközelítése etimológiailag indokolt. Az erotikus szó eredete – a görög *érosz* – maga is a vágy és szeretet kettős jelentését hordozza. Érvelése esztétikai és erkölcsi szempontok alapján igazolja az erotikus reprezentációt a pornográfiával szemben, ami ezáltal a művészet emelkedettségéhez tartozik, és kulturálisan validált.

Az esztétikai dimenzió kiemelésével jellemezte *Jerrold Levinson* is az erotikus művészetet, ami éppen ezáltal válik el a pornográfiától. Számára az erotikus művészet bár szexuális tartalommal bír, elsődleges célja mégis esztétikai élmény kiváltása, ami definíciója szerint ellehetetleníti a pornográf működést. Az erotikus művészet – szemben a pornográfiával

---

<sup>70</sup> HUNT 1993, 60.

<sup>71</sup> WEBB 1975, 2.

– nemcsak az ábrázolás tárgyát, hanem annak megformáltságát, formai sajátosságait is hangsúlyozza.<sup>72</sup>

A kilencvenes évektől a hard glamour szintén esztétikai kódok segítségével próbálta a művészeti mező közelében pozicionálni a pornográfiát. A határterületen azonban Levinson egyértelmű vonalat húzott: míg az erotikus művészet az esztétika révén működik, az általa bevezetett „erotica” – például egy szexuálisan túlfűtött reklám – célja a reflexiómentes vágykeltés. Ez a levinsoni fogalom is jelzi, hogy annak ellenére, hogy az erotikában a test allegorikus megjelenítése késleltetett hozzáférést nyújt a vágy tárgyához, a pornográfia pedig azonnali és közvetlen élvezetet céloz, mégis mindkettő ugyanahhoz a fétis-alapú reprezentációs logikához tartozik. Ahogy *Tóth Zoltán János* megjegyzi, „az erotika esetében a fétis maga a jelentés, amely immár eltereli a figyelmet a testről”.<sup>73</sup> Értelmezésem szerint ez a hasonló reprezentációs logika is közrejátszott abban, hogy a pornóipar az erotikus jelző használatán keresztül a művészet szimbolikus tőkét igyekezett termékeihez kapcsolni.

A hard glamour marketing végső célját természetesen a termékek piaci vonzerejének növelése jelentette. A közfelfogás szerinti női sexualitás megidézése kulcsfontosságú volt a termékek újrapozicionálásakor. A közönség kiszélesítése és sokszínűbbé tétele érdekében a szépséghez, a szerelemhez és a kulturális presztízshez kapcsolódó jelentések beemelése tudatos lépést jelentett, amiben fontos szerepet játszott az erotika kifejezés. *Andrew Ross* értelmezésében ugyanis a fogalom olyan „hagyományosan »nőies« tulajdonságokat helyezett előtérbe, mint a gyengédség, lágyság, érzelmesség, érzékiség vagy a szenvedély.”<sup>74</sup> Ezért a hard glamour filmek csomagolásán a pornográfia szó – annak pejoratív felhangjai miatt – többnyire háttérbe szorult, helyette az erotikus jelző segítségével kódolták a fogyasztók számára az explicit tartalmat.<sup>75</sup>

Filmjei promóciójában Antonio Adamo, a hard glamour emblemikus rendezője is szisztematikusan használta az erotika kifejezést: „A filmekben igyekszem olyasmit közvetíteni, ami általában hiányzik az ilyen jellegű produkciókból: az erotikát.”<sup>76</sup> Azonban ahogyan ez a promóciós videó is kiemelte, az erotika bemutatásának célja az erotika „csúcsra járatása”. Tíz évvel később, az *Antonio Adamo Productions* alapítását követően Adamo már saját terminust használt filmes gyakorlatára. Az általa kreált *extrém erotika* kifinomult, vicces és erős történeti

---

<sup>72</sup> LEVINSON 2005a, 239.

<sup>73</sup> TÓTH 2019, 117.

<sup>74</sup> ROSS 1989, 185.

<sup>75</sup> DINES 1998, 60.

<sup>76</sup> Idézet a *Sex Shot* című film kísérőfilmjéből.

szállal forgatott pornófilm, ami egyaránt hat tudatra és testre. „Olyan filmeket készítek, amelyekben extrém erotikus jelenetek vannak. Az erotika mindig a tudatból indul, ennek megfelelően építem fel a forgatókönyvet is. Számomra a történet a kulcsa mindennek, hiszen a fokozatos építkezés az egész filmet erotikusabbá teszi.”<sup>77</sup> A nézői élmény intellektuális és esztétikai dimenziójának hangsúlyozása egyértelműen tükrözi Adamo szándékát, hogy filmjeit a pornográfia hagyományos fogalmán kívül pozicionálja.

Míg az erotikus jelzővel megvalósuló fogalmi átkeretezés a művészeti kánonban a jelentés létrehozására, normalizálására vagy előírására irányult, addig ugyanez a pornóipar stratégiájában kiegészült egy kulturális minőség kisajátításával. Az erotika fogalmának átvétele ezért nem pusztán eufemizmus, hanem annak a kezdetektől jelenlévő törekvésnek a jele, hogy a pornóipar a kulturális mező legitim ágenseként mutassa fel magát, és szélesebb közönséget érjen el.

---

<sup>77</sup> GALL 2009, 50.

### 3. Képernyőre vitt örökség – a láthatóság stratégiája

„A Playboy lapjain cikkeket, novellákat, képeket találsz [...], melyek elnavigálnak a férfőrömpök világában. [...] Szeretünk koktélokat keverni, összedobni valami finomat, feltenni egy jó kis lemezt, és áthívni egy hölgyet egy csendes beszélgetésre Picassoról, Nietzsche-ről, a jazzről, vagy éppen a szexről.”<sup>78</sup>

Hugh Hefner (1926–2017)

A modern pornográfia nem a hardcore filmmel kezdődött, hanem az erotika kontrollált világával. Ennek kialakításában fordulópontot jelentett a Playboy magazin 1953-as megjelenése. Az alapító Hugh Hefner már a kezdetektől kettős kommunikációt folytatott: a terjesztőknek nyíltan erotikus lapként mutatta be a magazint, kiemelve a színes, dupla oldalas aktfotó – különösen az első számban publikált Marilyn Monroe naptárkép – szerepét.<sup>79</sup> A nyilvánosság felé azonban egy művelt, stílusos férfiaknak szóló életmódmagazin képét építette fel. Rögtön az első számban olvasóit nem önkielégítésre ösztönözte, hanem arra hívta, hogy csatlakozzanak a kulturális elithez. Ez a kettősség sikeres stratégia volt: a kultúrába csomagolt softcore pornográfia széles körben elfogadhatóvá vált. Az irodalmi tartalmak fejlesztése elsődleges szerepet töltött be a lap presztízsének kialakításában, ezáltal a Playboy vált az első olyan meghatározó platformmá, amely a szexuális tárgyiasítást esztétikai és kulturális kódok segítségével építette be a tömegmédiába.

A pornóipar láthatóan nem felejtette el ennek jelentőségét, ezért ebben a fejezetben azok közül a magas művészetből származó, célzott értékbeépítések közül kerül bemutatásra néhány, amelyek a pornófilmek láthatóságának megteremtésében vagy növelésében játszottak szerepet. Annak érdekében, hogy a hard glamour zsánernek a művészeti hagyományhoz – közelebbről Antonio Adamo filmjeinek Peter Paul Rubens festészetéhez – fűződő viszonya kibontható legyen, az elemzés a korai mozgóképes pornográfia megjelenésétől vizsgálja azokat a művészeti referenciákat, melyek lehetővé tették a pornóipar számára, hogy a kilencvenes évektől bizonyos rendezőket művészként posztuláljon. A hard glamour egyfelől a hetvenes évek feature pornójának folytatásaként, másfelől a nyolcvanas évek videóforradalmának

---

<sup>78</sup> Idézi: DINES 2010, 7.

<sup>79</sup> Marilyn Monroe 1949-ben pénzsűkében meztelen fotókat készíttetett magáról, amelyek később naptárként jelentek meg. Hugh Hefner 1953-ban megvette ezeknek a képeknek a jogait. Az akkorra már filmsztár Monroe nem kapott ezért pénzt, és nem tudott előre a megjelenésről, így beleegyezését sem adta hozzá.

termékeként értelmezhető, így sajátosságait, megítélését és kulturális kontextusát nagyban befolyásolták ezek az előzmények.

*Jean Baudrillard* francia szociológus értelemezésében a pornó *falloszdesign*: jelhalmozás, melyben a meztelen testfelület, a nemi szervek, vagy éppen az erotikus kiegészítők látványa egy, valójában sosem létezett, test feletti realitást alkotnak. A design – amint azt *Tóth Zoltán János* is kiemelte – eredendően üres forma, mely jelentését és értékét külső tényezők révén kapja. Ez a jelentéstulajdonítás azonban sosem ártatlan, a design értéklepítése minden esetben meghatározott, többnyire gazdasági céllal történik.<sup>80</sup> A pornográfia – populáris karakteréből adódó – alapvető sajátossága, hogy nyíltabban azonosíthatók benne az őt meghatározó társadalmi működések, mint a hagyományos művészetben, mely hajlamos elrejtteni ideológiai beágyazottságát.<sup>81</sup> Épp ezért válik problematikussá, amikor a pornográfia jelentése művészeti irányba tolódik, mert ez részben láthatatlanná teszi, hogy a pornó közvetlenebbül tükrözi vissza azt a társadalmi viszonyrendszert, amely létrehozta. Ez az ideológiai újrapozicionálás esztétikai alapon védi az ipart, miközben a falloszdesign-t a magaskultúra referenciáival próbálja legitimálni. Ennek folyamatát az amerikai pornóipar intézményi szinten is támogatta. A műfajt ért társadalmi és politikai támadásokra válaszul az ipar érdekeiért lobbizó *Free Speech Coalition* (FSC) – a kilencvenes évektől kezdve – a szólásszabadság mellett azzal érvelt, hogy a pornográfia a kultúra egyik formája. Nagy erőket mozgósítva a FSC a pornográfiát a populáris kultúrán belül, a szórakoztató-, sport-, zene-, és divatiparban normalizálta.<sup>82</sup> Mivel időben egybeestek, feltételezhető, hogy a hard glamour filmek vizuális világa – amely a képzőművészetből és a populáris kultúrából, például zenei klipekből merített – hivatkozási alapot jelentett az FSC célkitűzéseinek eléréséhez, azonban tudomásom szerint erre vonatkozó kutatási eredmény még nem érhető el.

### **3.1. Aktok és aktorok**

A korai modern pornóipar termékeinek előállítására alapvetően a művészeti szférából érkező alkotók tevékenységére épült, mivel a kezdeti, jóval elszigeteltebb fényképezés olyan

---

<sup>80</sup> TÓTH 2019, 112.

<sup>81</sup> MCGEE 2006, 11.

<sup>82</sup> GREGOR et al. 2020, 58.

szaktudást és technikai apparátust igényelt, amivel a területen jártas művészek rendelkeztek.<sup>83</sup> A jellegzetes akt beállítások a képzőművészet formai hagyományával idéztek legitimitást a fényképekhez. Az ezredfordulótól ezek a felvételek, a kurrens pornográf inger alatt maradvá, művészeti albumokba rendezve kerültek újra forgalomba. 2001-től a *Dian Hanson* által a Taschen kiadónál életre keltett úgynevezett *Sexy Books* kiadványok egyfajta nosztalgiával helyezték előtérbe a felvételek formai, esztétikai megoldásait.<sup>84</sup>

Gyakran maguk a művészeti formátumok vagy médiumok tették lehetővé, hogy a pornótermékek – a jogi szabályozást megkerülve – láthatóvá váljanak a széles közönség számára. Az ipar sokáig a festmény és a rajz eszközeit használta, hogy jelen lehessen a nyilvánosságban, hiszen a fényképek nyers valósága átlépte volna a közízlés vagy a törvényesség határait. A XX. század első harmadától kezdve a pin-up kép is ilyen kerülőútként működött: esztétizált, illusztratív formája lehetővé tette, hogy szexuális tartalmak a nyilvánosságban maradjanak. A cenzúra kijátszásában kulcsszerepet játszó rajz médium később is hozzájárult például a *Hustler* magazin sikeréhez. A legprovokatív tartalmakat a lap karikatúráként közölte, mert a humor közege lehetővé tette olyan extrém témák ábrázolását is, mint a kíntás, a nemi erőszak, a gyilkosság vagy a pedofília. Egy 1988-as vezércikkben, mely a karikatúrákat ért kritikákra reagált, *Larry Flynt* világossá tette: „A firkák több botrányt okoznak és gyakrabban visznek minket bíróság elé, mint a puncik.”<sup>85</sup>

A felnőttfilmek moziplakátjait szintén képzőművészeti médiumok határozták meg. Míg – ahogy korábban láttuk – a XVII. századtól Rubens művei olykor elzárásra kerültek, addig a hetvenes években a moziplakátokhoz készült festmények – annak ellenére, hogy explicitebbek voltak, mégis – a láthatóság korabeli normáihoz igazodtak, amit a művészeti médium is támogathatott. A barokkosan provokáló, zavarba ejtő plakátok megalkotásakor az esztétikai döntések kulcsszerepet kaptak: a dinamikus kompozíciók, a drámai szín- és fény-árnyék kontrasztok, valamint a történetet sejtető címek célja az volt, hogy nézőket csábítsanak olyan „filmekre”, amelyek lényegében összefüggéstelen szexuális jelenetek ismétléséből álltak.<sup>86</sup>

[Kép 4.]

---

<sup>83</sup> 1874-ben, amikor Henry Haylor londoni fényképészt letartóztatták, több mint 130 ezer obszcén fénykép és 5 ezer obszcén diát találtak nála, ami a korabeli pornográfia iránti jelentős érdeklődést mutatja (ALILUNAS 2016, 34.).

<sup>84</sup> ASCARI 2015, 110.

<sup>85</sup> Hustler 1988 július, 7., (idézi: DINES 1998, 55.)

<sup>86</sup> A köztérek hirtelen és markáns pornografizálódása sok művészt válaszra sarkallt. A hetvenes években például Marialba Russo ösztönös reakciója a plakátokkal tűzdelt városkép fotózása volt. (RUSSO, 2021.)

A pornófilmek értékesítésekor az ipar később is gyakran helyezte tudatosan előtérbe a formát a tartalommal szemben. A nyolcvanas években megjelent videómédium radikálisan csökkentette a pornófilmek előállításának költségeit a celluloid filmre előhívott jelenetekhez képest. Az olcsón gyártott tartalmak mellett a termékek költségvetésének nagy része sokszor a borítókra ment, melyek szándékosan (és megtévesztően) nem a filmek tényleges tartalmát tükrözték.

Az ipar pozicionálását célzó stratégiaváltás nyitányát *Peter Alilunas* 1985-re teszi, amikor a Vivid Video alapítója Steven Hirsch olyan új kreatív igazgatóval kötött szerződést, aki a vizuális kultúrában igen, azonban a felnőttfilm iparban egyáltalán nem volt járatos. Az explicit szexualitás háttérbe szorításával Penny Antine (aki később Raven Touchstone néven rendezett pornófilmeket)<sup>87</sup> kifinomult marketing esztétikát dolgozott ki, ami nemcsak új alapokra helyezte a Vivid Video márkát, de új irányt mutatott az iparnak. A formabontó taktika részét képezte, hogy az új arculat egy kizárólagosan szerződött szereplő (Ginger Lynn) köré szerveződött. Ez a stratégia jól tükrözi a Vivid törekvését, hogy filmjeit az erotika minőségéhez közelítse, eltávolítva a tényleges hardcore tartalomtól, amit Alilunas a jelentés első tudatos átírására tett kísérletként azonosított a videópornóban.<sup>88</sup>

Az esztétikai elemekkel a marketing egyik fő célja a női közönség bevonása, és ezáltal a műfaj megítélésének megváltoztatása volt. Hasonlóan a hard glamour zsánernél a VHS és DVD borítókat általában a filmekre jellemző esztétikum egyfajta maximalizálása jellemezte, így fotózásuk kitüntetett napot és költségvetést érdemelt.<sup>89</sup>

### 3.2. Beindított képek

A pornóipar tudatos értéktelepítésére utal a gyakorlat, mely a húszas-harmincas évek amerikai piacára szánt videófelveteleket a műtermi gyakorlathoz kapcsolta. A vásárolható vagy bérelhető 16 mm-es szalagok „művészeti tanulmányként” kerültek forgalomba. Az állóképet idéző kamerahasználat és a pózok a képzőművészetet meghatározó szemlélődő jelleget idézték.<sup>90</sup> A formai megoldásokon túl, a felvételek előtt látható „kizárólag művészek és művészeti hallgatók

---

<sup>87</sup> NELSON 2012.

<sup>88</sup> ALULINAS 2016. 125–126.

<sup>89</sup> A korszak pornóipari dolgozóival – Natali Rideg sminkmesterrel és Antal Gergő fényképésszel – folytatott beszélgetéseimből egyértelműen kiderült, hogy ezek a fotózások nemcsak a költségvetés, de a képi megformálás és az esztétikai koncepció szempontjából is kitüntetett figyelmet kaptak, hiszen ezek jelentették a promóció egyetlen felületét a korszakban.

<sup>90</sup> NEAD 1992, 5–32.

számára készült tartalom” felütés szintén az akthagyomány bennfentes fantáziájához kapcsolta a felvételeket, a művészeti tradíció tiszteletreméltóságát kölcsönözve nekik.<sup>91</sup>

A hatvanas évek végére a pornográf felvételek megítélése érezhetően átalakult, amihez hozzájárulhatott, hogy a korszakban a 16 mm-es film az underground ellenállás és a radikális esztétikai irányzatok médiumává vált. A szexuális forradalom asszociációi révén az akár genitáliát is láttató felvételek megtekintése ellenkulturális gesztusként jelent meg.<sup>92</sup> Később, a hard glamour rendezők közül többen is ragaszkodtak ehhez a médiumhoz: Andrew Blake (1948–) mindig 16 mm-es filmre forgatott, az utómunkához pedig átkonvertálta a felvételeket. Kris Kramski is kizárólag 16 mm-es filmre dolgozott, ami nemcsak technikai, hanem esztétikai szempontból is fontos volt számára. Kramski eredetileg sminkmesterként kezdte pályáját, így különös figyelmet fordított a képi megjelenés részleteire, különösen a színhasználatra. A 16 mm-es film érzékenysége miatt a modelleken kizárólag okkersárga árnyalatú alapozót alkalmazott, mivel a felvételeken ez adta vissza a lehető legtermészetesebb módon a bőrtónust.<sup>93</sup>

A fogalmi átkeretezés, illetve a médiumhoz kapcsolódó kulturális konnotációk mellett a művészet infrastruktúráinak használata szintén a művészethez kapcsolta a mozgóképes pornográfiát. A korai pornófilmek előállításában – kiegészítő bevétel reményében – gyakran filmművészeti hallgatók vettek részt, hogy továbbfejlessék filmes készségeiket. A legismertebb példa talán Francis Ford Coppola (1939–), aki a hatvanas évek elején, egyetemistaként úgynevezett nudie cutie<sup>94</sup> filmek forgatásával kezdte rendezői karrierjét.<sup>95</sup> A rendszerváltást követően a nemzetközi szinten is meghatározó magyar pornóipar szintén a már meglévő filmiparra támaszkodott. A tisztázatlan jogi és adózási környezet, valamint a kedvező gyártási költségek rengeteg produkciót vonzottak, így a kilencvenes évek közepére kialakult hard glamour meghatározó rendezői is rendszeresen forgattak Budapesten, mint például Michael Ninn, Kris Kramski, vagy Antonio Adamo. 1993-ban az Antall-kormány utasítására fillérekért adták bérbe az állami tulajdonú MAFILM stúdióit külföldi

---

<sup>91</sup> SCHAFFER 2004, 325.

<sup>92</sup> Uo. 386.

<sup>93</sup> Magyarországi forgatásain (pl. *Porno Vision, America XXX* stb.) Kramski kizárólag Natali Rideg sminkmesterrel dolgozott, aki első kézből ismertette velem a rendező módszerét.

<sup>94</sup> A nudie cutie az 1950–60-as évekre jellemző, játékos hangvételű meztelenséget bemutató amerikai független filmek megnevezése, melyeket a burleszk típusú látványosság határozott meg. A műfaj a mozgóképes pornográfia felé vezető átmenet egyik korai állomását jelentette.

<sup>95</sup> ZONE 2012, 100.

pornóforgatásokhoz<sup>96</sup>, ahol gyakran „[...] a Magyar Televízió vezető munkatársai dolgoztak, még hozzá igen magas színvonalon.”<sup>97</sup> Az ipar hazai megítélésének, így működésének is kedvezett, hogy a posztszovjet Magyarországon a pornográfia a fejlett nyugat szexuális szabadságának fantáziájához kapcsolódott. A pornográfia vélt pozitív kulturális hatása kapcsán a hazai aktorok gyakran utaltak arra, hogy a szovjet prudéria meghaladásával hozzájárultak az ország szexuális emancipációjához.<sup>98</sup>

A szexuálisan stimuláló filmek kulturális legitimációjának és széleskörű terjesztésének jellegzetes példája *Radley Metzger* (1929–2017) munkássága, melyben jól nyomon követhető, hogy a korszakban a művészeti referenciák hogyan támogatták ezt a folyamatot. Metzger a hatvanas évektől kezdve európai gyártású, erotikus jeleneteket tartalmazó filmeket importált Amerikába, majd softcore, a hetvenes évektől pedig hardcore filmek forgatásába kezdett. Az amerikai piacra bevezetett filmek sikerének kulcsa az volt, hogy a második világháborút követően az amerikai közönség egyre nyitottabbá vált az európai művészfilmekre, elsősorban azokra, melyek olyan tabutémákat dolgoztak fel, amire az amerikai cenzúra még nem volt felkészülve. Az olasz neorealizmus és a francia új hullám alkotásai, vagy a svéd Ingmar Bergmann munkái szexuális tartalmuktól függetlenül, éppen művészi státuszuk miatt kerülhették el a cenzúrát. Az „art smut”-ként, vagyis művészetbe bújtatott szexfilmként terjesztett alkotásoknak nagy szerepük volt abban, hogy a korabeli amerikai filmkultúrában Európa a szexuális szabadság, az esztétikai kvalitás és a dekadencia szinonimájává vált. Az importált filmek mellett erősödött meg az úgynevezett *sexploitation* műfaj, ami olyan – jellemzően alacsony költségvetésű, amatőr esztétikával létrehozott – amerikai filmeket jelentett, melyek öncélú meztelenséget és nem explicit szexualitást jelenítettek meg. A hatvanas évek közepétől kezdve Metzger is ilyen filmeket készített, azonban – kihasználva, hogy az amerikai piacon a művészfilm és szexfilm fogalma összemosódott – alkotásait tudatosan a *sexploitation* zsánerrel szemben pozicionálta. Látványos európai helyszíneken, kastélyokban, kúriákban vagy elegáns lakásokban forgatott, és jellemzően a szereplőket és stábotagokat is más európai produkciókból válogatta össze. Arra törekedett, hogy a stigmatizált tartalmakat az esztétikai kódok segítségével határolja el a moralizáló vagy patologizáló értelmezésektől.

---

<sup>96</sup> SZOVERFY MILTER et al. 2005, 179. 1993-ban az olasz Gianfranco Romagnoli indította az első castingügynökséget (Touch Me) Budapesten, mely nemzetközi produkciókhoz toborzott résztvevőket.

<sup>97</sup> KOVÁCS 2015, 28.

<sup>98</sup> GREGOR et al. 2020, 80.

Vizuális retorikáját következetesen elegancia és kifinomultság jellemezte, gyakran dekoratív snittekkel szobrokról, vagy stílusos bútorokról, design kiegészítőkről.

Magát a szexuális aktust és testi élvezetet a filmek esztétikai áttétellel, szinte absztrakt élményként jelentették meg, például elhomályosított (*The Alley Cats*, 1966), vagy tükrökben felszabdalt látványként (*Camille 2000*, 1969). Ahogyan a pornográfia későbbi szakaszaiban is, a Metzger-filmek marketingje szempontjából is nagy hangsúlyt kapott a közönség átalakítása. Metzger műfaji és narratív értelemben egyaránt a művészmozik elvárásaihoz, a felső-középosztály esztétikai elveihez igazodott, és saját terminussal határolta el filmjeit a *sexploitation* műfajtól. A „class speciality films” vagy „class sex” kifejezésekkel olyan kifinomult filmkedvelőket próbált megszólítani, akik nem csak testi kielégülést kerestek, célközönségének pedig a randizó „harmincas éveik közepén járó, művelt házaspárokat” tekintette.

A pornográfia láthatóságának nagyobb teret engedő szabályozás hamarosan eltörölte a *sexploitation* műfajt. Metzger „ízléses” sejtetésre épülő megoldásai idővel a Museum of Modern Art gyűjteményébe kerülve biztosítottak számára alkotói státuszt, míg a hetvenes évektől Metzger „Henry Paris” néven vágott bele hardcore tartalmak gyártásába. Munkássága tehát már a hatvanas évektől arra szoktatta a közönséget, hogy a szexuális tartalmak elérhetők a hagyományos moziban, ezzel előkészítve a terepet a „porn chic” korszakához.<sup>99</sup>

### 3.3. A pornó új arca - a feature és a porn chic

A mozgóképes pornófilm történetében ugyan közel ötven év késéssel, de a többi zsánerhez képest tízszer olyan gyorsan zajlott le a filmtípus kifejlődése. A többnyire egybeállítós úgynevezett beaver-filmektől<sup>100</sup>, az első bírósági döntések által megkövetelt felvilágosító/erkölcsnemesítő célzatú „dokumentumfilmek” át, a moziban bemutatott nagyjátékfilmeket idéző feature-ig érő paradigmaváltás alig néhány év, 1969 és 1971 között ment végbe.<sup>101</sup>

A hagyományos fikciós mozi formáinak és műfajainak újrajátszásával létrehozott feature megjelenése szorosan összefügg a pornográfiát érintő jogi szabályozással. Az Amerikai

---

<sup>99</sup> Lásd még: GORFINKEL 2002.

<sup>100</sup> A beaver film az 1960-as évek második felében megjelent rövid pornográf filmeket jelöli, amelyek a női genitália bemutatását helyezték középpontba, gyakran bármiféle narratíva vagy kontextus nélkül. A hód jelentésű angol elnevezés a női nemi szőrzetre utal. A beaver filmeket peep show részeként vagy postán rendelve lehetett megnézni.

<sup>101</sup> VARRÓ 2005, 42.

Egyesült Államok Legfelsőbb Bírósága az 1964-es *Jacobellis kontra Ohio* ügyben úgy határozott, hogy azok a szexuális tartalmak nem minősülnek obszcénnek, amelyek irodalmi, tudományos, művészeti értékkel, vagy egyéb társadalmi jelentőséggel bírnak.<sup>102</sup> Ez a jogi keret arra ösztönözte a pornófilmkészítőket, hogy egyre nagyobb hangsúlyt fektessenek a történeti szálra, hiszen ez segítette a műveket a „társadalmilag értékelhető” kategóriába sorolni. Annak ellenére, hogy a rögzített nemi aktusok önálló pornográf értékkel rendelkeznek – vagyis a testi stimulálás inherens tulajdonságuk, ami összeegyeztethetetlen a narrativitással – az aktusokat kiegészítő történet mégis legitimitást adott a pornófilmeknek, elvégre könnyebb volt amellett érvelni, hogy más játékfilmekhez hasonlóan ezek is közösségi vagy művészeti értéket hordoznak, így nem cenzúrázhatók. A feature a pornófilmipar egyik stilisztikai modelljévé vált.<sup>103</sup> A Legfelsőbb Bíróság döntése mentén ezért a pornófilm gyors fejlődésének egyik oka az lehetett, hogy elsősorban „filmként” kellett definiálnia magát. A feature rendezők a legkülönbébb legitim zsánerek meghatározó elemeit – jellegzetes történetvezetést, tipikus szereplőket vagy attitűdöket – felhasználva hozták létre filmjeiket. Az ipar számára ez nemcsak korábban elképzelhetetlen gazdasági sikert hozott, de kulturális szempontból is új perspektívát nyitott. *Király Jenő* értelmezésében a pornófilm felemelkedéséhez hozzájárult az is, hogy a hetvenes években a művészfilm hanyatlásnak indult, azonban a tömegfilm még nem állt készen arra, hogy betöltse későbbi szerepét, így „a szex- és pornófilm mentette meg a mozit mint intézményt, tette lehetővé a mozihálózatok túlélését.”<sup>104</sup>

A feature pornó stratégiája, hogy az aktusokat narratív keretek közé helyezte, olyan új elemeket rendelt a gyártáshoz, mint a forgatókönyv, a válogatott szereplőgárda, a film-tér tudatos elrendezése, vagy a többkamerás technika. A beállítások gondos megtervezése és kivitelezése nemcsak a gyártás folyamatát, hanem az utómunkát is jelentősen átalakította, mely újítások korábban teljesen idegenek voltak a filmtípustól, mostantól azonban szilárdabb jogi alapot biztosítottak az iparban érdekeltek számára, ha perbe fogták őket.

Az, hogy az újonnan létrejött feature nem kizárólag a szexuális látványra fektetett hangsúlyt, a legkülönbébb történetek mellett magának a filmképnek a kreatív megalkotását is lehetővé tette. Ebből a szempontból nem meglepő, hogy a feature pornó kezdeti időszakát hihetetlen formai és tematikus sokszínűség jellemezte. A rendezők között szokatlanul magas arányban tűntek fel az önálló szerzői látásmód képviselői, ami azóta is példanélküli.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> SCHAEFER 2004, 384.

<sup>103</sup> lásd még: ZECCA 2018, 141–151.

<sup>104</sup> KIRÁLY 1993, 874.

<sup>105</sup> Lásd ehhez: VARRÓ 2005.

A nagy áttörést, a pornográfia új kulturális minőségét *Gerard Damiano* (1928–2008) alapozta meg, az azonnal legendássá vált *Mély torok* (1972) című filmjével. Ez a film indította el Amerikában az úgynevezett porn chic<sup>106</sup> pár éven át tartó korszakát, mely sosem látott reputációt hozott az iparnak. Damiano filmjei a legtöbb bevételt hozó játékfilmek között szerepeltek, a kor filmkritikusai pedig rendszeresen írtak a felnőtt filmekről, ami a műfaj művészeti elismerését sugallta.<sup>107</sup> 1975-ben Damiano annyira biztosra vette a pornófilm betörését a kultúra főáramába, hogy teljes oldalas hirdetésben követelte új filmje Oscar-jelölését a *Variety*-ben.<sup>108</sup> Bár ez nem történt meg, az eset jól mutatja, hogy a hetvenes évek derekára az iparág mélyen hitt abban, hogy megérett az idő a műfaj hivatalos elismerésére. A pornóipar közreműködői először tapasztalhatták meg azt a fajta nyilvános elismerést, amelyet a hollywoodi hírességek élveztek: magazinok címlapjain és talk show-kban szerepeltek.<sup>109</sup>

A zsáner piaci térnyerése és társadalmi elfogadottsága szempontjából kulcsfontosságú lett, hogy a pornóipar kiszélesítse a hagyományosan magányos férfiakból álló közönségét. Bár a feature filmek karakterei olyan funkciókat testesítettek meg, amelyek már eleve rögzültek a pornó által konstruált közhelyes fantáziákban, a feature alkotói és terjesztői előszeretettel hivatkoztak arra, hogy az erős érzelmekkel átszőtt történetek a korábbi, behatárolt közönség helyett nyitott és sokszínű látogatókört vonzottak a mozikba.<sup>110</sup>

A mozik vizuális arculatának és marketingstratégiájának kialakítása is gyakran a női nézők elérését célozta, ami az esztétikum előtérbe helyeződése mellett a kulturális referenciák jelentőségét tartotta szem előtt. Az 1970-ben San Franciscóban alapított Sutter Cinema például a vetített filmek minőségére és a pornómozi belső terének esztétikai aspektusaira épített promóciót. Önmagát „erotikus művészeti filmszínházként” definiálva női aktrajzokkal és James Joyce idézetekkel igyekezett a magaskultúra kontextusát kapcsolni működéséhez.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> A porn chic szófordulat először *Ralph Blumenthal* 1973-as New York Times-cikkében jelent meg, aki a *Deep Throat* filmet „a koktélpark és a vacsoraasztalok első számú témájaként” írta le (BLUMENTHAL, 1973).

<sup>107</sup> *Király Jenő* a pornográfia kritikai fogadtatására jellemző ellentmondást az alábbiakban foglalta össze: „[a] pornográfia közegében minden megfordul: a kritikus, aki mindig a »cselekmény« miatt ostorozta a populáris kultúrát, s a »cselekménytelenség« volt az ideája, itt a cselekményt kezdi követelni. A többi populáris műfajokat annál inkább megvetendőbbnek találja, minél cselekményesebbek, az erotikus műfajokat annál inkább leszólja, minél inkább elhanyagolják a cselekményépítést.” (KIRÁLY 1993, 972).

<sup>108</sup> ALILUNAS 2016, 9.

<sup>109</sup> A pornóipar indirekt hatású megjelenítése a mainstream médiában (termékelhelyezés, szereplőkre fókuszáló történetek) ma is kulcsszerepet játszik a térnyerésben, melyre már külön PR cégek specializálódnak (DINES, 2010, 54).

<sup>110</sup> SCHAEFER 2004, 387.

<sup>111</sup> ALILUNAS 2016, 20.

### 3.4. Videópornó és a hard glamour

A feature mozi felívelése rövid életűnek bizonyult, a videó megjelenésével a vörös szőnyeges premerek csillogása eltűnt. A porn chic korszak idealista elképzelése – miszerint a pornó beolvad a mainstream filmkultúrába – megghiúsult, és megindult a műfaj esztétikai hanyatlása. Az új médium előnyei, mint a könnyű jelenetváltás vagy a gyors csévézés fokozatosan gyengítették a narratív hagyományt. A feature mozi aktorai ezért gyakran hangoztatták, hogy a videó tönkretette az ipart, noha épp a megvásárolható VHS-kazetta formátum tette valódi terméké a pornót. A videó alacsonyabb gyártási költségei és a szélesebb körben elérhető másolatok megjelenése alapjaiban alakította át a pornográfia előállításának és terjesztésének rendszerét. Az amerikai ipar egyre inkább az otthoni fogyasztás felé fordult, a videóeladások és -kölcsönzések fellendítése érdekében egyre több szexbolt nyílt a külvárosokban. A háztartásokban elérhetővé vált pornófilmek miatt hangsúlyossá váltak a heteroszexuális párok igényei a marketingben. Annak ellenére, hogy a csévézés a narratíva visszaszorulásával fenyegetett, a videóra jellemző szűkebb képkivágás, lágy fényhasználat és közeli képek olyan új esztétikát sürgettek, melynek célja a pornófilmek befogadhatóvá tétele kifejezetten a nők és a párok számára.

A változó mediális és piaci feltételek hatására az új konjunktúra érdekeltjei már a kezdetektől igyekeztek a felnőttvideót a minőséggel és a tiszteletreméltósággal összekapcsolni.<sup>112</sup> Ezt támogatta az 1984-ben alapított Adult Video News (AVN) is, amely professzionális diskurzust teremtett a videóipar számára, és a legitimitás illetve a profit növelése érdekében minőségi tartalmak gyártását ösztönözte. A minősítés intézménye az AVN-díjátadó lett, mely az Oscar mintájára kategóriák szerint értékeli az ipar éves termését; egyben az ipar önszerveződésének és presztízsének egyik legfontosabb fóruma.

A videópornóval ismét előtérbe került az a hatvanas években megjelent elképzelés, amely a pornográfia kulturális státuszát az esztétikai minőség függvényeként értelmezte. *H. Montgomery Hyde* már 1964-ben felvetette annak lehetőségét, hogy az esztétikailag magas színvonalú pornográfia kulturális legitimációt nyerhet. „A szexuálhigiénia és felvilágosító oktatás racionális rendszerével [...] az értéktelen, nem esztétikus pornográfiának, mely csak hányingert és undort kelthet, érdeklődés hiányában el kell tűnnie, és csak a jól megírt, esztétikai szempontból kielégítő maradhat. Mert – ahogy ez a könyv próbálta bemutatni – létezik rossz és

---

<sup>112</sup> ALILUNAS 2016, 5–39.

jó, vagy legalábbis jól megírt pornográfia is, amely a társadalmi attitűdök változásával fokozatosan elnyeri a közönség elfogadását.”<sup>113</sup>

A kilencvenes évekre a gazdasági és technikai feltételek lehetővé tették, hogy a jól megírt, érzelmekre és vizualitásra építő pornófilmek jelentős részét képezzék az termelésnek, de a siker ellenére a vágyott kulturális áttörést azonban ez sem hozta meg. A videó pornográfia marketingstratégiája és vizuális retorikája azonban még annak ellenére is meghatározó motorja volt a kultúra *pornografizálódásának*, hogy az ezredfordulót követően a mainstream pornóipart egy másik, a kilencvenes években megerősödött stilisztikai modell, a gonzo uralta le.<sup>114</sup> A korszakban a feature elsősorban az európai pornógyártás jellemzője volt. Míg az amerikai piacot főként az amatőr esztétikára épülő gonzo határozta meg, addig Európában még a gonzo filmek is gyakran a játékfilmes narratívára emlékeztető elemeket tartalmaztak.<sup>115</sup>

A feature pornográfián belül *Philippe Rouyer* a hard glamour fogalmát olyan rendezők munkássága mentén vezette be, akik az újonnan megjelenő videómédiumra összpontosítva, annak esztétikai lehetőségeivel kísérleteztek.<sup>116</sup> Mivel a pornográfia elsődleges célja a szexuális kielégülés, az esztétikum nem tartozik szükségszerűen a műfajhoz. A legtöbb produkció profitorientált, így a rendezők jellemzően nem esztétikai, hanem közvetlen hatásra törekednek.<sup>117</sup> Bár általában maga a pornófogyasztás sem esztétikai élvezetre irányul – elvégre a kielégülést célzó cselekvés nagyobb örömet nyújt a szemlélésnél – az esztétikai dimenzió jelenléte nem zárja ki, hogy a zsáner betöltse alapvető funkcióját. A filmnézés ugyanis alapvetően a látottak gondolati átalakításával jár, ahogy *David Ehrenstein* fogalmaz: „A pornónézők csak bizonyos képeket fogyasztanak, másokat figyelmen kívül hagynak, megint másokat hozzácsatolnak. A pornófilm ezért a folyamatos újravágás állapotában van.”<sup>118</sup> A pornográfia tehát arra készíti a nézőket, hogy zárójelbe tegyék azokat a momentumokat, amelyek veszélyt jelenthetnek az élvezetre. Így az esztétika is olyan opcionális többlet, amelynek hiánya jellemzően nem kelt zavart, bár a silány technikai vagy előadói kivitelezés –

---

<sup>113</sup> HYDE, 1964 207.

<sup>114</sup> A feature mellett megjelent a közvetlen, gyakran az operatőrt is az akcióba komponáló gonzo pornó. A gonzo elnevezés a *Hunter S. Thompson* nevével fémjelzett újságírói irányzatból ered, amit a személyes részvétel, a közvetlenség és az elbeszélés performatív jellege határozott meg. Míg a feature a történetmesélés révén élt a fikció lehetőségével, a gonzo a narratíva teljes lebontására törekedett, és a nyers, közvetlen látvány illúzióját kínálta. Az internet megjelenésével a gonzo hamar piacvezető formátummá vált, ennek vizsgálatára azonban jelen értekezés már nem terjed ki.

<sup>115</sup> SZOVERFY MILTER et al. 2005, 186–187.

<sup>116</sup> ROUYER 2002, 96–97.

<sup>117</sup> van BRABANDT et al. 2012, 179.

<sup>118</sup> Idézi: OSTERWEIL 2004, 451.

például a rossz megvilágítás, a hiteltelenül eljátszott orgazmusok, vagy a gyenge operatóri munka – egyértelműen csökkenti a termékek piaci vonzerejét.<sup>119</sup>

A női szépség fokozatos homogenizálódása, valamint az ábrázolt szexuális interakciók sztenderdizálódása miatt az esztétikai döntések is egyre inkább kitörési pontot jelentettek a pornóiparban. Az új zsáner kialakulásában kulcsszerepet játszott néhány állandó szereplő vagy vizuális preferencia, melyek sikere a stúdiókat a műfaji megkülönböztethetőség és a visszatérő esztétikai elemek alkalmazása felé terelte. Ez egyrészt erősítette az egyéni márkák szerepét, másrészt a pornófilmrendezők alkotói pozíciójának alapját jelentette.<sup>120</sup> A kilencvenes években a piacot már olyan produkciós cégek dominálták, amelyek egy-egy rendező vagy producer nevét viselték, termékeik pedig a tulajdonos személyes ízlését tükrözték.

Az esztétikus hardcore pornó területén az áttörést Andrew Blake első, *Night Trips* című filmje jelentette 1989-ben. Blake – aki korábban a Playboy tv csatornánál dolgozott – a Playboy kifinomult esztétikáját ötvözte explicit tartalommal. „Az explicit erotikus film új műfaját teremtette meg, ami az első képkockától egyértelmű. Ez maga a high fashion, egy csillogó, cukorszínű fantáziavilág. Lenyűgöző látvány a legapróbb részletekig, pokoli stílusosan tálalva.”<sup>121</sup> Filmjei gyorsan kultikussá váltak, rajongótábora pedig a társadalom minden rétegét, nemét és szexuális orientációját átfogta. Ő volt az első pornófilmes, aki díjat nyert egy mainstream nemzetközi filmfesztiválon (Worldfest-Houston International Film Festival).

Andrew Blake elmondása alapján az új, esztétikus pornózsáner megalkotása tudatos, taktikai lépés volt a részéről, mivel felismerte, hogy a Playboy esztétikája széles közönséget vonz, akik hardcore jeleneteket is szívesen látnak ebben a formában.<sup>122</sup> Az esztétikus pornó készítői piacot teremtettek a kifinomultabb és technikailag összetettebb produkcióknak. *Gail Dines* szerint például az amerikai rendező Michael Ninn ugyanúgy új szintre emelte a pornót a kilencvenes évek közepétől, mint Hugh Hefner az ötvenes években: mindketten hozzájárultak ahhoz, hogy a pornó ne csak olcsó tömegtermék legyen, hanem látványos, igényes tartalom.<sup>123</sup>

A hard glamour elterjedésével párhuzamosan azonban a mainstream filmgyártás is egyre gyakrabban tematizálta a pornóipart, rendszerint kiemelve, hogy az sem esztétikailag,

---

<sup>119</sup> van BRABANDT et al. 2012, 177.

<sup>120</sup> PURCELL 2012, 191–194.

<sup>121</sup> BLAKE 1999.

<sup>122</sup> BLUE, 2008.

<sup>123</sup> DINES 1998, 60.

sem működésében nem hasonlítható a művészvilághoz vagy Hollywoodhoz. A pornórendezők karikatúraszerű, torz auteurként való bemutatása Hollywood művészi és morális fölényét hangsúlyozta.<sup>124</sup>

Az olyan innovatív rendezők, mint az amerikai Blake vagy Ninn, valamint az európai Kris Kramski és Antonio Adamo, egyértelművé tették, hogy a korszakban nagy kereslet mutatkozott az igényes, esztétikus pornográf videók iránt. A hard glamour műfaj képviselői – akárcsak Blake, akit a pornó Helmuth Newtonjaként is emlegettek<sup>125</sup> – a korszak nőideálját, a divatfotózás és a belsőépítészet világát ötvözték filmjeikben. Antonio Adamo például a divatipar és televíziózás területéről szerzett korábbi tapasztalataira épített.

Mind az amerikai, mind az európai gyártók érdekeltek voltak a pornográfia megítélésének javításában, ezért hatalmas összegeket fektettek a magasabb színvonalú termékek előállításába. A kilencvenes években a pornófilm újrapozicionálásában kiemelkedő szerepet játszott a svéd Private Media, melynek irányítását ekkor az alapító fia, Berth Milton Jr. vette át. Az 1965-ben, alapvetően színes pornólap kiadásra létrehozott cég ekkor kezdte el videótartalmakkal kiegészíteni a portfólióját. A vállalat nemzetközi piacra hangolt stratégiáját jelzik a világ körüli forgatások és a speciális effektekkel kombinált látványos jelenetek, melyek együttesen alapozták meg a brand presztízsét. Ezt hangsúlyozta az Antonio Adamo *Virtualia* című filmsorozathoz készült promóciós videó is: „minden, amit a Private-tól várhatsz: szépség, kifinomultság, minőség és sok-sok szex.”<sup>126</sup> A Private rendezői között tudhatta Antonio Adamot, állandó partnerként<sup>127</sup>, valamint Michael Ninnt is, aki néhány film erejéig működött együtt a céggel. A formai döntések kifizetődönnek bizonyultak, a Private hamar a felnőttipar legnagyobb európai gyártójává nőtte ki magát, és elsőként került fel a NASDAQ részvénypiacra.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> A tény, hogy a feature pornófilmek sikere könnyebben ismételtető volt, mint a stúdiófilmeké, már a hetvenes évektől arra sarkallta az Amerikai Mozgóképek Szövetséget (Motion Picture Association of America), hogy a pornóipar szereplőit és működését lehúzza. A törvényi szabályozás következtében 1973-ban a pornófilmek kikerültek a mozikból, a pornó a „züllöttből” illegális tartalom lett. Ez az örökség jelentős mértékben meghatározta még a kilencvenes években is, hogy Hollywood hogyan jelenítette meg a pornó világát (LEHMAN, 2004, 81).

<sup>125</sup> BLUE, 2008. Antonio Adamo számára Helmuth Newton (1921–2004) az egyik legfontosabb művészeti referencia, akit a valódi kulturális provokáció megkérdőjelezhetetlen mesterének tart. Személyes találkozásukat meghatározó élményként említette, munkásságát pedig a bemutatható határán mozgó, kifinomult, ugyanakkor határsértő képalkotás fontos inspirációjának tekinti (Lásd: Adamo-interjú, 123).

<sup>126</sup> Idézet a *Virtualia* című filmsorozathoz készült promóciós videóból.

<sup>127</sup> A svéd Private Media mellett Adamo gyakran a holland Daring Media Group, és az olasz Rabbit Digital Video stúdiókkal együttműködve forgatta filmjeit.

<sup>128</sup> von SYCHOWSKI 2015

A hard glamour rendezők gyakran a teljes kreatív folyamatban részt vettek, hogy kompromisszumok nélkül valósíthassák meg víziójukat. Ahogyan láttuk Adamo az erotikus hagyomány extrém pólusaként gondolta el filmjeit, amiben kulcsszerepet szánt a történetmesélésnek. A vizsgált Adamo-filmek körülbelül egy harmadánál van íróként vagy forgatókönyvíróként is feltüntetve a neve [Táblázat 1.], ami egyértelműen jelzi, hogy a narratíva Adamo alkotói pozíciójának egyik alapját jelentette. „Amikor vígjátékot nézel, akkor sem tekorsz a poénokhoz, mert szükséged van a kontextusra, hogy értsd a vicceket. Ugyanez a helyzet a pornóval.”<sup>129</sup> Adamo értelmezésében a narratív struktúra a vágy kitolásával erősíti a szexuális hatást, miközben a softcore-ra jellemző sajátosságok – mint a testbeszéd és a szemkontaktus – fokozzák a feszültséget.

A játékfilmeket idéző forgatásokon komoly stábok dolgoztak, sminkesekkel, világosítókkal és berendezőkkel, hogy minden felvétel egy előzetesen meghatározott vizuális koncepcióhoz illeszkedjen. „Antonio a szépségipar legjobb smink- és fodrászmestereit szerezte meg a sajtó világából – az eredmény pedig önmagáért beszél.”<sup>130</sup> A képi világ jelentőségét jelzi, hogy a kutatás során az Adamo által rendezőként jegyzett filmek 47 százalékában látott el operatőri feladatokat is.<sup>131</sup> „Antonio Adamo operatőri munkáját rendkívüli gondosság jellemzi, jelenetei pedig páratlan esztétikai élményt nyújtanak.”<sup>132</sup> Stílusa jellegzetes vizuális jegyei közé tartozik a gondosan megtervezett világítás. Adamo perfekcionizmusa miatt a fények beállítása általában hosszú és időigényes folyamat volt, ami egy-egy jelenetnél akár órákig tarthatott.<sup>133</sup> A rendezők egyéni formanyelve az utómunka során kapta meg végső karakterét, lassításokkal, egymásra rétegzett jelenetekkel, különleges színhatásokkal, melyek gyakran a mainstream szórakoztatás érzetét keltették.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> GALL 2009, 51.

