

Adam Regiewicz

Polskie internetowe serwisy filmowe dla dorosłych : kilka uwag o sposobach odbioru tekstów pornograficznych w nowych mediach

Kultura Popularna nr 1 (43), 10-27

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adam Regiewicz

Polskie interne-

towe serwisy filmo- we dla dorosłych

*Kilka uwag o sposo-
bach odbioru tekstów
pornograficznych
w nowych mediach*

Trudno dziś polemizować z tezą, że nowe media znacząco wpłynęły na kształt komunikacji kulturowej – na jej formy, sposoby uczestnictwa, kompozycję i wyraz artystyczny jej przekazów. Technologie medialne kształtują nowy paradygmat kulturowy oparty na ideach wolności, równości, współuczestnictwa, czego wyrazem są zjawiska tak charakterystyczne dla kultury Web 2.0 jak: usieciowienie, pozwalające na komunikację wielu do wielu; konwergencja, będąca podłożem kultury fanowskiej zacierającej granice między treściami amatorskimi a profesjonalnymi; prosumpcja, wyrażająca się w postawie koprodukcji znaczeń kulturowych oraz szereg innych¹. Jeśli dodać do tego zmiany wynikające z rozwoju technologii widzialności i wszechobecnej wizjoniki (Virilio, 2001: 39–63) – maszyn widzenia (ekranów, aparatów i kamer, monitorów, odbiorników telewizyjnych, sond usg, termowizjerów i tak dalej), które wiążą rzeczywistość z syntetyczną wizualnością, wzmacniając poczucie głębi i objętości spojrzenia, to zrozumiała staje się konstatacja zmian w audiowizualności zdominowanej przez wizualność. Z jednej strony maszyny widzenia wizualizują wszystko w skali mikro i makro, wydzierając tajemnice świata i ludziom i odzierając człowieka z jego intymności, z drugiej zaś są projekcją niewymagającą ludzkiego oka, stwarzającą rzeczywistość wizualną niezależną od spojrzenia. W efekcie powstający w kulturze nowych mediów obraz nosi znamiona pornografii, wdziera się w przestrzeń dotąd niemożliwe do wizualizowania, narusza nie tylko sferę tabu, lecz także ograniczenia wynikające z cielesności. Zachodzące w komunikacji kulturowej zmiany objęły także i tę część produkcji kulturowej, która zazwyczaj przez badania naukowe jest pomijana lub przynajmniej marginalizowana ze względu na zastrzeżenia o charakterze moralnym, psychologicznym i estetycznym².

Adam Regiewicz – dr hab., prof. nadzw. w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, kierownik Zakładu Teorii Literatury oraz Pracowni Komparatystryki Kulturowej, członek Polskiego Stowarzyszenia Komparatystryki Literackiej. Zajmuje się transkulturowym badaniem średniowieczności oraz antropologią audiowizualności i nowych mediów. Ostatnio opublikował: *Medievalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów* (2014). Kontakt: aregiewicz@gmail.com

Od fabuły pornograficznej do porno w stylu gonzo

Poniższe rozważania chciałbym usytuować w kontekście dwóch wypowiedzi na temat filmów pornograficznych wywiedzionych z literatury, oddzielonych od siebie dwiema dekadami. Jeszcze na początku lat 90. Umberto Eco w cyklu esejów prezentowanych na łamach włoskiej prasy pisał o filmowej pornografii następująco:

W filmach pornograficznych roi się od postaci, które wsiadają do samochodu i przemierzają całe kilometry, od par, które tracą niewiarygodnie dużo czasu na zameldowanie się w hotelu, panów, którzy marnują cenne minuty

- 1 Więcej o tym w artykule *Audiowizualność wobec nowych mediów* (Regiewicz, 2012: 281–316).
- 2 W dyskusji na temat zajmowania się pornografią zazwyczaj podejmowane są kwestie konsekwencji tak psychologicznych, które mogą prowadzić do zachowań antyspołecznych (na przykład rzeczywisty gwałt), jak moralnych, wynikających z praktyk samogwałtu. Na pierwszy aspekt zwracają uwagę między innymi teorie feministyczne, na przykład Robin Morgan, która pisze, że „pornografia jest teorią, gwałt — praktyką”, dowodząc bezpośrednich przełożeń oglądania pornografii na przestępstwa na tle seksualnym. (Humm, 1993: 175). Drugim rozważaniem przyglądają się zarówno psychologowie, lekarze, jak i teolodzy, etycy czy filozofowie, na przykład: K. Ostrowska, *Psychologiczne podstawy sprzeciwu wobec pornografii*, „Służba życiu. Zeszyty problemowe”, 2000, nr 1–2, s. 15; J. Bajda, *Zafalszowanie obrazu człowieka: pornografia*, „Ethos”, 1993, nr 24; S. Olejnik, *Teologia moralna życia osobistego*, Włocławek 2000.

w windzie, zamiast od razu udać się do pokoju, dziewczyn, które sączą rozmaite trunki i zabawiają się koszulkami i koronkami, a dopiero potem wyznają, że przedkładają Safonę nad Don Juana. [...]

Powody tego stanu rzeczy są oczywiste. Film, w którym Gilberto gwałciłby bez wytchnienia Gilbertę od przodu, tyłu i z boku, byłby nie do wytrzymania. [...]

Dlatego film pornograficzny musi pokazać zwyczajny bieg życia – i jest to sprawa zasadniczej wagi, jeśli naruszenie obyczaju ma następnie wzbudzić zainteresowanie – tak jak to pojmują każdy z widzów. [...] Nikt nie byłby w stanie wytrzymać półtorej godziny scen gorszących. Tak więc przerwy w rozwoju intrygi są koniecznością. (Eco, 1993: 109–110)

Eco zwraca zatem uwagę na fundamentalną dla filmu pornograficznego obudowę fabularną, bez której ukazywanie aktów seksualnych wydaje się tyleż bezsensowne, co niedające odbiorcy odpowiedniej satysfakcji. I nie chodzi tylko o wytrzymałość psychiczną widza, ale o narracyjny kontekst, w który owe akty są wpisane, co stymuluje odpowiednio wyobraźnię. Ponadto potrzeba fabuły pozwala na zbudowanie wystarczająco długiej wypowiedzi, w której zostaną zanurzone kolejne akty seksualne. Chodzi zatem o to by w fabule umieścić jak najwięcej tak zwanych numerów, co, jak dowodzi Linda Williams, pozwala wiązać film pornograficzny z *musicalem*, w którym kolejne wystąpienia solowe lub w duetach są powiązane luźną narracją, ale w rzeczywistości to właśnie one stanowią o atrakcyjności przedstawienia (Williams, 2010: 136–142). Podobnie tradycyjny film pornograficzny składa się z numerów połączonych w sposób nieskomplikowany i dość swobodny z narracyjną fabułą, które skupiają uwagę widza na samych aktach seksualnych wyznaczających kolejne punkty kulminacyjne toczącej się opowieści i w taki sposób odbieranych i oklaskiwanych. Można zatem mówić, że pornografia filmowa zasadza się na napięciu pomiędzy ramą fabularną, która ukazuje zwyczajne życie, a schematem przedstawień działań seksualnych, na którym opiera się każda produkcja pornograficzna. Stephen Ziplow zalicza do tego schematu: masturbację (przede wszystkim kobiecą, z użyciem odpowiednich gadżetów lub bez, z dobrze oświetloną sferą genitaliów), stosunek seksualny klasyczny (męsko-żeński akt seksualny, w którym penis penetruje waginę, z wykorzystaniem kilku podstawowych pozycji: klasycznej, kobieta na górze, od tyłu i na boku); seks lesbijski (także z użyciem przedmiotu lub bez, penetracja waginy i analne oraz oralne pieszczoły), seks oralny (zarówno *cunnilingus*, jak i *fellatio*), *ménages à trois* (trójkąt seksualny z mężczyzną lub kobietą jako trzecią osobą do pary kopulującej), orgie (wiele kopulujących ze sobą osobników różnych płci), seks analny (stroną penetrowaną jest kobieta) oraz *sadie-max* (ukazywanie elementów praktyki sadomasochistycznej podczas odbywania czynności seksualnych, na przykład poprzez dawanie klapsów, krępowanie lub użycie akcesoriów czy ubrań konotujących takie czynności; Williams, 2010: 141–142). W każdym z przywołanych tu aktów seksualnych można jednocześnie wyróżnić trzy dość schematyczne i charakterystyczne typy działań: ekshibcjonistyczne obnażanie ciała, „genitalne show” w postaci różnych form cielesnego obcowania oraz „eskalację «szaleństwa wizualnego» pod postacią *money shot*” (Łoska, 1995: 112).

