אוניברסיטת בר אילן

פורנוגרפיה פמיניסטית - רק פנטזיה?

עמית שר

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך
ביחידה ללימודים בין תחומיים, התוכנית ללימודי מגדר,
אוניברסיטת בר אילן

רמת גן תשע״ו

עבודה זו נעשתה בהדרכתה של ד״ר ליאת פרידמן, מהיחידה ללימודים בין תחומיים, התוכנית ללימודי מגדר של אוניברסיטת בר אילן.

"האשה הבורחת והמתנגדת. האשה הנותנת, הגבר הלוקח. האשה המתכסה, הגבר הקורע את בגדיה ממנה. הרי אלה דימויים הגנוזים בתוכנו מימים ימימה."
"ימים ימימה וטיפשיים! טיפשיים יותר מתמונות הקדושים! ומה אם כבר נמאס על הנשים להתנהג לפי הדפוסים הישנים? מה אם הן מבקשות להמציא דימויים אחרים, כללי משחק אחרים?"

(מילן קונדרה, *ספר הצחוק והשכחה*, עמוד 187)

תוכן העניינים

עמוד

תקציר **א**
מבוא **1**
רקע תיאורטי **3**

1. יצוג ויזואלי של נשים בקולנוע 3
1.1. יצוג ויזואלי של נשים בקולנוע הדומיננטי המיינסטרימי 3
1.2. יצוג ויזואלי של נשים בקולנוע שנוצר על ידי נשים ובקולנוע הפמיניסטי 4
2. יצוג ויזואלי של נשים בז'אנר הקולנועי: פורנוגרפיה מיינסטרימית 4
2.1. פורנוגרפיה הארד קור כז'אנר קולנועי 4
2.2. הפמיניזם "האנטי-פורנוגרפי" 5
2.3. זרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" הפמיניסטי 6
2.4. יצירה של פורנוגרפיה "אחרת" 7

מערך המחקר **11**

1. מתודולוגיה 11
1.1. השיח הפמיניסטי על פורנוגורפיה ועל מיניות 11
1.2. ביקורת הקולנוע הפמיניסטית 11
1.3. השיח הפורנוגרפי המיינסטרימי 11
2. הסרטים והיוצרות 13
2.1. Caribbean Heat 13
2.2. Taken 14
2.3. Sex Fest 15
2.4. Rough Sex 15

חלק ראשון: התוכן המיני בפורנוגרפיה פמיניסטית **17**

1. האקטים המיניים 17
1.1. אוננות 19
1.2. יחסי מין הטרוסקסואליים 22
1.2.1. הרחבת ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים 23
1.2.2. הגדרה מחדש של אקט החדירה 26
1.3. מין אנאלי 28
1.4. סאדי-מקס 32
1.4.1. המחלוקת הפמיניסטית על סאדו-מאזוכיזם כאקט מיני 33
1.4.2. המחלוקת הפמיניסטית על יצוגו של סאדו-מאזוכיזם בפורנוגרפיה 36
1.4.3. אמביוולנטיות פמיניסטית ביצוג הסאדי-מקס 39
1.4.4. נסיון ליצוג חתרני של סאדי-מקס פמיניסטי 42
2. יצוג הנאה מינית וה"מאני שוט" 46
2.1. משמעויות השימוש ב"מאני שוט" ליצוג הנאה מינית 47
2.2. שימוש בקונבנציה של ה"מאני שוט" ליצוג הנאה מינית בפורנו פמיניסטי 51
2.3. נסיונות אלטרנטיבים ליצוג הנאה מינית בפורנו פמיניסטי 53

סיכום החלק הראשון **60**

חלק שני: אמצעי המבע בפורנוגרפיה פמיניסטית כז'אנר קולנועי **63**

1. איקונוגרפיה 63
1.1. המאפיינים הויזואליים של המשתתפים/ות 63

1.2. מאפייני הצילום והעריכה 66
1.2.1.מאפייני הצילום והעריכה בפורנו מיינסטרימי 66
1.2.2.מאפייני הצילום והעריכה בפורנו פמיניסטי 68
2. סאונד ופסקול 73
2.1. שימוש מיינסטרימי בסאונד ופסקול 74
2.2. שימוש חתרני בסאונד ופסקול 75
3. נרטיב 77

סיכום החלק השני 83

דיון 86

1. ערעור על מוסכמות היצוג 86
2. יצוגים אלטרנטיביים 88
3. יצוגים פאלוצנטרים 90

ביבליוגרפיה 93
פילמוגרפיה 101
Abstract I

תקציר

מחקר זה בוחן את משמעויות השיח על מיניות האשה בסרטי פורנוגרפיה הארד קור הטרוסקסואלית פמיניסטית. ניתוח השיח מתבסס על היצוגים הויזואליים של נשים ושל מיניותן בסרטים הללו. המחקר בוחן את דרכי יצוג הסוביקט המיני ההטרוסקסואלי הנשי של הסרטים הללו במטרה לבדוק אם קיימת התאמה בין ההצהרה של היוצרות על יצירה שהיא פמיניסטית לבין תוצריה בז׳אנר קונפליקטואלי זה. האם הז׳אנר הוא פמיניסטי במובן זה שהוא אינו מוחק את נוכחותה של האשה והופך אותה לאוביקט של המבט? האם הז׳אנר מצליח להבנות סוביקט מיני נשי? המחקר בוחן אם פורנו פמיניסטי מאתגר את המבט הקולנועי הפטריארכאלי ונותן אלטרנטיבה למבט נשי פעיל. במילים אחרות, המחקר בוחן אם ״פורנוגרפיה פמיניסטית״ היא בכלל אפשרית.

פורנוגרפיה היא תחום טעון מבחינה פוליטית ורגשית והיא נמצאת כיום במרכזו של דיון ציבורי רב עוצמה (Attwood & Smith, 2014). פורנוגרפיה מהווה גם זירה מרכזית לויכוח בשיח הפמיניסטי בין זרמים שונים (Corsianos, 2007; Segal, 1999; McNair, 1996; Collins, 1990). ניתן לחלק באופן גס את המשתתפות בויכוח לפמיניסטיות המתנגדות לפורנו ועל כן הן משויכות לזרם ה״אנטי-פורנוגרפיה״ ולפמיניסטיות המבקרות את ההוגות המתנגדות לפורנו ולכן ניתן לשייך אותן בהכללה לזרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״. פמיניסטיות מזרם ה״אנטי-פורנוגרפיה״ מתנגדות לפורנו משום שלטענתן יצוג המיניות הנשית בו משפיל, מחפצן ומדכא נשים. לעומתן, פמיניסטיות מזרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ טוענות כי יתכן שניתן לבצע ניכוס פמיניסטי של פורנו שיאפשר כינון של סוביקט מיני נשי (זיו, 2004). המחקר הנוכחי מבוסס על טענות זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״. הנחת המחקר היא ששינוי באופן שבו נשים לוקחות חלק ביצירה של פורנוגרפיה ישנה גם את אופי תוצריה (Rubin, 1984).

בז׳אנר הקולנועי של פורנוגרפיה אין תת ז׳אנר מוגדר בשם ״פורנוגרפיה פמיניסטית״. במחקר זה נבחנים ארבעה סרטי פורנו הטרוסקסואלי באורך מלא מז׳אנר ההארד קור, שיצרו ארבע נשים פמיניסטיות: קנדידה רויאל, ג׳יין המילטון, קיילי אירלנד וטריסטן טאורמינו. מערך המחקר שואב מושגים וכלי ניתוח משלושה תחומי שיח ומחקר מרכזיים. הראשון הוא השיח הפמיניסטי על פורנו ועל מיניות הכולל את טענות שני הזרמים הפמיניסטים ״אנטי-פורנוגרפיה״ ו״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״. השני הוא ביקורת הקולנוע הפמיניסטית מהזרם הפסיכואנליטי-סמיוטי המתבסס על עבודתה של לורה מאלווי (Mulvey, 1975). וכן ביקורת הקולנוע הפמיניסטית הבוחנת את מאפייני הקולנוע הנוצר על ידי נשים, כחלק מהגישה הפמיניסטית-הפסיכואנליטית (Kaplan, 1983 ואחרות). תחום השיח השלישי שעליו נשען המחקר הוא חקר הפורנו

המיינסטרימי. המחקר כולל ניתוח השוואתי למאפייני הקולנוע הפורנוגרפי ההטרוסקסואלי מז'אנר ההארד קור המיינסטרימי כפי שהגדירה אותם לינדה ויליאמס (Williams, 1989).

המחקר מוצא כי ארבעת הסרטים שונים מאד האחד מהשני ומציגים ארבע פרשנויות שונות של יצוג פורנו פמיניסטי. במובן זה, ממצאי המחקר מבהירים מדוע טרם קיים תת הז'אנר "פורנוגרפיה פמיניסטית" באופן מוגדר וברור. אין בסרטים קו מנחה אחיד של התמודדות עם קונבנציות היצוג הפאלוצנטריות המאפיינות את הפורנו המיינסטרימי. בנוסף, אמצעי המבע שנבחנים בסרטים לא מאפשרים להגדיר "פורנוגרפיה פמיניסטית" כז'אנר קולנועי בעל מאפיינים ייחודיים.

חוסר האחידות אמנם מעיד על כך שעדיין רחוקה הדרך מהגדרת ז'אנר מובחן של פורנו פמיניסטי, אך אין הדבר אומר שהיוצרות לא מוצאות דרכים לערער על מוסכמות היצוג המיינסטרימיות הפאלוצנטריות. כל סרט מציג נסיונות שונים לערעור היצוג המיינסטרימי, ובחלק מהסרטים אף נעשים נסיונות לפרק את נורמות היצוג ולחתור תחתן כך שיתאפשר יצוג אלטרנטיבי למיניות נשית והמשגה מחדש של סוביקט מיני נשי. אולם, בכל הסרטים ניכרת גם כניעה לחלק מהמוסכמות הנהוגות בפורנו המיינסטרימי ונעשה שימוש בכלים וביצוגים פאלוצנטרים ודכאניים, גם אם במידה ובצורה שונה בין הסרטים.

המחקר מוצא כי אחד מהאמצעים החוזרים לערעור על נורמות יצוג מיינסטרימיות דכאניות הוא ההמנעות מהן ובמיוחד בולט הנסיון להמנע מהצגת האשה כאוביקט למבט הגברי. נסיון זה משקף את אחד מהאתגרים הגדולים העומדים בפני יוצרות קולנוע פמיניסטיות בכלל ויוצרות פורנו פמיניסטיות בפרט בהתמודדותן עם אחד מהמנגנונים הקולנועיים הבסיסיים: "המבט החודר". העונג הויזואלי הקולנועי, המכונן את האשה כאוביקט למבטו החודר של הגבר, מתאפשר עקב הלימה בין מבט הגיבור, מבט המצלמה ומבט הצופה (Mulvey, 1975). בכל הסרטים שנבחנים במחקר זה נעשה נסיון להתמודד עם הקונבנציה הקולנועית הדכאנית הזו באמצעות פירוק ההלימה בין המבטים, באופן שחושף את אי השיוויון של הכלכלה הויזואלית שעדיין משתמשת בגופן של נשים כספקטקל העיקרי למבט.

חלק מהסרטים אינם מסתפקים בערעור על קונבנציות היצוג הקיימות במיינסטרים אלא אף מנסים להציע יצוגים אלטרנטיבים החותרים תחת קונבנציות יצוג אלו. חתרנותם ניכרת במיוחד ביצוג הפרקטיקה המינית הנחשבת למעוררת המחלוקת הקשה מכולם, הסאדו-מאזוכיזם. בכל הסרטים היא מוצגת באופן שאינו דכאני תוך הדגשת הפרפורמנס של הפנטזיה והחוזה המוסכם מראש על שני הצדדים. יתרה מזו, הסרטים מציגים את המאזוכיזם כדגם יחסים שאינו מבוסס על ניגוד ולכן טומן בחובו את האפשרות להתוות דרכים חדשות ואלטרנטיביות לסדר הפטריארכלי (Friedman, 2015).

אסטרטגיה חתרנית אחרת שנוקטות בה חלק מהיוצרות היא שימוש ברפלקסיביות. רפלקסיביות היא טכניקה קולנועית המפנה את תשומת הלב של הצופה לכך שהסרט הוא טקסט שמטרתו לייצר אשליה. חשיפת המבע הקולנועי באמצעות רפלקסיביות, תוך הנכחת המצלמה והבמאית שמאחוריה, חושפת את מגבלותיו, מערערת אותו ומאפשרת לפרקו. פירוק המבע הקולנועי מאפשר פירוק של המבט הגברי החודר ובכך לא מתאפשר כינון וקיבוע של האשה, מושא הצילום, כאוביקט (Kaplan, 1983). השימוש ברפלקסיביות הוא חתרני במיוחד בז׳אנר הפורנוגרפיה משום שז׳אנר זה מתאפיין במאמץ יוצא דופן לספק הוכחות לריאליזם שהוא מציג.

הנסיונות לערער על נורמות יצוג דכאניות ולחתור תחתן מתאימים לכוונה של היוצרות להציע פורנו פמיניסטי. אולם, מחקר זה מוצא שבכל אחד מהסרטים משתמשות הבמאיות גם בכלים פאלוצנטרים ובנורמות יצוג מיינסטרימיות דכאניות. הכניעה למוסכמות הבולטת ביותר נוגעת לתפיסת המיניות הנשית כאל חלק בלתי ניתן להפרדה מהשיח ההטרוסקסואלי הפאלוצנטרי, שבו חדירה כפרקטיקה מינית היא המגדירה המרכזית ואף היחידה של המושג ״מין הטרוסקסואלי״. תפיסה זו מכונה בתיאוריה הפמיניסטית ״ציווי החדירה״ (Jackson, 1984). חדירה היא קונבנציה רווחת כל כך בשיח החברתי עד שהיא נתפסת כתנאי בל יעבור גם בפורנו מיינסטרימי (זיו, 2013). למרבה האכזבה, אף אחת מהיוצרות לא מערערת על ״ציווי החדירה״. אמנם, חלקן מנסות לערער על מרכזיותו של אקט החדירה וחלקן מנסות לשכתב אותו כך שהאשה הנחדרת היא הסוביקט ובעלת השליטה. אולם, אף אחת מהיוצרות אינה מוותרת על אקט מיני זה לחלוטין. במובן זה, השיח על מיניות נשית בסרטים הללו נותר מקובע למדי בדגם המיניות ההטרוסקואלי הרווח.

לסיכום, בכל ארבעת הסרטים ניכרת כניעה לחלק מהמוסכמות הנהוגות בפורנו המיינסטרימי ונעשה שימוש בכלים וביצוגים פאלוצנטרים ודכאניים. אולם, בכל הסרטים נעשו גם נסיונות שונים ליצירה פמיניסטית המאפשרת יצוג למיניות נשית ומבנה סוביקט מיני נשי. במובן זה ניתן לומר כי השערת המחקר אוששה ובמידה רבה נמצא כי כאשר נשים פמיניסטיות יוצרות פורנוגרפיה הן מצליחות לערער על נורמות דכאניות, לאתגר אותן ולאפשר יצוג של סוביקט נשי. אך מכיון שהן אינן מצליחות בכך באופן מלא ומכיון שהן מציעות יצוגים שונים לגמרי זו מזו, ניכר שזהו רק תחילתו של תהליך השינוי. מסקנת המחקר היא שיצירה של פורנוגרפיה פמיניסטית היא בהחלט אפשרית. בנוסף, המחקר מאתר כלים ואמצעי מבע קולנועיים שעשויים לאפשר ניכוס פמיניסטי של פורנו הטרוסקסואלי כמשאב עבור נשים לשם המשגה מחדש של סוביקטיביות מינית נשית. הללו עשויים אף לאפשר יצירה פמיניסטית בז׳אנרים קולנועיים נוספים.

מבוא

מחקר זה בוחן את משמעויות השיח על מיניות האשה בסרטי פורנוגרפיה פמיניסטית.[1] ניתוח השיח מתבסס על היצוגים הויזואליים של נשים ושל מיניותן בסרטים הללו. המחקר בוחן את דרכי השימוש בכלי הקולנועי ליצוג הסוביקט המיני ההטרוסקסואלי הנשי במטרה לבדוק אם קיימת התאמה בין ההצהרה של היוצרות על יצירה שהיא פמיניסטית לבין תוצריה בז׳אנר קונפליקטואלי זה. האם הז׳אנר הוא פמיניסטי במובן זה שהוא אינו מוחק את נוכחותה של האשה והופך אותה לאוביקט של המבט? האם הז׳אנר מצליח להבנות סוביקט מיני נשי? המחקר בוחן אם פורנו פמיניסטי מאתגר את המבט הקולנועי הפטריארכאלי ונותן אלטרנטיבה למבט נשי פעיל. במילים אחרות, המחקר בוחן אם ״פורנוגרפיה פמיניסטית״ היא בכלל אפשרית.

מחקר זה הוא מחקר פמיניסטי במחויבותו להעלאת מודעות אל השיח המדכא נשים ולשנותו. פורנוגרפיה היא בבסיסה שיח, כלומר, דרך לדבר על מין (Williams, 1989). הטקסט הפורנוגרפי עוסק במיניות ומיצג אותה (Clover, 1993) וככזה הוא מהווה הקשר שיחי שמגדיר ומכונן מיניות (Foucault, 1978). המחקר בוחן הסדרים חברתיים דכאניים המגולמים בשיח מפרספקטיבה ביקורתית. הוא בוחן את הדרכים שבהן ההגמוניה והיחסים החברתיים משתקפים ומשוקפים בטקסט הפורנו הפמיניסטי: האם הם נלקחים כמובַנים מאליהם, משועתקים ואף מובְנים באמצעות השיח, או מאותגרים (Lazar, 2005). ניתוח שיח כזה מאפשר הבנה של האופן שבו פועלים כוח ואידיאולוגיה בשיח הקולנועי לשימור הסדר החברתי הממוגדר באופן היררכי, והבנה של האופנים השונים שבהם ניתן לאתגר ולחתור תחת הנורמות והקונבנציות הקיימות.

מרבית השיח הפורנוגרפי נעשה עד לאחרונה על ידי גברים. הנורמות והקונבנציות הקיימות בפורנו הטרוסקסואלי מיינסטרימי הן פאלוצנטריות וכוללות שימוש ביצוגים פאליים בוטים לתיאור של כוח פאלי לשם עונג אירוטי פאלי (Williams, 1989). משום כך, פעמים רבות יצוג המיניות הנשית בפורנו מיינסטירימי הוא משפיל, מחפצן ומדכא נשים (Dworkin, 1981, 1987, 2000; Mackinnon, 1987, 1994, 2000; Millett, 1970; Russell, 1998; Morgan, 1980; Forbes, 1996; Dines, 2010). מחקר של קולנוע פורנו פמיניסטי הוא עבודה חשובה ומאתגרת, בין השאר משום שהז׳אנר הקולנועי עצמו ניצב מול אתגר קשה, אך חשוב: הנסיון להפוך את יצוג האשה מיצוג של אוביקט ליצוג כסוביקט (Rich, 1972). הנחת המחקר היא ששינוי באופן שבו נשים לוקחות חלק בתעשית המין ישנה גם את אופי תוצריה (Rubin, 1984).

[1] בעבודה זו אני משתמשת במונח ״פורנוגרפיה פמיניסטית״ בהתייחסי לפורנו הארד קור הטרוסקסואלי שנעשה על ידי נשים פמיניסטיות.

ז׳אנר זה, של פורנוגרפיה הטרוסקסואלית פמיניסטית, שנוצרה על ידי נשים, טרם נחקר. מחקרים שונים בחנו פורנו לסבי (Bensinger, 1992; Butler, 2004; Raymond, 1989; Bartky, 1997; Smyth, 1990) ופורנו הטרוסקסואלי הפונה לנשים (Schauer, 2005; Moore, 1988; Walters, 1979; Dyer, 1982; Lehman, 1993). מחקרים אלו מצאו כי מרבית היצוגים משעתקים יצוגים רווחים של פורנו מיינסטרימי ואינם משנים נורמות דכאניות של יצוג האשה. עם זאת, לעיתים, חלק מהיצוגים הצליחו דווקא לאתגר נורמות אלו. לאור מחקרים אלו, המחקר הנוכחי בוחן האם, כאשר נשים פמיניסטיות יוצרות טקסט פורנוגרפי הטרוסקסואלי, ניתן למצוא תשתית של כלים ואמצעי מבע קולנועיים לעשיה פורנוגרפית פמיניסטית שביכולתה לאתגר נורמות גבריות ודכאניות וליצג סוביקט נשי.

פורנוגרפיה היא תחום טעון מבחינה פוליטית ורגשית ונמצאת כיום במרכזו של דיון ציבורי רב עוצמה לאור התרחבותה הניכרת ברשת האינטרנט. פעמים רבות דיון זה קושר בין פורנוגרפיה לאונס ואלימות מינית, להפיכת אורח החיים לממוקד אירוטיקה ולהפיכה של החברה העכשווית לרווית מיניות (Sexualization). הענין בפורנוגרפיה הולך וגדל גם בשל הנגישות הגוברת שלה. אולם, תחום זה כמעט שלא נחקר עדיין ומרבית הדיון הציבורי אודותיו מבוסס על הערכות בלבד. רק לאחרונה החל העולם האקדמי לבחון בצורה משמעותית יותר את ההתפתחויות בתחום ולשאול שאלות על משמעות היצוג הפורנוגרפי בחברה (Attwood & Smith, 2014). בשנת 2014 נוסד המגזין האקדמי *"Porn Studies"* המוקדש כולו לתחום מחקר עולה זה.

פורנוגרפיה פמיניסטית כז׳אנר קולנועי טרם נחקרה אף היא, על אף שיצוג האישה ותפקיד יצוג זה בהבניה של זהות מגדרית מהווים עניין מרכזי בתיאוריה הפמיניסטית של הקולנוע. המחקר הנוכחי מאפשר ללמוד על ז׳אנר קולנועי חדש ומתפתח, הטומן בחובו אפשרויות חדשות ליצוג של סוביקטיביות נשית (Corsianos, 2007). בנוסף, המחקר תורם נדבך חשוב לוויכוח הפמיניסטי הענף על פורנו הבוחן האם אכן שינוי באופן שבו נשים לוקחות חלק ביצירה של פורנו משנה גם את אופי תוצריה (Rubin, 1984). יתרה מזו, המחקר מאתר כלים ואמצעי מבע קולנועיים המאפשרים לאתגר נורמות דכאניות ויצוג של סוביקט מיני נשי של יצירה קולנועית פורנוגרפית פמיניסטית. כלים ואמצעי מבע אלו מאפשרים ניכוס פמיניסטי של פורנו הטרוסקסואלי כמשאב עבור נשים לשם המשגה מחדש של סוביקטיביות מינית נשית (Gordon, 1984). הללו עשויים אף לאפשר יצירה פמיניסטית בז׳אנרים קולנועים נוספים.

רקע תיאורטי

1. יצוג ויזואלי של נשים בקולנוע

1.1 יצוג ויזואלי של נשים בקולנוע הדומיננטי המיינסטרימי

יצוג האישה ותפקיד יצוג זה בהבניה של זהות מגדרית מהווים עניין מרכזי בתיאוריה הפמיניסטית של הקולנוע. אחת מהטענות הבולטות שהושמעה על ידי מבקרות פמיניסטיות (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983, 2000; Stacey, 1987; Doane, 1984, 1987; Byars, 1988 ואחרות) כלפי הקולנוע היתה שהשיח הקולנועי מציג את האשה כפסיבית, כספקטקל מיני, בניגוד לגבר שמוצג כאקטיבי וכבעל המבט. טענה זו הועלתה לראשונה במאמרה הידוע של לורה מאלווי "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Mulvey, 1975). במאמר זה, מאלווי מתארת את העונג הויזואלי המופק מצפייה בקולנוע כעונג גברי המבוסס על אוביקטיפיקציה של האשה. לטענתה, הצופה הגבר מזדהה בהכרח עם דמות הגיבור הגברי ומבצע בשל כך אוביקטיפיקציה לאשה דרך מבטו.[2] עמדת הצופה, המיוצרת על ידי הנרטיב בסרט ודרך אמצעי היצוג (למשל, נקודת המבט של המצלמה), היא בהכרח עמדה גברית שבה האישה מובנית כספקטל מיני. כלומר, מאלווי טוענת כי העונג הויזואלי נובע מאוביקטיפיקציה של הדמות הנשית בסרט.

אוביקטיפיקציה היא תהליך שבו המבט הוא פעיל ובעל כוח ואוביקט המבט הוא פאסיבי וחלש. זהו תהליך הנשען על קשר סקופופילי ישיר עם הדמות הנשית המוצגת להנאת הצופה. לפי מאלווי, העונג הויזואלי מתאפשר בתהליך זה עקב הלימה בין מבט הגיבור, מבט המצלמה ומבט הצופה. כלומר, הצפייה הסקופופילית משקפת מבט גברי אקטיבי באוביקט המבט, האשה הפאסיבית, שנוכחותה אינה אלא ספקטקל מיני. מאלווי כינתה את המנגנון הקולנועי הזה "המבט החודר", שמטרתו שימור יחסי הכוח בין המינים, תוך כינון האשה כאוביקט למבטו של הגבר, המכונן כסוביקט.

בדומה למאלווי, אן קפלן (Kaplan, 1983) טוענת כי המבט הגברי החודר (the penetrating male gaze) מגדיר ושולט באשה כאוביקט ארוטי. היא מוסיפה וטוענת כי נשים בקולנוע הדומיננטי (הנשען על נורמות מסורתיות כפי שיוצגו על ידי גברים) נידונו להעדרות, השתקה ושוליות. נשים בטקסטים הללו מיוצגות תמיד כ"אחר".

---

[2] במאמר מאוחר יותר מאלווי מציינת כי נשים נאלצות לנוד בין זהות גברית ונשית כל העת ופנטזיות של פעולה יכולות למצוא את מקומן רק תחת המטאפורה הגברית. לפיכך על מנת להזדהות עם הרצון לפעול, נאלצת האשה הצופה לאמץ מבט גברי (Mulvey, 1989).

1.2 יצוג ויזואלי של נשים בקולנוע שנוצר על ידי נשים ובקולנוע הפמיניסטי

מספר חוקרות (ביניהן Mayne, 1981; De Lauretis, 1985, 1990; Moore, 1988; Stacey, 1987; Kaplan, 1983, 2000) בחנו קולנוע שנוצר על ידי נשים על מנת לזהות את המבט הנשי הייחודי העולה בסרטים כאלו. אן קפלן (Kaplan, 1983) למשל, בחנה כיצד סרטים שנוצרו על ידי נשים מנסים למצוא קול וסוביקטיביות לאשה, מקום לשיח או להגדרה של מה הוא ה"נשי", בתוך המערכת הקולנועית הדומיננטית. לטענתה, בסרטים שנוצרים על ידי נשים, התמקדות בחוויה החושית והפיזית (שמעבר לשיח הפסיכואנליטי ולשיח הסמיוטי) עשויה לפרוץ דרך השיחים הפטריארכלים הדומיננטים ולאפשר שינוי.

בדומה, אורלי לובין (1998) טענה כי לא ניתן ליצור היפוך של המבט החודר בשעה שהוא מהווה את המנגנון הקולנועי בפעולה. לכן, יצירה קולנועית יכולה לכונן סוביקט נשי רק על ידי הפנמת המנגנון המפעיל את המבט החודר ושימוש בו, כך שיכיל בתוכו את מאבק הכוחות כמרכיב לגיטימי. כינון סוביקט נשי על ידי הפנמת המנגנון הקולנועי יכול להתאפשר על ידי יצירת טקסט פמיניסטי, המעמיד את החוויה הנשית במרכזו, או על ידי יצירת טקסט חתרני, המשדר את המסר ההגמוני תוך שהוא מערער עליו. טקסטים כאלו עשויים להציע התנגדות נשית למבנה המבט הקולנועי הגברי והדכאני שתיארה לורה מאלווי. לאור רעיונות אלו, המחקר הנוכחי מבקש לבחון אם הפנמת המבט החודר הזו פועלת בסרטים פורנוגרפיים שנעשו על ידי יוצרות נשים והאם השימוש במנגנון זה על ידי אשה יוצרת מצליח לכונן סוביקט נשי.

2. יצוג ויזואלי של נשים בז'אנר הקולנועי: פורנוגרפיה מיינסטרימית

2.1 פורנוגרפיה הארד קור[3] כז'אנר קולנועי

פורנוגרפיה הארד קור הטרוסקסואלית כז'אנר קולנועי החלה את דרכה עם הופעת סרטי ה"סטאג" (Stag Films) בראשית המאה העשרים. אלו היו הראשונים שהציגו אקטים מיניים מפורשים. סרטי "סטאג" היו למעשה סרטים קצרים מאד ופרימיטיביים למדי (הם לא כללו עלילה, אמצעי סגנון, צבע או סאונד). עם הפיכתה של הפורנוגרפיה לחוקית, בשנות השבעים של המאה העשרים, הפכו הסרטים הפורנוגרפים לסרטים נרטיביים באורך מלא והצטרפו למיינסטרים של הבידור הקולנועי (Williams, 1989). בעשורים האחרונים (מסוף המאה ה-20 ותחילת המאה ה-21) יצירה וצריכה של פורנוגרפיה עלו באופן משמעותי, בין השאר בשל הפצתה ברשת האינטרנט, שהחלה את פעילותה בתקופה זו (Schauer, 2005). כיום, פורנוגרפיה היא נפוצה

[3] פורנוגרפיה המציגה באופן מפורש אקטים מיניים (בשונה מפורנוגרפיה המכונה "סופט-קור" או אירוטיקה).

ואף נורמטיבית בתרבות המערבית. ב-2014 נאמדו רווחיה השנתיים של תעשית הפורנו בארה"ב ב-13 מיליארד דולר (Szymanski & Stewart-Richardson, 2014).

הגדרת המונח "פורנוגרפיה" והקביעה מה נכלל בו ומה לא, נשענת פעמים רבות על אינטרסים שונים של קבוצות שונות (Schauer, 2005). האטימולוגיה של המונח לקוחה מהמילים היווניות "porne" (זְנות) ו-"graphe" (כתב) (McNair, 1996). מילון אוקספורד (Oxford Dictionaries Online, 2011) מגדיר פורנוגרפיה כיצוגים מפורשים של איברים מיניים או פעילות מינית שמטרתם לגרום לעוררות מינית. באופן ספציפי יותר ניתן להגדיר סרטי פורנו הארד קור (Hard Core) מיינסטרימים כיצוגים ויזואליים הכוללים תוכן מיני מפורש, בכל צורה ואופן, בתמונות ובמילים, שמטרתם לעורר מינית את הצופה (Corsianos, 2007). בעבודה זו, לצרכי קיצור, אני משתמשת במונח "פורנוגרפיה מיינסטרימית" או "פורנו מיינסטרימי" בהתייחסי לפורנוגרפיה הארד קור הטרוסקסואלית מיינסטרימית.

2.2 הפמיניזם "האנטי-פורנוגרפי"

טענות חוקרות ומבקרות הקולנוע הפמיניסטיות שהוזכרו לעיל (כמו Mulvey, 1975; Kaplan, 1983; Stacey, 1987; Doane, 1984) מוצאות חיזוק בז'אנר הקולנועי של פורנוגרפיה. קולנוע פורנוגרפי מציג אקטים מיניים מפורשים במטרה לענג מינית את הצופה הגבר על ידי אוביקטיפיקציה של נשים. פורנו מיינסטרימי הוא בבסיסו פאלוצנטרי. זאת משום שהוא משתמש ביצוגים פאליים בוטים לתיאור של כוח פאלי לשם עונג אירוטי פאלי (Williams, 1989). לנשים אין "קול" שיוויוני בפורנו מיינסטרימי ; מרבית התסריטים נכתבים ע"י גברים הטרוסקסואלים ופונים בעיקר לקהל של גברים הטרוסקסואלים (Corsianos, 2007). פמיניסטיות רבות (Dworkin, 1981, 1987, 2000; Mackinnon, 1987, 1994, 2000; Millet, 1970; Russell, 1998; Morgan, 1980; Forbes, 1996; Dines, 2010) מתנגדות לפורנוגרפיה משום שלטענתן יצוג המיניות הנשית בה משפיל, מחפצן ומדכא נשים.

הדיון על פורנו החל בקנה מידה רחב בשיח הפמיניסטי בתחילת שנות השבעים של המאה העשרים והפך במהרה לזירה מרכזית בויכוח שבין זרמים פמיניסטים שונים (Corsianos, 2007; Segal, 1999; McNair, 1996; Collins, 1990). ויכוח זה עמד במרכזן של שורת מחלוקות על הפוליטיקה של המיניות

הכוללת את סבך היחסים שבין צפייה קולנועית, מיניות נשית, דיכוי מגדרי, חופש מיני ויצוג.[4] ניתן לחלק באופן גס את המשתתפות בויכוח לפמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" ולפמיניסטיות המבקרות אותן, שניתן לכנותן בהכללה כשייכות לזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" (זיו, 2004).[5]

אנדריאה דבורקין וקתרין מק'קינון, מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" הפמיניסטי, התמקדו באופן שבו פורנו הופך נשים לקורבנות הן בתהליך היצירה והן בתהליך הצריכה. דבורקין טענה כי פורנוגרפיה מחזקת את התפיסה של נשים כאיברי גוף בלבד לשימושם של גברים למטרות עינוג מיני (Dworkin, 1981, 1987, 2000). מק'קינון התמקדה בצורך להגן על נשים מפני ניצול ומפני הפיכתן לקורבנות בשדה המיניות (MacKinnon, 1987, 1994). את טענת הפמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" כי פורנוגרפיה היא המאפשרת את האקטים שהיא מציגה, ניסחה רובין מורגן במה שהפך לציטוט ידוע "פורנוגרפיה היא התיאוריה, אונס הוא הפרקטיקה" (Morgan, 1980, p.139, תרגום שלי).[6]

2.3 זרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" הפמיניסטי

הזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" הפמיניסטי ספג לא מעט ביקורת מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" הפמיניסטי. הביקורת התמקדה בעיקר ביצוג האשה כסוביקט מיני בהתהוות ובאפשרויות הטמונות בז'אנר זה לכינון סוביקט נשי (Snitow et al. 1976; Califia 1994; Rubin 1984; Echols 1983; Modleski 1991; Brown 1995; Cornell 1991; Stern 1982; Cowie 1992; Delacoste & Alexander 1987; Nagle 1997; Williams 1989, 1997, 2004; Sprinkle 1991; Vance 1992; Segal 1992, 1993, 1999; Segal & McIntosh, 1992; Sonnet 1999; Sabo 2012; Penley, Shimizu, Miller-Young & Taormino, 2013 ואחרות). עיקר עניינו של זרם זה הוא באופן שבו ניתן לראות אפשרות לניכוס פמיניסטי של פורנו על מנת לממש את הצורך בהבניית נשים כסוביקטים מיניים אוטונומיים (זיו, 2004).

