



Zadnji tango v Parizu

zgodovine pornografije

Maša Peče

Od Poljuba do izbrizga: kratka zgodovina (proto)pornografije

»Odnos med filmsko industrijo in pornografskim filmom je podoben odnosu spodobne, premožne družine do zaostalega bratranca, tiste črne ovce, ki so jo zaklenili na podstrešje. Nihče noče priznati, da je zares tam. Nihče se mu noče približati. In v strahu, da bo razkritje njegove preteklosti omadeževalo vso družino, nihče noče priznati, da ima tudi on svojo zgodovino. Zatorej zgodovina filmske pornografije, kakršna je, ostaja fragmentarna, pogosto nezanesljiva in v enaki meri utemeljena na dejstvih kot na šušljanju in folklori.«

ERIC SCHAEFER, avtor kulturne študije eksploatacijskega filma *Bold! Daring! Shocking! True!*¹

Filmska pornografija, ta bratranec s podstrešja, je kajpak bila in ostaja predmet žgočih polemik, kritik in obravnav, denimo znotraj feminističnega (reprezentacija spolov in spolnosti) ali pravno-legalnega diskurza (definicije obscenosti in opolzosti), medtem ko je njena zgodovina v veliki meri izvzeta iz splošnih pregledov filmskega zgodovinopisja. Če ti prehajajo med različnimi formami in panogami filmske umetnosti, tehnike, industrije, da bi vključili studijski in

¹ Eric Schaefer, »Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature«, v: Linda Williams (ur.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham in London, 2004, str. 370.

neodvisni film, filmski entertainment in art film, dokumentarec, animacijo, eksperimentalno in umetniško avantgardo, se zgodovine pornofilma lotevajo fragmentarno, z omembo tega ali onega mejnika v eksplicitnem prikazu spolnosti na filmu. Zgodovina filmske pornografije je prepuščena specialističnim študijam, pornofilm pa razumljen kot povsem ločena, skorajda nefilmska kategorija – pogosto zamišljen kot monolitna multimilijonska video industrija (od sredine 80. let do danes), ki pri najboljšem zaobjame še zgodnja 70. leta ter pojav prvih narativnih kinematografskih *hard-core* celovečercer, tako imenovano »zlato dobo pornofilma«.



V najožjem smislu definiramo filmsko pornografijo kot »ekspliciten prikaz spolnega odnosa na filmu s primarnim namenom spolnega vznburjenja ali zadovoljitve«. ² Kot vsaka na videz enostavna, kategorična definicija se tudi ta hitro izkaže za plodno minsko polje. Definicija spolnosti je vendar spreminjajoč se družbeni konstrukt, tesno povezan in pogojen z nič manj dinamičnimi kategorijami zasebnega in javnega, pravnimi parametri obscenosti, družbenomoralnimi in subjektivnimi vprašanji (dobrega) okusa. Ko je Edison leta 1896 v nekajsekundnem filmu **Poljub** (The Kiss) ovekovečil poljub med igralcema May Irwin in Johnom Riceom, je chicaški novinar Herbert Stone zapisal: »Prizor te neskončne paše na ustnicah je bil dovolj pošasten že v življenjski velikosti na odru, povečan na orjaške proporce in trikrat ponovljen pa je absolutno gnusen.« Stonov razjarjeni odziv priča o tabuizaciji poljuba kot intimnega dejanja, kot zametka in začetka spolnega akta. Podobno je hollywoodski mehanizem samoregulacije v imenu maksimalnega dobička, Haysov ali Produkcijški kodeks (formalno v veljavi od 1930 do 1968, dejansko učinkovit pa od 1934 do konca 50. let), striktno prepovedoval »polteno in pretirano poljubljanje«, pri čemer je bila poltenost vezana na položaj teles in ustnic igralcev, »merilo ekscesa pa je bil vsak poljub,

daljši od treh sekund«. ³ Kaj torej obsega definicija spolnega odnosa? Če skupaj s pornografskim filmom in v nestrinjanju z nekdanjim ameriškim predsednikom pritrdimo, da je seks tudi oralni seks, mar ne moremo te definicije razširiti še na poljub? Je ta v resničnosti lahko uvod v spolni akt, na filmu pa nima tega privilegija?