Fabuła byłaby zatem ramą narracyjną wypełnianą przez konkretne realizacje aktów seksualnych. Z drugiej strony fabuła w filmach pornograficznych

pełni niezwykle istotne funkcje dla ukazywania scen seksu: może bowiem być wyrazem przyjemności bohaterów, ale także wyrażeniem seksualnego konfliktu (od kłótni po gwałt), rozwiązaniem tegoż konfliktu (seks, który godzi kochanków). Tym samym fabuła nie jest tylko pretekstem do ukazywania aktów seksualnych czy ramą, ale czynnikiem determinującym odbiór poprzez sugerowane rozwiązania narracyjne.

Na drugim biegunie rozważań pozostaje nowy typ pornografii, związany z zasygnalizowanymi na początku zmianami wynikającymi z nowych technologii i nowych mediów, który autor jednego z polskich kryminałów opisuje ustami producenta pornografii następująco:

Dialogi sprawdzały się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, teraz są dobre w grzecznych serialach dla gospodyń domowych, nie w pornosach. Widz filmów gatunku xxx nie chce dzisiaj dialogów, interesuje go tylko różnicie na ekranie, maksymalnie dużo różnicie, z jak największą liczbą zbliżeń i wytrysków. Filmy z dialogami gorzej się sprzedają, a my staramy się sprostać życzeniom widzów najlepiej jak umiemy. Internet i te amatorskie produkcje odebrały nam miliony klientów. (Kozera, 2014: 105)

To co można zaobserwować w produkcjach pornograficznych nowego typu to przede wszystkim odejście od fabuły (choć oczywiście całkowita rezygnacja z narracji jest niemożliwa, samo działanie seksualne jest już pewną opowieścią). Ze względu na nowe sposoby prezentacji treści pornograficznych w internecie i ich usieciowienie zmienia się znacząco forma z filmów pełnometrażowych na krótkie (kilkunasto- lub kilkadziesiątminutowe) filmiki prezentujące jedno wydarzenie seksualne. Ucieczka od fabularności jest także efektem zmian technologicznych, które pozwalają na tworzenie charakterystycznych *mashupów* – produkcji powstających z nakręconych już filmów, z których na zasadzie kolekcjonerstwa wycina się charakterystyczne fragmenty, by skompilować nową produkcję zorientowaną tematycznie, na przykład z samymi wytryskami czy seksem oralnym. Odejście od kontekstu i natłok scen seksualnych funkcjonujących obok siebie każe spojrzeć na *hard core* jako na szaleństwo widzialności, które niczego już nie mówi. Jego celem nie jest opowiadanie historii, lecz pokazywanie obrazów, a co za tym idzie nic poza oglądaniem nie jest widzowi oferowane.

Obsesji widzialności towarzyszy jednocześnie wyrażana zarówno na poziomie technologii (HD czy 3D), jak i prezentowanych treści chęć zaspokojenia widza domagającego się w dobie zalewu obrazów pornograficznych coraz silniejszych bodźców wizualnych. Jednym z tego objawów jest pornografia typu gonzo – jeden z najbardziej dochodowych i popularnych gatunków pornografii w sieci – który „prezentuje brutalny, karzący seks, w czasie którego kobiety są poniżane i upokarzane” (Dines, 2012: 9). Prezentowane akty seksualne uciekają od przedstawień jakichkolwiek relacji pomiędzy partnerami, eksponując anonimowość i mechaniczność dokonywanego zdarzenia, zaś z całego wachlarza propozycji wymienianego przez Ziplowa kładzie się tu nacisk na seks analny, *gang bang* (kilku mężczyzn penetrujących jednocześnie jedną partnerkę) i *money shot* na twarz lub inne części ciała kobiety (piersi, pośladki). Innym wyrazem tendencji do wzmocnienia odbieranych przekazów pornograficznych jest nowa poetyka, którą można nazwać *selfish*. Nawiązuje

ona zarazem do nowych mediów i możliwości samodzielnego rejestrowania wszystkiego, w czym bierze się udział i udostępniania tego w portalach społecznościowych, jak i do charakterystycznego dla gier komputerowych ujęcia kamery FPP (*first person perspective*), które wzmacnia poczucie immersji – zanurzenia w przedstawianym świecie³. W produkcjach pornograficznych nowego typu bardzo często podkreśla się ów rys amatorski poprzez stosowanie zabiegu kręcenia z ręki (*hand-held shooting*) czy wykorzystania do nagrania urządzeń nieprofesjonalnych – telefonów komórkowych, tabletów, kamer internetowych, monitoringu – które rejestrują przypadkowe sceny seksualne. Jednocześnie podkreśla się autentyczność ukazywanych na ekranie wydarzeń, ich przypadkowość, nieprofesjonalność, co dodaje pikanterii podglądanej scenie seksualnej. W produkcjach tego typu chodzi zatem o złudzenie prawdy, że „kopulujące na ekranie ciała nie kłamią, w swojej fizyczności są prawdziwe aż do ekstremum” (Kuczok, 2000: 20–24), a zarazem posmak doświadczenia – czegoś prawdziwego, autentycznego, nieudawanego.

Dlaczego przemiany?

Przyglądając się przemianom, jakie zaszły w ostatnim dwudziestolecu w komunikacji kulturowej, w tym także w produkcjach pornograficznych, trzeba postawić pytanie o ich kontekst. Mogłoby się bowiem wydawać, że, podobnie jak mówi jeden z bohaterów rysunku Andrzeja Mleczki, „goła dupa” jest zawsze tylko „gołą dupą i nie daj sobie wmówić niczego innego”. Jednak zmiany zachodzące na płaszczyźnie intymności w sferze obyczajowo-społecznej i technologii dowodzą czegoś zupełnie innego.

W ostatnich dekadach jak nigdy dotąd w historii kultury⁴ kwestia seksualności została przesunięta ze sfery prywatnej do sfery publicznej, czemu towarzyszyły między innymi zjawiska detabuizacji zagadnień związanych z cielesnością i praktykami seksualnymi (w tym także pornografią) i poszerzania granic obszarów, do których seksualność dotąd nie miała dostępu jak dzieciństwo czy starość. Towarzyszy temu emancypacja seksualna, która przez domaganie się prawa do satysfakcji seksualnej dla wszystkich, nawet dla osób o najbardziej wyszukanych potrzebach zniosła pojęcie normy, a tym samym doprowadziła do zaniku perwersji, bowiem te „stały się prawomocnymi sposobami wyrażania własnej seksualności i definiowania tożsamości, a rozpoznaniu różnorodnych skłonności seksualnych towarzyszy jako gest polityczny akceptacja pluralizmu stylów życia” (Giddens, 2007: 212). Niemałą rolę w przemianach intymności odegrała właśnie pornografia, która szczególnie w ostatnim czasie wchodzi silnie w sferę oddziaływania potocznego. Gail Dines, badając przemiany zachowań studentów pod wpływem produkcji pornograficznych, zwraca uwagę na pornografizację sfery publicznej poprzez wprowadzanie gwiazd porno do programów publicznych i produkcji filmowych, włączanie scen quasi-pornograficznych w produkcje pozornie nie mające z tym nic wspólnego; budowanie w programach telewizyjnych sytuacji narracyjnych opartych na popularnych scenach pornograficznych wywiedzionych z serwisów YouPorn czy RedTube i tak dalej. W tym kontekście można także mówić

3 Na temat znaczenia FPP w budzeniu immersji pisze w odniesieniu do gier wideo Mirosław Filipiak (2006: 64).

4 Michel Foucault wiąże wynalazek seksualności z nowożytnymi instytucjami społecznymi, w których miała ona za zadanie skrupulatną kontrolę cielesności i jej potrzeb w związku z zachowaniami społecznymi. (Foucault, 2000: 122).

o supermarketyzacji pornografii, ukazując zjawisko wykorzystywania przez popkulturę aktorów branży pornograficznej, którzy jawią się jako celebryci, jak emerytowana już włoska aktorka porno Cicciolina kandydująca z powodzeniem do parlamentu, Dolly Buster prowadząca telewizyjne show czy Jenna Jameson wydająca poradniki udanego seksu (Szlendak, 2008: 164–170).