ראשית, הוגות מזרם "האנטי-אנטי-פורנוגרפיה" טענו כי לא ניתן לראות פורנו מיינסטרימי כמבנה מונוליטי יחיד וקבוע, בניגוד לטענת גישת הזרם ה"אנטי-פורנוגרפי". הוגות אלו טענו כי פורנו מיינסטרימי (שנעשה על ידי יוצרים גברים) כולל מגוון רחב של יצוגים המשתנים תדיר (Stern 1982; Coeiw 1992;

---

[4] עקב קוצר היריעה ומטרת המחקר אני מתמקדת בעיקר בהיבטים של המחלוקת העוסקים ביצוג האשה ומיניותה.

[5] עמדות זרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" הפמיניסטי מעולם לא גובשו לכדי יחידה מלוכדת וקוהרנטית אחת אך משום קוצר היריעה, החפיפה בטענות וההתמקדות של מחקר זה בשאלות של יצוג בלבד, בחרתי לאחד את מגוון הביקורות והשיחים האופוזיציונים תחת כינוי זה כפי שאפיינה אותו עמליה זיו (2004).

[6] "Pornography is the theory, rape is the practice" (Morgan, 1980, p.139).

Williams 1991; Penley, Shimizu, Miller-Young & Taormino, 2013). כלומר, פורנוגרפיה אינה מציגה דימוי אחד בלבד ואינה סובבת סביב דימוי אחד חוזר. פורנוגרפיה כוללת מגוון רחב של דימויים ותרחישים, רבים מהם סותרים האחד את השני (Clover, 1993).

שנית, לטענתן פורנו מיינסטרימי יכול להוות מקור לכוח והנאה עבור נשים, ולא כל הנשים הופכות לקורבנות של היצוגים הללו. פורנוגרפיה כוללת גם מאפיינים משחררים עבור נשים, כמו חגיגת המיניות הנשית הדגדגנית שיכולה לאתגר את הכוח הפאלי ולאפשר פלורליזם של עונג. למעשה, הן טוענות, פורנוגרפיה היא כנראה אחד הז׳אנרים הקולנועיים המיינסטרימים היחידים שבו נשים אינן נענשות על ידיעותיהן ועל חיפושן ומציאתן את העונג המיני שלהן. כלומר, עבור זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ הפמיניסטי, המאפיין החשוב של פורנו מיינסטרימי הוא שנשים בו יכולות לפעול על פי תשוקותיהן מבלי לחשוש מעונש, אשמה או הלקאה עצמית (Williams, 1989). בנוסף, זהו הז׳אנר הקולנועי המיינסטרימי היחיד המציג לראווה גם את הגוף הגברי העירום. בכך, פורנו עשוי להציע גם אופציה של מבט נשי פעיל, בניגוד לקולנוע ולמדיה הדומיננטיים (הלא פורנוגרפים) שבהם המבט מובנה תמיד כמבט גברי (Moore, 1988). מחקר זה בוחן האם פורנוגרפיה פמיניסטית מנצלת את הפוטנציאל הזה, הגלום בפורנו המיינסטרימי, ומשתמשת בו להבניית סוביקט נשי כהתנגדות למבנה המבט הקולנועי הגברי והדכאני.

2.4 יצירה של פורנוגרפיה ״אחרת״

מלבד ההצעות לקריאה מחדש של פורנו מיינסטרימי, זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ הפמיניסטי עוסק גם באופן בו ניתן לראות אפשרות לניכוס פמיניסטי של הז׳אנר (זיו, 2004). לטענת חוקרות מזרם זה, על אף שכיום פורנו מיינסטרימי מתקשה ליצג סוביקט מיני נשי כאמור, פורנו אינו מבנה מונוליטי אחיד אלא מגוון פרקטיקות הפועלות לאורך מבנים, מקומות וזמנים שונים ולכן פתוח להתערבות ושינוי (Gordon, 1984). יתרה מזו, פורנוגרפיה אינה פאלוצנטרית באופן אינהרנטי והמאפיינים הפאלוצנטרים של הפורנו המיינסטרימי יכולים להשתנות (Williams, 1989).

זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ הפמיניסטי מניח כי שינוי באופן שבו נשים לוקחות חלק בתעשית המין ישנה גם את אופי תוצריה (Rubin, 1984). נשים בעלות תפקידי מפתח ביצור הסרטים יכולות לפעול ליצירת יצוגי מיניות חדשים ולהרחבת מגוון התוצרים הפורנוגרפים (Corsianos 2007; Sprinkle 1991; Sabo 2012; Penley, Shimizu, Miller-Young & Taormino, 2013). יתרה מזו, לטענת זרם ״האנטי-אנטי-פורנוגרפיה״, פורנו יכול אף להוות משאב שנשים יכולות לנכס לשם המשגה מחדש של סוביקטיביות מינית

נשית (Gordon, 1984). במובן זה, פורנוגרפיה פמיניסטית היא ז׳אנר קולנועי וחזון פוליטי, בה בעת (Penley, Shimizu, Miller-Young & Taormino, 2013).

למרות טענות זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ הפמיניסטי בעד האפשרויות הגלומות ביצירת פורנו פמיניסטי, רק בשני העשורים האחרונים חלה עלייה משמעותית במספר הנשים היוצרות פורנוגרפיה (Williams 2004; Sabo 2012, Penley, Shimizu, Miller-Young & Taormino, 2013).[7] בין הללו ישנן גם יוצרות (כמו קנדידה רויאל ואנני ספרינקל) המנסות לחתור תחת קונבנציות הפורנו המיינסטרימי על ידי שימוש באמצעי מבע קולנועי שונים. יצירתן מהווה תת ז׳אנר הטומן בחובו אפשרויות חדשות ליצוג של סוביקטיביות מינית נשית (Corsianos, 2007).

משנת 2006 מעניקה חנות אביזרי המין הקנדית *״Good for Her״* את פרסי הפורנו הפמיניסטי (Feminist Porn Awards) בנסיון לקדם ולהכיר בפורנו בעל רגישות פמיניסטית, המציע יצוג שונה מהרגיל. ההגדרה של הפרס למהו פורנו פמיניסטי כוללת עמידה בלפחות שניים מהתנאים הבאים: (1) איכות הפקה גבוהה, (2) התייחסות לקהל יעד רחב ויצוג אוכלוסיות שוליים, (3) הצגת נקודת מבט יחודית וחדשנית, (4) הסרט מיצג ומיצר עוררות מינית. אך עיקר החשיבות מבחינת נותנות הפרס הוא הפניה לקהל רחב ככל הניתן.

אולם, שינוי היצוגים הפורנוגרפים ויצירה של פורנוגרפיה חדשה לא יכולים להיות מושגים רק על ידי ההבטחה שנשים תהיינה היוצרות של פורנוגרפיה (Corsianos, 2007) או על ידי הפניה לקהל יעד רחב יותר מגברים הטרוסקסואלים. שינוי מהותי, במונחים של אדריאן ריצ׳ (Rich, 1972), יתכן אם יכלול מבט מחדש ויצירה שונה לגמרי מנקודת מבט נשית. לעומת המבט הקולנועי הגברי החודר, מבט נשי עשוי לכונן סוביקט נשי וליצור בכך טקסט שהוא גם פמיניסטי (לובין, 1998). קיים ערך אסטרטגי למחקר פמיניסטי של פורנוגרפיה שנוצרה על ידי נשים על מנת לאתר אפשרויות לכלכלה מינית אחרת ולמחקר שיבחן האם קיימת פורנוגרפיה שיכולה ליצג עונג מיני ממגוון סוגים וגם כחלק מכלכלה של היעדר (Williams, 1989).

ז׳אנר זה, של פורנו הטרוסקסואלי פמיניסטי שנוצר על ידי נשים, טרם נחקר באופן מקיף. מחקרים שונים בחנו פורנו לסבי והיו חלוקים בממצאיהם: חלק טענו כי בפורנו לסבי קיימת האפשרות לחקירה אקטיבית של מיניות נשית בדרכים שלא קיימות בפורנו המיינסטרימי (Bensinger, 1992; Butler, 2004). אחרות טענו כי הפורנו הלסבי אימץ את האידיאולוגיה ההטרוסקסואלית הרווחת וככזה הוא מקדם יצוגים

[7] אין מחקר האומד נתונים מדויקים כמו מה מספר הסרטים שנוצרו על ידי יוצרות נשים, כמה ומי הצופות/ים בהם. זאת כשם שהמידע על מימדי צריכת פורנוגרפיה בכלל, בקרב גברים ובקרב נשים, מבוסס עדיין על הערכות בלבד (Attwood & Smith, 2014).

פטריארכלים (Raymond, 1989; Bartky, 1997). צ׳רי סמית׳ (Smyth, 1990) טענה כי רבים מסרטי הפורנו הלסבי משעתקים יצוגים רווחים של פורנו הטרוסקסואלי, בשעה שאחרים דווקא מצליחים לאתגר נורמות פורנוגרפיות שונות. לאור המחקרים הללו, שהציעו בחלקם אפשרות ליצוג סוביקט נשי בפורנו לסבי, מעניין וחשוב לבחון אם יצוג כזה אפשרי גם בפורנו הטרוסקסואלי שנוצר, בדומה למרבית הפורנו הלסבי, על ידי נשים פמיניסטיות.

מחקרים אחרים בחנו פורנו הטרוסקסואלי הפונה לקהל נשים צופות (ולאו דוקא נוצר על ידי נשים). טרי שואר (Schauer, 2005) חקרה אתרי אינטרנט שפונים במפורש לקהל של נשים צופות ומצאה כי פורנוגרפיה זו אינה אלא יציר כלאיים של פורנו הפונה לקהל של גברים הטרוסקסואלים ופורנו הפונה לקהל של גברים הומוסקסואלים. ככזו, היא אינה משנה נורמות דכאניות של יצוג האשה. סוזאן מור, מרגרט וולטרס, ריצ׳ארד דאייר ופיטר להמן (Moore, 1988; Walters, 1979; Dyer, 1982; Lehman, 1993) בחנו את יצוג הגבר ומיניותו בפורנו שפונה לקהל של נשים ומצאו כי גברים מתנגדים למבט החודר ולהעמדתם כאוביקטים, באמצעי מבע שונים. לטענתם, על אף שלכאורה פורנוגרפיה מסוג זה מציעה אופציה חדשה של מבט נשי פעיל, בפועל היא משמרת ומשעתקת נורמות חברתיות פטריאכליות. כלומר, היא משמרת את מבנה המבטים המבוסס על חדירה ודיכוי.

המחקר הנוכחי מבוסס על טענות זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ הפמיניסטי הרואה אפשרות לניכוס פמיניסטי של הז׳אנר וליצירה של פורנוגרפיה ״אחרת״ (זיו, 2004). המחקר בוחן אפשרות לניכוס פמיניסטי של פורנו הטרוסקסואלי כמשאב שנשים יכולות לנכס לשם המשגה מחדש של סוביקטיביות מינית נשית (Gordon, 1984). הנחת המחקר היא ששינוי באופן שבו נשים לוקחות חלק ביצירה של פורנוגרפיה ישנה גם את אופי תוצריה (Rubin, 1984). כלומר, ההנחה היא כי מבט נשי עשוי לכונן סוביקט נשי וליצור טקסט פמיניסטי (לובין, 1998). המחקר בוחן האם כאשר נשים פמיניסטיות יוצרות טקסט פורנוגרפי הטרוסקסואלי נוצרת תשתית של כלים ואמצעי מבע קולנועיים לעשייה פורנוגרפית פמיניסטית שתאתגר נורמות דכאניות ותאפשר יצוג של סוביקט נשי.

שאלת המחקר המרכזית היא כיצד פורנוגרפיה פמיניסטית מיצגת את האשה ואת מיניותה. שאלות המשנה הן: באילו קונבנציות ופרקטיקות של יצוג ויזואלי קולנועי משתמשים סרטי הפורנו הללו ליצוג האשה ומיניותה? מה הן המשמעויות של הפרקטיקות הסימבוליות הללו בשיח על מיניות האשה? מה הם סוגי יצוגי המיניות הנשית הקיימים בסרטים הללו (כלומר, איזו מיניות נשית מיוצגת בהם)? כיצד היצוגים הללו מאתגרים נורמות דכאניות של יצוגי הפורנו המיינסטרימי? כיצד הם משעתקים נורמות אלו? איזו

סוביקטיביות מינית נשית נוצרת באמצעות היצוגים הללו? המחקר בודק האם קיימת התאמה בין ההצהרה על יצירה שהיא פמיניסטית לבין תוצריה בז׳אנר קונפליקטואלי זה. האם הז׳אנר הוא פמיניסטי במובן זה שהוא מאתגר את הפורנו המיינסטרימי ואינו מוחק את נוכחותה של האשה על ידי הפיכתה לאוביקט של המבט מצד אחד, והאם הוא מצליח להבנות סוביקט מיני נשי מצד שני. המחקר בוחן אם טענת זרם ה״אנטי-אנטי-פורנוגרפיה״ הפמיניסטי נכונה וניתן לבצע ניכוס פמיניסטי של ז׳אנר הפורנוגרפיה, לאתגר את המבט הקולנועי הפטריארכאלי ולהציע אלטרנטיבה למבט נשי פעיל. במילים אחרות, המחקר בוחן אם ״פורנוגרפיה פמיניסטית״ היא בכלל אפשרית.

לפני המשך הקריאה אני מבקשת להזהיר כי לאור חומרי המחקר ושאלת המחקר, העבודה כוללת מספר רב של תיאורים מפורטים ומפורשים של פרקטיקות מיניות מקשת רחבה ושל דרכי יצוג שלהן, שבמידה רבה עשויים להתפרש בעצמם כתיאורים פורנוגרפיים. תיאורים אלו עשויים לגרום לאי נוחות אצל הקורא/ת.

.מערך המחקר

1. מתודולוגיה

פורנוגרפיה היא תחום מחקרי חדש שטרם השריש מערכת מושגים שיטתית הנחוצה לניתוח שדה זה. יתרה מזו, זהו תחום מחקר אינטרדיסיפלינרי המצריך שימוש במתודולוגיות מתחומים שונים אשר יזינו זו את זו ויאפשרו לו לצמוח (Attwood & Smith, 2014). על כן, המחקר הנוכחי שואב מושגים וכלי ניתוח משלושה תחומי שיח ומחקר מרכזיים:

1.1 השיח הפמיניסטי על פורנוגרפיה ועל מיניות

בשיח הפמיניסטי קיימים שני זרמים מרכזיים המציעים תיאוריות רלוונטיות לחקר טקסטים פורנוגרפים: זרם ה"אנטי-פורנוגרפיה" וזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה". שני הזרמים הציעו טענות תיאורטיות ביחס ליצוג המיניות הנשית בפורנוגרפיה ובמשמעות העולה מיצוג זה. בהסתמך על טענות אלו, המחקר הנוכחי מציע מגוון פרשנויות לאלמנטים הקולנועיים של הסרטים העומדים במרכזו. כמו כן, המחקר נעזר בביקורת פמיניסטית בנושא מיניות על מנת להבין את המשמעויות העולות מיצוג המיניות הנשית ומיצוג של פרקטיקות מיניות ספציפיות בסרטים שנבחנים בו.

1.2 ביקורת הקולנוע הפמיניסטית

המחקר נשען גם על יסודות ביקורת הקולנוע הפמיניסטית מהזרם הפסיכואנליטי-סמיוטי המתבסס על עבודתה של לורה מאלווי ואחרות (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983, 2000; Stacey, 1987; Doane, 1984, 1987; Byars, 1988 ועוד). זאת על מנת לבחון כיצד מתמודדים הסרטים עם מנגנון "המבט החודר" המגדיר את העונג הויזואלי המופק מצפייה בקולנוע כעונג גברי המושתת על הצגת האשה כספקטקל מיני להנאתו של הצופה (הגבר). כמו כן, נעשה שימוש במושגים וכלים תיאורטיים מביקורת הקולנוע הפמיניסטית הבוחנת את מאפייני הקולנוע הנוצר על ידי נשים ואת המבט הנשי הייחודי העולה בו, כחלק מהגישה הפמיניסטית-הפסיכואנליטית (Studler, 1988; de Lauretis, 1984; Modleski, 1988; Kaplan, 1983 ועוד).

1.3 שיח הפורנו המיינסטרימי

תחום השיח השלישי שעליו נשען המחקר הוא שיח הפורנו המיינסטרימי עצמו. לתחום שיח זה קיימת מערכת מושגים ייחודית, הנדרשת לצורך ניתוח שדה זה. פעמים רבות, מושגים אלו טומנים בחובם משמעויות שמעבר

לתרגום המילולי. לכן, לעיתים אני נדרשת לתרגום לעברית שאינו משקף באופן מלא את משמעות המושגים המקוריים ולרוב אני משתמשת במושגים המקוריים בתעתיק לעברית ובהתייחסות למשמעותם. המחקר משווה את הסרטים לקונבנציות שנמצאו בניתוחי סרטי פורנו מיינסטרימי. ניתוח השוואתי זה מתבסס על מאפייני הקולנוע הפורנוגרפי ההטרוסקסואלי מז'אנר ההארד קור המיינסטרימי כפי שהגדירה אותם לינדה ויליאמס (Williams, 1989). ויליאמס היא החוקרת הפמיניסטית הבולטת והמרכזית ביותר בתחום המחקר הקולנועי של ז'אנר הפורנוגרפיה. ספרה פורץ הדרך *"Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'"* (1989) הוא הספר המקיף ביותר במחקר של פורנוגרפיה מיינסטרימית עד היום. על כן, במחקר זה, לצורך השוואה של היצוגים הויזואליים בפורנוגרפיה פמיניסטית עם פורנוגרפיה מיינסטרימית, אני נשענת בעיקר על מחקריה של ויליאמס.

רק באמצעות החפיפה בין שלושת תחומי השיח הללו מתאפשר לי לבחון את השדה הנוכחי באופן המקיף ביותר. שיטת ניתוח זו היא שיטת ניתוח שיח ביקורתית המאפשרת לבצע מחקר פמיניסטי במחויבותו להעלאת מודעות לשיח המדכא נשים ולשינויו. המחקר משתמש בניתוח הבוחן את הדרכים העקיפות והמורכבות שבהן ההגמוניה והיחסים החברתיים נלקחים כמובן מאליו, נוצרים בשיח, מובנים, משועתקים ומאותגרים (Lazar, 2005). השימוש בניתוח שיח ביקורתי מאפשר הבנה הן של האופן שבו פועלים כוח ואידיאולוגיה בשיח הקולנועי לשימור הסדר החברתי הממוגדר באופן היררכי והן של האופנים השונים שבהם ניתן לאתגר ולחתור תחת הנורמות והקונבנציות הקיימות.

ניתוח הסרטים עצמו נחלק לשני המרכיבים המרכזיים של פורנוגרפיה: התוכן המיני ואמצעי המבע הקולנועיים. המונח "פורנוגרפיה" מוגדר כיצוג מפורש של איברים מיניים או פעילות מינית שמטרתו לגרום לעוררות מינית (Oxford Dictionaries Online, 2011)[8]. באופן ספציפי יותר, ניתן להגדיר סרטי פורנו כיצוגים ויזואליים הכוללים תוכן מיני מפורש, בכל צורה ואופן, בתמונות ובמילים, שמטרתם לעורר מינית את הצופה (Corsianos, 2007). על מנת לבחון את משמעויות השיח על מיניות האשה כפי שהוא עולה מסרטי פורנו פמיניסטי, יש לבחון את התוכן המיני המוצג בסרטים הללו, משום שתוכן זה מהווה במידה רבה בסיס להגדרת הז'אנר כולו. בדיקת התוכן המיני כוללת בחינה של אופן היצוג של האקטים המיניים המרכזיים ושל ההנאה המינית ואת המשמעויות העולות מיצוגים אלו.

[8] http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0649410#m_en_gb0649410, downloaded February 10, 2011.

אך בחינת התוכן המיני בלבד איננה מספיקה שכן יצוגים אלו לא היה מאפיינים את ז׳אנר הפורנוגרפיה בלי הקונבנציות הקולנועיות ההופכות אותו לפרפורמנס של יחסי מין. כלומר, התיווך בין התוכן המיני עצמו לבין הצופה יכול להעשות רק באמצעות קונבנציות יצוג מסוימות של מבע קולנועי ההופכות אותם לספקטקל הקולנועי שז׳אנר הפורנו מציע. קונבנציות יצוג אלו יוצרות את תהליך המשמוע של הטקסט הקולנועי, שאינו רק משקף מציאות מסוימת אלא אף מבנה ומייצר אותה (Neale, 1980). למעשה, ניתן לראות ביצירה הקולנועית צורה מודרנית של אמצעי ליצירת מיתוסים. כלומר, דרך לשינוי העולם על ידי פעולה סימבולית שנעשית עליו (Williams, 1989). לכן, חשוב לבחון גם האם פורנוגרפיה פמיניסטית מאפשרת יצירה של מיתוסים חדשים ופמיניסטים שיעודדו שינוי של משמעויות השיח על המיניות הנשית. בדיקת אמצעי המבע הקולנועי כוללת בחינה של מאפייני הז׳אנר לפי שלושה מרכיבים מרכזיים: איקונוגרפיה הכוללת את המאפיינים הויזואליים הייחודיים לז׳אנר, סאונד ופסקול, ונרטיב.

2. <u>הסרטים והיוצרות</u>

במחקר זה מנותחים ארבעה סרטי פורנוגרפיה הארד קור הטרוסקסואלית באורך מלא, שיצרו נשים שהגדירו את עצמן בראיונות שנערכו איתן כפמיניסטיות והצהירו כי יצירתן מכוונת לעשיה פמיניסטית. לפיכך, הסרטים הללו מהווים קורפוס מתאים לבחינת היצוגים הקולנועיים של פורנו פמיניסטי. כל הסרטים נרכשו בחנות לאביזרי המין "סיסטרז", הפונה בעיקר לקהל של נשים בישראל.[9]

2.1 ***Caribbean Heat* (2004)** שביימו מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל והופק על ידי קנדידה רויאל.

סרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל יצא לאור בשנת 2004. הוא מהווה מעין פראפרזה קאריבית לאחד מלהיטיה הראשונים של רויאל *Urban Heat* משנת 1984. הסרט הוא בן 84 דקות ונחלק לחמישה קטעים שונים, המתארים מערכות יחסים שונות וסצינות מיניות שונות, בני כרבע שעה - עשרים דקות כל אחד. בקטע הראשון מוצג זוג שלאחר הצעת נישואין מטייל ומקיים יחסי מין על חוף מבודד. בקטע השני מוצג מין מזדמן בין זרים לאחר חיזור קל של הגבר אחר האשה. הקטע השלישי מציג מין מזדמן בין בעלי מקצוע, ללא חיזור וביוזמת האשה. הקטע הרביעי מציג מין סאדו-מאזוכיסטי קל מאד במשחק תפקידים מתחלף בין בני זוג. הקטע החמישי מערב שני זוגות ומציצנות הדדית המסתיימת בחילוף זוגות. למרות איכות הסרט הגבוהה,

[9] השאיפה היתה לנתח סרטים שנוצרו עלי-ידי נשים פמיניסטיות וקל (ונעים) יחסית לנשים בארץ להשיגם. מעבר לבחירה בחנות המוכרת את הסרטים ובבחירת היוצרות, לפי מידע שנאסף עליהן ביחס לאופן שבו הן מתייחסות לפמיניזם, בחירת הסרטים אקראית לגמרי ותלויה בעיקרה בזמינות הסרטים בחנות.

האווירה הרומנטית ותחושת הסופט קור (Soft core), מדובר בסרט הארד קור המציג יחסי מין באופן מפורש. הסרט הופק על ידי חברת ההפקות של רויאל, הפקות פֶם (Femme productions) וזכה בפרס ה-FPA (פרס הפורנו הפמיניסטי) בשנת 2006.

מנואלה סברוסה היא במאית שזהו סרטה היחיד, אותו ביימה בהדרכתה של קנדידה רויאל, מחלוצות היוצרות של פורנוגרפיה פמיניסטית. רויאל החלה את דרכה ככוכבת סרטי פורנו בשנות השבעים של המאה העשרים עד שהקימה ב-1984 את חברת ההפקות פֶם (Femme productions), אותה היא מנהלת עד היום. מטרותיה המוצהרות של החברה הן להראות כי ניתן ליצור סרטי פורנו הארד קור שיש בהם הגינות, ולהוכיח שפורנוגרפיה יכולה להיות לא סקסיסטית ואף מעשירה (Royalle, 1993). מאמציה של רויאל הם פורצי דרך ולו משום שהיא אחת מהנשים הראשונות שהפיקו סרטי פורנו בתחום שסובל מאז ועד היום מדומיננטיות גברית (Nagle, 1997).

סרטיה של רויאל זכו לאהדה רבה גם בקרב הקהל והמדיה (היא חברה ב"היכל התהילה" של AVN, המגזין הראשי של תעשית הפורנו) וגם בקרב קהילת אנשי המקצוע. היא נעשתה לדוברת מבוקשת במגוון מוסדות מקצועיים. היא היוצרת הראשונה של סרטי פורנו שהוזמנה להיות חברה באיגוד האמריקאי למחנכים, יועצים ומטפלים מיניים, ה-AASECT (American Association of Sex Educators, Counselors and Therapists), בזכות המסר של "מיניות חיובית" שהיא מעבירה בסרטיה. בנוסף, רויאל היא חברת הנהלה מייסדת של הארגון "פמיניסטיות לחופש ביטוי", ה-FFE (Feminists for Free Expression) (www.candidaroyalle.com). רויאל היא גם זוכת פרס ה-FPA על מפעל חיים.

2.2 ***Taken*** **(2005)** שביימה והפיקה ג'יין המילטון, הידועה גם בשם ורוניקה הארט.

סרטה של ג'יין המילטון יצא לאור בשנת 2005. הסרט הוא סרט עלילתי באורך מלא, 142 דקות, שנכתב על ידי המילטון עצמה ובן זוגה לשעבר, סיריל יאנו. השחקנים הראשיים בסרט הם כוכבי הפורנו הותיקים והידועים, ג'ינג'ר לין ואוון סטון. הסרט מספר את סיפורה של קים, אשה נשואה החיה בזוגיות דכאנית למדי, שאינה מסופקת מחייה בכלל ומחיי המין שלה עם בן זוגה בפרט. גבר זר ומצודד המגיע לביתה חוטף אותה לטירתו המבודדת. אט אט מתברר כי הוא למעשה בעל מעמד וממון, אדם טוב לב, עדין ומתחשב. אקט החטיפה מוצדק בשאיפתו לספק לגיבורה חיים טובים יותר משום שהוא מאוהב בה. בניגוד לבעלה, הוא מחזר אחריה ומתייחס

אליה בכבוד ובאהבה. במהרה קים מתאהבת בו ואינה מנסה לעזוב. הסרט נגמר כשקים מתעוררת ומגלה כי הכל היה רק חלום, פנטזיה.

הסרט הופק על ידי חברת "סרטי VCA" (*VCA Pictures*) שהיא חברת הפקות לסרטי פורנו מהותיקות והגדולות בתחום. המילטון עצמה החלה את דרכה כמו רויאל, ככוכבת סרטי פורנו בשנות השמונים והיום היא מביימת, עורכת ומפיקה סרטי פורנו בנסיון לייצר פורנוגרפיה שאינה משפילה ומדכאת נשים (Anderson, 2001). המילטון, כמו רויאל, היא חברה ב"היכל התהילה" של AVN ואף היתה מועמדת מספר פעמים כבמאית בטקס ה-AVN (טקס הפרסים הראשי של תעשיית הפורנו).

2.3 ***Sex Fest* (2006)** שביימה והפיקה קיילי אירלנד.

סרטה של קיילי אירלנד יצא לאור בשנת 2006. הסרט הוא בן 187 דקות ונחלק לשישה קטעים שונים, ללא אפיון של דמויות וללא הקשר נרטיבי, המציגים יחסי מין סאדו-מאזוכיסטים, בני כחצי שעה כל אחד. הסרט הופק על ידי חברת ההפקות *5th Element*. אירלנד, בדומה לרויאל והמילטון, החלה את דרכה ככוכבת סרטי פורנו בשנות התשעים. היא זוכת פרסים רבים בתחום כאחת השחקניות האהודות ביותר וחברה (כמו רויאל והמילטון) ב"היכל התהילה" של AVN. בשנות האלפיים החלה לביים סרטים שבהם גם השתתפה וב-2006 הקימה את *SlutWerkz*, חברת הפקות בניהולה המתאפיינת ביצירת סרטי פורנוגרפיה מאד מלוכלכת ומגונה רק על ידי במאיות נשים. מטרתה לקדם נשים יוצרות ולייצג פנטזיות של נשים (www.kylieireland.com/aboutme.html).

2.4 ***Rough Sex* (2009)** שביימה טריסטן טאורמינו.

סרטה של טריסטן טאורמינו יצא לאור בשנת 2009. הסרט הוא בן 152 דקות ונחלק לחמישה קטעים שונים, בני כחצי שעה כל אחד. בכל הקטעים הסרט מציג "מין קשה" (כשמו, Rough sex) שהוא מעין גרסא עדינה ומיינסטרימית יותר של יחסי מין סאדו-מאזוכיסטים. כל קטע מוקדש לשחקנית אחת וכולל ראיון דוקומנטרי איתה, עם השחקן שבחרה בו לשחק לצידה, וקטע משחק תפקידים ביניהם המממש פנטזיה שלה. הסרט הופק על ידי חברת ההפקות של טאורמינו *Smart Ass Productions* ועל ידי *Vivid Entertainment*. הסרט הוצג במספר פסטיבלים, זכה בשני פרסי קהל בפסטיבל הסרטים הקינקים בניו יורק והיה מועמד לפרס ה-AVN ולפרס ה-FPA (אך לא זכה).

טאורמינו היא היוצרת היחידה מבין ארבע היוצרות במחקר זה שלא החלה את דרכה כשחקנית פורנו. טאורמינו היא סופרת, כותבת טורים, עורכת ומחנכת מינית זוכת פרסים. במאית, מפיקה ואף כוכבת סרטי פורנו שזכו אף הם לפרסים. היא מרצה בקולג׳ים ואוניברסיטאות מובילים, ומעבירה סדנאות במיניות וזוגיות ברחבי העולם (Milne, 2005). טאורמינו זכתה במספר פרסי AVN ופרסי FPA. בשנת 2006 הקימה את חברת ההפקות *Smart Ass Productions*. טאורמינו יוצרת סרטי פורנו בכוונה מוצהרת וברורה ליצור פורנוגרפיה פמיניסטית ולאתגר את הקונבנציות הקיימות בפורנו המיינסטרימי (Taormino, 2005).

חלק ראשון: התוכן המיני בפורנוגרפיה פמיניסטית

1. האקטים המיניים

אחד המאפיינים החשובים ביותר בז׳אנר הפורנו המיינסטרימי הוא העובדה שנעשה בו ניסיון לספק מגוון רחב של ״טעמים״ מיניים, גם אם לא את כולם. על מנת למפות את מגוון יצוגי האקטים המיניים הללו ולהכיר את הקונבנציות של ז׳אנר הפורנו המיינסטרימי, נעזרה לינדה ויליאמס (Williams, 1989) ב״מדריך לקולנוען ליצירת פורנוגרפיה״ מאת סטיבן זיפלו (Ziplow, 1977), שהציע רשימה מפורטת של אקטים מיניים שיש לכלול בכל סרט מז׳אנר זה ואת הדרך המועדפת לצילומם. הרשימה כוללת:

1. **אוננות:** אוננות מוצגת בתקריב מואר היטב של איברי מין. זיפלו אומנם לא מציין זאת במפורש, אך ברור מתיאוריו כי מדובר ביצוג של אשה מאוננת. לעומת זאת, סצינות המציגות אוננות גברית הן נדירות יחסית.
2. **יחסי מין הטרוסקסואליים:** יחסי מין בין גבר ואשה הכוללים חדירה של איבר המין הגברי לאיבר המין הנשי, במגוון תנוחות ובהן הגבר מעל האשה, האשה מעל הגבר, צד בצד ובדוגי סטייל (בתנוחה זו האשה עומדת על ארבע והגבר חודר אל איבר מינה מאחור).
3. **יחסי מין לסביים:** יחסי מין בין נשים.
4. **מין אוראלי:** מין אוראלי הטרוסקסואלי הנעשה הן על ידי נשים לגברים והן על ידי גברים לנשים, עם עדיפות למין אוראלי שנעשה על ידי נשים לגברים.
5. **יחסי מין בשלישיה:** יחסי מין בשלישיה הכוללת שני גברים ואשה או שתי נשים וגבר. במקרה שבו הסצינה כוללת שני גברים, חל איסור חמור על מגע כלשהו ביניהם. לעומת זאת, במקרה שבו הסצינה כוללת שתי נשים, מותר ואף רצוי שיהיה מגע גם ביניהן.
6. **אורגיה:** יחסי מין בין מספר רב של משתתפים. בדומה לסצינות המציגות יחסי מין בשלישייה, גם בסצינות הללו אין כל מגע בין גברים אך מגע בין נשים הוא רצוי.
7. **מין אנאלי:** יחסי מין הכוללים חדירה של איבר המין של הגבר לפי הטבעת של האשה. אין הצגה של מין אנאלי שבו מתבצעת חדירה לפי הטבעת של גבר.

זיפלו מסתפק ברשימה הזו אך ויליאמס מוסיפה סעיף נוסף שהיא מכנה ״סאדי-מקס״:

8. **סאדי-מקס** (Sadie-max): סצינה המציגה יחסי מין סאדו-מאזוכיסטים כלשהם כמו הלקאה, קשירה וכדומה.