Tudi pojem eksplicitnosti ni nič bolj rigiden ali statičen. »Ni spolnih situacij – moralnih ali nemoralnih, škandaloznih ali vsakdanjih, normalnih ali patoloških – ki bi bile na platnu *a priori* prepovedane, vendar pod pogojem, da nastanejo z uporabo abstraktnih zmožnosti filmske govornice, tako da njihove podobe nikoli ne prevzamejo dokumentarne vrednosti. Zato se mi zdi, po temeljitem razmisleku, film **In bog je ustvaril žensko** [Et Dieu... créa la femme, 1956], navkljub vsem kvaliteta, ki mu jih priznavam, delno odvraten,« ⁴ zapiše André Bazin leta 1957, delno zgrožen nad filmom Rogerja Vadima z Brigitte Bardot v vlogi erotomanske prešuštnice. Toda ta film ne vsebuje po današnjih merilih niti enega samega eksplicitnega prikaza spolnosti, še golote ne, pa je bil v severnoameriški distribuciji vendarle prikazan samo v močno okrnjenih različicah, medtem ko je Bazin v njem prepoznal dokumentaristično

eksplicitnost. Prevrtimo čas za slabi dve desetletji naprej, k odzivu Normana Mailerja na Bertoluccijev **Zadnji tango v Parizu** (Ultimo tango a Parigi, 1972): »Film se je dotaknil veličine, ki jo omenja [Pauline] Kael, toda njegov dosežek je le delen ... Dobili smo fuk film brez fuka. To pa je nekaj takšnega kot vestern brez konjev.« ⁵ Če je Bazin zoperstavljal dokumentarno in imaginarno v prikazu spolnosti in je Mailer objokoval ponarejenost spolnega akta, so tožniki pornografskih filmov izpodbijali spet neko drugo resničnost, »znanstveno« verodostojnost. Med sodnim procesom zoper **Globoko grlo** (Deep Throat, 1972) v New Yorku pozimi leta 1973 je bil glavni kamen spotike vprašanje obscenosti in perverzности klitoričnega orgazma – dejanja, ki ga v filmu ne vidimo (ker se klitoris nahaja v grlu Linde Lovelace, bi takšen prikaz zahteval posebne učinke, ki si jih pornografska produkcija tistega časa ni privoščila, in tudi če bi si jih, bi šlo potemtakem za simulacijo, ki ne podlega tako strogi pravni regulativi). Medtem ko so zagovorniki obtoženih poudarjali izobraževalno vrednost eksplicitnega prikaza spolnosti na filmu, so izvedenske priče tožilstva opozarjale prav na nasprotno. »Ženska si lahko ob gledanju tega filma misli, da je povsem zdravo, povsem normalno doživeti klitorični orgazem, toda moti se. In ta film še podpihuje njeno nevednost,« je pričal

² Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Duke University Press, Durham in London, 1999, str. 392, op. 16.

³ Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham in London, 2008, str. 38.

⁴ André Bazin, *Kaj je film?*, KINO!, Ljubljana, 2010, str. 362–363.

⁵ Citirano po Williams, 2008, str. 348, op. 45.



Après le Bal – le Tub



Kozel v raj

dr. Levine.⁶ Vsi trije primeri se, kot smo videli, nanašajo na ekspliciten prikaz spolnosti, ki v teh filmih *umanjka*. Toda to jih ni obvarovalo pred cenzuro, sodnim pregonom, kritiško obsodbo ali mitologizacijo publike. In pri nas ni bilo nič drugače. »Če danes govorite s tistimi, ki so **Kozla v raj** [Det tossede paradis, 1962] videli tedaj, leta 1966, boste ugotovili, da so v njem videli več, kot so dejansko videli. Nekateri vam bodo celo zagotavljali, da je bil **Kozel** prvi pornič, ki so ga vrteli pri nas, da je šlo za hardcore seks, da so v njem prvič videli erekcijo in tako dalje. Kar je kakopak le mit. **Kozel** je v resnici ponudil zgolj ščepec golote, predvsem pa veliko aluzij na seks, toda vse je spremenil.«⁷