Jednocześnie, na co zwracają uwagę antropolodzy, zmienia się sposób rozumienia aktu seksualnego, który postrzegany jest coraz częściej wyłącznie biologicznie czy fizjologicznie, w oderwaniu od sfery intymności. Dominacja w społeczeństwie „seksu zimnego” (Gajda, 2008: 73) pozwala postrzegać ów akt bardzo instrumentalnie, jako rozładowanie napięcia, które służy zachowaniu zdrowia biologicznego i psychicznego, o czym niejednokrotnie przypominają reklamy środków na potencję dla mężczyzn. Nie dziwi zatem coraz powszechniejsze przyzwolenie społeczne na korzystanie z usług agencji towarzyskich, które w opinii badanych nie kwalifikują się jako przejaw niewierności, ale sposób zaspokojenia potrzeby fizjologicznej takiej samej jak głód czy sen. Pojawia się zatem cała sfera zjawisk związanych z płatnymi usługami seksualnymi: od sponsoringu, galerianek i obiadówek, do prostytucji i turystyki seksualnej, które wchodzą do potocznej mentalności członka nowożytnej społeczności. Stając się praktyką utylitarną, seks wchodzi w sferę rozważań publicznych: w przestrzenie dyskursu medycznego, psychologicznego, socjologicznego, a także pedagogicznego (warto przypomnieć spór o treści kształcenia w przedmiocie przygotowanie do życia w rodzinie oraz w nowych podręcznikach dla pierwszoklasistów), medialnego (reklamy środków antykoncepcyjnych w telewizji w godzinach powszechnej oglądalności), politycznego (od sztucznego penisa w rękach Janusza Palikota począwszy, na słynnym pytaniu Andrzeja Leppera „czy można zgwałcić prostytutkę” skończywszy) i tak dalej.

Na zakończenie tego krótkiego przeglądu przejawów przemian intymności sprzyjających rozwojowi pornografii, należałoby jeszcze wymienić niezwykle silny w ostatnim półwieczu kult ciała i związane z nim procesy: fetyszyzacji, fragmentaryzacji, uprzedmiotowienia czy wreszcie erotyzacji⁵, oraz towarzyszący opisywanym zjawiskom kult przyjemności, który leży u podstaw wciąż popularnego w obyczajowości „seksu ciepłego” (Gajda, 2008: 74), mającego charakter zabawowy, ludyczny, będącego przerywnikiem w nudnej codzienności. W kontekście przemian warto zwrócić uwagę na ciekawą konstatację Marka Krajewskiego, który opisuje tendencję popkultury do alienacji i definiuje ten proces jako mechanizm dowartościowywania inności, odmienności (Krajewski, 2003: 105–125). Wpisując się w ten sposób w proces demokracji⁶, kultura popularna podkreśla znaczenie różnorodności, odrzucając dotychczasowe opozycje stary-młody, homo-heteroseksualny, człowiek-zwierzę na rzecz transgresji, sfery pomiędzy nieuchwytną w swych granicach – także seksualnych. Wreszcie współczesna kultura wydaje się dość ekshibicjonistyczna (Regiewicz, 2004: 155–168), trudno więc mówić o voyeuryzmie i intymności, czego dobitnym przykładem stały się produkcje spod znaku Wielkiego Brata. Sytuacja ta zawiera w sobie pewien paradoks, bowiem z jednej strony na ekranie

5 Szerzej zjawisko to omawia na przykładzie popularności lalki Barbie Mary F. Roger w książce *Barbie jako ikona kultury*.

6 O przenikaniu się płaszczyzn seksualności i demokracji pisze B. McNair w książce *Seks, demokracja i pożądanie i media, czyli Kultura obnażania*.

[...] jedni się kłócą, inni się kochają, ktoś idzie do łazienki, ktoś się rozbiera do snu, ktoś robi sobie grzanki w kuchni; statyczna kamera, kiepska taśma video; wszystko to razem wywołuje wrażenie autentyczności, którego tak bardzo spragniony jest podglądacz. (Bielik-Robson, 2000)

Z drugiej zaś to wszystko wydaje się wielkim spektaklem, szytym na miarę oczekiwań widza, o czym przypominają zarówno narrator zewnętrzny, komentujący dla widza dziejące się wydarzenia, jak i publikowane co jakiś czas rankingi popularności poszczególnych bohaterów, którzy starają się zaskarbić sobie łaskę widza czy zadania wyznaczane uczestnikom ze względu na rosnącą lub spadającą oglądalność programu. Jak zauważa Wiesław Godzic rzeczywistość medialna po *reality show* zmieniła się w sposób radykalny, naruszyła dotychczasowy podział na to co prywatne i publiczne, skrywane i wystawiane na pokaz, autentyczne i odgrywane (Godzic, 2001: 13–23). Jednocześnie tendencja do obnażania się obejmuje zarówno sferę cielesną (bohaterowie popularnych *reality show* rozbierający się przed kamerą), jak i emocjonalną czy psychiczną, o czym świadczą obecne w programach typu talk-show zwierzenia prywatnych osób dotyczące doświadczeń w agencjach towarzyskich, nietypowego seksu, molestowania seksualnego w dzieciństwie czy zdrady współmałżonka; a także fabularyzowane dokumenty prezentujące niewierności małżeńskie (partnerskie) jak polsatowski serial paradokumentalny *Zdrady czy reality show Warsaw Shore. Ekipa z Warszawy* produkcji MTV.

Przywołanie *Big Brothera* wydaje się mieć także znaczenie w kontekście refleksji nad przemianami w sferze pornografii wynikającymi z rozwoju technologii. To właśnie dzięki rozstawionym kamerom, urządzeniom nagrywającym, lustrom weneckim, kamerom przemysłowym czy szpiegowskim *reality show* stał się wyrazem panwizjoniki, która w bardzo krótkim czasie objęła niemal wszystkie praktyki kulturowe. Popularność tego typu programów wynikała między innymi z pozoru autentyczności, sugestii zapisywania rzeczywistości bez jakiegokolwiek ingerencji reżysera lub osób trzecich, co dodatkowo rozbudzało wyobraźnię widzów. Jednocześnie trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę, że nowa jakość programów typu *reality show* opierająca się na bezpośrednim zapisie rzeczywistości i iluzji autentyczności wyrastała z technologii kamer VHS popularnych w latach 80. XX wieku. Dzięki urządzeniom nagrywającym twórczość prywatna i amatorska stała się równie ważna jak produkcje profesjonalne; a prywatne, incydentalne zdarzenia przekształciły się we własność publiczną dzięki możliwości wielokrotnego odtwarzania w dowolnym miejscu i czasie: dla rodziny, przyjaciół, podczas koleżeńskich spotkań i tak dalej (Godzic, 1997: 131–140). Co więcej, to właśnie wtedy narodziła się koncepcja prywatnych nagrań pornograficznych, których rozwojowi sprzyjała popularność kamer i kaset video.