על אף שרשימה זו מעידה על מגוון רחב יחסית של אקטים מיניים[10], פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" (Dworkin, 1981, 1987, 2000; Mackinnon, 1987, 1994, 2000; Millet, 1970; Russell, 1998; Morgan, 1980; Forbes, 1996; Dines, 2010) רואות בכל יצוג המיניות הנשית בפורנו המיינסטרימי יצוג שהוא משפיל, מחפצן ומדכא נשים. לטענתן, על אף הניסיון לכאורה לספק מגוון רחב של יצוגים מיניים, פורנו מיינסטרימי הוא בבסיסו פאלוצנטרי. זאת משום שהוא משתמש ביצוגים פאליים בוטים לתיאור של כוח פאלי לשם עונג אירוטי פאלי. לנשים אין "קול" שיוויוני בפורנו מיינסטרימי; מרבית התסריטים נכתבים ע"י גברים הטרוסקסואלים ופונים בעיקר לקהל של גברים הטרוסקסואלים (Corsianos, 2007).

לעומתן, פמיניסטיות מזרם "האנטי-אנטי-פורנוגרפיה" רואות במגוון הרחב של היצוגים המיניים בפורנו המיינסטרימי מאפיין חיובי של הז'אנר (Stern 1982; Coeiw 1992; Williams 1991). לטענתן, לא זו בלבד שמגוון היצוגים המיניים הוא רחב, פורנוגרפיה אינה מציעה יצוג אחד בלבד של מיניות נשית ואינה סובבת סביב יצוג אחד חוזר. פורנו כולל מגוון רחב של דימויים ותרחישים, רבים מהם סותרים האחד את השני (Clover, 1993). לפיכך, הן רואות בז'אנר זה מאפיינים שעשויים להיות משחררים עבור נשים. למשל, האפשרות הטמונה בו לחגיגת המיניות הנשית הדגדגנית שיכולה לאתגר את הכוח הפאלי ולאפשר פלורליזם של עונג. למעשה, הן טוענות, פורנוגרפיה היא כנראה אחד הז'אנרים הקולנועיים היחידים שבו נשים אינן נענשות על ידיעותיהן ועל חיפושן ומציאתן את העונג המיני שלהן. כלומר, עבור זרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" הפמיניסטי, המאפיין החשוב של פורנו הוא שנשים יכולות לפעול בו על פי תשוקותיהן מבלי לחשוש מעונש, אשמה או הלקאה עצמית (Williams, 1989).

על רקע הויכוח הפמיניסטי ביחס ליצוג המיניות הנשית כפי שהוא עולה מיצוג האקטים המיניים בפורנו המיינסטרימי, בפרק זה אבחן יצוג זה כפי שהוא עולה מיצוג האקטים המיניים בפורנו פמיניסטי. אעשה זאת על ידי בחינת האקטים המיניים על פי הרשימה שהציע זיפלו, המייצגת היטב את הקונבנציות הפאלוצנטריות של יצוג אקטים מיניים בפורנו המיינסטרימי. בנוסף, אבחן האם סרטי פורנו פמיניסטיים

[10] הרשימה מציגה מגוון רחב למדי אך הוא אינו כולל את כל סוגי האקטים המיניים הקיימים. למשל, בפורנו מיינסטרימי לא יוצגו יחסי מין או מגע בין גברים מכל סוג שהוא, כפי שניכר מסעיפים 5 ו-6. כמו כן, לא תוצג כל החדרה לאיבר גוף גברי ולא יוצגו יחסי מין עם בעלי חיים או עם ילדים.

מאתגרים את הקונבנציות הללו והאם הם מציעים אלטרנטיבה יצוגית של אקטים מיניים ושל המיניות הנשית. מפאת קוצר היריעה אבחן רק את יצוגי האקטים המיניים המרכזיים ביותר ומעוררי המחלוקת המשמעותיים יותר; אוננות, יחסי מין הטרוסקסואליים (המתמקדים באקט החדירה), מין אנאלי וסאדי-מקס.

1.1 אוננות

הצגת אוננות הינה אחת הקונבנציות הרווחות של יצוגי התוכן המיני בז'אנר הפורנו המיינסטרימי. יצוג זה כולל על פי רוב הצגה של אשה מאוננת, בעוד שסצינות המציגות אוננות של גבר הן נדירות ביותר (Williams, 1989). לפיכך, ניתן לראות יצוג זה כמעורר מחלוקת בין פמיניסטיות מן הזרמים השונים של הויכוח על פורנוגרפיה.

מחד גיסא, ניתן להתייחס ליצוג האוננות הנשית בפורנו המיינסרטימי כאל יצוג משפיל ומחפצן נשים, בהתאם לתפיסה הפמיניסטית של הוגות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" (Dworkin, 1981, 1987, 2000; Mackinnon, 1987, 1994, 2000; Millet, 1970; Russell, 1998; Morgan, 1980; Forbes, 1996; Dines, 2010). זאת משום שניתן להתייחס אליו כאל יצוג שכל מטרתו היא לעורר מינית את הצופה הגבר על ידי הצגת גוף האשה לעונגו הויזואלי.

כפי שצוין ברשימה של זיפלו (Ziplow, 1977), רוב הסצינות המציגות אוננות בפורנו המיינסרטימי מציגות אוננות של נשים בלבד ומצולמות בתקריב מואר היטב של איבר המין הנשי. במידה רבה יצוג זה משקף בצורה המפורשת ביותר את המאפיין המרכזי של העונג הויזואלי המופק מצפייה בקולנוע, המבוסס על אובייקטיפיקציה של האשה, כפי שהגדירה אותו לורה מאלווי במאמרה "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Mulvey, 1975). אובייקטיפיקציה זו מכוננת את העונג הויזואלי הקולנועי כעונג גברי והיא מושתתת על הצגתה של האשה כספקטקל מיני להנאת הצופה, שנוכחותה אינה אלא "to be looked at".

האובייקטיפיקציה של האשה, לתענוגו של הצופה הגבר, מתאפשרת בין השאר באמצעות מנח הגוף. התנוחה האופיינית ליצוג אוננות נשית בפורנו מיינסרטימי, בה האשה מפנה פרונטלית את הגוף אל הצופה אך מטה את מבטה ממנו, מבנה את האשה כאובייקט חסר מהות פנימית. העירום מבסס את כוחו של המבט הפעיל המתבונן בגוף הכנוע. העמדת העירום בצורה פרונטלית תוך הטיית המבט באופן שמאפשר ניכוס ויזואלי על ידי הצופה, מהווה ביטוי לכניעה ולחולשה, והיא חלק ממבנה הדיכוי הפטריארכלי המנכס את העירום לסיפוק הפנטזיה המציצנית הגברית (Berger, 1972).

מאידך גיסא, ניתן לטעון על פי פמיניזם מזרם "האנטי-אנטי-פורנוגרפיה" כי עצם היצוג של אוננות נשית בכלל והיצוג שלה באופן חיובי בפרט, מציעים תפיסה יוצאת דופן בשיח למיניות נשית. מיניות נשית שכזו מציעה מקור לכוח והנאה עבור נשים שהוא עצמאי ואינו תלוי בגברים לצורך סיפוקו. גילי פליסקין (2007) טוענת כי על אף ההתפתחויות שהביאה המהפכה המינית לפני שנים, והתחושה כי השיח על מיניות הוא אפשרי וקל יותר כיום, אוננות נשית עודנה נתפסת בצורה שונה מאספקטים אחרים של מיניות. לפי פליסקין, גם כיום השיח על מיניות מתייחס אל אוננות כאל אקט מאיים ומביש. אוננות, מוסיפה פליסקין, היא נושא מושתק והמחיר שנשים עלולות לשלם אם יעזו לדבר עליו הוא כבד. הדבר מפתיע, היא מוסיפה, לאור העובדה שאוננות היא צורת המיניות הנפוצה בעולם, הזמינה ביותר וזו שאינה מאלצת להיות תלויה באדם אחר לצורך מימושה.

לכן, עצם היצוג של אשה מאוננת מציע יצוג של מיניות נשית שמסוגלת לשלוט בהנאתה ולספק את עצמה באופן עצמאי. ניתן לראות בכך יצוג של מיניות נשית המשחררת נשים מהתלות המינית שלהן בגברים (McClintock, 1992). בנוסף, יצוג של אוננות נשית כולל פעמים רבות הצגה של גירוי חיצוני דגדגני, גם אם בנוסף לו נעשה שימוש ביברטור או בדילדו. בכך, יצוג האוננות הנשית יכול להוות מקור לכוח והנאה עבור נשים משום שהוא כולל גם מאפיינים משחררים עבורן, כמו חגיגת המיניות הנשית הדגדגנית שיכולה לאתגר את הכוח הפאלי ולאפשר פלורליזם של עונג (Williams, 1989).

בסרטים שנבחנים במחקר זה הקונבנציה של הצגת אוננות נשברת במידה מסוימת בחלק מהסרטים. בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", וכן בסרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*", אין הצגה של אוננות כלל, לא של נשים ולא של גברים. ניתן להתיחס להמנעות של היוצרות הללו מהצגה של אוננות נשית כנסיון להמנע מיצוג משפיל של נשים על ידי המנעות מהצגתה של האשה כספקטקל מיני לעונגו הויזואלי של הצופה הגבר, כפי שנטען כי קורה פעמים רבות ביצוג האוננות הנשית בפורנו המיינסטרימי. יתכן גם כי המנעות זו נובעת מההנחה שספקטקל של אוננות נשית לא יהיה מגרה עבור קהל רחב יותר מהצופה הגבר. עם זאת, ניתן גם להתיחס להמנעות מהצגת אוננות נשית כשיתוף פעולה עם ההשתקה ההגמונית של פרקטיקה מינית זו שעשויה להיות משחררת עבור נשים, והמנעות מכל נסיון להציגה באופן כזה.

לעומתן, קיילי אירלנד, בסרטה "*Sex Fest*", מציגה יצוג מיינסטרימי למדי של אוננות. האוננות בסרט זה מיוצגת באופן המכוון במידה רבה להצגתה של האשה כספקטקל מיני להנאת הצופה. האשה מוצגת בתנוחה פרונטלית המפנה את גופה למבטו של הצופה ואף מפתה אותו באופן ישיר במבטה ובדבריה, באופן המקצין במידה רבה את ההתייחסות אל הצופה. ניתן לראות ביצוג זה של אירלנד את האוננות הנשית ככניעה

למוסכמות הז׳אנר הפורנוגרפי הפטריארכלי המשפיל והמחפצן נשים לטובת העונג הויזואלי של הצופה הגבר. מנגד, האשה שאירלנד מציגה (שהיא עצמה מגלמת במרבית הקטעים) אינה מפגינה כל חולשה או כניעות. היא מחזירה מבט פעיל וישיר למצלמה, פתייני אמנם אך אקטיבי בה בעת. בכך, על אף שיצוג זה הוא מיינסטרימי במידה רבה, אירלנד גם מערערת על הצבתה כאוביקט פאסיבי למבטו הפעיל של הצופה בה.

בסרטה של ג'יין המילטון, "*Taken*", ישנו יצוג אחד בלבד של אוננות נשית, של הדמות הראשית בסרט, קים, המגולמת על ידי כוכבת הפורנו ג׳ינג׳ר לין, באחת מהסצינות הראשונות. הסצינה מוצגת לאחר סצינת אקט מיני של הגיבורה עם בן זוגה, אקט מיני שבבירור לא סיפק אותה מינית. האוננות שאליה היא פונה כהמשך לסצינה הקודמת, עם עזיבתו של בן זוגה את החדר, נועדה להביאה לסיפוק המיני המוחמץ בכוחות עצמה. במידה רבה יצוג האוננות של האשה בסצינה זו, בדומה ליצוג אצל אירלנד, מוצג באופן שמחפצן את האשה לשם עונגו הויזואלי של הצופה. היא כוללת תקריבים על איבר מינה של האשה, והאשה מצולמת כשהיא שוכבת בתנוחה פרונטלית המכוונת אל הצופה.

סרטה של המילטון הוא סרט באורך מלא בעל נרטיב אחד אך לשם ניתוחו רצוי לחלקו לשני חלקים משום שהם כוללים יצוגים שונים; האחד הוא החלק המתאר את החיים ה״אמיתיים״ של הגיבורה והשני הוא החלק המתאר פנטזיה שלה על חיים חלופיים. בקטעים המתארים את החיים ה״אמיתיים״ המילטון משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי. לעומתם, בקטעים המתארים את הפנטזיה, המילטון משתמשת ביצוגים אשר פעמים רבות מאתגרים קונבנציות פורנו מיינסטרימיות (כפי שנראה בהמשך). סצינת האוננות האחת המוצגת בסרט זה מופיעה כחלק מ״החיים האמיתיים״ של הגיבורה ויתכן שבשל כך יצוג זה אינו מאתגר את הקונבנציה הרווחת בפורנו מיינסטרימי של הצגת אוננות נשית באופן המציג את האשה לראווה, לעונגו הויזואלי של הצופה.

אולם, לסצינה זו (ביחד עם קודמתה) יש משמעות נרטיבית בסרט זה משום שמטרתה להציג את התשוקה המינית שהגיבורה חשה, את התסכול שלה מיחסי המין עם בן זוגה ואת האופן שבו היא נהנית ממין. הסצינה המתמקדת ביצוג ההנאה המינית של הגיבורה הופכת מדד להשוואה לסצינות מיניות אשר יוצגו בהמשך הנרטיב. ככזו, מטרת שתי הסצינות העוקבות הללו אינה דווקא לעורר מינית את הצופה על ידי הצגה של אקטים מיניים מפורשים, אלא לספק את המניע לנרטיב של הסרט כולו.

אם כן, בשניים מתוך ארבעת הסרטים לא מוצגת אוננות כלל ובשניים האחרים מוצגת אוננות באופן התואם למדי את הקונבנציה בפורנו המיינסטרימי, עם אלמנטים קלים בלבד העשויים לשרת מסר חתרני (החזרת המבט אצל אירלנד וההקשר הנרטיבי אצל המילטון). בשני המקרים, האוננות הנשית אינה מוצגת בזכות עצמה באופן שעשוי להעצים את חשיבותה כאקט שיכול להוות מקור לכוח והנאה עבור נשים. יצוג זה

אינו מאתגר את מרכזיותו של הכוח הפאלי ואינו מאפשר פלורליזם של עונג או שחרור של נשים מהתלות המינית שלהן בגברים כפי שפמיניסטיות מזרם "האנטי-אנטי-פורנוגרפיה" היו יכולות לקוות לו (Williams, 1989 ; McClintock, 1992). אצל אירלנד האוננות הנשית בכל יצוגיה מהווה אקט מיני שתמיד מקדים אקטים מיניים עם פרטנר (אחד או יותר). אצל המילטון, האוננות מספקת צורך מיני שלא מומש במין הטרוסקסואלי עם פרטנר. כלומר, היא אינה מוצגת כמקור להנאה משוחררת אלא כפיצוי מדרגה שניה. יחסי מין הטרוסקסואליים, שבמרכזם אקט החדירה, מיוצגים עדיין בשני הסרטים הללו כאקט המיני המרכזי והמשמעותי יותר ובו אדון כעת.

1.2 יחסי מין הטרוסקסואליים

הצגת האקט המיני של יחסי מין הטרוסקסואליים אף היא, כמו אוננות, אחת הקונבנציות הרווחות של הפורנו המיינסטרימי. יצוג זה כולל הצגה של יחסי מין בין גבר ואשה הכוללים חדירה של איבר המין הגברי לאיבר המין הנשי, במגוון תנוחות. בין התנוחות הללו ; הגבר שוכב מעל האשה, האשה מעל הגבר, צד בצד ובדוגי סטייל (בתנוחה זו האשה עומדת על ארבע והגבר מחדיר את איבר מינו לאיבר מינה מאחור).

חדירה כפרקטיקה מינית נתפסת פעמים רבות כמגדירה המרכזית ואף היחידה של המושג "מין הטרוסקסואלי" בכלל ושל מין בפורנו מיינסטרימי בפרט. תפיסה זו מכונה בתיאוריה הפמיניסטית "ציווי החדירה" והיא מתייחסת לטענה כי בשיח החברתי הרווח לא ניתן להגדיר מין הטרוסקסואלי ככזה שאינו כולל חדירה. למעשה, חדירה היא אינהרנטית כל כך לפרקטיקה המינית ההטרוסקסואלית שהיא עצמה ההטרוסקס (מין הטרוסקסואלי) (Jackson 1984).

חוקרות שבחנו תפיסה זו בראיונות עומק עם מספר רב של משתתפים ומשתתפות מצאו אישוש לטענה כי קיים "ציווי חדירה" בשיח החברתי : הן גברים והן נשים הגדירו "מין אמיתי" ככזה שכולל ציווי חדירה במרכזו של מין הטרוסקסואלי. חדירה נתפסה על ידי המשתתפים במחקרים הללו כמרכיב "האולטימטיבי" של מין הטרוסקסואלי, כ"מסקנה המתבקשת", וכ"דבר הנורמלי לעשות". יתרה מזו, הטענה כי חדירה היא מרכיב אינהרנטי במין הטרוסקסואלי נתפסה לעיתים קרובות כמובנת מאליה וכחלק מההגדרה עצמה של מין הטרוסקסואלי (Holland et al. 1998; McPhillips, Braun & Gavey 1999, 2001; Gavey, McPhillips & Doherty, 2001).

חדירה היא קונבנציה רווחת כל כך בשיח החברתי עד שהיא נתפסת כתנאי בל יעבור גם בפורנו מיינסטרימי. בדומה לתפיסתה כמגדירה של מין הטרוסקסואלי, חדירה היא גם המגדירה של ז'אנר פורנוגרפי

זה ומה שמבחין בינו לבין הז'אנר המכונה פורנו רך או אירוטיקה (זיו, 2013). בדומה, גם בסרטים שנבחנים במחקר זה ניכר כי "ציווי החדירה" לא נשבר והוא מופיע בכל ארבעת הסרטים ובכל הסצינות המיניות שבהם. אמנם, זו אינה הפרקטיקה המינית היחידה המופיעה בסרטים הללו אך היא ללא ספק המרכזית והחוזרת שבהן.

ניתן לחלק את הביקורת הפמיניסטית על "ציווי החדירה" לשתי טענות עיקריות. הטענה האחת רואה בו דגם דכאני של מיניות משום שמרכזיותה של החדירה הופכת כל פרקטיקה מינית אחרת לשולית ובכך מקטינה בערך של פרקטיקות מיניות אחרות שעשויות לגרום לנשים הנאה רבה יותר ובלתי תלויה בצרכי הגבר. על כן, יש להרחיב את ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים כך שיכללו אקטים מיניים נוספים לחדירה ויערערו על חשיבותה. הטענה הביקורתית השניה רואה בעצם אקט החדירה אקט אלים, היררכי ומשפיל המהווה ביטוי גופני קונקרטי של שליטה גברית וכניעה נשית. על כן יש לבטלו כליל או לשכתב הן את הקשר שבין נחדרות ונחיתות והן את הקשר שבין נשיות ונחדרות. בסרטים שנבחנים במחקר זה ניכרת התמודדות עם שתי הטענות הללו. בחלקם נעשה נסיון להרחיב את ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים ולערער על מרכזיותו של אקט החדירה. בחלקם האחר נעשה נסיון לשכתב אקט זה מאקט פאלוצנטרי, אלים ומשפיל לאקט שבו דווקא האשה הנחדרת היא הסוביקט ובעלת השליטה.

1.2.1 הרחבת ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים

מרכזיותו של "ציווי החדירה" הופכת כל אקט מיני אחר שאינו כולל חדירה לכזה הנחשב כ"משחק" בלבד, משום שאינו "הדבר האמיתי". יתרה מזו, ה"משחק" נתפס בדרך כלל כהכנה בלבד ל"דבר האמיתי" שיתרחש בחדירה ועל כן הוא מכונה "משחק מקדים". לרוב, אין המשך בו לאחר שהתקיימה חדירה, המהווה את האקט המיני "האולטימטיבי". לכן, חדירה היא גם האקט האחרון לפני הפורקן המיני הגברי המסמן את סוף האקט המיני כולו.[11] בדומה לכך, בפורנו מיינסטרימי קיים רצף קבוע למדי הכולל "משחק מקדים", חדירה ואורגזמה של הגבר, שלאחריה נגמרת האפיזודה המינית (זיו, 2013).

דגם זה של מיניות הטרוסקסואלית, שבמרכזו אקט החדירה, נתפס על ידי פמיניסטיות רבות כדגם דכאני עבור נשים. שרי הייט טוענת, ב"דו"ח הייט" המפורסם (1977), כי דגם היחסים המיניים הרווח הזה מנצל נשים ומדכא אותן. הרצף של "משחק מקדים", חדירה ובעקבותיהם אורגזמה של הגבר, המוגדרת כשיא וסיום האקט המיני, מעניק סיכוי קלוש להנאתה של האשה הנתונה כמעט תמיד לשליטת הגבר. דגם זה אף שולל כל ביטוי לרגשות המיניים של נשים מלבד אלו המספקים את צרכי הגבר. בעיניה, לא זו בלבד שחדירה

[11] על הקשר בין הפורקן המיני הגברי וסימונו את סוף האקט המיני אדון בפרק הבא על ה"מאני שוט".

ואורגזמה גברית אינן נחוצות בכל מגע מיני הטרוסקסואלי, יש לשנות את צורת יחסי המין באופן שיהיו הדדיים יותר ומגוונים יותר.

בדומה, רוזלינד גיל ורבקה ווקר (Gill & Walker, 1993) מציינות כי כפמיניסטיות הטרוסקסואליות הן נמצאות במאבק מתמיד לראות במין יותר מרק חדירה. לטענתן, חדירה היא פחות מהנה מינית עבור נשים מצורות אחרות של מגע מיני, אבל מעבר לכך היא מהווה ראיה צרה של הפוטנציאל המיני. גיל וווקר כותבות כי בתור נשים צעירות פמיניסטיות הטרוסקסואליות הן מרגישות שהן נמצאות בחזית של מאבק על יחסי מין שהם מהנים באופן הדדי.

דידרה אינגליש, אמבר הוליבאף וגייל רובין (English, Hollibaugh & Rubin, 1982) טוענות כי מהפכה מינית פמיניסטית עתידית תאסור בראש ובראשונה כמה צורות של ביטוי מיני ובראשן החדירה ההטרוסקסואלית. לדידן, בעידן שלאחר המהפכה, איש לא ירצה עוד בפרקטיקה מינית זו שהיום אינה אלא נכפית על נשים על ידי "הדומיננטיות הגברית הסקסיסטית והפטריארכיה ששטפו את מוחנו מילדות להאמין שמדובר בדחף גופני למרות שישנן תשוקות אירוטיות שהן לגמרי בריאות ושיוכלו לפרוח בחברה מהפכנית חדשה" (תרגום שלי, עמ' 41).[12]

אם כן, נראה שיש לבחון ולאתר הנאה הטרוסקסואלית בדרכים שאינן רק מערערות על קיום החדירה אלא כאלו שמרחיבות את הטריטוריה של המיניות הנשית ושעשויות ליצור מרחב ושפה עבור נשים לתאר תשוקה ונסיון להנאות שונות (McPhillips, Braun & Gavey ,1999; Rubin, 1984). גישה שכזו יכולה אף לאתגר ולהתעמת עם מבני כוח קיימים ולשנות תפיסות מסורתיות (Crawford et al. 1994; Rubin, 1984). למעשה, יתכן כי על ידי קידום עצם הרעיון של חדירה כאקט הכרוך בבחירה (המאפשר לבחור או לא לבחור בה כחלק מהפרקטיקה של מין הטרוסקסואלי) נוכל לחתור תחת "ציווי החדירה" (McPhillips, Braun & Gavey, 2001). או אז, ההגדרה של יחסי מין תכלול מגוון רחב של אפשרויות לפרקטיקות מיניות שבהן החדירה והשיא באורגזמה אינם המטרה ואינם "לא-המטרה". הגדרה מחודשת שכזו תערער על הניגוד המסורתי הקיים בין משחק מקדים לחדירה ויחסי מין יוגדרו בכללותם כ"משחק של תוך כדי" (interplay) (Potts, 2000).

[12] "…Male domination and patriarchy which has brainwashed us from childhood into believing that our bodies are driven to this, in spite of the terrifically healthy erotic desires which would bloom in a new, revolutionary society." (English, Hollibaugh & Rubin, 1982, p.41)

בפורנוגרפיה ניתן למצוא דוגמא לחתרנות שכזו בספרות פורנו הטרוסקסואלית נשית עכשווית. בסיפורים רבים בז'אנר זה החדירה מאבדת את מעמדה הפריבילגי ולעיתים קרובות היא לא מופיעה כלל. האקטים המיניים המתוארים הם של גברים המענגים נשים באמצעות מין אוראלי או בעזרת האצבעות. אסטרטגיה זו דוחה את המרכזיות והפונקציה המגדירה של החדירה הפאלית ומציעה סוגים אחרים של חדירה או פרקטיקות מיניות אחרות כמקור לעונג מיני נשי (זיו,2013).

בסרטים שנבחנים במחקר זה לא היתה חתרנות דומה לזו הדוחה את מרכזיותה של החדירה, אך באחדים מהסרטים נעשה נסיון להציבה בתוך הקשר רחב יותר. בדומה לטענות שצוינו לעיל, קנדידה רויאל (Royalle, 1993) מציינת כי היא אינה אוהבת להשתמש במונחים "משחק מקדים" (foreplay) או "משחק שאחרי" (afterplay) משום שמונחים אלה מרמזים בעיניה על כך שחדירה היא המטרה האמיתית והיחידה של יחסי מין. במרבית סרטיה של רויאל, כמו גם בסרטן של מנואלה סברוסה ורויאל "*Caribbean Heat*" שנבחן במחקר זה, יחסי המין מוצגים בתוך הקשר של רגשות ויחסים (Segal, 1992). ב-"*Caribbean Heat*" סברוסה ורויאל מציגות הצגה ארוכה למדי של עלילה הבונה את היחסים בין הדמויות, וכן הצגה ארוכה של התגפפויות, ליטופי הגוף ונשיקות המתרחשות לפני, אחרי ותוך כדי האקט המיני.

יצוגים דומים לאלו ניתן למצוא גם בסרטה של ג'יין המילטון "*Taken*", אך רק בקטעים המתארים את הפנטזיה של גיבורת הסרט על חיים חלופיים. כפי שציינתי בתת הפרק הקודם, בקטעים הללו בסרטה המילטון משתמשת ביצוגים אשר פעמים רבות מאתגרים קונבנציות פורנו מיינסטרימיות. בדומה לרויאל, המילטון מציגה בקטעים האלה יחסי מין בתוך הקשר של יחסים אישיים תוך התמקדות בהצגה של רגש הנמשך לאורך כל האקט המיני והצגה ארוכה של "משחק מקדים" מושקע באשה, התגפפויות, חיבוקים ונשיקות רבות.

יצוגים אלו של רויאל והמילטון שונים מהיצוג הנהוג בפורנו מיינסטרימי שבו לנשיקות יש חלק מינורי ביותר אם בכלל וכן לעלילה וליחסים רגשיים בין הזוג (Beggan & Allison, 2003). למעשה, בפורנו מיינסטרימי בדרך כלל אין כל הצגה של נשיקות המסמלות קשר רגשי. סינדי פאטון (Patton, 1989) טוענת שהסיבה לכך נעוצה באיום הטמון בנשיקה משתי סיבות: ראשית, היא מכניסה רגש לפורנו ובכך מאיימת להפר את הריגוש שבמין ללא מעצורים. שנית, נשיקות הן לא תלויות מגדר, הן הדדיות, ואין בהן תפקידים מוגדרים. לטענתה, פורנוגרפיה פועלת על פי רוב לפי מסמנים של הקונבציות המגדריות גברי/פעיל ונשי/סביל. נשיקה היא דמוקרטית מידי, טוענת פאטון, אקט משותף של פעולה וקבלה באופן סימולטני. בכך, רויאל והמילטון מערערות במידה מסוימת על הקונבנציה של מרכזיות החדירה אך אינן מוותרות עליה כליל.

בדומה לרויאל, טריסטן טאורמינו (Taormino, 2005) מתארת את תהליך היצירה שלה ככזה הכולל צילומי סצינות ארוכות של "משחק מקדים" על מנת להדגים כי קיים מגוון רחב של גירויים מלבד חדירה. עם זאת, היא מודה, מרבית הצילומים הללו נחתכים בעריכה. בנוסף, בסרטיה היא מכניסה קטעים שבהם השחקנים והשחקניות מדברים זה עם זו על מה הם אוהבים ביחסי מין ומה הם היו רוצים להציג בסצינה. טאורמינו טוענת כי למרות שסצינות אלו מאטות מאד את הקצב של הסרט, הן חיוניות כהכנה ראויה לחדירה. לטענתה, "אף אחד לא צריך לעבור מאפס לשישים בחמש שניות" (תרגום שלי, עמ' 91).[13] גם בסרטה "*Rough Sex*" שנבחן במחקר זה, מרבית הקטעים מציגים "הכנה" שכזו. אולם, מרכזיותה של החדירה אינה מתערערת בסרט זה וכפי שטאורמינו ציינה בעצמה, שלא כמו אצל רויאל והמילטון, מרבית מה"הכנה" לחדירה נחתכת לבסוף בעריכה ואינה מופיעה בסרט עצמו.

1.2.2 הגדרה מחדש של אקט החדירה

בניגוד להצעות הפמיניסטיות שצוינו לעיל, כי יש להרחיב את תפיסת המיניות כך שתכלול בנוסף לחדירה אלמנטים נוספים, פמיניסטיות רדיקליות יותר יטענו כי ל"ציווי החדירה" משמעויות עמוקות והרסניות יותר משלילת ההנאה המינית הנשית וצמצום הגדרת המין ההטרוסקסואלי לחדירה בלבד. עמליה זיו (2013) טוענת כי לא זו בלבד שחדירה היא משמעותית בשיח על יחסי מין, נחדרות היא אף מרכיב מרכזי בהגדרה התרבותית של נשיות והיא נתפסת כמאפין נשי בלעדי, כאלמנט המרכזי שמבחין בין גברים ונשים. בד בבד עם תפיסתה של הנחדרות כמרכיב מהותי במיניות הנשית, זיו מוסיפה, חדירה מינית נתפסת כאקט אלים, היררכי ומשפיל ונחדרות מסמלת סטטוס חברתי נמוך.

הטוענת העיקרית לכך שחדירה מינית היא פוגענית עבור נשים היא גם אחת ממובילות המחנה הפמיניסטי ה"אנטי-פורנוגרפי", אנדראה דבורקין. דבורקין (2005) טוענת כי משגל הטרוסקסואלי (כלומר, חדירה) הוא אקט אלים ופוגעני במהותו המהווה ביטוי גופני קונקרטי של שליטה גברית וכניעה נשית. חדירה באמצעות הפין מתוארת אצל דבורקין כאקט של בעלות, הפעלת כוח, כיבוש וכפגיעה באוטונומיה של האשה כסוביקט.

זיו (2013) טוענת כי באופן פרדוקסלי טענותיה של דבורקין למעשה מאמצות את המשמעויות הסימבוליות המובנות על ידי השיח הפטריארכלי על מין. משמעויות אלו מזהות את הפאלוס עם הפין ואת

[13] "No one should go from zero to sixty in five seconds" (Taormino, 2005, p. 91)

הנחדרות עם אובדן הסוביקטיביות. בכך, דבורקין משעתקת את התפיסה ההגמונית הסטראוטיפית הרואה במיניות הגברית אגרסיביות וקומפולסיביות ובמיניות הנשית מופנמות ורוחניות.

בעיני דבורקין הפתרון לדיכוי שבחדירה ההטרוסקסואלית נעוץ בביטול כליל של פרקטיקה מינית זו. אולם, זיו טוענת כי יצוגים אלטרנטיבים של פורנוגרפיה מציעים פתרונות אחרים שגם משכתבים את הקשר שבין נחדרות ונחיתות וגם קוראים תיגר על הקשר בין נשיות ונחדרות. עוד טוענת זיו כי בניגוד לדבורקין שרואה חדירה מינית כמייצגת תמיד בעלות ושליטה, ישנם יצוגים המציעים משמעות אחרת לאקט החדירה. משמעות שכזו תלויה במגוון גורמי הקשר כמו הסכמה, יחסי הכוחות בין בני הזוג, מי היוזם והמכוון של האקט, התנוחה המינית, השליטה הגופנית ומאזן ההנאה.

למשל, בטקסטים של ספרות פורנו לסבית ניתן למצוא דגש על אקטיביות, כוח ועל הסוכנות של הפרטנרית הנחדרת. בנוסף, בפורנוגרפיה זו החדירה איננה חדירה עם פין, כמו במשוואה ההטרוסקסואלית הרווחת והעדרו של הפין גורם בהכרח להגדרה מחדש של משמעויות החדירה. כלומר, אם בחדירה עם פין ההנחה היא שהעונג המיני של החודר הוא העומד במרכז האקט המיני, אזי בחדירה ללא פין (עם אצבע, דילדו או כל אביזר אחר) ההנאה המינית של הנחדר/ת היא המטרה המרכזית. העובדה שחדירה עם פין נתפסת ככזו שמונעת מהנאה מינית גניטלית של החודר היא המאפשרת את המשמעות התרבותית הרואה באקט זה אקט מנצל ומחפצן. לכן, במין לסבי, שבו אין הנאה גניטלית לחודרת, הפרדיגמה השלטת לפיה החודר הוא בעל הכוח, העונג והסוביקטיביות בהכרח מתערערת. המודל האירוטי הלסבי חושף את העובדה שעונג מיני אינו רק עונג גניטלי ואינו קיים רק עבור החודר.

משמוע מחדש של אקט החדירה בפורנו נשי יכול להתקיים גם ביצוגים ויזואליים, טוענת זיו. למשל, אנני ספירנקל, בסרטה "*The Sluts and Goddesses Video Workshop*" בונה הקשר שבו הבעיתיות שבחדירה הופכת ללא רלוונטית. בסרט זה ספרינקל נחדרת על ידי שתי נשים בו זמנית אך העוצמה המינית שהיא מקרינה הופכת את עובדת היותה נחדרת לשולית. היא אינה פאסיבית או נשלטת בסצינה זו והנשים החודרות אליה נמצאות בתפקיד שרתני. יתרה מזו, ספרינקל מפגינה שליטה מוחלטת במיניותה גם כאשר היא מאבדת שליטה בהגעה לאורגזמה (זיו, 2013).