<sup>130</sup> Idézet az *Italian Flair* című filmhez készült kísérőfilmből.

<sup>131</sup> Mielőtt rendezőnek állt volna, Adamo operatőrként dolgozott a pornóiparban, például az Anita Rinaldi által rendezett *Planète Sex* filmekben. Később Adamo forgatásai híressé váltak a rendező mindenre kiterjedő figyelméről.

<sup>132</sup> Idézet a *Call Girl* című filmhez készült kísérőfilmből.

<sup>133</sup> GALL 2009, 46. A fények beállítása más hard glamour rendezőknél is gondos képi előkészítést igényelt. Michael Ninn *Catherine* (2005) című filmjének reklámforgatásán például – Antal Gergő elmondása szerint – nyolc fő három órán át dolgozott egyetlen beállítás megvilágításán.

<sup>134</sup> A hard glamour hozzájárulása a kultúra pornografizálódásához leginkább talán abban ragadható meg, ahogyan összemosta a tömegkultúra és a pornográfia vizuális eszköztárát. Kramski például gyakran zenei klipek stílusában forgatott szexjeleneteket, időnként kemény rockkal, vagy punk zenével a háttérben. (PURCELL, 2012, 194.) Ninn filmjei lassításokkal, színezett, szűrőkkel stilizált képekkel és számítógépes animációval idézték meg a videoklipek esztétikáját. (DINES 1998, 59.) A korszakban a zenei videoklip formátuma sokszor átmeneti zónát képviselt a pornográf és a mainstream között. Ebben nagy szerepe volt – az eredeti végzettsége szerint képzőművész – Gregory Dark-nak, aki pornófilmesként olyan sztároknak rendezett videoklipet, mint a Linkin Park, Mandy Moore vagy Britney Spears (WEST 2017.)

Ugyanakkor az iparági működésre jellemző ismétlés és sablonhasználat gyorsan sémává tette a kezdeti innovatív megoldásokat, a „hard glamour esztétikák” így rövid időn belül konvencióvá váltak. Mégis a rendezők jelenleg elérhető honlapjain minden kérdést kizáróan művészként hivatkoznak magukra. Kramski francia művészként nevezi meg magát, és pornófilmjei mellett honlapján láthatók szobrai, zenei videóklipjei, olvashatók versei, valamint a mozi művészetről szóló gondolatai.<sup>135</sup> A gyakran „artcore” rendezőként említett Michael Ninn oldalán egy interjúleirat már az elején az iparág egyik legkevésbé látható szereplőjeként említi, záró megállapítása pedig az „alkotó művész” megnevezést tartja rá a leginkább adekvátnak.<sup>136</sup>

Nemcsak Ninn nehezen megközelíthető szereplője az iparnak, a hard glamour rendezőkre ugyanis jellemző, hogy alig található róluk információ, ami már magában is a titokzatos, elérhetetlen alkotó képét erősíti. Az értekezés írásakor Antonio Adamo-nak például nincs saját rendezői honlapja. Azonban a [www.antonioadamofilm.com](http://www.antonioadamofilm.com) domain már elérhető, és hamarosan izgalmas tartalmakat ígér. Az oldalon két link vezet felnőtt videókat megosztó platformokra, és egy további az X-re (korábban Twitter), melyekre Adamo 2025 áprilisában regisztrált. A fizetős *manyvids.com* oldalon Adamo az erotikus mozi és a művészet találkozásaként, az érzékiség új víziójaként mutatja be munkásságát: „Számomra ez a legbelsőbb tér – ahol a művészet, az érzékiség és a vágy összeérnek a rendezői változatokban. 4K jelenetek vágatlanul, kompromisszumok nélkül.”<sup>137</sup>

Adamo további online jelenléte is egyértelművé teszi, hogy munkásságát a magas kultúra részének tekinti. A *SaatchiArt*, az *Artmajeur* és a *Gigarte* online művészeti platformokon fotóművészként szerepel.<sup>138</sup> A *Gigarte* felületén *Gennaro Cliente* festőművész így méltatja munkáit: „Művészete intenzív, amelynek három alappillére a folyamatos kutatás, a rögzített jelentések elutasítása, valamint a mozgás megragadása jelenti.”<sup>139</sup> Fotói között alig találni explicit pornográfiát, inkább néhány softcore jelenet, valamint barokk oltárok, New York-i felhőkarcolók és németalföldi barokk tájképet idéző felhők tűnnek fel. [Kép 5.]

Noha az elérhető interjúkban Adamo elsősorban a történet jelentőségét hangsúlyozta filmjei kapcsán, ahogy láttuk, már maga a videótechnika is a pornófilm narratívája ellen hatott, amit az internet megjelenése végleg eltörölt. A feature nézettsége és gyártása jelentősen háttérbe szorult, aminek tünete a jele, hogy az AVN Awards díjazott filmjeinek elsöprő

---

<sup>135</sup> <https://www.kris-kramski.com/index.htm> (Letöltve: 2025. 07. 07.).

<sup>136</sup> <https://michaelninn.com/about/> (Letöltve: 2025. 07. 07.).

<sup>137</sup> <https://www.manyvids.com/Activity/adamodirectorcut/1009562823/club> (Letöltve: 2025. 07. 07.).

<sup>138</sup> Adamo-hoz hasonlóan Andrew Blake is szerepel a *saatchiart.com* portfóliójában.

<sup>139</sup> <https://www.gigarte.com/antonioadamo/biografia> (Letöltve: 2025. 07. 07.).

többsége az aktuson túl mára mindenféle történeti elemet nélkülöz.<sup>140</sup> Az ezredforduló környékétől a mágneses kódolást a digitális váltotta fel, a fájlmegosztás és az online platformok pedig megszüntették a videókazetták piacát. A hardverek növekvő kapacitása azonban lehetővé tette a hosszabb, akár félórás klipek könnyű elérését, így a korábbi egészestés filmek jelenetenként váltak újrahasznosíthatóvá.<sup>141</sup> A pornóvideók a hálózaton belül elszakadtak eredeti kontextusuktól, metaadatok, tagek és felhasználói címkék helyettesítik a narratív keretet. Egy tartalom identitását itt nem az alkotói háttér, hanem a platform logikája határozza meg. Adamo online profiljánál található klipek jól mutatják a változást: *Young and horny roman mom gets her ass fucked by old senator*, *Ancient Egyptian Priestess Gets Her Ass Broken by Marcantonio*, stb. Függetlenül attól, hogy a feltöltött videók címét maga a rendező, az admin vagy egy algoritmus adta, a korabeli marketing kommunikációból kivetköztetett címek egyértelműen jelzik az iparág hatékony működését meghatározó elveket.

---

<sup>140</sup> RICHTEL 2006.

<sup>141</sup> TÓTH 2019, 58.

## 4. Látványos testek, láthatatlan erőszak

„Emlékszel az *Utolsó tangó Párizsban* című filmre? Számomra az minden idők legjobb pornója.”<sup>142</sup>

Antonio Adamo (1957–)

Bernardo Bertolucci kultuszfilmjét, az *Utolsó tangó Párizsban*-t (1972) ma már nemcsak határokat feszegető művészetként, hanem egy videóra rögzített nemi erőszak dokumentumaként is számontartja az utókor. A film drámai csúcspontját adó hírhedt jelenetről – amelyben Paul (Marlon Brando) a földre teperi Jeanne-t (Maria Schneider), vajat használ síkosítóként, hogy anélkül megerőszakolja – kiderült, hogy nem színészi játék, hanem valódi abúzus volt. Bertolucci filmje úgy válhatott a filmtörténet ikonikus alkotásává, hogy a nemi erőszak valósága széles körben láthatatlan maradt.

Bár a nagyközönség talán nem tudott – vagy nem akart tudomást venni – róla, Schneider már négy évvel a megjelenés után beszélt a forgatás körüli nehézségekről. A teljes történetet 2007-ben fedte fel, ezért a 2009-ben, az AVN Europe számára készített interjú készítésekor – olasz filmesként – Adamo feltételezhetően tisztában volt a nemi erőszak tényével, jóllehet az széles körben csak 2016-ban vált ismertté.<sup>143</sup> Az, hogy pornófilmrendezőként erre a játékfilmre hivatkozik legjobb pornóként, nemcsak azt sugallja, hogy a pornográfia nem műfajhoz, hanem reprezentációs logikához kötődik, hanem azt is, hogy ezt a reprezentációs logikát átjárja az erőszak.

A pornó műfaj alakulása összefonódik az iparágat érő hatósági és fogyasztói elvárások folyamatos változásával, ezért stiláris és tartalmi módosulásai nem mindig értelmezhetők a zsáner belső fejlődésének eredményeként. Mint láttuk, a cenzúra, a piac és a technológiai feltételek által meghatározott korszakokban a pornográf termékek gyakran kulturális allúziókon keresztül váltak láthatóvá és nyertek legitimitást, mígnem a kilencvenes években az ipar már a rendezők autonóm alkotói szerepét hangsúlyozta. A hard glamour zsáner ráadásul a vizuális művészeti kódokon túl a fogalmi eszköztárat is kisajátította, ezáltal kulturálisan védett tárgyak tulajdonságait idézve a pornótermékekhez. A kíváncsiság bevált kódjainak működtetésén túl ez gazdaságilag is kulcsszerepet játszott.

---

<sup>142</sup> GALL 2009, 51.

<sup>143</sup> MORO 2022, 29.

Annak mentén, hogy ez a stratégia megvalósulhatott, két kérdést érdemes közelebbről megvizsgálni. Egyfelől azt, hogy a pornográfia milyen vitatott jellemvonásai semlegesítésére használta fel a művészeti referenciákat. Másfelől pedig a tény, hogy ez a taktika bevált, arra utal, hogy a művészet sem mentes attól a hatalmi hierarchiától, amely a pornográfiát jellemzi.

#### 4.1. A hierarchia képei

A pornográfia mindig megosztotta a közvéleményt: egyesek a szexuális szabadság kifejeződését látták benne, mások a nemi elnyomás eszközét. A viták középpontjában jellemzően a társadalmi hatás kérdésköre állt, amit piaci statisztikák, szociológiai elemzések, személyes beszámolók és klinikai kutatások segítségével egyaránt vizsgáltak, gyakran egymásnak ellentmondó következtetésekre jutva.<sup>144</sup>

Ebben a komplex vitatérben vetette fel *A. W. Eaton* a „józan pornóellenes feminizmus” (sensible antiporn feminism – JPF) lehetőségét.<sup>145</sup> A JPF szerint a pornográfia nem önmagában felelős a nemi egyenlőtlenségért, azonban egy összetett társadalmi rendszer részeként a pornográfia a patriarchális hierarchia fenntartásának és újratermelésének különösen hatékony módja. Ennek oka, hogy erotizálja az egyenlőtlenséget.<sup>146</sup> A JPF ezért kizárólag az „egyenlőtlen pornográfiát” (inegalitarian pornography)<sup>147</sup> kritizálja – olyan tartalmakat, amelyek erotizálják a nemi egyenlőtlenséget és a nők alárendeltségét. Eaton értelmezésében, ehhez az alábbi három feltételnek kell teljesülnie: (a) határozott utalás arra, hogy az alávető, megalázó vagy tárgyiasító cselekedetek élvezetet nyújtanak mind az elkövetőknek, mind az elszenvedőknek; (b) annak sugallata, hogy az ilyen bánásmód elfogadható, sőt, megérdemelt; továbbá (c) a megalázó és tárgyiasító nőkép erotizálása, mely a szexizmus szolgálatába állítja a testi vágyakat és ösztönöket.

Az egyenlőtlen pornográfia feltett káros társadalmi hatása kapcsán az elmélet felveti az úgynevezett „ártalomhipotézist” (harm hypothesis)<sup>148</sup>. Az ártalomhipotézis arra az elképzelésre épül, hogy a pornográfia hatást gyakorol közönsége attitűdjére és viselkedésére, méghozzá oly módon, ami ártalmas elsősorban a nőkre nézve. Eaton értelmezésében azonban a jelenleg elérhető kutatási adatok nem nyújtanak kellően szigorú, tudományos bizonyítékot a pornográfia

---

<sup>144</sup> SHOR et al. 2019.

<sup>145</sup> EATON, 2007.

<sup>146</sup> A feminista elmélet egyik meghatározó tételét, mely szerint a nemi egyenlőtlenség erotizálása a nők alárendelését szolgálja, Eaton a XIX. századi filozófus *John Stuart Mill* munkásságáig vezeti vissza (EATON 2003, 2007, 2012.).

<sup>147</sup> EATON 2007, 676.

<sup>148</sup> EATON 2007, 677.

társadalmi hatásairól, ezért a hipotézis és annak ellentéte sem bizonyítható. Eaton szerint a pornográfia társadalmi hatásvizsgálata még kezdeti szakaszban van, analógiaként pedig a dohányzás egészségkárosító hatását említi, amit szintén hosszútávú, és összetett kutatások együttese igazolt. Noha a dohányzás sem nem szükséges, sem nem elégséges feltétele annak, hogy valaki beteg legyen, mégis – szakértők és laikusok között egyaránt – széles körű egyetértés van abban, hogy a dohányzás rákot okoz. Eaton emiatt az epidemiológia módszertanát – vagyis a társadalmi szintű okozati összefüggések feltárásához rendelkezésre álló legjobb tudományos eszközt – javasolja az ártalomhipotézis igazolásához.

Ezt azonban különösen megnehezíti egy olyan társadalmi rendszer, amelyben a nemi egyenlőtlenség alapvetően erotikusan kódolt. A kulturális szinten beágyazott nemi sztereotípiák – mint a férfiakhoz társított erő és dominancia, illetve a nőkhöz kapcsolt gyengédség és alávetettség – általában a vonzóság jelölőiként szolgálnak. Ennek szélsőséges példája, amikor a nők elleni nem konszenzuális erőszak szexuális izgalmat vált ki. Eaton álláspontja szerint azonban sem a nemi egyenlőtlenség nem szükségszerű – még ha sokan természetesnek is gondolják –, sem az általa kiváltott erotikus vonzalom. Az ilyen típusú szexuális vágyat társadalmi konstrukciónak tekinti, amely különféle reprezentációkon keresztül formálódik és rögzül – a divatmagazinoktól a reklámokon és a filmekben át egészen a képzőművészetig.

A pornográfiával ellentétben a képzőművészet kanonikus alkotásai jellemzően nem keltenek nagy társadalmi ellenállást. A női szexualitás tárgyiasítása mentén – egy másik tanulmányában – Eaton mégis párhuzamba állította a heteroszexuális mainstream pornográfiát és az aktfestészet hagyományát.<sup>149</sup> Értelmezése szerint a női akt a szépségre redukált szexualitást az identitás legfontosabb sajátosságaként tételezi, így – a pornográfiához hasonlóan – erotizálva erősíti meg a nemi egyenlőtlenséget. Ezen felül azonban esztétizálja is, méghozzá a legmagasabb kulturális szinten. Mivel az akt megköveteli, hogy művészetként értelmezzék, az olyan formai megoldások, mint a kompozíció vagy a fény-árnyék kezelés, már önmagukban is elegendő hivatkozási alapot nyújthatnak ahhoz, hogy egy mű bármiféle morális kérdésfeltevés alól felmentést kapjon. A múzeum kontextusa ellenállóvá teszi az alkotásokat a legtöbb kritikai vagy erkölcsi vizsgálódással szemben, legyen szó akár fiatalokékkal szemben elkövetett nemi erőszakot tematizáló művekről [mint például a *Ganümedész elrablása* (1636–38, Prado) vagy *Persephone elrablása* (1637, Prado) című festmények esetében].

---

<sup>149</sup> EATON 2012.

A Rubens által megfestett mitológiai „szerelmi” jelenetek gyakran nemi erőszakot idéznek meg, ami bizonyos értelemben a nemi egyenlőtlenség tetőpontjának tekinthető. A görög-római mitológiát vizsgálva szembetűnő, hogy a nemi erőszak paradigmaticus szerkezetként jelenik meg benne. Ovidius *Átváltozások* című műve közel ötven, míg a *Római naptár* tizenegy szexuális kényszerítéstörténetet tartalmaz.<sup>150</sup> Az *Átváltozásokban* egyetlen történet sem tartalmazza egy erőszaktevélet összes elemét, a nemi erőszak összefüggő képe a különféle epizódok együtteséből épül fel.

Azonban a mítoszok nem pusztán a képzelet szülöttei, inkább a társadalmi tapasztalat stilizált, szimbolikus leképezéseként tekinthetünk rájuk. A mitológia köztes tere egyszerre kötődik a valósághoz és a fikcióhoz, a történetek pedig a kulturálisan konstruált jelentéseket természetesnek és magától értetődőnek láttatják. Ez megerősíti a mítoszokat létrehozó társadalmi konvenciókat, így például a nemekre vonatkozó ókori hierarchiát is. Az antik gondolkodás ugyanis a férfit az emberi civilizáció fölötti istenséghez közel állóként, míg a nőt az állatiassághoz (animalitáshoz) tartozónak tekintette.<sup>151</sup> A mitológia erőszak történetei így értelmezhetők az intézményesített rend, illetve a társadalmi szerepkörök – a férfi nő feletti fennhatóságának, valamint az ember (férfi) és istenek viszonyának – alátámasztásaként is.<sup>152</sup>

Az ókori görög felfogásban a nemi erőszak és a nőrablás „hübrisz” vezérelte cselekedet volt, mely a nőt tulajdonló férfi ellen irányult. Az áldozat tehát nem az abúzust átélő nő, hanem az a férfi volt, akinek a becsületét vagy hatalmát megkérdőjelezte az erőszak. Tágabb értelemben pedig az abúzus a nőt meghatározó patriarchális közeget, a férfirokonokat, a nemzetiséget, és a népet érte.<sup>153</sup> Ezt tükrözi a latin nemi erőszak kifejezés etimológiája is, amely a raptus (elragadás) szóból ered, és az aktust a tulajdonjog megsértéseként értelmezi.<sup>154</sup> Amy Richlin kimutatta, hogy az ókori római jogrend szintjén hasonló torzulás figyelhető meg: a nemi

---

<sup>150</sup> Ovidiusnál a szexuális zsarolás és a nemi erőszak – akár sikeres, akár nem – egyaránt a tárgyiasítás logikájára épül. A fizikai tett előtti gesztus, melyben az áldozat az elkövető szemében szextárggyá válik, önmagában is abúzus. Ilyen értelemben az átváltozás egyben pszichológiai menekülés: a kiutat egy másik tárggyá válás jelenti. (CURRAN 1978, 229.) A konkrét szexuális erőszak nélküli epizódokban a férfiak manipulációra, megtévesztésre és paralizálásra építő hódítása szintén abúzív gyakorlatnak tekinthető.

<sup>151</sup> Ez a nemekre jellemző ókori kontraszt a pornóban leginkább az úgynevezett „interracial” jelenetekben tükröződik, melyekben az ipar a nem kaukázusi szereplők ábrázolását a kontrollálhatatlanság, a deviancia vagy az állatiság sztereotípiái köré szervezi. (Lásd ehhez: DINES 2010, 121–140.) Noha az ókori felfogás szerint a civilizált férfival szemben a nőt jellemzte korlátlan testi vágy (LAQUEUR 2002, 23.), a pornóban többnyire minden szereplő látványosan élvezzi az akár szenvedéssel járó történeteket, így a zsánere jellemző módon reciprok működés lép életbe: az élvezet képén keresztül éppúgy domináns pozíciót képviselhet az elnyomó, mint az elnyomott, legyen az „civilizált” vagy „barbár”.

<sup>152</sup> B. NAGY 2022, 118.

<sup>153</sup> Uo. 111.

<sup>154</sup> PRINCENTHAL 2019, 185.

erőszak esetei ritkán kerültek napvilágra, a törvényi keretek pedig inkább az áldozatot hibáztatták.<sup>155</sup> Ez a szemlélet határozza meg például Perimele mítoszát is, akit apja megöl, miután megtudja, hogy lánya megbecstelenítés áldozata lett.<sup>156</sup> Az antikvitásban azonban Perimele története nem kivétel, inkább séma: azáltal, hogy mítosza kulturális jelentéssé alakítja a társadalmi valóságot megerősíti az őt létrehozó ideológiát is.

Bár az értekezésnek nem célja Rubens művészetét pornográfiaként azonosítani, a két terület közti átfedések vizsgálata szempontjából relevánsnak gondolom Eaton koncepciója felől megvizsgálni, hogy Rubens vizsgált festményei hogyan viszonyulnak az egyenlőtlen pornográfiát meghatározó három feltételhez. A kiszolgáltatott vagy alárendelt meztelen női test erotikus potenciáljának kiemelése (c) érvényes Rubens festészetére, ami később több szempontból is elemzés tárgya lesz. A festményekben az elnyomó, bántalmazó vagy erőszakos bánásmód normatív kereteit – mint láttuk – a mitológiai történetek adják (b), azonban a megalázó vagy tárgyiasító cselekedetek kölcsönös élvezete nem egyértelműen kimutatható a kompozíciókban. Ha azonban elfogadjuk az első két feltétel érvényülését, és azt, hogy ezek szexuális vágyat kelthetnek vagy kelthettek, akkor a nemi abúzus drámai valóságára adott reakciótól való elmozdulás Rubens képeiben kritikai vizsgálatot érdemel, hiszen az az erőszak kölcsönös élvezetének kérdését vetheti fel (a). Ennek elemzésére szintén az értekezés későbbi szakasza biztosít keretet.

A nemi egyenlőtlenség tematizálása közös konceptuális alapra helyezi a klasszikus mitológiát és a pornográfiát. A férfi és nő közötti hatalmi aszimmetria egyik legalapvetőbb mitológiai alakzata a nemi erőszak, ami többnyire ki nem mondott, le nem festett tabuként bujkál a klasszikus művészetben. Bár Rubens a látens, Adamo a manifeszt szexualitásra épített, erőszakreprezentációjuk 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. És ugyan az általa megjelenített szexuális gyakorlatokat a pornóipar megalázóként hirdeti, a felhasznált esztétikai kódok részben mégis normalizálják azokat. Az eltérő módszerek ellenére az erőszak mindkét esetben esztétikai köntöst kap: a szenvedés láthatatlanná válik a szépség közegében. A pornográfiában használt mitikus és művészeti utalások ezért olyan esztétikai stratégiát jelentenek, amely kulturális kódok segítségével leplezi a jelenetek valóságát.

---

<sup>155</sup> RICHLIN 1992, 161.

<sup>156</sup> OVIDIUS, *Átváltozások*, VIII. könyv, 547–610.

## 4.2. A mitológia szerepe

A nyugati civilizációban a nemi aktus megidézésének kulturálisan védett keretét évszázadokon át a mitológiai történetek biztosították, melyek az ókortól kezdve számtalan képzőművészeti alkotást inspiráltak. Az antikvitás nem csak testetlen ideák eszményi szépségbe fordítását, vagy tekintélyes írók példamutató örökségét jelentette. Az olthatatlan testi vágygal és hatalmas nemi szervvel sújtott termékenységisten, Priaposz Pompeii-ben talált ábrázolásai, vagy a *Vergilius*nak tulajdonított *Priapeia-versek* – amiket már a reneszánsz könyvtárakból is rendre kitéptek az elkötelezett olvasók<sup>157</sup> – mind olyan jelenségek, amelyek a szexuális izgalomra épülő művek hosszú előtörténetéről árulkodnak. Azonban – ahogy korábban láttuk – mégsem nevezhetők egyértelműen pornográfiának abban az értelemben, ahogyan ma használjuk a fogalmat.

Figyelembe véve a kulturális és történeti kontextust, valamint a reprezentációk sokszínűségét, a legtöbb szerző az első modern pornográf kiadványok megjelenését a XVI. századi Itáliában említi. A nyomtatás felfedezésével a korábban csak egy szűk elit számára elérhető tartalmak – átdolgozott formában – széles közönséghez érhettek el. Az írott pornográfia korai példái tele voltak Ovidiusra és más klasszikus szerzőkre, valamint mitológiai történetekre tett ravasz utalásokkal, ami egyben jelzi, hogy a műfajt mennyire meghatározza a kulturális örökséghez fűződő viszonya. Annak ellenére, hogy az olyan írók, mint *Pietro Aretino* (1492–1556) – akit az első pornográfusként tartanak számon – előszeretettel hivatkoztak arra, hogy megvetik a klasszikusokat, az új irodalmi műfaj vagy még inkább egy új reprezentációs módszer megalkotásakor mégis erősen támaszkodtak az antik hagyományokra.<sup>158</sup> A reneszánsztól kezdve írók és képzőművészek egyaránt merítették a klasszikus képalkotás minden formájából, így az antik erotikus kódok is új életre keltek egyedi alkotásokban éppúgy, mint metszetekben.<sup>159</sup> Az egyre szaporodó buja könyvek és nyomatok miatt – egyházi nyomásra – a XVI. századi Velencében mindennaposá vált a könyvesboltok véletlenszerű ellenőrzése. Ám amíg az egyházi tisztségviselők a kortársak műveit erősen bírálták, a klasszikusokkal szemben jóval megengedőbbek maradtak. Az antik stílus eleganciájára és minőségére hivatkozva az ékesszólás humanista erénye felmentést jelentett az ókor ambivalens tartalmainak.

---

<sup>157</sup> HUNT 1993, 81.

<sup>158</sup> Uo. 26.

<sup>159</sup> Uo. 78.

Nem meglepő, hogy a hatvanas-hetvenes években a szexuális forradalommal megjelent, a pornográfia akadémiai vizsgálatát elősegítő első komoly, áttekintő írások is sokszor az antik előzményekből véltek legitimitást kiolvasni a műfajnak.<sup>160</sup> A korábban említett H. Montgomery Hyde 1964-ben megjelent *History of Pornography* című könyve például a pornográfia korai előzményeként Ovidius munkásságát említette. Annak ellenére, hogy semelyik szerző nem tudta az antikvitástól levezetni a modern pornográfia folytonos szálát, a pornográfia legitimitásának és reprezentációjának korai nyelvét mégis a mitológia kulturális emlékezete alapozta meg.

Abban, hogy a mitológia előképe lehetett a pornográfiának szerepet játszott a kettő hasonló működése. *Stephen Marcus* irodalomtörténész a pornográfia alapvető sajátosságaként azonosította, hogy a külső vagy társadalmi valóság megszüntetésére irányul, hiszen a benne rejlő utópisztikus fantázia (pornotopia) a tér-időt kizárólag a szexuális találkozásokban méri.<sup>161</sup> Emiatt a pornográfia – a mitológiához hasonlóan – elmozdul tértől, időtől, a történelemtől, és magától a nyelvtől is. Hasonlóan, *Angela Carter* a pornográfia lényegi tulajdonságaként ismerte fel, hogy univerzális gondolkozásmódra készítet: „A pornográfia megerősíti a szexuális archetípusok hamis egyetemességét, mivel tagadja, vagy nem ér rá figyelembe venni, vagy csak nem talál helyet annak a társadalmi kontextusnak, amelyben a szexuális tevékenység történik... Emiatt a pornográfia mindig a mesék hamis egyszerűségét idézi.”<sup>162</sup> Noha a pornográfia társadalmi valósága önmagában is rengeteg mítoszt generál<sup>163</sup> – melyek megítélése nem tartozik az értekezéshez –, ahogy az idézet is jelzi, a pornográf szövegek alapvetően kerülnek a komplexitást. Az egyszerűség követelményét a pornó jellegzetes fogyasztásélménye erősíti, hiszen a zsáner a szexuális ösztönökre épít. A szexuális ösztön azonban Bataille szerint kettős kötésben áll a szépséggel és az állatiassággal, így képtelen kilépni az ellentmondásokból.<sup>164</sup>

Összegezve elmondható, hogy annak ellenére, hogy a klasszikus mítoszok többrétegűségét nem követi, a pornófilmet is mitologikus világkép határozza meg. A hagyományos fikciós mozi formáit és műfajait újrarájázó hard glamour történetekbe ékelődő aktusok sem zavarják meg a pornófilm ok-okozati logikáját, elvégre bármilyen lenyűgöző vagy

---

<sup>160</sup> WILLIAMS 1999, 9.

<sup>161</sup> MARCUS 1974

<sup>162</sup> CARTER 1978, 16.

<sup>163</sup> lásd ehhez: FRADD 2017, 65–92.

<sup>164</sup> BATAILLE 2019.

váratlan fordulat ugyanúgy szexbe torkollik, így az ismétlődő minta végül szintén a mitológiára jellemző archetipikus rend képzetét erősíti.<sup>165</sup>

### 4.3. Két pólusra hangolt vágy

A görög-római mitológiát illetve a pornófilmet meghatározó dichotóm logika alapját a férfi-nő fogalompár jelenti, áthidalhatatlan biológiai és társadalmi különbségük pedig a szexuális interakciók mentén éri el tetőpontját. A bináris oppozíciókra építő történetekben a pólusok drasztikus „összecsapása” alapvetően kódolt, ezért a nemi különbég ebben a közegben könnyen ellentété alakul, amit a szereplők egyenlőtlensége artikulál és erősít meg.

A mitológia keretrendszerében az erőszak nemileg kódolt. A nemi erőszak jelenetek az aktív-passzív ellentétet az agresszor-áldozat pólusokig fokozzák. Az agresszorok sosem patológikus karakterek, hanem férfiak, akik sok esetben istenek is, így könnyebben elérik, amit szeretnének. Velük szemben felnőtt korú, vagy házassági női áldozat szinte nem fordul elő, ami hangsúlyozza a nemek aránytalan pozícióját.<sup>166</sup> A nemiségen túl az olyan ellentétpárok, mint például potens-kiszolgáltatott, idős-fiatal stb. pedig az egyenlőtlenség további szexualizálását eredményezik.

Rubens nemi erőszakot tematizáló alkotásaiban is sokféle egymással szembeállítható kategória rétegződik egymásra (férfi-nő, ruhás-meztelen, cselekvő-megadó, izmos-húsos stb.). Ahogy azonban később részletesen is látható lesz, a rubensi test- és színkánon önmagában kívánatosként látta a nemek hierarchiáját. Erre utal az is, hogy Rubens sajátosan emelte be festészeti gondolkodásába a korszakban népszerű állati fiziognómiát, mely az emberi jellemvonásokat állatokhoz kapcsolta.<sup>167</sup> Míg a korra jellemző módon Rubens a férfiasságot az oroszlánnal társította, addig a nőiességet a leopárd helyett a lóval állította párhuzamba. A festő a lovat a legnemesebb és legelegánsabb állatnak tekintette, jegyzetfüzetében gondosan sorolva a ló és a női test hasonlóságait: kicsi, karcsú fej, nagy, fekete szemek, hosszú nyak, hosszú

---

<sup>165</sup> Beszélgetésünk során Adamo a saját filmjeit „explicit szexjelenetekkel dúsított science fictionként” jellemezte, a *Cleopatra* című sorozatot például „kísérleti fantasyként” említette. A rendező elmondása alapján azonban úgy értelmezem, hogy szóhasználata nem jelent érdemi elmozdulást a mitológiához képest, lévén, hogy a kettő funkcionális rokonságot mutat. Az Adamo-filmekben ábrázolt nemi szerepek miatt pedig alapvető referenciának tekintem a görög-római mitológiát (lásd: Adamo-interjú, 128).

<sup>166</sup> Jupiter legtöbb áldozata nagyon fiatal szüzlány, akik sokszor fel sem fogják, nem tudják felmérni, hogy mi történt velük. Amennyiben a tapasztalatlan gyerekek igyekeznek megőrizni a szüzességük, nagyobb hatalmi fölény megélését teszik lehetővé a bántalmazó számára. Hasonlóan, Ovidius férfiáldozatai is általában zsenge korú, vagy androgün lények. (CURRAN 1978, 224).

<sup>167</sup> de CLIPPEL 2007, 121–122.

hajsörény, kerek, feszes és húsos fenék stb. Azonban a leopárdot helyettesítő ló mint betörésre váró prédaállat az alárendeltség metaforájaként is olvasható.<sup>168</sup> E polarizálás felől nézve a megfestett nemi erőszak scénáriók olyan hatást keltenek, mintha a természet törvényszerűségét testesítenék meg. A mitológiai narratívák is tükrözik ezt a rendet: a nők többnyire áldozatként jelennek meg, míg a férfiasság gyakran az erőszakra való készség függvénye.

A pornófilm akcióorientáltsága, ám gyenge narrativitása a műfajt a századelő attrakciós mozijához közelíti, ami szintén megköveteli az oppozicionális struktúrákat, hiszen az attrakciós jelleg igazán ezekben tud érvényesülni.<sup>169</sup> Emiatt a pornó világgképének alapját jelentő férfi-nő dichotómiát olyan dramaturgiai elemek fokozzák, melyek szegény és gazdag, kezdő és tapasztalt, domináns és elnyomott stb. szereplőket párosítanak. Ezek az ellentétek a pornófilm alapját jelentik, az élvezet és szexuális alávetés feltételeként kerülnek bemutatásra.

A látvány és a dramaturgia egyaránt erősíti az Adamo-filmek mitologikus világgképét. A narratívák gyakran történelmi vagy legendás környezetben (pl. a *The Private Gladiator*, a *Cleopatra*, vagy a *Roma* című sorozatok), máskor futurisztikus virtuális térben játszódnak (pl. *Virtualia* sorozat).<sup>170</sup> Az ábrázolt karakterek így sokszor nemcsak szereplők, hanem – nemi pólusokat megtestesítő – archetípusok is: hódító férfi, csábító királynő, áruló barát, papnő, rabszolga, varázsló, boszorkány stb. A történetekben gyakori a varázslat (mint az időkapu a *Virtualia*, vagy például a jósnő a *Sex Dreams* című filmben), vagy mágikus tárgyak (*L'idolo del Piacere*, *China box*) szerepeltetése is. A fiktív világot sokszor számítógépes animációval életre keltő filmek – a mitikus kódokon keresztül – olyan alternatív értelmezési keretet kínálnak, mely távolítja a befogadást a pornográfia társadalmi vetületeitől.

Maga a szexuális aktus is gyakran válik különféle stilizált rituálék hordozójává: ilyen például a női test elnyújtott, ceremoniális bemutatása, a nyilvános vagy reprezentatív térben zajló szexuális együttlét – akár közönség előtt (pl.: *House of Games*, *Fallen Angel*) –, amely egyfajta tanúságtételként jelenik meg. Gyakoriak azok a narratív formák is, amelyek a beavatás motívumát idézik, például a gladiátor alakjában, aki a szex révén bizonyítja értékességét. Más jelenetek az áldozatbemutatás sémájához kapcsolódnak, amikor a hatalomhoz vagy pozícióhoz

---

<sup>168</sup> Bár az állattani fiziognómia hagyományosan nem érint erkölcsi kérdéseket, Rubens elgondolása szerint a női formákon, kontúrokon túl az arckifejezésnek és viselkedésnek is „egyszerűséget, szerénységet” kell sugározni, így látszólag az etika is része antropológiájának (Uo. 122.).

<sup>169</sup> TÓTH 2019, 45.

<sup>170</sup> A múlt társadalmainak megidézése a nemi hierarchiakat természetesként és elkerülhetetlenként tünteti fel.

jutott férfi(ak) szexuális jutalomban részesül(nek). E rituálék gyakran az alávetés dramaturgiáját játsszák újra: a női szereplő kezdeti ellenállása hamar élvezetté válik.

A pornográfia tehát történeti és konceptuális szempontból egyaránt komplex viszonyban áll a mitológia írott és festett formáival. Több szinten használta referenciaként, és hasonlóan dichotóm világképet épít, azonban fontos, hogy a valóságtól és szimbolikus rendtől elmozduló *marcusi* pornográfia olyan sajátos mítoszt teremt, mely egyben más mítoszoktól is elhatárolódik. „Míg a tömegkultúrában szintén a mitikus meseprogramok jelentik az alapvető hajtóanyagot, a pornográfiában a konkrét narratív mítoszok is fölolvadnak.”<sup>171</sup> *Király Jenő* értelmezésében a pornográf reprezentáció éppen a valóság illúziójára építve válik alanyi jogon mítosszá. Meglátásom szerint azonban Adamo filmjeiben e pornográf nyelvezet integrálta az ókori mítoszok és az azokat feldolgozó műalkotások reprezentációs rendjét, melyben az aktusok hiánya strukturális feltételt jelentett. Mivel annak a kulturálisan érvényesített, szexuális ösztönre irányuló reprezentációnak a megidézése, ami Ovidiusnál és Rubensnél a nemi erőszak helyén áll, szimbolikus dimenzióival hozzájárulhatott az abúzus leplezéséhez Adamo filmjeiben, ennek további vizsgálata segítheti a két reprezentáció átfedéseinek megértését.

#### 4.4. A patriarchátus hagyománya

##### 4.4.1. Ovidius tekintete – a félelem gyönyöre

Mivel a hagyomány kerülte a direkt testiséget, a mitológiai történetek – éppúgy, mint azok képzőművészeti feldolgozásai – csak közvetve idézték meg a szexuális interakciókat. Ovidius az aktus helyén jellemzően az áldozatok rémületét, menekülését, esetleges átalakulását részletezte plasztikus képekkel. A női félelem és szenvedés erotikus töltete jól tetten érhető például Androméda történetében: a sziklához láncolt lány – szépségén túl – az arcán végig gördülő meleg könnycseppekkel ejtette rabul megmentőjét Perseust.<sup>172</sup> Rubens 1638–39 között készült *Androména megmentése* című festménye (Gemäldegalerie, Berlin) a Perseus elé táruló, erotizált szenvedést mutatja be, noha a festő a háttérben utal a tengeri szörnyel harcoló hősrre. [Kép 6.]

A női félelemből származó férfi élvezetet növeli, ha azt maga az elkövető váltja ki áldozatából, ami visszatérő motívum a történetekben. Ovidius gyakran az áldozat

---

<sup>171</sup> KIRÁLY 1994, 871.

<sup>172</sup> OVIDIUS, *Átváltozások*, IV. könyv, 663–739.

nézőpontjából érzékelteti a rémálomszerű eseményeket, amiből egyes értelmezők a szerző nők iránti empátiáját olvasták ki. Azonban a nemi erőszak történetekben az erőszak és az élvezet összefonódnak, az egyes epizódok egyben az érzéki meztelenségről vagy az erőszak élvezetéről szóló szövegek. A szexuális abúzustól látszólag elkülönülő, de az áldozatok testét ért, explicit módon leírt fizikai erőszak esetében gyakran nehezen található az egymást követő események közötti határvonal: a szadizmus, csonkítás vagy akár a gyilkolás képe a szexuális vágyat fokozó vagy beteljesítő cselekedetként kerül bemutatásra.<sup>173</sup>

A legerőteljesebb példa talán a Philomela csonkítását és folyamatos megerőszakolását bemutató történet.<sup>174</sup> Philomela nyelvének kivágása az elnémítás brutális eszköze. A nemi erőszak részletei helyett a csonkítás éles képe teszi hátborzongatóvá és érzékvé az eseményeket: az eredeti latin szövegben a nyelv nőnemű főnévként helyettesíti a női áldozatot.<sup>175</sup> Az irodalmi nyelv kettőssége – a metaforák és a többértelműség révén – lehetővé teszi a testi vágy finom kódolását a szexuális tartalom közvetlensége nélkül. Hasonlóan, a szexuális aktus helyett az áldozatok testének, a nemi erőszak büntetéseként végbemenő változásai gyakran érzéki részletességgel követhetők a mítoszokban. Az írott mitológia retorikájában tehát az erotizált erőszak az érzékiséget fokozó eszköznek tekinthető.

#### 4.4.2. Rubensi kettős kód – az áldozat közönye

A mitológiai nemi erőszakot tematizáló festményekben már a reneszánsztól kezdve háttérbe szorult a fájdalom és a szenvedés, helyüket a szexualizált erőszak képe töltötte ki. A vizuális nyelv sűrített jelenléte nem csupán az ábrázolt narrativitást írja felül, hanem a testre gyakorolt hatás közvetlenségét is fokozza. Erre utalt *Adil Mustafa Ahmad* is, amikor megjegyezte, hogy az, ami az irodalomban fennkölt erotika, a festészetben gyakran vulgárisnak hat.<sup>176</sup> Bár az erőszak kódjait Rubens képei alapvetően a vágykeltés részévé tették [példaként érdemes az *Ártatlanok mézsárlása* (1610) vagy a *Sámson és Delilah* (1609–1610) című képeket felidézni], mégis van több olyan nemi erőszakot tematizáló alkotása, melyben voltaképpen láthatatlan a kényszerítés kontextusa. (Lásd például az 1601-re és 1602-re datált, két *Léda és a hattyú* című festményeket, Museum of Fine Arts, Houston és Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda) [Kép 7. és Kép 8.]

---

<sup>173</sup> CURRAN 1978, 236–237.

<sup>174</sup> OVIDIUS, *Átváltozások*, VI. könyv, 424–674.

<sup>175</sup> B. NAGY 2020, 119.

<sup>176</sup> AHMAD 1994, 281.

Ugyanígy nem jelenik meg ellenkezés a *Ganümedész elrablása* (1611–12, Palais Schwarzenberg, Bécs) című festményen sem. *Svetlana Alpers* a jelenetet a fiatal pásztor megerőszkolásának neo-platonikus újraértelmezéseként olvasta, ami értelmezésében a tudat visszatérését szimbolizálja a teremtőhöz. A kompozícióban szereplő kehely szimbolikusan Ganümedész jövőbeni pohárnoki szerepére utal, mely státuszt szépsége jutalmaként kapta bántalmazójától.<sup>177</sup> A *Jupiter és Danae* (1620 k., magángyűjtemény) című képen a főisten váratlan látogatását közömbösen konstatáló Danae, fedetlen ágyékával és kérő tekintetével mintha leginkább az aranyérmék begyűjtésével lenne elfoglalva. [Kép 9.] Az *Apolló és Daphné* (1636k., Musée Bonnat-Helleu, Bayonne) című vázlaton nyomát sem látjuk az Ovidiusnál leírt rémült menekülésnek, ehelyett inkább hat egy könnyed koreográfiának a címszereplők között. [Kép 10.]

Azonban, ahogyan *A. W. Eaton* kiemelte, az ókori nemi erőszakot feldolgozó alkotások vizuális programja gyakran sajátos egyensúly megalkotását célozta, ami bizonyos szempontból stabilizálta az események dramatikus erejét. Tiziano *Európé elrablása* (1560–62, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) című festményét elemezve Eaton rámutatott, hogy a kép nem csupán a közelgő fenyegetést érzékelteti, hanem ellentmondásos motívumok révén az élvezet érzetét társítja az áldozathoz.<sup>178</sup> A Rubens-féle másolaton (1628–29, Prado) szintén megfigyelhető, hogy Európé arckifejezése extázisként értelmezhető, illetve, hogy érzéki módon markolja meg a bika szarvát, ami azt sugallja, hogy aktív résztvevője és élvezője az eseményeknek.<sup>179</sup> A felette lebegő rózsaszín drapéria a győzelem szimbóluma, míg a nyíltalan íjat tartó puttó a szerelmi vágy allegóriája. [Kép 11.] Eaton szerint ezért a szexualizált erőszak reprezentációnak a mértékletesség a kulcsa: ha túl nagy hangsúlyt kapna Európa részvétele, az eltüntetné kiszolgáltatottságát; a túl erős rémület pedig akadályozná az élvezet fantáziáját.

Az Eaton által feltárt szemiotikai konstrukció kiolvasható a korábban említett két festményből is. E szerint Danae elpirult arca és vérbő ajkai éppúgy az élvezet kontextusát kapcsolják az áldozathoz, mint a megbecstelenítés előtt az emberi nemből való kitaláztatást választó, részben már fává alakult Daphné csábos visszapillantása bántalmazójára.

A műalkotásokban ábrázolt arckifejezések és gesztikulációk fontos helyet foglaltak el az akadémiai vitákban. A poussinista *Charles le Brun* arra törekedett, hogy azonosítsa az

---

<sup>177</sup> ALPERS 1967, 273–277.

<sup>178</sup> EATON 2003.

<sup>179</sup> *John Berger* hasonló működést azonosított a női akt európai tradíciójában. Értelmezésében a tükör szerepeltetése azt a célt szolgálja, hogy a nőt a benne gyönyörködők bűnrészesévé tegye azáltal, hogy úgy ábrázolja, mint aki önmagát is elsősorban látványként kezeli (BERGER 1990, 52–53).

egyetemesnek gondolt érzelmekhez tartozó formulákat. Az érzelmek hatékony művészi ábrázolását segítő taxonómia mozdulatokat, arckifejezéseket, illetve színeket és formákat rendelt a lélek láthatatlan szenvedélyeihez. A statikus képek azonban mégsem tudják visszaadni az arc mozgásában rejlő, az érzelmi változást elsőként jelző átmeneteket. A festészetben ezért gyakran többféle arckifejezést ábrázoltak a kompozíciókban, hogy érzékeltessék egy érzelmi reakció kibontakozását. Le Brun 1667 nyarán Nicolas Poussin *Mannahullás* (1638–39, Louvre) című képe kapcsán mutatta be, hogy a különböző korú és temperamentumú szereplők ábrázolásával a festmény egyaránt utal a nyomorúságra és éhezésre, valamint a mannahullást követő öröme, csodálatra vagy hódolatra. Meglátása szerint Poussin kilenc ókori mintára támaszkodott, melyek közül a legkifejezőbb a *Laokoón* volt.

Az antik szobrászatban – amelyet az akadémia mértékadónak tekintett – a test harmóniáját és az esztétikai egységet a visszafogott érzelmi tónus biztosította. Az ókorral szemben a barokk művészet viszont már tudatosan használta a mimikát, hogy érzelmileg is bevonja a szemlélőt. A nemi erőszakot idéző rubensi jelenetek esetében a mimika mégis feltűnően visszafogott, jóval hűvösebb, mint más mitológiai témáknál.

A vizsgált festmények közül érdemes kiemelni a *Dianát és nimfáit meglepik a satírok* (1939–40, Prado) című alkotást, mely – a poussini példához hasonlóan – érzelmek széles spektrumát mutatja be. A festmény jobb szélén ijtartó istennő, a tőle balra, illetve a bal szélén szereplő nimfák egyértelműen dühös, harcos arckifejezéssel fordulnak a támadók felé. Ezt főként a szemöldök teszi hangsúlyossá, ami *le Brun* szerint a szenvedélyek szempontjából fontosabb a szemeknél is.<sup>180</sup> Egyértelmű ellenállásukat azt teszi különösen érdekessé, hogy a képen csak ők nem érintkeznek közvetlenül a satírokkal. A további három nimfa közül kettő fizikai küzdelmet folytat velük, míg a harmadik bal karját lefogja, jobb karját pedig hátra törő bántalmazója. Arckifejezésük mégis kisimultabb, főleg az utóbbi – már elragadt – nimfáé, aki teljesen megadó, elrévedt, békés pillantással tekint a távolba. Ráadásul nála a leghangsúlyosabbak a piros ajkak és az arcpír, amelyeket a tudomány a női vonzerő egyetemes kódjaként tart számon, mivel összefügghetnek a megemelkedett ösztrogénszinttel, a termékenységgel és a szexuális izgalommal.<sup>181</sup> Rubens nőalakjai gyakran ezzel a rezzenéstelen arccal kerülnek bemutatásra az erőszak közepette is, miközben az érzéki kódok mintha élvezetet

---

<sup>180</sup> WALKER et al. 2019, 96.

<sup>181</sup> Lásd még ehhez: LEHMANN et al. 2018.

sugallanának. Ez a passzivitást és vágyat egybemosó ábrázolásmód domináns eleme a rubensi erőszak-sémáknak.<sup>182</sup> [Táblázat 2.]

A 35 vizsgált festményből 12-ben teljesen semleges arckifejezés jelent meg az áldozatok, és 21 esetben az agresszorok részéről is. Mivel a rubensi arckifejezések a szexuális abúzus extrém érzelmi valóságát helyettesítik, visszafogottságuk olyan esztétikai döntésként értelmezhető, amely a testiség bemutatását az erőszak ábrázolása elé helyezi. A képek között mindössze 14 festményben látható egyértelmű jele az áldozatok testi ellenállásának vagy védekezésének, ehelyett a rémület, tehetetlenség, megadás vagy fohászkodás mozzanatai jelennek meg. 14 esetben pedig az elkövetők testtartásában sem egyértelmű az abúzív fellépés.