Še najbolj izmuzljive pa so bržkone namere teh bolj ali manj eksplicitnih prikazov takšne ali drugačne spolnosti. So motivi filmskih *auteurjev*, od Bertoluccija in Oshime do Winterbottoma, Trierja ali Catherine Breillat, kar po pravilu »brezmadežno« estetski, umetniški ali sporočilni, družbenokritični, in na ta način nepornografski? Je vodilo slehernega pornografa in seksplatoratorja vselej in zgolj spolna stimulacija? Mar s tem ne zanikamo tiste libertinske, desadovske manifestacije pornografije kot subverzivnega orodja antiestablishmenta,

antiklerikalizma, družbene kritike, ki je bila pogosto netivo potiskanja meja v grafičnem prikazu spolnosti in kazanju prepovedanega? In ne nazadnje, kakšno vlogo igra (hoteni ali nehoteni) učinek, ki ga film proizvede pri gledalcu? Odgovori na tovrstna vprašanja morajo kot vsakršen temeljit in kritičen razmislek o filmski pornografiji izhajati najprej iz seznanjenosti z zgodovino eksplicitnega prikaza spolnosti na filmu; se pri tem zavedati, da sta »eksplicitnost« in »spolnost« ohlapni, dinamični, relativni kategoriji; da filmske pornografije ne moremo koncipirati zgolj skozi dihotomije mehko/trdo, simulirano/nesimulirano, in tudi ne kot neizbežen cilj teleološkega pohoda k vse večji eksplicitnosti, pač pa kot kontinuum ter prehajanje in medsebojno oplajanje najrazličnejših filmskih form, zvrsti in industrij. Kar sledi, je skrajno kondenziran in zavoljo obsega nujno bežen, luknjav in geografsko nesistematičen pregled zgodovine filma, ki je vzel spolnost za svoj *raison d'être*, nekakšne predzgodovine pornofilma ali zgodovine »protoporniča«.

Seks na filmu je star prav toliko kot film sam. Filmski pionirji z obeh strani Atlantika so ga že leta 1896 javno uprizarjali v obliki poljubov in ženske golote, lascivnih plesov in nežnih kopeli (**Douche après le bain**, 1896, bratov Lumière, **Après le Bal – le Tub**, 1897, Georges Méliès). Toda resnična akcija se je odvijala v

ilegali, kjer se je v prvem desetletju 20. stoletja razbohotila amaterska podzemna produkcija kratkih erotičnih kolotov s t. i. plavimi (*blue movies*) ali samskimi filmi (*stag films*). Ti prvi pornografski kratkometražci so bili ilegalni, predvajali so se v zasebnosti klubov in združenj za moško občinstvo in vsebovali pestro paleto prizorov resničnega, nesimuliranega seksa. Do prve svetovne vojne sta v produkciji *stag filmov* na evropskih tleh prednjačili Francija in Nemčija. In če so avtorji teh filmov povečini ostali anonimni, »argentinski filmski zgodovinar Ariel Testori ugotavlja, da sta tako prominentni instituciji, kot sta pionirja kinematografije Pathé in Gaumont, snemanje erotičnih filmov ponesla vse do Argentine. Izkoristila sta oddaljenost te dežele od evropskih zakonov in morale ter z domačim prebivalstvom snemala erotične filme za izvoz na tuje trge.«⁸

Stag filmi so se v ZDA obdržali vse do zgodnjih 70. let, toda že v drugem desetletju 20. stoletja so dobili konkurenco, najprej v podobi spolno-vzgojnih ali 'higienskih' filmov (*sex hygiene films*), ki so poučevali o nevarnostih spolnih bolezni in opozarjali nanje. Ti šokantni kratkometražci so si drznili prvič javno spregovoriti o razširjenosti sifilisa in gonoreje, toda potrjevanje dominantnih vzorcev razredne in

6 Ibid., str. 138.

7 Marcel Štefančič, jr. »Avtocesta v postelji: Hagiografija Sloge – kina, ki je šel do konca«, v: Maša Peče (ur.), *Retrospekt: Nekoč v Slogi*, Kinodvor, Ljubljana, 2014.

