

POR

Začnimo z nekaj nujnimi pojasnili, celo omejitvami. Zastavek je pornografija, a ne nasploh, ampak kot filmska, pa čeprav bo pot vodila od „celote“ k „delu“. In naprej, spis bo zarisal nekatere poteze pornografije v filmu, toda ne kot znanstvena razprava oziroma teorija, ampak se bo priličil tisti ohlapni formi, tisti vreči, kateri pravimo esej. To pa ne pomeni, da sta znanost oziroma teorija nemi ali „nepismeni“, prej nasprotno. Prav teorija, še natančneje filmologija kot veda o filmu, ki združuje teorijo in zgodovino filmske prakse, je tista, ki lahko pojasnjuje in pojasni fenomen, imenovan pornografija. Njen izdelek bi bil na primer Fenomenologija pornografije. Seveda pa filmologija ni čista oziroma očiščena disciplina, saj vključuje v svoj konceptualni in metodološki aparat dognanja vrste sodobnih filozofskih smeri. Za znanstveno razpravljanje o pornografiji se zdijo manj odločilne nekatere samostojne vede, na primer sociologija ali psihologija; prva lahko sicer pove marsikaj o družbeni vlogi pornografije, druga o psihologiji gledalca, obema pa se izmika pornografija „sama na sebi“. Verjetno je prednost eseja prav to, da je (lahko) kolaž, sestavljanica. Še nekaj je treba nemudoma reči ob pornografiji; zapisi o njej so redki, zlasti pri nas. To preseneča, saj so pornografski izdelki precej razširjeni, gledani... Očitno je pornografija namenjena predvsem gledanju, uživanju. Sama beseda se uporablja tudi kot metafora za nekaj nizkega in omalovaževanega (npr.: politična pornografija). Občasno se pojavlja pornografija kot referenca, toda ker je redko torišče obširnih zapisov, je tovrstno pisanje kanček dogodivščine.

O pornografiji je „vse“ jasno, zato cilj tega eseja ni iskanje odgovorov na vprašanje, kaj je pornografija. Odgovor bo razdrobljen. Nesporno je, da ni nespornega. Na primer, če se je komu zdelo, da je pornografski film eno, erotični film pa drugo, mu takšno mnenje spodnese revija *Fascination*. Njeno uredništvo je izvedlo anketo, v kateri je kar 73 filmskih kritikov, publicistov in zgodovinarjev odgovorilo na vprašanje, kateri od desetih filmov je najbolj erotičen film v filmski zgodovini. Na prvo mesto se je uvrstil Oshimov film *Carstvo čutil* (*L'empire des sens*, 1975); med deseterico so se znašli še nekateri nesporno erotični filmi — Brassov *Ključ* (*Le chiave*, 1983), med deseterico pa je še nekaj filmov, ki jih običajno uvrščamo v druge žanre. Pozornost anketirancev so pritegnili nekateri filmi z vtkanim erotičnim razmerjem, problemom, tako na primer *King Kong*, ki sta ga leta 1933 režirala Ernest B. Schoedsack in Merian Cooper, in *Vrtoglavica* (1958) mojstra Hitchcocka. Če je pri tej skupini filmov njihova pripadnost erotskemu filmu sporna, pa vznikne problem s filmom *Hudič in gospa Jones* (*The Devil and Miss Jones*, 1973), ki so ga v Franciji oblepili z X, ker je „prepoznan“ kot pornografski. Tako po svojem slovesu kot tudi po zastavitvi sodi v množico filmov, katerih paradigma je *Globoko grlo* (*The Deep Throat*, 1972), katerega avtor je Jerry Gerard.