Ráadásul a szexualitás ábrázolása különösen sérülékeny a jelentéscsúszás szempontjából. Andy Warhol *Blowjob* című filmje kapcsán Roy Grundmann kiemelte, hogy „magának a szexuális aktusnak a jelentését állandóan az a veszély fenyegeti, hogy elnyelik a nem szexuális, ám fokozott végletek, mint például a fájdalom vagy a pszichés gyötrellem lehetősége.”<sup>183</sup> A nemi erőszak ábrázolásának sérülékenységet tovább növeli, hogy a szexualitás további szélsőséges tapasztalatokkal fonódik össze.<sup>184</sup> Emiatt Rubens alapvetően érzéki világában a fájdalom apró gesztusai is könnyebben válhatnak az élvezet jelévé, eltávolítva a jelenetet a szenvedéstől. Az erőszak kontextusának háttérbe szorulása elfedi a szexuális bántalmazás természetét, ami az jelenetek kölcsönös élvezetét (a) egyértelművé ugyan nem teszi, de sugallja.

Míg a mitológiában az erőszakleírás az érzékiség fokozásának eszköze, addig Rubens úgy építi be az erőszakot képei élvezetstruktúrájába, hogy azt részben láthatatlanná teszi, és a kölcsönösség irányába tolva erősíti az abúzus erotikus kódolását, amit Eaton bármely műalkotás etikai hibájaként azonosít. Értelmezése szerint azok a festmények, amelyek a nemi erőszak eseményét ezzel a belső ellentmondással oly módon mutatják be, hogy az felkeltse a

---

<sup>182</sup> *Aby M. Warburg* német művészettörténész szerint ez a polarizált, ugyanakkor inverzióra hajlamos – általa „pátosz formulaként” megnevezett – dinamika volt az, amit a reneszánszkori alkotók hozzáadtak az antikvítás művészetéhez: „Az ellentétes pólusok közötti dinamikus ingadozás az a sajátos többlet, amellyel a reneszánsz gazdagította az antik hagyományt.” (idézi: KNAPE 2008, 62.) Rubens számára az itáliai reneszánsz művészet vívmányai éppolyan fontos referenciát jelentettek, mint az antikvítás. (HARRISON et al. 2000, 28–29.)

<sup>183</sup> GRUNDMANN 1993, 33.

<sup>184</sup> A nemi erőszak ábrázolhatóságát *Mieke Bal* alapvetően elvetette, mert magát a történet – fizikai, és pszichés szempontból egyaránt – belsőként jellemezte (BAL 2001b, 100).

néző szexuális vágyát, etikai szempontól akkor is hibát követnek el, ha adott esetben nem váltják ki ezt a hatást.

Eaton olvasatában az ilyen alkotások azáltal erősítik meg a nemi erőszak mítoszokat, hogy elmosás a határt a vágy és az erőszak között. „Ennek a fantáziának az alapelemei ismerősek lehetnek, például az a hiedelem, hogy valójában a nők maguk is akarják és kérik, hogy megerősokolják őket; kihívó ruhákkal provokálják, vagy azzal kísértik a férfiakat, hogy sötétedés után egyedül sétálnak az utcán, emiatt megérdemlik, amit kapnak, elvégre a nemi erőszak kielégíti titkos vágyaikat; valójában élvezik a helyzetet, csak azért tettetnek ellenállást, hogy megőrizték az erkölcsösség képét; a nem náluk igent jelent stb.”<sup>185</sup> Az elérhető bizonyítékok alapján az ilyen, a női szexualitásra vonatkozó tudattalan feltételezések, már a reneszánsztól kezdve széles körben terjedtek, meghatározva a nemi erőszak ábrázolásokat is.<sup>186</sup>

#### 4.4.3. Ismétlődő pozíciók – a hatalom erotikája

Rubens nemi erőszakábrázolásai többnyire összhangban állnak *Susan Brownmiller* „hősies erőszak” (heroic rape) koncepciójával<sup>187</sup>, amely azokra a mitologikus narratívákra utal, ahol az erőszaktevő isten vagy hős, így tette részben kiváltságként értelmezhető. Ahogyan *Nancy Princenthal* felhívta rá a figyelmet, a római történelem új államformáit hozó, meghatározó fordulópontjait is nemi erőszak mítoszok jelzik, melyek ezáltal a civilizációs fejlődés mintegy elmaradhatatlan részeként tűnnek fel.<sup>188</sup> Ide sorolható Rubens *Mars és Rhea Silvia* (1617, Liechtenstein Museum, Bécs) című festménye, mely erőszakból a városalapító Romulus és Remus fogant; az 1635–40 között festett két *Szabin nők elrablása* című festmény (National Gallery, London), melyekben a nők kényszerített anyasága és házassága egy új politikai rend, a királyság létrejöttének záloga volt; illetve a *Lucretia és Tarquinius* (1610, Ermitázs) című festmény is, mely erőszakátétel és az azt követő öngyilkosság nélkül a köztársaság nem jött volna létre.

A nemi erőszak ábrázolások az abszolútizmus idején a hatalmi reprezentáció részeként terjedtek el a képzőművészetben. A korban az erőszak, mely korábban a politikai hatalom egyik

---

<sup>185</sup> EATON 2003, 163–164.

<sup>186</sup> Uo.

<sup>187</sup> A hősies (nemi) erőszak terminust Brownmiller a kulturálisan elfogadott, irányadó szexuális abúzusok megnevezéseként vezette be. Etnográf elemzésében a nemi erőszakot a férfiasság kifejezéseként, a tulajdonnak tekintett nők jeleként, illetve a nők kordában tartásának eszközeként mutatta be új-guineai, brazil, kenyai törzseknél. Ezt egyetemes tendenciaként azonosította a kultúrát meghatározó férfi fantáziában, egészen a kortárs tömegkultúráig (BROWNMILLER 1975, 313–342).

<sup>188</sup> PRINCENTHAL 2019, 185.

eszköze volt, a politikaelméletben is döntő tényezőként tűnt fel.<sup>189</sup> Az akaratát és vágyait agresszíven érvényesítő, potens férfi képe ezért kedvelt művészeti téma lett a kora modern udvari közegben. A palotákat dekoráló nemi kényyszerítések (például a politikai házasságok vagy területi expanzió szimbólumaként) az uralkodói hatalom abszolút elsőbbségét hirdették. A területi és politikai jogok kisajátításán túl a testek feletti mitológiai uralom akár az uralkodói hierarchiát is szimbolizálhatta. A Palazzo Vecchio *Giove-terme* például Cosimo de' Medici hatalmi státuszát örökítette meg allegorikus formában. Egyes freskókon Cosimo mitológiai erőszaktevőként, másokon pedig az ifjú Ganümedészként szerepel, utalva V. Károlytól kapott hercegi rangjára.<sup>190</sup>

A *Leukipposz lányainak elrablása* (1615–18, Alte Pinakothek, München) című festményéhez Rubens egy erőszakos harci kompozíció, Leonardo de Vinci Anghiari csatát ábrázoló képéből inspirálódott, az arckifejezések ellágyítása azonban a mitológiai áldozatok szenvedését háttérbe szorította. A történet szerint egymással versengő Castor és Pollux a képen testvéri együttműködésben valósít meg nőekkel szembeni erőszakot. *Margaret D. Carroll* szerint a dioszkuroszok által elkövetett dupla nemi erőszak festészeti átírata az 1615-ben kötött kettős királyi házasság allegóriájaként értelmezhető. A francia XIII. Lajos és a spanyol trónörökös, IV. Fülöp közötti újdonsült sógori kapcsolat az európai béke garanciája lett. A duplafrigy így elsősorban nem a házastársak, hanem a két uralkodó szövetségét szentesítette.<sup>191</sup>

Bár az abszolút monarchiák idején a szexualitás és az erőszak az uralkodói reprezentáció legitim részét képezte, a francia forradalom nyomán kibontakozó polgárosodási folyamattal ez radikálisan átalakult. A szexualitás nem a politikai fölény, hanem az uralkodói önkény morális bukásának bizonyítéka lett – a korabeli pornográfia tanúsága szerint. A degenerált szexualitás – különösen az arisztokrácia és a klérus körében – elrettentő példaként szolgált, ám gyarlóságuk egyben a köznép világába helyezte e szereplőket. A pólusok felcserélődése ellenére mind az abszolutista, mind a korai polgári reprezentációt átjárta a szexualizált hatalom képe, melyben a vágy az osztályhierarchián keresztül strukturálódott.

A modern pornográfiában a vagyon alapú hatalom erotizálása került újra előtérbe. A nagyjátékfilmeket idéző pornó – eszképiista jellegéből adódóan – a kezdetektől preferálta a kifinomultság, az elegancia, és az arisztokratikusság vizuális jeleit. Ennek a retorikának egyik korai képviselőjeként – a korábban említett – *Radley Metzger* így nyilatkozott: „Nem akartam

---

<sup>189</sup> CARROLL 1989, 5.

<sup>190</sup> Uo. 6.

<sup>191</sup> Uo. 14.

elegáns lenni. Az egyetemen azt tanították, hogy a vígjátékok azért szólnak gazdag emberekről, hogy ne kelljen aggódni amiatt, hogy miből élnek [...] Ha azt akarod, hogy a karaktereid szabadok élhessenek, kell, hogy legyenek erőforrásaik.”<sup>192</sup> Metzger gondolata tömören összegzi a modern pornográfia társadalmi vágyképét, mely szerint a szabadság ára a birtoklás.

A pornófilmben a hatalom és a vagyon erotizálásának tetőpontját a hard glamour valósította meg, mely a kapitalista esztétika egyik legkövetkezetesebb vizuális logikáját tükrözi. A zsáner – és kitüntetetten Adamo – gyakran helyezte az aktusokat luxuskörnyezetbe, például kastélyokba, fényűző birtokokra, kényelmes bőrkánpókra és selyemlepedőkkel borított ágyakra.<sup>193</sup> Bár Adamo sokszor csak illuzórikusan, stúdióban idézte meg, a filmekben a bőség a vágy egyik elsődleges katalizátora, melyben a luxuscikkek bemutatásán keresztül a jólét szinte „tapinthatóvá” válik és a testekkel együtt fogyasztható.

A korszakra jellemző szofisztikált marketingkommunikáció az előkelő kultúra attribútumait használta, hogy a prosperitás és elegancia képzetét keltve kedvező fényben tüntesse fel az iparágat. A művészeti utalásokkal, vagy konkrét műtárgyakkal megidézett magas kultúra ezért nem pusztán esztétikai kérdés, hanem a jólét performatív megjelenítésének eszköze. A vizsgált Adamo-filmek kétharmadában látható legalább egy olyan szexuális aktus, melyben visszatérő kompozíciós elemként szerepel képzőművészeti alkotás.<sup>194</sup> [Kép 12.] Összesen 145 jelenetben volt látható időről-időre műalkotás a közösülés során<sup>195</sup>, melyeket – elsősorban a nápolyi és magyar forgatásokhoz – Adamo személyesen választott ki.<sup>196</sup>

Azáltal, hogy a szexuális szabadságot az elit kultúrához kapcsolta, Adamo szembe ment azzal a közkedvelt felfogással, amely a pornográfiát a társadalom periferiájával asszociálja. „Az elképzelt pornófogyasztó a felső osztálybeli férfiak alsóbb osztályú férfiakkal kapcsolatos félelmeit testesíti meg: durva, állatias és szexéhes.”<sup>197</sup> Ezzel szemben a hard glamourban a társadalmi elit szexuális elitként való ábrázolása – a hatalom erotizálásán keresztül – azt a benyomást kelti, hogy a pornográfia a hatalomszerzés és a szabadság csúcsa. A jómód képében

---

<sup>192</sup> GALLAGHER 2000.

<sup>193</sup> Gyakran előfordult, hogy a nemzetközi pornóipar Magyarország történelmi jelentőségű helyszínein forgatott. Gianfranco Romagnoli és Steve Morelli például a műemlékvédelem alatt álló Festetics-kastélyt bérelték ki a *Mata Hari: The Missing Piece* és a *Mata Hari: Seconda Parte* című filmek forgatásához. (SZOVERFY MILTER et al. 2005, 182.)

<sup>194</sup> Lásd: Táblázat 5.

<sup>195</sup> A *Sex Experiment* című filmben Adamo saját alkotásai szintén láthatók. A különböző műtárgyak szerepeltetésével kapcsolatban Adamo azt mondta, hogy ez egyfajta provokációt jelentett a részéről, mert míg a mainstream rendezők által bemutatott explicit szexualitás transzgresszív műalkotássá avanszálja a filmeket, addig a magas kultúra hermetikus elzárkózik a pornórendezők munkáitól.

<sup>196</sup> Lásd: Adamo-interjú, 123.

<sup>197</sup> KIPNIS 1996, 175.

ünnepelet hatalom ráadásul teljesen átszövi a filmeket, egy kívánatos rend részeként mutatva be az esetlegesen erőszakos cselekményeket.<sup>198</sup>

#### 4.4.4. Túl szép, hogy fájjon – a hatalom esztétikája

Ahogy láttuk, az antik mítoszokban erotikusként kódolt szexuális brutalitást a festészet évszázadokon át esztétikai élményként mutatta be. *Nancy Princenthal* szerint az európai festészeti tradícióban a nemi erőszak fizikai és pszichés valóság nélküli, tiszta allegóriaként szimbolizálja a női alávetettséget.<sup>199</sup> A hatalom erotizálása Rubens vizsgált festményeiben is a szexuális abúzus és az explicit erőszak formáinak elkerülésével valósult meg. Meglátásom szerint ehhez a hagyományhoz illeszkedik az esztétikai kódokkal szegélyezett adamo-i pornófilm, mely semlegesként mutatja be azokat a szexuális gyakorlatokat, amelyek bizonyos esetekben az intimitás határainak átlépését jelenthetik. Adamo filmjei – a képzőművészeti példákhoz hasonlóan – esztétizálják az erőszakot, és érzéki élménnyé alakítják, eltolva ezáltal a gyártás vagy a befogadás etikai horizontját.

A vizsgált filmekben a szexualitás és az erőszak gyakran éppen a hatalom erotizálásán keresztül fonódik össze a filmek vizuális és narratív retorikájában. A jelenetek a fetiszizált társadalmi különbségeket alakítják nézői élvezetté: Adamo-nál más pornófilmekhez képest is intenzívebben határozza meg a férfitekintetet követő kameramozgás. Saját elmondása szerint a szexjelenetekhez használt kézikamera lehetővé tette, hogy a filmkép közvetlenül tükrözze saját vágyát.<sup>200</sup> Az eseményekkel együtt mozgó kamerával szemben a női test gyakran passzívan vagy rendelkezésre állóként jelenik meg. Ez a működés egy – a mitológiai világképet is meghatározó – hierarchikus renddel való azonosulást ösztönöz (aktív férfi-passzív nő). Miközben az aktusok a valóság legközvetlenebb illúzióját teremtik meg, a filmes konvenciók folyamatosan közbeékelődnek. Így mindaz, ami a szereplők által megjelenített túsokkal,

---

<sup>198</sup> A pornográfia mitologikus világában természetesen ennek a viszonyoknak az ellenkezője is érvényes, hiszen a pornó gyakran kigúnyolja és megkérdőjelezi az osztályalapú sikeres férfi eszményét. Az olyan történetek, amelyekben a dúsgazdag, tehetetlen férjjel szemben a fiatal fizikaimunkás-fiú testesíti meg a potenciát, olyan férfiaságot mutatnak be, melyben az iskolázottság, a vagyon és a felsőbb osztálybeli státusz hátrányt jelent. Jól példázza a pornóipar sajátos retorikáját, ahogyan *Larry Flynt*, a *Hustler* magazin alapítója szembehegyezkedett a *Playboy* esztétikájával: „sosem próbáltam a művészet köntösébe rejteni, amit csinálok. [...] A *Hustler* a szexről szól. [Ez] egy szórakoztató magazin.” (Idézi: O’Toole 1998, 12.) Tudatosan a munkásosztályt megszólítva Flynt különbséget tett a „valódi” és a „művészetként” prezentált szex között. Utóbbit az elit hóbortjának tekintette, míg az előbbit tömegeknek kínálta.

<sup>199</sup> PRINCENTHAL 2019, 183.

<sup>200</sup> Ugyan a párhuzamot Rubens festészetével a véletlen művének nevezte, a hasonlóság magyarázatát Adamo a képalkotásra jellemző testi vágyban vélte felfedezni: „[...] lehetséges, hogy azért hasonlít a kettő, mert Rubens is és én is vágytunk arra, amit ábrázoltunk. Filmezéskor csak azt a részt veszed fel, ami tetszik, és próbálsz úgy megjeleníteni, ahogy számodra vonzó.” (Lásd. Adamo-interjú, 125).

alattvalókkal, rabszolgákkal, prostituáltakkal – végső soron bárkivel – a közösülés során történik, szükségszerűen egy esztétizált fikció keretei között marad.

A pornójelenetek szexuális töltetét a végtelenített élvezet fantáziája adja, elrejtve, hogy az erőteljes penetrációk monoton ritmusa elsősorban maszturbálásra optimalizált, nem a szereplők igényeire hangolt. Ezt a fantáziát a sztoikus férfiakkal szemben a mindenre élvezettel reagáló nők dramatizálják, melynek ironikus példája a „fellatio” közben néma férfi és az orgazmikus hangokat hallató nő „klasszikus” párosa. „A pornó világa kiegyensúlyozott és harmonikus. A nők és a férfiak szexuális igényei tökéletes összhangban vannak: lényegük ellentétes, kapcsolatuk szimbiotikus. A nők azért élnek, hogy megdugják őket, a férfiak pedig kötelezően dugnak.”<sup>201</sup>

Ezt a harmonikus illúziót támogatta, hogy a pornószex olyan elemeit, melyeket az ipar – akár már a kezdetektől – azok inherens szadizmusával hirdetett, a hard glamour jelzés nélkül, a normatív szexuális élvezet részeként mutatta be. Ilyenek például azok a férfi orgazmust rögzítő, úgynevezett „faceshot” jelenetek, melyekben az ejakulátum a női arcra kerül. A vizsgált filmekben az ejakulációk 86 százalékával történt ez, ami jól mutatja, hogy az arcra élvezés a kétezres évekre pornószex egyik alapvető kellékévé vált.<sup>202</sup> Szimbolikája szempontjából azonban érdemes a veterán pornósztárs és producer, *Bill Margold* kilencvenes évek elején megfogalmazott gondolatait idézni: „Azt akarom megmutatni, amire minden férfi vágyik: nők elleni erőszakot. Meggyőződésem, hogy ezzel egy valódi igényt elégítünk ki. A legerőszakosabb jelenet az arcra élvezés. A férfiak erre gerjednek, mert így állhatnak bosszút azokért a nőkért, akiket a valóságban nem kaphatnak meg. Az a cél, hogy elárasszuk a világot arcra élvezéssel.”<sup>203</sup> Margold nyilatkozata az iparág attitűdjét tükrözi, amely a női test megalázását gyakran az élvezet és a bosszú médiumaként konstruálja.

A hard glamour másik alapvető eleme az anális penetráció, ami már a nyolcvanas évek végétől a pornószex részévé vált, annak ellenére, hogy a női szexualitás szempontjából ez többnyire nem számít kívánatos gyakorlatnak. Éppen emiatt a mainstream pornó előszeretettel utalt és utal ennek a szexuális formának a fájdalmas, büntető jellegére, ami egyben erotizálja a női alávetettséget és szenvedést.<sup>204</sup> A pornón belül az análszex konvencióvá válása a kilencvenes évektől egybeesett a sok hard glamour produkció infrastruktúráját biztosító

---

<sup>201</sup> *Margaret Baldwint* idézi: JENSEN 2007, 57.

<sup>202</sup> A vizsgált filmek szexuális gyakorlatait a Táblázat 3. rögzíti.

<sup>203</sup> STOLLER 1993, 22.

<sup>204</sup> Néhány erre specializálódott honlap ma is egyértelműen mutatja ezt a tendenciát, például: [brutalanal.net](http://brutalanal.net), [analdestruction.org](http://analdestruction.org), [painaltube.com](http://painaltube.com) (letöltve: 2025. 07. 08.).

magyarországi pornóipar felemelkedésével, ezért a nemzetközi piacon az anális szex a „magyar look” egyik attribútumaként terjedt el. A „made in Budapest” jelzés, illetve az amerikai pornótékák „Hungarian” feliratú polcai egyértelmű tartalmi ígéretet jelentettek, ami az amerikai dominanciával szemben a magyar pornóipar tudatos pozicionálására utal.<sup>205</sup>

Az anális szex elterjedésével jelent meg egy másik gyakorlat, ami azóta külön kategóriaként szerepel az online pornóoldalakon. Az ATM (ass to mouth) során a pénisz (vagy dildó/vibrátor) közvetlenül az ánuszból kerül a szájba. Megkockáztatva az anakronizmus veszélyét, figyelemre méltó sajátosság, hogy a pénisz áthelyezése a végbélnyílásból a szájba olyan degradáló aktusnak tekinthető, mely már a római kultúrában is a legdurvább szexuális megaláztatásnak számított.<sup>206</sup> Az ánuszból a vaginába történő behatolás (ATV), valamint az ATM szex alkalmi és állandó kapcsolatokban egyaránt fokozza a nemi betegségek kockázatát. E szexuális formák ezért az agresszió fogalmi keretében értelmezhetők.

Az elemzés során a férfit és nőt egyaránt ábrázoló, illetve nem csak orális szexet vagy maszturbálást rögzítő jelenetek 80 százalékában történt anális behatolás. Ugyan csak körülbelül félszáz jelenet mutatta be közvetlenül a pénisz áttételét az ánuszból a vaginába vagy a szájba, a jelenetek tanúsága szerint azonban mind a három testnyílás váltakozva vett részt az aktusokban. A 86 százalék faceshot mellett a maradék 14 százalékban az ondó a női testen landolt, és a legtöbb esetben innen került még a nők szájába. Összesítve az esetek 71 százalékában került ejakulátum nők szájába anális szexet követően.

Az erőszakos szexuális gyakorlatok ellenére Adamo filmjei a szenvedés ábrázolásának minimumára törekedtek. A gonzóval ellentétben filmjei nem az extrém megalázó, és célzottan degradáló szex formáit ábrázolták. A történetekben néhány kényszerített aktus szerepelt, és ugyan a túszejtés visszatérő motívum, ez többnyire nem fejlődött szexuális interakcióvá. Ugyanakkor az eseményeket teljesen átítatták a direkt abúzív cselekedetek, mint például a testnyílások széthúzása vagy ujjal feszítése, az arc, a mellek illetve a vagina pénisszel ütése, a pofozás, a fenekelés, az arcon köpés, a fojtogatás stb.<sup>207</sup> Mivel a szereplők jellemzően nyitottak voltak és vágytak is a szexre, az agresszió szinte sosem konfliktusra vagy ellenállásra adott reakció volt, pusztán a vágy koreográfiájának részeként került bemutatásra. A gyengédség jelei

---

<sup>205</sup> SZOVERFY MILTER et al. 2005, 187.

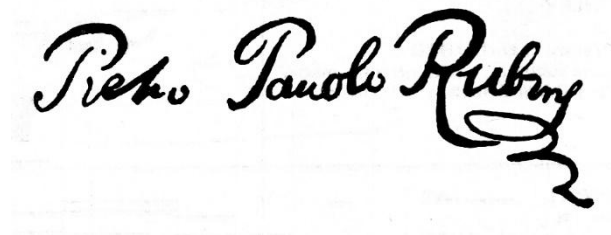
<sup>206</sup> A római irodalomban egyedül *Catullus 16. carmenének* első és utolsó sora utal kényszerített anális majd orális behatolásra, amelynek sorrendje fokozottan megbotránkoztatóvá, és ezáltal humorossá tette a fenyegetést. A rómaiak szexuális megaláztatás-skálája szerint ugyanis az orális penetráció jelentette a legnagyobb megségyenítést, mivel beszennyezte a tisztaság jelképének számító száját (FLETCHER 2017).

<sup>207</sup> Az erőszak normalizált jelenléte miatt releváns hivatkozási pontként tekintek *Ana J. Bridges* és munkatársai kutatására, akik a 2000-es évek közepére vonatkozó tanulmányukban a legkeresettebb pornóvideókat elemezve arra jutottak, hogy azok 88 százalékában dokumentálható fizikai agresszió. Időben és popularitás szempontjából a tanulmány az általam vizsgált Adamo-filmek korpuszával is átfedésben látható. (BRIDGES et al. 2010)

miatt (például csókolózás, ölelés, simogatás) az erőszak a konszenzuális élvezet részeként jelent meg, mely látszólag tovább fokozta a résztvevők gyönyörét. Az akár a pornószex részét képező, akár más fizikai bántalmazást a női szereplők reakció nélkül hagyták, vagy élvezettel válaszoltak rá (a), ami egyértelműen jelzi, hogy a filmek eleget tesznek az eatoni ártalomhipotézisnek. Azáltal, hogy izgatóvá és szórakoztatóvá teszik, az Adamo-filmek az élvezet részeként legitimálják az abúzust.

## 5. Látvány, melyhez test kell – Képezzé

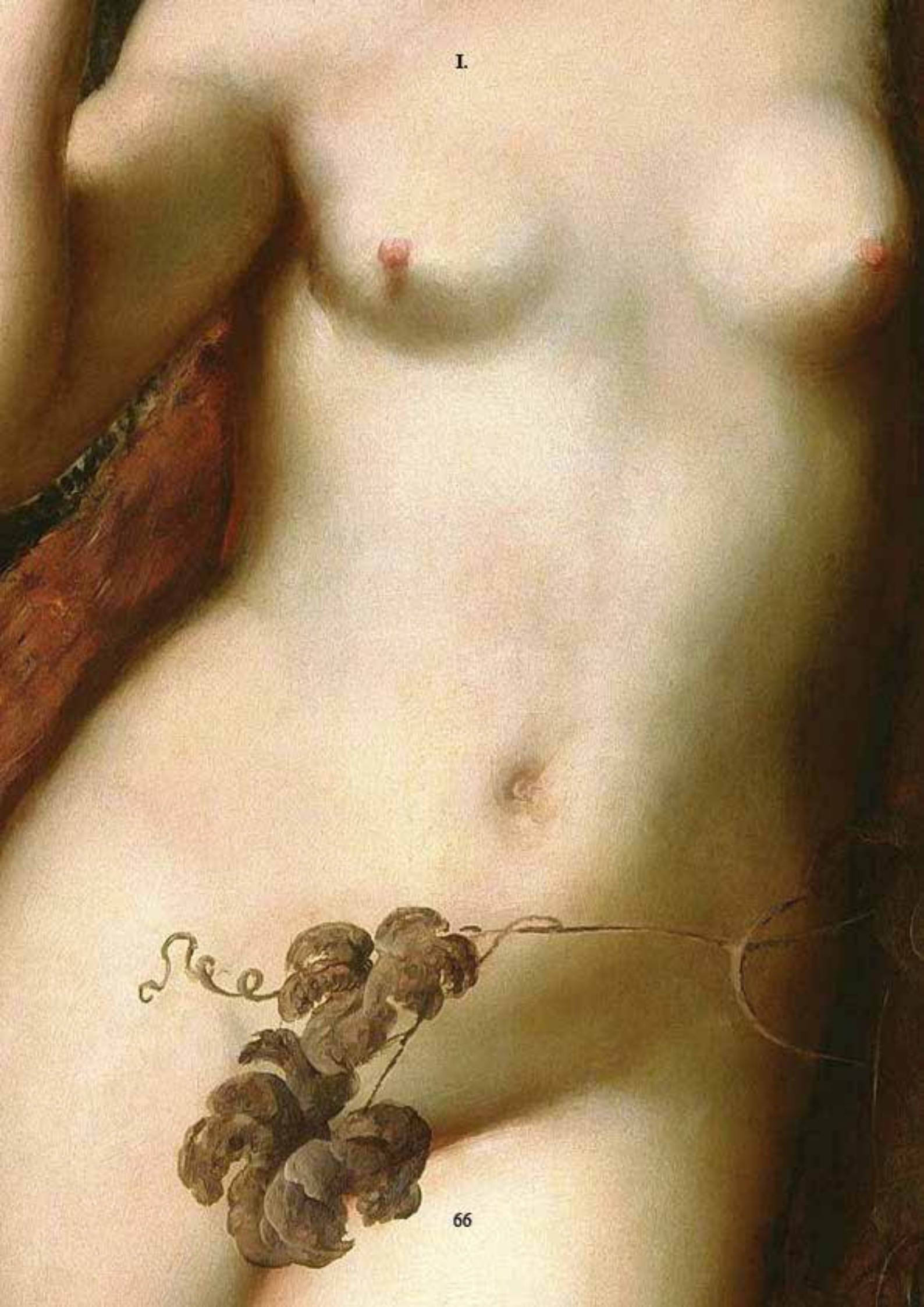
„Bőséges forrással szolgálhatnék egy történésznek [...] merőben mással, mint amit a többség gondol.”<sup>208</sup>

A handwritten signature in black ink, reading "Pieter Paulus Rubens". The signature is written in a cursive, flowing style with a prominent flourish at the end.

---

<sup>208</sup> Részlet Rubens 1634. 12. 18-án Nicolas-Claude Fabri de Peiresc-nek írt leveléből (MAGURN 1991, 392.)

I.





1.

1



2



3.



П.

II



4

5.



67

III.



6.



68



III.

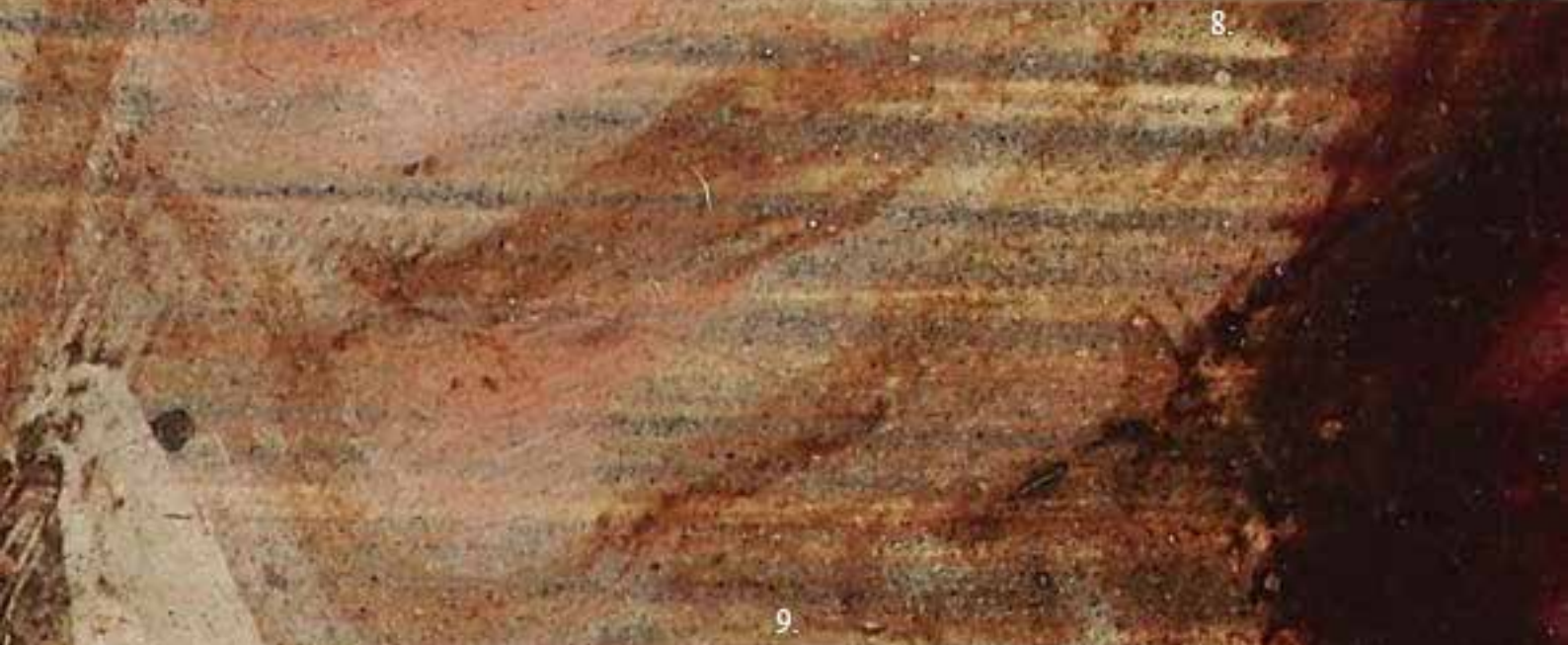




IV.



8.



9.



69



V.

70

v.



10.

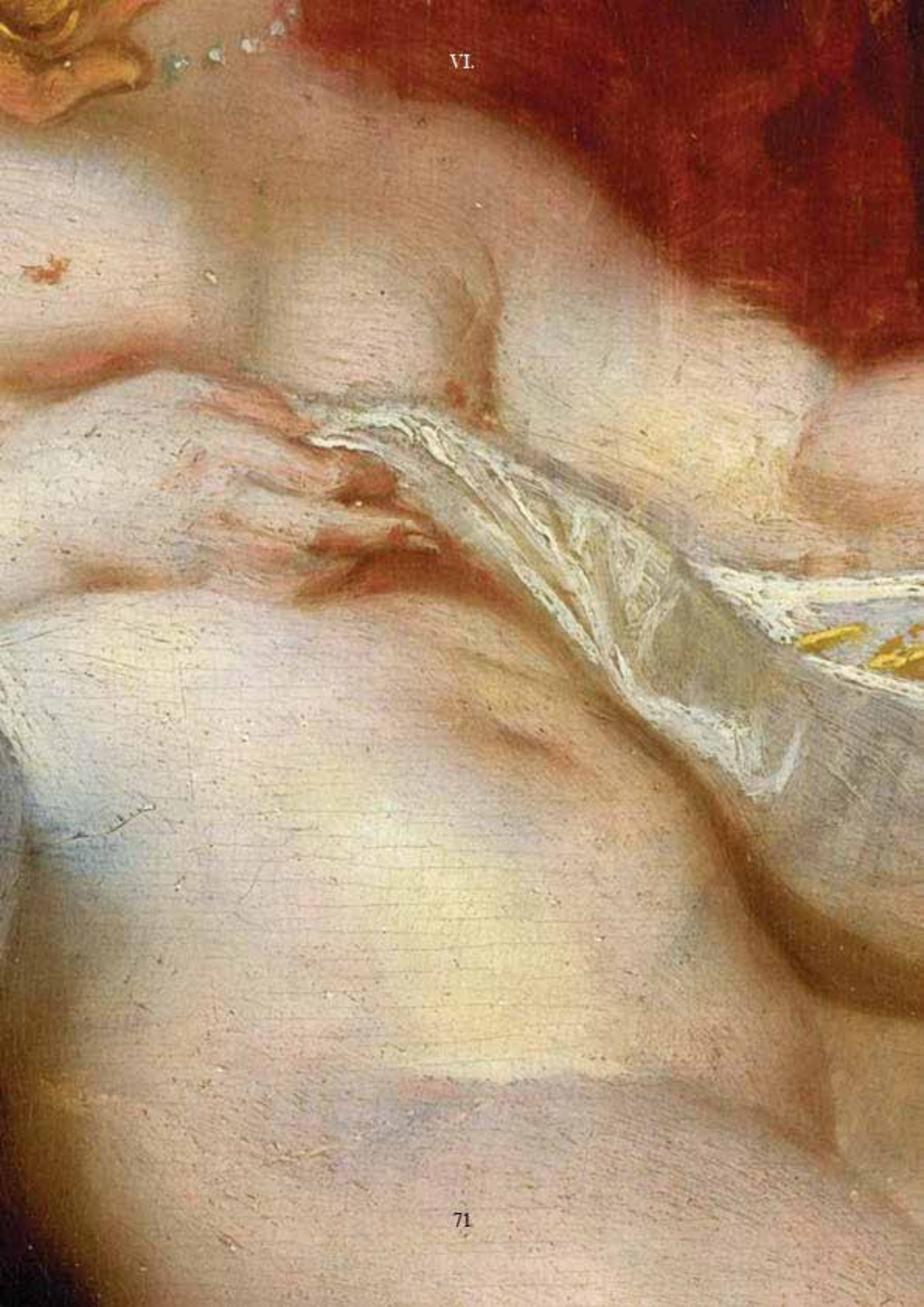


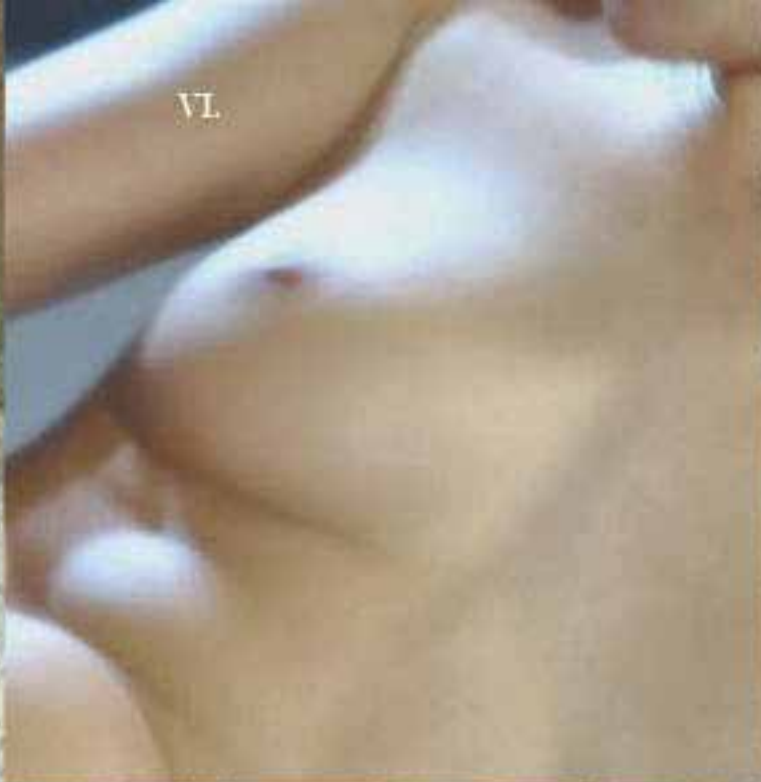
11.



70







VI.

12.

13.



71

VII.



14.

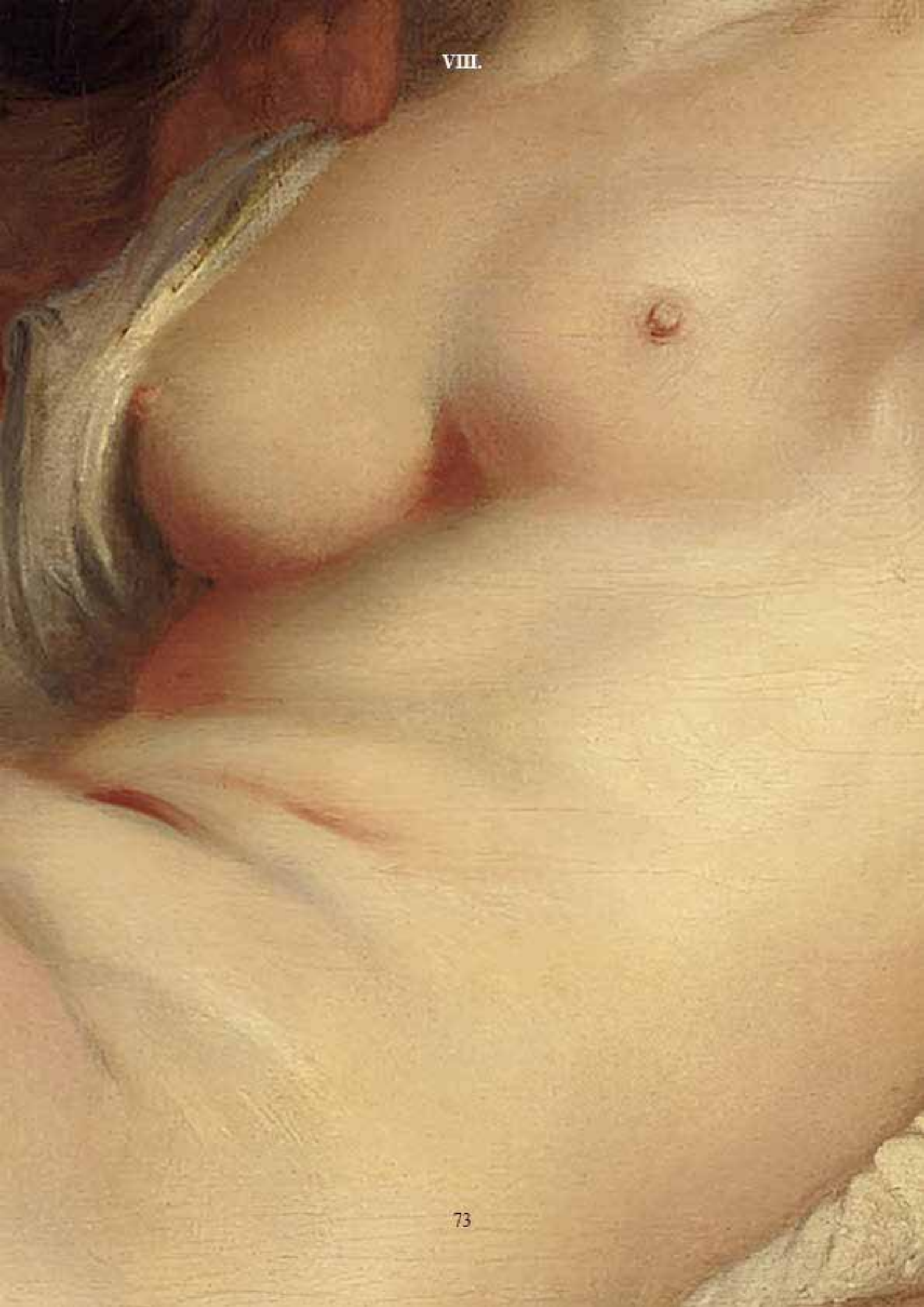


15.



72

VII.



VIII.



16.



17.

73



IX.



18.

19.



74



X

20.



21.



22.

75

X

75





23.



24.

25.









26.

27.







28.



29.

30.





XVI.



31.

XVII.



32.



XIX.



82

34.





35.



36.

XXI.



37.

84





39.



41.

85



38.



40.



44



45

XXIII



42.



43.



XXIV.



47.



49.



51.



87

52.

XXIV.



48.



50.

87



46.

- I. *Ádám és Éva* (1597, Rubenshuis, Antwerpen)  
 1. *China Box* 2. *Calendar Girl* 3. *Sex Opera*
- II. *Ádám és Éva* (1597, Rubenshuis, Antwerpen)  
 4. *House of Games* 5. *Sex Thriller*
- III. *Zsuzsanna és a vének* (1606–07, Galleria Borghese, Róma)  
 6. *China Box* 7. *Private Gladiator II.*
- IV. *Nimfák koronázzák meg a Bőséget* (1603 k., Accademia Nazionale di San Luca, Róma)  
 8. *Big Member* 9. *Big Member*
- V. *A győztes megkoronázása* (1630 k. Kunsthistorisches Museum, Bécs)  
 10. *The Five Keys to Pleasure* 11. *Eve Insane Obsession*
- VI. *Jupiter és Danae* (1620 k., Magángyűjtemény)  
 12. *Sex Opera* 13. *Sex Opera*
- VII. *Három grácia* (1630–35, Prado, Madrid)  
 14. *The Five Keys to Pleasure* 15. *The Five Keys to Pleasure*
- VIII. *Leukipposz lányainak elrablása* (1618, Alte Pinakothek, München)  
 16. *Bellissima I.* 17. *Black Out Sex*
- IX. *Nimfák bőségszaruval* (1615, Mauritshuis, Hága)  
 18. *Babe II.* 19. *Cleopatra II.*
- X. *Vénusz tükörrel* (1615, Liechtenstein Museum, Bécs)  
 20. *The Five Keys to Pleasure* 21. *Dangerous Things II.* 22. *The Five Keys to Pleasure*
- XI. *Betsabé a kútnál* (1635 k., Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda)  
 23. *China Box*
- XII. *Szent György mártíromsága* (1614–15, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux)  
 24. *Roma II.* 25. *Babe II.*
- XIII. *Részeg Herkules* (1615–16, Staatliche Kunstsammlungen Drezda)  
 26. *Virtualia 6. – Lost in Sex* 27. *The Five Keys to Pleasure*
- XIV. *Ixión megtévesztése* (1615 k., Louvre-Lens, Lens)  
 28. *Camorra*
- XV. *Ixión megtévesztése* (1615 k., Louvre-Lens, Lens)  
 29. *Roma III.* 30. *Roma III.*
- XVI. *Persephoné elrablása* (1636–37, Prado, Madrid)  
 31. *The Five Keys to Pleasure*
- XVII. *Pásztorjelenet* (1636–38, Ermitázs, Szentpétervár)  
 32. *Sex Experiment*

XVIII. *A háború következményei* (1638–39, Palazzo Pitti, Firenze)

33. *The Five Keys to Pleasure*

XIX. *Föld és víz egyesülése* (1618 k., Ermitázs, Szentpétervár)

34. *The Five Keys to Pleasure*

XX. *Akhelóosz lakomája* (1615, Metropolitan Museum, New York)

35. *Forever Sex* 36. *Virtualia 5. – The Dark Side III.*

XXI. *Íjat faragó Amor* (1614, Alte Pinakothek, München)

37. *Sex Experiment*

XXII. *Apollo és Daphné* (1635 k., Musée Bonnat-Helleu, Bayonne)

38. *Hard Times* 39. *The Five Keys of Pleasure* 40. *Basic Sexual Instinct* 41. *Virtualia 3. - Dark Side I.*

XXIII. *Leukipposz lányainak elrablása* (vázlat) (1600 k. Nasjonalmuseet, Oslo)

42. *Private Gladiator I.* 43. *Sex Experiment* 44. *Code Name Mata Hari I.* 45. *Fever*

XXIV. *Elkárhozottak bukása* (1620, Alte Pinakothek, München)

46. *Private Gladiator I.* 47. *Without Limits I.* 48. *Private Gladiator III.* 49. *Fever*

50. *Big Member* 51. *Forever Sex* 52. *The Five Keys to Pleasure*

## 6. Megtestesült képek – A jelenlét illúziója

„A férfikultúrában egy szexuális tárgy iránti szerelem, vágyakozás vagy megszállottság a tárgy tulajdonságaira adott természetes reakció.”<sup>209</sup>

Andrea Dworkin (1946–2005)

Ahogy korábban láttuk, a pornográfia hajlamos a mitikus jelentésképzésre, mely működést a művészeti utalások sajátos módon erősítenek fel. *John Berger* szerint a hagyományos művészettörténeti retorikát egy misztifikáló attitűd határozza meg, amely a műalkotásokat leválasztja a történeti és a társadalmi kontextusról, ezáltal elfedve vagy esztétikai formába oldva a műveket meghatározó hatalmi struktúrákat.<sup>210</sup> Az „eufemizálás” a reneszánsztól kezdve a művészettörténeti kánonépítés egyik alapvető eszközét jelentette. *Giorgio Vasari* – akit gyakran az első művészettörténészként emlegetnek – Tiziano híres festményét *Urbinoi Vénusz* (1538, Uffizi) címen kanonizálta. A képen egy meztelen, közvetlenül a néző szemébe tekintő, maszturbáló nő látható.<sup>211</sup> A modell kiléte megosztotta az utókort: egyes értelmezők szerint egy prostituáltat, mások szerint egy menyasszonyt látunk, és a kép nászajándékként készült. Ez utóbbi olvasatban az önkielégítő gesztus a termékenység allegóriája.<sup>212</sup> Bármely értelmezést fogadjuk is el, a festmény elsősorban tárgyiasítja a női testet azáltal, hogy művészetként állítja ki. A címadás révén azonban a kép egyszerre működik a mitológiában és a társadalmi valóság peremén, ezáltal az erkölcsi megítélés keretein túl helyezkedik el.

A pornográfia azonban sohasem pusztán kép, és nem értelmezhető elvont, kontextustól független absztrakcióként. Nemcsak a gyártás és forgalmazás körülményei fonódnak szorosan össze a műfajjal, hanem az is, ahogy a pornográf képek részt vesznek a társadalmi valóság formálásában. Éppen emiatt az ipar tudatosan igyekszik a pornót fantáziaként beállítani, párhuzamos valóságként leírni, melyben bármi történjék is, az valótlannak és ártalmatlannak hat. Ezt a működést erősíti az esztétikum hangsúlyozása is: minél erőteljesebbek a formai megoldások, annál inkább képként érzékelhetők a rögzített események, melyek látszólag nem gyakoroltak vagy gyakorolnak hatást a készítés illetve a fogyasztás valóságára. Az „örök” vagy „magától értetődő” művészet megidézése, azáltal, hogy magára a filmképre tereli a figyelmet,

---

<sup>209</sup> DWORKIN 1989, 113, 115.