8 Dave Thompson, *Black and White and Blue: Adult Cinema from the Victorian age to the VCR*, ECW Press, Toronto, 2007.



spolne stratifikacije jim je zagotavljalo legitimnost in varnost pred varuhi morale. Od prvega primerka dalje, kratkometražca **Damaged Goods** (1914), ki ga Eric Schaefer šteje za nekakšnega pradedu filmske eksploatacije, so ti filmi vsi po vrsti preigravali zgodbo o dostojnem mladeniču iz visoke družbe, ki se v trenutku šibkosti in hipne spozabe zaplete s prostitutko, ta ženska s socialnega, moralnega in evgeničnega dna pa ga okuži s spolno boleznijo. Filmi o prostituciji, splavu, drogah in spolnih boleznih so bili namenjeni širokemu, spolno mešanemu občinstvu, nastajali pa so pod okriljem *mainstream* produkcij, denimo pri studiu Universal. Toda v pičlih petih letih se je situacija povsem obrnila. Cenzura na državni in lokalni ravni ter hollywoodska samoregulacija so te spotakljive topike izvrgele iz repertoarja prestižne, studijske produkcije. »Cenzura je spodbudila vzpostavitev eksploatacijskega filma kot ločene filmske kategorije, ki se je razvijala ob boku klasičnega Hollywooda od poznih najstniških do poznih 50. let 20. stoletja.«⁹

»Klasični eksploatacijski film« je bil sicer polten in sugestivni, ne pa eksplicitno pornografski, in za razliko od ilegalnih *stag* filmov za moške so ga vrteli heterogenemu občinstvu v uradnih kinodvoranah. Ker so se redki teh večkrat recikliranih in nenehno preimenovanih filmov

zapisali v zgodovino, je morda bolj smiselno, če naštejemo ključne akterje klasične eksploatacije, neodvisne produkcijske branže, ki ni pripadala ne hollywoodskemu B filmu ne nizkoproročanski žanrski produkciji s Poverty Row: Samuel Cummins, S. S. Millard, J. D. Kendis, Willis Kent, Dwain Esper, George Weiss in Kroger Babb, producent najbolj uspešnega primerka higienskega filma **Mom and Dad** (1945). Njihovi filmi so spajali dve na videz nezdržljivi prvini: temeljili so na spektaklu (golote, seksualnosti, perverzije in amoralnosti) in bili po svoji moralni drži skrajno konservativni. Njihova tema je bil stigmatizirani Drugi. »Po zaslugi svojega fizičnega stanja so celo nosečnice postale Drugi, filmi o rojevanju pa stalnica eksploatacijskega filma.«¹⁰ Z izjemo burlesknih filmov je eksploatacijske filme uvajal tako imenovani »square-up«, predgovor o družbenem ali moralnem zlu, s katerim se film domnevno spopada.¹¹ Med vsemi eksploatacijskimi produkti klasične dobe sta bila podžanra nudističnega in burlesknega filma bržkone najmanj moralistična. Medtem ko je nudistični film dajal na ogled gola (povečini ženska) telesa pod afirmativnimi slogani naturizma, vrnitve k naravi in zdravega duha v zdravem telesu, je burleska nizala striptiz točke brez posebnih utemeljitev, in sicer vseprisotnih dokumentarističnih vložkov. Če je

za Schaeferja ključna komponenta klasične eksploatacije tisto, kar Tom Gunning imenuje »film atrakcije«, »film, ki 'pokaže' več kot 'pove'«,¹² potem je burleskni film neke vrste apoteoza tega molčičnega spektakla.

Odjuga, ki so jo pozna petdeseta leta prinesla reprezentacijam spolnosti na filmu in onkraj, je pomenila večjo drznost hollywoodskega filma, zlasti pa evropskega art filma, ki je postal v ZDA tako rekoč sinonimen z goloto in lascivnostjo. Rossellinijev **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945) so oglaševali s sloganom »bolj seksi, kot si je Hollywood kdaj koli drznil«, problematično neerotične **Tatove koles** (Ladri di biciclette, 1948) je pospremil plakat brhke mladenke na kolesu, ki je bil izključno plod distributerjeve domišljije, medtem ko je eksploatacijski mogul Kroger Babb Bergmanovo **Poletje z Moniko** (Sommmaren med Monika, 1953) porezal na poskočnih 62 minut, pospremil z glasbeno podlago popularnega Lesa Baxterja, angleško sinhroniziral in lansiral film pod naslovom **Monika, the Story of a Bad Girl**.¹³ Toda če je bilo prednjačenje v šokantni eksplicitnosti glavni adut nizkoproročunske in neugledne eksploatacije, je morala ta revidirati tudi svoj lasten produkt. In tu konec 50. let nastopi nova in razvejana eksploatacija, s podžanri seksplotacije, blaxploatacije, nunsploatacije,