תיאור זה מזכיר במידה רבה את היצוג של קיילי אירלנד בסרטה "*Sex Fest*", שנבחן במחקר זה. על אף שאירלנד מציגה יצוג מיינסטרימי ביותר של פורנו הטרוסקסואלי לאורך כל סרטה ואינה מערערת כלל על מרכזיותה של החדירה (או על כל קונבנציה אחרת של פורנוגרפיה מיינסטרימית), כפי שצוין קודם לכן, האשה שאירלנד מציגה (שהיא עצמה מגלמת במרבית הקטעים) אינה מפגינה כל חולשה, כניעות או נחיתות. בדומה לספרינקל, אירלנד אינה פאסיבית או נשלטת והיחס לגברים החודרים אליה בסרט הוא כאל מי שמשרתים

אותה. היחס של אירלנד אל הפין כאוביקט ניכרת לכל אורך הסרט בהתייחסותה המינימלית לגבר שהוא בעל הפין, הזוכה לזמן מסך ומלל מוגבל וקצוב ביותר. גם באופן "פורמלי" יותר, בכתוביות הפתיחה והסיום לסרט, אירלנד מכנה את השחקנים הגברים בכינוי "הבשר" ("The beef") המשקף את התייחסותה אליהם כאל אוביקט בלבד לשירותה.[14] אם כן, על אף שהחדירה מהווה מאפיין מרכזי גם בסרט זה, אירלנד מערערת על המשמעויות שדבורקין מזהה בפרקטיקה מינית זו לפיה החודר הוא בעל הכוח, העונג והסוביקטיביות, ומציעה מודל הפוך שבו האשה הנחדרת היא הסוביקט המתענג ובעלת השליטה.

1.3 מין אנאלי

היצוג של מין אנאלי מהווה אף הוא קונבציה רווחת בפורנו מיינסטרימי, כפי שניתן להסיק מרשימתו של זיפלו ב"מדריך לקולנוען ליצירת פורנוגרפיה" (Ziplow, 1977). ניתן לראות בקונבנציה זו מעין יצוג של גרסא "מתקדמת" יותר של חדירה הטרוסקסואלית של איבר המין הגברי לאיבר המין הנשי. זאת משום שקונבנציה זו כוללת אך ורק חדירה של איבר המין של הגבר (או של אצבעות ואביזרים אחרים) לפי הטבעת של האשה. אין בפורנו מיינסטרימי יצוג של מין אנאלי שבו מתבצעת כל סוג של חדירה לפי הטבעת של גבר (Williams, 1989).

מחד גיסא, הטענות כנגד חדירה ואגינלית שהוצגו בסעיף 1.2, תקפות גם כנגד חדירה אנאלית ואולי אף במשנה תוקף משום שעל פי רוב חדירה אנאלית אינה כוללת גירוי גניטלי עבור הנחדר/ת (זיו, 2013). משום כך נראה כי פרקטיקה זו מתאימה במיוחד לטענה של אנדראה דבורקין, ממובילות הזרם הפמיניסטי ה"אנטי-פורנוגרפי", לפיה פורנוגרפיה מחזקת את התפיסה של נשים כאיברי גוף בלבד לשימושם של גברים למטרות עינוג מיני (Dworkin, 1981, 1987, 2000). בנוסף, פרקטיקה מינית זו נתפסת לעיתים, כפי שגייל רובין מציינת (English, Hollibaugh & Rubin, 1982), כ"דבר המחריד ביותר בעולם, כה לא נעים שהמחשבה על כך היא כעל דבר שאיש לא יכול למצוא אותו מהנה אלא אם הוכרח לעשות זאת" (תרגום שלי, עמ' 50).[15] תפיסה שכזו מובילה להנחה כי כל מין אנאלי הוא צורה של כפיה או אונס, מוסיפה רובין. ואכן, הפרקטיקה המינית של מין אנאלי מקושרת פעמים רבות לאלימות, סאדיזם והשפלה, כלומר כהקצנה של המשמעויות המיוחסות לחדירה בכלל (זיו, 2013).

---

[14] ארחיב על כך בפרק הבא על ה"מאני שוט".

[15] "The most appalling thing in the world, so unpleasant that your idea is that no one else would find it pleasant unless they were coerced into it." (English, Hollibaugh & Rubin, 1982, p.50)

מאידך גיסא, כפי שרובין מציינת (English, Hollibaugh & Rubin, 1982), עבור אנשים רבים מין אנאלי הוא מהנה ונעשה מבחירה ולא תחת איומים. כמו כל פרקטיקה מינית אחרת, היא טוענת, "מופע האימים של אדם אחד הוא התענוג של אדם אחר"[16] (תרגום שלי, עמ' 50). היכולת להציג פרקטיקה מינית זו בפורנו עשויה להיות משחררת עבור נשים רבות ולאפשר פלורליזם של עונג, כפי שטוענות פמיניסטיות מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" (Williams, 1989).

למשל, טריסטן טאורמינו, כותבת ויוצרת פמיניסטית שאחד מסרטיה נבחן במחקר זה, נחשבת במידה רבה ל"כוהנת" המין האנאלי. סרטה הראשון משנת 1999, מסרטיה המפורסמים והמצליחים ביותר, הוא מדריך למין אנאלי ונקרא "*The Ultimate Guide to Anal Sex for Women*" (הוא מבוסס על ספר שכתבה שנתיים קודם לכן). הסלוגן של אתר האינטרנט שלה (www.puckerup.com) הוא "הנאה אנאלית סקסית, חכמה וקינקית" (Lust, 2010, p.201. תרגום שלי).[17] ברוח זו נקראת גם חברת ההפקות שלה "*Smart Ass Productions*" (Lust, 2010).

טאורמינו עצמה מציינת כי מין אנאלי הוא טאבו שהיא מאד נלהבת לגביו. הכוונה שלה ביצירה של סרט המדריך למין אנאלי לנשים היתה לא רק ללמד נשים כיצד להנות ממין אנאלי אלא גם לעורר בהן את ההשראה לעשות זאת. היא אף השתתפה בסרט בעצמה כדי להראות שלא רק כוכבות פורנו יכולות להנות ממין אנאלי אלא כל אשה. השאיפה שלה ביצירת הסרט היתה ליצג את הפנטזיה המינית שלה, גם אם היא נדמית קיצונית לאנשים מסוימים, משום שלכל אדם יש הזכות לפנטזיה שלו או שלה. אחד המאפיינים הפמיניסטיים בעיני טאורמינו ביצירה של פורנו הוא מתן המידע והרעיונות על מין שהם בעלי השפעה מעצימה על הצופה. פורנו בעיניה מספק מקור השראה לפנטזיות אבל גם מספק אישור לצופה שרואה יצוג לפנטזיות שלה ולמיניות שלה (Taormino, 2005).

מלבד האפשרות להציג מגוון רחב של פרקטיקות מיניות, לטענת זרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" הפמיניסטי, פורנו יכול אף להוות משאב שנשים יכולות לנכס לשם המשגה מחדש של סובייקטיביות מינית נשית (Gordon, 1984). למשל, בחדירה אנאלית כשלעצמה (לאו דווקא באופן שבו היא מוצגת בפורנו מיינסטרימי) טמון הפוטנציאל לערער על התפיסה של דבורקין ושותפותיה לזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" לפיה אקט החדירה מקשר הן בין נחדרות ונחיתות והן בין נשיות ונחדרות (זיו, 2013).

[16] "What is one person's horror show is another person's delight." (English, Hollibaugh & Rubin, 1982, p.50)

[17] "Smart sexy anal kinky fun." (Lust, 2010, p.201)

ערעור על התפיסה של אקט החדירה ככזה המקשר בין נחדרות ונחיתות ניתן למצוא בספרות פורנו הטרוסקסואלי נשי עכשווי, כפי שזיו מתארת אותה (זיו, 2013). בספרות זו, כפי שצוין בסעיף הקודם, פעמים רבות חדירה וגינלית לא מופיעה כלל וגברים מענגים נשים באמצעות מין אוראלי או בעזרת האצבעות. סיפורים שכן עוסקים בחדירה פאלית מציעים לה משמעויות אלטרנטיביות כמו חדירה אנאלית שבה האשה נמצאת בשליטה ונהנית מאורגזמה רבת עוצמה בעוד שהפורקן המיני של הפרטנר שלה לא מוזכר כלל. התחושה המתוארת של האשה בסיפורים הללו היא תחושת כוח. התיאור של נחדרות במונחים של אקטיביות וכוח הוא מענין במיוחד כאשר מדובר בחדירה אנאלית שמקושרת פעמים רבות כאמור לאלימות, סאדיזם והשפלה. לכן, תיאור של חדירה אנאלית כמהנה ואף כמעצימה מהווה קריאת תיגר על הזיהוי של חדירה עם אלימות על ידי הגדרה מחדש של הסוג המוקצה ביותר של חדירה מינית.

פוטנציאל אחר שניתן למצוא בפורנוגרפיה הוא ערעור על החלוקה המגדרית בחדירה שבה הגבר הוא החודר והאשה היא הנחדרת. למשל, בחברת ההפקות "SIR", היוצרת פורנו לסבי, הופקה סדרת סרטים שנקראת "*Bend Over Boyfriend*" ובה הנשים הן החודרות אנאלית לגברים באמצעות דילדו ואצבעות. יצוג שכזה מבצע שכתוב רדיקלי של הגדרת החדירה במין הטרוסקסואלי ומציע הגדרה מחדש של נחדרות כחלק ממיניות גברית ושל החדרה כחלק ממיניות נשית. הסרטים בסדרה מציגים את הפרקטיקה המינית הזו כחלק מתסריטי פנטזיה שונים של אשה החודרת לגבר בעיקר כחלק ממסגרת של משחק תפקידים אירוטי של שולטת-נשלט הפועל למיתון שבירת הטאבו על ידי הצבתה בתוך הקשר של משחק (זיו, 2013).

כפי שנמצא בתת הפרק הקודם על יחסי מין הטרוסקסואליים, ההתמודדות של פורנו פמיניסטי עם "ציווי החדירה" כוללת נסיון להציבה בתוך הקשר רחב יותר ולערער על מרכזיותה או נסיון לשכתב אותה מחדש כך שמתערער הקשר שבין נחדרות ונחיתות. אולם, אף אחד מהסרטים לא מוותר עליה כליל. לעומת זאת, בהתאם לתפיסה של מין אנאלי כגרסא קיצונית יותר של חדירה הטרוסקסואלית ואגינלית, ההתמודדות של הסרטים הללו עם אקט מיני זה היא קיצונית יותר.

בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל "*Caribbean Heat*", בדומה לדרך התמודדותן עם יצוג הקונבציה של אוננות, אין כל הצגה של מין אנאלי. כך גם בקטעי "הפנטזיה" של הגיבורה בסרטה של ג'יין המילטון "*Taken*" אין כל הצגה של מין אנאלי. רויאל עצמה מספרת כי הסרטים הראשונים שביימה הופצו על ידי אחת מחברות ההפצה הגדולות של סרטי פורנוגרפיה דאז, וכי היא נתבקשה להוסיף לסרטים הללו סצינות של מין אנאלי שלא היו בהם. הבקשה דחתה אותה כל כך עד שהחלה בהפצה עצמאית של סרטיה (Royalle, 1993). מעניין כי גם בסרטה של טריסטן טאורמינו "*Rough Sex*" קיים יצוג מועט מאד של מין אנאלי, על אף

שזוהי הפרקטיקה המינית המזוהה עימה ביותר. למעשה מין אנאלי מוצג רק פעם אחת לאורך כל הסרט, במפגש מיני אחד מתוך החמישה.

ניתן להתיחס להמנעות זו מהצגה של מין אנאלי כנסיון להמנע מיצוג של אקט שנתפס פעמים כה רבות כאחד מהאקטים האלימים והמשפילים ביותר כלפי נשים. תפיסה זו תואמת את הטענות של הזרם הפמיניסטי ה"אנטי-פורנוגרפי" כפי שהוזכרו לעיל. עם זאת, ניתן גם להתיחס להמנעות מהצגת מין אנאלי הן כחוסר יצוג של פרקטיקה מינית שנשים רבות עשויות למצוא מהנה וחסימת האפשרות ליצוג מגוון רחב של עונג מיני עבור נשים, והן כחוסר נסיון לערער או לחתור תחת היצוג הבעייתי של קונבנציה זו כפי שהיא מיוצגת בפורנו מיינסטרימי.

בניגוד ליצוג המועט של מין אנאלי בסרטה של טאורמינו, ולחוסר היצוג של מין אנאלי בסרט של סברוסה ורויאל ובקטעי הפנטזיה בסרטה של המילטון, בקטעים המתארים את החיים ה"אמיתיים" בסרטה של המילטון, היוצרת משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי. על כן, במרבית הקטעים הללו יש הצגה של מין אנאלי באופן דומה למדי לאופן שבו הוא מוצג בפורנו מיינסטרימי. היצוג השונה כל כך בסרט זה בין החלקים המתארים את החיים ה"אמיתיים" ואלו המתארים את ה"פנטזיה", מביא לקריאה אותו כמטאפורה לפנטזיה של היוצרת על קיומה של פורנוגרפיה פמיניסטית. בדומה לגיבורה בנרטיב של הסרט, המילטון כלואה בעולם ה"אמיתי" של פורנו מיינסטרימי ומפנטזת על עולם אחר. על כן, יצוגי האקטים המיניים בחלקי הסרט המתארים את העולם ה"אמיתי" תואמים במידה רבה את היצוגים האופיינים לפורנו מיינסטרימי ואילו היצוגים בחלקי הסרט המתארים את ה"פנטזיה" מאתגרים ומערערים עליהם.

קיילי אירלנד, בסרטה "*Sex Fest*", מדגימה יצוג של מין אנאלי הדומה לנהוג בפורנו מיינסטרימי וכנראה אף באופן קיצוני יותר. חדירה בכלל וחדירה אנאלית בפרט הן למעשה האקט המיני המרכזי המוצג בסרט זה, שנדמה שכל מטרת המין בו היא "למלא כל חור", כפי שאף נאמר מפורשות מספר פעמים בסרט. מטרה זו הפכה בשנים האחרונות לנפוצה במיוחד בפורנו המיינסטרימי, המתמקד באופן מוגזם ביצוג של מין אנאלי קיצוני שנדמה כי כל מטרתו להחדיר כמה שיותר איברי מין זכריים לפי הטבעת של האשה (Sabo, 2012). כנהוג בפורנו המיינסטרימי, החדירה מתבצעת הן על ידי גברים והן על ידי נשים אך רק לנשים שבסרט ולא לגברים. יצוג של מין אנאלי חוזר בכל הקטעים בסרט ובמגוון צורות כולל החדרה של איברי מין גבריים, אצבעות ודילדו, לעיתים אף יותר מאחד מאלו בו זמנית. בקטע האחרון והבוטה מכולם בסרט משתתפים שבעה גברים ועל כן קל להשיג את המטרה לעיל. כמעט בכל רגע נתון, הכוכבת נמצאת עם לפחות 3 גברים בו זמנית. בקטע זה ישנה גם הצגה של החדרת שני איברי מין גבריים לפי הטבעת של האשה בו זמנית.

ניתן לראות ביצוג של מין אנאלי אצל אירלנד יצוג שאינו רק תואם את היצוג הנהוג בפורנו המיינסטרימי אלא אף מקצין אותו במידה רבה. יצוג מוקצן זה, ובמיוחד המטרה המוצהרת "למלא כל חור", יכול לחזק מאד את הטענה הפמינסיטית של הזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" הטוען כי היצוג של נשים בפורנוגפיה הוא משפיל ודכאני ותופס נשים כאיברי גוף בלבד (Dworkin, 1981, 1987, 2000). אולם, ניתן גם לראות ביצוג שאירלנד מציעה לחדירה בכלל ולחדירה אנאלית בפרט ערעור על הקשר שבין נחדרות ונחיתות, בדומה לאופן שבו ערעור זה קיים בספרות פורנו הטרוסקסואלי שעמליה זיו תיארה לעיל (זיו, 2013). באופן דומה לתיאור של זיו את המין האנאלי המתואר בספרות זו, אירלנד מציגה אשה שנמצאת בשליטה ונהנית במידה רבה מהחדירה אליה, הן הוגינלית והן האנאלית. היא מציגה תחושה של כוח ואקטיביות של האשה. כמו כן, ניתן לראות ביצוג שלה את החדירה האנאלית כאקט מיני מהנה ואף מעצים, קריאת תיגר על הזיהוי של אקט מיני זה עם אלימות, על ידי הגדרתו מחדש.

1.4 סאדי-מקס (Sadie-max)

הקונבנציה של יצוג אקטים מיניים בפורנו הנקראת סאדי-מקס (Sadie-max) הוספה על ידי לינדה ויליאמס (Williams, 1989) לרשימת הקונבנציות שהציע סטיבן זיפלו ב"מדריך לקולנוען ליצירת פורנוגרפיה" (Ziplow, 1977). סאדי-מקס הוא הכינוי המקצועי של יצוג סאדו-מאזוכיזם (Sadomasochism או S/M) בפורנו מיינסטרימי. לעיתים הוא מסווג תחת הקטגוריה "מין קשה" (Rough sex). על אף שמיניות זו נחשבת לאחת מהפרקטיקות המיניות המתועבות ביותר (ביחד עם טרנסקסואליות, פטישיזם ועוד) (Rubin, 1984) ועל אף היותה מוקד מחלוקת מרכזי במה שמכונה "מלחמות המין" הפמיניסטיות (Hopkins, 1994), היא מיוצגת בכל הסרטים שנבחנים במחקר זה. למעשה זו הפרקטיקה המינית הנפוצה ביותר בסרטים הללו, עם קונבנצית יחסי המין ההטרוסקסואליים, שמופיעה גם היא בכל הסרטים. שניים מארבעת הסרטים, סרטיהן של טריסטן טאורמינו "*Rough Sex*" ושל קיילי אירלנד "*Sex Fest*", אף מוקדשים במלואם לסאדי-מקס.

הסאדי-מקס הוא למעשה אחד משלושה סוגים מרכזיים שאליהם ויליאמס חילקה את תת-הז'אנר הקולנועי של סאדו-מאזוכיזם: "סאדו-מאזוכיזם חובבני", "סאדו-מאזוכיזם אסתטי" ו"סאדי-מקס".[18] על פי ויליאמס, סאדי-מקס הוא היצוג של הפרקטיקה המינית הקיצונית ביותר ברשימת הקונבנציות המתארות את האקטים המיניים המוצגים בפורנו המיינסטרימי. הפרקטיקות המיוצגות בקונבנציה זו כוללת הלקאה,

[18] משום ההתמקדות בעבודה זו בקונבציה הרווחת בפורנו מיינסטרימי, הסאדי-מקס, לא ארחיב בתיאור שני הסוגים האחרים שאינם מהווים חלק מהפורנו המיינסטרימי אלא הם תת-ז'אנרים של פורנוגרפיה בפני עצמם.

קשירה וכדומה. האלימות המיוצגת באקטים הללו מוסיפה על פי רוב מימד של דרמה, ריגוש, סכנה ואקזוטיקה להיצע של פרקטיקות מיניות שהוא שגרתי למדי ומשמשת מעין "משחק מקדים" או "משחק של תוך כדי" לאקטים מיניים "נורמליים" יותר. עם זאת, ברוב המקרים של יצוג הסאדי-מקס, האלימות אינה חיונית להנאתה של דמות הגיבורה, שלא כמו בסרטים המוקדשים באופן מלא לסאדו-מאזוכיזם. האשה, שהיא לרוב מושא האלימות בסרטים הללו, מתנסה בצורות שונות של הנאה ובהן גם סאדו-מאזוכיזם. לעיתים רחוקות בלבד האשה מוצגת כצרכנית קבועה ובלעדית של סאדו-מאזוכיזם. כלומר, למרות שאקט הסאדי-מקס נוטה למקם את האשה בעמדת הנשלטת, ההנאה שהוא מציע אינה מקובעת בהזדהות בלעדית עם צורת מיניות זו.

1.4.1 המחלוקת הפמיניסטית על סאדו-מאזוכיזם כפרקטיקה מינית

כפרקטיקה מינית, סאדו-מאזוכיזם מהווה את סלע המחלוקת המרכזי במה שמכונה "מלחמות המין", בין פמיניסטיות רדיקליות שמתנגדות לאקט מיני זה בכל תוקף מהצד האחד, ופמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות מהצד השני (Hopkins, 1994).[19] הפמיניסטיות הרדיקליות המתנגדות לסאדו-מאזוכיזם רואות באקט מיני זה את המבנה ההתנהגותי המשמעותי ביותר של החברה הפטריארכלית. לטענתן, משום שאחת מהמטרות המרכזיות של הפמיניזם היא להלחם במודל השליטה-כניעות, שעליו נשענות מרבית ההתנהגוית בחברה הנשלטת על ידי גברים, פמיניסטיות רדיקליות רואות בנטרולו והעלמתו של מודל זה תנאי לכל שחרור נשי. על כן, הן מתנגדות לכל מקרה שמציג את המודל של שליטה-כניעות ובו גם הפרקטיקה של סאדו-מאזוכיזם (Hopkins, 1994).

ניתן לחלק את טענות הפמיניזם הרדיקלי נגד סאדו-מאזוכיזם לשלוש טענות עיקריות.[20] הראשונה היא כי סאדו-מאזוכיזם משחזר יחסים פטריארכליים ודיכוי של נשים. לפי טענה זו, סאדו-מאזוכיזם הוא מבנה בסיסי של התרבות הפטריארכלית והעובדה שנשים משתתפות בו אינה מבטלת עובדה זו (Hopkins, 1994). למעשה, לפי טענה זו, סאדו-מאזוכיזם נובע במידה רבה מהפנמה של מבנה השליטה-כניעות הקיים בהטרוסקסואליות וגם אם לסביות מאמצות אותו, הרי שהן הפנימו את התפיסה ההטרוסקסואלית ההומופובית של לסביות (Russell, 1982). הטענה השניה היא כי סאדו-מאזוכיזם לא רק משחזר יחסים

[19] הקבוצה הבולטת ביותר של פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות היתה קבוצת תמיכה ללסביות פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות מסן פרנסיסקו שכונתה SAMOIS (France, 1984).

[20] על אף שמרבית הטענות נכתבו כנגד סאדו-מאזוכיזם לסבי, הן רלוונטיות גם לסאדו-מאזוכיזם הטרוסקסואלי.

פטריארכליים ודיכוי של נשים אלא אף תומך בהם ומעודד אותם, גם אם לא באופן מכוון. בכך הוא מקשה על הפעילות הפמיניסטית לשחרור נשים (Lorde & Star, 1982; Russell, 1982).

הטענה השלישית של הפמיניזם הרדיקלי נגד סאדו-מאזוכיזם היא כי הסכמה לפעולה שמבצעת ארוטיזציה לדומיננטיות, כניעות, כאב וחוסר אונים היא בלתי אפשרית מבחינה מבנית ובלתי רלוונטית מבחינה אתית. הסכמה איננה מעידה בהכרח על חופש פעולה ובחירה ונשים רבות לומדות להפנים ערכים פטריארכליים ולהסכים להם משום שהן רואות אותם כטבעיים. למעשה, הן טוענות, הסכמה רק מעידה על עומק ההפנמה. לכן, הסכמה נתפסת בעיני הפמינסטיות הרדיקליות הללו כמבנה חסר הגיון בהקשר של ארוטיזציה של מבנה השליטה-כניעות (Russell, 1982; Rian, 1982; Butler, 1982).

אל מול הטענות הללו, פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות מאשימות את הפמיניסטיות הרדיקליות בדיכוי ובצנזורה של פרקטיקה מינית זו (France, 1984). בעיניהן, הפמיניזם הרדיקלי דוחה את גרימת הכאב הפיזי במהלך יחסי מין סאדו-מאזוכיסטיים, מכיון שהוא עסוק ביחסי מין מהסוג העדין והאוהב בלבד ומאדיר את האהבה הרומנטית עד להגחכתה (Califia, 1981). בעיניהן, על התנועה הפמיניסטית לפעול לשינוי כל ההגדרות המיניות כך שאף פרקטיקה מינית לא תחשב כטובה יותר או כנכונה יותר מאחרות (France, 1984).

ההגנה המרכזית והחוזרת על סאדו-מאזוכיזם, שאמורה להמחיש את שונותו מאלימות פטריארכלית, היא שהוא אמור להעשות בהסכמה. המצדדות בסאדו-מאזוכיזם טוענות לעיתים קרובות כי משום שהמשתתפות בפרקטיקה מינית זו מסכימות לה, אין בה כל רע (Hopkins, 1994). אמנם ניתן להכיר בטענתן של הפמיניסטיות הרדיקליות כי יחסים חברתיים של מעמד, מגדר וגזע עשויים להגביל את מרחב אפשרות קבלת ההחלטות העצמאית, אך אין זה מעיד בהכרח על כך שסאדו-מאזוכיזם הוא זירה שאין בה כל אפשרות להסכמה (Rubin, 1984).

מלבד ההיבט של הסכמה, פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות טוענות כי ההקשר שבו מיניות סאדו-מאזוכיסטית מבוצעת הוא הנקודה המרכזית ואולי החשובה ביותר (Hopkins, 1994). לפי טענה זו, פעילות מינית סאדו-מאזוכיסטית איננה משחזרת פעילות מינית פטריארכלית אלא מחקה אותה. כלומר, היא מדמה התנהגות פטריארכלית בהקשר שונה וההקשר הוא לב ליבו של ההבדל המשמעותי בין מציאות וסימולציה. סאדו-מאזוכיזם מובנה כפרפורמנס, כמופע, כסימולציה וחיקוי שבו המשתתפים הם גם היוצרים של המופע וגם הקהל שלו. יתרה מזו, זוהי סימולציה שמכירה בעצמה ככזו והמשתתפים בה יודעים שהם משתתפים בסימולציה בלבד. כבכל סימולציה, קיים דמיון בין הפעולה האמיתית וזו המומחזת. כך גם בסאדו-מאזוכיזם קיים רגש עוצמתי, מתח וכאב פיזי אמיתי.

אולם, דמיון אינו זהות ומרכיבים בסיסיים הקיימים באלימות פטריארכלית נעדרים מסימולציה סאדו-מאזוכיסטית. למשל, האשה באלימות פטריארכלית היא קורבן ואיננה שותפה פעילה כמו שהיא בסאדו-מאזוכיזם, היא אוביקט ולא סוביקט והיא איננה בעלת כוח. בסאדו-מאזוכיזם לעומת זאת, ה"קורבן" ניהלה משא ומתן טרום ה"אונס" שלה עם ה"אנס" וקבעה מה יתרחש בסצינה ומה הגבולות שלה. היא גם קבעה "מילת בטחון" שהיא תשתמש בה בכל רגע שבו היא תרצה להפסיק בו את הסצינה מכל סיבה שהיא.

פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות טוענות כי המבנה החוזי של סאדו-מאזוכיזם לא רק מבטיח הסכמה אלא אף מאפשר לה לפרוח. נקודת הפתיחה של סאדו-מאזוכיזם היא השיחה הפתוחה על מיניות שבונה את החוזה, הכולל החלטה משותפת על משחק התפקידים שיתרחש, על הגבולות של הסצינה וכדומה (Hopkins, 1994). למעשה, זהו שיח שחסר במרבית מערכות היחסים המסורתיות, שיח הכולל תקשורת פתוחה על מין באופן מילולי. לכן, המשא ומתן המכין ביחסים סאדו-מאזוכיסטיים הוא היתרון הגדול שלהם וניתן אף ליישמו במצבים אחרים (Truscott, 1991).

בנוסף לכך, התשוקה הסאדו-מאזוכיסטית אינה מבטאת משיכה או רצון או תמיכה באקטים של אלימות בכלל אלא רק באלימות הממוקמת בהקשר של סימולציה. למעשה המשיכה היא לעצם הסימולציה עצמה ולא לפעולה שהיא מדמה (Hopkins, 1994). פאט קליפיה (Califia, 1981) טוענת כי מילת המפתח להבנת סאדו-מאזוכיזם היא המילה "פנטזיה". משחק התפקידים, הדיאלוג, התחפושות הפטישיסטיות והפעילות המינית הם כולם חלק מריטואל, היא מוסיפה. המשתתפים מגבירים את ההנאה המינית שלהם ולא פוגעים זה בזה. אשה סאדו-מאזוכיסטית מודעת היטב לכך שתפקיד שהיא לוקחת במהלך הסצינה לא מתאים באינטראקציות אחרות ושתפקידה בפנטזיה אינו ממומש בחייה ה"אמיתיים".

בהתייחס לטענת הפמיניסטיות הרדיקליות כי סאדו-מאזוכיזם משחזר יחסים פטריארכלים ונובע מהפנמה של מבנה השליטה-כניעות, יש פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות הטוענות כי פרקטיקה זו דווקא מהווה תגובה לתנאי החיים הקשים של נשים תחת הפטריארכיה ולא שיקוף של יחסי הכוח שבה (France, 1984). כלומר, ניתן לקרוא את הפנטזיה הסאדו-מאזוכיסטית לא כהפנמה של הדיכוי אלא כריאקציה לדיכוי, בנסיון להתגבר על המתח שבין הזדהות עם התרבות הדומיננטית לבין התסכול שבקבלת הגדרת הנשיות שתרבות זו מכוננת. הפנטזיה המאזוכיסטית איננה מנסה לעודד את החפצון שהיא מתארת אלא מנסה להתמודד עם האידיאולוגיה הפטריארכלית על ידי הבאתה לקצה גבול היכולת (זיו, 1999).

1.4.2 המחלוקת הפמיניסטית על יצוגו של סאדו-מאזוכיזם בפורנוגרפיה

כפי שהראיתי בסעיף הקודם, סאדו-מאזוכיזם כפרקטיקה מינית מהווה מוקד משמעותי למחלוקת פמיניסטית בין פמיניסטיות רדיקליות ופמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות. בשיח הפמיניסטי על פורנוגרפיה, במרבית המקרים, פמיניסטיות רדיקליות המתנגדות לסאדו-מאזוכיזם שייכות גם לזרם ה"אנטי-פורנוגרפי", בעוד שפמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות משתייכות על פי רוב לזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה". בהתאם, הסאדי-מקס (יצוגו של הסאדו-מאזוכיזם בפורנו מיינסטרימי) היא קונבנצית התוכן המיני שלגביה המחלוקת בין פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" לפמיניסטיות מהזרם "האנטי-אנטי-פורנוגרפיה" היא המחלוקת הקשה מכולן.

הזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" נוטה להתמקד בפורנוגרפיה סאדו-מאזוכיסטית (מכל סוג) כתת-ז'אנר החושף את שנאת הנשים והאלימות שלטענתן מגדירות פורנוגרפיה בכללותה (זיו, 2002). לעומתן, פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות, כמו גייל רובין (Rubin, 1984) ופאט קליפיה (Califia, 1987), טוענות כי הפמיניזם ה"אנטי-פורנוגרפי" השתמש בסצינות סאדו-מאזוכיזם כדי לזעזע את הצופים ולהוכיח כי פורנוגרפיה כשלעצמה היא אלימה. למעשה, הן טוענות, פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" הגדירו כל יצוג של אלימות כפורנוגרפיה ולאחר מכן השתמשו בטענה הזו כדי "להוכיח" כי כל פורנוגרפיה היא אלימה. כלומר, לטענתן, הפרופאגנדה של הפמיניזם "האנטי-פורנוגרפי" מרמזת על כך שסאדו-מאזוכיזם הוא ה"אמת" המהותנית של הפורנוגרפיה כולה. השימוש בסצינות סאדו-מאזוכיזם כחלק מהמאבק ה"אנטי-פורנוגרפי" מעורר זעם, טוענת רובין (Rubin, 1984), משום שהוא רומז כי על מנת להפוך את העולם לבטוח יותר עבור נשים יש להפטר מסאדו-מאזוכיזם לגמרי. אולם, פורנוגרפיה של סאדו-מאזוכיזם, כמו הפרקטיקה עצמה, עוסקת בפנטזיה ויש להבחין בינה לבין אלימות כלפי נשים (English, Hollibaugh & Rubin, 1982).

בדומה, לינדה ויליאמס (Williams, 1989) מבקרת את הטענות של הזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" המותחות קו ישיר בין אלימות ממשית לבין יצוג קולנועי של אלימות מבלי לתת כל דין וחשבון על האופי הטקסי והתאטרלי של אלימות סאדו-מאזוכיסטית ועל חוסר היכולת להסיק מהיצוג הקולנועי שלה על המציאות המצולמת. ויליאמס (2002) בוחנת איזו הנאה מציע תת-ז'אנר זה של פורנו סאדו-מאזוכיסטי לצופה הגבר ההטרוסקסואל. יש להניח כי פמיניסטיות רדיקליות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" יטענו כי התשובה היא "סאדיזם". כלומר, האגרסיה העומדת בבסיס הכוח הפטריארכלי. פמיניסטיות אלו רואות בהארד קור האלים את הדוגמא המייצגת של הסאדיזם המהותי המגולם בכוח הדומיננטי של הפטריארכיה. אך ויליאמס מכנה

אותן "ריאליסטיות-נאיביות" משום שהן סבורות כי לראות אשה נחדרת, נכפתת ומעונה בסרט ובאותה מידה לראות אשה של ממש, באותו חלל וזמן של הצופה, נופלת קורבן לזוועות כאלו - הם היינו הך.

אמנם, אקטים מיניים סאדו-מאזוכיסטים הם בעייתים בהצגה הקולנועית שלהם כאקטים של משחק משום שהם מעוררים בצופה רגש עז יותר מאקטים מיניים אחרים וסביר להניח שהם אכן משפיעים גופם של המשתתפים. יתרה מזו, הקטגוריה של סאדי-מקס מכוונת ליצור רושם של מציאות באופן דומה לשימוש ב"מיט שוטס" (meat shots - תקריבי חדירה ואיברי מין) וב"מאני שוטס" (money shots - צילומי השפיכה הגברית) שהיותם "הארד קור" היא ההוכחה למציאותיות לכאורה של המצולם. אולם, איננו יודעים אם האלימות היא אכן אמיתית או לא, שכן היא יכולה להיות רק משחק במובן התאטרלי של המחזה פרפורמטיבית, גם אם נדמה שהיא אמיתית. יש לזכור כי הדימוי הקולנועי יכול לזייף בקלות גם אם הוא נדמה אמיתי לגמרי. כל שביכולתנו להתיחס אליו הוא ה"נראות", שכן אין בידנו כל דרך מוחלטת לקבוע היכן נעשה שימוש באפקטים מיוחדים וכיצד באמת נחווית האלימות על ידי השחקנים. קונבנציות הפורנו כשלעצמן פועלות על מנת לכפות ריאליזם. זהו ז'אנר שלא אחת מסתמך על העדות החזותית לחוויה הבלתי רצונית של הנאה גופנית ולכן הסטיה האולטימטיבית יכולה להיות ההתקה של תגובת ההנאה שקשה להבחין בה לתגובת כאב, שהיא תגובה שקל יותר לזהות והיא לכאורה בלתי רצונית במידה שווה (ויליאמס, 2002).