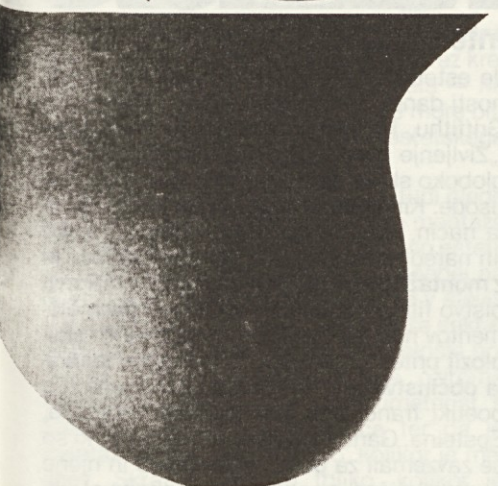
Ko odgovori anketirancev zajamejo erotičnost, problematizirajo posredno pojem erotičnega filma, pa tudi predmet pričujočega spisa. Je pornografski film zgolj „podžanr“ erotičnega filma oziroma element množice erotičnega filma? Ali pa je pornografski film samosvoj žanr, kar ne omogoča samo tega pisanja, ampak tudi vsako nadaljnjo obravnavo. Odgovor na to retorično zvenco dilemo lahko izstopi šele iz razčlenbe specifik obeh (domnevni) žanrov. O dveh različnih žanrih je možno govoriti šele takrat, ko obstaja med njima specifična razlika, ki je meja med njima, ju skratka (raz)ločuje. Hkrati je meja stičišče skupnih točk, zato je nujen vsaj bežen premislek o „samoumevnih“ emblemih. Vzporedno z iskanjem razlike pa bo pojasnilo terjal še en pojem, namreč pojem žanra. Kajti razlika med pornografskim in erotičnim filmom je razlika med žanroma. Kolikor imata oba žanra nekaj skupnih potez, izhaja to prekrivališče iz njune podvrženosti isti višji vrsti, namreč igranemu filmu. Analiza žanrskosti, predvsem pri pornografskem filmu, pa bo pokazala njegovo samostojnost, prepoznavnost, določenost...

Naslednji ovinek ne vodi naprej, ampak nazaj, naravnost na „začetek“, k etimologiji. V Doklerjevem Grško-slovenskem slovarju besede poronografija (seveda) ni, zato pa ima besedo porne, ki je sloveni z nečistnico, nesramnico, prešuštnico in malikovalko, kar je davek Novemu testamentu. Toda skovanka porne + grafo se ni z lahkoto priklopala do današnjega pomena. Mimogredni paradoks: tudi izvirni pomen besede pornografija pomeni oziroma napoveduje njen današnji, spremenjeni pomen. Prvotno je beseda pomenila pisanje o prostitutkah, skratka tistih osebnosti, ki prek trga zadovoljujejo spolne želje drugih. Da takšen pomen ni bil zgolj trik ali pretveza, priča tudi Dunglisonov *Medical Dictionary* (1857), ki navaja pod geslom pornografija: „... a description of prostitutes or of prostitution, as a matter of public hygiene.“ Sočasno pa že kroži nov pomen besede pornografija, ki ga objavi zanesljivi Webster (1864): „Licentious painting employed to decorate the walls of rooms sacred to bacchanalian orgies, examples of which exist in Pompeii“. Po tem obdobju izrazito prevlada drugi pomen, čeprav skrbnejši avtorji oziroma slovarji navajajo oba. Sporočilo je naslednje. Pomen besede pornografija se je sčasoma spremenil. Kolikor je bil sprva denotativen, pa že čaka v senci nov, konotativen pomen. „Objektivno“ opisovanje prostitutk ima svoj nedvomen učinek. Premena pomena pomeni prehod od naključnega, divjega učinka k načrtovanemu. Vse to se v naročju literature, tudi slikarstva, dogaja na dokaj zanimiv način. Z vztrajanjem novega pomena se šele rojeva današnja pornografija, ki se levi iz metafizičnih spon v antiki v konjička, nemoralnost, provokacijo, pomagalo, užitek razsvetljenske družbe. Zgodovina (nefilm-ske) pornografije se tako razkriva kot vzporedna, dvojna bitka, za metaforo in za samoumevnost; oba procesa sta bila doboje-

vana šele v našem stoletju. Nemalo zaslug pa ima pri tem film oziroma, s kančkom ironije, sedma umetnost.