9 Schaefer, 1999, str. 18.

10 Williams, 2008, str. 39.

11 Schaefer, 1999, str. 69.

12 Schaefer, 1999, str. 38.

13 Schaefer, 1999, str. 335.

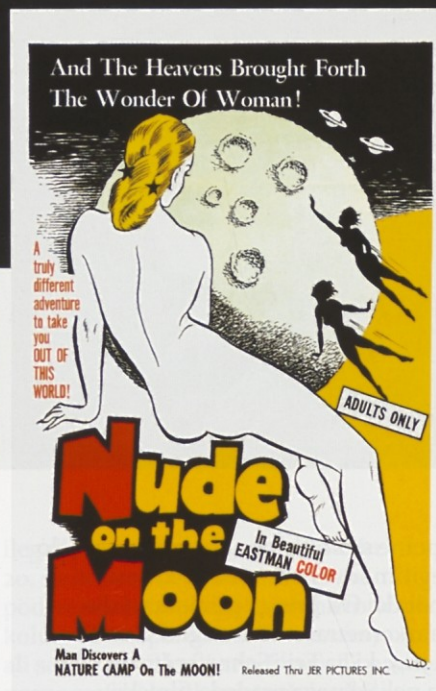


Caligula

nacisploatacije, filmi o jetnicah (*women in prison films*) ..., ki so vsi po vrsti polni golote in fetišistične simulirane spolnosti. Seksploatacijski avtorji so sprva snemali tako imenovane *nudie cutie* filme, ki so z današnje perspektive sicer skrajno nedolžni, toda v severnoameriško uradno, javno kinematografijo so vnesli goloto brez legitimacijske krinke nudističnega gibanja. Gola (še vedno po večini ženska) telesa so bila zdaj na ogled oblečenim moškim v vsakdanjem kontekstu, onkraj naturističnih kolonij in nudističnih kampov (glej prvenec kultnega Russa Meyerja in prvi *nudie cutie* **The Immoral Mr. Teas**, 1959), medtem ko je Doris Wishman v svojem znanstvenofantastičnem **Nude on the Moon** (1961) nudistično kolonijo prestavila na Luno. Meyer, Wishmanova, pa Joe Sarno, David F. Friedman in Herschell Gordon Lewis so v teku 60. in v zgodnjih 70. letih postopno potencirali svoje prikaze hiperbolične, skorajda histerične seksualnosti, ki so moralizem klasične eksploatacije odločno zamenjali s sarkastičnim humorjem in ironično reprezentacijo, še zlasti moškega spola. Toda ves ta seksualni delirij je bil izključno »imaginaren«, ženska golota je bil njegov najbolj ekspliciten odraz, spolni odnos je bil vseprisoten, a v celoti stvar simulacije in aluzij. Ameriška seksploatacija je sicer daleč preHITEVALA hollywoodski mainstream, toda v odkritem prikazu spolnosti in pluralizmu spolnih praks in preferenc je krepko zaostajala za živim seksom in homoerotiko eksperimentalnega undergrounda, za filmi Jacka Smitha

(**Flaming Creatures**, 1963), Kennetha Angerja (**Scorpio Rising**, 1963) ali Andyja Warhola (**Blue Movie**, 1969).¹⁴