בנוסף לביקורת של ויליאמס על התפיסה של הפמיניזם הרדיקלי את ההנאה של הצפיה הגברית בסאדו-מאזוכיזם כסאדיזם בלבד, היא אף מעלה ספק ביחס לשימוש השכיח של תאוריית הקולנוע הפמיניסטית-פסיכואנליטית של לורה מאלווי בסאדיזם כמאפיין בסיסי של המבט הקולנועי הגברי בכלל (ויליאמס, 2002). תאוריית הקולנוע הפמינסיטית-פסיכואנליטית של לורה מאלווי (Mulvey, 1975)[21] רואה את "המבט הגברי" הדומיננטי של הקולנוע ככזה המקדד את הדומיננטיות והסאדיזם הגבריים בתבנית הראיה עצמה. ה"מבט" השולט בנרטיב הקולנועי מבוסס על תשוקות גבריות מציצניות וסאדיסטיות אשר מתייחסות לנשים כאל אוביקט, מבצעות פטישיזציה של שונותן או מתגברות באופן אגרסיבי על איום השונות שלהן באמצעים שונים של ענישה סאדיסטית. לכן, כל הסטיות ה"מנורמלות" בקולנוע הנרטיבי הדומיננטי מהוות מעין מנגנוני הגנה עבור הצופה הגבר המאוים. על פי גישה זו, מוסד הנרטיב הקולנועי בכללותו נשלט על ידי סאדיזם או על ידי פרשנות סאדיסטית של פטישיזם, מה שמאלווי מכנה "סקופופיליה פטישיסטית". סטיה זו מתייחסת לעימות ישיר עם שונותה של האשה ושוללת אותה על ידי פטישיזציה של האשה שהופכת במסגרתה

[21] ואחרות כמו אן קפלן (Kaplan, 1983) ומריאן דואן (Doane, 1987).

לאובייקט זוהר. מנקודת מבט פסיכואנליטית זו, חרדת הסירוס הגברית מביאה לאגרסיביות שהיא ביסודה מגננה כנגד השונות הנשית.

תאורטיקניות ומבקרות קולנוע פמיניסטיות אחרות סוברות כי יתכן שסאדיזם (והסטיות הנלוות של מציצנות ופטישיזציה של האשה כאוביקט) הן לא העיקר. ד.נ. רודוויק (Rodowick, 1982) למשל, טוען כי הצד הגברי-אקטיבי-מציצני-מחפצן של הצפיה הקולנועית הודגש על חשבון הצד הנשי-פאסיבי-מזדהה-מחופצן ושתי העמדות הללו יוחסו באופן נוקשה מידי לעמדות צפיה ממוגדרות נבדלות. כל זאת מבלי לתת את הדעת למרכיבים האקטיביים של העמדה הנשית ואף לא לנזילות הקיימת באימוץ עמדת הסוביקט על ידי צופים גברים ונשים. את הטיעון של רודוויק פיתחה גיילין סטאדלר (Studler, 1988) הקוראת תיגר באופן מקיף על התאוריה של מאלווי ובמיוחד על המאזוכיזם שהיא רואה בו את המונח המודחק ביותר בתאוריה זו.

ויליאמס (2002) מציינת כי המאזוכיזם מודחק גם כהסבר להנאה מפורנו. הסיבה להדחקה היא שהתייחסות למאזוכיזם כאל צורת הנאה עשויה לאיים על הטענה של הפמיניזם לפיה נשים הן חסרות אונים. בהתאם לטענה זו, סטאדלר (Studler, 1988) טוענת כי ניתן להסביר חלק גדול מההנאה הפאסיבית הטמונה בצפייה בקולנוע באמצעות המאזוכיזם. לפי ויליאמס, יתכן שסטאדלר מציגה תגובה מוגזמת למאלווי, וגם היא נופלת בפח הניגודים הדיכוטומי שהציבה מאלווי עצמה.

ביקורת קולנועית פמינסטית מאוחרת יותר, כמו זו שהציעה תרזה דה לאורטיס (de Lauretis, 1984), גיבשה דגם של בי-סקסואליות. כלומר, של תנועה נזילה מצד צופים גברים ונשים כאחד, הנעים לסירוגין בין הזדהות גברית והזדהות נשית. דגם זה מתייחס להנאות שקודם זכו להתעלמות כמו הנאה פאסיבית-מזדהה-מאזוכיסטית שנחווית על ידי צופים גברים והנאה אקטיבית-מחפצנת-סאדיסטית שנחווית על ידי צופות נשים. אך טניה מודלסקי (Modleski, 1988) מזהירה כי גם את התאוריות הללו יש לבחון בתוך ההקשר השיחני הרחב של יחסי כוח הגורעים מערך הנשיות ומדחיקים את המאזוכיזם הגברי.

יש לזכור, טוענת ויליאמס (Williams, 1989), כי למרות התפיסה הפופולרית הרואה בסאדו-מאזוכיזם סטיה שבה גברים סאדיסטים מנצלים נשים מאזוכיסטיות, הפרקטיקה במציאות היא כנראה כמעט הפוכה; גברים ונשים רבים ורבות הם מאזוכיסטים המחפשים אחר גברים ונשים אחרים ואחרות שישלטו בהם בהקשר מיני. למעשה, התשוקה המובילה של גברים ונשים סאדו-מאזוכיסטים היא כפי הנראה להישלט ולא לשלוט, וזאת למרות שהחלוקה הזו כשלעצמה היא בעיתית שכן גם הנשלט מבקש בעקיפין לשלוט. למרות זאת, בפנטזיה הפורנוגרפית המיינסטרימית כמעט ואין זכר לפן הגברי הכנוע של סאדו-מאזוכיזם, זה הנחשב

לפגיע יותר, נחות או נשי בפרקטיקה הסאדו-מאזוכיסטית.[22] אחת הסיבות האפשריות לחד צדדיות זו, טוענת ויליאמס, טמונה כנראה בטאבו נגד הומוסקסואליות שפועל ביתר שאת בפורנו המיינסטרימי שנחלק בצורה ברורה להטרוסקסואלי ולהומוסקסואלי.

כאמור, על אף היותו מוקד מחלוקת מרכזי ב"מלחמות המין" הפמיניסטיות (Hopkins, 1994), הסאדי-מקס מיוצג בכל הסרטים שנבחנים במחקר זה. זו הפרקטיקה המינית הנפוצה ביותר בסרטים הללו, ביחד עם קונבנצית יחסי המין ההטרוסקסואליים, שגם היא מופיעה בכל הסרטים. אולם, בשניים מהסרטים ניכרת התמודדות אמביוולנטית עם יצוג זה, בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל "*Caribbean Heat*" ובסרטה של ג'יין המילטון "*Taken*", ואילו שני הסרטים האחרים, סרטיהן של טריסטן טאורמינו "*Rough Sex*" ושל קיילי אירלנד "*Sex Fest*", מוקדשים לסאדי-מקס במלואם.

1.4.3 אמביוולנטיות פמיניסטית ביצוג הסאדי-מקס

סרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל "*Caribbean Heat*" נחלק לחמישה קטעים נפרדים המתארים מערכות יחסים שונות וסצינות מיניות שונות. אחד הקטעים כולל יצוג של קונבנצית הסאדי-מקס אך בצורה שונה למדי מיצוגו בפורנו מיינסטרימי. הקטע מציג זוג במשחק תפקידים של סאדו-מאזוכיזם קל מאד. משחק התפקידים מתחיל בחלוקה שבה הגבר הוא ה"אדון" והאשה היא ה"משרתת", הלבושה ב"מדים" בהתאם. הקטע כולל מעט קשירות, הצלפות קלות מאד והשפלה לכאורה, משום שהאשה ה"כנועה" אינה לגמרי מתמסרת למשחק התפקידים שבו היא אמורה להיות מושפלת, ומחייכת לכל אורכו. בנוסף, בדומה לכל הקטעים בסרט זה, ישנה הצגה של עלילה הבונה את היחסים בין הדמויות וכן הצגה ארוכה יחסית של התגפפויות, ליטופי הגוף ונשיקות המתרחשות לפני, אחרי ותוך כדי האקט המיני.

בהמשך האקט המיני הזוג מחליף תפקידים והאשה הופכת לדומיננטית, אוחזת בשוט ומצליפה קלות בגבר שהפך לכנוע שלה. החלפת תפקידים שכזו היא יוצאת דופן מאד ואינה מתאימה לקונבנצית הסאדי-מקס בפורנו מיינסטרימי, בו כמעט ואין יצוג לפן הגברי הכנוע של סאדו-מאזוכיזם, ואין בו החלפה במשחק התפקידים בין הגבר לאשה. החלפת התפקידים הזו ממחישה שני דברים: ראשית, את היות משחק התפקידים משחק בלבד. שנית, היא ממחישה את השוויון בין בני הזוג בבחירת תפקידם במשחק התפקידים ואת ההדדיות ביניהם. ניכר כי מטרתה של האלימות הקלה המיוצגת בקטע זה היא להוסיף מימד של ריגוש לאקט המיני ומשמשת עבורו מעין "משחק מקדים" או "משחק של תוך כדי".

[22] לעומת זאת, בפורנוגרפיה סאדו-מאזוכיסטית שאינה מיינסטרימית קיים תת-ז'אנר של דומיננטיות נשית.

רויאל טוענת כי הפנטזיה של מין בכפיה יכולה להיות מאד עוצמתית עבור נשים, משום שיש בה מימד של שחרור מאחריות ומאשמה על תשוקה מינית שנחשבת לאסורה עבור נשים בחברה הפטריארכלית. עם זאת, היא מדגישה, הפנטזיה הזו אינה דומה כלל לתקיפה מינית ממשית משום שנשים שולטות בה להנאתן והן בעלות הכוח בה. אין בכך דמיון להתרחשות אמיתית שבה תקיפה מינית היא מחלישה ומאיימת. כיוצרת פורנו, היא מוסיפה, מדובר ביצוג מאתגר למדי משום שיש להזהר בו מהצגה של אשה הנהנית מקיום יחסי מין שנכפו עליה בניגוד לרצונה ולהקפיד להבהיר כי היצוג הוא יצוג של פנטזיה שנעשית בהסכמה ובתוך מערכת יחסים שיש בה אמון ובטחון (Royalle, 1993).

על פי יצוג הסאדי-מקס בסרטה זה ועל פי דבריה, ניכר כי רויאל מצדדת בפמיניזם הסאדו-מאזוכיסטי. היא מתייחסת הן להיבט של חשיבות ההסכמה, הן להקשר של משחק התפקידים והסימולציה ואף לטענה כי סאדו-מאזוכיזם מהווה תגובה לתנאי החיים של נשים תחת הפטריארכיה. היא מבנה את היצוג לתוך הקשר ברור של מערכת יחסים שוויונית ולמערך של פנטזיה ומשחק תפקידים. היא אף אינה "נכנעת" לגמרי לחלוקת התפקידים המגדרית המסורתית הקיימת בפורנו מיינסטרימי שבו על פי רוב הגבר הוא השולט והאשה היא הכנועה. זהו אמנם היצוג הראשון בקטע היחיד המציג סאדי-מקס בסרט זה, אך הוא מתהפך תוך כדי האקט כך שהאשה היא השולטת בגבר הכנוע.

עם זאת, היצוג שרויאל מציעה בסרט זה לסאדו-מאזוכיזם הוא יצוג קליל ביותר שנראה כי אין בו כל כאב או השפלה ממשיים. המחשת היותו משחק תפקידים תאטרלי ופרפורמטיבי מתאמצת כל כך עד שהוא מאבד ממימד ההארד קור שאמור להיות בו, השואף להצגה של דימוי באופן מציאותי ככל הניתן. מחד גיסא, היצוג מבסס את ההקשר והסימולציה שבסאדו-מאזוכיזם ובכך את טענות הפמיניסטיות הסאדו-מאזוכיסטיות. מאידך גיסא, היצוג הוא כה קל ועדין שהוא מאבד מהדרמה, הריגוש והסכנה שסאדו-מאזוכיזם אמור לעורר ולא ניכר בו כל רגש עוצמתי, מתח או כאב פיזי אמיתי, שסאדו-מאזוכיזם אמור לכלול.

בסרטה של ג'יין המילטון "*Taken*" כמעט ולא קיים יצוג של סאדי-מקס. כאמור לעיל, סרט זה נחלק לשניים: לחלק המתאר את החיים ה"אמיתיים" של הגיבורה ולחלק המתאר פנטזיה שלה על חיים חלופיים. המעבר הנרטיבי בסרט אל הפנטזיה הוא סיפור חטיפתה של הגיבורה על ידי גבר זר ומסתורי. בתחילת הקשר בין הגיבורה לחוטף, לאור הנרטיב, ישנו מימד מסוים של הקשר סאדו-מאזוכיסטי ולו בשל עצם חטיפתה וכליאתה. הגיבורה אף נקשרת בתחילה בשלשלאות. עם זאת, מטרת הקטעים הללו, המציגים אלימות קלה ביותר, היא בבירור להוסיף מימד של דרמה כמעין "משחק מקדים" כפי שאופייני בקונבנצית הסאדי-מקס. אולם, בניגוד לקונבציה הם אינם מובילים לסצינות של אקטים מיניים. למעשה, לאורך כל הסרט, בשני החלקים, אין סצינות סאדי-מקס "מובהקות" המוקדשות לסאדו-מאזוכיזם. אף בקטעים המתארים את

החיים ה"אמיתיים", שבהם המילטון משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי, יש מעט מאד אלימות קלה (למשל מכות קלות בישבן) אך לא כחלק מפרקטיקה סאדו-מאזוכיסטית ברורה.

לכאורה, המבנה הנרטיבי של הסרט תואם את הקונבנציה הרווחת של סאדי-מקס שבה דמות הגיבורה נמצאת במסע לגילוי מיניותה ומתנסה בצורות שונות של הנאה ובה גם סאדו-מאזוכיזם. אולם, המילטון מציעה רק את סיפור המסגרת המאפשר יצוג של סאדי-מקס, מבלי להציגו הלכה למעשה. סצינות האקטים המיניים בקטעי ה"פנטזיה" בסרט הן לא אלימות כלל ואף לא כוללות את האלימות הקלה הקיימת בסצינות המתארות את החיים ה"אמיתיים".

המילטון עצמה, בראיון עם פיליפ אנדרסון (Anderson, 2001), מביעה קושי דומה לזה שהעלתה רויאל, כי כבמאית היא מתקשה ליצג פנטזיות "מסוכנות" של נשים מבלי לתת לגיטימציה לגברים "לממש" אותן עבור נשים בניגוד לרצונן. אמנם יש צורך להכיר בפנטזיות הללו, היא טוענת, אך למרבית האנשים אין מודעות לכך שמדובר בפנטזיות בלבד שבהן האשה נשארת בשליטה מלאה ויכולה להפסיק אותן בכל זמן. מטענה זו ניכר כי המילטון מבינה את טענת הפמיניסטיות הסאדו-מאזוכיסטיות כי סאדו-מאזוכיזם מבטא פנטזיה בלבד שבה לאשה יש שליטה מלאה. אולם, כבמאית היא למעשה מצددת בפמיניסטיות הרדיקליות ובזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" הרואות קשר ישיר בין יצוג של סאדו-מאזוכיזם בפורנוגרפיה ובין אלימות כלפי נשים במציאות היומיומית. יתכן שזו הסיבה לכך שהמילטון נמנעת מיצוג של סאדי-מקס בסרט זה ואיננה "ממשיכה" את הנרטיב על פי הקונבנציה הרווחת בפורנו מיינסטרימי שהיתה ככל הנראה מציגה מין סאדו-מאזוכיסטי במסגרת סיפור החטיפה של הגיבורה. בנוסף, המילטון נמנעת מיצוג הסאדי-מקס גם בקטעים המתארים את החיים ה"אמיתיים" של הגיבורה, שבהם על פי רוב היא כן משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי.

אם כן, במידה רבה בשני הסרטים הללו, של רויאל ושל המילטון, ניכרת התמודדות אמביוולנטית של היוצרות עם יצוג הסאדי-מקס. למעשה ניתן לומר שבסרטים הללו הסאדי-מקס מיוצג ולא מיוצג בה בעת. אצל רויאל, מוקדש ליצוג זה קטע שלם שאף נעשה בו נסיון אמיתי לחתור תחת קונבצית היצוג של סאדי-מקס כפי שהיא נעשית בפורנו מיינסטרימי, על ידי המחשת משחק התפקידים, הפנטזיה והשיוויון בין בני הזוג. אולם, הנסיון להמחיש את הסאדי-מקס כפרפורמנס והיצוג עצמו באופן כה עדין וקליל, גורם ליצוג זה לאבד לגמרי מכוחו והופך אותו לבלתי משכנע. בסרטה של המילטון יצוג הסאדי-מקס נמצא רק בשוליים, בנרטיב המסגרת אך לא כחלק מהפרקטיקה המינית עצמה. כך שלמעשה ניתן לומר שאין בסרט סאדי-מקס כלל.

1.4.4 נסיון ליצוג חתרני של סאדי-מקס פמיניסטי

סרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*", מתמקד בלעדית ביצוג הסאדי-מקס בכל סצינות האקטים המיניים המופיעות בו. הסרט נחלק לחמישה חלקים נפרדים, שבהם חמש כוכבות פורנוגרפיה מתארות את הפנטזיה שלהן על "מין קשה" (rough sex, כשם הסרט) ואז מממשות אותה במסגרת משחק תפקידים. בארבעה מתוך הקטעים האשה היא בעמדה המאזוכיסטית הכנועה והגבר בסאדיסטית הדומיננטית ואילו רק בקטע אחד חלוקת התפקידים הפוכה. מבחינת יצוג הפרקטיקה המינית, כשמו של הסרט, הוא מציג בכל הקטעים אקטים של מין "קשה" הכולל הלקאות קלות, הצלפות קלות, סטירות, חניקות קלות, שריטות, יריקות, משיכות שיער וכדומה.

כותרות הפתיחה של הסרט מסבירות באופן מפורש כי מטרתו להציב את חמש כוכבות הפורנו המשתתפות בו כסוביקט ולאפשר להן לעצב ולשלוט בפנטזיות הסאדו-מאזוכיזם שלהן, תוך שימת דגש ברור על המילה "בחירה" (בחירה בסצינה, בחירה בשותף, במה שיתרחש וכו'). כל אחד מחמשת הקטעים נפתח במונולוג דוקומנטרי עם השחקניות והשחקנים המתארות/ים את ההגדרה שלהן/ם למושג מין "קשה", מה מושך אותן/ם בפרקטיקה מינית זו ומה הגבולות שלהן/ם. השחקניות הנשים גם מתארות את העלילות שיוצגו, שכן העלילות מיצגות את הפנטזיות שלהן, ומספרות כיצד ומדוע בחרו בשותפים שלהן לסצינה זו. מרביתן מסבירות כי הבחירה בשותפים נובעת ממאפיינים כמו יחס של כבוד כלפי נשים, כבוד לגבולות, קשב ותשומת לב לרצונותיהן וכדומה.

המונולוגים המוצגים הם אינטליגנטיים ועמוקים למדי וניכר כי הם משקפים את תפיסת עולמה של טאורמינו היוצרת. הם כוללים שיח על בחירה, על גבולות, על הפן הפסיכולוגי של סאדו-מאזוכיזם, על תקשורת מילולית ולא מילולית, על קשר רגשי ומנטלי וכדומה. הם מציגים תמיכה ברורה בעמדות הפמיניסטיות הסאדו-מאזוכיסטיות, מבססים את ההיבט של הסכמה ואף יותר מכך, של בחירה. הם מתייחסים באופן מפורש להיבט של הפנטזיה ביחסי המין הללו, כמו שהגדירו אותו פמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות. הם גם מצדדים בעמדת זרם ה"אנטי-אנטי פורנוגרפיה" הפמיניסטי ומבקרים את הקשר שהציגו הפמיניסטיות הרדיקליות והזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" בין יצוגים פורנוגרפים של סאדו-מאזוכיזם ואלימות כלפי נשים במציאות. סשה גריי למשל, אחת מכוכבות הפורנו המשתתפות בסרט, אומרת כי היא מרגישה בטחון רב יותר אל מול המצלמה (מאשר בחיים ה"אמיתיים") משום שבסיטואציה זו היא איננה לבדה (יש צוות על הסט).

בנוסף, עצם הצגת הראיונות מבסס את ההיבט של ההקשר התאטרלי ומבנה את יחסי המין הסאדו-מאזוכיסטים כפרפורמנס, כמופע שבו המשתתפים הם גם היוצרים של המופע וגם הקהל שלו (Hopkins, 1994). הראיונות מבססים את היות משחק התפקידים משחק בלבד ויתרה מזו, את הידע של המשתתפים על כך ואת בחירת גבולותיהם בתוך המשחק. הקטע האחרון בסרט אף כולל הצגה של שיחת הפתיחה בין השחקנים שבה הם מתארים זו לזה מה הרצונות שלהם, מה הגבולות שלהם ואף קובעים מילת בטחון. יצוג זה ממחיש את המבנה החוזי של סאדו-מאזוכיזם כפי שפמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות תיארו אותו, בטענה כי הוא לא רק מבטיח הסכמה אלא אף מאפשר לה להגיע למלוא המימוש שלה (Hopkins, 1994). למעשה, הן טוענות, זהו שיח שחסר במרבית מערכות היחסים המסורתיות והוא היתרון הגדול של מערכות יחסים סאדו-מאזוכיסטיות (Truscott, 1991). יתרון זה ניכר במהלך האקט המיני המוצג בקטע זה כאשר באחד הרגעים השחקן סוטר קלות לשדיה של השחקנית, תנאי שהציבה בתחילה כגבול שלה. הוא מיד מכיר בטעותו, מפסיק את האקט המיני ומתנצל עד להסכמתה של השחקנית להמשיך. טעותו מביאה להיפוך תפקידים קל וקצר ביניהם שבו היא "מענישה" אותו. הקטע אף מציג מעט מהמתרחש לאחר סיום האקט המיני על מנת להמחיש כי המשחק הסתיים ברוח טובה בין השחקנים.

על אף שניכר כי טאורמינו מחזיקה בעמדות הפמיניסטיות הסאדו-מאזוכיסטיות ואף משתדלת בהצלחה לא מבוטלת להציג את עמדות הזרם הזה באופן ברור ומפורש כחלק מהסרט, היא איננה משכנעת לגמרי. כאמור, מתוך חמישה קטעים, רק באחד האשה היא הדומיננטית והגבר הוא הפאסיבי ואילו בארבעה האחרים האשה היא בתפקיד הכנוע. זאת בדומה לחלוקה המגדרית הקיימת בקונבנציה של סאדי-מקס בפורנו מיינסטרימי ובניגוד לפרקטיקה במציאות שבה החלוקה המגדרית היא כנראה שוויונית יותר (Williams, 1989). על אף שטאורמינו מאפשרת לשחקניות עצמן לבחור בסצינות שיוצגו, הבחירה של מרביתן ב"תפקיד" המאזוכיסטי מעוררת תהיה האם אין מידה של צדק בטענת הפמיניזם הרדיקלי לפיה נשים סאדו-מאזוכיסטיות הפנימו ערכים פטריארכלים ועל כן הסכמה לפעולה שמבצעת ארוטיזציה לדומיננטיות, כניעות, כאב וחוסר אונים היא בלתי אפשרית ואיננה מעידה על חופש פעולה ובחירה (Russell, 1982; Rian, 1982; Butler, 1982).

בדומה לסרטה של טאורמינו, גם סרטה של קיילי אירלנד, "*Sex Fest*", מתמקד כמעט בלעדית בקונבנצית הסאדי-מקס וביצוג של סאדו-מאזוכיזם בכל סצינות האקטים המיניים המופיעות בו ועל כן ניכר בבירור כי אירלנד מצדדת בעמדות הפמיניסטיות הסאדו-מאזוכיסטיות. אולם, בשונה מסרטה של טאורמינו אך בדומה לשאר המרכיבים בסרט זה, היצוג בסרטה של אירלנד הוא יצוג מיינסטרימי למדי. הסאדי-מקס

בסרט זה הוא גם היצוג הקיצוני ביותר, מבחינת פרקטיקות הסאדו-מאזוכיזם המוצגות בו, מבין ארבעת הסרטים שנבחנים במחקר זה. פרקטיקות אלו כוללות הלקאות, קשירה בשלשלאות, הצלפות בשוט, סימון איברי מין בצבע, סטירות, נשיכות, חניקות קלות, יריקות, קיום מין אוראלי לגברים עד להשתנקות ועוד מגוון סוגי השפלות שונים.

אמנם בכל ששת הקטעים האשה ניצבת בעמדה המאזוכיסטית הכנועה, אולם לא בכולם מוצב גבר בעמדה הסאדיסטית הדומיננטית. בשניים מהקטעים ישנה אשה נוספת בסצינה והיא הסאדיסטית בעוד שהגבר משמש כמעין שוליה שלה או כלי לשימושה ובקטע אחד יש שתי נשים בעמדה הסאדיסטית ואין גבר בסצינה כלל. למעשה, עמדות סאדיסטיות של ממש מוחזקות כמעט רק על ידי נשים בסרט ואילו הגברים שבו ממוקמים בעמדה שירותית במידה רבה. הם נמצאים על מנת לסייע לאשה הדומיננטית או על מנת לשמש את האשה המאזוכיסטית, אך הם אינם לגמרי דומיננטיים בעצמם. למעשה, הם כמעט ואינם נוכחים כלל. כאמור לעיל, אירלנד מתייחסת באופן מינימלי ביותר לגברים בסרטה המשמשים בעיקר כבעלי הפין, כ"בשר", כפי שכותרות הפתיחה של הסרט מציינות.

בכך, ודווקא בניגוד למיינסטרימיות שטאורמינו הפגינה בהיבט הזה, אירלנד מערערת במידה רבה על חלוקת התפקידים המגדרית המסורתית הקיימת בפורנו המיינסטרימי שבה על פי רוב הגבר הוא השולט והאשה היא הכנועה. היא אף עושה זאת באופן מתוחכם יותר מזה שהציעה רויאל בסצינת הסאדי-מקס בסרטה, שבו במהלך האקט המיני החליפו הגבר והאשה תפקידים. אצל אירלנד, אין לגבר למעשה כל תפקיד מלבד נוכחותו הקיימת לשירותה של האשה כבעל הפין, וזאת אפילו לא במובן המאזוכיסטי הכנוע אלא במובן של היותו אוביקט לשימושה.

בנוסף, כפי שטענתי בסעיפים הקודמים, על אף העמדתה בעמדה המאזוכיסטית, האשה שאירלנד מציגה אינה מפגינה כל חולשה, כניעות או נחיתות של ממש. באופן מתאים לתפקידן במערך הסאדו-מאזוכיסטי, כך גם הנשים המוצבות בעמדה הסאדיסטית בסרטה. בנוסף, מלבד קטע אחד מבין השישה, האשה המאזוכיסטית מפגינה הנאה מפורשת וברורה מהנעשה לה; היא חוזרת ואומרת זאת במפורש, מבקשת שיכו וישפילו אותה ומחייכת כל הזמן. נראה כי זוהי דרכה של אירלנד לבסס את יצוג הסכמתן ורצונן של הנשים בעמדה המאזוכיסטית, בהתאם לטענת הפמיניזם הסאדו-מאזוכיסטי המתייחסת להסכמה ולרצון כהגנה המרכזית על סאדו-מאזוכיזם, שאמורה להמחיש את שונותו מאלימות פטריארכלית (Hopkins, 1994).

הקטע יוצא הדופן האחד שבו נדמית אמביולנטיות בהנאתה של האשה המאזוכיסטית, או התמסרות גדולה יותר לעמדתה הכנועה היא בקטע היחיד שבו אין גברים כלל. בקטע זה, שתי נשים "אונסות" אשה שלישית. קטע זה הוא הקיצוני ביותר מבין כל הקטעים בסרט מבחינת הפרקטיקות הסאדו-מאזוכיסטיות

המוצגות בו והוא כולל גם את חסימת פיה של האשה בדבק, חניקה באמצעות חגורה ועוד. קטע זה הוא גם הקטע היחיד שיש במהלכו חילוף תפקידים ובסופו האשה שהיתה הכנועה בהתחלה משתלטת על השתיים האחרות. זו גם הסצינה היחידה המסתיימת בבעיטה ובקללה ולא באמירת "תודה".

יתכן שבסצינה זו אירלנד חשה חופש גדול יותר להציג סאדו-מאזוכיזם בצורה "קשה" יותר משום שאין בקטע גברים. על כן, לכאורה אין שחזור של היחסים הפטריארכלים בחברה, שחזור שעשוי לתת להם תוקף ולתמוך בהם, כפי שטוענות פמיניסטיות רדיקליות כנגד סאדו-מאזוכיזם. אלא שלטענת הרדיקליות, סאדו-מאזוכיזם הוא מבנה בסיסי של התרבות הפטריארכלית והעובדה שנשים משתתפות בו אינה מבטלת עובדה זו (Hopkins, 1994). לדידן, גם אם אין גבר בסצינה ומדובר בסאדו-מאזוכיזם לסבי, הוא עדיין נובע במידה רבה מהפנמה של מבנה השליטה-כניעות הקיים בהטרוסקסואליות (Russell, 1982).

היצוגים בסרטה של אירלנד ללא ספק מעוררים בצופה רגש עז יותר מיצוגים אחרים של אקטים מיניים בפורנו הארד קור. הם מכוונים במידה רבה, בדומה לפורנו מיינסטרימי, ליצור רושם של מציאות על ידי שימוש בשיטות שונות שמטרתן "להוכיח" את המציאותיות של המצולם. אולם, כפי שציינה ויליאמס (2002), איננו יכולים לדעת אם האלימות היא אמיתית או לא משום שבמרבית המקרים הדימוי הקולנועי יכול לזייף בקלות גם אם הדימוי נראה אמיתי לגמרי. על כן, לא ניתן להתייחס לסרט זה כאל סרט המציג אלימות ממשית, כפי שטוענות פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" על סרטים דומים לו במיינסטרים, מבלי להתייחס לאופי הטקסי והתאטרלי של אלימות סאדו-מאזוכיסטית ולחוסר היכולת להסיק מהיצוג הקולנועי שלה על המציאות המצולמת.

ניכר כי בשני הסרטים הללו נעשה נסיון להציע יצוג חתרני של סאדי-מקס כאקט פמיניסטי המציב את הנשים בו כסוביקט בעלות הכוח והבחירה. טאורמינו עושה זאת באופן מוצהר ועוסקת בשיח על בחירה, גבולות, על המשמעות של מין סאדו-מאזוכיסטי ועל היצוג שלו בפורנו. יצוג זה של טאורמינו הוא ללא ספק יוצא דופן וחתרני אל מול היצוג של מיניות נשית בפורנו מיינסטרימי בכלל ואל מול היצוג של סאדו-מאזוכיזם בו בפרט. בניגוד לרויאל, טאורמינו אף מצליחה לבסס את ההקשר הפרפורמטיבי של הסאדי-מקס מבלי להפחית בעוצמתו. המאפין המאכזב היחיד העולה מיצוג הסאדי-מקס בסרט זה נובע מבחירתן של מרבית השחקניות בתפקיד המאזוכיסטי, בצורה אופיינית לפורנו מיינסטרימי. לעומת יצוג זה, אירלנד, שלכאורה מתמסרת ליצוג הפורנוגרפי המיינסטרימי ואף ביתר שאת, למעשה מערערת על הדומיננטיות הגברית. הגברים בסרטה משמשים ככלי בלבד, כבעלי הפין, וכמעט שאינם נוכחים בו. בכך, אירלנד חותרת תחת חלוקת התפקידים המגדרית המסורתית הקיימת בפורנו המיינסטרימי. היא אינה מחליפה את התפקידים המגדריים, כפי שעשתה רויאל, אלא מבטלת לגמרי את תפקידו ואת חשיבותו של הגבר והופכת אותו לאוביקט בלבד.

2. יצוג הנאה מינית וה"מאני שוט"

התוכן המיני המוצג בסרטי פורנו מיינסטרימיים כולל לא רק את היצוג של אקטים מיניים בצורה מפורשת אלא גם את היצוג של הנאה מינית. למעשה, מה שבמידה רבה הפך למגדיר של ז'אנר ההארד קור ככזה הוא שוט יחיד המכונה "מאני שוט" (Money shot). ה"מאני שוט" הוא השוט המציג שפיכת זרע חיצונית של הפין, שלרוב נעשית על פניה או על גופה של בת הזוג לאקט המיני המוצג (Schauer 2005). ה"מאני שוט" הוא הקונבנציה הרווחת ביותר בסרטי פורנו מיינסטרימיים ונחשב לתנאי הכרחי ביצירתם. זהו דימוי ויזואלי שהפך למייצג של הז'אנר כולו.

ה"מאני שוט" החל להופיע בתחילת שנות השבעים של המאה העשרים, עם הופעתם של סרטי פורנו באורך מלא ושימש כפונקציה נרטיבית שמסמנת את שיאו של האירוע הגניטלי. בסרטי הסטאג שקדמו לסרטים הללו, סצינות פורנו נטו להיות רגעים מקוטעים ולא לינארים של הצגת איברי מין באמצעות "מיט שוטס" (meat shot - תקריב מפורש על איברי מין וחדירה). השוטים הללו סיפקו הוכחה ויזואלית לקיומה של חדירה מינית (Williams, 1989). עם הופעת ה"מאני שוט" בסרטי פורנו, הוא הפך במהרה למרכיב החשוב ביותר ביצירה של הסרטים הללו ואף לתנאי הכרחי בהצגת אקטים מיניים הטרוסקסואליים (Ziplow, 1977).

הקונבנציה של ה"מאני שוט" משמשת הוכחה לכך שההנאה המינית המוצגת היא "אמיתית" ולא סימולציה קולנועית בלבד (Beggan & Allison, 2003). כפי שתיארה אותו היטב לינדה ויליאמס, שוט זה הוא "ההוכחה הויזואלית ל"אמת" המכנית של הנאה גופנית ברגע של עווית לא רצונית; הוידוי האולטימטיבי והבלתי נשלט – אולטימטיבי *משום* היותו בלתי נשלט – של הנאה מינית בשיא של אורגזמה" (Williams, 1989, p.101. תרגום שלי, הדגשה במקור).[23] בהמחשתו את האורגזמה הגברית, ה"מאני שוט" מהווה את שיא הספקטקל הקולנועי בז'אנר סרטי הפורנו המיינסטרימי.