<sup>210</sup> BERGER 1990, 12–16.

<sup>211</sup> DENNIS 2009, 15.

<sup>212</sup> A korban a női maszturbálást a szaporodást elősegítő gyakorlatnak tartották, ugyanis a felvilágosodás végéig az orvosok és bábák is úgy gondolták, hogy a sikeres fogantatás feltétele a nő orgazmusa (LAQUER 2002, 23).

olyan asszociációkat hív elő, amelyek többszörösen takarják el a pornográfiát átszövő hatalmi dinamikát. A hard galmour ezért többszörösen érdekelt volt abban, hogy halmozza a művészeti allúziókat olyan referenciák révén, mint a test klasszikus szépségkánonja, vagy annak festői eszközei.

## 6.1. Médiumok között és a médiumon túl

Minden médium sajátos befogadói élményt kínál, és jellegzetes asszociációkon keresztül kapcsolódik a testi vágyhoz. Festészet és film mediális különbsége számos szinten megmutatkoznak, legszembetűnőbb módon abban, hogy a festészet a statikus, a film pedig a mozgóképes bemutatás eszközeit használja. Noha viszonyuk feltérképezése túlmutat e dolgozat keretein, a két vizsgált reprezentáció dinamikája közelít egymáshoz: a Rubens-festmény mozgást sejtet, Adamo filmjei pedig részben mintha képpé lassulnának. A festmény esetében a hatás alapja a rögzítettség: a mozdulatlan látvány teszi lehetővé a kompozíció folyamatos, autonóm szemlélését. Rubens módszere azonban a festészettechnikán keresztül mozgásban tartja a befogadó tekintetét, ami a képek érzékiségét hangsúlyozza. Ezzel szemben a film időhöz kötött médium. A mozira jellemző zárt időrend és a valós idejű befogadás kényszerét a videótechnika megjelenése alapjaiban írta át. A lejátszó által kínált irányítás az intim látványhoz való szabad hozzáféréssel sajátosan medializálta a vágyat: „[a] videómagnó soha nem mond nemet, ahogy a pornófilm szereplői sem. A modellek éppúgy azonnal és kritika nélkül egyeznek bele a szexbe, mint a tévé és a lejátszó.”<sup>213</sup> A vágyképek adamoí lassítása még inkább aláhúzza a film szubjektív időtapasztalatát. Míg Rubens képalkotása az egyházi megújulás szolgálatában állt, addig Adamo módszere a pornófilm lehetséges újrapozicionálásának eszközeként értelmezhető.

Az egymás felé mozdulással párhuzamosan a médiumok önmaguk meghaladására törekednek. A látványtól a valóság felé ható reprezentáció az érzékiségen keresztül mindkét esetben a kép „megtestesülését” célozza. *Susanna Paasonen* „karnális rezonancia” fogalma a fizikai érintés hiányában keletkező közelség és intimitás paradox logikáját tárja fel.<sup>214</sup> Ez a rezonancia nem feltétlenül azonosuláson vagy hasonlóságon alapul, hanem azon a dinamikus kapcsolaton, amelyben a néző saját tapasztalatain, érzékelésén keresztül reagál a látottakra. Ugyan a szerző elsősorban a pornográfia kapcsán vizsgálja a kérdést, a képek által az érző

---

<sup>213</sup> *Barry Brummett*-et idézi: JENSEN 1998, 145.

<sup>214</sup> PAASONEN 2011.

testben keltett impulzusok jelenségét tágabb értelemben a teljes vizuális kultúrára is kiterjeszhetőnek tekinti.<sup>215</sup>

A festészet és a pornográfia érzéki reprezentációinak összevetése kapcsán kézenfekvő lenne például Rubens-t megelőzően Tiziano, illetve őt követve, Goya vagy Ingres sokat elemzett kihívó alkotásait vizsgálni. *John Berger* értelmezésében az európai festészeti hagyományban a férfi tekintetnek készült női akt nem magát a modellt, hanem a test látványát kínálja fel. A festmény médiumán keresztül a mindenkori néző uralja a női testet is. Az *Urbinoi Vénusz* (1538, Uffizi), a *Meztelen Maja* (1797–1800, Prado), vagy a *Nagy odalisk* (1814, Louvre) című alkotásokban azonban a női alak kihívó tekintete megtöri a hagyományos aktábrázolás hierarchiáját: jelenléte aktív és zavarba ejtően személyes. A képek formabontó érzékiségét jelzi, hogy saját korukban mindhárom privát használatra, elzárva tartották. A kimért pillantás, mellyel a nőalakok a kép tulajdonosára, nézőjére tekintenek, vagyis „arra, aki magát az akt valódi szerelmesének tartja”<sup>216</sup> közvetlenül köszön vissza a pornófilmek női szereplőinél.<sup>217</sup> A hardcore jelenetek közben gyakran direkt a kamerába, és egyben a néző szemébe néznek, aki ezáltal vágyakozásuk „valódi” tárgyaként szimbolikusan a reprezentáció részévé válik. [Kép 13.] Bár Rubens képein nem találkoztam ezzel a megoldással, festményei – akárcsak Adamo filmjei – fokozott testiséggel hatnak, és mindkettőnél nagy szerepe van annak az illuzorikus működésnek, mely a látványt a valóság hatásával ruhazza fel. A rubensi és adamo kifejezési formák közötti kapcsolat egyik alapját éppen ez jelenti.

*Mieke Bal* elmélete, amely a befogadás során létrejövő párbeszédet állítja középpontba, nemcsak művészeti korszakok, stílusok és médiumok közötti kapcsolat elemzéséhez biztosít keretet, hanem azok érzéki hatásának vizsgálatához is. A Caravaggióról szóló tanulmányában kifejtett „barokk nézőpont” meglátásom szerint Rubens képeinek és Adamo filmjeinek percepciója kapcsán egyaránt releváns.<sup>218</sup> A barokk nézőpont olyan észlelés katalizátora, melyben a (befogadó) szubjektum sebezhetővé válik az objektummal – jelen esetben egy képpel – szemben. Az artefaktum érzéki sajátosságai (részben) átveszik az irányítást, és a találkozás élménye mintegy uralkodik a befogadón. Bal megközelítésében ez az „összegabalyodás”

---

<sup>215</sup> PAASONEN 2013.

<sup>216</sup> BERGER 1990, 58.

<sup>217</sup> A kamerába néző alak aktívan vonja be a nézőt az ábrázolásba, ami fokozottan testivé teszi a látottakat. Ez a megoldás mára a pornográfia egyik konvenciója lett, azonban Adamo elmondása szerint harminc évvel ezelőtt, amikor ő kísérletezett vele, a kritika nagyon lehúzta ezért (Lásd: Adamo-interjú, 127).

<sup>218</sup> BAL 2001a.

(entanglement)<sup>219</sup> – vagyis a mű és befogadó közötti korrelatív viszony, amely kölcsönösen alakítja át a szubjektumot és az objektumot – az elemzés központi eleme. Az általa bemutatott példákat vizsgálva látható, hogy ennek folyamata kifejezetten a látvány érzéki befogadásán, sőt érzékiségén keresztül megy végbe.<sup>220</sup> Az összegabalyodást ezért olyan tárgyak indukálják, melyek érzékisége egyesíti a reprezentációt és az eseményszerűt, vagy máshogy fogalmazva, olyan tárgyak, amelyek inkább tekinthetők a valamivé válás eseményeinek, mint létezőknek.<sup>221</sup> Értelmezésben Rubens vizsgált festményei és Adamo hard glamour filmjei sem csupán képek, inkább olyan aktív mechanizmusok, melyek a befogadót a valóság és az illúzió közötti feszültségbe vonják. E feszültség jelenti a korreláció ingatag alapját, hiszen a befogadás során a néző képhez való viszonya állandó mozgásban van, miközben szubjektuma is átalakul. Az illuzionizmus így nem pusztán eszköz, hanem a befogadói folyamat lényegi eleme, amely meghatározza az észlelés folyamatát. Természetesen más jellegű illuzionizmus dominálja Rubens festészetét, mint a pornófilmeket.

*Ernst Gombrich* a művészi illúzió egyik alapvető ellentmondásaként írta le, hogy a képi ábrázolás meggyőzően hasonlíthat a valóságra, miközben a valóság maga sosem néz ki úgy, mint a róla készült kép. A művészeti befogadás valóság-élményét épp ez a logikai képtelenség (a egyenlő b-vel, de b nem egyenlő a-val) határozza meg.<sup>222</sup> A képek hatása Gombrich értelmezésében abból ered, hogy a nézőt jobban foglalkoztatja saját reakciója, mint a látott tárgy tényleges formája. Így a képalkotás nem másolás, hanem hatásgyakorlás: az élmény újratemtése a nézőben. Ez a megközelítés – implicit módon, de – utal arra is, amit *Mieke Bal* a vizuális kultúra alapvetéseként hangsúlyoz: a képek szinesztéziás jellege miatt az érzéki hatás nem csupán esztétikai, hanem testi szinten is hat a befogadóra, bevonva őt a látvány fizikai tapasztalatába.

A barokk művészet előszeretettel alkalmazta az illúziókeltés eszközeit. *Heinrich Wölfflin* szerint a barokk „festői” ábrázolásmódja nem a világ átláthatóságát, hanem annak érzéki megtapasztalását célozta.<sup>223</sup> A termélységre, mozgásra, fényhatásokra és érzelmi

---

<sup>219</sup> Az összegabalyodás Bal egyik kulcsfogalma, amely egyfelől jelenti a különböző korokból származó alkotások és kontextusaik bonyolult interakcióját, amely aktívan és kölcsönösen befolyásolja a művek jelentését; másfelől a szubjektum és objektum dinamikus változó viszonyát.

<sup>220</sup> Bal értelmezésében például Caravaggio *Hitetlen Tamás* (1601–1602, Sanssouci, Potsdam) című festményén Tamás apostol mutatoujja a rámutatás gesztusával hívja a kép nézőit arra, hogy a látvány realizmusán keresztül azonosuljanak a behatolás aktusával, ami az esztétikait az erotikushoz kapcsolja. A vizuálisnak az erotikusba gabalyodását fokozza az ábrázolt apostolok vágya, hogy minél jobban láthassák a beleegyező krisztusi test penetrációját (BAL 2004, 99).

<sup>221</sup> Uo. 92.

<sup>222</sup> GREGORY et al. 1982, 213.

<sup>223</sup> WÖLFFLIN 1984.

intenzitásra épülő illúziókeltés ezért domináns benne. Barokk festőként Rubens művei monumentális méretükkel, a drapériák mély tónusaival, és az egyes részleteknek a szem érzékelését meghaladó komplexitásával egyfajta vizuális túltelítettséget hoztak létre. Ez a teatralitásba hajló intenzitás nem pusztán ábrázol, hanem életre kelti a látás folyamatát: a gyors, lendületes ecsetvonások és a dinamikus kompozíció az időbeliség, és a történetiség érzetét kelti.

Bár korábban eltűntették, a XVI. századra egyre inkább úgy vélték, hogy a festményen szereplő festészeti nyomok az alkotó kreatív erejét tükrözik. Rubens módszerét az úgynevezett „sprezzatura” határozta meg, mely virtuóz, ám könnyednek ható ecsetkezelést jelentett. Rubens temperamentumos stílusát, a „furia del pennello-t” (az ecset dühét) *Giovanni Pietro Bellori* már 1672-ben megjelent életrajzában magasztalta.<sup>224</sup> A festési folyamat spontaneitása olyan benyomást kelt, mintha éppen a néző szeme előtt bomlana ki a látvány, ami a kép újfajta befogadásélményét tette lehetővé a korban. *Roger de Piles* szerint e tekintetben Rubens „tovább ment, mint bármely más festő”<sup>225</sup>, és megjegyezte, hogy maga Medici Mária is arra vágyott, hogy a neki szánt ciklus két alkotását Rubens a szeme láttára fesse meg, hogy élőben élvezhesse a képek születését.<sup>226</sup>

A rubensi festmény ezért nem csupán a korábbi állóképek statikus világával szakított, hanem olyan vizuális narratívát teremtett, amely a saját korában váratlanul élő látványával látszólag kiterjesztette a kép terét. Dinamikus kompozíciói – érthető módon – a kezdetektől kiindulási pontot jelentettek a művészeti ismeretterjesztő filmek számára is. *Paul Haesaerts* művészettörténész és *Henri Storck* filmrendező 1948-as *Rubens* című filmje kapcsán vita bontakozott ki arról, hogy az ilyen művek csupán ismeretterjesztő célokat szolgálnak-e, vagy önálló művészi státusszal rendelkeznek.<sup>227</sup> A sokszor filmes szerkezetre emlékeztető megoldások révén a rubensi kompozíció képes a mozgóképhez hasonló dinamikus percepciót generálni, ezáltal aktjai mintha megidéznék a meztelenség nemi kapcsolatra jellemző minőségét, ami „inkább folyamat, mint állapot”.<sup>228</sup>

A pornográfiában a valóság illúziója a kezdettől fogva összefonódott a műfajjal: „A pornográfia megtámadja az ábrázolás eszméjét. A néző nem azt kívánja, hogy mímeljék a nemi aktus, elvárja, hogy megvalósítsák. A pornográfia tanúnak hívja a voyeurt.”<sup>229</sup> A zsáner ezért

---

<sup>224</sup> Lásd még: van HOUT et al. 2012, 87.

<sup>225</sup> Idézi: SUTHOR 2021, 93.

<sup>226</sup> Uo. 141.

<sup>227</sup> *Steven Jacobs*-t idézi: BONNE 2021, 212.

<sup>228</sup> BERGER 1990, 62.

<sup>229</sup> KIRÁLY 1993, 872.

már korán a valóság és az illúzió átjárhatóságát sugallta: a reneszánsz műhelyekből az 1520-as évektől tömegesen kerültek ki olyan „levetköztethető” nyomatok, melyek a néző testi részvételére építettek, közvetlen és provokatív kapcsolatot teremtve kép és befogadó között.<sup>230</sup> Később, a pin-up képek, a modern pornográfia előfutárai, egyszerre gerjesztettek vágyat és működtek mágikus talizmánként: a második világháború idején „mitikus befolyásolták a valóságot” – segítették a toborzást, növelték a katonák kitartását –, amiért a modellek és rajzolók éppúgy elismerésben részesültek a közönség, mint a hadsereg részéről.<sup>231</sup>

A pornográf kép valóságillúziója tehát mindig minél intimebb kapcsolat létrehozását célozta az ábrázolás és a néző között. A fénykép és a videó technikai új szintre emelték ezt, és sokkal direktebb, testibb befogadói élményt tettek lehetővé, mint korábban a művészet. *Roland Barthes* a fénykép valósághoz fűződő sajátos viszonyát annak indexikus természetében ragadta meg, hiszen a fényérzékeny anyagok használata révén a fotó a világ lenyomatát jelentette: „[számomra az a fontos,] hogy biztos legyek abban: a lefényképezett test saját sugaraival érint meg, hat rám, és nem valami pótlólag hozzáadott fénnel.”<sup>232</sup> A dinamikus tér-, és idődimenzió bevonásával a (pornó)film tovább erősítette ezt az illúziót. A videópornó megjelenésével az ipar korábbi érdekeltjei ezért a celluloid valósághoz fűződő viszonyára hivatkozva érveltek a filmszalag mellett. „Egy videokazetta sehol nincs a filmhez képest. A filmkockák ott vannak rendesen a szalagon, és amikor vetítik őket, valóban életre kelnek. Még benne van a forgatás fénye, ami a szereplőket is érte. Ráadásul kézbe is tudod venni, látod a képeket, újra és újra életre lehet kelteni őket. A videokazetta? Csak egy műanyag tok, semmi kép, csak valami kódolt jel, amit dekódolni kell.”<sup>233</sup>

A rögzítés módjától függetlenül a mozgókép olyan befogadói élményt hoz létre, melyben az illúzió nem pusztán a látható világ vizuális visszatükröződése, hanem annak valóságként megélhető folyamata is. A „projektív illúzió”<sup>234</sup> az ábrázolásba vonja a nézőt. Az agresszív valóságelemekkel a testet befolyásoló pornófilm látásélményét ezért át- meg átszövik a korrigálatlanul maradt illúziók. A pornó így könnyen azt a hatást keltheti, hogy a megjelenített aktus a szexualitás végső, hiteles konstrukciója – mintha maga lenne a valóság. Ez az illúzió pedig felemészti a művészet illúzióját is, lévén, hogy a pornófilm „elutasítva a kamera, a

---

<sup>230</sup> HUNT 1993, 60.

<sup>231</sup> KAKOUDAKI 353–355.

<sup>232</sup> BARHTES 1985, 93–94.

<sup>233</sup> ALILUNAS 2016, 12.

<sup>234</sup> ALLEN 1993

filmszem, a művi konstrukció és értelmezés minden tolakodását, erotikus aktusokat dokumentál.”<sup>235</sup>

Az aktivitás eszményítése – különböző módokon, de – hozzájárul az illuzórikus befogadói élményhez mind a rubensi, mind az adamo-i reprezentációban. Rubens alakjai erejük és cselekedeteik tetőpontján jelennek meg, amint egy történet leginkább termékeny pillanatába sűrítik az eseményeket.<sup>236</sup> Az ábrázolt téma, a lendületes és diverz képfelület együtt a testi involválódás felé terelik a látásélményt, mozgásban tartják a néző tekintetét, ami fokozza a festett mozdulatok dinamikáját. A barokk kompozíciókhoz hasonlóan az aktivitás eszményítése alapvető a hardcore pornográfiában, ami a szereplők idealizált szexuális állóképességén keresztül valósul meg. A pornófilmek olyan kimeríthetetlen szexuális bőség képét alkotják meg, melyben a résztvevők számára az orgazmus elérése mindenekfelett áll.<sup>237</sup> Bár e tekintetben Adamo megközelítése sem kivétel, hard glamour filmjeiben mégis szisztematikusan szakított a szexuális dinamizmus ritmusalapú idealizálásával, és részben lassítva mutatta be az aktusokat.<sup>238</sup> Egyrészt szinte kivétel nélkül megfigyelhető, hogy a premierplánban mutatott snittek végén az „off-screen” felé fordulva lelassul a felvétel. Másrészt a lassítás a vizsgált filmek több mint 65%-ában – 296 jelenetben – volt hangsúlyos formai szervezőelv.

A pornográfia valóságimperatívuszával szemben a lassítás az absztrakció irányába hat, ami elsősorban a softcore zsáner sajátossága, amivel például Metzger filmjei is sokféleképpen éltek. Noha az általa használt stílus még azt a kulturális tökét képviselte, amely igazolta a szexualitás ábrázolását, a hard glamour idején Adamo már az esztétika többletével erősítette meg mind a pornófilm, mind saját pozícióját. A látvány elnyújtása részben dematerizálta az eseményeket, és az esztétikai részletekre irányította a figyelmet: a tartalom túl a bemutatás érzékiségét is beépítve a vágykeltésbe. A képiség adamo-i előtérbe helyezése ez esetben újból szimbolikusan távolítja a nézőket a pornó társadalmi valóságától.

A filmkép előtérbe helyeződésével párhuzamosan a pornófilm valóságához fűződő viszonya visszatérő kérdést jelentett a hard glamour rendezőknél. *Michael Ninn* például az általa gyakran használt digitális effektekről később úgy nyilatkozott, hogy azokkal a képek hazug erejét kívánta leleplezni.<sup>239</sup> Andrew Blake pedig – saját bevallása szerint –

---

<sup>235</sup> KIRÁLY 1993, 873.

<sup>236</sup> JAMESON 2015, 26.

<sup>237</sup> SICINSKI 2004, 465–466.

<sup>238</sup> A „slow motion” használatát sokan túlzónak ítélték Adamo filmjeiben. Érdekes módon ő maga a „rallenty” technikát nem csupán stilizáló vagy az érzelmet hangsúlyozó eszköznnek, hanem – a képkockák sűrűsége révén – a valóságérzet fokozásának is tartotta (Lásd: Adamo-interjú, 127).

<sup>239</sup> ROUYER 2002, 97.

„élőképékként” tervezte meg a filmre vett szituációkat, melyek egyben a forgatókönyvek „alibijét” szolgáltatták.<sup>240</sup> Horst Bredekamp művészettörténész értelmezésében az élőkép modern kori újjáéledése jelzi, hogy a kép és a test közötti határ eltörlésének gondolata egyre jelentősebb a vizuális kultúrában. Ezt a határt feszegeti „képaktuselméletének” legkényesebb pontja is, amely szerint a szubsztitúció során a képek testként, a testek pedig képként működhetnek. Bár nem tért ki a pornográfiára, a képi hatás e formáját mindennél aktuálisabb kérdésként jellemezte.<sup>241</sup>

*Bredekamp* felvetése tekinthető a *bali* barokk nézőpont szélsőséges esetének. A barokk nézőpont logikájának megfelelően tehát a rubensi kép és az adamoi film nem pusztán bemutat, hanem testileg hat és uralja az érzékeket. Rubens mitológiai, nemi erőszakot ábrázoló jelenetei és Adamo hard glamour filmjei egyaránt olyan képi működést hoznak létre, amelyben a médium és a referencia közvetlensége felülírhatja vagy el is térítheti a kezdeti narratívát. Az érzéki látvány folyamatszerűsége mellett a reprezentációk színkezelése tovább erősíti a testi bevonódást, amit később részletesen bemutatok.

## 6.2. Pornóaktok és a rubenesque

Ábrázolási formaként a művészeti akt hagyományosan a világ megértésének és megítélésének olyan aspektusaihoz kapcsolódott, melyek – mint korábban láttuk – éles ellentétben állnak a pornográfiával. Mivel a női akt évszázadokon át a civilizáció legfontosabb értékeit testesítette meg, a ruhátlan női test szinte kizárólag általánosítva és idealizálva jelent meg az alkotásokban. A reneszánsztól elterjedt aktnak a gyökereit *Leon Battista Alberti* az antikvitásig vezette vissza. Úgy vélte, hogy a tökéletes szépség nem egyetlen valódi testben létezik, hanem különböző testek ideális részleteiből alkotható meg. Az ókori Zeuxis példáját idézte, aki öt fiatal nő szépségéből állított össze eszményi alakot. Az így létrejött test egyidejűleg lett minden nő általánosított képe, és elérhetetlen ideál, melynek a férfi akttal szemben jól azonosítható jellemzője a passzív, megadást sugalló póz, ami a melleket, az ágyékot, vagy a feneket hangsúlyozza.

A nyugati művészettörténet által megalkotott nőideált *A. W. Eaton* minden egyéni vonástól mentes, személytelen szexuális objektumként írta le, mely kulturális mintázatként leginkább egy-egy műfaj, vagy életmű vizsgálatakor válik láthatóvá. A festészettörténetből a velencei Tiziano példáját említette, akinek aktjai voltaképpen egyetlen test variációiként

---

<sup>240</sup> Uo. 96.

<sup>241</sup> BREDEKAMP 2020, 91–106.

hatnak. Noha Tiziano nagy hatást gyakorolt Rubens festészetére, a németalföldi mester által megalkotott női szépségideál nemcsak a korábbi művészeti hagyománytól tért el, hanem szinte egyedülálló maradt a későbbi testkánonban is.<sup>242</sup> A telt idomokkal megalkotott női aktok saját korában rengeteg megrendelést hoztak Rubens-nek, a tizenkilencedik században pedig a szó szoros értelemben fogalomává váltak. A „rubensi test” (rubesque body) kifejezést 1834-ben írta le először az Oxford szótár a női testtel kapcsolatban.<sup>243</sup> Ahogyan a Rubens utáni képzőművészet, úgy a mainstream pornográfia is kerüli a rubensi arányokat a női test megjelenítésekor. A felnőttiparban a telt idomokra külön részpiac alakult ki, mely az úgynevezett *BBW* (big beautiful woman) tartalmakra fókuszál.

*Shelton Waldrep* szerint azonban a pornográfia az aktművészet elvét követi, mivel testábrázolása alapvetően esztétikai szándék mentén formált. „A pornó radikálisan stilizált műfaj: végletekig fokozza az általa megformált típusokat, és a modellipar normáit követve csak néhány testtípust jelöl meg kívánatosként.”<sup>244</sup> A mainstream pornográfiában ábrázolt testekhez, akárcsak a művészeti aktok többségéhez, olyan arányok és formák tartoznak, melyek a való életben ritkán láthatók. A pornográfia működéséből adódóan a mindennapinál vonzóbb formák kétségtelenül a vágy fokozását célozzák.<sup>245</sup>

A test idealizálása, illetve a testi szépség önmagában kielégítő dologként való bemutatása az ábrázolás fetisiztikus jellegét erősíti, legyen szó akár képzőművészetről, akár pornográfiáról. A hard glamour zsáner kitüntetett figyelmet fordított a testi tökéletességre, illetve a testek eszményített, esztétikai szemponttól kifinomult megjelenésére. A videóra rögzített képek tovább erősítették a látottak tárgyyszerű érzékelését: a test közelképei a mélység hatás minimalizálásával stilizálták, felszabdalták és részleteiben tették azt vizsgálhatóvá. Míg a konvencionális filmnél az idealizált test látványa azonosulást idézhet elő, amit *Laura Mulvey* a szemlélésben rejlő élvezet egyik struktúrájaként azonosított<sup>246</sup>, addig a pornográfiában az idealizáció a fétis egyik kiindulópontja, ami a néző voyeurisztikus élvezét ösztönzi. Waldrep értelmezésében a pornó szélsőségesen idealizált szereplői tovább növelik a

---

<sup>242</sup> Bár Rubens az életművén egységesen áthömpölygő női aktok 1630 után második felesége arcvonásait kölcsönözte, alakjai ugyanúgy idealizált fantáziaképet jelentettek, és a szó hagyományos értelmében nem tekinthetők portréknak. A Héléne Fourment képmásával megfestett figurák, mint bármely akt, sokkal inkább a testről való gondolkozást teszik láthatóvá, mintsem egy konkrét testet vagy magát a személyt.

<sup>243</sup> van WYHE 2018, 7.

<sup>244</sup> WALDREP 2021, 135.

<sup>245</sup> van BRABANDT 2012, 165.

<sup>246</sup> MULVEY 2000, 14–15.

távolságot azáltal, hogy ellehetetlenítik a meztelenség egyik örömét, az átlagossággal való azonosulást.

### 6.2.1 Testbe zárt rend

A női és a férfi test formai különbségeinek hangsúlyozása az érzékiség eszköze a pornófilmekben éppúgy, mint az aktművészeti hagyományban. A vizuális ellentét leginkább a szexuális interakció kontextusában érvényesül, akár expliciten, akár szuggesztíven jelenik meg az aktus. A női test tökéletessége mellett a hard glamour producerek egyre szigorúbb elvárásokat támasztottak a férfi előadókkal szemben is. A nemi szerv méretén és a szexuális potencián túl elvárt lett, hogy a férfi szereplők fiatalosak legyenek és modelleket idéző külsővel rendelkezzenek. Ez a tendencia értelmezhető olyan stratégiaként, amely a vágykeltést a női és férfi testek közötti vizuális különbségek maximális kiélezésére alapozta.

Rubens festészetében a nemi különbség esztétikai kódolása összefüggésben volt a festő tudományos kutatásaival. A vizuális polarizálásban – az érzékiség növelésén túl – a férfi felsőbbrendűség eszméje tükröződött. A XVII. századi orvosláshoz hasonlóan Rubens is az ókori *Galénosz* írásain keresztül értelmezte az emberi testet. Galénosz elmélete szerint a férfi és női test valójában egyetlen biológiai nemnek feleltethető meg. Bár a napjainkban elfogadott, a két társadalmi nemet két biológiai nemhez kapcsoló „két-nem modell” éppúgy hozzáférhető volt mindenkor, mint az „egynem-modell”, az ókori görögöktől egészen a felvilágosodásig mégis az utóbbi uralta a nemi különbözőségről való gondolkodást. E koncepció hosszú fennmaradását *Thomas Laqueur* a nemiség és hatalom összekapcsolódásával magyarázta. Az antik világképben ugyanis a férfi minden dolgok mértéke volt, így a nő ontológiailag elkülönülő kategóriaként nem létezett. Nőnek vagy férfinak lenni egy társadalomban elfoglalt pozíciót jelentett, az anatómia pedig inkább metaforaként erősítette meg a tényt, hogy a nők kevésbé tökéletes lények.<sup>247</sup>

Ez a felfogás tükröződik Rubens jegyzetfüzetében is, melyben az isteni harmónia elvére alapozva alkotta meg testkánonját.<sup>248</sup> Rubens értelmezésében az első helyen a férfitest áll,

---

<sup>247</sup> LAQUEUR 2012, 47.

<sup>248</sup> Rubens már az 1600-as itáliai útja előtt jegyzetfüzetben vezette megfigyeléseit, melyet később szisztematikusan folytatott, megalkotva alkotói szemléletének elméleti struktúráját. Sajnos az eredeti „zsebkönyv” elveszett, de tanítványai és követői leírásaiból részben rekonstruálható. Rubens a *De figuris humanis* címet adta értekezésének, mely jelzi, hogy az emberi alak már a kezdetektől fogva Rubens alkotói elméletének és gyakorlatának középpontját jelentette (de CLIPPEL 2007, 119).

melyben az örök geometriai formák (kör, négyzet és szabályos háromszög) tökéletességre törekednek. Mivel a női testben minden elem lágyabb és kisebb, következőképpen tökéletessége is kevesebb, ami az isteni renden belül a második helyet biztosítja számára. A kisebb tökéletesség azonban nagyobb eleganciával jár, így Rubens elmélete szerint míg az ideális férfi robosztus és erős, addig az ideális nő elegáns és csinos. Festményein a férfitestet elsősorban az izmok, a nőit pedig a telt és ívelt domborulatok, valamint a rugalmas szövetek határozták meg.

A rubensi teltség örömteli ünneplése a kerek és puha női formáknak. A szexuális vonzerő és a termékenység megidézésében kulcsszerepet játszottak a testi bőség szimbolikus és tényleges jeleként a dús keblek. A korszakban a mellek – Rubens munkásságának is köszönhetően – kitüntetett szerepet kaptak az ideális nőképben.

1611-ben született Rubens első gyermeke Isabella Brandt-tól, ezidőtájt kezdett szoptató képeket festeni. Témaválasztására ugyanakkor hatással lehetett az 1600–1608 közötti itáliai útja is. A velencei mesterek tanulmányozása mellett Michelangelo *Medici-síremléke* (1520–1534) is nagy hatást gyakorolt rá. Erről tanúskodik az Éj szobráról készült tanulmányrajza is (1600–03 k.), melyhez később többször is visszatért. A szobor egy szülés utáni nőt ábrázol, akinek a terhesség nyomát viselő megnyúlt hasbőre, illetve a szoptatás miatt megduzzadt, nehéz mellei érzéki realizmussal jelennek meg.<sup>249</sup> Ez a referencia azért különösen jelentős, mert Rubens festészete újító módon szexualizálta a női melleket – önmagában is formabontó lépésként –, ráadásul mindezt az anyaság és termékenység eszményén keresztül valósította meg. A középkorban ugyanis, egészen a 15. századig, a melleket szinte kizárólag a szoptatáshoz társították, szexuális jelentéstartalom nélkül. A Rubens-t megelőző festészetben jellemzően a pubertáskort idéző, szűzies mellek jelentek meg, még a szoptatást ábrázoló alkotásokban is.<sup>250</sup>

Ugyanakkor a rubensi dús keblek a XVII. századi demográfiai válságra adott válaszként is értelmezhetők. Az évi középhőmérséklet pár fokos visszaesése éhínséget, járványokat hozott; a különféle válságok pedig soha nem látott mértékű boszorkányüldözésekhez, fanatizálódó vallásháborúkhoz és kiterjedt inkvizícióhoz vezettek. Ezekben a hányattatott időkben a termékenység áldást jelentett az újkori Európában, a meddőséget pedig átoknak tekintették. Az európai államok gyakran boszorkányperek formájában léptek fel az abortusz, a csecsemőgyilkosság, a fogamzásgátlás, a nem reproduktív, vagy házasságon kívüli szex formái

---

<sup>249</sup> THOFNER 2018, 191.

<sup>250</sup> YALOM 1998, 9–49.

ellen.<sup>251</sup> Ebbe a kontextusba illeszkedik az anyaság, és annak látható jeleinek művészeti ünneplése, különösen egy olyan festőművész esetében, akinek az európai politikai elit és a katolikus egyház legfelsőbb köreibe volt bejárása.

Rubens munkásságában a termékenység eszménye tehát nemcsak esztétikai, szexuális, hanem politikai jelentéssel is bírt, művészete az anyaság dicséretével reflektált a korszak társadalmi és demográfiai kihívásaira. Halálát követően a szexualizált mellemek hamar a minél nagyobb, annál jobb elvet követve gyarapodtak a festővásznakon: a holland és flamand festők korábban sosem látott méretűre növelték a női emléket.<sup>252</sup> Ez a tendencia azóta is megfigyelhető a nyugati civilizáció nőreprezentációjában, így a pornográfiában is. A kilencvenes évek elejére a tetszőleges méretű, feszesre töltött szilikon mellemek unalmas normává váltak az amerikai piacon, így a Szovjetunió bukásával, a kelet-európai szereplők beáramlásával részben divatba jött a természetes, vagy természetesként ható mellemek megjelenítése is.<sup>253</sup>

### 6.3. Áttetsző cenzúra – a textil szerepe

A képzőművészetben a nemi aktus tilalmán túl az explicit meztelenség éppúgy kerülendő volt, ezért a hagyomány gyakran korlátozta az aktok ábrázolását. A képzőművészek textilek segítségével alkottak elfogadható átmenetet ruhás és ruhátlan test között.

Már a korai festészeti traktátusok is kiemelt figyelmet szenteltek a drapéria szerepének, különösen az aktoknál, és ezeket nem csak azonos helyen, de gyakran ugyanolyan részletesen tárgyalták. A festett drapériák sokféle funkciót tölthettek be: egyrészt színük, minőségük kapcsolódhatott az ábrázolt személy rangjához és életkorához, másrészt fokozhatták egy jelenet drámai vagy dinamikus hatását. Mindemellett azonban a textíliák a tapinthatóság érzetét keltve erősíthették a teljes kép valóságosságát is.<sup>254</sup> Az aktok esetében a tapinthatóság illúziója megsokszorozta a meztelenség erotikus vonzerejét. Ahogy *Roger de Piles* fogalmazott: „a drapériák lényege, hogy láttassák azt, amit elfednek – leginkább a meztelen testet.”<sup>255</sup> *Kelly Dennis* művészettörténész a látás és tapintás fogalmai mentén különítette el a művészetet és a pornográfiát. Értelmezésében a hagyományosan a látásra és szemlélésre épülő képzőművészettel szemben a pornográfia a cselekvéshez és a tapintáshoz kapcsolódik. A tradicionális aktfestményeket a tapintás felé terelő drapériák ezért kettős szerepet tölthettek be:

---

<sup>251</sup> CSÁNYI 2020, 33.

<sup>252</sup> YALOM 1998, 102.

<sup>253</sup> ROUYER 2002, 106.

<sup>254</sup> de CLIPPEL 2018, 222.

<sup>255</sup> Idézi: Uo. 215.

az elfogadhatóság keretein belül tartva egyfelől legitimálták a test művészi ábrázolását, ugyanakkor fokozták az érzékiséget.<sup>256</sup> Miközben sejtelmesen elrejtették, finoman fel is hívták a figyelmet arra, amit elfedtek.

Ráadásul a testi vágy kontextusában az elrejtés vagy kitakarás ambivalens eredménnyel kecsegtet. *Sigmund Freud* 1905-ben publikált elmélete szerint a test részleges eltakarása csak növeli vonzerejét, mivel a hiányzó részletek elképzelésére készíti a nézőt.<sup>257</sup> A sztriptíz kapcsán *Roland Barthes* a teljes meztelenség paradoxaként írt le, hogy az akár meg is szüntetheti a vágyat, hiszen általa a test elveszíti titokzatosságát. A rejtett és a látható határán egyensúlyozó drapéria jelentőségére adhat magyarázatot a *V. S. Ramachandran* neurológus által leírt „kukucska-elv” (peekaboo-effect) is, amely a képzőművészet és a pornográfia vizuális stratégiája szempontjából egyaránt releváns. Ramachandran szerint az emberi psziché egyik alapvető sajátossága, hogy a részben rejtett dolgok vonzóbbak, mint a tisztán láthatók, mert aktivizálják a fantáziát. „Úgy tűnik, hogy egy küzdelem árán felfedezett tárgy vonzóbb, mint az, amelyik azonnal érthető. Ennek oka nem egyértelmű, de feltételezhető, hogy ez a mechanizmus biztosítja a küzdelem megerősítő jellegét – így kevésbé adjuk fel. Legyen szó akár egy leopárd kereséséről a sűrű növényzetben, akár egy ködbe burkolózó szerelmespárról.”<sup>258</sup> Ez alapján a drapériák működését is éppen az a kettősség határozza meg, hogy miközben eltakarnak, egyúttal a hiány tapasztalatán keresztül keltik életre a vágy mechanizmusait.

### 6.3.1. Az eltakart testtől a láthatatlan drapériáig

*Kenneth Clark* klasszikussá vált művében hívta fel a figyelmet arra, hogy amíg az antik hagyományban a test mozgását a drapéria redőzése érzékeltette, addig Rubensnél ez a dinamika közvetlenül a bőr finom redői által, annak megfeszülésében és elernyedésében vált érzékelhetővé.<sup>259</sup> A vizuális értelemben önálló eseménnyé vált rubensi testnek azonban továbbra is igazodnia kellett az aktfestészet konvencióihoz. Rubens képein a hús lágysága összefonódott a kelmék hullámzó mozgásával, finoman elmosva a határt az érzékiség és a direkt szexualizálás között. A sejtelmesen csábító részletek voyeurisztikus élvezete arra utal, hogy az

---

<sup>256</sup> PERNIOLA 2018.

<sup>257</sup> A hetvenes években a belga pornómozik kirakatában lévő fotókon például – a cenzúra miatt – a ragasztószalaggal és egyszerű címkékkel kitakart nemiszervek olyan mohó éhséget keltettek a járókelőkben, hogy szinte bármit – akár egy fogast vagy szőnyegrészletet – szívesen fürkésztek nagy vehemenciával (CAPART 2021, 14).

<sup>258</sup> Idézi: REMES 2020, 116.

<sup>259</sup> CLARK 1986, 143.

erotikus töltet Rubens számára tudatos művészi eszköz volt. Ugyanakkor az erotika fokozása nem jelenthette az alakok meztelenségének egyértelmű növelését. Egyfelől – ahogy a „sala resedas” gyakorlata is mutatta – a kulturális közeg ezt nem tette lehetővé, másfelől Rubens olyan művészeti közegben nevelkedett, amelyben nem csak a meztelenség, de még az élő modell használata is erősen stigmatizált volt.<sup>260</sup> A női aktok esetében ezért az áttetsző anyagok ábrázolása kiemelt szerepet kapott az érzékiség hangsúlyozásában. A drapériák ikonográfiájában a vékony textíliák már a kezdetektől a nőiességhez kapcsolódtak, így a könnyű selymek, melyek finom redőkkel súlytalanságot idéztek, istennők és nimfák elengedhetetlen tartozékai lettek. Az alábbi példák érzékeltethetik, hogy az érzékiség fokozásához Rubens hogyan ötvözte festészeti módszerében a meztelen test látványát a drapériák anyagszerűségével.

Az 1597 és 1600 között festett *Párizs ítélete* (National Gallery, London) című képen például a közepén álló Vénusz intim párnáinak melegen izzó vörösei láthatóan transzparenssé hevítik a felkunkorodó fehér textilt [Kép 14.]. A Vénusz jobbán álló Iuno ágyéka elé húzott, az ujjai között megfeszülő aranyszín selyem pedig érzéki gesztusként értelmezhető. Az 1610 és 1612 között festett *Visszatérés a háborúból* című festményen a hazatérő háborúisten fegyvereit és páncélzatát a meztelen Vénusz veszi el. Az istennő testét takaró egyetlen könnyed drapéria az ágyék részen néhol feloldódni látszik, amit az önmagára rétegződő textil mellett tüzesedő combél tesz különösen érzékivé. [Kép 15.] A *Didergő Vénusz* (1614 körül, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) című képen a drapéria nem pusztán elfed vagy megmutat, hanem festői gesztus lévén maga is az érzékiség médiumává válik: a festékrétegek hiányától áttetsző kelme mellett plasztikusan bomlik ki a bőr puha tapinthatósága.<sup>261</sup> [Kép 16.] A *Vénusz tiükörrel* című festményben (1615, Liechtenstein Museum, Bécs) hasonló módon egy kékes és vöröses árnyalatokkal kiemelt, ám teljesen átlátszó drapéria hangsúlyozza egyszerre a meztelen test látványát és hiányát. [Kép 17.] A látható imprimatúra mindkét esetben a felület anyagságán keresztül emeli ki a festett test illuzórikus plaszticitását.

Az átlátszó textil egy másik szélsőséges esete jelenik meg a *Három nimfa bőségszaruval* (1625–28, Prado, Madrid) című képen. A jobb oldalon ülő női akt altestén a drapéria már csak

---

<sup>260</sup> A XVII. század második felében az élő aktmodell használata egyre inkább intézményesült, azonban a modellkedés társadalmi elítélése alig változott. Önmagában nem számított bűnnek, a bíróságokon a modellkedés mégis gyakran szerepelt a szégyenletes életmód bizonyítékaként. Németalföldön a meztelenséget olyannyira közszeméremtlennek tekintették, hogy a teljesen meztelen szexmunkásokra súlyosabb büntetést róttak ki, mint azokra, akik részben ruháztak voltak, amikor rajtakapták őket (ORROCK 2023, 62).

<sup>261</sup> Az áttetsző rétegekkel való építkezés ekkor, 1614 körül jelenik meg hangsúlyosan Rubens festészetében.

alig néhány fehér vonallal jelzett, mintha Rubens csupán utalna a textilre. Ez a megoldás egyben elbizonytalanítja az ábrázolást, hiszen a kép vagy egy áttetsző fátylon keresztül láttatja a testet, vagy textil nélkül magát a csupasz bőrfelület teszi láthatóvá. Rubens ezzel a játékkal fokozottan a kukkolás aktusába vonja a szemlélőt. [Kép 18.]

Az áttetsző drapéria erotikumához Rubens festészeti vitalitása több regiszterben is hozzájárult. Meglehetősen explicit vizuális játék jelenik meg például egy előkelő portrén. A *Női portré* (1625–30, Royal Collection, London) című festményénél a dekoltázst szegélyező tüllszerű anyag látszólag eggyé válik a majdnem kibuggyanó mellekkel. A képet nézve nehéz eldönteni, hogy hol ér véget a ruha és hol kezdődik a test; hogy magának a festménynek a domború felülete a drapéria textúráját idézi-e vagy inkább az elfedett idomokat követi. [Kép 19.] Az *Európa elrablása* (1628–29, Prado, Madrid) című festményen nem csupán a markáns árnyékok fokozzák a fehér drapéria áttetszőségét, hanem az is, hogy a festő a félárnyékos részekben meghagyta a szürke színű aláfestést. A friss hatású kompozícióban – ahogy a korábbi példákban is láttuk – a festékréteg fizikai hiánya a női test illuzórikus jelenlétét erősíti. [Kép 11.]

A meztelen testtel eggyé váló drapéria érzékisége leginkább talán a Pradóban található *Három grácia* (1630–35, Prado, Madrid) című festményen figyelhető meg. [Kép 20.] A nagyméretű képet Rubens valószínűleg személyes használatra készítette, amire nemcsak abból következtethetünk, hogy a kép először a festő halálát követően került elő magángyűjteményéből, hanem abból is, hogy nem ismert egyetlen vázlat sem ehhez az alkotáshoz, melyek készítése ilyen méretű megrendelések esetében általános gyakorlat volt. A festmény értelmezői gyakran felhívják a figyelmet arra, hogy a bal oldali grácia a festő első, míg a jobb oldali grácia arcvonásai a festő második feleségére emlékeztetnek. Az előbbi figura teljesen meztelen, semmi nem takarja ragyogó bőrét, így minden részletében látható a profilból látszólag a néző felé forduló test csupasz szeméremdombja is. A középső női alak háttal áll a nézőnek, ami a fenék részt hangsúlyozza. Bár ez Rubens életművében nem, a korban alapvetően újszerű választás volt, hiszen ekkor még a női test előlnézeti ábrázolása dominált, és csak a XVIII. századtól vált hangsúlyossá a képzőművészetben a női fenék megjelenítése.<sup>262</sup> A képen a bal feneket fedő áttetsző drapéria a tomporok közé feszülve irányítja a néző tekintetét. A jobb oldali gráciát szintén egyetlen apró drapéria védi a teljes meztelenségtől, ám a legintimebb pontokon az anyag szinte láthatatlanná válik. A belső combtól induló, áttetsző fehér kelme ugyan elfedhetné a néző felé forduló szeméremdomb plasztikus részleteit, az ecsetkezelés

---

<sup>262</sup> WALDREP 2021, 139.

finomsága azonban inkább fokozza a látvány érzékiségét – így a kép az elrejtett és feltárt határán rögzíti a tekintetet.<sup>263</sup>

Az 1636 körül készített *Pán és Syrinx* című vázlaton (Musée Bonnat-Helleu, Bayonne) szintén a nimfa testének meg nem festett részei ejtik zavarba az elkerülhetetlenül a drapéria mögé érő tekintetet. [Kép 21.] Az 1640 előttre datált *Szemelé halála* című vázlaton (Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüsszel) a kilapuló majd élbe forduló ecsetnyomok a festett testen finoman végigsikló mozdulat lenyomataként ötvözik az erotikus témát az érzéki módszerrel. [Kép 22.] A korábban említett, nagy felháborodást kiváltó *Párizs ítélete* (1638–39, Prado, Madrid) című festményen a drapéria hol finoman takar, hol mintha a láthatatlan részek érzéki plaszticitását idézné meg. [Kép 23.]

### 6.3.2. Mindent a szemnek, és még többet

A hagyományos festéssel szemben a pornográfia alapvetően az aktus láthatóságának maximumára törekszik, teljes vizuális hozzáférést biztosítva elsősorban a női testhez. A látvány pornográf totalizálása nem új keletű jelenség, *Pietro Aretino* már az 1524-ben a *Sonetti lussuriosi* első szonettjében a férfi szerető heréit „minden kibaszott élvezet tanújaként” említette, hangsúlyozva, hogy ez az egyetlen anatómiai rész, amely közvetlenül láthatja a szexuális aktus minden részletét.<sup>264</sup>

A modern pornográfia azon törekvését, hogy egyre többet mutasson meg, a technikai médiumok fejlődése is támogatta. *Baudrillard* emiatt a pornográfiát a technokrata világ termékeként írta le, mely éppen a burjánzó vizuális lehetőségek segítségével teszi magát a látványt a vágy és az élvezet elsődleges médiumává. Mégis, például a penetráció legrészletesebb bemutatása érdekében használt kényelmetlen pózok – amelyek a pornográf szexen kívül ritkán fordulnak elő – olyan látványt tesznek elérhetővé, mely a szexuális interakció során nem látható, így jellemzően nem része a valódi szexuális tapasztalatnak sem. Bár több részletet tár elénk, a pornográf kép paradox módon mégis növeli a távolságot a szex és annak ábrázolása között.

Az explicit látvány maximalizálása ellenére a pornográfia – különösen a hard glamour irányzata – gyakran ábrázolt ruhákat és textileket az aktusok bemutatásakor. A jelenetekben megjelenő öltözékek nem csupán esztétikai elemek, hanem szemiotikai jelentéshordozók,

---

<sup>263</sup> Úgy tartják, Hélène Fourment nem tudott napirendre térni a kép túlradó érzékisége fölött, ezért annak megsemmisítését többször is fontolóra vette.

<sup>264</sup> Idézi: HUNT 1993, 65.

hiszen bizonyos ruhadarabok kulturálisan rögzült jelentéseket aktiválnak. A csipkés fehérenemű például a női szexualitás sztereotipikus kódja<sup>265</sup>, így a pornográfiában – amely alapvetően a nemi különbségek kiemelésére épít – az ilyen vizuális jelek tovább erősítik a nemek közötti kontrasztot.