Ker pot k pornografiji vodi skozi njeno lociranje, je nujno, da pojasnim svoje razumevanje pojma žanr. Ne samo Metzov „zlom“, ampak tudi sama empirija odgovarja na vprašanje, kaj je žanr. Žanr je objektivna kategorija in ne obstaja le v percepciji oziroma zavesti gledalca filmov. Obstaja kot udejanjenje možnosti v zgodovini filma. Vendar ni zgolj zbir formalnih postopkov, katerih realizacija zagotavlja relativno enovit korpus filmov, ampak je tudi historičen pojem. Žanr tako ni samo teoretski pojem, saj ga v vrsti primerov proizvede njegova „vsebina“, ki pa spet ni edino določilo. Položaj žanra vsebuje razcep, je razpet med teorijo in zgodovino, med „formo“ in „vsebinno“, na področju zunajfilmskega pa med proizvodnjo in pričakovanjem. Pojem žanra je torej nabit z dialektiko, vsakršno klestenje te napetosti pa vodi v redukcijo in od tam naprej v prav zoprne težave. Za pornografijo to konkretno pomeni, da ni opredeljena zgolj kot „šovinistična zloraba ženske“ ali kot „prikazovanje prepovedane spolnosti“ ali kot..., ampak je njena skrivnost skrita tako v njeni „formi“ kot v njeni vsebini. Zgolj „vsebinska“ določenost spregleda tisti „tisto“, ki privlači, zgolj „formalna“ pa prezre tisti „prijem“, ki šele proizvede por-

NOGROGRAFIJI



nografski učinek. Če je hipoteza, da je pornografija žanr in da je le-ta nekaj vmesnega, je zdaj pravi hip za to vmesnost.

Pornografski filmi imajo svoj, zanje značilen motiv. To je nedvomno spolni odnos v najširšem pomenu besede, bodisi spolni odnos od samega sebe bodisi med nepregledno množico udeleženk in udeležencev. Omenjeni motiv zajema vase vse možne spolne prakse brez izjeme. Je glavni, ni pa nujno edini. Nujna zastranitev. Ob pornografskem žanru se zdi koristno omeniti še eno njegovo določenost, namreč dolžino oziroma kračino pornografskega filma. Razlika med celovečernim in kratkim filmom ni samo razlika v metraži, ampak izhaja in vpeljuje nove oziroma druge delitve. „Zunanja“ je vložen kapital, „notranja“ pa poleg inscenacije tudi različnost motivnih mrež. Kratkometražni film se običajno začne s kratko ekspozicijo, pogost pa je tudi začetek in medias res; tako je spolni odnos edini motiv. Takšna enostavna kompozicija povsem izrine druge in drugačne možnosti. Pri dolgometražnem filmu oziroma celovečercu vključilo ustvarjalci zastavek filma v poljuben okvir dogajanja; ob osrednjem motivu se tako pojavijo še stranski. „Teža“ teh motivov praviloma omogoča zastavek, zagon, lahko pa ga tudi senči, celo načne ali ogrozi. To se zgolj, ko „inavguracijski“ motivi razvijejo lastno tematsko mrežo, ki

je lahko konkurentna prevladujoči v pornografskem filmu. Zdi se torej, da je pornografski film nesporen kot kratek film, kjer nastopa v čisti pojavnosti (lekspozicija + /seks), vprašljiv pa je kot celovečerni film.