14 Pregled širše, svetovne seksploatacije 60. in 70. let si zasluži mnogo več kot zgolj fusnote, pa vendar: to je bila doba vsesplošne skandinavske permisivnosti, ki jo v 60. inaugurira Danska z že omenjenim **Kozlom** v **raju** Gabriela Axela, pa filmi Annelise Meineche in Johna Hilbarda (Danska leta 1969 kot prva država legalizira pornografijo); to je čas zahodnonemškega Sex-Welle, od spolnovzgojne trilogije filmov o Helgi (1967–), prek mehkoerotične psevdodokumentarne serije **Resnične zgodbe** (Schulmädchen-Report, 1970–) Ernsta Hofbauerja, do bavarskih trdoerotičnih komedij, t. i. **Lederhosen Sexfilmov**, in filmov o kurtizani Josefni Mutzenbacher Hansa Billiana; španski Jesús Franco in francoski Jean Rollin sta v tem času snemala svoje horrotrične hibride med erotiko in grozljivo fantastiko, preden sta zakorakala v polje trde erotike; italijanski *mondo film* je pognal komično-erotični podžanr *sexy*, v domeno seksualnega filma pa je prestopil tudi »poeta dell'erotismo« Tinto Brass (**Salon Kitty**, 1976, **Caligola**, 1979); Argentina je dobila svoj ekvivalent Russa Meyerja v čudovitih melodramatičnih stvaritvah Armanda Bója z režiserjevo muzo Isabel Sarli (**Fuego**, 1969); na Japonskem so se erotičnemu žanru *pinku eiga* pridružili veliki studii, Nikkatsu s serijo *roman porno*, Toei s *pinky violence* filmi Noribumija Suzukija s kultno ikono rožnatega filma Reiko Ike; brazilska seksfilmska industrija, ki je v 70. in 80. zacvetela sredi predela »Boca do Lixo«, legla organiziranega kriminala in prostitucije v São Paulu, in kateri se je leta 2012 s posebno retrospektivo poklonil rotterdamski festival, je proizvedla takšna satirična čudesa, kot je film **Senta no meu, que eu entro na tua** (Sedi na mojega, da zdrknem v tvojo, 1985, režija Ody Fraga) o zagatah moškega, ki mora zadovoljiti kar dva falusa – drugi mu raste iz glave. In to je le nekaj primerov.



Prav tehnični format eksperimentalnega podzemlja, 16-milimetrski film, pa je nazadnje premostil vrzel med seksploatacijo in pornografskim celovečercem. Kratkometražni 16-mm filmi, ki so razkazovali žensko goloto s poudarkom na genitalijah, tako imenovani *beaver films*, so s prvo javno projekcijo v San Franciscu leta 1967 zapustili okrilje zasebnih klubov in domačih projektorjev. Novonastali žepni (*pocket theaters*) ali mini kini (*mini cinemas*), vzpostavljeni z izrecnim namenom predvajanja teh filmskih bobrov, so na krilih seksualne revolucije in splošnega kontrakulturnega vrenja, med katerim je »zasebno postalo politično« in je bilo »seksati enako kot nasprotovati vojni«, svoj novi produkt odkrito oglaševali s slogani: »Piknik bobrov«, »Bobri na morju«, »Bobri v razcvetu« ali »Nadobudni bobri zahtevajo svoje pravice v bobrovskem protestu« (»Beaver Picnic«, »Beavers at Sea«, »Beavers in Bloom«, »Eager Beavers Demanding Their Rights in Beaver Protest«).¹⁵ Skupaj s

15 *Beaver* filmi so se nato delili na »razkrečene bobre« (*split beavers*), ki so prikazovali sramne ustnice, »bobre v akciji« (*action beavers*) z avtoerotično stimulacijo genitalij ali stimulacijo s strani partnerja in *hard-core loop*, ki je vključeval heteroseksualen spolni odnos. Schaefer v Williams, 2004, str. 376, 394.



Emmanuelle

formatom je te filme zaznamoval tudi pridih dokumentarnega naturalizma ter intimnosti in spontanosti amaterskega filma. Nato pa je vendarle prevladal primat zgodbe, ki je prinesel pojav tako imenovanih »simulacijskih filmov« (simulation films), 16-mm celovečercev, ki so združili genitalno eksplicitnost beaver filmov z narativnimi konvencijami seksplotaacijskega filma. Ti slabo uro trajajoči filmi z naslovi **The Line is Busy** (1969), **Runaround** (1970), **Model Hunters** (1970) so z nizom enostavnih »vzročno-posledičnih relacij povezali in upravičevali prizore spolnega spektakla. In tako kot kratki beaver filmi so vključevali bližnje posnetke bobrov, simuliran oralni seks, simuliran spolni akt med povsem golimi udeleženci ter moško erekcijo. Manjkala je le penetracija. Edina razlika med 16-mm simulacijskimi filmi in bodočimi hard-core celovečerci je bila potemtakem odsotnost snemalnih kotov ali bližnjih posnetkov, ki bi potrdili prisotnost penetracije, bodisi genitalne, oralne ali analne.«¹⁶ Ta bližnji posnetek, ki ga pornografski žargon imenuje »meat shot«, je postal prva konvencija pornografske filmske industrije okoli leta 1970. Eden najzgodnejših, še vedno 16-mm, toda celovečernih in hard-core pornografskih celovečercev je bil film **Mona** (Mona: The Virgin Nymph, 1970), v katerem se naslovna junakinja epizodično pomika od ene do druge felacije v neutrudnem

poskusu, da bi do poročne noči ostala devica.