Az Adamo-filmekben a testen maradt ruhák vagy kiegészítők kapcsolódhattak a történelmi kontextushoz, mint például a barokk parókák és fűzők a *Casanova* című filmben, vagy a római kort idéző elemek a *Private Gladiator* vagy *Roma* sorozatokban. Ezekben az esetekben a ruhák a régmúlt egzotikumához kapcsolódó erotikus kulisszaként vettek részt a történetekben. Máskor a ruhák a narratíva binárisan felépített identitásait idézték meg és a hierarchikus ellentétre vonatkozó szexuális potenciát helyezték előtérbe, például a *Consigli per gli Acquisti* című filmben megjelenő rendőregyenruhával, vagy a korona szerepeltetésével a *Cleopatra* című filmekben.

A szexuális aktus közben viselt ruhák mennyisége gyakran változott az események kibomlásával. Az előjátékra jellemző legteljesebb öltözethez képest a jelenetekben a penetráció kezdetét vettem alapul, ahol már sem a narratív keret, sem az aktus dramaturgiája nem indokolja a ruhák viselését. Több esetben egyébként ezt követően sem, vagy alig került le több ruha a szereplőkről.

Az aktus során fennmaradt ruházat elemzésekor 1 számmal jelöltem azokat a jeleneteket, amelyekben csak cipő (a római kori szandáltól a térdig érő lakkcsizmaig bármi) maradt a szereplőkön, 2 számmal, amikor az alsó vagy felső ruházat nem került le teljesen a testről, illetve 3 számmal azokat a jeleneteket, amelyekben az alsó és felső ruházat egyaránt látható maradt valamennyire. Ezen kívül figyelembe vettem olyan fontosabb kiegészítőket, amelyek markánsan befolyásolták a testképet, mint például az öv-, sál-, vagy gallérszerű kiegészítőket, arcmaszkokat vagy koronákat. A 4. táblázatban a ∅ karakter jelzi, amennyiben csak ilyen kiegészítők maradtak a testen. [Táblázat 4.]

Ahogy a táblázatból kiderül, az összes jelenetben szereplő nőnek mindössze 11%-a volt teljesen ruhátlan, szemben a férfi testtel, amely 66%-ban volt meztelen a vizsgált filmekben. A meglepő aránytalanságból arra következtethetünk, hogy az Adamo-filmekben a női test szexualizálását nem annyira a meztelenség, mint – a festészeti hagyományhoz hasonló – stilizált elfedés határozza meg. Az öltözet olyan kívánatosságot fokozó médiumnak tekinthető, mely kijelöl és hangsúlyoz, amit a ruhák kompozícióban betöltött skitüntetett helye

---

<sup>265</sup> KUHN 1998, 26.

is gyakran egyértelművé tett. Folytonos szerepeltetésükre magyarázatot adhat a film mediális sajátossága is, melynek képei csak a jelenben léteznek, eltűnésük után nem hagynak nyomot, amelyhez a néző később visszatérhetne.<sup>266</sup> A filmkép elérhetetlenség-élményét tovább fokozza a testi vágy jelenléte, melynél – ez esetben – különösen fontos a vágy nemi jellege, hiszen Adamo filmjei leginkább férfiak számára készültek. A férfi szexuális vágy paradoxona, hogy mindennél jobban szeretne beteljesülni, ugyanakkor ezt a pillanatnyi tetőpontot elodázni a legvégsőkig.<sup>267</sup> Ennek megfelelően Adamo filmjei (és azok megtekintése egyaránt) a szexuális fantázia telítését célozzák, a médium pillanatszerűségét pedig a vizuális ingerek maximalizálásával kompenzálják. A ruhák megjelenítése ezért tekinthető a szexuális intenzitás növelésének eszközének, a pornográfia baudrillard-i jelhalmozásának egy formájának.

#### **6.4. Képbe írt testhő – A hideg-meleg szíkontraszt**

A rubensi és adamo színnelhasználat összevetését nehezíti, hogy különböző színrendszerek határozzák meg azokat: a festészet fizikai testtel rendelkező színeket használ, míg a filmben fényszínek jelennek meg. A pigmentek szubsztraktívan, a fények pedig additív módon keverednek, ami eltérő színhatás megalkotására teszi alkalmassá a médiumokat.<sup>268</sup> Ráadásul amíg a rubensi kolorit egy komplex festészeti módszer következetes alkalmazásának eredménye, addig az Adamo-filmek szisztematikus színkezelésével párhuzamosan bizonyos színhatások a technikai képalkotás véletlenszerű következményeként is felléphetnek. A hasonló képi megoldások elemzése ezért a médiumspecifikus paraméterek figyelembevételén alapult.

Az eltérő technológiai és anyagi feltételek ellenére Rubens és Adamo vizuális stratégiájában egyaránt döntő szerepe van a hideg-meleg szíkontraszt alkalmazásának. Noha a színek mindig sajátos érzelmi minőséggel ruházzák fel a képeket, a hideg-meleg szíkontraszt az esztétikai és pszichológiai dimenziókon túl is hatást gyakorol a nézőre. A hőérzethez kapcsolódó szíkontraszt a látáson túl más érzékelési regisztereket is aktivizál: a hideg- vagy melegérzeten keresztül hatást gyakorol az emberi testre, valamint az idegrendszerre. A hideg-meleg szíkontraszt a látványt érzékivé és élményszerűvé teszi, a befogadói élményt pedig a

---

<sup>266</sup> BONNE 2021, 213.

<sup>267</sup> SOLTÉSZ 2010, 62.

<sup>268</sup> Bár a festészetben alkalmazott pigmentek szubsztraktív működése alapvető, figyelemre méltó, hogy Rubens milyen komplex módon integrálta képei hatásába a festményre érkező fénysugarakat. A rubensi fénykezelés sajátossága, hogy nem az ábrázolt jelenetek fényviszonyait tükrözi, hanem a festészettechnikából ered. A könnyed, gyakran lazúros festésmód lehetővé teszi a világos alap áttűnését, amely Rubensnél a XVII. századi normákhoz képest kiemelkedően fényvisszaverő. Ez fokozza a színek intenzitását, a fényességet pedig a színek belső karakterévé teszi (KELÉNYI 1988, 36–37).

vizuálistól a karnális felé tereli, mely elmosza a reprezentáció által sugallt kezdeti elkülönülést, ezért a bali „összegabalyodás” egyik katalizátoraként értelmezhető.

Szintani értelemben bármely kompozíció színhőmérsékletének vizsgálatakor már egyetlen kifejezetten hideg vagy meleg színű elem olyan pólust képvisel, ami ellentétet képez a képtér többi részével. Rubens festményeiben és Adamo filmjeiben az ilyen erőteljes, telített színhőmérsékletek jellemzően a testen kívül jelennek meg, akár közvetlenül a testhez kapcsolódó textil formájában, akár más motívumban. Bár a testszínek mindkét esetben jellemzően tört színkaraktert képviselnek – tehát színhőmérséklet szempontjából kevésbé dominánsak –, hőmérsékleti kontrasztjuk mégis közvetlenül hat a reprezentáció érzékiségére, így a későbbiekben ez külön elemzés tárgyát képezi.

Rubens festményeit vizsgálva szembevetendő, hogy mind a testszínek kialakítása, mind a kompozíciók színkezelése egységesnek tűnik az életművön belül, ezért a drapériák érzéki szerepének vizsgálatakor a teljes oeuvre néhány releváns művét emeltem ki. A nemi erőszak történeteket tematizáló festményeknél azonban a témaválasztás, az akt hangsúlyos jelenléte, az áldozat abúzusra adott ambivalens testi válaszai, valamint a hideg-meleg kontraszt együtt olyan szemiotikai rendszert alkotnak, amely felerősíti a befogadói élmény érzékiségét. Értelmezésem szerint e jelek együtteséhez kapcsolódó konnotációk olyan retorika részét képezik, mely a befogadás során a nemi erőszak scenáriók testi élményé alakítását támogatja.

Emiatt a vizsgálathoz Rubens harmincöt nemi erőszakot tematizáló festményét elemeztem. [Táblázat 2.] Nyolc kivételével valamennyi ábrázolás a görög–római mitológia körébe tartozik. A nyolc kivételt képező mű a zsidó–keresztény kulturális hagyományhoz kapcsolódik: hat darab festmény a „Zsuzsanna és a vének”, kettő pedig a „Lot és lányai” történetet dolgozza fel. Bár Zsuzsanna története egy zsarolással kísért szexuális erőszakkísérlet, képzőművészeti feldolgozásai jellemzően a kiszolgáltatott, meztelen női test erotikáját hangsúlyozzák, emiatt releváns módon kapcsolódik a vizsgálati gyűjtéshez. A harmincöt alkotás között hét darab vázlat szerepel, melyek színei nem annyira telítettek, mint a kész festményeké, azonban színharmóniájukat figyelembe véve egyértelműen megállapíthatók bennük a színhőmérsékleti súlypontok.

A színhasználat a hard glamour műfajban is kiemelt szerepet kapott<sup>269</sup>, azonban a rendezők közül Antonio Adamo figyelt következetesen a színhőmérsékleti kontrasztban rejlő érzéki lehetőségekre, legyen szó akár az aktusok közvetlen környezetét jelentő kiegészítőkről, a háttérvilágításról, vagy konkrétan a testfelszín érő hideg-meleg fények használatáról. Ezek a megoldások nemcsak a képekben rejlő szexuális potenciált maximalizálták, hanem – a rendező elmondása szerint – az úgynevezett „erotikus művészetre” jellemző befogadói élményt is beépítették a filmek élvezetstruktúrájába. A kutatáshoz Antonio Adamo 68 filmjében 450 jelenetet elemeztem formai szempontból az 1998 és 2012 közötti időszakból.<sup>270</sup>

#### 6.4.1. A képtér elemei

A Rubens képeken a leggyakrabban előforduló, erős színhőmérsékletű motívum a drapéria illetve a táji háttér. Ezeket jellemzően az adott szín derített vagy tompított árnyalatai modulálják. A réteges festészeti módszerből adódó hideg-meleg szíkontraszt elsősorban a húsárnyalatokban érvényesül, ezért a rubensi festészettechnikát a testszínek elemzéskor részletezem.

A vizsgált Rubens-festmények közül 28-ban megfigyelhető a testábrázoláson túl a hideg–meleg szíkontraszt. [Táblázat 2.] További hat vázlatban pedig látható, hogy a kész képen hogyan épülne fel ez a kontraszt. Az összes festményből egyetlen kivétellel mindenhol szerepel vörös drapéria a kompozícióban. A meleg színek aktiváló hatást gyakorolnak a szimpatikus idegrendszerre: gyorsítják az anyagcserét, fokozzák az éberséget, így a testet az izgalmi állapot felé terelik. A festményekben ismétlődő vörös motívum ezért nem pusztán színként, hanem affektív irányítóként is működik, a szexualitás és a veszély érzete felé billentve a befogadás élményét. Az alkotásokban megfigyelhető vörös és kék színek direkt és domináns hideg-meleg kontrasztot alkotnak. A vörös drapériák hideg ellenpontját 22 alkotásnál a táji háttér, tehát az ég vagy a víz színei jelentették. Emellett 16 festménynél jelent meg a vörös mellett kék drapéria is a kompozícióban. Összesítve, vörös és kék színekkel alkotott, direkt hideg-meleg szíkontraszt a vizsgált festmények 74 százalékában volt kimutatható.

---

<sup>269</sup> Michael Ninn filmjeit szubjektív színhatásokra hangolt jelenetek határozzák meg. Példaként említhető a *Catherine* (2005) című film nyitó jelenete, melyben kék árnyalatú palotahomlokzat előtt jelennek meg a vörösés tónusú szereplők, vagy a *Shock* (1995) című filmben a színes és fekete-fehér szereplők azonos képen belüli szerepeltetése. Kris Kramski *Porno Vision* (2001) című filmjében például tetőtől talpig kékre festett szereplőket kamerázott, vagy éppen zöldes színű háttérrel idézett hideg árnyalatokat az olajtól fénylő testekre, máshol pedig élénk színű latex jelmezekkel és színezett lencsékkel kísérletezett.

<sup>270</sup> Rubens művészetét kiterjedt szakirodalom tárgyalja, azonban Adamo filmjeinek stíláriz vizsgálata – tudomásom szerint – eddig nem történt meg. A formai hasonlóságok azonosításához ezért az összevetés több konkrét filmjelenet, mint konkrét festmény elemzésére támaszkodik.

Adamo esetében a képi világot a kamera elé táruló látvány megalkotása (díszletek, világítás), a kamera fehéregyensúly (white balance) beállítása, és a számítógépes utómunka határozta meg. Az Adamo-jelenetek 50%-ában szerepeltek markáns színhőmérsékletű motívumok az aktusok közvetlen közelében: a leggyakoribb elem a vörös lepedő vagy ágytakaró, illetve a türkíz színű medence volt, de a tűzpiros bőrkanapén vagy sportkocsin túl a kék vagy piros színű bútorok, falak is visszatérő elemek voltak. [Kép 24.]

Ezek mellett nagyban befolyásolta a színek kompozícióját a világítás is: a forgatásokon a háttér bevilágításáért külön lámpák feleltek, gyakran fóliával színezve (például az úgynevezett blue gel fólia az „éjszakai” jelenetknél). Markáns színhőmérsékletű világítás a jelenetek 37 százalékában volt megfigyelhető. A színek kompozíciójához hozzájárult a korábban említett ruházat is, azonban úgy vettem észre, hogy ezek többnyire semleges színtartományt képviseltek. Összesítve a testen túli képteret meghatározó hideg-meleg színek kontrasztját a vizsgált tartalom 70 százalékában volt kimutatható, amihez a képteret motívumai és a fények együttesen járultak hozzá, sokszor egymással is hőmérsékleti kontrasztot alkotva. [Táblázat 5.]

## **6.4.2. Húsárnyalatok**

### **6.4.2.1. A humorális test**

Testfestészetében Rubens a hideg-meleg színek kontrasztját kétféleképpen valósította meg. Egyfelől a festészeti módszeréből adódott, mellyel életre keltette bármely bőrtónus hideg és meleg árnyalatait, és amit az elemzés később részletesen tárgyal. Másfelől azonban életművében kimutatható a bőrszín hőmérsékletének nemi alapú polarizálása is. Már a legkorábbi festészeti kézikönyvek is említik a testárnyalatokban rejlő kontraszt lehetőségét, mely különféle ellentétpárok kifejezésére ad lehetőséget, így például a fiatal-öreg, az élő-halott, vagy a férfi-nő különbségek hangsúlyozására.<sup>271</sup>

A testszín kialakítását Rubens egy orvos vagy természettudós attitűdjéhez hasonlóan az emberi test kutatására alapozta. Egy a XVII. századra jellemző, de az antikvitásban gyökerező tudományos álláspontból indult ki, mely megalapozta a bőrszín nemi alapú elkülönítését. A bőrszín ábrázolásra vonatkozó nemi kettősség ókori jelensége azonban marginális kérdés napjaink elméletalkotói között. Ez vélhetően arra a széles körben elfogadott nézetre vezethető vissza, mely szerint a tónuseltérés reálisan tükrözné, hogy az ókorban a

---

<sup>271</sup> de CLIPPEL 2007, 125.

nemek mennyi időt töltöttek a Nap közelében, hiszen míg a férfiak alapvetően a szabad ég alatt, addig a nők elsősorban zárt térben tartózkodtak. Ennek az elméletnek idejétmúlt és elégtelen voltára hívta fel a figyelmet *Mary Ann Eaverly*, aki az ókori Egyiptom és Görögország művészetében vizsgálta a bőrszínre jellemző különbségeket. Míg a bőrszín sötét-világos polaritását az egyiptomi civilizációban a kultúrát alapvetően strukturáló dualitás megfelelőjeként, addig az ókori Görögországban a férfiak és nők társadalmi szerepének különbségeként értelmezte.<sup>272</sup>

Eaverly kutatása – a tónuseltérésen keresztül – a különbségtétel szimbolikus jelentőségét hangsúlyozta, *Cordula van Wyhe* művészettörténész azonban a rubensi testszín hőmérsékletén keresztül elemezte az antik elvekre épülő kettőség kérdését.<sup>273</sup> A férfi és női test formai különbségein túl ugyanis Rubens a testfelszín érzéki dichotómiájával alkotta meg a nemiség intenzív ellentétét. *Van Wyhe* értelmezésében a festő a húsrnyalatok kialakításakor is *Galénosz* elméletét követte, aki az embert négyféle testnedv egyedi keverékéből álló entitásként jellemezte.<sup>274</sup> Galénosz szerint a testnedvek nemcsak a test folyadék formájában, hanem gőzként és páráként is jelen voltak a testben és hatottak a tudatra. A testnedvek alkotta egyéni „humorális test” a személy vérmérsékletén túl meghatározta az egyén megjelenését is, a testalkattól a bőrszínen át, egészen a hajszínig.<sup>275</sup> A rubensi férfi és női árnyalatok a nemekre jellemző humorális testek különbsége miatt alkottak ellentétet. Galénosz követői a nőkre jellemző humorális test vizes és hideg tulajdonságai miatt a női bőrt sápadtnak, húsuakat pedig szivacsosnak és nedvesnek tartották. Egyben ez a humorális test felelt a nők vélt instabil és irracionális temperamentumáért is. Ezzel szemben a férfiak szárazabb és forróbb humorális alkata sötétebb bőrtónust, és megbízható, racionális jellemet eredményezett.<sup>276</sup>

A Galénosz által leírt egynem-modellben – ahogyan *Thomas Laqueur* kifejtette – a testhő a tökéletességgel volt összefüggésben. Ennek bizonyítékként Galénosz az i.e. 3. században, Alexandriában élt *Hérophilosz* boncolásaira hivatkozva írta le, hogy a női petefészkek anatómiai értelemben azonosak a férfi herékkel, a hő hiánya miatt azonban azok a női testen belül rekedtek.<sup>277</sup> „Az anatómiai leírások megelevenítik és felfoghatóbbá teszik a hő

---

<sup>272</sup> EAVERLY 2013.

<sup>273</sup> van WYHE 2018, 12–18.

<sup>274</sup> A Galénosz által leírt négy testnedv a fekete epe, melyet a lép termelt; a máj által termelt sárga epe; a nyálka, melyet az agy termelt; és végül a szív által termelt vér.

<sup>275</sup> *Paolo Lomazzo* művészeti traktátusa szerint – melyet Rubens minden bizonnyal ismert – a szenvedélyek és érzelmek meggyőző ábrázolásának alapját a testnedvek tanulmányozása jelentette. (lásd: van WYHE, 2018)

<sup>276</sup> A korabeli tudomány szerint az emberi test életerejét az egészséges ragyogás, vagyis a hús „kipirulása” jelezte. A *robor* (erő, robusztusság) a *rubor* (vörös) révén vált láthatóvá, ami nyelviileg is jelzi a tökéletes férfifitest szín- és formavilágának összefüggését (MAAR 2021, 145).

<sup>277</sup> A here és a petefészkek azonosságát jelzi az is, hogy Galénosz ugyanazt a kifejezést használta mindkettőre. A női nemi szervek nyelvi jelöletlensége kapcsán érdemes kiemelni, hogy egészen a XVIII. századig sem latinul,

és a tökéletesség fokaiban megnyilvánuló hierarchiát, amely önmagában az érzékszervek számára nem hozzáférhető (elődeink aligha állították, hogy valaki ténylegesen különbséget érezhetne a férfiak és a nők testhőmérsékletében).<sup>278</sup> A rubensi testárnyalatok színhőmérsékleti különbségei ezért a férfi és nő eltérő társadalmi megítélését is megjelenítették. A vizsgált festményekben így az esztétikailag kódolt fejlettség/tökéletesség illetve fejletlenség/tökéletlenség összekapcsolódik az aktív/agresszor illetve passzív/áldozat szerepekkel, vagyis a formai erotizálás egyben a dominancia erotizálásának eszközeként tűnik fel.

A bőrszínhez köthető szexualizált hatalmat a porn studies szerzői jellemzően a kaukázusi és attól eltérő (afroamerikai, ázsiai vagy latin-amerikai) bőrszínek pornográf bemutatása kapcsán elemzik. Az interracial porn mellett a különféle bőrszíneket külön fétisként kategorizálva mutatják be a kortárs pornómegosztó oldalak. Úgy tűnik, hogy a pornóipar és a porn studies a fehérséget alapértelmezettnek tekintik, ezzel együtt azonban a vizsgált adamo-jelentek 48%-ában megfigyelhető, hogy a férfi bőrtónus sötétebb.<sup>279</sup>

#### 6.4.2.2. Színek testközélebről

Komplex festészeti módszerével Rubens – elődjeihez és kortársaihoz képest – nagyobb színhőmérsékleti spektrummal jelenítette meg a testszíneket. Bár a hideg árnyalatok bőrszínébe közé emelése nem egyedül Rubens nevéhez fűződik, hiszen egyfelől bizonyos hideg árnyalatok már korábban is használatosak voltak az aktfestészetben, másfelől pedig Rubens kortársai szintén kísérleteztek a testszínébe bővítésével, a legmagasabb szintű vizuális harmóniát e tekintetben mégis ő teremtette meg.

Rubens egyfelől élt a testfestést a kezdetektől kísérő zöldes aláfestés gyakorlatával, másfelől pedig festésmódja lehetővé tette az optikai hideg színek használatát. Fokozatos képépítés – a monokróm imprimatúra, a szürkés aláfestés majd a színek egymásra épülése – olyan optikai színhatást eredményezett, mely az emberi bőrön hol szürkés, hol zöldes, hol kékes árnyalatként érzékelhető. A testfestéshez használt sárga, vörös, fehér és fekete pigmentek a kolorit organikus egységét teremtik meg, miközben a hideg tónusok érzéki módon elkülönülő színkarakterei gyakran nehezen azonosíthatók. Hasonló hatás figyelhető meg Adamo

---

sem görögül, sem az európai köznyelvekben nem létezett olyan kifejezés, amely a vaginát szülésre és közösülésre szolgáló testnyílásként jelölte volna.

<sup>278</sup> LAQUEUR 2002, 47.

<sup>279</sup> Ez a szám magában foglalja az afroamerikai férfiak részvételét is, ami a teljes videóanyag kevesebb, mint 5 százalékára volt jellemző. [Táblázat 4.]

filmjeiben is. A világítás, a kameraérzékenység és az utómunka finomhangolásával a testeken sokszor zöldbe és szürkébe egyaránt hajló félárnyékok láthatók. A bőrfelültre érő kékes világítás pedig gyakran kelt hűvös szürkés hatást.

Az elemzett Adamo-jelenetek 83 százalékában látható a színhőmérsékletek tudatos hangsúlyozása a testeken. Ez a szám részben a szürkés-zöldes árnyalatok használatából (a vizsgált jelenetek 63 százaléka), részben a jellegzetes rubensi koloritot idéző, hideg-meleg fényekkel megalkotott jelenetek (46 százalék) számából adódik.

#### **6.4.2.2.1. Bőr alatti zöld**

Rubens zöldes testárnyalatai többféle festészeti hagyományra vezethetők vissza. Sok festőhöz hasonlóan már korai alkotásaiban is zöldes árnyalatokkal oldotta meg az emberi test félárnyékos részeit. Ehhez sajátos technikát alkalmazott, ami kétféle tradíció ötvözeteként írható le. Egyfelől idézte a bizánci festészetből eredő „proplazmosz” technikát, ami az ikon egy sötétebb árnyalatának alapként való felfestését jelentette. Ezt a módszert a trecento sienai festőiskoláinak úgynevezett „verdaccio” technikájával ötvözte. A verdaccio eredetileg a testszín kontrasztónusaként használt zöld aláfestést jelentette. Mivel a kaukázusi bőrszín a vörös árnyalataiból származik, az aláfestéshez használt zöld – komplementerként – erős optikai kontrasztot eredményez, amely a színek telítettségét fokozva teszi érzékivé az ábrázolást.

A két festészeti eljárás Rubens képein olyan semleges hatású, ám mégis sokszíntartalmú alapot eredményezett, melyen a ráépülő áttetsző rétegek optikailag a zöld vagy szürke különböző árnyalatai felé tolódtak. Az 1597 és 1600 között készült *Ádám és Éva* (National Gallery) című festményén például Éva almát tartó felkarjánál látható ez a „halott szín” réteg, ahogy az erre festett, áttetsző testszín is, mely a semlegesebb imprimatúránál hidegebb optikai zöld árnyalatot hoz létre a meleg árnyéklazúrok mellett. [Kép 25.]

A jellegzetes Adamo-forgatás körülményei a kész filmek és Antal Gergő fotós elmondásai és felvételei alapján rekonstruálhatók. A szereplők általában szemből, a kamera irányából kaptak erős meleg softbox világítást (fill), hátulról pedig hideg élfényt (edge). Ez a beállítás – többnyire a behatolás rögzítésekor – kiegészült egy kézben tartott segédfényvel is (pussy light). [Kép 26.]

A fények, kamerabeállítások és számítógépes utómunka mellett a zöldes-szürkés árnyalatok megjelenését a kameramozgás is befolyásolta: a jelenetekben a fő fényforrás (fill) határozta meg a kamera irányát is, aminek ehhez képest legfeljebb kilencven fokos mozgástere

maradt. Ebben a tartományban az objektív és a fény beesési szögének változása a teljes színezetre kihat, mely színmódosulások az utómunka során különösen felerősödtek a *color grading* programok használatától<sup>280</sup>, elszínezve a bőrtónusokat. Ezek a paraméterek együttesen gyakran fémes, aranyhoz vagy bronzhoz hasonló bőrtónust eredményeztek. [Kép 27.] Sokszor megfigyelhető, hogy az árnyékos részek meleg tónust kaptak, ami a zölde és vöröses színek érzéki interakciójához vezetett.

Ezt a komplementer kontrasztot tovább erősítette a korszakban elérhető videótechnológia. A kétezres években használt kamerák szenzorai ugyanis gyakran rosszul kezelték a piros színeket. A kezdetleges tömörítési algoritmusok miatt mindig elveszett valamennyi információ, és az RGB színrendszerből jellemzően a pirosat kezdték rosszul tömöríteni, így csak néhány árnyalattal tudott megjelenni. Ez foltosodást, a pirosas árnyalatok éles elválását, vagy akár a piros teljes színkiégését eredményezhette. Ez a torzulás meglepő módon idézi meg Rubens reflexfényeit, melyek az áttetsző árnyékrészek köré festett élénk vörösekkel kölcsönöztek érzéki plaszticitást a formáknak. [Kép 28.]

#### **6.4.2.2.2. Illúzióval színezett test – Az optikai kék**

A festészetben hagyományosan a testszín a vörös és sárga különböző tört árnyalatai adták. Rubens színhatásai úgy térnek el ettől a gyakorlattól, hogy palettája nem feltétlenül mutat markáns különbséget. Réteges festésmódja nem csak az emberi bőr konzisztenciájának és transzparenciájának illuzórikus megalkotását tette lehetővé. A monokróm aláfestésből adódó optikai színhatásokkal Rubens a kor pigmentjeiből is érzékeny hideg-meleg színekontrasztokat hozott létre a bőrön, ezáltal páratlan vitalitást kölcsönözve jeleneteinek. Módszere a flamand és az itáliai hagyományok egyedi ötvözeteként határozható meg, mely szintézisre Németalföldön már korábban is törekedtek az úgynevezett „romanizáló” festők.

A hagyományos flamand festészet fehér alapozásra épült, amelyre monokróm aláfestés, majd finoman rétegzett lazúrok kerültek. Ez a technika intenzív színmélységet és zománcos hatást kölcsönzött a képeknek. Az itáliai mesterek ezzel szemben vastagabb, változatosabb rétegkezelést alkalmaztak, sötét alapozással. Rubens Tiziano művészetének tanulmányozása révén dolgozta ki saját festői nyelvét: a szigorú flamand munkamódszer helyett szabadabb, folyamatosan építkező technikát alakított ki, laza, festői ecsetkezeléssel. Festészettechnikája az

---

<sup>280</sup> Adamo-interjú, 126.

áttetsző és fedő rétegek dinamikus kombinációjával korábban nem látott, új, anyagszerű esztétikát teremtett. A rubensi kolorit kialakításának legfontosabb előképét szintén a velencei előd munkái jelentették. Tiziano gyakran meleg tónusú, vöröses-barna alapra dolgozott és lazúros rétegekkel építkezett, így kompozíciói színben és tónusban egyszerre épültek fel. Rubens Tiziano képeit tanulmányozva sajátította el a módszert, melyben a térbeliséget nemcsak a lokálszínek tónuskülönbségei, hanem a hideg-meleg színek kölcsönhatása is érzékeltette.

Rubens konkrét módszere a mai napig vizsgálat tárgyát képezi, de a gyakran egymásba érő festékrétegek ellenére képépítése az alábbiak szerint modellezhető.<sup>281</sup> Festésmódja az olajban szegénytől a telített felé, illetve a monokróm hatástól a színes felé haladt. Festményeit általában egyszerű, enyves-krétás alapozással indította, majd erre áttetsző, barnás vagy ezüstszürke, csíkozott imprimatúrát alkotott. Az előrajzolást olajban szegény kötőanyaggal készítette, utána a plasztikus formákat fehér aláfestéssel építette fel. Ezen a mozgalmas, de monokróm hatású alapon Rubens a transzparens és fedő festékrétegek sajátos együttesével alakította ki a színes részeket. A szürkés aláfestés részletei gyakran megfigyelhetők a mellékszereplők kialakításánál, ahol az elnagyolt festésmód miatt részben érzékelhető Rubens képépítési folyamata is.

Antonio Adamo filmjeiben a színdinamika kialakítása – bizonyos szempontból – hasonló elvet követ: a gyakran „nyers formátumban” (source footage) készült felvételek úgynevezett flat színprofillal készültek. Az alacsony kontrasztú, fakó tónusú jelenetek a „fényelés” (color grading) során nyerték el telített színeiket. A kész filmekben elvértve mégis látható – a jeleneteknek egyfajta atmoszférikus hatást kölcsönző – alulszínezett, szürkés részek párbeszédbe állíthatók a megörzött aláfestés festői megoldásával. [Kép 29.]

A rubensi testfestéshez használt rétegek száma jelentős eltérést mutat: amíg bizonyos árnyalatokat egyetlen réteggel oldott meg, addig más esetekben akár öt réteg egymásra építésével dolgozott.<sup>282</sup> Az árnyékokat jellemzően áttetsző lazúrral, míg a csúcspontokat pasztózan alakította ki, a rubensi színeképítés középpontjában azonban a félárnyékok állnak. Ezek az átmeneti részek adják a bőrszín középárnyékát, optikailag növelve az egyébként erősen tört színek telítettségét. Egyben az itt látható félig fedő rétegek – semleges hőmérsékletükkel –

---

<sup>281</sup> A Rubens-korabeli Théodore de Mayerne kézirat, illetve Max Doerner, és Hubert von Sonnenburg meglátásai alapján lásd: GAJZÁGÓ 1995, 14–23.

<sup>282</sup> van HOUT et al. 2012, 73.

emelik ki a testszínek melegségét, és alkotják a rubensi testfestés sajátos karakterét adó hideg árnyalatokat. Ilyen optikai hideg részt teremtenek például az imprimatúrára festett vékony, áttetsző rózsaszín rétegek is, melyek hűvös, szürkés testszint és gyöngyházfényű ragyogást eredményeznek a festményeken. Ez a színhatás figyelhető meg például a *Vénusz tükörrel* (1615, Liechtenstein Museum, Bécs) című festményen a nőalak bal felkarján. [Kép 30.]

A festékminták vizsgálata alapján megállapítható, hogy húsárnyalataihoz Rubens alapvetően ólomfehéret, cinóbervöröst, egy földpigmentet (például okkert), valamint kis mennyiségű szénfeketét – amely kékes árnyalatot kölcsönzött a keveréknek – esetleg kevés kék pigmentet használt.<sup>283</sup> „[...] a szín leheletszerű vékonysággal van felfestve az árnyékrésztől kezdve. A fény és árnyék közti átmeneti színek, amelyeknek a kész képen hűvös gyöngyházszerűen kell hatniuk, tiszta és könnyű színek, nem kormos szürkék, feketék, fehérek: néha még kevés ultramarinhamut, vagy veronai-zöldföldet is tett (Rubens) hozzá, de mindig úgy, hogy a szürke alap átlátsszon”<sup>284</sup> A felületre ezután vékony firnisz vagy balzsam bevonat került, amire Rubens „alla prima” folytatta a festést. Ahogy az idézetből is látható, Rubens kék pigment használata nélkül, transzparens rétegek alkalmazásával is alkotott kékes vagy kékesszürke középtónust aktjain.<sup>285</sup>

A vizsgált Adamo-jelenetek 46 százalékában jelent meg kékes és sárgás világítás a testeken, ami az additív színkeverés egyik komplementer színpárja és egyben erős hideg-meleg szinkontraszt is. [Kép 31.] Adamo szisztematikusan használt hideg fényeket a háttérben és a testeken is, ami számára különleges hangsúly jelentett.<sup>286</sup> A sárgás fényeket pedig többnyire úgy használta, hogy a testeknek aranyra emlékeztető színhatása legyen. A forgatási fotók tanúsága szerint azonban a körülbelül 3200K-es meleg, és 6000K feletti hideg fények a helyszínen nem alkottak olyan látványos hideg-meleg szinkontrasztot, így a kész filmekben látható hatás utólag, számítógépes korrekcióval jött létre. Ennek segítségével Adamo tudatosan tért el a természetes bőrtónustól, gyakran a sárga vagy a zöld irányába tolva az egyensúlyt. Ugyanígy technikai utómunkával készültek az Adamo stílusára jellemző, szaturált vágóképek is. A jelenetek 42%-ban megjelenő kompozíciós elemek szintani szempontól váratlan

---

<sup>283</sup> A rubensi testszín olykor ólom-ón sárgával és piros lazúrral egészült ki.

<sup>284</sup> Doernert idézi: GAJZÁGÓ 1995, 16.

<sup>285</sup> Hans Sedlmayer szerint a három alapszínből (vörös, sárga, kék) álló rubensi bőr szintan szempontjából közvetítő elemet jelent a kompozíciókban. Értelmezésében ezzel Rubens a világ kromatikus rendjének középpontjába helyezte a (kaukázusi) embert. Noha az osztrák művészettörténész hangsúlyozta, hogy pusztán a színek szempontjából tekinti Rubens festészetét antropocentrikusnak, a tény, hogy a náci párt tagja volt aláhúzza az elmélet fasiszta karakterét. (lásd: KINEW 2020.)

<sup>286</sup> Lásd: Adamo-interjú, 126.

összhangban vannak a rubensi képépítés imént bemutatott jelenségeivel. Egyfelől a hideg-meleg pólusokra hangolva narancsos-sárgás tartományba eltolt, illetve monokróm kék árnyalatú snittek figyelhetők meg, másfelől pedig zöldes és fekete-fehér vágóképek tagolják a jeleneteket. [Kép 32.]

## 7. Befejezés

### 7.1. A vágy Necker-kockája

„Számomra a gondolkodás annyiban radikális, amennyiben nem kívánja bizonyítani magát semmilyen realitással. Ez nem jelenti azt, hogy tagadná annak az empirikus valóság szintnek az érvényét, vagy indifferensek lennének számára annak hatásai, hanem hogy fontos számára az, hogy különálló elemként funkcionálhasson egy olyan játékban, amelynek szabályaival tisztában van. Az egyetlen fix pont az eldönthetlenség és azon tény, hogy mindig is bizonytalan marad minden, és minden gondolat célja voltaképpen ennek fenntartása.”<sup>287</sup>

*Jean Baudrillard (1929–2007)*

Disszertációm kiindulópontját a *Metamorphosis* című sorozatom jelentette. Ahogy haladtam a kutatásban, az alkotás és az írás látszólag egymásba csúsztak, mintha ugyanannak lettek volna különböző halmazállapotai. Ahogy a pornófilmek pixelekre esve szétfolytak, majd a műteremben festményként újra összeálltak, úgy rendeződtek újra és újra más formába elméleti felismeréseim. Minden alkalommal, amikor úgy éreztem, végre kialakult az értekezés íve, hirtelen összeomlott a jelentés, és kezdhettem előlről a kapcsolódási pontok keresését – más irányból, más logikával. A kutatást nehezítette, hogy a pornófilmbe integrált képzőművészet – tudomásom szerint – alig vizsgált terület. A művészet védettsége és a pornográfia marginalitása, illetve a párbeszédükhöz tapadó ellenérzések és előítéletek sem segítették a fogalmi rendrakást.

A filmek vizuális dekonstruálásakor ismertem fel, hogy a pornóipar tudatosan használja a művészet eredményeit és eszközeit. Rubens és Adamo képei közt a formai hasonlóságok megdöbbentettek, és az első zsigeri reakcióm a felháborodás volt. Amikor ezeket a pillanatfelvételeket visszaemeltem a művészet kontextusába, éreztem, hogy nem pusztán vizuális hasonlóságról van szó, hanem mélyebb, konceptuális rokonságról. A mitológiai történetek újraolvasásakor szembesültem azzal, hogy a képzőművészet által feldolgozott „szerelmi” történetek döntő többsége nemi erőszakról szól. Az érzékiség ezért egyre inkább kritikai szempontból vált fontossá számomra, az erőszak esztétizálásának és elrejtésének módszereként. A pornográfia és festészet az esztétikán, míg a pornográfia és a mitológia az

---

<sup>287</sup> BAUDRILLARD, Jean (2003): *Passwords*. Ford. Chris Turner. VERSO, London, New York, 100. Idézi: HORVÁTH 2018, 104.

erőszak erotizálásán keresztül értek egymásba, ami sürgette az intertextuális viszony feltérképezését. A pornóipar vizsgálatával azonban olyan, a barokk korban is érvényes politikai, nemi és reprezentációs rétegek kerültek előtérbe, amelyek egyre közelítették egymáshoz a két látszólag összeegyeztethetetlen területet. Éppen ez az összeegyeztethetlenség hajtotta mindig tovább a kutatást. Egyre határozottabban körvonalazódott előttem, hogy a „művészet” és a „pornográfia” fogalmi olyan esztétikai kategóriák és ideológiai konstrukciók, amelyek kölcsönösen marginalizálnak, kitakarnak vagy éppen igazolnak bizonyos tartalmakat. A kihívást leginkább az jelentette, hogy nem a pornográfia legitimálására, vagy a művészet pornográfiának címkézésére, inkább annak a paradox helyzetnek a feltárására törekedtem, hogy a kezdeti ellenállás dacára a két világ sok szempontból egyre átjárhatóbbnak tűnt.

A képzőművészet eszközeinek jelenlétét a hard glamourban a szemfényvesztés egyik formájának tekintettem, ezért az illúzió kérdése hamar a kutatás középpontjába került. Ahogy a művészet és a pornográfia határai oldódni látszottak, a felmerülő kérdéseket a „trompe l’œil”<sup>288</sup> allegóriáján keresztül kezdtem értelmezni: semmi sem az, aminek látszik. A jel úgy hat, mintha a jelölt volna: a szexuális kényszerítés scenáriók mitológiának tűnnek, miközben az ókori társadalom leképeződését jelentik; a pornó gyönyörként kínálja magát, miközben személyes és társadalmi szinten egyaránt egyenlőtlenségről szól; a művészet testetlen és érdek nélküli élvezetet ígér, miközben a vágykeltés a műalkotások fizikai valóságába van írva. Analógiát láttam abban, ahogyan a trompe l’œil a médium transzparenciáján keresztül teremti meg az illúzió hatalmát; ahogyan a pornó a testi reakciókra hivatkozva „igazolja” az élvezet képét, miközben totalizált látvánnyal takarja el a társadalmi valóságot; és ahogyan Rubens festészete vizuális élvezetté alakította a korát meghatározó társadalmi rendet, semlegesítve az elnyomást.

Idővel azonban felismertem, hogy kutatásomban nem az illúzió pillanatnyisága meghatározó, hanem annak strukturális működése: az a mód, ahogyan az észlelés bizonytalansága produktívvá válik. A trompe l’œil hatása idővel elkopik, de a művészet és a pornográfia kettőséből kibomló fogalompárok – fenséges és obszcén, norma és deviancia, látás és tapintás, szépség és brutalitás, mítosz és valóság, kép és test – újra és újra visszarántanak a

---

<sup>288</sup> A trompe-l’œil (francia eredetű kifejezés, szó szerint: megtévesztett szem) olyan ábrázolási forma, amely túlzó realizmusával a szem, a látás félrevezetésére törekszik. Működésére jellemző, hogy a médium (festészet) láthatatlanságán keresztül az ábrázolás, első pillantásra valóságként lép fel.

kérdéshez: mit is látunk valójában? A jelentés az állandó átfordulásban marad, akár a „Necker-kocka” térbeli paradoxona.<sup>289</sup>

A Necker-kocka olyan axonometrikus élvázias kockarajz, amely láthatóvá teszi az egyébként láthatatlan éleket. Mivel azonban e kocka rövidülés nélkül van megjelenítve, a térbeli elrendezésre vagy kiterjedésre kétféleképpen értelmezhető információt nyújt. A változatlan érzékszervi adatok ellenére a rajz két azonos valószínűségű, alternatív hipotézist tesz lehetővé, és spontán percepció-váltásokat eredményez: a kocka látszólag hol kifelé, hol befelé „fordul”. A hirtelen és akaratlan percepció-váltásokat éppen az aktivizálja, hogy a kocka két verziója semmilyen körülmények között nem látható egyben, hiszen a tudat képtelen egyszerre normál és „inverz” formaként érzékelni a rajzolatot.

A percepcióváltás megállíthatatlan dinamikát kölcsönöz a Necker-illúzióknak, ami meglátásom szerint leképezi a művészet és a pornográfia ambivalens ellentétét. A rivalizáló képek és jelentések újfajta tapasztalatként kötik össze a két területet. A paradoxon nem pusztán zavart kelt, a jelentésképzés instabilitását is mozgásba hozza, illúzióként aktivizálva akár oppozíciókat. A stiláris hasonlóságoktól indulva a látás nemcsak esztétikai, hanem etikai és konceptuális percepcióvá vált, olyan dinamikává, melyben a nézőpontváltás új jelentéseket tár fel, és semmi sem rögzül véglegesként. Míg a polarizáló definíciók síkra redukálják és elfojtják ezt a plasztikus, „összegabalyodó” működést, addig a Necker-illúzióban rejlő dinamizmus megközelíthetőbbé teheti, hogy „nem ellentmondás van a reflex és a reflexió között, hanem folyamatos spektrum egyiktől a másikig, vagy még inkább, egymást több szinten, kölcsönösen átható rendszerek hierarchiájáról beszélhetünk.”<sup>290</sup>

A térbeli kettősség lüktetése fellazítja a hard glamour és a rubensi festészet ellentétét, így művészet és pornográfia folytonosan oszcillálva kerülnek egymással átfedésbe. Ez újra és újra polarizálja őket, miközben egymásra utaltságuk egyre élesebben rajzolódik ki. Az ellentétek megnyílnak egymás felé, lehetővé téve, hogy bizonyos elemek elmozduljanak, felcserélődjenek vagy akár megforduljanak.

„A hű kép elveszi a reális tér egyik dimenzióját, és ez teszi csábítóvá. A pornó éppen ellenkezőleg, még egy dimenziót ad a szex teréhez, a reálisnál reálisabbá teszi. [...] [így a pornográfia] a perspektíva terének végét jelenti, ami az imagináció, a fantázia tere is ugyanakkor – a látvány vége, az illúzió vége.”<sup>291</sup> Baudrillard szerint a pornográfia azáltal, hogy

---

<sup>289</sup> A *Louis Albert Necker* (1786–1861) svájci krisztallográfus professzor által leírt optikai jelenség eredetileg olyan kristály, vagy más térbeli tárgy kétdimenziós ábrázolására vonatkozott, melyben egy adott forma látszólagos helyzete „hirtelen és akaratlan megváltozik” (NECKER 1832, 336).

<sup>290</sup> GOMBRICH 1982, 224.

<sup>291</sup> BAUDRILLARD 1992.

felhalmozza a szexuális interakció során jellemzően nem elérhető látványokat, a realitást a realitás jeleire cseréli. Hiperrealitást alkot, olyan eredet nélküli szimulációt, mely – dimenziótöbblete okán – kiszorítja a valóságot.<sup>292</sup> Mivel azonban a pornó baudrillardi hiperrealitása a valósággrészletek túltengésével is csak illuzórikusan képes a valóság felé lépni, tovább fokozza a referencia iránti sóvárgást, így a reprezentáció inherens dimenziódeficitjét hangsúlyozza és fetiszizálja.<sup>293</sup> Értelmezésben a Necker-kocka dimenzióhiánya emiatt nem csupán a percepcióváltás szükséges feltétele, hanem a testi vágy megfelelője, ahol a vágy intenzitása a valóság és a reprezentáció közötti feloldhatatlan távolság függvénye. A képi illúzió így a reprezentáció szüntelen önleplezése, teljes és meghaladhatatlan egyirányúsága pedig nemcsak a szubjektum biztonságát és leselkedő örömét táplálja, hanem kielégítetlenségének kiterjedéséért is adja. A művészeti allúziókkal tűzdelt hard glamour esztétikai törekvésével tovább mélyíti a távolságot a kép és a befogadó között, ami a vágy újratermelésének újabb katalizátora.

A Necker-kockában egymásra tükröződő adamoí és rubensi esztétika kiemelheti a hasonló működéseket, mint az erőszak erotizálását, a láthatóság feletti kontrollt, az esztétikai döntések társadalmi szerepét, vagy a kanonizáció normateremtő hatását. A disszertációnak nem célja a kétértelműségek megszüntetése. Ugyanakkor, mivel a látás az interpretáció aktusa, és az értelmezés maga is alakíthatja a látást, a Necker-kockában megpillantott képek talán hozzájárulhatnak művészet és pornográfia összetett kapcsolatának feltérképezéséhez. Az illúzió kontextusa reményeim szerint a tudományos megközelítést kiegészítve hatékonyan segítheti e viszony feltárását.

## 7.2. Kitekintés

Az értekezés nem vállalkozott a művészet és a pornográfia közötti komplex kapcsolat teljes, tudományos értelemben vett feltérképezésére, ezért az alábbiakban olyan további kérdésfelvetéseket sorolok fel, amelyek a téma jövőbeli kutatása szempontjából relevánsak lehetnek. Mivel a dolgozat a pornófilm történetének adott periódusára fókuszált, ezért a hard glamour zsáner – és azon belül Antonio Adamo filmjei – esetleges hozzájárulásán túl nem

---

<sup>292</sup> Baudrillard elmélete szerint a kép mindig fenyegetést jelentett a valóságra, hiszen éppen a reprezentált dolog alapvető hiányának elfedésére szolgált. Ebben az értelemben minden kép a valóság eltüntetésének eszközeként értelmezhető (HORVÁTH 2018, 131).

<sup>293</sup> A képiség és fétis elválaszthatatlanságát jelzi, hogy pszichoanalitikai szempontból a fétisimádat is egy képpel veszi kezdetét. Freud értelmezésében annak a traumatikus pillanatnak a feloldását, amikor a fiúgyermek először találkozik anyja péniszének hiányával, pont az azt megelőző legutolsó képnek a totalizálása teszi lehetővé, mikor a nőt még fallikusnak lehetett gondolni (FREUD 1997, 155).

vizsgálta a pornografizált kortárs kultúra kialakulásának körülményeit. Releváns kérdésként merül fel azonban, hogy a képzőművészeti referenciák háttérbe szorulásával milyen új kulturális viszonyítási pontok támogathatták a gonzo pornó térnyerését. Hasonló megfontolásból a dolgozat nem tért ki a kortárs pornóipar olyan irányzataira, melyekben a művészeti kódok érzékelhetően tovább élnek, mint például a gentle porn, storytelling porn, woman-friendly porn, romantic porn, woman love woman (WLW) porn, vagy a feminist porn műfajokban.

Bár a gonzo dominanciája mára vitathatatlan, mely meglátásom szerint jellemzően szexuális látványosságként használja az erőszakot, a hard glamour kapcsán végzett elemzések alapján nem állapítható meg egyértelmű összefüggés az erőszakos szexuális gyakorlatok esztétikai kódok általi normalizálása és elterjedése között, ami további vizsgálatot igényel.