Jednak prawdziwy przełom w tej dziedzinie nastąpił dopiero w momencie pojawienia się mediów elektronicznych i cyfrowych, ze względu na podstawowe właściwości nowych technologii takie jak digitalizacja, dająca możliwość łatwego kopiowania materiału audiowizualnego, czy usieczkowanie, pozwalające na szybkie rozpowszechnianie nagrywanych plików i dystrybuowanie treści poza oficjalnymi kanałami. Ze względu na cechy nowych mediów należałoby w tym miejscu zwrócić uwagę na konsekwencje wprowadzenia obrazu cyfrowego, który daje się formować w sposób plastyczny, łączący zapis z kamery z różnymi formami animacji komputerowej. Możliwość kompilowania dowolnych scen, łączenia obcych sobie elementów sprowadzonych na poziomie

języka do kodu binarnego rozbudziły krępowaną dotąd przez technologię fantazję twórców. A tę wspierają programy komputerowe, dzięki którym obraz filmowy można poprawiać, modyfikować już po jego nakręceniu w fazie postprodukcji. Dziś w dowolny sposób przy wykorzystaniu odpowiedniego programu można sfilmowany obiekt powiększyć, pomniejszyć, wprowadzić kolor lub go pozbawić, wkleić postać, której pierwotnie nie było, i tak dalej. Ponadto, jak zauważa Andrzej Gwóźdź, dzięki ucyfrowieniu obraz stał się przede wszystkim płaszczyzną wrażeniową, która nie odsyła już do żadnej rzeczywistości pozaobrazowej⁷. Powstająca w ten sposób estetyka powierzchni kusi oko swoją sensualnością, jednak nowa jakość obrazu styka się okiem, nie pozwalając mu sięgnąć głębiej, tam bowiem nie ukrywa się mitem, ale piksele. Jeśli przyjąć zatem oskarżenia wysuwane przez przeciwników pornografii filmowej, że nie oferuje ona niczego poza szaleństwem widzialności, można zrozumieć dlaczego popularność obrazu cyfrowego jest wprost proporcjonalna do rozwoju *hard core*.

Wśród innych właściwości nowych mediów należałoby wymienić charakterystyczną hipertekstową strukturę przekazu, która wymusza na widzu nowy sposób odbioru. Znana już z doświadczenia lektury płyty DVD nawigowalność, pozwalająca na wybór odpowiednich scen bez konieczności odbioru linearnego, w nowych mediach staje się kluczową kompetencją odbiorczą. Użytkownik w pełni kontroluje przekaz audiowizualny, dostosowuje go do indywidualnych potrzeb i upodobań, poprzez przeskakiwanie na pasku filmowym do miejsc go interesujących lub wielokrotne odtwarzanie ulubionych scen bez narażania się na utratę jakości. Można teraz zrozumieć, skąd w nowym typie pornografii tyle scen prezentujących poszczególne odsłony aktów seksualnych bez miejsca na narrację, którą zlakniony momentów odbiorca po prostu pomija jednym kliknięciem myszki, przeskakując do akcji. Powstaje w ten sposób nowy sposób lektury tekstów: hiperfragmentaryczny, kontekstowy, który nie wymaga od użytkownika zaangażowania ani uwagi, ale odpowiada na jego potrzebę natychmiastowego dojścia do sedna, zaspokojenia ciekawości.

Można zatem zauważyć, że nowe technologie zmieniają w sposób istotny podstawowe składniki komunikacji kulturowej od tradycyjnego modelu nadawczo-odbiorczego, w którym odbiorca jest także współautorem przekazu, do samego komunikatu, będącego w dużej mierze produktem technologii, a nie kontekstu rzeczywistości, do której ma się odnosić. Aparat fotograficzny czy kamera cyfrowa umieszczone w telefonach, tabletach, iPodach i innych urządzeniach telematycznych są dziś nieodłącznym atrybutem niemal każdego spektaklu, w którym wszyscy stają się bohaterami medialnymi i w którym wszyscy zarazem podlegają terrorowi wizualnemu⁸. To właśnie łatwy i powszechny dostęp do takich urządzeń i prostota ich obsługi sytuują

7 Współczesny dyskurs wokół powierzchwności został wyrażony między innymi przez Jeana Baudrillarda jako „upojenie powierzchownością”, Viléma Flussera jako „pochwała powierzchni”, Maksa Bensego jako „naskórkowy efekt cywilizacji” czy Hansa Gumbrechta jako proklamacja „plytkich dyskursów”. (Gwóźdź, 2001: 82–83).

8 Można przywołać w tym miejscu raz po raz pojawiające się informacje o umieszczanych w serwisach społecznościowych (na przykład na YouTube) filmkach wykonanych amatorską techniką prezentujących poczynania zazwyczaj młodocianych bohaterów w sytuacjach erotycznych, wulgarnych czy chuligańskich. Do najgłośniejszych spraw należał filmik rejestrujący znęcanie się uczniów gimnazjum nad nauczycielem języka angielskiego w zespole szkół w Toruniu oraz zapis słownego molestowania koleżanki przez chłopców w szkole Gdyni. Zjawisko rejestrowania podbojów erotycznych i umieszczania tych nagrań w sieci stało się tematem wielu filmów ukazujących ich daleko idące konsekwencje społeczne i psychologiczne (na przykład serbski *Klip* Mai Miloš; Skowronek, 2011: 131–136).

dziś amatorów w gronie najliczniejszej grupy twórców, a wspomniane usieciowienie daje możliwość szybkiej dystrybucji, niewymagającej nakładów finansowych i niepodlegającej kontroli. Zatem także w tym kontekście trzeba spojrzeć na popularność amatorskich produkcji pornograficznych.

Polskie porno w sieci

W niniejszym wywodzie wzięto pod uwagę te produkcje, które mają charakter oryginalny, a zatem nie są kompilacjami czy fragmentami pełnometrażowych filmów; mniej lub bardziej amatorski (także w rozumieniu fanowskim), a ich dystrybucja związana jest ściśle z internetem. Pomijając zatem różnego rodzaju portale będące zbiorem linków do stron z materiałami pornograficznymi lub bazą danych, w której w formie katalogowej zgromadzone są różnego rodzaju przekazy pornograficzne sklasyfikowane według klucza tematycznego, warto zwrócić uwagę na dwa typy obecności polskiej pornografii w sieci, które zostaną zaprezentowane na przykładzie stron [zbiornik.com](#) oraz [podrywacze.pl](#).

Pierwszy z wymienionych przykładów został pomyślany jako rodzaj serwisu społecznościowego, który konstrukcją przypomina połączenie Facebooka i YouTube'a, służący dzieleniu się filmami o prywatnym charakterze i zawieraniu znajomości. Na stronie umieszczane są klipy wideo realizowane przez amatorów, którzy prezentują swoje doświadczenia seksualne. Jakość nagrań zazwyczaj pozostawia wiele do życzenia, bowiem w ujęciach dominuje zapis *hand-held shooting* podczas wykonywanego aktu seksualnego bądź ze statycznej kamery. Ten typ stron jest otwarty dla każdego, kto dysponuje dowolnym urządzeniem nagrywającym (tabletem, kamerką internetową, telefonem). Jedną z podstawowych właściwości *selfpublishingu* jest zasada, że nie udostępnia się na stronie filmów obcych ludzi, ale wyłącznie swoje produkcje – każdy kto załącza tam swoje materiały decyduje o ich udostępnianiu. Tym samym bohaterami tego typu filmów są zazwyczaj zupełni amatorzy, którzy postanawiają nakręcić film i zamieścić go w serwisie, by zainteresować sobą innych użytkowników. Zdarza się że, kierując kamerę na siebie, amatorzy zyskują niemałą popularność, a udostępniane fragmenty filmów trafiają do innych serwisów wymieniających się plikami. Oczywiście trzeba zadawać sobie sprawę, że niektóre materiały są dostępne dla użytkowników tylko po zalogowaniu się na stronie, a więc po procesie weryfikacji, który odsiewa zwykłych podglądaczy od poszukiwaczy doznań erotycznych. Wymiar społecznościowy tego typu serwisów podkreślany jest poprzez dołączony czat z kamerkami, dający możliwość kontaktu najpierw pośredniego, ale w konsekwencji także i bezpośredniego między zalogowanymi użytkownikami. W tym kontekście zamieszczone na stronie amatorskie produkcje pornograficzne służą do tego, by poznać się i umówić w realu lub wziąć udział w wirtualnym seksie z innymi. Tym samym filmy te mają performatywny charakter, są swoistą reklamą, zwizualizowaną obietnicą doświadczenia seksualnego, zachęcają do autentycznego spotkania, można zatem mówić, że wpisują się w tradycję *stag films*, które prezentowano w domach publicznych jako rodzaj zachęty do aktywnego działania.

Drugi z wymienionych typów stron reprezentuje portal [podrywacze.pl](#) (i kolejne – *Podrywaczki*, *Autosex*, *Blow-Job*, *Pornolia*, *Polskie uczennice*)⁹.