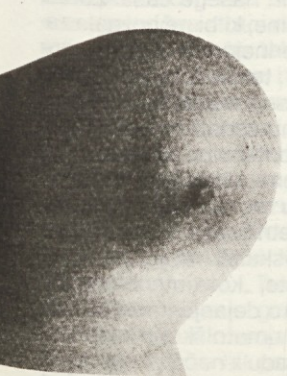
Pornografski film vse prepogosto evidentirajo s pravkar opisano potezo, z njegovim glavnim motivom, ki prevlada nad ostalimi motivi oziroma motivnimi drobci. To pa ne zadošča. Zaradi takšnega pristopa bi film, čigar režiser pokaže koitus, felucijo, ejakulacijo v partnerkina usta itd. obveljal za pornografskega. To so le nekateri prizori iz filma **Carstvo čutil**, ki bi ga samo zelo kratkoviden, zadrž in zavrt kritik uvrstil med pornografske filme. Povsod neposreden, neprečen prikaz seksa, pa vendar je Oshimov film erotičen par excellence, daleč od kakršnekoli pornografije. Motivno določenost torej opisuje pornografski film, vendar ga ne opiše. Odločilnejše mesto ima tematska določenost. Vsi pornografski filmi imajo namreč eno samo temo, ki jih totalizira v žanr. Ta tema je (seveda) (spolni) užitek. Nekaj podrobnejših pojasnil. Nastopajoče poganja želja po užitku. Toda ta želja, ki je brezpogojna (brez nje namreč ni nastopajočega v pornografskem filmu), ni eksplicirani ukaz s privilegiranega mesta spoznanja, ki si potem tudi lasti „glavni“, „zadnji“, „neprimerljivi“ užitek, ampak prežema vse prisotne. Vstop ženske/moškega v „zgodbo“ pornografskega filma je že vstop v ris želje. Le-ta pa ima še eno lastnost, ki ne konkretizira samo nje, ampak pornografski žanr v celoti. Želja je uresničljiva. To pa, povsem mimogrede, že ponuja razliko, odmik od erotičnega filma. Tudi le-ta pozna željo, toda praviloma kot cilj, in to dobesedno. Junakinja seže po njej šele v cilju, tj. na koncu filma. Po tej plati se zdi pornografski film demokratičen, celo plebejski, saj je užitek želja in uresničitev vseh. Morebitne ovire na tej poti so lažne, čeprav niti niso zadrževalni elementi, in kot takšne s svojimi nastopi zmeraj znova pokažejo, da je cilj že „tu“, da želja ni nikoli usodna, prekleta, prepovedana. Pornografski film praviloma ne pozna fantazem, torej niti njihovega razvoja ne, kaj šele razkroja, ki si ga je med žanrskimi filmi prisvojila predvsem komedija. Kanček ironije pojasni, zakaj sta pornografija in socializem tako težko združljiva. Njuni temeljni vrednoti sta nezdržljivi, vsaj na prvi pogled. Socializem postavlja na pedestal delo, pornografija užitek. Pornografija nastopa v socializmu praviloma samo sprevrnjena, ko je delo razglašeno tudi za (najvišji) užitek. Podobno subverziven je lahko tudi socializem, kajti v jedru pornografskega mehanizma so pač profesionalnost, discipliniranost, samonadzor, nadaljevanje navkljub preseženemu cilju, smotrnost, organiziranost, samoumevnost itd., skratka vrsta lastnosti, ki opisujejo delo. Tako v temi kot v proizvodnji obeh je nekakšen „es muss sein“.

Pornografski film so opredeljevali tudi s pomočjo zgodovine. Navsezadnje, zakaj pa ne? Le da je to verjetno narobe. Pornografski film namreč nima svoje zgodovine!! Za

zgodovino pornografskega filma ne more veljati zgodovina erotičnega filma, ki je običajno vrst filmov, v katerih posamezni prizori in postopki osvobajajo telo in spolno željo. A vsi ti filmi segajo samo do roba, do meje, so „umetnine“, in publicisti jih običajno brez zadržkov uvrščajo v sedmo umetnost. S pornografijo je drugače, saj je njena uvrstljivost v zveličavni koš vprašljiva oziroma zgolj pogojna, „površinska“... Pornografija je sedma umetnost, ker je ta sintagma pač sinonim za film, in nič več. Pornografski film je mogoče sedmi, tu pa se vse ustavi. Heteronomna narava filma je v tem trenutku primerno orodje za rešitev zagate. Film ni samo umetnost, je tudi industrija. Pornografski film je tako resda podrejen (igranemu) filmu, toda ta ni monolitna celota. Pornografski film pa izrazito pripada prav potlačenemu, zatajenemu jedru: zato je pornografski film podvrgljiv industriji.