Továbbá, jelen írást kiegészítő kutatás témája lehetne, hogy az általam vizsgált időszakban milyen képzőművészeti reflexiók jelentek meg a pornográfiáról, illetve, hogy hogyan vált maga a pornográfia olyan esztétikai nyelvvé, mely etikai, filozófiai és kulturális kérdések megvitatásának eszköze a kortárs művészetben.

## 8. Mellékletek

### 8.1. Antonio Adamo-interjú

*A filmjeidet vizsgálva vettem észre, hogy milyen sok képzőművészeti referenciát használtál bennük. Hogyan vágtál bele a felnőttfilmek gyártásba, és miért kapcsoltad össze ezt a két világot?*

Először is, hadd mondjam el, hogy én nem tanultam művészetet, teljesen más irányból jövök. Telekommunikáció szakon végeztem, szóval semmi közöm nem volt a művészethez, a fotózáshoz vagy az irodalomhoz. Autodidakta módon tanultam mindent. Fotózni kezdtem, aztán áttértem a videózásra, és 6–7 évig esküvőkön dolgoztam. Klasszikus esküvői operatőr lettem, és be kell valljam, ott tanultam meg igazán bánni a kamerával, főleg a vállra tett kézikamerával.

Később – azon túl, hogy a képi kompozícióra és a fényekre is odafigyeltem – a filmjeim egyik fő jellemzője az lett, hogy részben profi eszközökkel készültek (kocsival, dolly-val, meg mindenféle technikai cuccal), de a szexjeleneteknél mindig áttértem a kézikamerára. Ez azért volt jó, mert képről képre haladva szinte – művészi kifejezéssel élve – úgy „festhettem” a testeket, ahogy szerettem volna. Mindig kiválaszthattam, hogy melyik testrészt vagy mozdulatot szeretném kiemelni. A szakmában akkoriban úgy is hívtak, hogy „Stidigam”, mert nagyon mozgékony, mégis stabil vállkamerám volt.

Szóval visszatérve a kérdésre: miután letudtam ezt a hosszú „esküvői iskolát”, elkezdtem divatműsorokat készíteni. Néhány ezek közül elég sikeres lett, sőt külföldre is eljutott. Ezek a divatról szóltak, például a *Top Model*, de a legfontosabb a *Trend* volt, amit olasz és angol verzióban is sugároztak, gyakorlatilag ez volt az első nemzetközi piacra készült munkám. Ekkortájt kerültem közelebb a divatvilághoz. A divat valahogy mindig is a véremben volt, mert anyukám varrónő volt, volt egy saját kis szalonja, úgyhogy ez kicsit belém ivódott. Szerettem a divatot, bár soha nem varrtam, nem is tudok ruhát tervezni vagy rajzolni, de vonzott ez a világ.

*A Sex Experiment című filmben láttam, hogy szerepel egy festményed. Milyen médiumokban szoktál alkotni?*

Abban a filmben igazából két képem is szerepel. Bár alapvetően mindig fotós meg operatőr voltam, egy időben nagyon élveztem úgy megkomponálni a fotóimat, mintha festmények lennének. Aztán volt egy nagyon kedves német barátnőm, aki segített: elküldtem neki az elképzeléseimet, hogy mit hogyan szeretnék, és ő az instrukcióim alapján megfestette azokat. Többnyire akrilfestéket használt, én is ezt kértem. Szóval mondhatjuk, hogy kicsit csaltam, mert sosem fogtam ecsetet a kezembe, de próbáltam a fotóimat festménnyé alakítani. Azt hiszem, hogy az egyik ilyen kép még mindig megvan, majd lefotózom és átküldöm neked. A másiktól megpróbálok szerezni fotót.

*Akkor a táblakép készítésével is autodidakta módon kísérleteztél.*

Igen, teljesen autodidakta módon haladtam mindenben. Egyetlen rövid kurzuson vettem részt, amit egy nagyon jó barátom, egy RAI-s rendező tartott. Ez egy kis rendezői tanfolyam volt, és sokat segített nekem, főleg abban, hogy hogyan lehet egy forgatókönyvből vizuális koncepciót csinálni. De ezen túlmenően, őszintén szólva, mindig is elég világos elképzeléseim voltak. És újra csak azt tudom mondani, hogy óriási tapasztalatot jelentett az esküvős videózás, számomra az volt az igazi iskola. Itt tanultam meg képet komponálni, és azt is, hogy a vállkamerát jól tudjam használni.

*Az elemzett filmek kb. kétharmadában szerepel olyan szexjelenet, amelyben visszatérő, meghatározó kompozíciós elem egy műalkotás. Van valami, amit szívesen mesélnél e kapcsán? Mivel a pornófilm intenzív testi reakciókat vált ki, a művészeti kánon többnyire elzárkózik a műfajtól. Mit gondolsz erről?*

Alapvetően, amikor nem a saját dolgaimat használtam, vagy a forgatókönyv szerint nem kellett konkrét műtárgy, akkor egy magyar díszlettervező hölgyre bíztam a dolgot, aki küldött nekem reprotokat, azok közül válogattam. Sajnos a nevére már nem emlékszem, túl régen volt. A helyszíneket viszont Gianfranco Romagnoli intézte, ő még ma is Budapesten él. Felkutatta és biztosította a helyszíneket, de valójában a filmjeim nagy részét stúdióban forgattam. Összességében azt hiszem, hogy a festmények, szobrok bevonása egyfajta provokáció volt részemről, amit nagyon élveztem.

És ha már a provokációnál tartunk: óriási szerencsém volt, hogy élőben találkozhattam a fotóművészet abszolút mesterével, Helmut Newtonnal. Épp Rómában volt egy nagy kiállítása és interjút készítettem vele. Hihetetlenül érzékeny ember volt, egy igazi, megkérdőjelezhetetlen

mester, de közben teljesen egyszerű, közvetlen ember. Az interjú után még csináltam pár felvételt, és amikor elhagytam a helyszínt, láttam, hogy integet nekem a szemben lévő bárból. Ott ült a feleségével, és odahívott. Még sosem fordult elő ilyen, hogy egy élő legenda meghívjon egy italra. Számomra ő a valódi provokációt képviseli. Mindig a határokat feszegette, bár divatmodellekkel dolgozott, és azon a területen nehéz túlmenni a határokon, de valahogy mégis mindig ott járt a látható és a nem látható, az elmondható és csak sejtethető mezsgyéjén.

Számomra ez a legizgalmasabb, ezért tudatosan nem is használtam a „hard” kifejezést, inkább azt hangsúlyoztam, hogy a jeleneteim az elmondható, megmutatható határait súrolják. A kezdetektől fenntartásaim voltak a pornográfia kifejezéssel kapcsolatban, mert stigmatizál. Fontos lenne kimondani, hogy a pornográfia fogalma valójában egy eszköz volt a – mondjuk úgy – konzervatív hatalom kezében, amivel elnémíthattak minden olyan hangot, ami valamiért kellemetlen volt számukra.

Ha rajtam múlna, teljesen elhagynám a pornográfia fogalmát, és inkább arról beszélnék, hogy van-e explicit szex egy filmben vagy nincs. És itt jön a legérdekesebb kérdés: ha Antonio Adamo orális szexet mutat a filmjében, akkor az pornó, de ha Lars von Trier vagy sokan mások tesznek hasonlót, akkor az művészet, sőt transzgresszív, provokatív alkotás. A saját filmjeimet explicit szexjelenetekkel dúsított science fiction-ként írnám le. De a társadalom dogmái és cenzúrája alapján Lars von Trier filmjei számítanak szerzői filmnek, az enyém pedig pornográfiának.

De szerintem a két terület átfedi egymást: az erotikus mozi a filmmel együtt jött lére, erre bizonyítékom is van. Az utóbbi időben ugyanis több régi, a századfordulóról származó, osztrák és német filmet restaurálok és digitalizálok. Olyanokat, amelyekben meztelenség, vagy akár kifejezetten pornográf jelenetek is vannak. Persze fekete-fehérek, kezdetleges technikával, kézműves módszerekkel készültek, de a szándék már ezekben is egyértelműen látható. Szóval számomra a filmművészet története egyben az erotika története – hol visszafogottabb, hol direkter módon. Hasznosabb volna az alapján kategorizálni a filmeket, hogy fiatalok számára ajánlott-e, vagy sem.

*És a képzőművészetben belül milyen korszakok vagy alkotók érdekesek számodra?*

Nem tanultam művészettörténetet, így mindig az ösztöneimre hagytam a galériákban, múzeumokban is. Rengeteg helyen jártam, és Leonardo, Raffaello, Michelangelo munkái mindig mélyen érintettek. A reneszánsz nagyon fontos számomra, nagy hatással volt rám.

Persze mások is – hatalmas ugrás, de például Jack Vettriano, talán még él – egy skót művész, akire külön kitérnék egy pillanatra, mert vettem is tőle néhány festményt.

Megfog a munkáiban, hogy ugyan ritkán ábrázol bármit is nyíltan, de mindig megtalálja azt a pillanatot, amikor még nem történt meg, de hamarosan bekövetkezik egy esemény. Sokszor érezhető az, hogy valamilyen szexuális aktus van a levegőben, de nincs se meztelenség, se explicitéség, egyszerűen csak a képi nyelv érezteti az előtte pillanat feszültségét. Mindenféle jeleneteket ábrázol, például egy lány áll egy pályaudvaron, mintha várna valakit, aki talán közeledik hozzá, vagy fordítva. Máskor egy férfi ül a medence szélén egy itallal, és a nő közeledik felé. Mindig ez az atmoszféra: valami éppen történni fog, akár egy kimerevített pillanat, még mielőtt bármi is történt volna.

Nagyon megszerettem Tamara de Lempicka munkáit is. Szerintem ő is egy „kis szörnyeteg” volt, a szó legjobb értelmében, és a provokatív jelenetei nagyon erős hatással voltak rám. Például az az ikonikus festménye, amin autót vezet. Több filmemben is szerepeltek Lempicka festményei, főleg azokban, amelyeket Nápolyban forgattam. Ott ugyanis stúdiókat béreltem, és én magam választottam ki milyen képek kerüljenek a díszletbe. Sajnos tőle nem tudtam vásárolni, de ha tehetném, Vettriano mellett Lempicka képeiből is vennék.

Illetve beugrott most még egy szobor is, amit egy barátom készített, és szerepelt a *Babe* című filmben. Egy hatalmas falloszt mintázott, ami egy loftban állt. Gipszkartonból készült, sajnos már megsemmisült. A *Devil in the Flesh* filmben szintén szerepelt egy hasonló, de az jobban hasonlított a Kubrick-féle *A Clockwork Orange*-ban láthatóhoz.

*Úgy vettem észre, hogy a filmjeid vizuális világa párbeszédbe lép Peter Paul Rubens testfestészetével, erről küldtem is néhány képet. Mit gondolsz Rubens festményeiről?*

Ismerem és elismerem Rubens munkásságát, abszolút kivételesnek gondolom, bár őszintén szólva egyáltalán nem inspirált, így teljesen véletlenszerű az egybeesés. De talán mégis van valami közös. Amikor fotózol vagy filmezel valamit, akkor nyilvánvalóan hatással van rád az, amit éppen láatsz. Ahhoz, hogy életre keltsd, amit fényképezel vagy kamerázol, bizonyos értelemben részévé kell válnod az egésznek. Viccesen hat, de lehetséges, hogy azért hasonlít a kettő, mert Rubens is és én is vágytunk arra, amit ábrázoltunk. Filmezéskor csak azt a részt veszed fel, ami tetszik, és próbálsz úgy megjeleníteni, ahogy számodra vonzó. Következésképpen ez a hasonlóság, ami teljesen véletlen, talán éppen abból fakad, hogy olyan beállításokat kerestem — persze a világítás függvényében —, amelyekben a test a legjobban „kilép” a képből.

Egy meztelen nőt — paradox módon — a legnehezebb filmezni vagy fényképezni. Nem azért, mert ne lenne szép — épp ellenkezőleg —, hanem mert egy szép, erotikus, transzgresszív képet létrehozni nem egyszerű. A műfajban az erőteljes, de mégis szép formát sokszor csak egy vékony határ választja el a közönségestől, emiatt komoly kihívás a női testet filmezni. Persze a férfi testet is, mert sok szempontból hasonló a kettő, de tapasztalatom szerint az mégiscsak könnyebb. A kamera szinte mindig a péniszre irányul, így csak arra kell figyelned, hogy ne szemből vedd, mert akkor kilapítanád és elvennéd a méretét, hanem kissé oldalról, az úgynevezett „ötödik síkból”, és már kész is. A női test bemutatása sokkal összetettebb feladat. Különleges fókuszpontok vannak benne, ezért nem számít, hogy milyen testalkatról van szó. Például ott a két mell, melyek gyakorlatilag bármilyen kompozícióban figyelemközpontnak számítanak, és aztán lent, a köldök és a szeméremdomb rész, ami a kompozíció középpontját jelenti. És aztán jönnek a bonyolultabb kérdések, például az úgynevezett „fejjel lefelé fordított háromszög”, ami már szimbolikus jelentéssel bír, szubliminális üzenettel, vagy például szabadkőműves szimbolikával. A szabadkőművesek foglalkoztak először azzal, hogy hogyan kell a női testet ábrázolni, hogyan kell szimbolikusan megjeleníteni.

*Főleg a színhasználat kapcsán láttam analógiát. Rubens az optikai kék használatával bővítette az emberi bőr megfestését, ami újfajta érzékiséget teremtett. Mesélnél a színhasználatodról és azokról a vizuális megoldásokról, amiket szisztematikusan használtál a filmjeidben?*

A filmek fotózását és a vágását minden esetben átgondoltan és tudatosan csináltam. Mindig producerekkel dolgoztam együtt, akik viszont sajnos nem mindig értékelték a képi világot. A felvételek akkoriban digitális beta kazettára készültek, amiket elküldtek egy laborba, minőségellenőrzésre. Sokszor a technikusok is vitatkoztak velem, de nem különösebben érdekelt, beleálltam, hogy márpedig én így akarom, és így is marad. Ha nem tetszik, dobják ki nyugodtan.

Valóban jól láttad, rengeteget dolgoztam a filmek látványvilágán. Már a forgatáson is, így amit a monitoron láttam, az úgy nézett ki amilyennek szerettem volna. Tudatosan használtam a kék színt a háttérben, a testeken, és az élfényekben is, mert a kék számomra különleges hangsúlyt ad. A sárgás fényeket pedig mindig felerősítettem, ami az aranyra emlékeztető színhatást eredményezett. Nem akartam a bőrt olyannak ábrázolni, mint a valóságban, inkább a sárga vagy a zöld irányába toltam el. A természetesebbnek ható pirosat nem szerettem, ráadásul az egy olyan szín volt, amit a korszakban technikailag is nehéz volt használni. Az utómunka során csináltam még egy kis színkorrekciót, kiemelve azokat a részleteket, amelyek leginkább érdekelték engem. Használtam a korai color grading

programokat is, próbáltam mindig a számomra éppen leginkább izgalmas színeket hangsúlyozni.

Többnyire sötét hátterekre törekedtem, a falakat vagy a külső helyszíneket a képen belül sötét háttérként építettem fel. Nem akarok híres művészekre utalni, de Caravaggio példája adja magát, aki szintén sötét tereket használt, hogy még a kevésbé világos testek is kiemelkedjenek. Gyakran volt konfliktusom a helyszínefelelőssel és a díszlettervezőimmal, mert azt hajtogatták, hogy „mindig csak a sötét, ezek a sötét, csúnya foltok!” Mondtam nekik, hogy hagyjátok úgy, sötétben, majd én gondoskodom a világításról.

A slow motion is fontos volt számomra, de nagyon sokat támadtak miatta. Egyrészt ellenezték a korábban említett minőségellenőrző technikusok, de sokan mások, köztük újságírók is, azt mondták, hogy túlzásba vittem. Ezeket az úgynevezett rallenty jeleneteket hagyományosan az érzelmek kifejezésére használják. Az érzelmek mellett az is fontos volt számomra, hogy a lassítás tökéletesen láthatóvá tette a testek mozgását, mindent, ami a testtel történt abban az adott pillanatban. A lassítástól több képkocka lett a felvételen, ezért jobban látható lett az összes részlet. De sok újságírónak nem tetszett ez a megoldás.

Egy másik dolog, amit sokan kifogásoltak akkor, hogy a női szereplőim a kamerába néztek. Azt mondták az újságírók, hogy „Antonio, gyönyörű képeket csinálsz, tökéletes jeleneteket, mozog a kamera, nincsenek térugrások, minden tökéletes.” Aztán az explicit résznél, amikor a modell a kamerába nézett, néhány – bocsánat a kifejezésért – rohadt újságíró kiakadt: „érhetetlen, először csinálsz egy akadémiai filmet, aztán a nő hirtelen belenéz a kamerába.”

Abban a pillanatban, hogy a modell a kamerába néz, szimbolikusan kimozdul a képernyőből, és közvetlenül kapcsolódik a nézőhöz. Ez egy olyan megoldás, amit azért használnak a filmekben, hogy jobban bevonják a nézőt. Nekem is ez volt a célom. Mára az úgynevezett szubjektív nézőpont alapvető eszköze lett a pornográf, explicit bemutatásnak, amit POV-nek is hívnak, és az egyik legnépszerűbb műfajt jelenti. De amikor harminc évvel ezelőtt kísérleteztem ezzel, még nagyon lehúztak.

*Gyakran nyilatkoztál a filmek történeti szálával kapcsolatban. Miért ilyen fontos ez számodra? Az 1970-es években szinte elvárás volt, hogy története legyen az erotikus filmeknek, egyfajta kanonikus követelmény. De amikor elkezdted forgatni, már nem így volt, igaz?*

Igen, már nem így volt. Amikor elkezdtem felnőtt filmekben dolgozni, az első cég, akivel együttműködtem egy olasz produkciós iroda volt, aki nemzetközi piacra gyártott. Néhány filmet

csináltam a Preziosa-nál, még Tom Ponti álnéven. Volt egy orosz származású színész, akivel dolgoztam, ő Szibériából jött. Ezek voltak az első munkáim, például a *Planet Sex 1–2*. Utána egyre több projekt alakult, és a történet számomra elengedhetetlenné vált. Nem szerettem pusztán szexjeleneteket bemutatni, mindig erotikus történetet akartam mesélni, egy valódi sztorit, amihez a hozzátartoznak a szexjelenetek, de a történet a lényeg.

Meghatározó számomra például a *Private Gladiator* sorozat. Mindenki azt gondolja, hogy ezek a Ridley Scott-filmből indultak, de sokkal inkább a *Spartacus* hatott rám, ami egy régi történet a gladiátorok felemelkedéséről. A *Cleopatra* filmem inkább fantasy, nem történelmi film, hiszen csak egy rövid részlet játszódik az ókori Egyiptomban, aztán a múmia klónozásával a jelenbe ugrik a történet. Igazából ez egy kísérleti fantasy, bár a gyártó kosztümös filmként értékesítette.

Szeretem még a *Virtualia* sorozatot is, ami hat epizódból áll. Ezen belül a *Dark Side* egy háromrészes történet, melyben egy tárgy segítségével megnyitnak egy párhuzamos dimenziót. Érdekes, hogy amikor ezen dolgoztam, még nem készült el a *Tomb Raider* film, de később a film egy része nagyon hasonlított a *Virtualia* egy jelenetére, melyben az egyik szereplő találkozik az apjával a tengerparton. Nem állítom, hogy lemásolták, de lehet, hogy inspiráltam az amerikai forgatókönyvírókat.

*Ma is készítesz ilyen jellegű pornófilmeket?*

Nem, ma már nem csinállok hagyományos értelemben vett filmeket, mert a magas színvonalú felnőttfilm piac gyakorlatilag megszűnt, főleg Európában. A nagy produkciókat ma már olcsó, 7–10 ezer eurós gonzo videók váltották fel, amiknek nincs forgatókönyvük, és főként online értékesítésre készülnek. Az *Antonio Adamo Production* (korábban *Antonio Adamo Film*) főleg utómunka, újrakiadás, restaurálás és felújítás területén tevékenykedik, beleértve korai filmek 4K-s felújítását is. Vannak még brandek, mint az *Antonio Adamo Director's Cut*, de a valódi tevékenység ma már a post-produkció.

## 8.2. Képmelléklet



Kép 1.



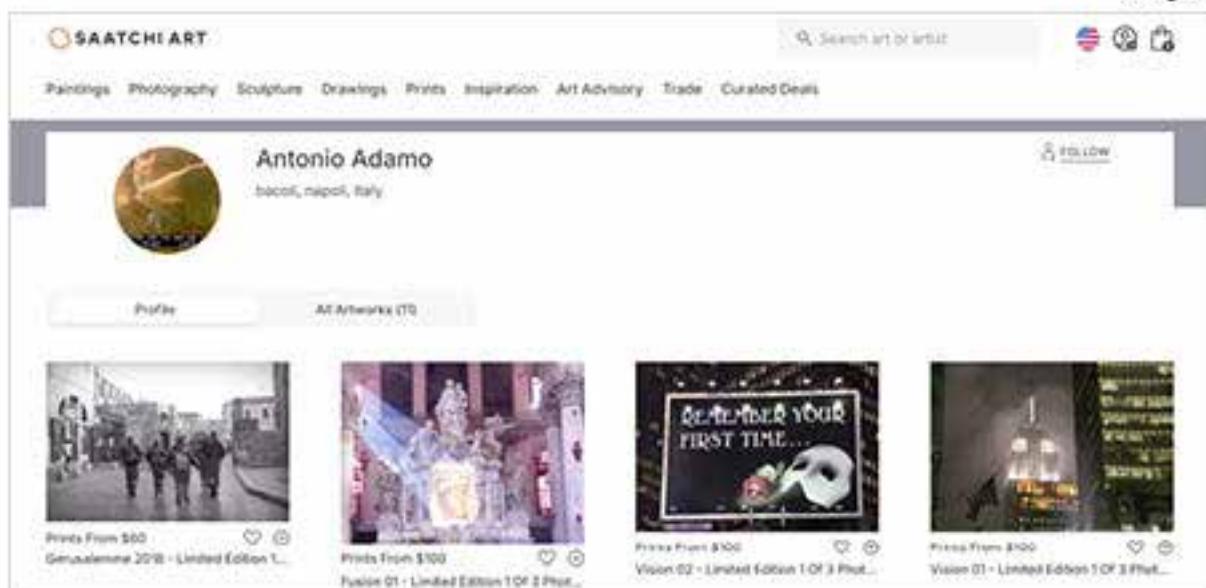
Kép 2.



Kép 3.



Kép 4.



Kép 5.



Kép 6.



Kép 7.



Kép 8.



Kép 9.



Kép 10.



Kép 11.



Kép 12.



Kép 13.



Kép 14.



Kép 15.



Kép 16.



Kép 17.



Kép 18.



Kép 19.



Kép 20.



Kép 21.



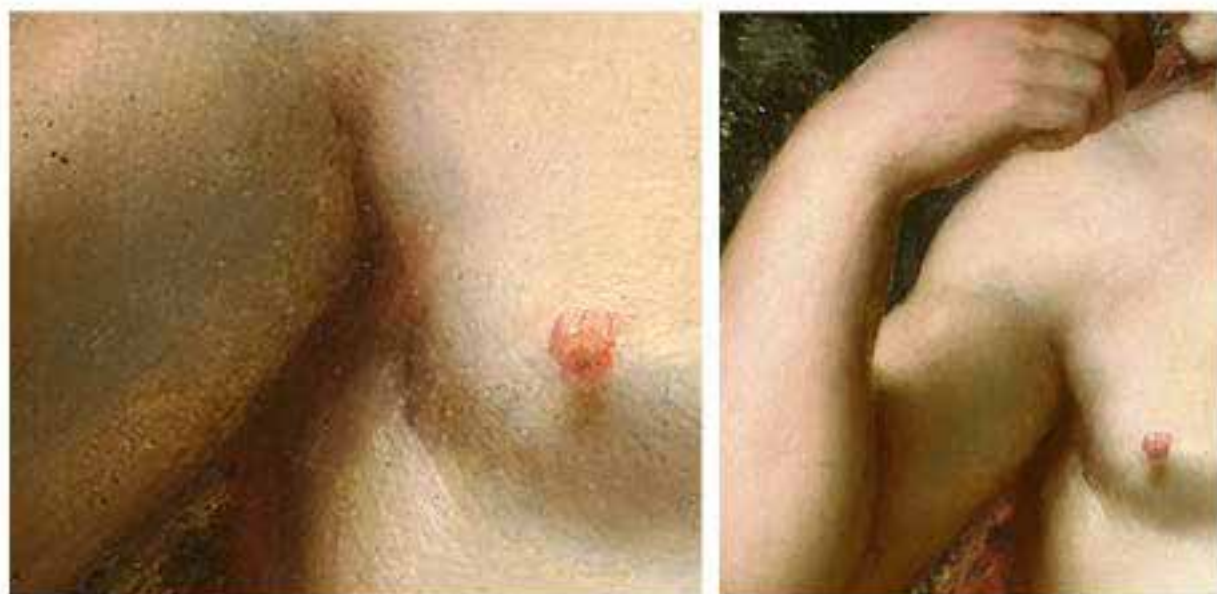
Kép 22.



Kép 23.



Kép 24.



Kép 25.



Kép 26.



Kép 27.



Kép 28.



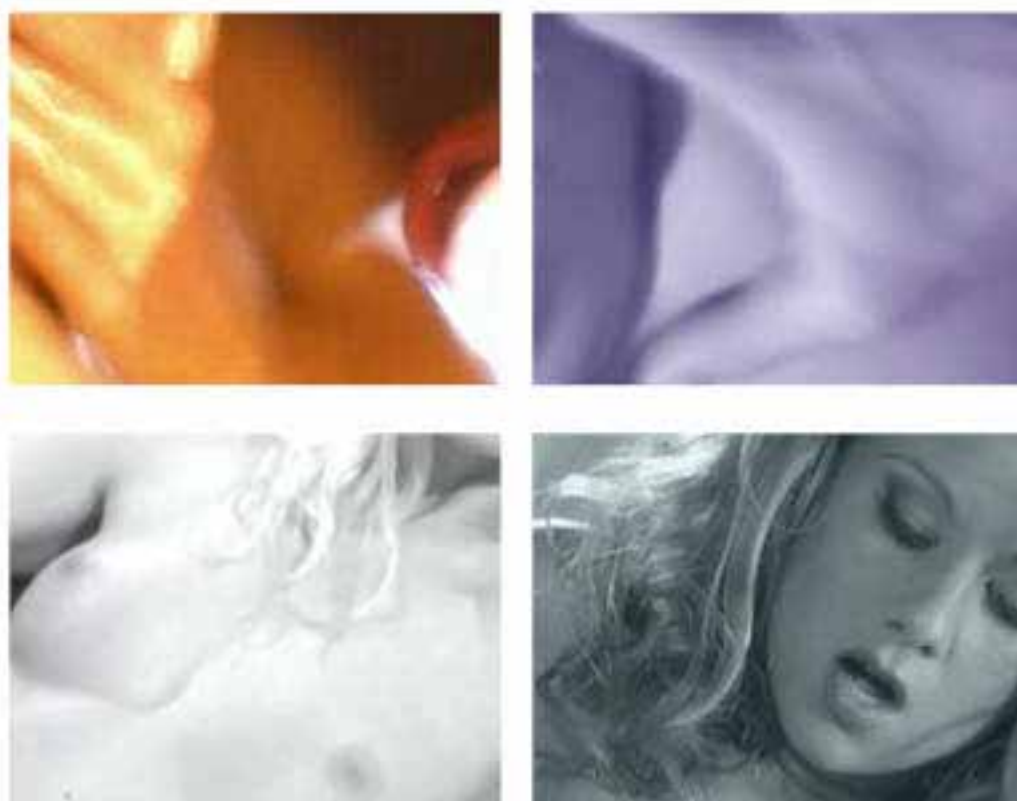
Kép 29.



Kép 30.



Kép 31.



Kép 32.

### 8.3. Táblázatok

0.	Cím	Kiadás éve	Rendező	Operatőr	Forgatókönyv
1.	AAA	1998	1		
2.	Babe I.	2007	1	1	1
3.	Babe II.	2008	1	1	1
4.	Basic Sexual Instinct	2007	1		
5.	Bellissima	2005	1		
6.	Big Member	2003	1		
7.	Black out Sex	2004	1		
8.	Calendar Girl	2003	1		
9.	Call Girl	2000	1	1	1
10.	Camorra	2012	1		
11.	Cannes	2005	1		
12.	Casanova	2006	1		
13.	Center Of Sex	2002	1	1	1
14.	China Box	2002	1		
15.	Cleopatra I.	2003	1	1	
16.	Cleopatra II.	2004	1	1	
17.	Code Name Mata Hari I.	2006	1	1	1
18.	Code Name Mata Hari II.	2006	1	1	1
19.	Consigli per gli Acquisti	1999	1		
20.	Crazy about the Blonde	2008	1	1	1
21.	CSI X I.	2008	1	1	1
22.	Da Vinci	2006	1	1	1
23.	Dangerous Things II.	2006	1		
24.	Devil in the Flesh	1999	1	1	1
25.	Divina	2006	1		
26.	Eva Piu Che Mai	1998	1		
27.	Eve Insane Obsession	2001	1		
28.	Fallen Angels	2003	1		
29.	Fantastica Edelweiss	2006	1		
30.	Fashion	2000	1	1	
31.	Fever	2002	1		
32.	Gladiator I.	2002	1		
33.	Gladiator II.	2002	1		
34.	Gladiator III.	2002	1		
35.	Gossip sex	2005	1	1	
36.	Hard Time	2006	1		
37.	House Of Games	2003	1		
38.	Italian Flair	2000	1		
39.	Le Voglie di Edelweiss	2006	1		
40.	L'idolo del Piacere	1999	1	1	
41.	Pleasure Island	2002	1		
42.	Poppy and The Sex Addicts	2006	1	1	
43.	Private Eye	2003	1		
44.	Roma I.	2008	1	1	1
45.	Roma II.	2008	1	1	1
46.	Roma III.	2008	1	1	1
47.	Sex Dreams	2006	1	1	
48.	Sex Experiment	2004	1	1	
49.	Sex Forever	2001	1	1	1
50.	Sex Opera	2001	1		
51.	Sex Rebels	2005	1	1	
52.	Sex Shot	1999	1	1	1
53.	Sex Thriller	2005	1	1	
54.	Sex Trap	2008	1		
55.	Shuts and the City	2009	1		
56.	The 5 Keys of Pleasure	2003	1		
57.	The Arms of Evil	2002	1		
58.	The Last Muse	2001	1		
59.	The Other Face of Pleasure	2002	1		
60.	Too Many Women for Man	2001	1		
61.	Virtualia 1. - Cyber Sex	2001	1	1	1
62.	Virtualia 2. - The Final Truth	2001	1	1	1
63.	Virtualia 3. - The Dark Side I.	2001	1	1	1
64.	Virtualia 4. - The Dark Side II.	2001	1	1	1
65.	Virtualia 5. - The Dark Side III.	2001	1	1	1
66.	Virtualia 6. - Lost in Sex	2002	1	1	1
67.	Without Limits I.	2001	1	1	1
68.	Without Limits II.	2002	1		1

Táblázat 1.

0. Cím	Hideg-meleg szinkontraszt a kompozícióban (nem a borszínen)	Vörös drapéria	Hideg táji háttér	Kék drapéria
1. <i>Apollo és Daphné (vázlat)</i>		1		
2. <i>Boreas elrabolja Oréthyát</i>	1	1	1	
3. <i>Dejanirát elrabolja Nesszosz</i>	1	1	1	1
4. <i>Dejanirát elrabolja Nesszosz (vázlat)</i>		1		
5. <i>Dianát és nyújt meglopják a szatírok</i>	1	1	1	1
6. <i>Európe elrablása</i>	1	1	1	
7. <i>Európe elrablása (vázlat)</i>	1	1	1	
8. <i>Ganümédész elrablása</i>	1	1	1	1
9. <i>Ganümédész elrablása</i>	1	1	1	
10. <i>Hippodame elrablása</i>	1	1	1	1
11. <i>Idón, a laphóhók királya, akit Jomo rászedezt, miután meglátta őt elcsábítani</i>	1	1	1	
12. <i>Jupiter és Danae</i>	1	1		1
13. <i>Leda és a hatvái (1)</i>	1			1
14. <i>Leda és a hatvái (2)</i>	1	1	1	
15. <i>Lentkipposz lányainak elrablása</i>	1	1	1	
16. <i>Lentkipposz lányainak elrablása (vázlat)</i>		1		
17. <i>Lot és lányai</i>	1	1		1
18. <i>Lot és lányai</i>	1	1		1
19. <i>Lutrecia és Targatónus</i>	1	1		1
20. <i>Mars és Rhoe Silvia</i>	1	1	1	1
21. <i>Pán és Szürinx (al. Breughel-vel)</i>	1	1	1	
22. <i>Pán és Szürinx (al. Breughel-vel)</i>	1	1	1	
23. <i>Pán és Szürinx (vázlat)</i>		1		
24. <i>Persephoné elrablása</i>	1	1	1	1
25. <i>Persephoné elrablása (vázlat)</i>		1		
26. <i>Scabin nők elrablása</i>	1	1	1	1
27. <i>Scabin nők elrablása (vázlat)</i>	1	1	1	1
28. <i>Vertumnusz és Pomona</i>	1	1	1	1
29. <i>Vertumnusz és Pomona (vázlat)</i>		1		
30. <i>Zaccarona és a vénék</i>	1	1	1	1
31. <i>Zaccarona és a vénék</i>	1	1	1	
32. <i>Zaccarona és a vénék</i>		1		
33. <i>Zaccarona és a vénék</i>		1		
34. <i>Zaccarona és a vénék</i>	1	1	1	
35. <i>Zaccarona és a vénék</i>	1	1	1	1

0. Főelem az ábrázat arcán	Védőkoron vagy ellenkező jele	Érzéki ajkák és/vagy arcpó	Elővédő agresszív arckifejezése	Agresszív gesztus az elővédő részről	Évszám	Helyszín
1.		1	1	1	1639 k.	Museo Borani-Hellen, Bajorinn
2.		1	1	1	1620	Academy der bildenden Künste Wien, Bécs
3.	1	1	1	1	1640 k.	Nyderlandi Királyi Jánosmúzeum, Hattmeer
4.	1	1	1	1	1636 k.	Thomas & Jordan Szászországi királyi múzeuma
5.	1	1	1	1	1639-40	Museo del Prado, Madrid
6.		1	1	1	1628-29	Museo del Prado, Madrid
7.	1				1636-37	Museo del Prado, Madrid
8.		<b>nérfi ábrázat</b>			1611-12	Palais Schöenbrunn, Bécs
9.	1	<b>nérfi ábrázat</b>			1636-38	Museo del Prado, Madrid
10.	1		1	1	1636-38	Museo del Prado, Madrid
11.		1	1	1	1615 k.	Joseph-Louis, Latta
12.		1	1	1	1620 k.	Magánygyűjtemény
13.		1	1	1	1601	Museum of Fine Arts, Boston
14.		1	1	1	1602	Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda
15.	1	1	1	1	1618	Alte Pinakothek, München
16.	1			1	1600 után	Nagyhercegi Múzeum, Orléans
17.		<b>nérfi ábrázat</b>			1613-14	Palace Foundation, San Francisco
18.		<b>nérfi ábrázat</b>			1610 k.	Staatliche Museum, Schwerin
19.	1	1	1	1	1650	Hortmuseum, Szociálgazdasági
20.	1	1	1	1	1617	Laschbender Museum, Bécs
21.	1	1	1	1	1617	Staatliche Museum, Kassel
22.	1	1	1	1	1617-19	Staatliche Museum, Schwerin
23.	1	1	1	1	1636 k.	Museo Borani-Hellen, Bajorinn
24.	1	1	1	1	1636-37	Museo del Prado, Madrid
25.	1	1	1	1	1614-15	Petit Palais, Párizs
26.	1	1	1	1	1635-40	National Gallery, London
27.	1	1	1	1	1630 k.	Belfry Art Collection, Antwerpen
28.		1	1	1	1617-19	Magánygyűjtemény
29.	1	1	1	1	1636-37	Museo del Prado, Madrid
30.	1	1	1	1	1609-10	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
31.		1	1	1	1636-39	Alte Pinakothek, München
32.	1	1	1	1	1611 k.	Hortmuseum, Szociálgazdasági
33.	1	1	1	1	1607	Galerie Borghese, Róma
34.	1	1	1	1	1614	Nationalmuseum, Stockholm
35.	1	1	1	1	1607	Hortmuseum, Szociálgazdasági

Táblázat 2.

6.	Jelenet	Nincs penetráció	Csak nő szereplők	Anális penetráció	ATM vagy ATV	Faceshot	Ejakuláció a női testre	Óvszer	Megjegyzés
1.	AAA/1			1		1			
2.	AAA/2			1		1			
3.	AAA/3			1			1		
4.	AAA/4					1			
5.	AAA/5			1		2			
6.	AAA/6					1			
7.	AAA/7								
8.	Babe L/1	1				1			
9.	Babe L/2			1	1		1		
10.	Babe L/3			1	1		2		
11.	Babe L/4		1						
12.	Babe L/5			1		1			
13.	Babe L/6			1	1		1		
14.	Babe L/7			1		2			
15.	Babe II/1					1			
16.	Babe II/2			1		2			
17.	Babe II/3	1				1			
18.	Babe II/4			1		1			
19.	Babe II/5			1		1			
20.	Babe II/6			1	1	1			
21.	Babe II/7			1		2			
22.	Basic Sexual Instruct/1			1			1		
23.	Basic Sexual Instruct/2			1			1		
24.	Basic Sexual Instruct/3					1			
25.	Basic Sexual Instruct/4			1		2			
26.	Basic Sexual Instruct/5					1			
27.	Basic Sexual Instruct/6			1	1		1		
28.	Bellissima/1			1		2			
29.	Bellissima/2						1		
30.	Bellissima/3			1	1	1			
31.	Bellissima/4			1	1	1			
32.	Bellissima/5					1			
33.	Bellissima/6						1		
34.	Big Member/1			1			1		
35.	Big Member/2			1			1		
36.	Big Member/3			1		1			
37.	Big Member/4	1	1						
38.	Big Member/5			1			2		
39.	Big Member/6			1		2			
40.	Black out Sex/1			1		1			
41.	Black out Sex/2			1		1			
42.	Black out Sex/3			1		1			
43.	Black out Sex/4					1			
44.	Black out Sex/5			1		1	1		
45.	Black out Sex/6					1			
46.	Calendar Girl/1			1			1		
47.	Calendar Girl/2			1			1		
48.	Calendar Girl/3			1			1		
49.	Calendar Girl/4			1		1	1		
50.	Calendar Girl/5			1		1	1		
51.	Calendar Girl/6			1		2			
52.	Calendar Girl/7			1			1		
53.	Call Girl/00 1					1			
54.	Call Girl/00 2			1		1			
55.	Call Girl/1			1		3			
56.	Call Girl/2					1			
57.	Call Girl/3			1		1			
58.	Call Girl/4			1		1			
59.	Call Girl/5					1			
60.	Call Girl/6					1			
61.	Call Girl/7					1			
62.	Call Girl/8			1		3			
63.	Camera/1						1		
64.	Camera/2			1	1	1			
65.	Camera/3					1			
66.	Camera/4			1		2			
67.	Camera/5	1				1			
68.	Camera/6			1			1		
69.	Carnes/1			1	1	1			
70.	Carnes/2			1	1	2			
71.	Carnes/3			1	1	1			
72.	Carnes/4			1		1	1		
73.	Carnes/5			1	1	1			
74.	Carnes/6			1	1	3			
75.	Casanova/1	1				1			
76.	Casanova/2			1	1	1			
77.	Casanova/3			1	1		2		
78.	Casanova/4			1	1	1			
79.	Casanova/5			1	1	1			
80.	Casanova/6			1	1	2			
81.	Center of Sex/1					1			
82.	Center of Sex/2			1		2			
83.	Center of Sex/3			1		1			
84.	Center of Sex/4			1		1			
85.	Center of Sex/5			1		1			
86.	Center of Sex/6			1		1			
87.	Center of Sex/7			1		1			
88.	China Box/1			1		1			
89.	China Box/2		1						
90.	China Box/3			1		1			
91.	China Box/4			1		1			
92.	China Box/5					1			
93.	China Box/6			1		2			
94.	China Box/7			1		2			
95.	Cleopatra II/1			1		3			
96.	Cleopatra II/2						1		
97.	Cleopatra II/3			1		1			
98.	Cleopatra II/4			1		1			
99.	Cleopatra II/5			1		1			

Táblázat 3.

Jelenet	Nincs penetráció	Csak nő szereplők	Analíz penetráció	ATM vagy ATV	Faceshot	Ejakuláció a női testre	Óvszer	Megjegyzés
100. Cleopatra II./6			1			1		
101. Cleopatra I./1						1		
102. Cleopatra I./2			1		1			
103. Cleopatra I./3			1		2			
104. Cleopatra I./4			1		2			
105. Cleopatra I./5					1			
106. Cleopatra I./6	1				1			
107. Code Name Mata Hari I./1			1	1	1			
108. Code Name Mata Hari I./2			1	1	1			
109. Code Name Mata Hari I./3					1			
110. Code Name Mata Hari I./4			1		2			
111. Code Name Mata Hari I./5			1	1	1			
112. Code Name Mata Hari I./6			1		1			
113. Code Name Mata Hari II./1			1		2			
114. Code Name Mata Hari II./2			1		2			
115. Code Name Mata Hari II./3			1			1		
116. Code Name Mata Hari II./4			1	1		1		
117. Code Name Mata Hari II./5			1	1	1			
118. Code Name Mata Hari II./6			1		2			
119. Consigli per gli Acquisti/1					1			
120. Consigli per gli Acquisti/2					1			
121. Consigli per gli Acquisti/3			1		2			
122. Consigli per gli Acquisti/4			1		1			
123. Consigli per gli Acquisti/5			1		2			
124. Consigli per gli Acquisti/6						2		kikötözött és ott hagyott férfi
125. Crazy about the Blonde/1					1			
126. Crazy about the Blonde/2	1				1			
127. Crazy about the Blonde/3			1		2			
128. Crazy about the Blonde/4					1			
129. Crazy about the Blonde/5			1		1			
130. Crazy about the Blonde/6			1	1	2			
131. CSI X I./1			1	1	1			
132. CSI X I./2			1		1	1		
133. CSI X I./3						1		nemi erőszak jelenet
134. CSI X I./4					1			
135. CSI X I./5		1						
136. CSI X I./6			1		2			
137. Da Vinci/1					1			
138. Da Vinci/2					1			
139. Da Vinci/3			1		1			
140. Da Vinci/4			1		1			
141. Da Vinci/5			1		6			
142. Da Vinci/6			1			1		
143. Dangerous Things II./1					1			
144. Dangerous Things II./2			1		1			
145. Dangerous Things II./3			1		2			
146. Dangerous Things II./4					1			
147. Dangerous Things II./5					1			
148. Dangerous Things II./6			1		2			
149. Dangerous Things II./7					2			
150. Dangerous Things II./8					2			
151. Devil in the Flesh/1			1		2			
152. Devil in the Flesh/2			1		1			
153. Devil in the Flesh/3			1		2			
154. Devil in the Flesh/4			1		2			
155. Devil in the Flesh/5		1	1					
156. Devil in the Flesh/6			1		2			
157. Devil in the Flesh/7			1		1			
158. Divins/1			1	1	1			
159. Divins/2			1		1			
160. Divins/3					1			
161. Divins/4			1		2			
162. Divins/5					1			
163. Divins/6						2		
164. Eva Piu Che Mai/1					2			
165. Eva Piu Che Mai/2			1		2			
166. Eva Piu Che Mai/3			1		2			
167. Eva Piu Che Mai/4					1			
168. Eva Piu Che Mai/5					1			
169. Eva Piu Che Mai/6			1		2			
170. Eve Insane Obsession/1			1		1			
171. Eve Insane Obsession/2			1		1			
172. Eve Insane Obsession/3			1		1	1		
173. Eve Insane Obsession/4	1							
174. Eve Insane Obsession/5			1		1			
175. Eve Insane Obsession/6			1		2			
176. Eve Insane Obsession/7			1		3			
177. Fallen Angels/1			1			3		
178. Fallen Angels/2			1	1	1			
179. Fallen Angels/3			1	1	1			
180. Fallen Angels/4			1		2			
181. Fallen Angels/5			1	1	1			
182. Fallen Angels/6			1		1			
183. Fantastica Edelweiss/1			1		1		1	
184. Fantastica Edelweiss/2			1		1			nemi erőszak jelenet
185. Fantastica Edelweiss/3					1		1	
186. Fantastica Edelweiss/4					1		1	
187. Fantastica Edelweiss/5			1		1			
188. Fantastica Edelweiss/6			1		1		1	
189. Fantastica Edelweiss/7		1						
190. Fashion/1			1		1			
191. Fashion/2			1		2			
192. Fashion/3			1		1			
193. Fashion/4			1		1			
194. Fashion/5			1		2			
195. Fashion/6			1		2			
196. Fashion/7			1		1			
197. Fever/1			1		2			
198. Fever/2					1			
199. Fever/3			1		1			

Táblázat 3.

Jelenet	Nincs penetráció	Csak nő szereplők	Anális penetráció	ATM vagy ATV	Faceshot	Ejakuláció a női testre	Övszer	Megjegyzés
200	Fever/4		1		1			
201	Fever/5		1		1			
202	Fever/6		1		3			
203	Gladiator I/1		1		1			
204	Gladiator I/2		1		3			
205	Gladiator I/3		1			1		
206	Gladiator I/4		1		2			
207	Gladiator I/5		1		1			
208	Gladiator I/6		1		2			
209	Gladiator II/1	1			1			
210	Gladiator II/2		1	1	2			
211	Gladiator II/3				2			
212	Gladiator II/4				1			
213	Gladiator II/5				1			
214	Gladiator II/6		1		2			
215	Gladiator III/1		1			1		
216	Gladiator III/2		1		2			
217	Gladiator III/3				2			
218	Gladiator III/4		1		1			
219	Gladiator III/5		1		2	1		
220	Gladiator III/6		1		1			
221	Gossip Sex/1		1		1			
222	Gossip Sex/2		1			1		
223	Gossip Sex/3		1		2			
224	Gossip Sex/4		1		1			
225	Gossip Sex/5		1		1			
226	Gossip Sex/6					1		
227	Hard Time/1		1		2			
228	Hard Time/2		1		1			
229	Hard Time/3		1	1	1			
230	Hard Time/4		1	1	1			
231	Hard Time/5		1		1			
232	House of Games/1		1		1			
233	House of Games/2		1		2			
234	House of Games/3		1		2			
235	House of Games/4		1		2			
236	House of Games/5		1		1			
237	House of Games/6		1		2			
238	In the Arms of Evil/1		1			1		
239	In the Arms of Evil/2		1		1	1		
240	In the Arms of Evil/3	1	1					
241	In the Arms of Evil/4		1		2			
242	In the Arms of Evil/5		1		2			
243	In the Arms of Evil/6		1		1			
244	Italian Flair/0		1		3			
245	Italian Flair/1		1		1			
246	Italian Flair/10				1			
247	Italian Flair/2		1		2			
248	Italian Flair/3		1		1			
249	Italian Flair/4		1		1			
250	Italian Flair/5		1		5			
251	Italian Flair/6		1		1			
252	Italian Flair/7	1			1			
253	Italian Flair/8	1	1					
254	Italian Flair/9		1		2			
255	La Maestra/1		1		1		1	
256	La Maestra/2		1		2			
257	La Maestra/3		1		2			
258	La Maestra/4				2			
259	La Maestra/5		1		2			
260	La Maestra/6		1		2			
261	Le Vogue di Edelweiss/1		1		1		1	
262	Le Vogue di Edelweiss/2		1		1		1	
263	Le Vogue di Edelweiss/3				1		1	
264	Le Vogue di Edelweiss/4	1			2			
265	Le Vogue di Edelweiss/5	1			2			
266	Le Vogue di Edelweiss/6		1		1		1	
267	Le Vogue di Edelweiss/7		1					
268	Pleasure Island/1		1			1		
269	Pleasure Island/2				1			
270	Pleasure Island/3				2			
271	Pleasure Island/4				2			
272	Pleasure Island/5				1			
273	Pleasure Island/6		1		2			
274	Poggy and the Sex Addicts/1		1	1	3			
275	Poggy and the Sex Addicts/2		1	1	1			
276	Poggy and the Sex Addicts/3		1	1	1			
277	Poggy and the Sex Addicts/4		1	1	1	1		
278	Poggy and the Sex Addicts/5		1	1	2			
279	Poggy and the Sex Addicts/6		1	1	1			
280	Private Eye/1		1			1		
281	Private Eye/2					1		
282	Private Eye/3		1		3			
283	Private Eye/4					1		
284	Private Eye/5				1			
285	Private Eye/6		1			1		
286	Roma I/1		1		1	2		
287	Roma I/2		1		1			
288	Roma I/3		1			1		
289	Roma I/4		1		2			
290	Roma I/5		1		1			
291	Roma I/6	1			1			
292	Roma I/7		1		1			
293	Roma II/1		1		2			
294	Roma II/2		1		1			
295	Roma II/3		1		5			
296	Roma II/4		1		1			
297	Roma II/5				1			
298	Roma II/6		1		2			
299	Roma II/7	1	1					

Táblázat 3.