לרוב, ה"מאני שוט" מייצג גם את רגע השיא המסכם של האקט המיני שהוצג. הוא שואב את שמו מעגת תעשית הקולנוע המיינסטרימי המתייחסת בביטוי זה ליצוג הקולנועי שעלות הפקתו היא הגבוהה ביותר בסרט. אכן, מפיקי פורנו משלמים לשחקנים המבצעים אותו תוספת תשלום. בנוסף, הוא מכונה כך משום שהוא נחשב לשוט שעבורו הצרכנים מקבלים את התמורה הראויה לכספם (McClintock, 1992). כינוי נוסף

[23] "The visual evidence of the mechanical "truth" of bodily pleasure caught in involuntary spasm; the ultimate and uncontrollable—ultimate *because* uncontrollable—confession of sexual pleasure in the climax of orgasm." (Williams, 1989, p.101)

ל"מאני שוט" הוא ה"קאם שוט" (Come/Cum shot). כינוי זה מתייחס ליצוג של שוט זה את האורגזמה הגברית (come) או להצגה של נוזל הזרע (cum).

2.1 משמעויות השימוש ב"מאני שוט" ליצוג הנאה מינית

מלבד חשיבותו המרכזית, ה"מאני השוט" הוא גם היצוג הפאלי הבוטה ביותר מכל היצוגים בפורנו המיינסטרימי. לכן הוא נחשב פעמים רבות על ידי פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" כהוכחה הויזואלית המרכזית לאופן שבו פורנוגרפיה משפילה, מדכאת ומחפצנת את האשה (Cowan & Dunn, 1994; Steinam 1983; Schauer, 2005). על אף שניתן לטעון כי לא מדובר אלא בהמחשה ויזואלית של הנאה מינית (Williams, 1989), טענה זו אינה מתייחסת לעובדה כי במרבית הסרטים ה"מאני שוט" מציג שפיכת זרע חיצונית על פניהן של נשים, על שדיהן או עכוזן. לטענת פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי", שפיכת הזרע על פניה של האשה לא רק משחיתה את גופה ומשפילה אותה אלא אף מחללת את גופה ומבטלת לגמרי את מעמדה כסוביקט (Schauer, 2005). מקור טענה זו נעוץ הן בתפיסה של נוזל הזרע כחלק מנוזלי גוף והפרשות אחרות כמו צואה או שתן, הנחשבים לטאבו (Stewart, 1984), והן בתפיסת הפנים כבעלות תפקיד מרכזי ביצוג האינדבידואל (Dentith, 1990). לכן, בהצגתו את הגבר כשהוא מפריש על האשה, במיוחד על האיזורים המסמנים את נשיותה ואת אישיותה, ה"מאני שוט" מסמן את נחיתותה הקיצונית של האשה ומציג אותה כמי שכבר איננה, או מעולם לא היתה, ראויה למעמד של סוביקט. ניתן להניח, טוענות הפמיניסטיות הללו, כי הקריטריון הויזואלי של שפיכה חיצונית יכול היה להיות מושג מבלי לזהם את גופה/פניה של האשה עם נוזל זרע (Schauer, 2005).

עם זאת, ה"מאני שוט" הוא למעשה יצוג פרדוקסלי ומלא בסתירות. התקריב על הפין בזמן האורגזמה הגברית, הוידוי האולטימטיבי של רגע ה"אמת", משקף גם את המגבלה שביצוג חזותי של עונג מיני. זאת משום שכדי להראות הנאה מינית "אמיתית" שכזו, שחקן הפורנו חייב לסגת מכל מגע עם האשה כדי שניתן יהיה לראות את השפיכה של נוזל הזרע. יתרה מזו, על מנת שה"מאני שוט" ישיג את יעודו, הצופים מתבקשים להאמין כי השחקנים הגברים בסרט *רוצים* לזוז מהמגע הפיזי לשם ההנאה הויזואלית, בדיוק ברגע הקריטי של האורגזמה (Williams, 1989). כלומר, ה"מאני שוט" הוא פרדוקסלי משום שמדובר בשוט המציג אוננות המתרחשת בתוך הקשר של יחסי מין הטרוסקסואליים (McClintock, 1992). בכך, ה"מאני שוט" נכשל לגמרי ביצוג התשוקה המינית כתשוקה לַאֶחֵר וגם נכשל ביצוג האידיאולוגיה הגברית ההגמונית, הטוענת כי ביחסי

מין הטרוסקסואליים מה שגבר עושה לאשה הוא לכבוש, לחדור ולנכס אותה. הנסיגה מהאחר אל העצמי היא פרדוקסלית במובן זה.

בנוסף, לעיתים קרובות השחקנית בסרט מוצגת כמי שמעדיפה את מראה הפין השופך זרע או את המגע החיצוני של נוזל הזרע על גופה, על פני החיכוך של הפין בתוכה. פעמים רבות היא מבקשת זאת בפירוש ועל ידי שימוש ב"דיבור מלוכלך". עם זאת, ברור לגמרי שהספקטקל הזה איננו מכוון למבטה. למעשה, לעיתים קרובות היא אף עוצמת את עיניה (אם הגבר שופך את נוזל הזרע על פניה) או שהשפיכה נעשית על אחורי גופה (על עכוזה או גבה), היכן שלמבטה אין כל גישה. בניגוד אליה, הגבר תמיד רואה את השפיכה שלו עצמו. ה"מאני שוט" נראה בבירור כשוט המכוון למבטו של הגבר בסרט ולמבטו של הצופה, ששוט זה מכיר בקיומו ופונה אליו ישירות (Williams, 1989).

הפניה אל הצופה נשענת על העובדה כי עבור גברים, הרואים את עצמם מגיעים לפורקן מיני בזמן שהם מאוננים, הנאה מינית מקושרת לספקטקל של שפיכת הזרע. בכך, ה"מאני שוט" טומן בחובו גם פוטנציאל הומואירוטי: גברים המתזמנים את האורגזמה שלהם עם ה"מאני שוט" מזדהים בעקיפין עם הספקטקל של הנאה מינית של גבר אחר (McClintock, 1992). אם כן, הסתירה העיקרית ב"מאני שוט" טמונה בסטיה שהוא מציג מהדרכים ה"ישירות" יותר של יחסי מין הטרוסקסואליים הכוללות מגע מיני של ממש (Lubey, 2006; Williams, 1989).

סתירה נוספת העולה מן ה"מאני שוט", כפי שמתארת אותה אן מקלינטוק (McClintock, 1992), היא בהפיכתו של שוט זה את הפין לאוביקט פומבי לחקירה ביקורתית, בדיוק ברגע שבו הכוח הגברי נתפס כמצוי בשיאו. לטענתה, הפין הוא האיבר הגופני האנושי שהטאבו עליו הוא הגדול ביותר ופורנוגרפיה היא הז'אנר היחיד שבו הוא מוצג לראווה באופן בוטה. מכיון שפורנו מציב את הצופה בעמדה של בעל הפין, גם אם הצופה היא אשה כפי שטענה סינדי פאטון (Patton, 1989), כאשר נשים צופות בפורנו הן מוצבות הן כבעלות הפין והן כשופטות שלו ושל כל פין אחר כפועל יוצא – עמדה של כוח אדיר עבור נשים, שהיא נדירה בחברה הפטריארכלית (McClintock, 1992).

מקלינטוק טוענת כי יתכן שזו הסיבה לכך שבפורנו מיינסטרימי נעשה מאמץ רב לגרום לנשים להתרפס ולכרוע ברך אל מול הפין השופך זרע. במרבית יצוגי ה"מאני שוט", ברגע שבו הפין מוצג לראווה לציבור, לבחינתו המדוקדקת, דווקא אז האשה מוצגת כמשתחווה למולו, על ברכיה כשעיניה עצומות, מושפלת אל מול ההגיון הויזואלי של ההנאה הגברית. מקלינטוק טוענת כי ה"מאני שוט", האמור ליצג את העליונות של האורגזמה הגברית, הופיע לראשונה בתקופה שבה נשים החלו להחשף לפורנוגרפיה ובה בעת להלחם על זכותן

להנאה מינית. עד אז, בסרטי הסטאג, נשים לא הורשו לצפות והזכויות הגבריות הבלעדיות להנאה מינית היו מובטחות ולא מאוימות. לטענתה, היתה זו דווקא התעקשותן של הפמיניסטיות שגרמה ליצירת היצוג של ה"מאני שוט" והפכה אותו להכרח שמטרתו ליצג את מרכזיותה ושליטתה של ההנאה המינית הגברית.

בנוסף, טוענת מקלינטוק, אם יחסי מין מערערים את גבולות הגוף, מה שעשוי לאיים על הגבריות ההגמונית, אזי ה"מאני שוט" מחזיר את הסדר המגדרי: שפיכת הזרע על גוף האשה מסמנת אותה כנפרדת, שונה, אחרת. הגבר נסוג ממנה ברגע האורגזמה על מנת לשמר את נפרדותו ואת גבולות הזהות המינית שלו. יתרה מזו, בסיום הנרטיבי המוגזם הזה, ה"מאני שוט" מסיח את תשומת הלב הויזואלית מהתוצאה הבלתי נמנעת של התרפות הזקפה הגברית לאחר ההגעה לפורקן מיני. כלומר, אם הזקפה מבטיחה יתרון גברי ונבדלות, הרי שהפין הרפוי מדגים את הארעיות של כוח זה. ה"מאני שוט" מציע סיום מוקדם יותר לנרטיב שימנע את האיום הטמון ברפיון הפין (McClintock, 1992).

על אף הסתירות הרבות הטמונות בו, נראה שהבעיתיות המשמעותית ביותר ביצוג של ה"מאני שוט" הוא בהתעקשות כי הוא אינו משמש רק כמסמן להנאה מינית גברית אלא גם לאורגזמה הנשית ה"לא נראית" (Ragan, 2007). ויליאמס טוענת כי ה"מאני שוט" הכרחי כשיא (climax) שניתן לראות אותו, בניגוד לשפיכת זרע שאיננה חיצונית. אך זוהי הצגה חלקית בלבד שמתמקדת בהנאה הגברית, היא מוסיפה, שהיא אמנם מעניינת אך היא אינה אלא תחליף פשוט וזול לידע על ההנאה המינית הנסתרת של האשה, שאותה הז'אנר עדיין מחפש. כלומר, על אף שאין ספק שהוא ספקטקולרי, ה"מאני שוט" הוא גם שיקוף כבמראה באופן מלא – הוא יכול רק לשקף בחזרה את המבט החודר הגברי שבפורנו מיינסטרימי מכוון להשגת ידע על העונג הנשי (Williams, 1989).

אולם, טוענת פאטון, יצוג ההנאה המינית הנשית הוא משימה קשה יותר מיצוג ההנאה המינית הגברית (Patton, 1989). לטענתה, הנאה מינית גברית בחברה המערבית מהווה שם נרדף לאורגזמה, ואורגזמה גברית ניתן להוכיח בקלות באמצעות הספקטקל הקולנועי של שפיכת הזרע חיצונית ב"מאני שוט". בכך, ה"מאני שוט" מהווה מרכיב הכרחי ומהותי בנרטיב המיני ההגמוני, משום שאם אין אורגזמה הרי שאין הנאה מינית ואם אין "מאני שוט" - אין סיום לנרטיב.

יצוג הנאה מינית נשית מורכב יותר, היא טוענת, משום שקיימת אי ודאות תרבותית באשר למה כוללת הנאה מינית זו. הנאה מינית נשית איננה מקושרת ישירות לאורגזמה ועדיין מיוצגת ברובה באמצעות הבעות פנים, מבט מזוגג, פה פעור מעט וראש מוטה לאחור. האורגזמה הנשית נתפסת כמסתורית וחקיינית וככזו שניתן להאריכה ללא גבול. היצוג הרווח להנאה מינית נשית ולאורגזמה הנשית נתפס פעמים רבות כמשחק

קולנועי ומחוויר בכך אל מול המימד הדוקומנטרי שיש ב"מאני שוט" הגברי. יצוג האורגזמה הגברית נתפס כמציאותי יותר, חיוני, שאין עליו עוררין, בשעה שיצוג האורגזמה הנשית הוא מובנה, נותן משמעות לאירוע שמתרחש במקום אחר בגוף, אם בכלל (Patton, 1989).

ויליאמס טוענת כי ניתן לסכם את הפרדוקס של פורנו מיינסטרימי עם ה"מאני שוט" כך: זהו נסיון אובסיבי של כלכלה ויזואלית פאלית ליצג ולתפוס את הרגע המדויק של האקט המיני שבו מתפרץ עונג לא רצוני ולא מכוון. אך ה"מאני שוט" הוא יצוג מלא בסתירות וככזה הוא הוא עשוי להוות פתח לדרכים נוספות להתנגדות להנאה המינית ההגמונית. אם אכן קיים "עונג ניטרלי" מהפקה ומשיח חברתי אזי אסטרטגיה אפקטיבית יותר לפמיניזם ה"אנטי-פורנוגרפי", המוטרד מהאופי הדכאני של פורנו, תהיה ההבנה של הסתירות המצויות בז'אנר מבחינת יצוג העונג. ויליאמס טוענת כי אמנם פורנו מיינסטרימי מתקשה עדיין לייצג עונג מיני נשי אך ניתן ליצור יצוג שכזה. פורנוגרפיה אינה פאלוצנטרית באופן מונוליטי ואינהרנטי, היא כזו בזמן הזה ובצורה הזו משום הלחצים להצגת אמת ויזואלית של עונג נשי שאינם מתאפשרים לה משום שמיניות נשית זו אינה נודעת מספיק.

ההבדלים ביצוג ההנאה המינית הנשית והגברית, טוענת סינדי פאטון, לא נתפסו כבעיתים כל עוד פורנו נוצר על ידי ועבור גברים בלבד. הם החלו להתפס כבעיתים כתוצאה מכניסתן של נשים לעולם זה (Patton, 1989). אכן, עם העלייה במעורבותן של נשים, הן כיוצרות והן כצופות, החלו להשתנות חלק מהמאפיינים הללו (Williams, 1989). ככל שבתעשית הפורנו הכירו יותר באשה כצופה וכצרכנית, סרטים שפנו לקהל של זוגות הטרוסקסואליים החלו לזנוח את ה"מאני שוט" (Ragan, 2007). אולם, למרות שפורנו זה נמנע מהקשיים שביצוג הנאה מינית נשית באמצעות ה"מאני שוט", הוא לא החליף את הכלי המסמן הזה באף מסמן ויזואלי או קולי אחר והאורגזמה הנשית נותרה בלתי מיוצגת לגמרי (Patton, 1989).

לעומת הסרטים הללו, קיים פורנו פמיניסטי הדוחה את ה"מאני שוט", היצוג המיינסטרימי לאורגזמה הנשית, כ"לא מייצג". פורנו זה עסוק במציאת דרכים חלופיות ליצוג האורגזמה הנשית כאקטיבית ובעלת עוצמה (Ragan, 2007). למשל, אנני ספרינקל הוסיפה תרשים של האורגזמה שלה באמצעות גרף שמוצג על פניה בזמן האקט המיני ומשקף את הנאתה המינית המשתנה עד להגעה שלה לפורקן ואחריה. שאנון בל השתמשה בשפיכה נשית ליצוג אורגזמה נשית שאינה רק ויזואלית אלא אף מתנגדת לתפיסה הרווחת לפיה אורגזמה נשית היא פנימית ופאסיבית. בחברת ההפקות "SIR", היוצרת פורנו לסבי, הגישה ליצוג תשוקה והנאה נשית דומה לזו של בל. הן אמנם לא משתמשות כמעט בשפיכה נשית אבל הן משתמשות בדילדו לחיקוי ה"מאני שוט". אם כן, בשעה ששאנון בל מערערת על קונבנצית ה"מאני שוט" באמצעות הצגת "מאני שוט"

ללא פין (על ידי שפיכה מהפות), היוצרות מהפקות "SIR" מערערות על קונבנצית ה"מאני שוט" באמצעות הצגת "מאני שוט" ללא שפיכת זרע (על ידי דילדו שאינו שופך) (Ragan, 2007).

2.2 שימוש בקונבנציה של ה"מאני שוט" ליצוג הנאה מינית בפורנו פמיניסטי

קיילי אירלנד, בסרטה "*Sex Fest*", מדגימה את היצוג המיינסטרימי של פורנו ב"מאני שוט", אולי אף באופן קיצוני יותר. כל הקטעים בסרט, מלבד קטע אחד שבו משתתפות רק נשים, נגמרים ב"מאני שוט" הכולל שפיכת זרע על פניה ועל פיה של האשה, לרוב לבקשתה המילולית המוצגת בתחינה של ממש. הקיצוניות ביצוג ה"מאני שוט" בסרט זה באה לידי ביטוי באופן הדרגתי בין הקטעים השונים: בקטע הראשון שפיכת הזרע נעשית על ידי גבר אחד על פניהן של שתי הנשים המשתתפות בסצינה. בקטע הבא שפיכת הזרע נעשית על ידי גבר אחד אך הפעם על פי הטבעת של האשה האחת בעוד האשה השניה מלקקת את נוזל הזרע ממנה בו זמנית. בקטע הבא שפיכת הזרע מתבצעת על ידי שני גברים בו זמנית על פניה של האשה. בקטע האחרון והבוטה מכולם, תחושת העודפות וההגזמה (excess) גוברת ומגיעה לשיא הספקטקל הקולנועי בסרט כולו, בו שבעה הגברים המשתתפים בקטע שופכים את זרעם זה אחר זה, כבסרט נע, על פניה של האשה, לבקשתה. בכל הקטעים הללו, הסצינה ממשיכה לאחר ה"מאני שוט" רק למספר שניות, בהן הנשים ממשיכות לבצע מין אוראלי בגברים ומלקקות את עצמן וזו את זו עם נוזל הזרע. בהרבה מהקטעים האשה מקנחת באמירת "תודה" ואז הסצינה נגמרת באופן סופי. בקטע האחרון בסרט, בו ה"מאני שוט" הוא המוגזם מכולם, הכוכבת הראשית (היא יוצרת הסרט) אף מוסיפה במשך כמה שניות לתאר לנשים האחרות, ובעיקר למצלמה/לצופה, עד כמה היה סיום זה לאקט המיני נפלא עבורה ועד כמה נהנתה ממנו.

סרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*", דומה מאד לסרטה של אירלנד ביצוג שלו את ה"מאני שוט". כל חמשת הקטעים בסרט נגמרים ב"מאני שוט" הכולל שפיכת זרע שהיא כמעט תמיד על פניה או פיה של האשה ובמקרה אחד על שערה. בדומה לסרטה של אירלנד, בכל הקטעים, לאחר האקט של שפיכת הזרע, הסצינה ממשיכה למספר שניות שבהן האשה ממשיכה לבצע מין אוראלי בגבר או מלקקת את עצמה ואת נוזל הזרע תוך שהיא מפגינה שביעות רצון ברורה. הקטע היחיד מבין החמישה הנגמר באופן שונה במקצת ואולי אף מעט רפלקסיבי הוא הקטע החמישי והאחרון בסרט, המציג שני שחקני פורנו באופן מפורש ובלי משחק תפקידים (שלא כמו בשאר החלקים בסרט). בקטע זה ישנו "מאני שוט" מיינסטרימי להפליא, הכולל שפיכת זרע על פניה של השחקנית. אולם, הסצינה ממשיכה מעט ומראה את השחקנים נעמדים, מדברים, מצחקקים, וסוטרים זה לזו (ולהפך) בהקנטה. סיום זה, המציג התנהגות שאיננה חלק מהרצף הקונבנציונלי ליצוג יחסי

מין בהארד קור מיינסטרימי - השתובבות בין השותפים לאקט המיני, הוא מעט יוצא דופן הן בסרט זה והן בפורנו מיינסטרימי.

אך יצוג קצר ויחודי זה הוא כאמור יוצא דופן. למעשה, בשניים מהקטעים בסרט, הספקטקל של ה"מאני שוט" אף מועצם: באחד, ה"מאני שוט" נעשה ממרחק מה לאחר שהאשה מושכבת לגמרי על האדמה על ידי הגבר העומד מעליה. בשני, האשה מוצמדת למראה כך שנוצרת אשליה של "מאני שוט" כפול ובו שפיכת זרע על שתי נשים לכאורה. סיום הקטע הזה הוא בליקוק שלה את המראה כך שנדמה כאילו שתי נשים מלקקות זו את זו מנוזל הזרע. בנוסף, על אף שהסרט מציג קטעים של מין "קשה" שברובם האשה משחקת את תפקיד הדמות הכנועה, באחד הקטעים האשה היא דווקא הדומיננטית במשחק התפקידים. למרות זאת, אף בקטע זה יש הצגה של "מאני שוט" ובו האשה "מרשה" לגבר הכפוף לה לשפוך זרע על פניה. עם זאת, הוא נדרש אח"כ ללקק את הזרע ממנה ולבלוע אותו בעצמו. במידה רבה, קטע זה ממחיש דווקא עד כמה נתפס האקט של בליעת הזרע כמשפיל שכן הוא מוצג כאקט מעניש שהגבר הכנוע נדרש לבצע.

מחד גיסא, ניתן בקלות רבה "להאשים" את אירלנד וטאורמינו בכניעה ואף בחיבוק המוסכמות ובהקצנתן על ידי יצוגי "מאני שוט" עקביים, אם לא מוגזמים יותר, ליצוגם בפורנו מיינסטרימי. ניכר מסרטיהן כי שתי היוצרות מתייחסות ל"מאני שוט" כאל שיא הספקטקל הקולנועי. ה"מאני שוט" משמש בשני הסרטים הללו כפונקציה נרטיבית שמסמנת את שיאו של האירוע הגניטלי ואת סיומו של הנרטיב. בנוסף, בדומה לנהוג בפורנו מיינסטרימי, אירלנד וטאורמינו מציגות את הנשים תמיד כמי שמעדיפות את מראה הפין השופך זרע או את המגע החיצוני של נוזל הזרע על גופן, על פני החיכוך של הפין בתוכן או על פני כל גירוי אחר של איברי מינן. האשה בסרטה של אירלנד אף תמיד מבקשת זאת בפירוש ועל ידי שימוש ב"דיבור מלוכלך".

בנוסף, אירלנד וטאורמינו אינן מציעות דרכים חלופיות ליצוג האורגזמה הנשית ומשתמשות במידה רבה ב"מאני שוט" גם כמסמן לאורגזמה הנשית, בדומה לפורנו מיינסטרימי (Ragan, 2007). הן אמנם מוסיפות מידי פעם מלל ליצוג המיינסטרימי של הנאה מינית נשית הכולל אצלן, בדומה למיינסטרים, הבעות פנים, מבט מזוגג, פה פעור מעט וראש מוטה לאחור. אך גם אצל אירלנד, על אף היותה שחקנית מצוינת ללא כל ספק, וגם אצל טאורמינו, המשתמשת בשחקניות מובילות, מנוסות ומצליחות, האורגזמה הנשית נתפסת כמשחק ותו לא. יצוג האורגזמה הגברית אל מולה עדיין נתפס כמציאותי יותר (Patton, 1989).

מאידך גיסא, ניתן לומר כי אירלנד ללא ספק הופכת ב"מאני שוט" שהיא מציגה את הפין לאוביקט פומבי לחקירה ביקורתית, בדיוק ברגע שבו הכוח הגברי נתפס כמצוי בשיאו, בדומה לטענותיה של אן מקלינטוק (McClintock, 1992). היחס של אירלנד לפין כאוביקט ניכרת לאורך כל הסרט בהתייחסותה המינימלית מאד לגבר שהוא בעל הפין, הזוכה לזמן מסך ומלל מוגבל וקצוב ביותר. גם באופן "פורמלי" יותר,

בכתוביות הפתיחה והסיום לסרט, אירלנד מכנה את השחקנים הגברים בכינוי "הבשר" ("The beef") המשקף את התייחסותה אליהם כאל אוביקט בלבד. בכך היא מאפשרת לנשים כוח יוצא דופן משום שכאמור לעיל, פורנוגרפיה מציבה את הצופה בעמדה של בעל הפין, גם אם הצופה היא אשה (Patton, 1989). כאשר נשים צופות בפורנו הן מוצבות הן כבעלות הפין והן כשופטות שלו. עמדה זו היא עמדה של כוח נדיר עבור נשים (McClintock, 1992).

לעומת אירלנד, טאורמינו אינה משתמשת ב"מאני שוט" כאמצעי לחפצון הגבר. למעשה, לאור הטענות הפמיניסטיות כנגד ה"מאני שוט", השימוש שלה בו בצורה כה גורפת ובוטה בסרט זה הוא מאכזב מעט לאור הייחודיות החתרנית של מרבית המאפיינים האחרים בסרט ולאור שאיפתה המפורשת ליצור פורנו פמיניסטי. אולם, יתכן שהשימוש שלה ב"מאני שוט" אינו אלא אילוץ שהיא נדרשה אליו מטעם חברת ההפקה של הסרט. טאורמינו עצמה כתבה על הסרט הראשון שיצרה "*Ultimate Guide to Anal Sex for Women*" (1999) כי החליטה לפני הצילום שלו כי לא תציג בו "מאני שוט" כלל. זאת משום שלטענתה, מלבד הפאלוצנטריות הקיימת בשוט זה, הוא הפך לקלישאה בפורנוגרפיה ומרבית הנשים נראות בו משועממות, לא מגורות מינית ואף אומללות. אמנם היא איננה פוסלת שפיכת זרע חיצונית כאקט מיני שיכול להיות מהנה ומגרה גם עבור נשים רבות, אבל ה"מאני שוט" המיצג אקט זה אינו נראה מרשים בעיניה. אולם, היא מספרת, למרות כוונתה הראשונית היא נאלצה לבסוף להיכנע לתכתיבי ההפקה ולכן תמיד היה "מאני שוט" בסרט על אף שבעיניה התכתיב הפורנוגרפי הזה הוא מיותר ואף מפריע לזרימה הטבעית של האקט המיני בסרט (Taormino, 2005). אם כן, יתכן שגם בסרט זה, שהוא אמנם סרטה ה-14 במספר והופק עבור חברת הפקות אחרת מזו של סרטה הראשון, נאלצה טאורמינו לסגת מהשאיפה שלא להציג את ה"מאני שוט" כלל.

2.3 נסיונות אלטרנטיבים ליצוג הנאה מינית בפורנו פמיניסטי

בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", ניכרת גישה הפוכה לגמרי לזו של אירלנד וטאורמינו ליצוג ה"מאני שוט". אך יותר מכך, כמו בכל סרטיה, רויאל פועלת בנסיון מתמיד לאתגר קונבנציות פורנו שפותחו באופן כמעט בלעדי על ידי גברים (Beggan & Scott, 2003). היא שמה דגש מתמיד על המנעות משוטים גרפיים יותר כמו ה"מיט שוט" (Sabo, 2007) אך כנראה שהחידוש המפתיע ביותר שלה הוא בביטול של ה"מאני שוט" כליל (Beggan & Scott, 2003).

רויאל עצמה מתארת בחירה זו כבחירה מכוונת (Royalle, 1993). עם הקמת חברת ההפקות שלה, הפקות פם (Femme), קצה נפשה ב"מאני שוט" המיינסטרימי, המוצג בהקשרים שאינם תומכים ביצוג הנאה מינית נשית. לכן, היא החליטה כי בסרטיה לא יוצגו "מאני שוטס". למעשה, היא מוסיפה, מעולם לא הבינה מדוע גברים מעדיפים לצפות בפין של גבר אחר כשהוא שופך זרע מאשר לצפות באורגזמה של אשה. למרות שרויאל מודעת לכך שה"מאני שוט" נחשב בתעשיה לתנאי הכרחי ביצירת סרט פורנו, גם כשחקנית היא תמיד תהתה על הצורך בקיומם של השוטים הללו. רויאל מציינת ששאלה על כך את היוצרים של הסרטים שבהם השתתפה ונענתה כי ה"מאני שוט" הוא ההוכחה לכך שהאקט המיני מתרחש במציאות, בהתאם למה שוויליאמס מציינת (Williams, 1989). אך עבור רויאל, עצם הצורך בהוכחה שכזו מביא לכשלון מראש ביכולת לייצג מיניות באופן שבו הצופים יוכלו להזדהות איתו (Royalle, 1993).

בנוסף, בדומה לטענותיה של מקלינטוק (McClintock, 1992), כי לא בכדי נעשה בפורנו מיינסטרימי מאמץ רב להשפיל נשים אל מול ההגיון הויזואלי של ההנאה הגברית ב"מאני שוט" על מנת לסמן את נפרדותן ואחרותן, רויאל רואה ב"מאני שוט" אמצעי לשימור השליטה הגברית. בעיניה, גברים מאוימים מתשוקתם לנשים ומהכוח שיש לנשים עליהם משום תשוקה זו. לכן, ה"מאני שוט" הוא אמצעי להתמודדות עם האיום הטמון בתשוקה לנשים משום שהוא מאפשר להתרחק מהאשה, מקור האיום, ולשמור על שליטה (Royalle, 1993).

אם כן, גם בסרטה זה שאותו ביימה עם מנואלה סברוסה בת חסותה, בשונה מאד מהנורמה המיינסטרימית בפורנו של הצגת שפיכת זרע חיצונית ב"מאני שוט", בכל הקטעים בסרט (מלבד אחד) לא מוצגת אורגזמה באופן מפורש, לא של גברים ולא של נשים. צילומי האקט המיני נפסקים בשלב מסוים ללא קשר לתוכן המוצג ומועברים ישירות לשוט סיום שמתרחש זמן מה לאחר האקט המיני. בקטע האחד שבו כן מוצגת שפיכה גברית חיצונית היא איננה נעשית על גוף האשה אלא דווקא על גוף הגבר עצמו. היא אינה מוצגת כספקטקל באמצעות תקריב, המאפיין את ה"מאני שוט" בפורנו המיינסטרימי, ואיננה מהווה את אקורד הסיום לקטע, אף זאת בשונה מפורנו מיינסטרימי. האקט המיני בקטע זה ממשיך לאחר הפוגה קלה של התגפפויות ונשיקות.

אי ההצגה של "מאני שוט" בסרטה של רויאל יכולה בהחלט להוות התנגדות פמיניסטית לקונבנציה הפורנוגרפית הזו הנחשבת להוכחה הויזואלית המרכזית לאופן שבו פורנוגרפיה משפילה, מדכאת ומחפצנת את האשה (Cowan & Dunn, 1994; Steinam 1983; Schauer 2005). אמנם, בדומה לאירלנד ולטאורמינו, רויאל אינה מציעה דרכים חלופיות ליצוג האורגזמה הנשית ובדומה אליהן ואל המיינסטרים היא משתמשת

בעיקר בהבעות פנים ליצוג הנאה מינית נשית (Patton, 1989). בכך, גם היא כמותן איננה מתגברת על הבעייתיות שביצוג האורגזמה הנשית כחיקוי וכמשחק בלבד. אלא שבסרטה של רויאל משחק זה אינו מוצב אל מול וכנגד מה שנתפס כיצוג מציאותי יותר של האורגזמה הגברית ב"מאני שוט". למעשה, בסרטה לא מוצגת הגעה לשיא הנאה מיני באורגזמה באופן מפורש, לא של הנשים וגם לא של הגברים. אם כן, רויאל אמנם יוצרת פורנו פמיניסטי במובן זה שהיא דוחה את ה"מאני שוט", היצוג המיינסטרימי לאורגזמה הנשית, כ"לא מייצג". אך היא איננה מציעה דרכים חלופיות ליצוג האורגזמה הנשית, כפי שעשו למשל אנני ספרינקל, שאנון בל והיוצרות של הפקות "SIR" (Ragan, 2007). עם זאת, יתכן שרויאל מערערת על חשיבותה של האורגזמה בכללותה ועל ההתייחסות אליה כאל "מטרה" שיש להשיגה, זאת כחלק מערעור על הרצף המסורתי של מין הטרוסקסואלי הכולל "משחק מקדים", חדירה ובעקבותיהם אורגזמה של הגבר, המוגדרת כשיא וסיום האקט המיני.[24]

סרטה של ג'יין המילטון "*Taken*" מציג מספר סוגי ההתמודדות עם ה"מאני שוט" שניתן לחלק בגסות לשני הסוגים שהוצגו בסרטיהן של אירלנד, טאורמינו מחד ושל רויאל מאידך, בהתאמה לשני החלקים שניתן לחלק את הסרט אליהם. כאמור בפרק הקודם, סרטה של המילטון הוא סרט באורך מלא בעל נרטיב אחד אך לשם ניתוחו רצוי לחלקו לשני חלקים משום שהם כוללים יצוגים שונים; האחד הוא החלק המתאר את החיים ה"אמיתיים" של הגיבורה והשני הוא החלק המתאר פנטזיה שלה על חיים חלופיים. בקטעים המתארים את החיים ה"אמיתיים" המילטון משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי. לעומתם, בקטעים המתארים את הפנטזיה, המילטון משתמשת ביצוגים אשר פעמים רבות מאתגרים קונבנציות פורנו מיינסטרימיות. בהתאם לכך, בקטעים המתארים את החיים ה"אמיתיים" מוצגות מספר סצינות המציגות יחסי מין בין זוגות שונים ובכולן מופיע ה"מאני שוט", הכולל שפיכת זרע על פניה ופיה של האשה או על גופה, תוך שהיא מביעה רצון בכך והנאה, בצורה אופיינית לפורנו מיינסטרימי. כמו כן, בדומה למיינסטרים, בכל הסצינות הללו ה"מאני שוט" מהווה את רגע השיא המסכם את האקט המיני שהוצג.

כל זאת מלבד סצינה אחת יוצאת דופן בחלק זה של הסרט, המתאר את החיים ה"אמיתיים" של הגיבורה, היא הסצינה הראשונה המציגה אקט מיני בינה לבין בעלה. בסצינה זו האשה, היא כאמור הגיבורה של הנרטיב, אינה מביעה רצון ב"מאני שוט" או הנאה מהשפיכה על גופה. כמו כן, הסצינה אינה נגמרת בשוט זה אלא ממשיכה להציג את הגיבורה כשהיא מאוננת לבדה עד להגעתה לסיפוק מיני שאחריו היא ממשיכה

[24] כפי שדנתי בו בסעיף 1.2.1 הרחבת ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים.

להבעת מורת הרוח שלה ביחס לבעלה. מטרת הסצינה הזו מבחינה נרטיבית היא להציג יחסי מין שאינם מוצלחים ושאינם מספקים את הגיבורה ועל כן ה"מאני שוט" אינו היצוג המסכם את הסצינה.