Humanisti lahko zato odvržejo zoprno vprašanje, ali je (pornografija) lahko umetnost oziroma ga zaobidejo z očitki o njeni obscenosti, lascivnosti itd. Kolikor je civilizirana „zgodovina“ pornografije zgolj narava za njeno „naravno“ obdelavo „ljubezni“, to je brez prepovedi, pa vendarle obstaja nekakšna „predzgodovina“ pornografskega filma, ničelni trenutek; to so petdeseta leta, ko se v Združenih državah Amerike pojavi nov žanr, „nude“, ki napoveduje prihodnost z občasnimi detaili in opazovalcem pornografije z dobro znano lastnostjo: zgodbica je pretveza, ki jo potrebuje kamerino (in gledalčevo) oko, da lahko spremlja (ta) gibanje bolj ali manj razgaljenih teles. Toda pornografija je šele onstran simulakruma oziroma tam, ko svojo „fikcijo“ prekrije z dokumentarnostjo. Lepoto telesa dopolni resnica telesa. Prav zaradi tematske opredeljenosti pornografski film nima zgodovine oziroma njegova zgodovina obstaja kot naštevane variant, produkcijskih možnosti, v najboljšem primeru kot vprašanje stila. Vse to je nepomembno v primerjavi s temeljnim imperativom, ki ga morajo realizirati ustvarjalci. Pornografskost mora biti očitna povsod, tudi v „formi“.

V ospreje torej stopa opazka o „formi“ pornografskega filma. Ena od omenjenih lastnosti je uporaba bližnjega plana. Brez tega bi ne bilo pornografije, toda samo to ne zadošča. Bližnji plan dokazuje, da „gre zares“, da videno ni blef oziroma igra. Toda bližnji plan izgubi obraz, razen ko lovi oralni seks. Obraz se lahko pojavlja z eno samo mimiko, s tisto, ki „izdaja“ užitek. Vsak pornografski film je zato nova izgubljena bitka za mimiko obraza. Za kreacijo pornografskega učinka pa ne zadošča zgolj „resnica“ oziroma nazornost, kajti informacija morda poteši radovednost, ne prežene pa monotonije. Tako se okrog jedra nabere „balast“, zlasti kadri v srednjem in polsrednjem planu, ki zajamejo telesa, kar zagotovi plastičnost oziroma s pomočjo vzporedne montaže tudi dinamiko. O vlogi količine v pornografskem filmu je že bilo nekaj besed. Kratki film oziroma „skeč“ ima svojo taktiko, celovečerec svojo. Prvi se zaradi svoje



REŽIJA

Intermedia

Je estetska razprava o montaži kot umetnosti danes sploh še smiselna? Danes, po Griffithu, Kulešovu, Vertovu in Pudovkinu („Življenje sestavljajo določene, pogosto globoko skrite povezave, ki vodijo človeške usode. Kinematografija je z montažo odkrila način, kako te povezave pokazati, kako jih narediti razumljive.“). Po Eisensteinu, ki z **montažo-atrakcijo** in njeno teorijo razkriva bistvo filma kot umetnosti: v trku **dveh** elementov nastaja **tretji**, vrsta razburljivih **eksplozij** priteguje pozornost gledalca, **reakcija občinstva** je pravočasno izračunana. Po poetiki francoskih avantgardistov Deluca, Epstein, Gancea in posebej Bunuela, ki so se zavzemali za **polifono montažo** in njene nadrealistične, poetične in glasbene strukturne pomene. Po zgodovini vizualne montaže, ki jo končuje iznajdba zvočnega filma v tridesetih letih XX. stoletja in paralelno odkritje možnosti avditivne montaže ter njenega dvojnega življenja k **avdiovizualnemu kontrapunktu**. Po estetičnih teorijah **tehnične montaže** (neprekinjenost, orientacija, ritem), po **dramaturški montažni teoriji** in njenih linearnih, paralelnih, sinhronih in retrospektivnih možnostih, in nenazadnje, po **asociativni strukturi montažnega filma kot umetnosti** (kreativni, antitezni, analogni, polifoni in leitmotivski vidiki režijskega filmskega ustvarjanja).