9 Serwis *Podrywacze* powstał około 2002 roku i był polską odpowiedzią na niezwykle popularnie amerykańskie projekty *BangBus*, *Mike's Apartmnet*, *Backroom Facials* i inne grupy *BangBross*. Na rynku polskim konkurował jedynie z sieciowym *Polisz Kicz Project*,

Ma on charakter bloga, jest konstruowany przez jednego nadawcę, który w formie epizodów (wideorelacji) prezentuje kolejne odsłony jego przygód z towarzyszeniem ekipy rejestrującej. W analizie *Podrywaczy* warto wziąć pod uwagę produkcje z lat 2002–2005, których schemat narracyjny sprowadzał się do relacji z podróży. Prowadzący i członek ekipy technicznej (kierowca, pełniący często rolę kamerzysty, choć nierzadko zastępujący w działaniach seksualnych prowadzącego) zatrzymują się w jakimś mieście z nieskrywanym zamiarem skorzystania z seksualnych umiejętności miejscowych dziewczyn. Podczas rekonesansu na ulicach miasta spotykają po drodze dziewczynę, która gotowa jest świadczyć usługi seksualne za pomoc, jaką panowie oferują. Zazwyczaj dziewczyna zaprasza do siebie, choć zdarza się też tak, że panowie wynajmują hotel, następnie bohater lub jego kolega pod czujnym okiem prowadzącego wideobloga dokonuje aktu seksualnego. Niejednokrotnie zza kadru padają komentarze o charakterze dookreślającym jakość wykonywanej czynności lub instruujące kopulującą parę o konieczności zmiany pozycji lub zaprezentowania innych pieszczot erotycznych. Całość filmu kończy scena pod prysznicem, w której dziewczyna myje nagie ciało, następnie ubiera się i następuje pożegnanie.

W przeciwieństwie do amatorskich filmów pornograficznych opisywanych wcześniej, tego typu produkcje są od początku do końca przemyślaną kompozycją, która udaje prawdę. Pokazywane na ekranie kobiety zdają się mówić: „ja nie jestem postacią ze świata fantazji, jestem tu naprawdę i naprawdę do was mówię” (Eco 1998: 180), podobnie poetyka – kręcenie z ręki, które sugeruje brak ingerencji w przekaz, autentyczność przedstawianych na ekranie wydarzeń czy metanarracja wprowadzająca komentarze obserwatora towarzyszącego kopulującym – to wszystko udowadnia realność prezentowanych sytuacji. Wiarygodność podkreśla także amatorstwo kobiet czy prawdopodobieństwo wystąpienia danej sytuacji w codziennym życiu (oferowanie usług seksualnych za pomoc w naprawie auta czy podwiezienie do centrum miasta). Wartością nadrzędną tego typu produkcji jest identyfikacja oglądanego wydarzenia jako realnego, w którym widz w ekranowych bohaterach rozpoznaje rzeczywistych ludzi a nie aktorów, dostrzega dokumentalny charakter zdarzeń a nie zaprojektowaną artystycznie sztukę. W konsekwencji odbiorca styka się z problemem realizmu na trzech płaszczyznach. Na pierwszej, gdy postrzega realizm jako efekt prawdopodobieństwa, traktując przedstawienia audiowizualne jako quasi-rzeczywiste, bowiem te zachowują pozór rzeczywistości: dzieją się w jasno określonym miejscu i czasie, dotyczą człowieka i jego aktywności biologicznej, przedstawiają sytuacje możliwe do zaistnienia. Druga płaszczyzna rozumie realizm jako możliwość odniesienia sfery obrazowej do rzeczywistości pozaikonicznej, co pozwala klasyfikować *amateur video* jako twórczość dokumentalną. Kamera w sposób surowy prezentuje zdarzenia, brakuje plastycznego montażu, obróbki na etapie postprodukcji służącej polepszeniu obrazu, nadaniu mu bardziej zmysłowego wyrazu. Ponadto prezentowane na ekranie aktorki nie noszą zazwyczaj śladów poprawek chirurgii plastycznej, prezentują raczej naturalne wdzięki, podobnie ich zachowanie dalekie jest od wyuzdanej i świadomej gry z widzem, podejmowanej przez aktorki z branży pornograficznej, cechuje je raczej powściągliwość, zawstydzenie, pociągająca nieśmiałość. Trzecia z płaszczyzn realizmu to *praxis*, która domaga się weryfikacji oglądanych na ekranie wydarzeń ze sferą życia

niawiązującym w konstrukcji do seks-castingów. Popularność *Podrywaczy* była tak duża, że po kilku latach powstały serwisy tematyczne, których autorami i wykonawcami byli pomysłodawcy pierwszego serwisu.

codziennego. I tu pojawia się pewien dysonans, o ile bowiem autentyczność przedstawionych sytuacji można weryfikować poprzez konkretną topografię, to próbie powtórzenia oglądanych sytuacji może towarzyszyć duże rozczarowanie – gdy odbiorca będzie chciał odnieść wydarzenie do życia codziennego, okaże się, że dostawczyni pizzy wcale nie chce seksu w zamian za należność, a podwieziona autostopowiczka nie zaproponuje seksu oralnego.

Jakkolwiek prezentowane materiały pornograficzne nastroczą wiele trudności w identyfikacji wydarzeń w kontekście autentyczności czy wiarygodności, wydaje się, że film pornograficzny w sieci funkcjonuje przede wszystkim w obrębie paradygmatu dokumentalnego. Takie ujęcie problematyki każe przyrzeć się narzędziom, dzięki którym można by produkcje tego typu opisać i zinterpretować, zarówno w odniesieniu do złożoności samego materiału, jak i sytuacji odbiorcy. W efekcie uwaga powinna zostać skierowana ku pewnym pozostałościom i przekształceniom *cinéma-vérité*, które w dobie kultu amatora rozwija się bez przeszkód¹⁰.

Od wideobloga do filmu antropologicznego

Wobec powyżej zarysowanych uwag dotyczących nowego (zarówno technologicznie, jak i przedstawieniowo) sposobu ukazywania treści pornograficznych, należałoby także zweryfikować narzędzia, którymi zazwyczaj krytyk kultury posługuje się podczas analizy i interpretacji tego typu tekstów. Kiedy bowiem przyrzeć się amatorskim lub stwarzającym pozór przypadkowości a zarazem autentyczności produkcjom pornograficznym, okaże się, że tradycyjna krytyka filmowa okazuje się niewystarczająca, co wykazała nieprzystająca do nowej pornografii koncepcja Lindy Williams o podobieństwie tego typu produkcji do musicalu. Gdzie zatem szukać odpowiednich narzędzi, skąd czerpać inspiracje do badań nad tą – co prawda marginalną, ale rozwijającą się niezwykle dynamicznie – twórczością? Z jednej strony właściwym miejscem wydaje się internet jako generator nowych gatunków wypowiedzi medialnej, z drugiej zaś, zarysowany w poprzednim podrozdziale wątek dokumentalny każe zwrócić się ku różnego rodzaju formom filmowym kładącym nacisk na zdystansowany zapis rzeczywistości¹¹.

Pierwszy trop wiedzy ku komunikacji sieciowej i związanej z nią formie, jaką jest wlog. Wideoblog, będący multimedialną wersją tradycyjnego bloga, jest wyrazem działalności amatorskiej – fanowskiej – wyrazem wolności wyrazu, dzielenia się własnymi emocjami i opiniami na każdy, zazwyczaj aktualny temat. Trudno nie zauważyć tych tendencji w pornograficznych *amateur video*, które traktują audiowizualne portale społecznościowe jako miejsca udostępniania swoich dokonań seksualnych wartych upublicznienia. Zamieszczane zazwyczaj na wewnętrznych platformach blogowych albo na

10 Idea *cinéma-vérité* została zapoczątkowana już w latach 20. przez Dziguę Wiertowa jako kino-prawda, nurt kina dokumentalnego, w którym zastępowano beznamiętną obserwację i zdystansowaną narrację jawnym zaangażowaniem realizatorów w rejestrowane wydarzenie.