בהמשך הסרט, סצינת הפורנו המעבירה את היצוג מזה של החיים ה"אמיתיים" לזה של הפנטזיה היא סצינה של חלום שחולמת הגיבורה לאחר שנחטפה על ידי גבר זר. בחלום זה מתואר אקט מיני בין שישה משתתפים, ההופך לחלום בלהות עם יצוג ה"מאני שוט" שבו שני גברים שופכים את זרעם על פניה של הגיבורה, המתעוררת מחלומה בבהלה. בקטעי הפורנו בחלק של הפנטזיה המוצגים משלב זה ואילך, בהם מקיימת הגיבורה יחסי מין עם הגבר החוטף והמסתורי, ניכר הבדל גדול מהקטעים שהוצגו עד כה ויצגו את החיים ה"אמיתיים". הסצינה הראשונה בחלק זה הכוללת אקט מיני בין הגיבורה לגבר שחטף אותה איננה כוללת "מאני שוט" כלל. בסצינה זו ישנו יצוג שווה של הנאה מינית של הגבר ושל האשה בעיקר באמצעות הצגה של הבעות פנים וקולות. בשלב מסוים הסצינה עוברת לצילום של הזוג כשהם שוכבים חבוקים ורדומים. העירום הפרונטלי המוצג בשלב זה הוא העירום הגברי והוא כולל הצגה של הפין הרפוי, בניגוד למקובל בפורנו מיינסטרימי.

בסצינה המינית השניה בחלק זה של הפנטזיה, בין אותו הזוג, מוצגת ראשית ההגעה לפורקן מיני של האשה. לאחר הגעתה לאורגזמה האקט המיני הזוגי מפסיק לכמה רגעים כשהיא נשכבת לנוח מעט. לאחר מנוחה קלה האקט המיני ממשיך ומסתיים ב"מאני שוט" שבו הגבר שופך זרע על בטנה של האשה, ביצוג מיינסטרימי לכאורה אך בלי התקריב על הפין השופך הנועד ליצירת הספקטקל של ה"מאני שוט". בנוסף, אין ספק כי ה"מאני שוט" הזה אינו מכוון ליצג את ההנאה המינית הנשית משום שזו הוצגה רק כמה רגעים לפניו באופן נפרד ושונה.

בסצינה המינית השלישית והאחרונה בחלק זה של הפנטזיה, מוצג אקט מיני בין שתי נשים, הגיבורה והמשרתת, שהגבר צופה בהן. זהו אמנם יצוג אופייני לפורנו מיינסטרימי אלא שבו בדרך כלל הגבר מצטרף לבסוף לנשים והסצינה נגמרת בקונבנציה הרגילה של ה"מאני שוט". אולם, בסרטה של המילטון, הגבר הוא צופה בלבד. הוא אינו מצטרף אל הנשים באף שלב של האקט המיני ואף לא מאונן לצידן. לכן, אין בסצינה זו "מאני שוט" והיא נגמרת עם היצוג של הפורקן המיני של הגיבורה, באמצעות הבעות פנים וקולות דומים לאלו שהציגה בסצינות קודמות.

אם כן, המילטון מציגה בסרטה, בחלק של החיים ה"אמיתיים" יצוג "מאני שוט" דומה לזה שהציגו אירלנד וטאורמינו, הוא היצוג המיינסטרימי של פורנו. ה"מאני שוט" בחלק זה הוא שיא הספקטקל הקולנועי של האקט המיני המוצג והוא משמש פונקציה נרטיבית שמסמנת את שיאו של האירוע הגניטלי ואת סיומה של הסצינה. בנוסף, בדומה לנהוג בפורנו מיינסטרימי ולסרטיהן של אירלנד וטאורמינו, בחלק זה של הסרט

המילטון מציגה את הנשים תמיד כמי שמעדיפות את מראה הפין השופך זרע או את המגע החיצוני של נוזל הזרע על גופן, על פני החיכוך של הפין בתוכן או על פני כל גירוי אחר של איברי מינן. ניתן בהחלט לומר כי בחלק זה של הסרט המילטון אינה מערערת על היצוג הפאלי, הדכאני והמחפצן של ה"מאני שוט".

בנוסף, בחלק זה של הסרט, המילטון כמו אירלנד וטאורמינו אינה מציעה דרכים חלופיות ליצוג האורגזמה הנשית ומשתמשת ב"מאני שוט" גם כמסמן לאורגזמה הנשית, בדומה לפורנו מיינסטרימי. ההנאה המינית הנשית מיוצגת, בדומה למיינסטרים, באמצעות הבעות פנים, מבט מזוגג, פה פעור מעט וראש מוטה לאחור. לכן, האורגזמה הנשית נתפסת כמשחק בלבד. יצוג האורגזמה הגברית אל מולה עדיין נתפס כמציאותי יותר (Patton, 1989). כל זאת גם בסצינה האחת שבה הגיבורה בסרט מוצגת כאשר היא מאוננת ומגיעה לפורקן מיני. בסצינה זו, משחקה של הכוכבת ג'ינג'ר לין, המגלמת את הגיבורה, משכנע מעט יותר אך אינו חורג מהיצוג המיינסטרימי לאורגזמה הנשית. יתכן שיצוג זה משכנע יותר משום שהוא אינו מוצב אל מול וכנגד מה שנתפס כיצוג מציאותי יותר ב"מאני שוט", הנעדר מסצינה זו.

אולם, בחלק השני של הסרט המתאר את הפנטזיה של הגיבורה על חיים אחרים עם הגבר המסתורי שחטף אותה, ובמיוחד על חיי מין אחרים, המילטון משתמשת ביצוג "מאני שוט" שונה לגמרי מבחלק הקודם, יצוג הדומה מאד לזה של קנדידה רויאל. בחלק זה המילטון, כמו רויאל, מאתגרת את הקונבנציה הפורנוגרפית של ה"מאני שוט" ואינה מציגה אותו כמעט בכלל. בניגוד לרויאל היא אינה נמנעת לגמרי מיצוג של אורגזמה, נשית או גברית, אך יצוג זה אינו מהווה תנאי הכרחי עבורה כפי שניכר באקט המיני הראשון בחלק זה של הסרט, שאינו מציג אורגזמה כלל. כמו אצל רויאל, צילומי האקט המיני הזה נפסקים בשלב מסוים ללא קשר לתוכן המוצג ומועברים ישירות לשוט סיום שמתרחש זמן מה לאחר האקט המיני.

למעשה, המילטון אף מרחיקה לכת יותר מרויאל ומציגה בסצינה הראשונה בחלק זה את הפין הרפוי. יצוג זה בולט בהיותו יוצא דופן אל מול הפורנו המיינסטרימי המשתמש ב"מאני שוט" בין השאר על מנת להסיח את תשומת הלב הויזואלית מהתוצאה הבלתי נמנעת של התרפות הזקפה הגברית לאחר ההגעה לפורקן מיני. זאת משום שאם הזקפה מבטיחה יתרון גברי ונבדלות, הרי שהפין הרפוי מדגים את הארעיות של כוח זה. ה"מאני שוט" מציע סיום מוקדם יותר לנרטיב שימנע את האיום הטמון ברפיון הפין (McClintock, 1992). לכן, ניתן לראות ביצוג של הפין הרפוי אצל המילטון, יצוג חתרני למדי.

בסצינה האחת שבה המילטון בכל זאת מציגה "מאני שוט" גם בחלק זה של הסרט, היא עושה זאת בדומה לרויאל, אצלה השפיכה הגברית החיצונית איננה נעשית על פניה או על איברי מינה של האשה, כפי שמוצג לרוב בפורנו מיינסטרימי (Schauer 2005). כמו כן, שפיכת הזרע אינה מוצגת כספקטקל באמצעות

תקריב, מאפיין מרכזי נוסף של ה"מאני שוט" במיינסטרים (Williams, 1989). אך יותר מכל זאת, בסצינה זו נעשה מאמץ רב מצד המילטון לייצג את האורגזמה הנשית במנותק מה"מאני שוט", על אף הקושי הטמון ביצוג זה (Patton, 1989). בסצינה זו מוצגת האורגזמה הנשית של הגיבורה, הרבה לפני ה"מאני שוט". יצוג זה נעשה באופן דומה ליצוג של הגעתה לפורקן מיני בסצינה המינית הראשונה בסרט, בה היא מאוננת. יתכן כי היצוג של האורגזמה באוננות של הגיבורה בתחילת הסרט נועד לבסס את היצוג של האורגזמה שלה בסצינה הזוגית כמציאותי ואמין יותר. בסצינה זו, לאחר הגעתה לאורגזמה האקט המיני הזוגי מפסיק לכמה רגעים כשהיא נשכבת לנוח מעט. נראה כי גם יצוג יוצא דופן זה מפורנו מיינסטרימי, מטרתו לבסס את הריאליזם שבהנאה המינית שלה.

בכך, בניגוד לרויאל שלא מציעה בסרטה דרכים חלופיות ליצוג האורגזמה הנשית, המילטון מנסה להציע דרך חלופית ליצוג זה. אמנם, בדומה לאירלנד ולטאורמינו ולמיינסטרים, המילטון משתמשת בעיקר בהבעות פנים ליצוג הנאה מינית נשית ואיננה מתגברת על הבעייתיות שביצוג האורגזמה הנשית כמשחק (Patton, 1989). אולם, היא מנסה לבסס את הריאליזם שביצוג זה בדרכים אחרות כמו ביצוג של האורגזמה הנשית באוננות וביצוג של המנוחה שלאחר ההגעה לפורקן מיני. כמו כן, בדומה לרויאל, הבחירה להימנע מהצגת ה"מאני שוט" דוחה את היצוג המיינסטרימי לאורגזמה כ"לא מייצג".

גישתה הזו של המילטון ויחסה ל"מאני שוט" בצורה זו, באים לידי ביטוי גם בראיונות שנערכו איתה. למשל, בראיון עם פיליפ אנדרסון, המילטון נשאלת על ה"מאני שוט", לאחר שאנדרסון מביע את מורת רוחו על שוט זה בטענה כי בעיניו הוא מציג נשים כ"כלי קיבול פעור פה. פח אשפה לפליטה של הגבר" (Anderson, 2001. תרגום שלי).[25] המילטון מסכימה איתו כי זהו שוט פוגעני וגס רוח אך בעיניה הוא אינו אלא אמצעי להתמודדות גברית עם התפיסה של איום בתשוקה לנשים על ידי השפלתן. עם זאת, היא מוסיפה, אין לה כל עניין לחזק או לספק תפיסה והתמודדות זו (Anderson, 2001). טענותיה אלו דומות לטענות של רויאל, הרואה ב"מאני שוט" כלי להתמודדות עם האיום הטמון בתשוקה לנשים משום שהוא מאפשר להתרחק מהאשה, מקור האיום, ולשמור על שליטה (Royalle, 1993).

כפי שציינתי בפרק הקודם, היצוג השונה כל כך בסרט זה בין החלקים המתארים את החיים ה"אמיתיים" ואלו המתארים את ה"פנטזיה", מביא לקריאה אותו כמטאפורה לפנטזיה של היוצרת על קיומו של פורנו פמיניסטי, הכולל ביקורת על פורנו מיינסטרימי. בדומה לגיבורה בסרטה, המילטון כלואה בעולם

[25] "…an open-mouthed receptacle. A garbage can for this guys' spew." (Anderson, 2001) http://www.kaos2000.net/interviews/janehamilton/ (Downloaded August 4, 2012).

ה״אמיתי״ של פורנו מיינסטרימי שאינו נעשה לרוחה ובו בין השאר, יצוג ה״מאני שוט״ הוא משפיל ודכאני. לאור זאת, היא מפנטזת על עולם אחר שבו היצוג של ה״מאני שוט״ איננו מרכזי עוד, איננו הכרחי ושמגוון האפשרויות שבו ליצוג הנאה מינית גדל. אמנם הנרטיב הכולל פנטזיה נשית על סיפוק מיני ״אמיתי״ הוא נרטיב נפוץ גם בפורנו מיינסטרימי, אך לרוב מטרתו היא מתן לגיטימציה למימוש פנטזיות גבריות באמצעות יצוג האשה כמי שרוצה בהן בסתר ליבה. לעומת זאת, בפנטזיה שהמילטון מציגה ישנו נסיון אמיתי להתמודד עם יצוג ההנאה המינית הנשית באופן שאינו מיועד למימוש הצורך הגברי.

סיכום החלק הראשון

בחלק זה של המחקר בחנתי את משמעויות השיח על מיניות האשה בסרטי פורנו פמיניסטי על ידי בחינת התוכן המיני המוצג בסרטים הללו. זאת משום שהתוכן המיני מהווה במידה רבה בסיס להגדרת הז'אנר כולו. לשם כך בחנתי את התוכן המיני המוצג בסרטי פורנו פמיניסטיים כפי שהוא עולה מהאקטים המיניים המוצגים בהם ומאופן היצוג של ההנאה המינית, שעל פי רוב מופיעה ב"מאני שוט". בחנתי האם הסרטים הללו מאתגרים נורמות דכאניות של יצוג התוכן המיני בפורנו המיינסטרימי כפי שהוגדרו על ידי פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" או האם הם משעתקים נורמות אלו. כמו כן, בדקתי האם הסרטים מאפשרים יצוגים חדשים של תוכן מיני תוך המשגה מחדש של סוביקטיביות מינית נשית, כפי שקיוו שיעשו פמינסיטיות מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה".

מניתוח התוכן המיני בארבעת הסרטים שנבחנים במחקר זה עולה כי אין קו אחיד של התמודדות עם קונבנציות יצוג התוכן המיני הפאלוצנטריות הקיימות. אמנם, במידה זו או אחרת, בכל סרט נעשים נסיונות שונים לאתגר נורמות יצוג מיינסטרימיות ולעיתים אף לחתור תחתם ולהציע יצוג אלטרנטיבי למיניות נשית. אולם, אין קו מנחה ואחיד שניתן להתיחס אליו כאל "יצוג פורנוגרפי פמיניסטי" משום שהסרטים שונים מאד זה מזה בכלל ובאופן יצוג התוכן המיני שבהם בפרט. כמו כן, בכל הסרטים ניכרת גם כניעה לחלק ממוסכמות היצוג הנהוגות בפורנו מיינסטרימי, גם אם במידה שונה ובצורה שונה בין הסרטים.

אחד מהאמצעים החוזרים לערעור על נורמות יצוג מיינסטרימיות דכאניות היה להמנע מהן. חלק מהסרטים נמנעים מלהציג קונבנציות מסוימות של תוכן מיני, בנסיון להמנע מיצוג משפיל ודכאני של נשים כפי שהוגדר על ידי פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי". למשל, בסרטיהן של רויאל וטאורמינו לא מוצגת אוננות ובסרטה של רויאל לא מוצג מין אנאלי; בסרטה של טאורמינו מוצג מין אנאלי רק במידה מעטה מאד ובסרטה של המילטון הוא מוצג רק בחלק של סרטה המתאר את "החיים האמיתיים", חלק שניתן לקרוא כביקורת שלה על היצוג המיינסטרימי; רויאל, נמנעת מלהציג "מאני שוט", וכמעט שלא מציגה שיא הנאה מיני באורגזמה באופן מפורש, לא של הנשים וגם לא של הגברים. גם המילטון מבטלת את ה"מאני שוט" בחלק מהסצינות בסרטה.

ניתן לטעון שבעצם ההימנעות מקונבנציות תוכן מיני מקובלות יש מן האתגר והחתרנות. היוצרות מערערות על המוסכמות של המיינסטרים וממחישות כי ניתן ליצור סרטים בלי אלמנטים תכניים הנחשבים כיום להכרחיים. אולם, נקודת התורפה בהימנעות מהצגת אקטים מיניים הנחשדים כדכאניים היא הצמצום שהימנעות זו כופה על היצוג הפמיניסטי של מיניות האשה. ההימנעות יכולה להיתפס כהשתקה של אקטים מיניים שעשויים להיות מהנים עבור נשים. במילים אחרות, הצגה של פרקטיקות מיניות מגוונות בפורנוגרפיה

עשויה דווקא להיות משחררת עבור נשים רבות ולאפשר פלורליזם של עונג, כפי שטוענות פמיניסטיות מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" (Williams, 1989).

ממצא נוסף שעולה מהניתוח שביצעתי היה שכל הבמאיות משתמשות לעיתים בנורמות יצוג מיינסטרימיות דכאניות. למשל, טאורמינו ואירלנד משתמשות בסרטיהן בקונבנציה המיינסטרימית של ה"מאני שוט" ליצוג הנאה מינית בכלל והנאה מינית נשית בפרט, ואף מקצינות אותה ואת הספקטקל שבה. אך הכניעה למוסכמות הבולטת ביותר בכל הסרטים נוגעת לתפיסת המיניות הנשית כאל חלק בלתי ניתן להפרדה מהשיח ההטרוסקסואלי הפאלוצנטרי, שבו חדירה כפרקטיקה מינית היא המגדירה המרכזית ואף היחידה של המושג "מין הטרוסקסואלי".

אף אחת מהיוצרות אינה מערערת על קיומו של "ציווי החדירה", המופיע בכל ארבעת הסרטים ובכל הסצינות המיניות שבהם. אמנם, היוצרות מתמודדות עם הטענות נגד "ציווי החדירה" בשתי דרכים: באמצעות נסיון להרחיב את ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים ולערער על מרכזיותו של אקט החדירה, ובנסיון לשכתב אקט זה מאקט פאלוצנטרי, אלים ומשפיל לאקט שבו דווקא האשה הנחדרת היא הסוביקט ובעלת השליטה. אולם, הן אינן מוותרות עליו כליל ומשמרות את חשיבותו גם אם מרכזיותו ומשמעותו מתערערות מעט. בהקשר זה, השיח על מיניות נשית בסרטים הללו נותר מקובע בדגם המיניות ההטרוסקסואלי הרווח. הסרטים אמנם מדגימים איך נשים יכולות להנות מדגם מיניות זה מבלי לאבד מכוחן ועצמאותן, וסרטה של אירלנד אף מערער על הקשר שבין נחדרות ונחיתות, אך הם אינם מדגימים כיצד ניתן לפרקו ולהחליפו בדגם מיניות מהפכני אחר, אשר יערער על המעמד הפריבילגי של החדירה, ועל הקשר שבין נחדרות לנשיות.

לעומת הכשלון היחסי בהתמודדות של היוצרות עם מרכזיותה של החדירה באקט המיני ההטרוסקסואלי, מענין לראות כי דווקא ביצוג הפרקטיקה המינית הנחשבת למעוררת המחלוקת הקשה מכולן, הסאדו-מאזוכיזם, בכל הסרטים קיימים נסיונות להציגו באופן שאינו דכאני. בכך, היוצרות מערערות על הטענות נגד סאדו-מאזוכיזם מצד הפמיניזם הרדיקלי והזרם ה"אנטי-פורנוגרפי", הרואים בו את הפרקטיקה המינית הדכאנית ביותר עבור נשים וביצוגו בפורנו כחושף את שנאת הנשים והאלימות שמגדירות פורנוגרפיה בכללותה. סרטה של המילטון מערער על טענה זו ומציג נרטיב של חטיפה ושבי, הממוסגרים בסרט כפנטזיה, אך אינם מובילים ליצוג פורנוגרפי של יחסי מין שיש בהם מימד של היררכיה, אלימות או השפלה. בכך, סרט זה מדגים כיצד מערכת יחסים או הקשר סאדו-מאזוכיסטי אינם חייבים בהכרח להוביל לתוכן מיני סאדו-מאזוכיסטי. עם זאת, המילטון למעשה נמנעת מיצוג של מיניות סאדו-מאזוכיסטית.

התמודדות ביקורתית אחרת עם הסאדי-מקס שעולה בכמה מהסרטים, כמו בסרטיהן של רויאל וטאורמינו, מתמקדת ביצוג משחק התפקידים שבסאדו-מאזוכיזם כפרפורמנס. יצוג זה ממחיש את המבנה החוזי של סאדו-מאזוכיזם כפי שפמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות תיארו אותו, בטענה כי הוא לא רק מבטיח הסכמה אלא אף מאפשר לה להגיע למימוש מלא (Hopkins, 1994). נקודת התורפה ביצוג הסאדי-מקס בסרטה של רויאל היא שהוא כה עדין וקליל, עד שהוא מאבד ממימד ההארד קור שבו והופך לבלתי משכנע. לעומתו, סרטה של טאורמינו מצליח לבסס את ההקשר הפרפורמטיבי של סאדו-מאזוכיזם מבלי להפחית בעוצמתו. יתרה מזו, טאורמינו, המקדישה את כל סרטה לסאדי-מקס, מציבה את הנשים בסרטה בעמדת הסוביקט באופן מוצהר וברור תוך הדגשה של מימד הבחירה וההסכמה במין סאדו-מאזוכיסטי. יצוג זה הוא יוצא דופן וחתרני אל מול היצוג של מיניות נשית בפורנו מיינסטרימי בכלל ואל מול היצוג של סאדו-מאזוכיזם בו בפרט. אולם, סרט זה אינו שובר את הקונבציה של הצבת נשים בתפקיד הכנוע בפרקטיקה מינית זו ובכך מתערער מעט המימד החתרני שבו.

סרטה של אירלנד מציע יצוג חתרני בדיוק בהקשר לקונבנציה זו ומערער על הקשר שבין נשיות וכניעות, גבריות ודומיננטיות. אירלנד אמנם מציבה בכל הקטעים בסרטה את האשה בעמדה המאזוכיסטית אך הגברים בסרטה אינם מוצבים בעמדה הדומיננטית אלא בתפקיד שירותי בלבד, לאשה אחרת המוצבת בעמדה הסאדיסטית או לאשה המאזוכיסטית עצמה. למעשה, אירלנד מבטלת לגמרי את חשיבותם של הגברים אשר נוכחים בסרטה כאוביקט בלבד לשירותה של האשה. בנוסף, אירלנד מציעה יצוג מיינסטרימי ביותר של תוכן מיני לכל אורך סרטה אך היא עושה זאת תוך ערעור על הצבתה של האשה כאוביקט פאסיבי למבטו הפעיל של הצופה בה. הנשים בסרטה (כולל היא עצמה) אינן מפגינות כל חולשה או כניעות. הן מחזירות מבט פעיל וישיר למצלמה, פתייני אמנם אך אקטיבי בה בעת. בכך, היא מציעה שימוש בנורמות היצוג המיינסטרימיות בצורה שמערערת על המימד הפאלוצנטרי שבהן.

חלק שני: אמצעי המבע בפורנוגרפיה פמיניסטית כז׳אנר קולנועי

״ניתן להגדיר ז׳אנר כתבניות/דפוסים/סגנונות/מבנים שמעבר לסרטים הספציפיים, שמפקחים גם על המבנה שלהם על ידי היוצר וגם על הקריאה שלהם על ידי הקהל״ (Ryall, 1975, p.28. תרגום שלי).[26] בשל הקושי להפריד בין צורה לתוכן בניתוח קולנועי, סטיבן ניל (Neale, 1980) מציע לחלק את מאפייני הז׳אנר לשלושה מרכיבים מרכזיים: איקונוגרפיה הכוללת את המאפיינים הויזואליים הייחודיים לז׳אנר, סאונד ופסקול, ונרטיב. בחלק זה אבחן האם וכיצד פורנו פמיניסטי מאתגר את המאפיינים הקולנועיים של ז׳אנר הפורנו המיינסטרימי על פי המרכיבים הללו. כלומר, אם בחלק הקודם עסקתי בתכנים המוצגים בסרטי פורנו פמיניסטי, בחלק זה אעסוק באמצעי המבע הקולנועי של סרטים אלו.

1. איקונוגרפיה

איקונוגרפיה היא תבנית היצוג הויזואלי המאפיינת ז׳אנר קולנועי מסוים (Neale, 1980). מטרתה היא להגדיר את המאפיינים הויזואליים הייחודיים לז׳אנר הקולנועי הספציפי, המבחינים אותו מז׳אנרים קולנועיים אחרים (Williams, 1989). בסעיף זה אבחן שני מאפיינים מרכזיים באיקונוגרפיה של ז׳אנר הפורנוגרפיה: המאפיינים הויזואליים של המשתתפים/ות בסרט ומאפייני הצילום והעריכה.

1.1 המאפיינים הויזואליים של המשתתפים/ות

מאפיין איקונוגרפי זה מתייחס לתבנית היצוג הויזואלי של המשתתפים/ות בסרט, הכולל את המאפיינים הויזואליים של השחקנים והשחקניות (גיל, גזע, משקל גוף וכדומה), מאפייני הלבוש והאיפור. בז׳אנר הקולנועי של פורנו מיינסטרימי מקודמת אסתטיקה נשית אחידה למדי (Corsianos, 2007). מרבית השחקניות הן צעירות הנמצאות בסוף שנות העשרה או תחילת שנות העשרים של חייהן (Beggan & Allison, 2003). על פי רוב הן רזות מאד, לבנות, בעלות חזה גדול מאד ומלאכותי, צבועות שיער, מאופרות בכבדות, לבושות בלבני נשים חושפניים ונועלות נעלי עקבים גבוהים (Corsianos, 2007; Schauer, 2005). בנוסף, גוף השחקניות מגולח למשעי ומפשעתן מגולחת אף היא, אם לא לגמרי אז באופן חלקי ושיער הערווה שנותר – מקוצץ

[26] "Genres may be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual films, and which supervise both their construction by the film maker, and their reading by an audience." (Ryall, 1975, p.28)

(Corsianos, 2007). העדרו של שיער על גופן מבסס את תמימותן ובתוליותן של הדמויות הנשיות בסרט משום ששיער גוף מקושר למיניות וליצריות (Schauer, 2005; Berger, 1972).

המאפיינים הויזואליים של השחקנים הגברים בפורנו מיינסטרימי מגוונים הרבה יותר מאלו של הנשים, אך רובם בעלי מבנה גוף אתלטי, לביסוס יצוג חוזקו של הגבר אל מול חוסר האונים של האשה (Schauer, 2005). מאפיין נוסף המבסס את כוחו של הגבר הוא גודל איבר מינו שכן הפאלוס הוא מיתוס תרבותי וסמל לשליטה וסמכות (Dyer, 1982). בהתאם, גברים המשחקים בסרטי פורנו מיינסטרימי הם על פי רוב בעלי איבר מין גדול מהממוצע.

בכמה מהסרטים שנבחנים במחקר זה ניכרת התייחסות ישירה כמעט למאפיין האיקונוגרפי של המשתתפים/ות בסרט וחתירה תחתיו. בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", השחקניות המשתתפות בכל הקטעים מייצגות במידה רבה את האשה הממוצעת בשונות שביניהן במראן, בגילן ואף בצבע עורן. שלוש מהנשים הן לטיניות ושלוש הן שחורות, תוך התייחסות ברורה למיקום הרקע הפיזי של הסרט באיים הקאריביים. הן בעלות מבני גוף מגוונים, בינוניים בגודלם ולכולן חזה אמיתי במגוון גדלים. לבושן ואיפורן מותאם לסצינה, אך הוא על פי רוב לבוש ואיפור יומיומי מאד ואף פשוט. יש נסיון ברור להשתמש בנשים שנראות "אמיתיות" ולהציגן ככאלו. השונות בין הנשים מאפשרת בניה של זהות נשית מורכבת והתיחסות לנשים לא כאל קטגוריה מונוליטית. יחד עם זאת, יש לסייג מעט ולציין כי כל השחקניות הן בטווח הגילאים 20-40 וכולן בעלות מימדי גוף בינוניים או רזים. כך שאין בסרט כל יצוג לנשים מבוגרות יותר או מלאות יותר במשקלן מהממוצע. השחקנים הגברים מייצגים אף הם חתך אמצע גילאי של שנות ה--20 40 אך רק חלקם בעלי מבנה גוף אתלטי. אחד מהם הוא מבוגר יותר ואף בעל עודף משקל קל. כולם לטינים מלבד שחקן שחור אחד ולכולם איבר מין בגודל ממוצע. ניכר כי גם ביצוג הגברים נעשה נסיון להשתמש בשחקנים שייצגו גבר ממוצע. השימוש בדמויות אמינות בסביבתן הטבעית הוא אופייני לסרטיה של רויאל (Sabo, 2007).

בסרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*", הנשען על מאפיינים דוקומנטרים, חמש השחקניות בסרט הן כוכבות פורנו ידועות המגלמות את עצמן. הקטעים בסרט נקראים על שמן ומתארים את הפנטזיות שלהן. כפי שמסבירות זאת כותרות הפתיחה של הסרט: "הן **מעצבות** את הסצינה; הן **בוחרות** את הפרטנרים; הן **שולטות** במה שקורה; אלו הפנטזיות שלהן" (תרגום שלי, הדגשה במקור).[27] מלבד גילן (כולן בגילאי 20-30)

[27] "They DESIGN the scene; They CHOOSE their partners; They CONTROL what happens; These are their fantasies" (*Rough Sex*, Intro)

ומבנה גופן (כולן רזות עד רזות מאד), ניכר כי נעשה ניסיון לבחור בשחקניות בעלות מראה מגוון יחסית ולא רק במראה האופייני לפורנו מיינסטרימי. מבין חמש השחקניות, שתיים הן לטיניות, שתיים לבנות ואחת שחורה. יצוג שהוא ללא ספק רחב מהרגיל. כמו אצל רויאל, ניכר כי בסרט זה נעשה נסיון ברור להציג מגוון רחב יותר של נשים ולהתייחס לנשים לא כאל קטגוריה מונוליטית אחת. מרבית השחקניות בסרט אינן צבועות שיער ומרביתן, מלבד אחת, בעלות חזה אמיתי בגודל קטן עד בינוני. כולן נאות ומטופחות אך הן אינן מאופרות בצורה מוגזמת. לחלקן יש מעט קעקועים. הלבוש שלהן מותאם לסצינה שהן מעצבות; בשלושה מהקטעים מדובר בלבוש יומיומי ובשניים מהקטעים הכוכבות מחליפות בגדים בין הראיון לסצינת משחק התפקידים ללבוש אופייני לפורנו מיינסטרימי. כלומר, הן מתלבשות בלבני נשים חושפניים ונעלי עקבים גבוהים. לעומתן, השחקנים הגברים בסרט זה תואמים יותר את מאפייני השחקנים בפורנו מיינסטרימי. כולם צעירים, חסונים מאד, נאים ולכולם איבר מין גדול מאד.

לעומת הסרטים הללו, בסרטה של ג'יין המילטון "*Taken*", ישנה התאמה כמעט מוחלטת למאפיינים הויזואליים של המשתתפים/ות בפורנו מיינסטרימי. כל הנשים בסרט הן לבנות, מטופחות, צבועות שיער, מאופרות בכבדות ורזות. למרביתן חזה בינוני עד גדול ואצל שתיים הוא מלאכותי באופן ניכר. כולן אף מגולחות שיער למשעי. המאפיין היחיד בסרט זה הסוטה במקצת ממאפייני המיינסטרים הוא גילן. מרביתן נמצאות בסוף שנות השלושים-תחילת שנות הארבעים לחייהן. מאפיין זה תואם את הנרטיב של הסרט שבו הדמות הנשית הראשית היא של אשה הנשואה זה זמן מה, אם לילדים בוגרים יחסית וחלק מדמויות המשנה הנשיות הן נשים בנות גילה. גם במאפייני הגברים שבסרט אין כל חריגה ממאפייני המשתתפים בפורנו מיינסטרימי, אלא אף מעט הקצנה שלהם. כל הגברים חסונים ושריריים באופן בולט ואף מוגזם במידה רבה. הם נאים מאד, מגולחי שיער למשעי בחזה ובעלי מעט מאד (אם בכלל) שיער ערווה. לכולם איבר מין גדול באופן קיצוני. ניכר כי המילטון איננה מאתגרת כלל את הקונבנציות של פורנו מיינסטרימי בהיבט איקונוגרפי זה של המאפיינים הויזואליים של המשתתפים והמשתתפות בסרט. חשוב לציין כי הדבר נכון לשני החלקים בסרטה של המילטון: גם בחלק "הפנטזיה", בו המילטון מציגה תכנים שונים מהמקובל בפורנו מיינסטרימי היא אינה מתאגרת את המיינסטרים באמצעות המאפיינים הויזואליים של השחקנים.

גם בסרטה של קיילי אירלנד, "*Sex Fest*", ניכרת התאמה של משתתפי הסרט למאפיינים המקובלים בפורנו מיינסטרימי. כל השחקניות (כולל היוצרת שהיא הכוכבת הראשית) הן צעירות לבנות בשנות ה-30-20 לחייהן, רזות, בעלות חזה בינוני עד גדול מאד, מגולחות שיער כמעט לגמרי, בעלות ציפורניים ארוכות וצבועות. למרביתן יש קעקועים ולחלקן גם פירסינג באיברי גוף שונים כולל באיבר המין. בדומה למאפיינים אחרים בסרטה, אירלנד אף מקצינה את מופע הפורנו המיינסטרימי ומלבישה את השחקניות ברשתות על כל גופן,

במחוכים חושפי שדיים, תחתונים עם רוכסן באמצעם וכדומה. אף האיפור מוגזם וכבד מאד. למעשה, המראה כל כך מוקצן שהוא מזכיר מעט מופעי דראג. השחקנים הגברים בסרטה של אירלנד דומים אף הם לשחקנים בפורנו מיינסטרימי ; הם בגילאי 20-40, בעלי מבני גוף אתלטיים ובעלי איבר מין גדול מאד. למרות שכל הנשים בסרט הן לבנות, שניים מהגברים הם שחורים.

מחד גיסא, ניתן להתייחס לאופן ההצגה הזה של אירלנד את המשתתפים כתואם את הקונבנציות המיינסטרימיות. מאידך גיסא, יתכן שההקצנה של חלק ממאפייני הקונבנציה המיינסטרימית הזו עד להגכחתה במידה מסוימת, מהווה אקט חתרני מצד אירלנד המדגיש את הפרפורמנס המלאכותי של המשתתפים/ות בפורנו. מאפיין חתרני נוסף שאירלנד מציגה ביחס למשתתפים בסרטה בא לידי ביטוי באופן ההצגה שלהם : הסרט נפתח בכתוביות פתיחה המציגות את שמות הכוכבות, זו אחר זו על רקע קטע שבו כל אחת מהן מכבכבת. לאחר מכן, ההתייחסות לשחקנים הגברים (ששמותיהם לא מופיעים) היא בכותרת אחת "ערימת בובות בשר" ("A pile of meat puppets"). בדומה, בכתוביות הסיום של הסרט, הכותרת הניתנת לשמות השחקניות היא "הבייבז" ("The babes") ולשמות השחקנים "הבשר" ("The beef"). בכך, ניכר כי אירלנד מייחסת כבוד רב לנשים השחקניות (והיא ביניהן כאמור) ואילו מזלזלת בשחקנים הגברים המשחקים בסרטה כאילו היו אוביקט בלבד, אמצעי לשימושה כיוצרת.