Ko so 16-mm filmi prekoračili mejo, ki je ločevala mehko in trdo, in zaostri konkurenco, je postalo kaj hitro jasno, da bodo morali tudi producenti 35-mm seksplotaacije stopiti v korak s časom. Novi pornografski industriji, ki je izšla iz 16-mm miljeja (brata Jim in Artie Mitchell, avtorja klasike zlate dobe pornofilma **Behind the Green Door** iz leta 1972), so se pridružili uveljavljeni seksplotaatorji (Radley Metzger pod novim psevdonimom Henry Paris). Začela se je pisati doba »porno chic«. Ko je v kinematografu leta 1972 brizgnil bržkone najbolj slovit pornič vseh časov, **Globoko grlo** Gerarda Damiana, »je bil, čeprav gre za povsem povprečen pornografski produkt, izjemnega pomena, saj je šlo za prvi takšen film, ki si ga je ogledalo najširše občinstvo.«¹⁷ Ogled spolno eksplicitnega filma ni bil več zgolj izraz kontrakturne opozicije, gledanje porničev je postalo šik, za kratek čas celo mainstream.¹⁸ In tako kot poprejšnje etape seksa na filmu je tudi »porno chic« odjeknil globalno. V Franciji si je prvi domači hard-core pornič, **Exhibition** (1975) Jean-Françoisa Davyja, ogledalo več kot pol milijona gledalcev. Jaeckinovo

¹⁷ Linda Williams, 'Sex and Sensation', v: Geoffrey Nowell-Smith (ur.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1997, str. 493.

¹⁸ S svojo izjemno popularnostjo je film *Globoko grlo* uvedel poslej novo konvencijo pornografskega filma, bližnji posnetek ejakulacije, »money shot«, ki je zamenjal poprejšnji meseni prizor penetracije.

"A RARE CLASSIC! THE GREATEST X-RATED MOVIE OF ALL TIME!"

—Adult Film Mag.

mona

Starring **FIFI WATSON**

"Mona" is a classic! The story of a young bride-to-be and her nefarious mother. Fifi Watson as Mona is incredible!"

—Nani Mag.

"Mona" is a landmark. Slicker more intelligent and more erotic... Mona and her sisters-in-sin are where the skin action and word-of-mouth is at!"

—Liberity

"Mona" is a classic. One of the all-time best X-rated movies, and I've seen 'em all!

There'll never be another "Mona!"

—Silverman, Erotic Review



Plus **DEBORAH ALLEN** and **SUSAN DAVID** in **SCHOOL GIRL**

EASTMANCOLOR - RATED XXX

Emanuelo (Emmanuelle, 1974) in **Zgodbo o O** (Histoire d'O, 1975) so podprle velike distribucijske hiše, medtem ko so odkriti trdoerotično produkcijo vrтели osrednji kinematografi v srcu Pariza, na Champs Élysées.¹⁹

Zlata doba kinematografske pornografije je trajala od začetka 70. do sredine 80. let, ko je široka dostopnost video tehnologije trdo erotiko zopet, in kot kaže za vselej, odrinila na domače zaslone. Celo multimilijonski pornografski blockbusterji, kot so filmi franšize **Pirates** (2005–), romajo danes naravnost na video. »Vse bolj očitno je dejstvo, da je celovečerni hard-core narativni film predstavljal zgolj intermezzo med koluti bistveno nepripovednih podzemnih stag filmov iz obdobja 1908–1967 in podobno nepripovednim parjenjem pornografije v dobi videa.«²⁰ Ko je pornografski film prenehal biti kinematografski, se je vrnil k epizodičnemu nizanju atrakcij – organizacijskemu principu klasične seksplotaacije. In hard-core art filma, Winterbottomovih **9 Orgazmov** (9 Songs, 2005), Mitchellovega **Shortbus** (2006) ali Noéjeve **Ljubezni** (Love, 2015).

¹⁹ Cathal Tohill in Pete Tombs, *Immoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1985*, St. Martin's Griffin, New York, 1995, str. 53.

¹⁶ Ibid., str. 388.