Jelenet	Nines penetráció	Csak nő szereplők	Analíz penetráció	ATM vagy ATV	Faceshot	Ejakuláció a női testre	Óvszer	Megjegyzés
300. Roma III./1					1			
301. Roma III./2	1				1			
302. Roma III./3			1		1			
303. Roma III./4			1		1			
304. Roma III./5			1		3			
305. Roma III./6			1		3			
306. Roma III./7					1			
307. Sex Dreams/1			1		2			
308. Sex Dreams/2			1			1		
309. Sex Dreams/3			1		1			
310. Sex Dreams/4			1		1			
311. Sex Dreams/5						1		
312. Sex Dreams/6			1		1			
313. Sex Experiment/1			1		1			
314. Sex Experiment/2			1		1			
315. Sex Experiment/3			1		2			
316. Sex Experiment/4			1		2			
317. Sex Experiment/5			1		3			
318. Sex Experiment/6					1			
319. Sex Forever/1			1		2			
320. Sex Forever/2			1		1			
321. Sex Forever/3					1			
322. Sex Forever/4					1			
323. Sex Forever/5			1		1			
324. Sex Forever/6			1		1			
325. Sex Opera/1			1		1			
326. Sex Opera/2			1			1		
327. Sex Opera/3			1		1			
328. Sex Opera/4			1		2			
329. Sex Opera/5			1		1			
330. Sex Opera/6			1		1			
331. Sex Opera/7			1		1			
332. Sex Opera/8			1		2			
333. Sex Rebels/1			1		2			nemi erőszak jelenet
334. Sex Rebels/2					1			
335. Sex Rebels/3			1		1			
336. Sex Rebels/4			1		1			
337. Sex Rebels/5			1		2			
338. Sex Rebels/6					1			
339. Sex Shot0	1							
340. Sex Shot00			1		2			
341. Sex Shot/1			1		1			
342. Sex Shot/2			1		1			
343. Sex Shot/3			1		3			
344. Sex Shot/4			1		1			
345. Sex Shot/5			1		2			
346. Sex Shot/6			1		2			
347. Sex Shot/7			1		2			
348. Sex Thriller/1					1			
349. Sex Thriller/2						1		
350. Sex Thriller/3			1	1	1			
351. Sex Thriller/4					1			
352. Sex Thriller/5			1		1			
353. Sex Thriller/6			1	1		2		
354. Sex Trap/1			1			1		
355. Sex Trap/2			1		2			
356. Sex Trap/3			1	1	1			
357. Sex Trap/4			1		2			
358. Sex Trap/5			1		1	1		
359. Sex Trap/6			1		1	1		
360. Sex Trap/7			1	1	1			
361. Sluts and the City/1					1			
362. Sluts and the City/2	1				1			
363. Sluts and the City/3			1	1	1			
364. Sluts and the City/4					1			
365. Sluts and the City/5			1		1			
366. Sluts and the City/6			1		2			
367. The 5 Keys of Pleasure/1			1			1		
368. The 5 Keys of Pleasure/2			1		1	1		
369. The 5 Keys of Pleasure/3			1			1		
370. The 5 Keys of Pleasure/4			1		2			
371. The 5 Keys of Pleasure/5			1		1	1		
372. The 5 Keys of Pleasure/6			1			2		
373. The Last Muse/1			1		3			
374. The Last Muse/2		1						
375. The Last Muse/3			1		2			
376. The Last Muse/4			1		1			
377. The Last Muse/5					1			
378. The Last Muse/6			1		2			
379. The Last Muse/7			1		1			
380. The Last Muse/8			1		2			
381. The Last Muse/9			1		1			
382. The Other Face of Pleasure/1						1		
383. The Other Face of Pleasure/2						1		
384. The Other Face of Pleasure/3						1		
385. The Other Face of Pleasure/4	1	1						
386. The Other Face of Pleasure/5			1	1	1	1		
387. The Other Face of Pleasure/6			1			2		
388. Too Many Women for Man/1			1		1			
389. Too Many Women for Man/2			1		1			
390. Too Many Women for Man/3	1				1			
391. Too Many Women for Man/4			1			1		
392. Too Many Women for Man/5			1		1			
393. Too Many Women for Man/6			1		2			
394. Too Many Women for Man/7			1		1	1		
395. Virtualia 1. - Cyber Sex/1			1		1			
396. Virtualia 1. - Cyber Sex/2			1		1			
397. Virtualia 1. - Cyber Sex/3			1		2			
398. Virtualia 1. - Cyber Sex/4			1		1			
399. Virtualia 1. - Cyber Sex/5					1			

Táblázat 3.

Jelenet	Nincs penetráció	Csak nő szereplők	Analízis penetráció	ATM vagy ATV	Faceshot	Ejakuláció a női testre	Övszer	Megjegyzés
400	Virtuális 1 - Cyber Sex/6		1		2			
401	Virtuális 1 - Cyber Sex/7	1						
402	Virtuális 1 - Cyber Sex/8		1		2			
403	Virtuális 2 - The Final Truth/1				1			
404	Virtuális 2 - The Final Truth/2		1		1			
405	Virtuális 2 - The Final Truth/3		1		1			
406	Virtuális 2 - The Final Truth/4		1			1		
407	Virtuális 2 - The Final Truth/5		1	1	1			
408	Virtuális 2 - The Final Truth/6		1		1			
409	Virtuális 2 - The Final Truth/7		1		1			
410	Virtuális 2 - The Final Truth/8		1		1			
411	Virtuális 3 - The Dark Side I/1		1	1	1			
412	Virtuális 3 - The Dark Side I/2		1	1	1			
413	Virtuális 3 - The Dark Side I/3		1		2			
414	Virtuális 3 - The Dark Side I/4				1			
415	Virtuális 3 - The Dark Side I/5		1	1	1			
416	Virtuális 3 - The Dark Side I/6		1		1	1		
417	Virtuális 3 - The Dark Side I/7		1	1	1			
418	Virtuális 4 - The Dark Side II/1		1	1		1		
419	Virtuális 4 - The Dark Side II/2		1		1			
420	Virtuális 4 - The Dark Side II/3		1	1	1			
421	Virtuális 4 - The Dark Side II/4		1		1			
422	Virtuális 4 - The Dark Side II/5		1			1		
423	Virtuális 4 - The Dark Side II/6		1	1	1			
424	Virtuális 5 - The Dark Side III/1				1			
425	Virtuális 5 - The Dark Side III/2		1		2	1		
426	Virtuális 5 - The Dark Side III/3		1	1	1			
427	Virtuális 5 - The Dark Side III/4		1		1			
428	Virtuális 5 - The Dark Side III/5		1		2			
429	Virtuális 5 - The Dark Side III/6		1		1			
430	Virtuális 6 - Lost in Sex/1				1			
431	Virtuális 6 - Lost in Sex/2		1		1			
432	Virtuális 6 - Lost in Sex/3				1			
433	Virtuális 6 - Lost in Sex/4		1		1			
434	Virtuális 6 - Lost in Sex/5		1		2			
435	Virtuális 6 - Lost in Sex/6		1		3			
436	Without Limits I/1		1		1			
437	Without Limits I/2		1	1	2			
438	Without Limits I/3		1		1			
439	Without Limits I/4		1		2			
440	Without Limits I/5		1		1			
441	Without Limits I/6	1			1			
442	Without Limits I/7		1			1		
443	Without Limits I/8		1	1	1			
444	Without Limits II/1	1						
445	Without Limits II/2		1	1	1			
446	Without Limits II/3		1	1	2			
447	Without Limits II/4		1		1			
448	Without Limits II/5		1		1			
449	Without Limits II/6		1		3			
450	Without Limits II/7		1	1	1			

Táblázat 3.

0.	Jelenet	Női ruházat	Férfi ruházat	Sötétebb férfi bőrtónus	Sötétebb női bőrtónus	Megjegyzés
1.	AAA/1	2, 3	1			
2.	AAA/2	2, 2, 2	3, 3			
3.	AAA/3	3, 3	2			
4.	AAA/4	1, 3	1	1		
5.	AAA/5	1	0			
6.	AAA/6	1	3, 3			
7.	AAA/7	2	0			
8.	Babe I/1	3	0			
9.	Babe I/2	1	0			
10.	Babe I/3	1	0			
11.	Babe I/4	2, 2				
12.	Babe I/5	0	0			
13.	Babe I/6	2	0		1	
14.	Babe I/7	2	0, 2	1		
15.	Babe II/1	1	0			
16.	Babe II/2	2	0, 0	1		
17.	Babe II/3	0	0	1		
18.	Babe II/4	2	3			
19.	Babe II/5	1	0		1	
20.	Babe II/6	1	0		1	
21.	Babe II/7	1, 2	0, 0	1	1	
22.	Basic Sexual Instinct/1	1	0	1		
23.	Basic Sexual Instinct/2	2	0	1		
24.	Basic Sexual Instinct/3	2	0	1		
25.	Basic Sexual Instinct/4	2	0, 0	1		
26.	Basic Sexual Instinct/5	1, 1, 2	3			
27.	Basic Sexual Instinct/6	1, 1	0	1		
28.	Bellissima/1	1	2, 2			
29.	Bellissima/2	1	0	1		
30.	Bellissima/3	2	2			
31.	Bellissima/4	1	2			
32.	Bellissima/5	0	2			
33.	Bellissima/6	2	0	1		
34.	Big Member/1	2, 2	3	1		
35.	Big Member/2	2	0			
36.	Big Member/3	1	0	1		
37.	Big Member/4	1, 2				
38.	Big Member/5	1	0, 3			
39.	Big Member/6	2, 2, 2	2			
40.	Black out Sex/1	3	0			
41.	Black out Sex/2	2	2			
42.	Black out Sex/3	2	0			
43.	Black out Sex/4	2	2			
44.	Black out Sex/5	2	2, 3			
45.	Black out Sex/6	2	2	1		
46.	Calendar Girl/1	2	0			
47.	Calendar Girl/2	1, 1	0	1		
48.	Calendar Girl/3	2	0			
49.	Calendar Girl/4	1	2, 3	1		
50.	Calendar Girl/5	2, 2	0, 0	1		
51.	Calendar Girl/6	1, 1	0, 0	1		
52.	Calendar Girl/7	1	0	1		
53.	Call Girl/00 1	1	2			
54.	Call Girl/00 2	1	0			
55.	Call Girl/1	1, 2	0, 3, 3		1	
56.	Call Girl/2	2	2	1		
57.	Call Girl/3	2, 3	0	1		
58.	Call Girl/4	2	0	1		
59.	Call Girl/5	1	0	1		
60.	Call Girl/6	1	0			
61.	Call Girl/7	1	0			
62.	Call Girl/8	1, 1, 1	0, 0, 0	1		
63.	Camorra/1	2	0	1		
64.	Camorra/2	2, 2	2		1	
65.	Camorra/3	2	0	1		
66.	Camorra/4	2	2, 2			
67.	Camorra/5	3	0	1		
68.	Camorra/6	1	0			
69.	Cannes/1	0	0			
70.	Cannes/2	1	0, 0	1		
71.	Cannes/3	2	2			
72.	Cannes/4	2	0, 0		1	
73.	Cannes/5	3, 3	0			
74.	Cannes/6	3	0, 0, 0	1		
75.	Casanova/1	3, 3	3			
76.	Casanova/2	0, 2				

Táblázat 4.

	Jelenet	Női ruházat	Férfi ruházat	Sötétebb férfi bőrtónus	Sötétebb női bőrtónus	Megjegyzés
77.	Casanova/3	0	0, 0			
78.	Casanova/4	0	2			
79.	Casanova/5	2	2			
80.	Casanova/6	2	2, 2		1	
81.	Center of Sex/1	1	0			
82.	Center of Sex/2	1	0, 0			
83.	Center of Sex/3	2	0		1	
84.	Center of Sex/4	2	0			
85.	Center of Sex/5	1, 3	2			
86.	Center of Sex/6	2	0			
87.	Center of Sex/7	1	0	1		
88.	China Box/1	0, 2	0	1		
89.	China Box/2	0,2				
90.	China Box/3	1,2	0			
91.	China Box/4	2	2			
92.	China Box/5	2	1	1		
93.	China Box/6	2	0, 2			
94.	China Box/7	2, 2, 2, 3	2, 2, 2			
101.	Cleopatra I/1	0	0	1		
102.	Cleopatra I/2	1	1		1	
103.	Cleopatra I/3	0, 1, 3	1, 1	1		
104.	Cleopatra I/4	1	0, 3			
105.	Cleopatra I/5	2	0	1		
106.	Cleopatra I/6	3	3			
95.	Cleopatra II/1	1, 2, 2	0, 0, 0			
96.	Cleopatra II/2	2	0			
97.	Cleopatra II/3	2	0			
98.	Cleopatra II/4	2	0			
99.	Cleopatra II/5	1	0			
100.	Cleopatra II/6	0	0			
107.	Code Name Mata Hari I/1	2, 2	2			
108.	Code Name Mata Hari I/2	2	0	1		
109.	Code Name Mata Hari I/3	1	1			
110.	Code Name Mata Hari I/4	2	0, 0	1		
111.	Code Name Mata Hari I/5	0, 1	0	1		
112.	Code Name Mata Hari I/6	0	0	1		
113.	Code Name Mata Hari II/1	1	0, 2	1		
114.	Code Name Mata Hari II/2	2	0, 0			
115.	Code Name Mata Hari II/3	0	0	1		
116.	Code Name Mata Hari II/4	2	2	1		
117.	Code Name Mata Hari II/5	2	0	1		
118.	Code Name Mata Hari II/6	2, 2 2	0, 0	1	1	afroamerikai férfi
119.	Consigli per gli Acquisti/1	2	3			
120.	Consigli per gli Acquisti/2	3	0			
121.	Consigli per gli Acquisti/3	2	0, 0			
122.	Consigli per gli Acquisti/4	1, 1, 1	0			
123.	Consigli per gli Acquisti/5	0, 0, 1, 2	3, 3			
124.	Consigli per gli Acquisti/6	3	2, 2			
125.	Crazy about the Blonde/1	2	0			
126.	Crazy about the Blonde/2	2	0	1		
127.	Crazy about the Blonde/3	2, 2	0, 0			
128.	Crazy about the Blonde/4	3	0	1		
129.	Crazy about the Blonde/5	2	2	1		
130.	Crazy about the Blonde/6	0, 0	0, 0	1		
131.	CSI X L/1	2, 2	2			
132.	CSI X L/2	2	0, 0	1		
133.	CSI X L/3	2	0	1		
134.	CSI X L/4	1	2			
135.	CSI X L/5	0, 0				
136.	CSI X L/6	2	0, 2	1		
137.	Da Vinci/1	2	0		1	ázsiai nő
138.	Da Vinci/2	2	2			
139.	Da Vinci/3	2	0	1		afroamerikai férfi
140.	Da Vinci/4	2	0			
141.	Da Vinci/5	1, 1, 2, 2	0, 0, 0, 2, 3	1		afroamerikai férfi
142.	Da Vinci/6	1	0	1		
143.	Dangerous Things II/1	0	0	1		
144.	Dangerous Things II/2	1	0			
145.	Dangerous Things II/3	2	0, 0	1		afroamerikai férfi
146.	Dangerous Things II/4	0	0	1		afroamerikai férfi
147.	Dangerous Things II/5	0	0	1		
148.	Dangerous Things II/6	0	0, 0	1		afroamerikai férfi
149.	Dangerous Things II/7	0, 1	0, 0			
150.	Dangerous Things II/8	1, 1	0, 0			
151.	Devil in the Flesh/1	1, 2, 3	0, 0	1		
152.	Devil in the Flesh/2	1, 3	3			
153.	Devil in the Flesh/3	2	0, 0			

Táblázat 4.

	Jelenet	Női ruházat	Férfi ruházat	Sötétebb férfi bőrtónus	Sötétebb női bőrtónus	Megjegyzés
154.	Devil in the Flesh/4	2	2, 3			
155.	Devil in the Flesh/5	2, 2				
156.	Devil in the Flesh/6	1	1, 2	1		
157.	Devil in the Flesh/7	1	0	1		
158.	Divina/1	2	0	1		
159.	Divina/2	2	0			
160.	Divina/3	2	0			
161.	Divina/4	2	0, 0			
162.	Divina/5	1	0			
163.	Divina/6	1	0, 3	1		
164.	Eva Piu Che Mai/1	3	3, 3			
165.	Eva Piu Che Mai/2	3	0, 0			
166.	Eva Piu Che Mai/3	2	0, 2	1		
167.	Eva Piu Che Mai/4	1	0			
168.	Eva Piu Che Mai/5	1	0	1		
169.	Eva Piu Che Mai/6	3	0, 2			
170.	Eve Insane Obsession/1	1, 1	0	1		
171.	Eve Insane Obsession/2	1	0	1		
172.	Eve Insane Obsession/3	1	0, 0	1		afroamerikai férfi
173.	Eve Insane Obsession/4	2				
174.	Eve Insane Obsession/5	1	0	1		
175.	Eve Insane Obsession/6	0, 0	0, 2	1		
176.	Eve Insane Obsession/7	1, 1, 1	0, 0, 0	1		afroamerikai férfi
177.	Fallen Angels/1	2, 2, 2, 2	0, 0, 2	1	1	afroamerikai nő
178.	Fallen Angels/2	2	0		1	
179.	Fallen Angels/3	2	0	1		
180.	Fallen Angels/4	2	0, 2		1	
181.	Fallen Angels/5	2	0			
182.	Fallen Angels/6	2	0			
183.	Fantastica Edelweiss/1	1	0			
184.	Fantastica Edelweiss/2	0	0			
185.	Fantastica Edelweiss/3	1	2			
186.	Fantastica Edelweiss/4	2	0			
187.	Fantastica Edelweiss/5	2	0			
188.	Fantastica Edelweiss/6	1	0			
189.	Fantastica Edelweiss/7	1, 1				
190.	Fashion/1	1, 1	1	1		
191.	Fashion/2	1	0, 0			
192.	Fashion/3	0, 0	0	1		afroamerikai férfi
193.	Fashion/4	1	0	1		
194.	Fashion/5	1, 2	0, 0			
195.	Fashion/6	1	0, 3	1		
196.	Fashion/7	1	0			
197.	Fever/1	2, 2, 2	0, 0, 0	1		afroamerikai férfi
198.	Fever/2	2	0	1		
199.	Fever/3	1	0	1		
200.	Fever/4	1, 2	0	1		
201.	Fever/5	1	0	1		
202.	Fever/6	0, 0, 2, 2	0, 0, 2	1		
203.	Gladiator I./1	1, 1, 1	1			
204.	Gladiator I./2	1, 1, 1, 1	2, 2, 2			
205.	Gladiator I./3	1	0			
206.	Gladiator I./4	1, 1, 1	0, 1, 1			
207.	Gladiator I./5	1	0			
208.	Gladiator I./6	1, 2	1, 1	1		
209.	Gladiator II./1	0, 0, 0	0			
210.	Gladiator II./2	0, 1	0, 1	1		
211.	Gladiator II./3	1, 2, 2, 2	0, 2	1		afroamerikai férfi
212.	Gladiator II./4	1	1			
213.	Gladiator II./5	1	0	1		
214.	Gladiator II./6	1, 1	1, 1	1		
215.	Gladiator III./1	0	2			
216.	Gladiator III./2	1, 1, 1, 2	1, 1			
217.	Gladiator III./3	1, 1, 1	2, 2			
218.	Gladiator III./4	2	2	1		
219.	Gladiator III./5	1, 1	0, 0, 3	1		
220.	Gladiator III./6	1, 2	1			
221.	Gossip Sex/1	2	0			
222.	Gossip Sex/2	2	0	1		
223.	Gossip Sex/3	3	3, 3			
224.	Gossip Sex/4	3	2			
225.	Gossip Sex/5	2	0	1		
226.	Gossip Sex/6	2	0		1	
227.	Hard Time/1	2	0, 2	1		
228.	Hard Time/2	1	0	1		
229.	Hard Time/3	1	0	1		
230.	Hard Time/4	2	0	1		

Táblázat 4.

	Jelenet	Női ruházat	Férfi ruházat	Sötétebb férfi bőrtónus	Sötétebb női bőrtónus	Megjegyzés
231.	Hard Time/5	2	0	1		
232.	House of Games/1	2	0	1		
233.	House of Games/2	1	0, 2			
234.	House of Games/3	2	2, 3	1		
235.	House of Games/4	2, 2	2, 3	1		
236.	House of Games/5	2	0			
237.	House of Games/6	2, 2	2, 2			
238.	In the Arms of Evil/1	2	0	1		
239.	In the Arms of Evil/2	0, 2	0, 0			
240.	In the Arms of Evil/3	0, 1				
241.	In the Arms of Evil/4	2, 2	0, 2			
242.	In the Arms of Evil/5	2, 2	0, 0	1		
243.	In the Arms of Evil/6	0, 0	0	1		
244.	Italian Flair/0	1, 1	0, 2, 2	1		
245.	Italian Flair/1	2	0	1		
246.	Italian Flair/10	0, 0	0			
247.	Italian Flair/2	1, 3	0, 0			
248.	Italian Flair/3	3	0	1		
249.	Italian Flair/4	3	3			
250.	Italian Flair/5	1, 1, 1	0, 0, 0, 3	1		afroamerikai férfi
251.	Italian Flair/6	1	0			
252.	Italian Flair/7	3	3			
253.	Italian Flair/8	2	2			
254.	Italian Flair/9	1	0, 0			
255.	La Maestra/1	1, 2	0			
256.	La Maestra/2	2	0, 2	1		
257.	La Maestra/3	2	3, 3			
258.	La Maestra/4	0, 0	0, 0			
259.	La Maestra/5	0, 2	0, 3	1		
260.	La Maestra/6	1, 1	0, 0	1		
261.	Le Voglie di Edelweiss/1	1	0			
262.	Le Voglie di Edelweiss/2	2	0			
263.	Le Voglie di Edelweiss/3	0	0	1		
264.	Le Voglie di Edelweiss/4	1	0, 0		1	
265.	Le Voglie di Edelweiss/5	1	0, 0	1		
266.	Le Voglie di Edelweiss/6	2	0	1		
267.	Le Voglie di Edelweiss/7	2	2			
268.	Pleasure Island/1	2	0	1		
269.	Pleasure Island/2	1	0	1		
270.	Pleasure Island/3	1, 1, 1	0, 0, 0	1		
271.	Pleasure Island/4	2	2, 2	1		
272.	Pleasure Island/5	1	0			
273.	Pleasure Island/6	1, 1, 1	0, 0	1		
274.	Poppy and the Sex Addicts/1	2	0, 0, 0			
275.	Poppy and the Sex Addicts/2	1	0	1		
276.	Poppy and the Sex Addicts/3	1, 1	0	1		
277.	Poppy and the Sex Addicts/4	2, 2	0	1		
278.	Poppy and the Sex Addicts/5	2	0, 0	1		
279.	Poppy and the Sex Addicts/6	3	2			
280.	Private Eye/1	1	0		1	
281.	Private Eye/2	2	2			
282.	Private Eye/3	1, 3	0, 0, 0	1		
283.	Private Eye/4	1	0			
284.	Private Eye/5	2	2		1	
285.	Private Eye/6	3	0		1	
286.	Roma I/1	2, 2	0, 0, 0		1	
287.	Roma I/2	1	2			
288.	Roma I/3	1	0	1		
289.	Roma I/4	2, 2, 2	0, 0	1	1	
290.	Roma I/5	1	2			
291.	Roma I/6	3	3			
292.	Roma I/7	0	0			
293.	Roma II/1	1, 2	1, 2, 2		1	
294.	Roma II/2	2	1	1		
295.	Roma II/3	1, 2, 2, 2	0, 1, 1, 1	1	1	afroamerikai férfi
296.	Roma II/4	2	1			
297.	Roma II/5	2, 2	1	1		
298.	Roma II/6	1	1, 1		1	
299.	Roma II/7	2	1			
300.	Roma III/1	1	1			
301.	Roma III/2	1	0			
302.	Roma III/3	2	1		1	
303.	Roma III/4	1	1	1		
304.	Roma III/5	1, 2, 2, 2, 2	0, 1, 2	1	1	afroamerikai férfi
305.	Roma III/6	2, 2, 2	0, 2, 2	1		
306.	Roma III/7	1	0			
307.	Sex Dreams/1	2	0, 0	1		

Táblázat 4.

	Jelenet	Női ruházat	Férfi ruházat	Sötétebb férfi börtönös	Sötétebb női börtönös	Megjegyzés
308.	Sex Dreams/2	2	0	1		
309.	Sex Dreams/3	1	0	1		
310.	Sex Dreams/4	2	0	1		
311.	Sex Dreams/5	0	0	1		
312.	Sex Dreams/6	0	0	1		
313.	Sex Experiment/1	2	0	1		
314.	Sex Experiment/2	2	0	1		
315.	Sex Experiment/3	3, 3	2, 2	1		
316.	Sex Experiment/4	1, 1	2, 2	1		
317.	Sex Experiment/5	1	2, 2, 2			
318.	Sex Experiment/6	2	0	1		
319.	Sex Forever/1	2	0, 0	1		
320.	Sex Forever/2	1	0			
321.	Sex Forever/3	1	0			
322.	Sex Forever/4	1	0			
323.	Sex Forever/5	1	0	1		
324.	Sex Forever/6	2	0			
325.	Sex Opera/1	2	0	1		
326.	Sex Opera/2	2	0	1		
327.	Sex Opera/3	1	0	1		
328.	Sex Opera/4	1, 2	0, 0	1		
329.	Sex Opera/5	1	0			
330.	Sex Opera/6	1	0	1		
331.	Sex Opera/7	1, 1	0	1		
332.	Sex Opera/8	1, 1	0, 0	1		
333.	Sex Rebels/1	2	2, 2			
334.	Sex Rebels/2	2	2	1		
335.	Sex Rebels/3	2	2			
336.	Sex Rebels/4	2	2		1	
337.	Sex Rebels/5	2	0, 0			
338.	Sex Rebels/6	2	2			
339.	Sex Shot/0	0, 3				
340.	Sex Shot/00	2	0, 0			
341.	Sex Shot/1	2	0		1	
342.	Sex Shot/2	2	3			
343.	Sex Shot/3	2, 3	0, 0, 3	1		
344.	Sex Shot/4	1, 1	3	1		
345.	Sex Shot/5	2	3, 3		1	
346.	Sex Shot/6	1, 2, 2	0, 0	1		
347.	Sex Shot/7	2	2, 2	1		
348.	Sex Thriller/1	0	0	1		
349.	Sex Thriller/2	2	0			
350.	Sex Thriller/3	2	0			
351.	Sex Thriller/4	1	0			
352.	Sex Thriller/5	2	0			
353.	Sex Thriller/6	2, 2	0, 0			
354.	Sex Trap/1	0	0	1		
355.	Sex Trap/2	1, 2, 2, 2	2, 3			
356.	Sex Trap/3	1, 2	0	1		
357.	Sex Trap/4	2	2, 3	1		afroamerikai férfi
358.	Sex Trap/5	1	0, 0	1		
359.	Sex Trap/6	2	0	1		
360.	Sex Trap/7	2	0	1		afroamerikai férfi
361.	Sluts and the City/1	2	0	1		
362.	Sluts and the City/2	0	0			
363.	Sluts and the City/3	0, 2	0	1		
364.	Sluts and the City/4	2	0			
365.	Sluts and the City/5	2, 2	0			
366.	Sluts and the City/6	2, 2	0, 0			
367.	The 5 Keys of Pleasure/1	1	0	1		
368.	The 5 Keys of Pleasure/2	2	2, 3	1		
369.	The 5 Keys of Pleasure/3	1	0			
370.	The 5 Keys of Pleasure/4	2	0, 2	1		
371.	The 5 Keys of Pleasure/5	1	0, 0	1		
372.	The 5 Keys of Pleasure/6	2, 2	0	1		
379.	The Last Muse/1	1, 1, 2	2, 2, 2	1		
380.	The Last Muse/2	1, 1				
381.	The Last Muse/3	3, 3	0			
382.	The Last Muse/4	1, 1	0			
383.	The Last Muse/5	2	3			
384.	The Last Muse/6	1, 1	0, 0	1		
385.	The Last Muse/7	2	3	1		
386.	The Last Muse/8	2	0, 2			
387.	The Last Muse/9	1, 2	0			
388.	The Other Face of Pleasure/1	2	0	1		afroamerikai férfi
389.	The Other Face of Pleasure/2	0	0	1		
390.	The Other Face of Pleasure/3	1	0			

Táblázat 4.

	Jelenet	Női ruházat	Férfi ruházat	Sötétebb férfi bőrtónus	Sötétebb női bőrtónus	Megjegyzés
391.	The Other Face of Pleasure/4	0, 1				
392.	The Other Face of Pleasure/5	2, 2	0, 0	1		
393.	The Other Face of Pleasure/6	1, 1, 2	0, 0	1		
394.	Too Many Women for Man/1	0	0	1		
395.	Too Many Women for Man/2	2	0			
396.	Too Many Women for Man/3	1, 1	2		1	
397.	Too Many Women for Man/4	2	2			
398.	Too Many Women for Man/5	2	2, 2	1	1	
399.	Too Many Women for Man/6	1, 1	0, 0	1		
400.	Too Many Women for Man/7	0, 1	0, 0	1		
401.	Virtualia 1. - Cyber Sex/1	2	0			
402.	Virtualia 1. - Cyber Sex/2	2	0			
403.	Virtualia 1. - Cyber Sex/3	1, 1	0, 1	1		
404.	Virtualia 1. - Cyber Sex/4	1	0	1		
405.	Virtualia 1. - Cyber Sex/5	1	0			
406.	Virtualia 1. - Cyber Sex/6	1	0, 0	1		
407.	Virtualia 1. - Cyber Sex/7	2	3			
408.	Virtualia 1. - Cyber Sex/8	1, 2	0, 0	1		
409.	Virtualia 2. - The Final Truth/1	2	0			
410.	Virtualia 2. - The Final Truth/2	1, 2	0	1		
411.	Virtualia 2. - The Final Truth/3	1	0	1		
412.	Virtualia 2. - The Final Truth/4	1	0	1		
413.	Virtualia 2. - The Final Truth/5	1	0			
414.	Virtualia 2. - The Final Truth/6	0	0	1		
415.	Virtualia 2. - The Final Truth/7	1	0, 0	1		
416.	Virtualia 2. - The Final Truth/8	1	0	1		
417.	Virtualia 3. - The Dark Side I/1	2	1	1		
418.	Virtualia 3. - The Dark Side I/2	1, 1	0			
419.	Virtualia 3. - The Dark Side I/3	2	2, 2	1		
420.	Virtualia 3. - The Dark Side I/4	1	1			
421.	Virtualia 3. - The Dark Side I/5	0, 1	0	1		
422.	Virtualia 3. - The Dark Side I/6	0, 0, 0	0, 0			
423.	Virtualia 3. - The Dark Side I/7	1	0			
373.	Virtualia 4. - The Dark Side II/1	0	0	1		
374.	Virtualia 4. - The Dark Side II/2	0	0	1		
375.	Virtualia 4. - The Dark Side II/3	0	0	1		
376.	Virtualia 4. - The Dark Side II/4	2	0	1		
377.	Virtualia 4. - The Dark Side II/5	1	0			
378.	Virtualia 4. - The Dark Side II/6	1	0	1		
424.	Virtualia 5. - The Dark Side III/1	1	0	1		
425.	Virtualia 5. - The Dark Side III/2	1, 1, 1	1, 1, 1	1		afroamerikai férfi
426.	Virtualia 5. - The Dark Side III/3	2	0	1		
427.	Virtualia 5. - The Dark Side III/4	0	0	1		
428.	Virtualia 5. - The Dark Side III/5	0, 1	0, 1	1		afroamerikai férfi
429.	Virtualia 5. - The Dark Side III/6	0, 1	0			
430.	Virtualia 6. - Lost in Sex/1	1	0			
431.	Virtualia 6. - Lost in Sex/2	2	0	1		
432.	Virtualia 6. - Lost in Sex/3	0, 0, 0	0	1		
433.	Virtualia 6. - Lost in Sex/4	1	0	1		
434.	Virtualia 6. - Lost in Sex/5	2	0, 0	1		
435.	Virtualia 6. - Lost in Sex/6	1	0, 2, 2	1		
436.	Without Limits I/1	1	2		1	
437.	Without Limits I/2	2, 2	0, 2	1		
438.	Without Limits I/3	1, 1	0			
439.	Without Limits I/4	2, 2	2, 2			
440.	Without Limits I/5	1	2	1		
441.	Without Limits I/6	1	2			
442.	Without Limits I/7	1	0			
443.	Without Limits I/8	1	0		1	
444.	Without Limits II/1	3	3			
445.	Without Limits II/2	2	0	1		afroamerikai férfi
446.	Without Limits II/3	1, 1	0, 0	1		
447.	Without Limits II/4	2	0			
448.	Without Limits II/5	0	0	1		
449.	Without Limits II/6	0,1	0, 0	1		afroamerikai férfi
450.	Without Limits II/7	2	0			

Táblázat 4.

0.	Jelnet	Hideg-meleget kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált vágóképek	Hideg-meleget színi díszlet/környezet	Hideg-meleget háttérfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Műnikolás díszletként
1.	AAA1	1		1		1	1	1	
2.	AAA2				1		1		1
3.	AAA3	1		1	1		1	1	
4.	AAA4	1				1	1		1
5.	AAA5	1		1		1	1	1	
6.	AAA6				1		1	1	
7.	AAA7				1		1	1	
8.	Babe I/1	1				1		1	
9.	Babe I/2								1
10.	Babe I/3				1		1	1	
11.	Babe I/4			1					1
12.	Babe I/5				1		1	1	
13.	Babe I/6				1		1	1	
14.	Babe I/7				1		1	1	
15.	Babe II/1	1				1		1	
16.	Babe II/2				1		1		1
17.	Babe II/3	1				1		1	
18.	Babe II/4	1						1	
19.	Babe II/5								1
20.	Babe II/6					1	1	1	
21.	Babe II/7	1			1		1	1	
22.	Basic Sexual Instinct1	1			1		1	1	
23.	Basic Sexual Instinct2					1			
24.	Basic Sexual Instinct3						1		
25.	Basic Sexual Instinct4								
26.	Basic Sexual Instinct5				1		1		
27.	Basic Sexual Instinct6								
28.	Bellissima 1	1				1	1	1	
29.	Bellissima 2	1					1	1	
30.	Bellissima 3		1				1	1	
31.	Bellissima 4	1				1		1	
32.	Bellissima 5	1				1	1	1	
33.	Bellissima 6	1					1	1	
34.	Big Member1			1			1	1	
35.	Big Member2			1		1	1	1	
36.	Big Member3	1			1		1	1	
37.	Big Member4			1		1	1	1	
38.	Big Member5	1		1			1	1	
39.	Big Member6			1			1	1	
40.	Black out Sex1	1				1		1	
41.	Black out Sex2		1			1		1	
42.	Black out Sex3	1						1	
43.	Black out Sex4	1			1				
44.	Black out Sex5					1			
45.	Black out Sex6	1		1		1		1	
46.	Calendar Girl1	1		1			1	1	
47.	Calendar Girl2			1			1	1	
48.	Calendar Girl3			1			1	1	
49.	Calendar Girl4			1			1	1	
50.	Calendar Girl5	1		1			1	1	
51.	Calendar Girl6	1		1			1	1	
52.	Calendar Girl7	1		1		1		1	
53.	Call Girl00 1	1	1	1			1	1	
54.	Call Girl00 2	1	1	1			1	1	
55.	Call Girl1	1		1		1		1	
56.	Call Girl2			1			1	1	

Táblázat 5.

Jelenet	Hideg meleg kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált világképek	Hideg meleg színű díszletkörnyezet	Hideg-meleg háttérfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Műalkotás díszletként
57. Call Girl3	1		1	1	1		1	
58. Call Girl4			1	1	1	1	1	
59. Call Girl5			1	1	1	1	1	1
60. Call Girl6			1	1	1	1	1	1
61. Call Girl7	1		1	1	1		1	
62. Call Girl8	1		1	1	1		1	
63. Camorra1								1
64. Camorra2						1		
65. Camorra3								1
66. Camorra4				1		1	1	1
67. Camorra5				1		1	1	
68. Camorra6				1		1	1	
69. Cunnus1				1		1	1	
70. Cunnus2				1		1	1	
71. Cunnus3				1		1	1	
72. Cunnus4				1		1	1	
73. Cunnus5				1		1	1	
74. Cunnus6				1		1	1	
75. Casanova1						1		
76. Casanova2			1					
77. Casanova3				1				1
78. Casanova4				1		1	1	
79. Casanova5		1		1		1	1	
80. Casanova6				1		1	1	
81. Center of Sex1		1	1	1	1		1	
82. Center of Sex2				1		1	1	1
83. Center of Sex3				1		1	1	
84. Center of Sex4		1		1	1		1	
85. Center of Sex5				1		1	1	
86. Center of Sex6		1		1	1		1	
87. Center of Sex7		1		1			1	
88. China Box1			1				1	1
89. China Box2			1				1	
90. China Box3			1				1	
91. China Box4		1		1	1		1	
92. China Box5			1				1	
93. China Box6			1				1	
94. China Box7		1	1				1	
101. Cleopatra I/1				1			1	
102. Cleopatra I/2	1		1	1	1		1	1
103. Cleopatra I/3	1			1			1	1
104. Cleopatra I/4	1			1			1	1
105. Cleopatra I/5				1			1	1
106. Cleopatra I/6				1			1	1
95. Cleopatra II/1				1	1		1	1
96. Cleopatra II/2	1			1	1		1	1
97. Cleopatra II/3				1	1		1	1
98. Cleopatra II/4				1			1	1
99. Cleopatra II/5				1	1		1	1
100. Cleopatra II/6				1			1	1
107. Code Name Mata Hari I/1	1			1	1		1	1
108. Code Name Mata Hari I/2	1			1			1	1
109. Code Name Mata Hari I/3				1			1	1
110. Code Name Mata Hari I/4				1			1	1
111. Code Name Mata Hari I/5		1		1			1	1
112. Code Name Mata Hari I/6				1			1	1
113. Code Name Mata Hari II/1	1	1		1	1		1	1

Táblázat 5.

Jelent	Hideg-méleg kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált világítépek	Hideg-méleg színű díszek/környezet	Hideg-méleg háttérfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Műalkotás díszletek
114. Code Name Maria Hari II.2	I			I	I		I	
115. Code Name Maria Hari II.3	I			I	I		I	
116. Code Name Maria Hari II.4	I			I	I		I	
117. Code Name Maria Hari II.5	I			I	I		I	
118. Code Name Maria Hari II.6	I			I	I		I	
119. Consigli per gli Acquisti/1	I			I	I		I	I
120. Consigli per gli Acquisti/2	I			I	I		I	
121. Consigli per gli Acquisti/3	I			I	I		I	
122. Consigli per gli Acquisti/4	I			I	I		I	
123. Consigli per gli Acquisti/5	I			I	I		I	
124. Consigli per gli Acquisti/6	I			I	I		I	I
125. Crazy about the Blonde/1								
126. Crazy about the Blonde/2								
127. Crazy about the Blonde/3								
128. Crazy about the Blonde/4	I			I	I		I	
129. Crazy about the Blonde/5	I			I	I		I	
130. Crazy about the Blonde/6	I			I	I		I	
131. CSI X I/1								
132. CSI X I/2								
133. CSI X I/3	I			I	I		I	
134. CSI X I/4	I			I	I		I	
135. CSI X I/5	I			I	I		I	
136. CSI X I/6	I			I	I		I	
137. Du Vinci/1								
138. Du Vinci/2								
139. Du Vinci/3	I			I	I		I	
140. Du Vinci/4	I			I	I		I	
141. Du Vinci/5	I			I	I		I	
142. Du Vinci/6								
143. Dangerous Things II/1								
144. Dangerous Things II/2	I			I	I		I	
145. Dangerous Things II/3	I			I	I		I	
146. Dangerous Things II/4								
147. Dangerous Things II/5	I			I	I		I	
148. Dangerous Things II/6	I			I	I		I	
149. Dangerous Things II/7	I			I	I		I	
150. Dangerous Things II/8	I			I	I		I	
151. Devil in the Flesh/1								
152. Devil in the Flesh/2								
153. Devil in the Flesh/3	I			I	I		I	
154. Devil in the Flesh/4	I			I	I		I	
155. Devil in the Flesh/5	I			I	I		I	
156. Devil in the Flesh/6	I			I	I		I	
157. Devil in the Flesh/7	I			I	I		I	
158. Divina/1	I			I	I		I	
159. Divina/2	I			I	I		I	
160. Divina/3	I			I	I		I	
161. Divina/4	I			I	I		I	
162. Divina/5	I			I	I		I	
163. Divina/6	I			I	I		I	
164. Eva Pou Che Mai/1								
165. Eva Pou Che Mai/2								
166. Eva Pou Che Mai/3	I			I	I		I	
167. Eva Pou Che Mai/4								
168. Eva Pou Che Mai/5								
169. Eva Pou Che Mai/6								
170. Eve Insane Obsession I	I			I	I		I	

Táblázat 5.

Jelenet	Hideg-meleg kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált világítépek	Hideg-meleg színi díszlet/környezet	Hideg-meleg háttérfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Munkatársi díszletek
171. Eve Insane Obsession 2			1	1	1			
172. Eve Insane Obsession 3			1	1		1	1	1
173. Eve Insane Obsession 4	1		1	1	1			
174. Eve Insane Obsession 5			1	1	1	1	1	1
175. Eve Insane Obsession 6			1	1	1	1	1	1
176. Eve Insane Obsession 7			1	1	1	1	1	1
177. Falken Angels 1	1		1	1	1	1	1	1
178. Falken Angels 2	1		1	1	1	1	1	1
179. Falken Angels 3	1		1	1	1	1	1	1
180. Falken Angels 4			1	1	1	1	1	1
181. Falken Angels 5			1	1	1	1	1	1
182. Falken Angels 6		1	1	1	1	1	1	1
183. Fantastica Edelweiss 1			1	1	1			
184. Fantastica Edelweiss 2			1	1	1			
185. Fantastica Edelweiss 3			1	1	1			1
186. Fantastica Edelweiss 4			1	1	1			
187. Fantastica Edelweiss 5			1	1	1	1	1	1
188. Fantastica Edelweiss 6			1	1	1			
189. Fantastica Edelweiss 7		1	1	1	1	1	1	1
190. Fashion 1			1	1	1	1	1	1
191. Fashion 2			1	1	1	1	1	1
192. Fashion 3	1		1	1	1	1	1	1
193. Fashion 4	1		1	1	1	1	1	1
194. Fashion 5			1	1	1	1	1	1
195. Fashion 6			1	1	1	1	1	1
196. Fashion 7			1	1	1	1	1	1
197. Fever 1	1		1	1	1	1	1	1
198. Fever 2	1		1	1	1	1	1	1
199. Fever 3			1	1	1	1	1	1
200. Fever 4			1	1	1	1	1	1
201. Fever 5	1		1	1	1	1	1	1
202. Fever 6	1		1	1	1	1	1	1
203. Gladiator I/1			1	1	1	1	1	1
204. Gladiator I/2	1		1	1	1	1	1	1
205. Gladiator I/3			1	1	1	1	1	1
206. Gladiator I/4			1	1	1	1	1	1
207. Gladiator I/5			1	1	1	1	1	1
208. Gladiator I/6	1		1	1	1	1	1	1
209. Gladiator II/1			1	1	1	1	1	1
210. Gladiator II/2	1		1	1	1	1	1	1
211. Gladiator II/3	1		1	1	1	1	1	1
212. Gladiator II/4	1		1	1	1	1	1	1
213. Gladiator II/5	1		1	1	1	1	1	1
214. Gladiator II/6	1		1	1	1	1	1	1
215. Gladiator III/1			1	1	1	1	1	1
216. Gladiator III/2	1		1	1	1	1	1	1
217. Gladiator III/3	1		1	1	1	1	1	1
218. Gladiator III/4	1		1	1	1	1	1	1
219. Gladiator III/5			1	1	1	0	1	1
220. Gladiator III/6	1		1	1	1	1	1	1
221. Gossip Sex/1			1	1	1	1	1	1
222. Gossip Sex/2	1		1	1	1	1	1	1
223. Gossip Sex/3	1		1	1	1	1	1	1
224. Gossip Sex/4	1		1	1	1	1	1	1
225. Gossip Sex/5	1		1	1	1	1	1	1
226. Gossip Sex/6	1		1	1	1	1	1	1
227. Hard Time/1	1		1	1	1	1	1	1

Táblázat 5.

Időpont	Hidrogén-atom	Egyéb színes fény a testen	Szaturált vágóképek	Hidrogén-atom színi díszletkörnyezet	Hidrogén-atom hátterfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Műalkotás díszletként
228	Hard Time/2							
229	Hard Time/3							
230	Hard Time/4							
231	Hard Time/5							
232	House of Games/1							
233	House of Games/2							
234	House of Games/3							
235	House of Games/4							
236	House of Games/5							
237	House of Games/6							
238	In the Arms of Evil/1							
239	In the Arms of Evil/2							
240	In the Arms of Evil/3							
241	In the Arms of Evil/4							
242	In the Arms of Evil/5							
243	In the Arms of Evil/6							
244	Italian Flair/0							
245	Italian Flair/1							
246	Italian Flair/10							
247	Italian Flair/2							
248	Italian Flair/3							
249	Italian Flair/4							
250	Italian Flair/5							
251	Italian Flair/6							
252	Italian Flair/7							
253	Italian Flair/8							
254	Italian Flair/9							
255	La Maestra/1							
256	La Maestra/2							
257	La Maestra/3							
258	La Maestra/4							
259	La Maestra/5							
260	La Maestra/6							
261	Le Voglie di Edelweiss/1							
262	Le Voglie di Edelweiss/2							
263	Le Voglie di Edelweiss/3							
264	Le Voglie di Edelweiss/4							
265	Le Voglie di Edelweiss/5							
266	Le Voglie di Edelweiss/6							
267	Le Voglie di Edelweiss/7							
268	Pleasure Island/1							
269	Pleasure Island/2							
270	Pleasure Island/3							
271	Pleasure Island/4							
272	Pleasure Island/5							
273	Pleasure Island/6							
274	Poppy and the Sex Addicts/1							
275	Poppy and the Sex Addicts/2							
276	Poppy and the Sex Addicts/3							
277	Poppy and the Sex Addicts/4							
278	Poppy and the Sex Addicts/5							
279	Poppy and the Sex Addicts/6							
280	Private Eye/1							
281	Private Eye/2							
282	Private Eye/3							
283	Private Eye/4							
284	Private Eye/5							

Táblázat 5.