11 Pomijam w tym momencie tropy literackie, które także mogłyby pomóc w konstruowaniu narzędzi krytycznych do interpretacji tego typu produkcji, jak reportaż, dziennik intymny czy pamiętnik (sztambuch) i inne. Poniższe rozważania mają raczej charakter egzemplifikacyjny niż systemowy, tym samym mają na celu zarysowanie ogólnego kierunku zmian w postrzeganiu pornografii filmowej typu amatorskiego, nie stanowią bynajmniej próby przedstawienia wykładni metodologicznej w tym zakresie.

prywatnych witrynach materiały audiowizualne spełniają w komunikacji intermedialnej podobną rolę co tradycyjny blog, jednak możliwości, jakie daje wizja, silnie wpływają na tematykę i konstrukcję przekazu vlogowego, także ze względu na atrakcyjność wizualną. Nacisk położony w wideoblogach na atrakcyjność przekazu i niejednokrotnie tematyki koresponduje mocno z kontrowersyjnością, która ma przyciągnąć jak największą rzeszę oglądających, bowiem ci decydują o popularności vloga, a co za tym idzie także o wyraźnej obecności w natłoku innych nadawców. W tych właściwościach również można odnaleźć cechy sprzyjające rozwojowi *home made sex tape* (i produkcji imitujących tego typu nagrania), które przełamują tabu, ukazując seks w miejscach publicznych czy z napotkanymi „przypadkowo” osobami, a jednocześnie gwarantują atrakcyjność i kontrowersyjność przekazu.

Wśród realizacji wideoblogowych jedną z najpopularniejszych form jest przekaz o charakterze filmu instruktażowego lub promocyjnego, w których użytkownik otrzymuje konkretną porcję informacji wzmocnioną wizerunkiem, gestami, językiem ciała przemawiającej z ekranu postaci. Do tego typu realizacji można zaliczyć zarówno nakręcone amatorsko wyczyny kaskaderskie młodych ludzi, jak i półprofesjonalne produkcje prezentujące wykonywanie pewnych czynności (od umiejętności gry na instrumencie po naprawę pralki). Pojawiający w takich filmach bohater sam wykonuje wszystkie czynności lub komentuje zdarzenia wykonywane przez innych, co bardzo dobrze widać w filmach z serwisu *Podrywacze*, w których jeden z członków ekipy albo sam dokonuje aktu seksualnego, komentując głośno wykonywane czynności, instruując partnerkę na temat przyjmowania odpowiedniej pozycji seksualnej lub podejmowanych działań, albo, stojąc z boku, wygłasza uwagi wobec innego członka ekipy (kamerzysty, kierowcy), który wchodzi w rolę aktywnego partnera seksualnego.

Co ciekawe, podobnie jak w zwykłym vlogu, także w serwisach pornograficznych oddziaływanie filmu wzmocnione jest dokonywanymi pod nim wpisami, rekomendującymi lub negatywnie komentującymi przekaz. Ten rodzaj interakcji z odbiorcą powoduje, że przekaz wideoblogowy podlega nieustającej weryfikacji prawdy, autentyczności, wiarygodności. Ponadto relacyjność wynikająca z otwarcia komunikatu na innych użytkowników oraz interaktywność wpływają istotnie na kształt kolejnych realizacji wideo, bowiem tematyka vlogów budowana jest na przepływie informacji sieciowych i zależy od ich popularności w sieci. I tak można zaobserwować, w jaki sposób popularność danej aktorki porno, wyrażana w komentarzach pod filmikami, przekłada się na częstotliwość jej pojawiania się na ekranie i publikacji filmów z jej udziałem.

Przyglądając się właściwościom wideoblogów, można także zauważyć, że sytuują się one na pograniczu realizmu (to zarejestrowane autentyczne wypowiedzi, wydarzenia, działania) i fabuły (o czym świadczy zarówno podporządkowana założonej z góry narracji kompozycja, jak i autokreacyjna czy wręcz artystyczna funkcja przekazu). Ta pograniczność wydaje się odpowiadać współczesnym tendencjom w mediach – także w kinie – do przekraczania gatunku definiowanego jako *faction-genre*. Wiesław Godzic zwraca uwagę, że

[...] wśród telewizyjnych gatunków powstała i upowszechnia się nowa tendencja, która powoduje, iż pomiędzy rzeczywistością (*fact*) a fikcją (*fiction*) powstała sfera *fiction-genres*: „czyli programów, które korzystają z cech obu stron tradycyjnego podziału na fikcję i fakty; które mieszają kody

estetyczne; które zwracają się jednocześnie do publiczności politycznej, kulturalnej, jak i sfery prywatnej; i które pozwalają w sposób intrygujący przedstawić albo autentyczny materiał, albo jego zawartość, lub też sam sposób adresowania przekazu”. (Godzic, 2004: 160)

Realizację przenikania się kodu fikcjonalnego i realnego, prywatnego i publicznego widać w produkcjach *sex amateur*, które z jednej strony odwołują się do realizmu i prezentują autentyczne wydarzenia – akty seksualne, umieszczone w codziennych, zwykłych sytuacjach życiowych, z drugiej zaś wpisują się w ramę narracyjną bądź kompozycyjną, przez co zbliżają się do innych form filmowych sytuowanych na pograniczu dokumentu i fikcji. Usytuowany na pograniczu prawdy ekranu i fikcjonalności pornograficzny przekaz sieciowy o znamionach wideobloga zdaje się zarówno potwierdzać autentyczność prezentowanej rzeczywistości, jak i podważać czy kwestionować dokumentalny charakter przekazu – czyż bowiem, oglądając te produkcje, nie odnosi się wrażenia, że spotykane przy drodze lub na stacjach benzynowych dziewczyny nie są do końca przypadkowe? Tym samym, czyż nie poddaje się widzowi do weryfikacji sytuacji, która z góry zakłada jej inscenizacyjny charakter?

Zarysowane napięcie pomiędzy prawdą a fikcją w amatorskich produkcjach pornograficznych wiedzie ku nowym rozwiązaniom formalnym, ostatnio niezwykle popularnym chociażby ze względu na konwergencyjne przekraczanie granic, jakim niewątpliwie jest *mock-documentary* (*mockument*). Nazywa się w ten sposób „dokument pozorny, udawany, w założeniu szyderczy, fikcjonalny lub częściowo fikcjonalny” (Kopczyński, 2013: 53), łączący w swojej formie wizualnej zdjęcia fabularne, dokumentalne z animacją (choć pojawienie się tej ostatniej nie jest warunkiem koniecznym). To co jednak pozostaje charakterystyczne dla *mockumentu* to przestrzeń gry paratekstualnej z widzem – użytkownikiem¹² – jaka wytwarza się dzięki rozmyciu granic między faktem a fikcją czy to na poziomie technologii – obrazu wykreowanego dzięki komputerom – czy na poziomie narracji – opowieści zmysłowej lub prawdziwej, autentycznej lub sztucznej i tak dalej. Podobną sytuację można zaobserwować w amatorskich filmach *hard core*, które opierają się na pragnieniu prawdziwości. Tego typu produkcje zasadzają się na chęci dostarczenia pewności, że widz jest świadkiem autentycznej sytuacji, a nie inscenizacji, stąd silnie eksponuje się naturalność aktorek, zwykłość czy wręcz banalność sytuacji i dialogów towarzyszących podrywowi, przeciętność miejsc, w których odbywa się akt seksualny. Co ciekawe, brak tu tak charakterystycznych dla filmów pornograficznych gestów fonicznych, które miałyby dowodzić przeżywanego przez kobiety przyjemności – fonosfera partnerów sprowadza się bardziej do dyszenia i postękiwania wynikających z wysiłku fizycznego niż do odgłosów rozkoszy cielesnej; podobnie audiosfera, zagłuszająca często odgłosy aktu seksualnego, podkreśla prawdziwość oglądanej sytuacji. W inny sposób buduje się w tego typu produkcjach relację pomiędzy uczestnikiem zdarzenia seksualnego a urządzeniem nagrywającym. Jeśli w tradycyjnym *hard core* uwaga skupia się na kobiecie, która uwodzi oko obiektywu, niejednokrotnie patrząc wprost w jego centrum, to w amatorskich produkcjach filmowana partnerka ucieka wzrokiem, podkreślając swoje zawstydzenie. Podczas aktu seksualnego bohater-realizator kieruje uwagę na siebie, sterując kamerą (często trzymaną w ręku), zwracając ją na siebie, by skomentować to,

12 Więcej na ten temat w artykule Anny Ogonowskiej (Ogonowska 2012: 40–43).

co się właśnie dzieje, tym samym przesuwając akcent z obiektu pożądania (jak w tradycyjnym porno) na kontekst zdarzenia (komentowanie, sytuacyjność) i podkreśla performatywny charakter nagrania. Narzucająca się obecność kamery i kamerzysty (w niektórych sytuacjach włączającego się do akcji) burzy iluzję *voyeryzmu* – akt podglądania jest demaskowany poprzez liczne wtrącenia realizatora bądź bohatera, którzy zwracają się bezpośrednio do kamery (w zamyśle do widza), by dokonać oceny sytuacji, wyrazić opinię na temat tego, co właśnie przeżywają czy nawet zachęcić do podejmowania podobnych działań. Performatywny charakter działania realizatora, który jednocześnie uczestniczy i pozostaje w dystansie wobec całej sytuacji, pozwala spojrzeć na tego typu produkcje w perspektywie filmu antropologicznego¹³.