Kaj je torej po vseh teh klasičnih, avantgardnih in sodobnih teorijah še mogoče novega povedati o montaži, ki v filmski umetnosti pomeni bistven akt režije kot totalizacije, „končnega oblikovanja filma, medsebojnega logičnega razporejanja in povezovanja posnetih kadrov glede na določene pogoje njihovega reda in trajanja“, s katerim režiser filma ustvarja vtis gibanja, ritma, časa in prostora? Na kratko, montaža z režijo uresničuje **Življenje filma** kot umetniškega dela. Zato velja o montaži danes govoriti kot o režiji v intermedijah (filmu, drami, operi, radiu, televiziji, videu, množični umetnosti, cirkusu, showu, lutkah, risanem in animiranem filmu, performanceu in happeningu...)

O **režiji kot montaži** oziroma o **montaži kot režiji** velja danes govoriti že zaradi dejstva, da ponuja naša postmoderna doba neslutene primere režije kot montaže (in vice versa) v vsakdanjem življenju: v družbi, gospodarstvu, politiki, ekonomiji, znanostih in še posebej v umetnostih našega časa. Zares, ni umetniške discipline, ki bi ne poznala zakonov montaže in principov režije. Ne gre za „jeklene metode“, temveč, prav nasprotno, za odprte procese interdisciplinarnega pristopa k fenomenu montažnega mišljenja in čutenja, k montažnim postopkom v njihovem umetniškem, estetskem in končno tehničnem vidiku montažnega ustvarjanja eksistence umetniškega dela. V tem prispevku bomo poskusili režijo razumeti kot umetnost celote, kot intencionalno, procesualno estetsko dejanje, montažo pa kot njeno praktično umetniško in estetsko uresničevanje. V skladu z načeli fenomenološke estetike bi lahko **predmet režije kot**

kračine odreka vsemu odvečnemu, tako tudi oporni točki, na katero bi se lahko naslonil gledalec. Ob takšnem filmu je gledalčev položaj podoben tistemu pred televizorjem, ko program ponuja informacije, odpoveduje pa se fascinaciji, biti gleduh pri tem ostaja nedosegljiv ideal. S celovečercem je drugače. Da ne bi razpadel na skeče, je potrebna „zgodba“, ki mimogrede proizvede konkurentne motive, celo teme. Pornografski filmi pa so dovolj „močni“, da obvladajo nujnega vsiljivca, hkrati pa jih uporabijo oziroma „zlorabijo“, da bi z njimi (še dodatno) zagrabili gledalca. Če je pri „skeču“ razdalja med gledalcem in gledanim „nepremostljiva“, pa to razdaljo celovečerec pogosto poskuša zbrisati. Postopek „od-zgolj-gledanja-k-užitku“ je kot metafora udejanila Marie Schneider, ki v svojem prvencu, v Vadimovem filmu **Hellé** (1971?) še opazuje užitek drugih, v Bertoluccijevem filmu **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972) pa že neposredno uživa. Točka, ki vsrka „formo“ in „vsebino“ in v pornografskem filmu, je torej voyeur. Le-ta sprva zgolj opazuje, med njim in opazovanim dogajanjem je razdalja, ki izgine, ko se tudi gleduh prepusti seksu. Gleduštvo v pornografskem filmu (običajno) ni psihopatološko, ampak je (predvsem) radovednost, presenečenje, osuplost... Prav materializacija „gledalčevega“ oziroma gleduhovega pogleda pa je tisto, kar gledalec potrebuje za imaginarno ugodje, kajti neverjetno postane verjetno, zaprti svet pornografskega filma je vseeno razklenljiv, identifikacija je možna. Tako gledalec oziroma njegov alter ego, gleduh, ne bega več okoli, ampak je „notri“. Kaj več pornografski film ne more dati.