	Jelenet	Hideg-meleg kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált világképek	Hideg-meleg színi díszlet/környezet	Hideg-meleg háttérfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Műalkotás díszleteként
285.	Private Eye/6	1			1		1	1	
286.	Róma I/1								
287.	Róma I/2				1				1
288.	Róma I/3				1		1		
289.	Róma I/4								1
290.	Róma I/5				1		1		
291.	Róma I/6				1		1		
292.	Róma I/7				1				
293.	Róma II/1				1		1		1
294.	Róma II/2				1		1		
295.	Róma II/3				1				1
296.	Róma II/4	1			1	1	1		
297.	Róma II/5				1		1		
298.	Róma II/6	1			1		1		
299.	Róma II/7				1				
300.	Róma III/1				1		1		
301.	Róma III/2				1				
302.	Róma III/3				1				1
303.	Róma III/4				1		1		
304.	Róma III/5				1	1			
305.	Róma III/6				1		1		1
306.	Róma III/7				1		1		
307.	Sex Dreams/1	1					1		
308.	Sex Dreams/2					1			
309.	Sex Dreams/3				1		1		
310.	Sex Dreams/4	1			1		1		1
311.	Sex Dreams/5	1				1	1		
312.	Sex Dreams/6	1			1		1		
313.	Sex Experiment/1	1			1		1		1
314.	Sex Experiment/2	1							1
315.	Sex Experiment/3	1					1		1
316.	Sex Experiment/4	1					1		1
317.	Sex Experiment/5	1					1		1
318.	Sex Experiment/6	1			1		1		1
319.	Sex Forever/1	1			1		1		1
320.	Sex Forever/2	1			1		1		1
321.	Sex Forever/3	1			1		1		1
322.	Sex Forever/4	1			1		1		1
323.	Sex Forever/5	1			1		1		1
324.	Sex Forever/6	1			1		1		1
325.	Sex Opera/1	1			1		1		1
326.	Sex Opera/2	1			1		1		1
327.	Sex Opera/3	1			1		1		1
328.	Sex Opera/4	1			1		1		1
329.	Sex Opera/5	1			1		1		1
330.	Sex Opera/6	1			1		1		1
331.	Sex Opera/7	1			1		1		1
332.	Sex Opera/8	1			1		1		1
333.	Sex Rebels/1	1					1		1
334.	Sex Rebels/2	1			1		1		1
335.	Sex Rebels/3	1					1		1
336.	Sex Rebels/4	1			1		1		1
337.	Sex Rebels/5	1			1		1		1
338.	Sex Rebels/6	1					1		1
339.	Sex Shoot/0	1			1		1		1
340.	Sex Shoot/00	1			1		1		1
341.	Sex Shoot/1	1			1		1		1

Táblázat 5.

Jelenet	Hideg-meleg kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált világítések	Hideg-meleg színű díszlet/környezet	Hideg-meleg háttérfény	Zöldes színhatás	Lassítás	Műalkotás díszletek
342. Sex Shot/2								
343. Sex Shot/3								
344. Sex Shot/4								
345. Sex Shot/5								
346. Sex Shot/6								
347. Sex Shot/7								
348. Sex Thriller/1								
349. Sex Thriller/2								
350. Sex Thriller/3								
351. Sex Thriller/4								
352. Sex Thriller/5								
353. Sex Thriller/6								
354. Sex Trap/1								
355. Sex Trap/2								
356. Sex Trap/3								
357. Sex Trap/4								
358. Sex Trap/5								
359. Sex Trap/6								
360. Sex Trap/7								
361. Sluts and the City/1								
362. Sluts and the City/2								
363. Sluts and the City/3								
364. Sluts and the City/4								
365. Sluts and the City/5								
366. Sluts and the City/6								
367. The 5 Keys of Pleasure/1								
368. The 5 Keys of Pleasure/2								
369. The 5 Keys of Pleasure/3								
370. The 5 Keys of Pleasure/4								
371. The 5 Keys of Pleasure/5								
372. The 5 Keys of Pleasure/6								
379. The Last Muse/1								
380. The Last Muse/2								
381. The Last Muse/3								
382. The Last Muse/4								
383. The Last Muse/5								
384. The Last Muse/6								
385. The Last Muse/7								
386. The Last Muse/8								
387. The Last Muse/9								
388. The Other Face of Pleasure/1								
389. The Other Face of Pleasure/2								
390. The Other Face of Pleasure/3								
391. The Other Face of Pleasure/4								
392. The Other Face of Pleasure/5								
393. The Other Face of Pleasure/6								
394. Too Many Women for Man/1								
395. Too Many Women for Man/2								
396. Too Many Women for Man/3								
397. Too Many Women for Man/4								
398. Too Many Women for Man/5								
399. Too Many Women for Man/6								
400. Too Many Women for Man/7								
401. Virtualia 1. - Cyber Sex/1								
402. Virtualia 1. - Cyber Sex/2								
403. Virtualia 1. - Cyber Sex/3								
404. Virtualia 1. - Cyber Sex/4								

Táblázat 5.

Idetartomány	Hidg-melg kontraszt a testen	Egyéb színes fény a testen	Szaturált vizsgálóképek	Hidg-melg színi díszítőkönyvezet	Hidg-melg háttérfény	Zárlás színhatás	Lassítás	Munkatárs díszlektent
405. Virtualia 1. - Cyber Sex/5								
406. Virtualia 1. - Cyber Sex/6	I		I		I		I	
407. Virtualia 1. - Cyber Sex/7	I		I		I		I	
408. Virtualia 1. - Cyber Sex/8	I		I		I		I	
409. Virtualia 2. - The Final Truth/1								
410. Virtualia 2. - The Final Truth/2	I		I		I		I	
411. Virtualia 2. - The Final Truth/3	I		I		I		I	
412. Virtualia 2. - The Final Truth/4	I		I		I		I	
413. Virtualia 2. - The Final Truth/5	I		I		I		I	
414. Virtualia 2. - The Final Truth/6	I		I		I		I	
415. Virtualia 2. - The Final Truth/7	I		I		I		I	
416. Virtualia 2. - The Final Truth/8	I		I		I		I	
417. Virtualia 3. - The Dark Side I/1	I		I		I		I	
418. Virtualia 3. - The Dark Side I/2	I		I		I		I	
419. Virtualia 3. - The Dark Side I/3	I		I		I		I	
420. Virtualia 3. - The Dark Side I/4	I		I		I		I	
421. Virtualia 3. - The Dark Side I/5	I		I		I		I	
422. Virtualia 3. - The Dark Side I/6	I		I		I		I	
423. Virtualia 3. - The Dark Side I/7	I		I		I		I	
373. Virtualia 4. - The Dark Side II/1	I		I		I		I	
374. Virtualia 4. - The Dark Side II/2	I		I		I		I	
375. Virtualia 4. - The Dark Side II/3	I		I		I		I	
376. Virtualia 4. - The Dark Side II/4	I		I		I		I	
377. Virtualia 4. - The Dark Side II/5	I		I		I		I	
378. Virtualia 4. - The Dark Side II/6	I		I		I		I	
424. Virtualia 5. - The Dark Side III/1	I		I		I		I	
425. Virtualia 5. - The Dark Side III/2	I		I		I		I	
426. Virtualia 5. - The Dark Side III/3	I		I		I		I	
427. Virtualia 5. - The Dark Side III/4	I		I		I		I	
428. Virtualia 5. - The Dark Side III/5	I		I		I		I	
429. Virtualia 5. - The Dark Side III/6	I		I		I		I	
430. Virtualia 6. - Lost in Sex/1	I		I		I		I	
431. Virtualia 6. - Lost in Sex/2	I		I		I		I	
432. Virtualia 6. - Lost in Sex/3	I		I		I		I	
433. Virtualia 6. - Lost in Sex/4	I		I		I		I	
434. Virtualia 6. - Lost in Sex/5	I		I		I		I	
435. Virtualia 6. - Lost in Sex/6	I		I		I		I	
436. Without Limits I/1								
437. Without Limits I/2	I		I		I		I	
438. Without Limits I/3	I		I		I		I	
439. Without Limits I/4	I		I		I		I	
440. Without Limits I/5	I		I		I		I	
441. Without Limits I/6	I		I		I		I	
442. Without Limits I/7	I		I		I		I	
443. Without Limits I/8	I		I		I		I	
444. Without Limits II/1								
445. Without Limits II/2	I		I		I		I	
446. Without Limits II/3	I		I		I		I	
447. Without Limits II/4	I		I		I		I	
448. Without Limits II/5	I		I		I		I	
449. Without Limits II/6	I		I		I		I	
450. Without Limits II/7	I		I		I		I	

Táblázat 5.

## 8.4. Bibliográfia

- AHMAD, Adil Mustafa (1994): *The Erotic and the Pornographic in Arab Culture*. In: British Journal of Aesthetics, 34., 278–284.
- ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetről (Della pittura 1436)*, Ford. Hajnóczi Gábor, Balassi, Budapest.
- ALILUNAS, Peter (2016): *Smutty Little Movies – The Creation and Regulation of Adult Video*. University of California Press, Oakland.
- ALLEN, Richard (1993): *Reprezentáció, illúzió és film*. In: Metropolis 1998–1999 tél (forrás: <https://metropolis.org.hu/reprezentacio-illuzio-es-film> letöltve: 2024. 09. 11.).
- ALPERS, Svetlana (1967): *Manner and Meaning in Some Rubens Mythologies*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1967, Vol. 30 (1967), 272–295.
- ALPERS, Svetlana (1995): *The Making of Rubens*. Yale University Press, New Haven & London
- ASCARI, Alessio (2015): *Dian Hanson*. In: Kaleidoscope, issue 25 fall 2025, 106–111.
- ATTWOOD, Feona (2002): *Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research*. In: Sexualities, 2002/5, 91–105.
- B. NAGY, Anikó (2022): „*Szoknyád az arcodra fogom borítani, a népek elé tárom csupasz alfeled.*” – *Epizódok a nők elleni erőszak irodalmi és képi hagyományából*. In: Elhallgatva – A háborús erőszak története és megjelenítése. Szerk. András Edit; Mélyi József; Pető Andrea), 109–144., Budapest Főváros Levéltára, Budapest.
- BAL, Mieke (2001a): *Idézni Caravaggiót – Bevezetés*. Ford. Bottyán Gergő és Farkas Henrik. In: Enigma VII. évf. 30. szám, 2001, 76–107.
- BAL, Mieke (2001b): *Calling to Witness: Lucretia*. In: Uő. Looking In: The Art of Viewing. 93–116., G+B Arts International, Amsterdam.
- BAL, Mieke (2003): *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- BAL, Mieke (2004): *Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya*. Ford. Csáky Marianne. In: Enigma XI. évf. 41. szám, 2004, 86–116.
- BARTHES, Roland (1983): *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Európa, Budapest
- BARTHES, Roland (1985): *Világoskamra – Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa, Budapest.
- BATAILLE, Georges (2019): *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin, N. Kiss Zsuzsa, Somlyó György jogutódja, Vargyas Zoltán. Kossuth, Budapest.

- BAUDRILLARD, Jean (1992): *Pornó-sztereó*. Ford. Ladányi István. In. Ex Symposion, 1992/1–2 forrás: [https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_c ode=porno-sztereo\\_1218](https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_c ode=porno-sztereo_1218) (lementés dátuma: 2024. 12. 11.).
- BELTING, Hans (2011): *An Antropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University, Princeton.
- BERGER, John (1990): *Mindennapi képeink*. Ford. Berger András. Corvina, Budapest.
- BLAKE, Andrew (1999): *Who is Andrew Blake? – The Self-narrative of a Legendary Adult Film Maker*. Forrás: <https://eroticscribes.com/who-is-andrew-blake-a-self-narrative-of-a-legendary-adult-film-maker/> (Letöltve: 2025. 07. 07.).
- BLUE, Violet (2008): *The Helmut Newton of Porn*. Forrás: <https://www.sfgate.com/living/article/The-Helmut-Newton-of-Porn-Violet-Blue-2531318.php> (Letöltve: 2025. 07. 07.).
- BLUMENTHAL, Ralph (1973): *Porno Chic: „Hard-core” grows fashionable – and very profitable*. In. New York Times Magazine, Január 21, 1973, 272. (forrás: <https://www.nytimes.com/1973/01/21/archives/pornochic-hardcore-grows-fashionableand-very-profitable.html> Letöltve: 2025. 07. 07.).
- BONNE, Griet (2021): *Moved by Rubens: The Double Logic of Image Perception in the Age of Mechanical Reproduction (1877–1977)*. In: Moskatova, Olga (szerk.): *Images on the Move. Materiality - Networks – Formats*. 209–230.
- van BRABANDT, Petra, PRINZ, Jesse (2012): *Why Do Porn Films Suck?* In. *Art & Pornography – Philisophical Essays*. Szerk. Hans Maes, Jerrold Levinson. 161–190. Oxford University Press, Oxford.
- BREDEKAMP, Horst (2020): *Képaktus*. Ford. Nagy Edina, Typotex, Budapest.
- BRIDGES, Ana J., WOSNITZER, Robert, SCHARRER, Erica, SUN, Chyng, LIBERMAN, Rachel (2010): *Agression and Sexual Behavior in Best-Selling Pornography Videos: A Content Analysis Update*. (forrás: [https://www.academia.edu/14444093/Aggression\\_and\\_Sexual\\_Behavior\\_in\\_Best\\_Selling\\_Pornography\\_Videos\\_A\\_Content\\_Analysis\\_Update](https://www.academia.edu/14444093/Aggression_and_Sexual_Behavior_in_Best_Selling_Pornography_Videos_A_Content_Analysis_Update)) (Letöltve: 2025. 07. 07.).
- BROWNMILLER, Susan (1975): *Against Our Will – Men, Women and Rape*. Simon & Schuster, New York.
- BUSSELLE, Michael (1981): *Nude & Glamour Photography*. Macdonald & Co., London.

- CAPART, Philippe (2021): *Art ou Porno? On s'en branle!*. In. Superpositions – Collection particulière d'un cinéma porno bruxellois. Les Impression Nouvelles/Cinéma Nova, Brüsszel.
- CARROLL, Margaret D. (1989): *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*. In: Representations No. 25 Winter 1989. 3–30.
- CARTER, Angela (1978): *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Pantheon, New York.
- CLARK, Kenneth (1986): *Az Akt – Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, Budapest.
- CLARKE, John R. (2013): *Before Pornography: Sexual Representation in Ancient Roman Visual Culture*. In. Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography. Szerk. Hans Maes. 141–161, Palgrave Macmillan, London.
- de CLIPPEL, Karolien (2007): *Defining Beauty: Rubens's Female Nudes*. In. Netherlands Yearbook for History of Art, Vol. 58., Body and Embodiment in Netherlandish Art, 110–137.
- de CLIPPEL, Karolien (2018): *Vibrant Veils and Daring Draperies: On Rubens' Clothing of Nymphs and Goddesses*. In. Rubens and the human body. Szerk: Cordula van Wyhe., 199–223. Brepols, Turnhout.
- COOPERSMITH, Jonathan (1998): *Pornography, Technology and Progress*. In. Icon, Vol. 4.(1998), 94–125.
- CSONKA, Balázs (2017): *Kész fantázia*. Jaffa Kiadó, Budapest.
- CSÁNYI, Gergely (2020): *A szexuális forradalom politikai gazdaságtana – „Vaginális orgazmus”, pornó és homofóbia a modern világrendszerben*. In. Replika 2020/4–5., 117–118. szám, 19–51.
- CURRAN, Leo C (1978): *Rape and rape victims in the Metamorphoses*. In Arethusa (1978/Vol. 11.) 213–241.
- DANTO, Arthur C. (2001): *Vagina Monologue*. In. The Nation. forrás: <https://www.thenation.com/article/archive/vagina-monologue/> (letöltve: 2025. 07. 03.)
- DARNTON, Robert (1994): *Gondolatgejesztő szex*. Ford. Lakner Judit. In. BUKSZ 7. évfolyam 4. szám, 498–504.
- DEACY, Susan (2002): *Rape in Antiquity : Sexual Violence in the Greek and Roman. Worlds* Bloomsbury Publishing PLC, London.
- DENNIS, Kelly (2009): *Art/Porn – History of Seeing and Touching*. Berg, Oxford, New York
- DINES, Gail (1998): *Dirty Bussiness – Playboy Magazine and the Mainstreaming of Pornography*. In. Pornography: The Production and Consumption of Inequality.

- DINES, Gail; JENSEN, Robert; RUSSO, Anne, 37–64. Routledge, London & New York.
- DINES, Gail (2010): *Pornland – How Porn Has Hijacked Our Sexuality*, Beacon. Boston.
- DWORKIN, Andrea (1989): *Pornography: Men Possessing Women*. Penguin, Harmondsworth.
- 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.
- EATON, A. W. (2007): *A Sensible Antiporn Feminism*. In: *Ethics* 117. 2007 július. 674–715.
- EATON, A. W. (2012): *What's Wrong with the (Female) Nude? – A Feminist Perspective on Art and Pornography*. In: *Art & Pornography – Philosophical Essays*. Szerk. Hans Maes, Jerrold Levinson. 277–308., Oxford University Press, Oxford.
- EAVERLY, Mary Ann (2013): *Tan Men / Pale Women: Color and Gender in Archaic Greece and Egypt, a Comparative Approach*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- EDELMANN, Lee (2009): *Unbecoming: Pornography and the Queer Event*. In: STÜTTGEN, Tim (szerk.): *POST/PORN/POLITICS*. 194–211., b\_books, Berlin.
- EHRENSTEIN, David (1980): *Added Attraction: Within the Pleasure Principle or Irresponsible Homosexual Propaganda*. In: *Wide Angle* 4., number 1., 62–65.
- ESTERHÁZY, Péter (2006): *Rubens és a nemeuklidészi asszonyok*. In: *Uő: Rubens és a nemeuklidészi asszonyok*. 38–118, Magvető, Budapest.
- FEGHELM, Dagmar, KERSTING, Markus (2005): *Rubens and His Women*. Prestel, Munich, Berlin, London, New York.
- FLETCHER, K. F. B. (2017): *Catullus' „ATM”*. In: *Classical Philology*. October 2017, Vol. 112. No. 4. 487–492.
- FRADD, Matt (2017): *The Porn Myth – Exposing the Reality Behind the Fantasy of Pornography*. Ignatius Press, San Francisco.
- FREUD, Sigmund (1919): *A nemiség tévútjai*. In: *Három értekezés a szexualitás elméletéről*, Ford. Ferenczi Sándor., 1–34. Dick Manó Kiadása, Budapest.
- FREUD, Sigmund (1997): *A fetisizmus*. In: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*. Ford. Mátyás Péter., 155–156. Filum Könyvkiadó, Budapest.
- GAJZÁGÓ, Dorottya (1995): *P. P. Rubens képépítésének és festéstechnikájának alapelvei / Szakdolgozat*. Magyar Képzőművészeti Főiskola Restaurátorképző Intézete
- GALLAGHER, Stephen (2000): *The Libertine – Stephen Gallagher on Score's Radley Metzger*. In: *Filmmaker*. Forrás:

<https://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/summer1997/metzger.php>

(Letöltve: 2025. 07. 08.).

GALL, Lydia (2009): *A Dish of Italian Porn*. In. AVN Europe. 46–51.

GIOVANNITTI, Sophia (2023): *Working Girl – On selling Art and Selling Sex*. Verso, London, New York.

GORFINKEL, Elena (2002): *Radley Metzger's „Elegant Arousal”: Taste, Aesthetic Distinction and Sexploitation*. In. *Underground U.S.A – Filmmaking beyond the Hollywood Canon*. Szerk. Xavier Mendik, Steven Jay Schneider, 26–39. Wallflower Press, London & New York.

GREGOR, Anikó, CSÁNYI, Gergely, DÉS, Fanni (2020): „Pest megér egy testet” – A magyarországi pornóipar a hosszú kilencvenes években mint a világgazdaságba való reintegráció egy patriarchális formája. In. *Replika 2020/4–5.*, 117–118. szám, 53–92.

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

GRIFFITHS, Mark D. (2014): *Art Palpitations – A brief look at Rubens' Syndrome*. (forrás: <https://www.psychologytoday.com/ie/blog/in-excess/201406/art-palpitations> letöltve: 2024. 09. 13.).

GRUNDMANN, Roy (1993): *Andy Warhol's Blow Job*. Temple University Press, Philadelphia.

HARRISON, Charles (szerk.); WOOD, Paul (szerk.); GAIGER, Jason (szerk.) (2000): *Art is Theory 1648-1815 – An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Oxford.

HORVÁTH, MÁRK (2018): *A szimulákrum tükörijátéka és Jean Baudrillard*. In. Uő: *A digitalitás paroxizmusa. Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája*, 101–149. Savaria University Press, Szombathely.

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.

HUNT, Lynn (2005): *Pornográfia és a francia forradalom*. In. *Aetas* 20. évf., 2005, 3. szám, 170–185.

HYDE, H. Montgomery (1964): *History of Pornography*. Farrar Straus Giroux, New York.

ITTEN, Johannes (2002): *A színek művészete: A szubjektív élmény és objektív megismerés mint a művészethez vezető utak*. Ford. Karátson Gábor, Szegedi Csaba. Göncöl – Saxum, Budapest.

JAMESON, Fredric (2007): *Signature of Visible*. Routledge, New York, London.

- JAMESON, Fredric (2010): *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Noran Libro, Budapest.
- JAMESON, Fredric (2015): *The Ancients and the Postmoderns – On the Historicity of Forms*. Verso Books, New York.
- JENSEN, Robert (1998): *Using Pornography*. In. *Pornography: The Production and Consumption of Inequality*. DINES, Gail; JENSEN, Robert; RUSSO, Anne, 101–146. Routledge, London & New York.
- JENSEN, Robert, DINES, Gail (1998): *The Content of Mass-Marketed Pornography*. In. *Pornography: The Production and Consumption of Inequality*. DINES, Gail; JENSEN, Robert; RUSSO, Anne, 101–146. Routledge, London & New York.
- JENSEN, Robert (2007): *Getting Off – Pornography and the End of Masculinity*. South End Press, Brooklyn, Boston.
- KAKOUDAKI, Despina (2004): *Pinup: The American Secret Weapon on World War II*. In.: *Porn Studies*, Szerk. Linda Williams, 355–369. Duke University Press, Durham & London.
- KELÉNYI, György (1988): *Rubens Medici-galériája*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest
- KENDRIK, Walter (1987): *The Secret Museum – Pornography in Modern Culture*. Viking Penguin Inc., New York.
- KINEW, Shawon (2020): *Sedlmayer’s Mother-of-Pearl: Further Notes on Rubens and Flesh Color*. In. *Selva: A Journal of the History of Art*, 2 (Fall 2020) 89–96.
- KIPNIS, Laura (1996): *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*. Duke University Press, Durham.
- KIRÁLY, Jenő (1993): *Frivól Múzsza I-II – A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- KNAPE, Joachin (2008): *Les formules du pathos selon Aby M. Warburg*. In. *Literature*, Mars 2008, No. 149. *La Rhétorique et les autres* (Mars 2008), 56–72.
- KOVÁCS, Kóvi István (2011): *Bűnös élvezet – Egy szexiparos titkai*. XXI. század kiadó, Budapest.
- KUHN, Anette (1998): *Büntetlenül nézni*. (ford. Dudik Éva) In. *Kalligram* 7–8–9. 1998/7–8–9. 12–42. Bratislava (a ford. alapja: *Lawless Seeing*. In. *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, 1985, Routledge, New York & London).
- LACEY, Simon, HAGVEDT, Henrik, PATRICK, Vanessa, ANDERSON, Amy, STILLA, Randall, DESHPANDE, Gopikrishna, XIAOPING, Hu, SATO, Joao, REDDY Srinivas, and SATHIAN, K. (2011): *Art for Reward’s Sake: Visual Art Recruits Ventral Striatum*. In. *Neuroimage* 55., 420–33.

- LAMBERT, Gregg (2004): *The Return of the Baroque in Modern Culture*. Continuum, London, New York.
- LAQUEUR, Thomas (2002): *A testet öltött nem – Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Új Mandátum, Budapest.
- LEBENSZTEIJN, Jean-Claude (1998): *A keretből kiindulva*. Ford. Simon Vanda. In: *Enigma* VI. évf. 22. szám, 1999, 60–75.
- LEHMAN, Peter (2004): *Bad, Worse, Worst: 8MM and Hollywood's Bad Boys of Porn*. In. *Bad – Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Szerk. Murray Pomerance. 79–92., State University of New York Press, Albany.
- LEHMANN, Gabrielle K.; ELLIOT, Andrew J.; CALIN-JAGEMAN, Calin J. (2018): *Meta-Analysis of the Effect of Red on Perceived Attractiveness*. In. *Evolutionary Psychology*, October-December 2018, 1–27.
- LEPPERT, Richard (1996): *Art and the Committed Eye – The Cultural Functions of Imagery*. Westview Press, Boulder – Oxford
- LESSING, Gotthold Ephraim (1983): *Laokoón, avagy a festészet és a költészet határaitól*. Ford. Tandori Dezső. Gondolat, Budapest
- LEVEY, Michael (1993): *Painting and sculpture in France, 1700-1789*, Yale University Press, New Haven
- LEVINSON, Jerrold (2005a): *Erotic Art and Pornographic Pictures*. In. *Philosophical and Literature* 29. 228–240.
- LEVINSON, Jerrold (2005b): *Defining Art Historically*. In. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Szerk. Peter Lamarque & Stein Olsen., 35–46. Blackwell, Oxford.
- LEWIS, Jon (2000): *Hollywood v. Hard Core – How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. NYU Press, New York, London.
- LONGFORD, Lord (1972): *Pornography – The Longford Report*. Coronet Books, London.
- MAAR, Alexander (2021): *Rubens's Spirit – From Ingenuity to Genius*. Reaktion Books, London.
- MAGURN, Ruth Saunders (1991): *The Letters of Peter Paul Rubens*. Northwestern University Press, Evanston.
- MARCUS, Steven (1974): *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. Basic Books, New York.
- McGEE, Chris (2006): *A borzalmas test olvasása. A horrorfilm kontextusai*. Ford. Tóth Tamás Boldizsár. In: *Metropolis*, 2006/01. 10–31.

- McNAIR, Brian (1996): *Mediated Sex – Pornography and Postmodern Culture*. Arnold, London – New York.
- 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.
- MORO, Sabrina (2022): *Before #MeToo – Marina Schneider and the Cultural Politics of Victimhood*. In. *Screening #MeToo – Rape Culture in Hollywood*. Szerk. Lisa Funnell, Ralph Beliveau. 29–46., State University of New York Press, Albany.
- MULVEY, Laura (2000): *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. In. *Metropolisz* 2000/4., 12–23.
- NEAD, Lynda (1990): *The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality*. In: *Signs*, Winter 1990, Vol. 15, No. 2., 323–335.
- NEAD, Lynda (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. Routledge, New York
- NECKER, Louis Albert (1832): *Prof. Necker's Observation on some remarkable Optical Phaenomena seen in Switzerland*. – In.: *London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science Third Series*. Vol. 1. No. 5., 1832, 329–337.
- NELSON, Jill C. (2012): *Golden Goddesses – 25 Legendary Women of Classic Erotic Cinema, 1968-1985*, 934–980., BearManor Media, Duncan.
- O'TOOLE, Laurence (1998): *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, Serpent's Tail, London.
- ORROCK, Amy (2023): *„Too Naked”: Rubens Women Undressed*. In. *Rubens & Women*. Kiállítás katalógus. Szerk. Ben van Beneden, Amy Orrock, Jennifer Scott) 55–76. Dulwich Picture Gallery, London.
- OSTERWEIL, Ara (2004): *Andy Warhol's Blowjob: Toward the Recognition of a Pornographic Avant-garde*. In.: *Porn Studies*, Szerk. Linda Williams, 431–460., Duke University Press, Durham & London.
- OVIDIUS (1954): *Római naptár – Fasti*. Ford. Gaál László, Akadémiai Kiadó, Budapest
- OVIDIUS (1982): *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. Európa (*Bibliotheca Classica*), Budapest.
- OVIDIUS (2008): *A szerelem művészete – Ars Amatoria*. Ford. Gáspár Endre. K.u.K., Budapest
- PAASONEN, Susanna (2011): *Carnal Resonance – Affect and Online Pornography*. MIT Press, Cambridge, London.

- PAASONEN, Susanna (2013): *Grains of Resonance: Affect, Pornography and Visual Sensation*. In. *Somatechnics* Vol. 3, no. 2 (2013): 351–368.
- PERNIOLA, Mario (2018): *Clothing and Nudity 2 – Erotics of Undressing*. Forrás: <http://www.marioperniola.it/site/index.php/my-books/english/item/323-clothing-and-nudity-2> (Letöltve: 2025. 07. 10.).
- PLATÓN (1994): *Az állam*. Ford. Jánosy István. Gondolat, Budapest
- id. PLINIUSZ (2001): *Természetréz XXXIII-XXXVII. Az ásványokról és a művészetekről*. Ford: Darab Ágnes, Gesztelyi Tamás, Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2002): *The Sala Reservada and the Nude in the Prado Museum*. Kiállítás katalógus, 29–51. Museo National de Prado, Madrid.
- PRECIADO, Beatriz (2009): *The Architecture of Porn – Museum Walls, Urban Detritus and Stag Rooms for porn-prosthetic Eyes*. In. Tim Stüttgen (szerk.): *POST/PORN/POLITICS*, 22–33. b\_books, Berlin.
- PRINCENTHAL, Nancy (2019): *Unspeakable Acts – Woman, Art, and Sexual Violence in the 1970’s*. Thames & Hudson, New York, London.
- PURCELL, Natalie (2012): *Violence and the Pornographic Imaginary –The Politics of Sex, Gender, and Aggression in Hardcore Pornography*. Routledge, New York
- R. TÖRÖK, Mária (2014): *A szín mindennapi életünk környezetkultúrájában*. Terc, Budapest
- RAMACHANDRAN, V. S. (2011): *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist’s Quest for What Makes Us Human*. Norton, New York.
- RAGAZZINI, Jessica (2023): *Museums and Circumventing „Pornography” in Their Artworks*. In: Espace 134. 2023 Spring-Summer 19–27.
- REMES, Justin (2020): *Asbence in Cinema – The Art of Showing Nothing.*, Columbia University Press, New York, Chichester.
- RICHLIN, Amy (1992): *Reading Ovid’s Rapes*. In. *Pornography and Representation in Greece & Rome*. Szerk. Uő. Oxford University Press, New York.
- RICHTEL, Matt (2006): *A Night to See the Stars Actually Wearing Clothes*. Forrás: <https://www.nytimes.com/2006/01/10/us/a-night-to-see-the-stars-actually-wearing-clothes.html> (Letöltve: 2025. 07. 07.).
- ROSS, Andrew (1989): *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*, Routledge, New York
- ROUYER, Philippe (2002): *Les Années Quatre-Vinght-Dix*. In: *Le cinéma X*. Szerk. Jacques Zimmer, 95–112., La Mursadine, Párizs.
- ROSENTHAL, Lisa (1996): *Rubens Reconsidered: Alpers and the Making of Artistic Authority Reviewed Work(s)*. In. *Oxford Art Journal* Vol. 19, No. 2, 102–105.

- RUSSO, Marialba (2021): *Public Sex*. Nero, Rome.
- SCHAEFER, Eric (2004): *Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature*. In.: *Porn Studies*, Szerk. Linda Williams, 370–400., Duke University Press, Durham & London.
- SEDLMAYER, Hans (2020): *Notes on Flesh Color in Rubens (1964)*. Trans. Daniel Spaulding. In. *Selva: A Journal of the History of Art*, 2 (Fall 2020) 97–108.
- SHOR, Eran, SEIDA, Kimberly (2019): „*Harder and Harder?*” *Is Mainstream Pornography Becoming Increasingly Violent and Do Viewers Prefer Violent Content?* In. *The Journal of Sex Research*, January 2019, Vol. 56, No. 1. 16–28.
- SICINSKI, Michael (2004): *Unbracketing Motion Study: Scott Stark’s Noema*. In.: *Porn Studies*, Szerk. Linda Williams, 361–478., Duke University Press, Durham & London
- SOLTÉSZ, Márton (2010): A test öröme és a szöveg öröme – Jegyzetek az erotikus irodalomhoz. In. *Bárka XVIII* 2010/5., 59–65.
- SONTAG, Susan (1971): *A pornográf-képzlet*. Ford. Göncz Árpád. In. *Uő: A pusztulás képei*. 44–91., Európa, Budapest.
- STOLLER, Robert J., LEVINE, I. S. (1993): *Coming Attractions – The Making of an X-Rated Video*. Yale University Press, New Haven, London.
- SUTHOR, Nicola (2021): *Bravura: Virtuosity and Ambition in Early Modern Painting*., Princeton University Press.
- von SYCHOWSKI, Patrick (2015): *Prince Porno and the Five Act Tragedy of the Private Empire*. Forrás: <https://celluloidjunkie.com/2015/11/03/prince-porno-and-the-five-act-tragedy-of-the-private-empire/> (Letöltce: 2025. 07. 07.).
- SZOVERFY MILTER, Katalin, W. SLADE, Joseph (2005): *Global Traffic in Pornography: The Hungarian Example*. In. *International Exposure – Perspectives on Modern European Pornography 1800–2000*, Szerk. Lisa Z. Sigel, 173–204., Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London.
- TÁTRAI, Júlia, TÁTRAI Vilmos (2022): *Isteni csábítás – Erotika és szenvedély öt évszázad mitológiai ábrázolásain*.(kiállításkatalógus) Szépművészeti Múzeum, Budapest.
- THAEMLITZ, Terre (2009): *Viva McGlam! – Is Transgenderism a Critique of or a Capitulation to Opulence-Driven Glamour Models?* In. STÜTTGEN, Tim (szerk.): *POST/PORN/POLITICS*, 297–311. b\_books, Berlin.
- THOMSON, Michele (2021): *Owner of \$98Bn Porn Hub is named in Pandora Papers*. (forrás: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-10058065/Owner-97bn-Pornhub-named-Pandora-Papers-defends-investment-saying-taxes-paid.html> letöltve: 2025. 07. 04.).

- THOFNER, Margit (2018): Nursing Paint: On Rubens, Facture and Breast Milk. In. Rubens and the human body. Szerk. Cordula van Wyhe., 175–197., Brepols, Turnhout.
- TÍMÁR, Katalin (1999): *Pornó, obszcenitás és pornográfia a kortárs magyar fotográfiában.* In: Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben. Szerk. András Gábor. Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest.
- TOMPA, Andrea (2009): *Húsba vág: dráma és pornográfia.* forrás: <https://szinhaz.net/2009/03/03/tompa-andrea-husba-vag-drama-es-pornografia/> (letöltve: 2025. 07. 06.).
- TÓTH, Zoltán János (2019): *Hardcore pornófilm a hálózati kultúra korában.* Műút, Miskolc
- VARRÓ, Attila (2005): *Mesék felnőtteknek (amerikai pornóklasszikusok).* In. Filmvilág, 2005/8., 42–46.
- VARTANIAN, Oshin, GOEL, Vinod (2004): *Emotion Pathways in the Brain Mediate Aesthetic Preference.* In. Bulletin of Psychology and Arts 5., 37–42.
- WALDREPP, Shelton (2021): *The Space of Sex – The Porn Aesthetic in Contemporary Film and Television.*, Bloomsbury, New York, London, Dublin.
- WALKER, Claire; BARCLAY, Katie; LEMMINGS, David (2019): *A Cultural History of the Emotions in the Baroque and Enlightenment Age.* Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi, Sidney.
- WEBB, Peter (1975): *The Erotic Arts.* Secker & Warburg, London.
- WEHLTE, Kurt (2004): *A festészet nyersanyagai és technikái.* Ford. Maria Magdalena Fischer és Juhász Emese. Balassi, Budapest.
- WEST, Ashley (2017): *Greg Dark: Porn is Dead. Long Live the Dark Bros.* Forrás: <https://www.therialtoreport.com/2017/08/13/greg-dark/> (Letöltve: 2025. 07. 07.).
- WILLIAMS, Linda (1995): *Corporealized Observers: Visual Pornographies and the „Carnal Density of Vision”.* In. Fugitive Images: From Photography to Video. Szerk: Patrice Petro., Indiana University Press, Bloomington.
- WILLIAMS, Linda (1999): *Hardcore. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible.* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- WILLIAMS, Linda (2014): *Pornography, Porno, Porn: Thoughts on a Weedy Field.* In: Porn Studies, vol. 1, no. 1–2.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1984): *Művészettörténeti alapfogalmak.* Ford. Szűcs György, Gondolat, Budapest.
- van WYHE, Cordula (2018): *Getting Under The Skin of the Imaged Body.* In. Rubens and the human body. Szerk. Uő. 7–40., Brepols, Turnhout.

YALOM, Marilyn (1998): *A History of the Breast.*, Pandora, London.

ZECCA, Federico (2018): *The Ways of Showing It – Feature and Gonzo in Mainstream Pornography.* In: *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, Szerk.

SMITH, Clarissa Smithm Feona Attwood, Brian McNair, 141–150., Routledge, London, New York.

ZONE, Ray (2012): *3-D Revolution: The History of Modern Stereoscopic Cinema.* Univerity Press of Kentucky, Kentucky.

## 8.5. Szakmai önéletrajz

Név: Benyovszky-Szűcs Domonkos

Születési hely, idő: Budapest, 1986

### Tanulmányok:

- 2019–2025 Pécsi Tudományegyetem, Doktori Iskola,  
Témavezető: Dr. habil Ernszt András DLA  
Társtémavezető: Dr. K. Horváth Zsolt PhD
- 2019–2020 Budapest Art Mentor program
- 2006–2011 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő szak,  
Mester: Dr. Drozdik Orsolya DLA
- 2008–2011 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművész-tanár szak
- 2004–2006 Szimultán Művészeti Iskola
- 2001–2005 Budapesti Piarista Gimnázium

### Egyéni kiállítások:

- 2023 Caelestia Crimia – Égi bűnök – Faur Zsófi Galéria, Budapest
- 2022 A képek a dolgokba kerültek át – Faur Zsófi Galéria
- 2020 Pixeltest I. – Faur Zsófi Galéria, Budapest
- 2018 Konstelláció – Arany10 Kultúrház, Budapest
- 2016 Gondolattal, szóval, cselekedettel és mulasztással – Cave Canem Galéria, Bp.
- 2015 Metamorphosis – A test csarnokai – Tat Galéria, Budapest
- 2013 Testképek – Galéria IX-XI., Budapest
- 2012 Csak a hiány alaktalan – Ötkert Tér, Budapest
- 2011 Eklektika – Art moments, Budapest
- 2010 HGBV & Szabó ügyvédi iroda, Budapest
- 2008 „Benned a pillanat...” – Fonó Budai Zeneház, Budapest  
Gyöngy étterem - Budapest

### Válogatott csoportos kiállítások:

- 2025 16. Háború utáni és kortárs művek kiállítás és aukció, Virág Judit Galéria  
Art & Antique Vásár, Bálna, Budapest
- 2024 Karácsonyi vásár – Faur Zsófi Galéria, Budapest

- Privát táj – Faur Zsófi Galéria, Budapest
- Budapest Contemporary – Bálna, Budapest
- Heti Betevő aukció – Klauzál 6 Projekt Galéria, Budapest
- Kultúrvágány II. – Kultúrkúria, Tótvázsony
- Az anyag mélyén – Faur Zsófi Galéria, Budapest
25. Hegyvidéki Nemzetközi Művésztelep kiállítása, Hegyvidék Galéria, Bp
- DLA – Nádor Galéria, Pécs
- XX. Táblaképfestészeti biennale – REÖK palota, Szeged
- Test és lélek metamorfózisa – Képező, Budapest
- Art & Antique Vásár – Bálna, Budapest
- 2023 Faur karácsonyi kiállítás és vásár – Faur Zsófi Galéria. Budapest
- Heti Betevő aukció – GICA, Budapest
- PTE aukció – Kodály Központ, Pécs
- NKA30 – Benczúr Ház, Budapest
- Mindenki volt gyerek – The Space Gallery, Budapest
- Budapest Contemporary Art Fair – Bálna, Budapest
- Belvárosi Művészeti Napok – Széphárom Közöségi Tér, Budapest
- Parallel Visions – Kubik kiállítótér, Budapest
- Art & Antique művészeti vásár, Bálna, Budapest
- Színerő X. – Léptékváltás – M21 Galéria, Pécs
- 2022 My imaginary land – Faur Zsófi Galéria
- BMN – Széphárom Közöségi Tér, Budapest
- Viszontlátás, Kortárs ön/arcképek – Új Műhely Galéria, Szentendre
- Update – Nádor Galéria, Pécs
- Come as you are – KPMG, Budapest
- Nekem a kint, nekem a bent – Faur Zsófi Galéria
- 2021 Intro IX., Nádor Galéria, Pécs
- 20 év, 20 művész, 20 történet – Faur Zsófi Galéria
- Art&Antique, Ybl Kreatív Ház, Budapest
- Egzisztencia. Magunkon kívül – 25 éves a pécsi Művészeti Kar, FUGA, Budapest
- 2020 Egy művész, egy designer – Faur Zsófi Galéria
- Art Market Budapest, Millenáris
- Felfedezők 3.0, Budapest Project Galéria, Budapest

- Hozzárendelés, PTE MK DI kiállítótere, Pécs  
 Káli Cool, Káptalantóti  
 Szabadjáték, Múcsanak, Budapest  
 After Art Fair, K Galéria, Budapest  
 Garten2020, Lovas
- 2019  
 Artmessenger, Budapest  
 Intro VII., Pécs  
 Young Generation Artfair, Budapest  
 Ukiyo-e hatás - a lebegő világ képe – Duna Múzeum, Esztergom  
 Amit alkottam, jó – Párbeszéd Háza, Budapest
- 2018  
 Join The Dots – SALONE DEGLI INCANTI, Triest, Italy
- 2017  
 Médiumidézők – MaMú Galéria, Budapest
- 2015  
 Map the New Art – Imago Mundi – Fondazione Gioigo Cini, Venezia, Italia  
 Itt és Most – Nemzeti Szalon 2015 – Múcsanak, Budapest  
 Groteszk 9 – Nemzetközi Képző- és Iparművészeti kiállítás, Vaszary Képtár,  
 Keszthely  
 Pakkart – Defo Labor, Budapest
- 2014  
 Terítve – Latarka, Budapest  
 Pakkart – Higgs Field Gallery, Budapest  
 Labirintus – Szentendrei Malom, Szentendre  
 Élő magyar festészet – Bálna, Budapest  
 Gender ecset III – Magyar Képzőművészeti Egyetem
- 2013  
 Az arc epifániája (Bukta Norbert önálló kiállítása) – Balaton Múzeum  
 Élő magyar festészet – REÖK Palota, Szeged  
 Budapest Art Expo – Szentendrei Malom  
 Fényműhely és fényfestés – A38 Galéria, Budapest
- 2011  
 Pont 25, FUGA, Budapest  
 Unglaublich Hässlich – Hochschule für Bildene Künste Dresden, Németország  
 Mesél a bánki erdő – Gödör  
 Hungarian Beauty – Cékl'art, Gozsdu udvar, Budapest  
 Kerestetlen csúf – Barcsay terem, MKE, Budapest
- 2010  
 Hüma, Budapest  
 Bánkitó fesztivál, Bánk  
 Múzeumok éjszakája – Fonó

- Hamilton Galéria - Bukta Norbert önálló kiállításán
- 2009 Magyar Festészet Napja – Fonó
- 2008 Amadeus pályázat, MKE
- Magyar Festészet Napja – Fonó
- 2007 Budapesti Közlekedési Múzeum
- La fabbrica della Ferrari a Maranello, Italia

**Díjak, elismerések, tagságok:**

- 2023 ÚNKP ösztöndíj
- 2022 ÚNKP ösztöndíj
- X. Színerő szimpózium
- 2021 ÚNKP ösztöndíj
- 2019 László János ösztöndíj
- 2017 Nemzeti Kulturális Alap – Alkotói támogatás
- 2015 NKA - Alkotói támogatás
- 2014 Imago Mundi – Luciano Benetton Collection
- 2011 Nemzeti Kulturális Alap – Alkotói támogatás
- Magyar Alkotóművészek Országok Egyesülete - tagság
- 2005 Albertus Magnus Díj

**Publikációk, katalógusok, interjúk, prezentációk:**

- 2024 PS Magazin – Az anyag mélyén
- kultura.hu – Az anyag mélyén címmel nyílik kiállítás a Faur Zsófi Galériában
- Hegyvidék TV – Hegyvidéki alkotótábor
- kultura.hu, Kocsis Katica: *„Tíz műtárgy az Art&Antique-ről”*
- RadióCafé, Szabadesés Marosi Viktorral, Interjú
- Országút, Sinkó István: *„Testestől, lelkestől”*
- 2023 Kalmár András: *„Szexipari erőszak vs. barokk brutalitás”*
- WMN, Milanovich Domi: *„Szépségbe csomagolt erőszak – A pornóban és a barokk festészetben több a közös, mint gondolnád”*
- TrendFM, A Gyűjtő Gereben Katával, Interjú
- Országút: Takáts Fábián: *„Szép bűnök”*
- PIMblog: *„A kortás művészet szemén leresztül nézni”* –A PIM Esti Extra tárlatvezetésről

- GEN Z Fest by Portfólió - A mesterséges intelligencia és a képzőművészet-  
prezentáció
- Petőfi állandó kortárs - Tárlatvezetés, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
- Kultúrszövet - Vígadó Podcast
- Belvárosi Művészeti Napok 2022 katalógus
- „Színerő X. – Léptékváltás” Kiállítás katalógus, PTE MK, Pécs
- UNIVPÉCS, Balogh Róbert: „*Hátul meg egy üvöltve homorító ló!*”
- 2022 Art is Business, Jankó Judit: „*A tabu mögött mindig fájdalom van*”
- Artportal, Áfra János: „*Arcvesztési kísérletek*”
- ArtLocator online magazin, Tayler Patrick: „*Értsd a Kortárust!*”
- ÚjMűvészet, Tayler Patrick: „*A képek a dolgokba kerültek át*”
- 2021 KortársOnline, Takács Erzsébet: „*Te érted a kortárs művészetet? – Interjú  
Benyovszky-Szűcs Domonkossal*”
- Faur Galéria Blog, Csizmadia Kinga: „*Interjú Benyovszky-Szűcs Domonkossal –  
Zajeffektusok, fluid valóság és a kortárs antipornó*”
- 2020 ÚjMűvészet, Jankó Judit: „*Elsősorban festő vagyok – Beszélgetés Benyovszky-  
Szűcs Domonkossal*”
- Absolut Budapest Blog - Interjú
- Országút: Tayler Patrick Nicolas: „*Részecskék és alakok - Benyovszky-Szűcs  
Domonkos Konstelláció című sorozatáról*”
- „*Szabadjáték*”, kiállítás katalógus, Műcsarnok Nonprofit Kft.
- Budapest Art Week: „*A ritmusváltás átértékeli a mindennapokat*” - interjú
- 2019 „*Lebegő világ képe - Az Ukiyo-e hatás*” kiállítás katalógus, Duna Múzeum,  
Esztergom
- ART transfer – Ludwig Múzeum, Budapest – prezentáció
- Szentendrei Teátrum – prezentáció
- Művészetek Völgye – prezentáció
- Media Hungary konferencia – prezentáció
- Evolution konferencia – prezentáció
- 2018 CAFÉ Budapest, Trip Hajó – prezentáció
- ATV Start+ – interjú
- Én vagyok itt, Petőfi TV – interjú
- Hamu és Gyémánt
- 2017 Pont Magazin

- 2016 Artportal: Perczel Júlia: „*Mit mondhat a művészet a migráció kérdéséről Budapesten?*”
- 2015 Kultikon – interjú  
 „*IX. Grotosz*”, Nemzetközi Képző- és Iparművészeti Pályázat, kiállítás katalógus  
 „*Itt és most, Képzőművészet – Nemzeti Szalon 2015*”, kiállítás katalógus, Műcsarnok Nonprofit Kft.  
 Irodalmi Jelen, Deák Csillag: „*Hétköznapi istenek*” – Köllös Lajos: „*Zeusz fürdőkádja*”  
 NoKredit Magazin, Molnár Eszter: „*Metamorphosis – A test csarnokai*”
- 2014 „*Overture Hungary, Contemporary Artists from Hungary*” – Imago Mundi Collection katalógusa  
 „*Labirintus*”, kiállítás katalógus, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete  
 Revizor, Kérchy Anna: „*Harcosnők, flamingók, Évák*” - Gender ecset III.
- 2013 Kontakt Rádió – interjú  
 Pannon Tükör, 2013/5: Péntek Imre: „*Őszi kiállítások a Balaton környékén*”  
 Kortárs Online, Molnár Eszter: „*Csak a hiány alaktalan – Benyovszky-Szűcs Domonkos kiállítása*”  
 Kortárs Online, Kosinsky Richárd: „*Hands-on - Testképek. Fajgerné Dudás Andrea és Benyovszky-Szűcs Domonkos kiállítása*”
- 2011 Kultea: Artist Talk– MKVM, Budapest  
 Műértő, 2011. április, Dudás Barbara: „*A rútság rövid története*”  
 Új Művészet, 2011. szeptember, Sárvári Zita: „*Távol a konzervativizmustól*”  
 „*Diplomakatalógus*”, Magyar Képzőművészeti Egyetem
- 2010 Artist Talk – Bánkító fesztivál  
 „*Pont25-en*”, kiállítás katalógus, Cékl’art