Jak zauważa Aleksander Jackiewicz, jeden z inicjatorów badań nad antropologią filmu, można obrazy zarejestrowanej rzeczywistości traktować jako ślady człowieka i jego działalności w świecie.

Jeśli antropologia jest jedną z form świadomości naszego gatunku, to film może być cennym dla niej materiałem. Można np. ekran traktować jako antropologiczną ankietę, w której autor przez sam fakt robienia filmu zadaje pytania, ankietowany (bohater, świat) odpowiada chwycycony na gorącym uczynku życia. (Jackiewicz, 1975: 17)

Wydaje się zatem, że film może być traktowany zarówno jako źródło wiedzy antropologicznej, swoista baza danych ukazujących człowieka w codziennych praktykach kulturowych¹⁴, jak i rodzaj notatek terenowych, wizualna rejestracja danej kultury. Oba warunki spełniają *amateur video*, które z jednej strony ukazują praktyki seksualne współczesnego człowieka (widz może zdefiniować te praktyki jako swojskie lub obce jego kulturze i doświadczeniu, rozpoznać je i porównać), z drugiej zaś poprzez sam sposób ich prezentacji stanowią rodzaj notatek, są rejestracją danych w terenie i prezentacją wyników (Sikora, 2004: 10), o czym świadczy zarówno poetyka kamery *hand-held shooting*, jak i wygłaszane podczas rejestracji aktów seksualnych komentarze. W obu przypadkach ten typ produkcji pełni rolę świadectwa wybranego wycinka rzeczywistości społeczno-kulturowej przedstawiającego człowieka w sytuacji antropologicznej (Morozow, 2012: 64).

Wychodząc od antropologicznej perspektywy filmoznawczej, można skupić się na konkretnej wypowiedzi filmowej, która zapis etnograficzny (antropologiczny) traktuje jako podstawę konstytuującą gatunek¹⁵. Ten typ

13 Na związek antropologii i performatywności zwracano już uwagę wielokrotnie, podkreślając rolę i znaczenie uczestnictwa w praktyce kulturowej jako swoistego występu rozumianego jednak nie teatralnie, ale jako ludyczna i metaforyczna dyskursywność wydarzenia kulturowego (Schechner, 2006).

14 Hanna Książek-Kunicka pisze, że film jawi się jako dokument antropologiczny będący „instrumentem obserwacji i zapisu zachowań ludzkich, odbijającym pewne struktury społeczne, pewne systemy wartości w tych grupach społecznych przyjmowane”. (Książek-Kunicka, 1976: 26).

15 Poprzez kino antropologiczne rozumiem za Jayem Rubym nie tyle filmy dokumentalne na tematy antropologiczne, ile „filmy realizowane według projektu samych antropologów, tak aby komunikowały antropologiczną intuicję i wgląd [...] gatunek dobrze wyartykułowany, różny od pojęciowych ograniczeń dokumentu realistycznego czy publicystyki. Gatunek, który zapożyzcza konwencje i technikę z obszaru całego kina – filmu fabularnego, dokumentalnego, animowanego i eksperymentalnego. [...] Odnajdujemy tam zarówno filmy przeznaczone dla szerokiej publiczności, tworzone dla telewizji, jak i wysoce wyrafinowane prace przeznaczone dla specjalistów” (Sikora, 2003: 8–9).

wypowiedzi jest przede wszystkim związany z działalnością praktyczną, bowiem realizator nigdy nie może być poza światem, który rejestruje, zawsze jest w niego zanurzony. W ten sposób postulatory niektórych teoretyków filmu etnograficznego (antropologicznego) jako obiektywnego, niemontowanego, niemanipulowanego czy wyłącznie dokumentalnego wydają się utopijne, bowiem już rejestracja rzeczywistości kamerą nie jest przezroczysta, zarówno ze względu na technologię (wystarczy wspomnieć determinizm technologiczny McLuhana), jak i sposób jej użycia (założenie odpowiedniego obiektywu, skierowanie oka kamery we właściwą stronę, zastosowanie odpowiedniego ujęcia, planu już interpretuje obraz). Wobec powyższych zastrzeżeń Jay Ruby mówi o potrzebie dekonstruowania wytworzonej iluzji obiektywności poprzez wprowadzenie autokomentarza odsłaniającego kroki antropologa, co świetnie koresponduje z analizowanymi amatorskimi *hard core*, w których bohater filmu i jednocześnie rejestrujący całe zdarzenie analizuje i komentuje na głos przed kamerą kolejne czynności.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kwestie związane z odbiorem filmu antropologicznego. Niewątpliwie audiowizualny charakter zapisu rzeczywistości kulturowej pozwalający odbierać wiele bodźców wizualnych i dźwiękowych jednocześnie, o wiele bardziej oddziałuje na emocje i psychikę niż inny rodzaj tekstu kulturowego, przez co staje się lepiej przyswajalnym i zapamiętywanym źródłem wiedzy. Nie może zatem dziwić, że film pornograficzny jest jednym z najsilniej oddziałujących przekazów kulturowych, często zastępującym wiedzę zdobytą poprzez własne doświadczenie. Trzeba jednak zauważyć, że ten typ produkcji oparty jest na pewnym paradoksie: z jednej strony jest on ufundowany na bezpośrednim kontakcie komunikacyjnym wskazującym na behawioralny rodowód doświadczenia audiowizualnego, w którym realizator jest świadkiem lub uczestnikiem zdarzenia, z drugiej zaś w tę praktykę wkrada się techniczny – filmowy – aspekt tego doświadczenia (Hopfinger, 2005: 249). Ukrywający się za urządzeniem nagrywającym realizator – bohater wydarzenia – oraz odbiorca tego przekazu zostają usytuowani w dystansie, który przypomina o tym, że obcujemy z sytuacjami antropologicznymi intencjonalnie przetworzonymi przez autora lub nadawcę, a zatem film tylko udaje realność: te kobiety nie są przypadkowe. Jednocześnie dystans ten – szczególnie w kontekście doświadczenia antropologicznego – pozwala na namysł nad daną sytuacją, widz może spontaniczność działania antropologicznego uzupełnić własną refleksyjnością (albo własnym działaniem). Można zatem rozumieć, dlaczego zamieszczane na serwisach pornograficznych amatorskie filmy nie tylko mają charakter autorskiej wypowiedzi o znaczeniu autokreacyjnym czy ekshibicjonistycznym, lecz także, by zainteresować swoim przebiegiem, zapraszają innych użytkowników do interaktywnej gry i podjęcia działań czy to poprzez wymianę plików z innymi użytkownikami, czy też poprzez nawiązanie bezpośredniego kontaktu. To co różni zatem nowy typ przekazów pornograficznych od tradycyjnego filmowego *hard core* to zmiana statusu widza, który z przestrzeni zdystansowanej – swoistego kibicowania oglądanym wydarzeniom, choćby nie wiadomo jak bardzo było ono wyrazem autentycznych przeżyć i reakcji osobistych lub zbiorowych – przechodzi do strefy doświadczenia rozumianego może nie tylko w sensie behawioralnym (choć jak świadczą komentarze pod filmami spotkania w realu użytkowników portali pornograficznych zdarzają się dość często), lecz także percepcyjnym i intelektualnym poprzez udział w komunikacji filmowej.