Če se zdi, da so pornografski filmi „igre brez meja“, ker kršijo „moralo“, da so skratka nekaj nezajezljivega, je prav, da omenim poleg „zunanjih“ meja tudi nekaj „notranjih“, ki si jih pornografski film sam pridela. Kodificiranost pornografskega filma ima vsaj dve posledici; najprej tem filmom zagotavlja prepoznavnost, žanrskost, hkrati pa tudi monotonijo. O napetosti med „vsebino“ in monotonijo je že bilo nekaj povedanega, ostaja pa še odnos monotonije do „forme“. Tako ustvarjalci pornografskih filmov pogosto ublažijo za pornografski film bistveno verističnost z nekaterimi umetnostnimi postopki, ki pornografski film vežejo — opazno — na nedokumentarni film. V „offu“ se tako sliši namesto verističnih šumov in vzdihljajev glasba, katere nosilec ni prezenten, kakor da kazano ni dovolj in da so potrebni še dodatni učinki. Takšna zvočna oprem ima vrednost madeža — nekaj je narobe. Humor lahko še učinkoviteje blokira pornografski učinek. Že Bahtin in Ecov Jorge sta vedela, da je humor „moriško“ orožje, pa vendar ga avtorji pornografskega filma pogosto uporabljajo. Samo ugibanje; mogoče želijo sprostiti gledalce, mogoče... vendar na ta način zgubijo tisto ostrino, „resnost“, ki daje pornografskemu filmu neublaženo trdoto. Humorni učinek proizvaja še en postopek, ki znotraj „resnega“ filma velja kot umetniški: to je

avtorefleksivnost. Pornografski režiserji jo uvajajo bodisi z motivom snemanja pornografskega filma bodisi z že omejenim likom voyeurja bodisi (v zadnjem času) z video posnetki seksa bodisi s pogledom v kamero, kakor to izpelje režiser XY v filmu **Skrivna ljubezen** (Heimliche Liebe, brez letnice izdelave). Oče vpelje hčer v spolno razmerje s tremi moškimi. Ko se hči vrne k očetu, jo vpraša, ali ji je ugajalo. Toda ker sta očiče hčerke in snemališče „združeni“ v isti točki, leti očetovo vprašanje tako hčer kot gledalca. Še bolj neposreden je Gerard Kikoine, ki „reče“ v svojem filmu **Dekleta iz St. Tropeza** (Die Mädchen von St. Tropez, spet brez letnice proizvodnje), da snemajo tisto (tj. pornografski film), kar si ljudstvo želi! Zaradi svoje verističnosti, dokumentarnosti, „resničnosti“, objektivnosti pa pornografski film zgubi razsežnost, ki je nedvomno ena izmed prepoznavk erotičnega filma. Pornografski film ne plete emocionalnih mrež s pomočjo pogledov; edini pogled, ki gleda in vidi, je gledalčev. Filmska materija se mu podreja, kar je seveda v nasprotju z erotičnim filmom, kjer je gledalčev pogled eden od mnogih, filmska materija pa „svoje glava“ in se ne „ozira“ na gledalca. Ta nonšalnce oziroma vzvišenost pa je že mogoče prepoznavka tako imenovanega umetniškega filma.

Pornografski filmi tvorijo žanr, o čemer pričajo stalnost ideologije, specifični motivi in tema, v svetu filma redka identifikacija — z dogajanjem, manj s posameznim filmskim likom, „obvezni“ postopki in prijemi, kakor tudi „zavestna“, hotena „meja“. Pornografski žanr ima tudi svojo „željo“, ki ga razlikuje od vmesnega izdelka, od porniča oziroma mehkega porniča, ki se ne podpisuje samo z eliptičnimi strukturami, ampak z neresno željo. Nasprotno pa pornografski žanr obvladuje ožetje, ki je ena sama želja, je pa zmeraj in povsod in za katere uresničitve je „odveč“ ves tisti arzenal, ki ga ne potrebuje samo klasični hollywoodski film, ampak tudi vsakdanje življenje. Pornografski žanr je ignorantski žanr, ki „prezre“ imaginacijo in vse tisto, kar se zdi nujno za obstoj sedme umetnosti.

Marko Golja