Porno w sieci – ku doświadczeniu

Już tylko pobieżna analiza produkcji pornograficznych umieszczanych w internecie wykazuje daleko idące zmiany pod względem zarówno kompozycji tekstu czy relacji narracyjności do ukazywania aktu seksualnego, jak i roli odbiorcy. Na tym tle niezwykle ciekawie prezentuje się przypadek *amateur videos* oraz produkcji nawiązujących do koncepcji telenowel dokumentalnych. Po pierwsze dlatego, że filmy te są przykładami hybrydy gatunkowej, łączą elementy film etnograficznego, instruktażowego, *stag* filmu, *reality show* i innych gatunków pozafilmowych (literackich jak reportaż czy dziennik intymny oraz telewizyjnych jak serial dokumentalny czy reklama), tym samym ich recepcja wymaga działania wielokontekstowego. Jeśli mówimy o odbiorze to warto dodać, że ze względu na właściwości tekstu nowych mediów staje się on hiperfragmentaryczny (w tym kontekście można mówić zarówno o *maszupach* pornograficznych, jak i linkowym sposobie umieszczania filmików porno w sieci), polisemiotyczny i znaczeniowo otwarty (co widoczne jest chociażby w napięciu realne-fikcjonalne) czy wreszcie kontekstowy (odbieranie przekazu sieciowego – także pornograficznego – pozwala na wykonywanie szeregu dodatkowych czynności). Po drugie, użytkownik sieci sam staje się autorem lub współautorem przekazów, ponieważ ma do dyspozycji urządzenie nagrywające, i ich dystrybutorem, kiedy wprowadza do siebie nagranie, rozpowszechnia je, kopiuje, wysyła, linkuje do innych stron. Tym samym szybko zaciera się granica pomiędzy amatorem a gwiazdą, tym co prywatne a tym co publiczne. Po trzecie wreszcie, omawiane produkcje reprezentujące w większości przypadków technikę *selfpublishingu*, zmieniają poetykę przekazu i co za tym idzie status tekstu pornograficznego. Nacisk na autentyczność, wiarygodność, prawdę położony w tego typu produkcjach pozwala jeszcze raz wrócić do literackich kontekstów, pomiędzy którymi zostały rozpięte niniejsze rozważania.

Wydaje się, że paradokumentalne porno wybrało jeszcze inną drogę niż zarysowane przez Eco i Kozę perspektywy. Z jednej strony odpowiada ono na zmęczenie współczesnego odbiorcy fabułą, ucieka przed schematyczną kompozycją, w której narracja sprowadza się do budowania ramy pomiędzy kolejnymi numerami, z drugiej zaś nie jest tylko szaleństwem widzialności czy kompilacją scen fizjologicznych. W amatorskich (lub takie udających) filmach pornograficznych narracja buduje wiarygodność, przekonuje, że spotykane kobiety są naprawdę przypadkowe, a wydarzenie ma charakter incydentalny. I chociaż każdy z odcinków prezentowanej paradokumentalnej telenoweli porno oparty jest na podobnym schemacie, to odbiorca za każdym razem uwodzony jest opowieścią o autentyczności. Drugą ważną kwestią pozostaje poetyka filmowa, nawiązująca do amatorskich nagrań VHS z lat 80., która na płaszczyźnie języka również dowodzi prawdziwości przekazu czy to poprzez zabieg kręcenia z ręki przez aktora dokonującego aktu seksualnego, czy też poprzez członka ekipy technicznej, którego obecność na planie jest nieustannie przywoływana podczas wydarzenia. Widz otrzymuje zatem bardzo surowy, źle sfilmowany obraz, którego niedostatki stanowią tak naprawdę wartość naddaną, stają się gwarantem rzeczywistości. Ten kurs na prawdę z jednej strony odpowiada kulturze Web 2.0, w której każdy użytkownik może być zarazem odbiorcą, jak i autorem przekazu, bo prezentuje swoje dokonania całemu światu, z drugiej zaś jest wyrazem potrzeby autentyczności w coraz

silniej oddziałującej hiperrzeczywistości. Tego typu zapisy pornograficzne jak żadne inne ukazują szereg niedoskonałości ciała i jego fizjologii, możliwości seksualnych, wpadek sytuacyjnych, o których tradycyjne porno milczy, prezentując doskonale i wymodelowane ciała, poprawiane chirurgicznie i obrabiane w Photoshopie. Jednocześnie składa ono obietnicę doświadczenia, które może być udziałem każdego, na co wyraźnie wskazuje kontekst codzienności eksponowany w prezentowanych filmach. Tym samym stają się one bliższe doświadczeniu zwykłego człowieka.

BIBLIOGRAFIA

- Bielik-Robson A. (2000). Podglądanie, czyli głód rzeczywistości. „Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego”, 6 (44). Dostęp online www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/44/bielik.html (5.07.2013).
- Dines G. (2012). *Pornoland. Jak skradziono naszą seksualność*. Poznań.
- Eco U. (1993). *Zapiski na pudełku od zapalek*. Poznań.
- Eco U. (1998). *Semiologia życia codziennego*. Warszawa.
- Filiciak M. (2006). *Wirtualny plac zabaw*. Warszawa.
- Foucault M. (2000). *Historia seksualności*. Warszawa.
- Gajda J. (2006). *Antropologia kulturowa. Kultura obyczajowa początku XX wieku*. Kraków.
- Giddens A. (2006). *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*. Warszawa.
- Godzic W. (1997). *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków.
- Godzic W. (2001). „Wielki Brat” a sprawa polska, [w:] Godzic W. (red.), *Podglądanie Wielkiego Brata*. Kraków.
- Godzic W. (2004). *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*. Kraków.
- Gwóźdź A. (2001). *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków.
- Hopfinger M. (2005). Film i antropologia, [w:] Hopfinger M. (red.), *Norwe media w komunikacji społecznej w XX wieku*. Warszawa.
- Humm M. (1993). *Słownik teorii feminizmu*. Warszawa.
- Jackiewicz A. (1975). *Antropologia filmu*. Kraków.
- Kopczyński K. (2013). Polski film dokumentalny w dobie konwergencji, [w:] Rott D., Kaczmarczyk M. (red.), *Problemy konwergencji mediów*. Sosnowiec-Praga.
- Kozera G. (2013). *Co się zdarzyło w hotelu Gold*. Warszawa.
- Krajewski M. (2003). *Kultury kultury popularnej*. Poznań.
- Książek-Kunicka H. (1976). Kino jako problem antropologiczny, „Kino”, 5, (36).
- Kuczek W. (2000). Sztuka mięsa. Esej o pornoskopii, „Kino”, 5, (20–24).
- Loska K. (1995). Oblicza pornografii—hard core, [w:] Stachówna G. (red.), *Wstydlive przyjemności, czyli po co tak naprawdę chodzimy do kina?*. Kraków.
- McNair B. (2004). *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli Kultura obnażania*. Warszawa.
- Morozow I. (2012). Antropologia i filmoznawstwo dialogu ciąg dalszy? „Człowiek i Społeczeństwo”, 34, (55–78).
- Ogonowska A. (2010). „Mock-documentary” i „action-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Kino po kinie*. Warszawa.
- Regiewicz A. (2004). Byłem kochankiem M.M., czyli między ekshibicjonizmem a konfesyjnością współczesnej kultury. „Studia Laurentiana”, 2, (155–168).

- Regiewicz A. (2012). Audiowizualność wobec nowych mediów, [w:] Regiewicz A., Warońska J., *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*. Częstochowa.
- Roger M. F. (2003). *Barbie jako ikona kultury*. Warszawa.
- Schechner R. (2006). *Performatyka: wstęp*. Wrocław.
- Sikora S. (2003). Antropologia wizualna i film etnograficzny. „OPCIT”, 10, (1, 8–9).
- Sikora S. (2004). Film antropologiczny – antropologia filmu. „Kwartalnik Filmowy”, 47–48, (5–17).
- Skowronek B. (2011). *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje*. Kraków.
- Szlendak T. (2008). *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*. Wrocław.
- Topolski J. (2012). Równoległe światy mockumentu. „Kino”, 5, (40–43).
- Virilio P. (2001). Maszyny widzenia, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*. Kraków.
- Williams L. (2010). *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*. Gdańsk.