1.2 מאפייני הצילום והעריכה

1.2.1 מאפייני הצילום והעריכה בפורנו מיינסטרימי

מאפיין איקונוגרפי זה מתייחס לתבנית היצוג הויזואלי של הצילום והעריכה של הסרט הכוללים את תנועות המצלמה, מרחקי הצילום, זוויות הצילום ואופן העריכה של הצילומים הללו. בפורנו מיינסטרימי המצלמה על פי רוב מתמקדת בגוף האשה ובעיקר באיבר מינה, בעכוזה ובשדיה, בשוטים ארוכים ובתצלומי תקריב. השימוש בשוטים ארוכים מאפשר לשמור על רצף ושלמות ובכך מסייע להצגת עולם ריאליסטית יותר (אבישר, 1995). כמו כן, מרבית הצילומים הם בשוטים קרובים יחסית, ממרחק בינוני (medium shot) ובעיקר בתקריבים (close-up). חלק מהתקריבים הללו נפוצים כל כך עד שהפכו לקונבנציות של הז'אנר שאף "זכו" בכינויים כמו ה"מאני שוט" (שבו דנתי בפרק הקודם), המתייחס לתקריב על איבר המין הגברי בזמן שפיכת הזרע או ה"מיט שוט" (meat shot) המתייחס לתקריב על אקט החדירה של איבר המין הגברי לנשי.

הזוויות ומרחקי הצילום בפורנו מיינסטרימי מציגים את גוף האשה בצורה פרגמנטרית תוך התמקדות בצילום של איברים מסוימים לעונגו של הצופה או בצילומי גוף מלא המוצג לראווה וממוקם במרכז השוט.

יצוגי עירום פרונטלים מכוננים את האשה כאובייקט המבט לסיפוק הפנטזיה המציצנית הגברית. הגבר לעומת זאת, כמעט ואינו מוצג באופן פרונטלי בעירום מלא, על מנת שלא יאבד מכוחו (Berger, 1972). זוויות הצילום משקפות בעיקר את נקודת מבטו של הגבר או את נקודת המבט של הצופה (הגבר). אם כן, ניכר כי בפורנו מיינסטרימי יצוג הגוף הנשי נעשה במטרה לספק את העונג הויזואלי של הצופה הגבר על ידי הצגת גוף האשה כספקטקל להתבוננות בו (Schauer, 2005).

בכך, פורנו מיינסטרימי ממשיך מסורת ותיקה של הקולנוע המיינסטרימי המציג את האשה כפסיבית וכספקטקל מיני, בניגוד לגבר שמוצג כאקטיבי ובעל המבט (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983, 2000; Stacey, 1987; Doane, 1984, 1987; Byars, 1988 ואחרות). טענה זו הועלתה לראשונה במאמרה של לורה מאלווי "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Mulvey, 1975). במאמר זה, מאלווי מתארת את העונג הויזואלי המופק מצפייה בקולנוע כעונג גברי המבוסס על אובייקטיפיקציה של האשה. לטענתה, הצופה הגבר מזדהה בהכרח עם דמות הגיבור הגברי ומבצע בשל כך אובייקטיפיקציה לאשה דרך מבטו. עמדת הצופה, המיוצרת על ידי הנרטיב בסרט ודרך אמצעי היצוג (למשל, נקודת המבט של המצלמה), היא בהכרח עמדה גברית שבה האישה מובנית כספקטל מיני. כלומר, מאלווי טוענת, העונג הויזואלי בקולנוע נובע מאובייקטיפיקציה של הדמות הנשית בסרט.

אובייקטיפיקציה היא תהליך שבו המבט הוא פעיל ובעל כוח ואובייקט המבט הוא פאסיבי וחלש. זהו תהליך הנשען על קשר סקופופילי ישיר עם הדמות הנשית המוצגת להנאת הצופה. לפי מאלווי, העונג הויזואלי מתאפשר בתהליך זה עקב הלימה בין מבט הגיבור, מבט המצלמה ומבט הצופה. כלומר, הצפייה הסקופופילית משקפת מבט גברי אקטיבי באובייקט המבט, האשה הפאסיבית, שנוכחותה אינה אלא ספקטקל מיני. מאלווי מכנה את המנגנון הקולנועי הזה "המבט החודר", שמטרתו שימור יחסי הכוח בין המינים, תוך כינון האשה כאובייקט למבטו של הגבר, המכונן כסובייקט.

כאמור, טענות אלו של החוקרות והמבקרות של הקולנוע הפמיניסטיות (כמו Mulvey, 1975; Kaplan, 1983; Stacey, 1987; Doane, 1984) מוצאות חיזוק בז'אנר הקולנועי של פורנו מיינסטרימי בהצגתו אקטים מיניים מפורשים במטרה לענג מינית את הצופה הגבר על ידי אובייקטיפיקציה של נשים. למעשה, כפי שציינתי בחלק הראשון, ניתן לומר כי פורנו מיינסטרימי הוא בבסיסו פאלוצנטרי. זאת משום שהוא משתמש ביצוגים פאליים בוטים לתיאור של כוח פאלי לשם עונג אירוטי פאלי (Williams, 1989). לכן, פמיניסטיות רבות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי" (Dworkin, 1981, 1987, 2000; Mackinnon, 1987, 1994,

מתנגדות לפורנו (2000; Millet, 1970; Russell, 1998; Morgan, 1980; Forbes, 1996; Dines, 2010 משום שלטענתן כל יצוג המיניות הנשית בו הוא משפיל, מחפצן ומדכא נשים.

לעומתן, פמיניסטיות מהזרם "אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" טוענות כי על אף שכיום פורנו מיינסטרימי מתקשה לייצג סוביקט מיני נשי, ניתן ליצור יצוג שכזה. לטענתן, יש לבחון את האופן שבו ניתן לראות אפשרות לניכוס פמיניסטי של הז'אנר (זיו, 2004). פמיניסטיות מהזרם "אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" מניחות כי שינוי באופן שבו נשים לוקחות חלק בתעשית המין ישנה גם את אופי תוצריה (Rubin, 1984). נשים בתפקידי מפתח בייצור הסרטים יכולות לפעול למען יצירת אפשרויות אחרות ליצוג מיניות ולקדם שונות גדולה יותר ומגוון רחב יותר של תוצרים פורנוגרפים החותרים תחת קונבנציות הפורנו המיינסטרימי על ידי שימוש באמצעי מבע קולנועי שונים (Corsianos 2007; Sprinkle 1991).

1.2.2 מאפייני הצילום והעריכה בפורנו פמיניסטי

בסרטים שנבחנים במחקר זה ניכר כי מרבית היוצרות אכן מנסות לאתר דרכים לחתור תחת הקונבנציות הקולנועיות של המאפיין האיקונוגרפי של צילום ועריכה באמצעי מבע קולנועי שונים, ולאתגר את הנורמה הדכאנית המכוננת את האשה כאובייקט למבטו של הגבר. אחד מהאמצעים הללו הוא רפלקסיביות, כאמצעי ליצירת פורנו פמיניסטי (Beggan & Allison, 2003). רפלקסיביות היא טכניקה קולנועית המפנה את תשומת הלב של הצופה לכך שהסרט הוא טקסט המופק באופן מלאכותי שאינו מציג מציאות. רפלקסיביות כוללת הכרה בשותפות של הצופה בשמירה על האילוזיה וחקירת התהליך היצירתי או הטכני המעורב ביצירת הסרט (Stam, 1992). כלומר, רפלקסיביות היא ההתייחסות אל המדיום הקולנועי כמייצר אשליה. בנוסף, רפלקסיביות היא מאפיין של הקולנוע הפמיניסטי, כפי שהגדירה אותו אן קפלן (Kaplan, 1983), המשתמש בטכניקות מבע שונות שמטרתן לשבור את אשליית המציאות שבקולנוע. השימוש ברפלקסיביות הוא חתרני במיוחד בז'אנר הפורנוגרפיה המתאמץ באופן יוצא דופן לספק הוכחות לריאליזם שהוא מציג ובמיוחד ל"אמת" המכנית של ההנאה גופנית ברגע של עווית לא רצונית, כפי שהראיתי בפרק הקודם על ה"מאני שוט" (Williams, 1989).

בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", ישנו שימוש ברור ברפלקסיביות באמצעי המבע האיקונוגרפים של צילום ועריכה (Beggan & Allison, 2003). הסרט ערוך בצורה גסה יחסית, המעברים בין השוטים תזזיתיים, חדים וברורים, המעברים בין זוויות הצילום חדים אף הם וכוללים קפיצות רבות, צילומי החוץ המועטים בלילה אינם מוארים דיים, קיימת חוסר סינכרוניזציה בין קול ותמונה ועוד.

אמצעים אלו חושפים את המבע הקולנועי ובכך חושפים את מגבלותיו, מערערים אותו ומאפשרים לפרקו. פירוק המבע הקולנועי מאפשר פירוק של המבט החודר ובכך לא מתאפשר כינון וקיבוע של מושאי הצילום כאובייקטים (Kaplan, 1983).

מלבד השימוש החתרני ברפלקסיביות, הבדל בולט נוסף של סרט זה מסרטי פורנו מיינסטרימי עולה ממרחקי הצילום ומזוויות הצילום. כאמור לעיל, בפורנו מיינסטרימי המצלמה מתמקדת בגוף האשה ובעיקר באיבר מינה, בעכוזה ובשדיה, בשוטים ארוכים ובתצלומי תקריב. לעומת זאת, תצלומי התקריב של הגבר מתמקדים באיבר מינו הזוכה לתשומת לב בלעדית. כמו כן, רוב הסרטים מצולמים בשוטים קרובים יחסית, בעיקר בתקריבים, וזוויות הצילום משקפות בעיקר את נקודת מבטו של הגבר או את נקודת המבט של הצופה (הגבר) (Schauer, 2005). לעומת זאת, בסרטה של רויאל צילומי האקטים המיניים מצולמים ממרחקים מגוונים ומזוויות שונות ומשתנות תדיר. הצילומים עוברים במהלך סצינות האקט המיני כמעט את כל קשת מרחקי הצילום האפשריים ; מלונג שוט ועד לתקריבים. בניגוד לפורנו מיינסטרימי, קיימים לא מעט צילומים של האקט המיני ממרחק (בלונג שוט), צילום המשמש בדרך כלל דווקא להגדרת הרקע להתרחשות ולא להתרחשות עצמה (אבישר, 1995).

בנוסף, התקריבים בסרט זה אינם רק על איברי המין והחזה של האשה, על או איבר המין של הגבר, כמו בפורנו מיינסטרימי אלא גם על חלקי גוף שונים של הגבר והאשה גם יחד (גב, כתפיים, בטן וכדומה) ועל פניהם, ובמיוחד על פניה של האשה. נוכחות הגוף הגברי משתווה כמעט לנוכחות גוף האשה. "מיט שוטס", שהם תקריבים של אקט החדירה עצמו, הנפוצים כל כך בפורנו מיינסטרימי, אינם קיימים כלל. זאת בדומה להעדר ה"מאני שוט" בסרט זה, שבו דנתי בפרק הקודם. כך גם תקריבים על איבר המין של האשה, הנפוצים אף הם בפורנו המיינסטרימי, אינם קיימים בסרט זה כלל. התקריבים היחידים על איברי מין הם על איבר המין הגברי ואף הם מועטים מאד ביחס לתקריבים דומים בפורנו המיינסטרימי.

בדומה, הצילום בסרט זה נעשה כמעט מכל הזוויות האפשרויות ; מהצד, מלמעלה, מלמטה. זוויות צילום אלו משקפות הן את נקודת המבט של האשה והן את זו של הגבר. המצלמה משקפת היטב את נקודת מבטה של האשה גם באמצעות שוטים מוצלבים, בצורה אופיינית לסרטיה של רויאל. אך מעבר ליצוג של נקודת המבט הנשית וההמנעות מהמבט הגברי החודר, היצוג של רויאל הוא יצוג של מבט הדדי המוחלף באופן שווה בין שני סובייקטים. הנשים והגברים בסרטיה של רויאל אינם מוצבים עבור המצלמה והצופה אלא מתבוננים זו בזה וזה בזו. המבט החודר הופך לכלי להערצה הדדית, לחיבה ולתשוקה שאינו מדכא או מחפצן (Sabo, 2007).

באופן דומה מאד לשימוש ברפלקסיביות שעושה רויאל, בסרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*", קיימת עריכה גסה יחסית ועם לא מעט קפיצות. המעברים בין השוטים ברורים והמעברים בין זוויות הצילום חדים. תנועת המצלמה היא תזזיתית ומובחנת. יש שימוש בצילומים מטושטשים שמתחדדים באחת ובצילומים אלכסוניים המקשים על הצפיה במתרחש. כאמור, רפלקסיביות שכזו חושפת את המבע הקולנועי ואת מגבלותיו, מערערת אותו ומאפשרת לפרקו כך שלא מתאפשר כינון וקיבוע של מושאי הצילום כאובייקטים (Kaplan, 1983).

דמיון נוסף לסרטה של רויאל עולה בסרט זה ממרחקי הצילום ומזוויות הצילום. יש שימוש בלא מעט צילומים ממרחק בינוני (מיד שוט) ואף ממרחק גדול (לונג שוט). עם זאת, בדומה לפורנו מיינסטרימי, מרבית הסרט מצולם ממרחק בינוני ובתקריבים ומרבית מצילומי האקטים המיניים מתמקדים בהצגת גוף האשה לראווה באופן המכונן אותה כאובייקט למבט הגברי. אולם, בניגוד לפורנו מיינסטרימי ישנם גם תקריבים לא רק על איבר המין, על שדיה ועכוזה של האשה, אלא גם פניהם של המשתתפים, הגברים והנשים במידה שווה.

בנוסף, בדומה לסרטה של רויאל, בסרטה של טאורמינו הצילום נעשה ממגוון רחב של זוויות צילום משתנות. אמנם, בדומה לסרטה של רויאל חלק מזוויות הצילום הללו משקפות הן את נקודת המבט של האשה והן את זו של הגבר, אך בניגוד לסרטה של רויאל, בסרטה של טאורמינו מרבית זוויות הצילום משקפות דווקא את נקודת המבט של המצלמה. על פי רוב, בקולנוע נקודת המבט של המצלמה נמצאת בהלימה עם מבט הגיבור ועם מבט הצופה ובכך היא מכוננת את המבט הקולנועי החודר המשקף מבט גברי באשה כאובייקט המבט, כפי שהגדירה אותו מאלווי (Mulvey, 1975). אולם, בסרטה של טאורמינו ישנו שימוש יוצא דופן בזוויות צילום המערער על הלימה זו. טאורמינו משתמשת בסרטה בזוויות צילום שהן יוצאות דופן לא רק לפורנו מיינסטרימי אלא אף לקולנוע המיינסטרימי בכלל, כמו זוויות צילום אלכסוניות, זוויות צילום מלמטה או מלמעלה בזוית כמעט ישרה. זוויות צילום אלו מערערות על ההלימה בין נקודת המבט של המצלמה ונקודת המבט של הצופה משום שהן למעשה מקשות על הצופה את הצפיה. בכך, גם זוויות הצילום הללו מהוות אמצעי מבע רפלקסיבי חתרני המנכיח מאד את המצלמה ואת הבמאית שמאחוריה.

לעומת השימוש החתרני שעושות רויאל וטאורמינו באמצעי המבע האיקונוגרפים של עריכה וצילום, ג'יין המילטון, בסרטה "*Taken*", משתמשת בעיקר בשוטים ארוכים ובמעברי עריכה חלקים, בדומה לפורנו מיינסטרימי ובדומה לקולנוע מיינסטרימי בכלל. השימוש בשוטים ארוכים מאפשר לשמור על רצף ושלמות ובכך מסייעים להצגה ריאליסטית יותר (אבישר, 1995). מעברי העריכה בין זוויות הצילום ובין השוטים השונים הם מעברים חלקים וכמעט ולא מורגשים ובכך מסייעים אף הם לשמירה על הרצף והשלמות.

אולם, כפי שתואר בפרקים הקודמים, לשם ניתוח סרט זה רצוי לחלקו לשני חלקים משום שהם כוללים יצוגים שונים. החלק האחד הוא החלק המתאר את החיים ה"אמיתיים" של הגיבורה ואילו החלק השני מתאר פנטזיה שלה על חיים חלופיים. בקטעים המתארים את החיים ה"אמיתיים" המילטון משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי. לעומתם, בקטעים המתארים את הפנטזיה, המילטון משתמשת ביצוגים אשר פעמים רבות מאתגרים קונבנציות של פורנו מיינסטרימי. מענין להיווכח כי חלוקה זו ניכרת גם במאפיינים האיקונוגרפים של צילום ועריכה.

בחלקים המתארים את החיים ה"אמיתיים", בהם המילטון משתמשת ביצוגים אופיינים לפורנו מיינסטרימי : ישנה התמקדות של הצילום בגוף האשה ובעיקר באיבר מינה, בעכוזה ובשדיה, בשוטים ארוכים וקרובים יחסית, ממרחק בינוני (medium shot) ובעיקר בתקריבים (close-up). בהתאם לקונבנציה של הז'אנר, ישנם גם תקריבים רבים על חדירה ("מיט שוטס"). זוויות הצילום מציגות את גוף האשה בצורה פרגמנטרית תוך התמקדות בצילום של איברים מסוימים לעונגו של הצופה או בצילומי גוף מלא המוצג לראווה וממוקם במרכז השוט. הגבר, לעומת זאת, אינו מוצג כלל בעירום פרונטלי. זוויות הצילום משקפות בעיקר את נקודת מבטו של הגבר או את נקודת מבטו של הצופה (הגבר).

לעומתם, בקטעים המתארים את הפנטזיה, המילטון מציעה שימוש אחר במקצת במאפיינים האיקונוגרפים של צילום ועריכה המאתגרים במידה רבה את הקונבנציות של פורנו מיינסטרימי. בקטעים הללו, צילומי גוף האשה אינם שגרתיים ; גופה מצולם מזויות שאינן בהכרח מציגות את איבר מינה, עכוזה או שדיה ואף אם הללו נוכחים בתמונה הם אינם מושאי הצילום הנמצאים במרכזה. הגבר מוצג בעירום פרונטלי, בניגוד ליצוגו בפורנו מיינסטרימי ואף יתרה מזו, הוא מוצג בעירום פרונטלי עוד לפני הזקפה גם כאשר איבר מינו רפוי. יצוג זה הוא יצוג חתרני ביותר מצד המילטון משום שהוא מערער על יצוג כוחו של הגבר הטמון בזקפתו (McClintock, 1992).

בנוסף, בדומה לצילומים בסרטיהן של רויאל וטאורמינו, מרבית צילומי האקטים המיניים בחלקים הללו של סרטה של המילטון, נעשים ממרחק בינוני (מיד שוט) או גדול (לונג שוט). רבים מהצילומים הנעשים ממרחק בינוני של האקט המיני מציגים את פלג הגוף העליון דווקא. לא זו בלבד שהצילומים אינם משתמשים ב"מיט שוט" להתמקדות בחדירה, הם למעשה אינם מציגים אותה כלל. השימוש שכן נעשה בתקריבים תוך כדי האקט המיני מציג חיכוכי ירכיים, נשיקות ותקריבים על פניהם של השחקנים. למעשה, רבים מהצילומים הללו היו יכולים להמצא בסצינה המציגה יחסי מין בסרט מיינסטרימי לגמרי שאינו מז'אנר הפורנוגרפיה.

זוויות הצילום שהמילטון משתמשת בהן בחלקי ה"פנטזיה" משקפות הן את נקודת המבט של האשה והן את זו של הגבר. בדומה לסרטה של רויאל היצוג של המבט הוא יצוג של מבט הדדי המוחלף באופן שווה בין

שני סובייקטים. הגבר והאשה בקטעי הפנטזיה של סרט זה אינם מוצבים עבור המצלמה והצופה אלא מתבוננים זו בזה וזה בזו. הדבר ניכר במיוחד בתקריבים על פניהם מנקודת המבט שלהם. בכך, המבט החודר הופך לכלי להערצה הדדית, לחיבה ולתשוקה שאינו מדכא או מחפצן (Sabo, 2007).

בניגוד לרויאל, טאורמינו והמילטון, קיילי אירלנד, בסרטה "*Sex Fest*", מציעה יצוג מיינסטרימי למדי של פורנו במאפייני האיקונוגרפיה של צילום ועריכה, בדומה למאפיינים רבים אחרים בסרט זה. השוטים בסרט בינוניים באורכם והמעברים ביניהם חלקים למדי. כאשר יש בסרט שימוש בשוטים קצרים ובמעברים חדים יותר המטרה היא להציג סצינת מתח ולא שימוש בטכניקת הרפלקסיביות כפי שמשתמשות בה רויאל וטאורמינו.

כמו כן, בדומה לנעשה בפורנו מיינסטרימי, המצלמה על פי רוב מתמקדת בגוף האשה ובעיקר באיבר מינה, בעכוזה ובשדיה, בשוטים ארוכים יותר מאחרים ובתצלומי תקריב תדירים מאד. מרבית התקריבים בסרט הם תקריבים על איברי המין, על פי הטבעת ועל מגוון סוגי החדירה שהסרט מציג ב״מיט שוטס״ בלתי פוסקים. בדומה לזוויות ומרחקי הצילום הנפוצים בפורנו מיינסטרימי, גם בסרט זה גוף האשה מוצג תדיר בצורה פרגמנטרית תוך התמקדות בצילום של איברים מסוימים לעונגו של הצופה. תצלומי התקריב על הגבר מתמקדים באיבר מינו באופן כמעט בלעדי. גוף האשה מוצג באופן פרונטלי בעירום מלא למול המצלמה באופן שבירור מכונן אותה כאובייקט המבט הגברי, כספקטקל להתבוננות בו. הגבר לעומת זאת, כמעט ואינו מוצג באופן פרונטלי בעירום מלא. זוויות הצילום אף הן דומות לזוויות הצילום השכיחות בפורנו מיינסטרימי ומשקפות בעיקר את נקודת המבט של הצופה (הגבר) או לעיתים של הגבר בסצינה. נקודת המבט של האשה אינה מוצגת כלל.

המאפיין היחיד המאתגר במידת מה את העמדתה של האשה כאובייקט המבט החודר בסרט זה ומערער על עמדתה הפאסיבית הוא בהחזרת המבט למצלמה. בשני קטעים בסרט (מתוך השישה) הגיבורה, היא הכוכבת ויוצרת הסרט קיילי אירלנד, מחזירה מבט ישיר למצלמה. באחד מהקטעים היא אף פונה ומדברת ישירות אל הצופה באופן פתייני. מחד גיסא, ניתן להתייחס למאפיין זה כהכרה פשוטה בהשתתפות הפעילה של הצופה בסצינה באופן מיינסטרימי למדי. מאידך גיסא, ניתן לראות את המבט הישיר של האשה במצלמה/צופה כאמצעי לפירוק ההלימה שהציעה מאלווי, בין המבט של הגבר בסרט, מבט המצלמה ומבטו של הצופה. פירוק ההלימה הזה חושף את אי השיוויון של הכלכלה הויזואלית שעדיין משתמשת בגופן של נשים כספקטקל העיקרי למבט. יחד עם זאת, הוא לא יכול למחוק את ההנאה שכבר הושגה מהצפיה באשה כאוביקט המבט הגברי החודר בהתאם למנגנון הקולנועי המיינסטרימי (Williams, 1989).

2. סאונד ופסקול

בקולנוע הנרטיבי המיינסטרימי, סאונד ופסקול מסייעים במיקום של התמונה וביצירת האשליה של ריאליזם. כל סאונד, בין אם הוא מוזיקת רקע, אפקטים קוליים או דיבור משמשים להעצמת האשליה הדיאגטית של זמן ומרחב מדומיינים ושל הגוף האנושי המוצב בתוכם. מוזיקה חוץ דיאגטית (שמוכנסת לסצינה בעריכה) עשויה להעצים את האווירה, לבסס מקצבים שמשלימים את התנועה של הגופים בתמונה ולרכך את הפערים הקלים שנוצרו בעריכה. אפקטים קוליים מקנים אחיזה מוצקה יותר ומימד מרחבי ליצוג של העולם הדיאגטי וכל דיבור מסונכרן קושר בין הגוף בתמונה לקול. השימושים הללו בסאונד מסייעים ביצירת האשליה של צפיה בסוביקט אחדותי. במידה רבה, הסאונד והפסקול מתפקדים בפורנו מיינסטרימי באופן דומה לתפקוד שלהם בקולנוע הנרטיבי המיינסטרימי. כלומר, מטרתם היא לסייע במיקום התמונה וביצירת האשליה של ריאליזם.

בקטעי האקטים המיניים בפורנו מיינסטרימי הקולות השולטים הם קולות של זעקות ההנאה של הנשים. על אף שניתן לשמוע גם אנחות וזעקות של גברים, הם לעולם לא נשמעים בעוצמה גבוהה כל כך או באופן דרמטי כמו זעקות הנשים (Williams, 1989). אנחות הנשים הן על פי רוב מוגזמות, מועצמות ומושמעות תדיר לאורך כל האקט המיני (Schauer, 2005). קולות אלו הם כנראה המסמן העיקרי להנאה המינית הנשית בהיעדר אישור אחר, ויזואלי יותר. אולם, במידה רבה קולות ההנאה הללו נדמים כמעט כמזלזלים בפונקציה הריאליסטית של עיגון התמונה הויזואלית במציאות והופכים למעין פטישים ווקאלים של הנאה נשית שלא ניתן לראות אותה (Williams, 1989).

קולות אחרים הנשמעים ביצוג האקט המיני כוללים קולות של נשיקה או סטירה, קולות המין האוראלי, קולות החיכוך בחדירה וכמובן חריקות המיטה. הם יכולים להיות גם דיבור של ממש בין הדמויות בזמן קיום יחסי המין, מהאמירות הקלישאתיות יותר כמו "תזיין אותי חזק" ועד לקלישאתיות פחות כמו "אני אוהב/ת אותך" (Williams, 1989). אולם, פעמים רבות, הדיבור המפורש הוא דיבור שמבזה ומשפיל את האשה בהתייחסות לאיברי גופה ובדרישות ובתביעות ממנה לתפקד לפי הוראות הגבר (Schauer, 2005).

בתחילת דרכו, בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, פורנו מיינסטרימי השתמש רבות בקטעי האקטים המיניים בדיבוב שהוקלט במקום אחר והוסף אחר כך לסרט עצמו. זאת משום הקושי והעלות הכספית הגבוהה הנדרשת לצילום סצינות מיניות עם סאונד. הסאונד שהוקלט מחוץ לסצינה הוקלט באמצעות מיקרופונים שהוצמדו לגוף על מנת לספק תחושה של קירבה ואינטימיות שהיו מועדפות אז על פני חוסר הסנכרון שערער את המימד הריאליסטי של התמונה. כלומר, לצורך השמעת קולות ההנאה באופן קרוב וברור יותר, יוצרי פורנו הקריבו את היצוג הריאליסטי הכולל את היכולת למיקום הגוף במרחב והרווח בין הגופים.

במידה מסוימת ניתן לומר שה"תקריב" על הסאונד של ההנאה ניסה להציע את הספקטקל המקביל לתקריב של ה"מיט שוטס" או ה"מאני שוט". זאת על אף שה"שפיכה" הווקאלית של ההנאה אינה מספקת את אותה הבטחה של מציאות כמו זו של שפיכת הזרע הויזאולית. למרות זאת, טכניקה זו הפכה במידה רבה למאפיין פורמלי של יצוג המין בז'אנר זה (Williams, 1989).

בסרטים שנבחנים במחקר זה ניתן להבחין בשתי גישות הפוכות כמעט לשימוש בסאונד ופסקול. הגישה הראשונה משתמשת בסאונד באופן דומה לשימוש שנעשה בו בקולנוע המיינסטרימי. כלומר, כאמצעי המסייע במיקום התמונה וביצירת האשליה של ריאליזם. הגישה השניה פועלת באופן הפוך, ומשתמשת בסאונד כדי לפגוע ביצור האשליה, כאמצעי רפלקסיבי המערער על מציאותיות התמונה ומבליט את המלאכותיות שבהפקה הקולנועית. אמנם, לא כל סרט נוקט רק באחת משתי הגישות הללו לכל אורכו אך ניתן לראות בקטעי הסאונד הרפלקסיבים אמצעי קולנועי המאתגר את המאפיינים של ז'אנר הפורנו המיינסטרימי בדיוק בנקודת התורפה המרכזית שלהם ; הנסיון לספק הוכחה להנאה מינית בלתי נשלטת באמצעות הספקטקל הקולנועי.

2.1 שימוש מיינסטרימי בסאונד ופסקול

שימוש מיינסטרימי בסאונד ופסקול ניכר בסרטה של ג'יין המילטון "*Taken*", בו הם משמשים על פי רוב לביסוס הריאליזם של התמונה. הסרט כולל בעיקר סאונד דיאגטי (שמקורו בסצינה) ומוזיקת רקע חוץ דיאגטית (שמקורה אינו מהסצינה והיא מוספת בעריכה) לחיזוק הנרטיב. למשל, ישנו שימוש בפסקול של מוזיקת מתח לקטעי המתח בסרט ושימוש בפסקול של מוזיקה רומנטית ליצוג האקטים המיניים בחלקי הפנטזיה של סרט זה. קטעי המין הללו מתארים יחסי מין בתוך הקשר של יחסים רומנטיים תוך הצגה של רגש ומוזיקת הרקע תומכת ביצוג זה ומעצימה אותו. לעומת זאת, בקטעים המתארים את החיים ה"אמיתיים" (שאינם חלק מהפנטזיה של הגיבורה) בסרטה של המילטון, ישנו שימוש בפסקול של מוזיקה חוץ דיאגטית מלאכותית למדי, שמדגישה את השונות של הסצינה המינית משאר הסרט. על אף מלאכותיותו של אמצעי מבע זה, הוא למעשה אחד המאפיינים של יצוג מין בז'אנר הפורנו המיינסטרימי בעיקר בתחילת דרכו, ואולי אף מתייחס אליו במכוון. כלומר, יתכן שהמילטון ניסתה בקטעים הללו לספק יצוג פורנו מיינסטרימי אופייני שבו הסאונד בסצינה המינית מובחן בבירור מהסאונד בשאר חלקי הסרט.

בקטעי האקטים המיניים הללו, המתארים את החיים ה"אמיתיים" בסרט, גם אנחות הנשים מוגזמות מאד, מועצמות ומושמעות לאורך כל האקט המיני. יש מעט אנחות של גברים אך באופן ניכר פחות מאלו של הנשים. זאת באופן דומה מאד למאפייני הסאונד בפורנו מיינסטרימי. הדיבור בקטעים הללו אופייני אף הוא

לפורנו מיינסטרימי, וכולל השפלה מפורשת של האשה, התייחסות משפילה לאיברי גופה ודרישות ממנה לתפקד לפי רצון הגבר בסצינה. גם כאשר הנשים מבקשות פעולות מיניות מסוימות, הן לרוב מבקשות לבצע אקטים מיניים שלמעשה משפילים אותן וממחישים את ההפנמה של עצמן כאוביקט התשוקה הגברית.

לעומת זאת, בקטעי הפנטזיה חל שינוי קל ביצוגי הסאונד הללו אך מטרתם עודנה לבסס את האשליה הקולנועית של ריאליזם. האנחות של האשה בקטעי האקטים המיניים הן חזקות אך הן אינן מושמעות לאורך כל האקט המיני ובמידה רבה נשמעות ריאליסטיות יותר. לאחר שהאשה מגיעה לפורקן מיני ברור מאנחותיה היא מפסיקה להאנח. בנוסף, אנחותיו של הגבר בולטות יותר מהרגיל ומקנות אף הן מימד ריאליסטי יותר. גם הדיבור שונה במובחן וכולל בעיקרו אמירות רומנטיות כמו "אני רוצה אותך" "אני אוהב/ת אותך" וכדומה. דיבורים אלו מסייעים לביסוס הנרטיב בסרט. כאמצעי מבע, הסאונד והפסקול בסרטה של המילטון משרת, כמו בפורנו מיינסטרימי, את המטרה של יצירת ריאליזם. אולם, בקטעי הפנטזיה בסרט, המציאות המתוארת באמצעותו, היא מציאות המאתגרת את המיינסטרים.

שימוש בסאונד ופסקול בצורה אופיינית לפורנו מיינסטרימי ניכר גם בסרטה של קיילי אירלנד, "*Sex Fest*". בדומה למאפיינים רבים בסרט זה, גם בסאונד ובפסקול אירלנד מציעה יצוג מיינסטרימי של פורנו, לעיתים אף באופן מוקצן יותר. בסרט זה, שיש בו כמעט רק אקטים מיניים, כל קטע נפתח בפסקול של מוזיקה חוץ דיאגטית קצרה כמעין אקספוזיציה, הנפסקת שניות ספורות לאחר תחילתה ולאורך כל הסצינה ישנו רק סאונד דיאגטי של אנחות, גניחות ודיבור.

אולם, על אף העדר המוזיקה ברקע, אין כמעט רגע של שקט בסצינה. האנחות והדיבור בלתי פוסקים ואף אקסיביים למדי במרבית הקטעים. השחקנים אינם חדלים ממתן הוראות, בקשות, השפלות, קללות, דיבור "מלוכלך" וכדומה. בדומה למאפייני הסאונד בפורנו מיינסטרימי, אנחות הנשים מוגזמות מאד (גם כשלמעשה לא קורה דבר), מועצמות ומושמעות תדיר לאורך כל האקט המיני תוך אמירות קלישאתיות ביותר ולא פוסקות כמו "כן", "עוד" ובקשות מהגבר/האשה האחרים לבצע בה אקטים מיניים שונים, על פי רוב כאלו המשפילים אותה. הדיבור אף הוא אופייני, במיוחד משום שמדובר באקטים מיניים סאדו-מאזוכיסטיים, דיבור מבזה ומשפיל לאשה שהיא תמיד זו המוצבת בעמדה הכנועה המאזוכיסטית. עם זאת, בדומה למתרחש בפורנו מיינסטרימי, האקסיביות של הסאונד רק מנכיחה את מלאכותיותו.

2.2 <u>שימוש חתרני בסאונד ופסקול</u>

שימוש בסאונד ופסקול כאמצעי מבע רפלקסיבי משרת מטרות חתרניות, משום שבמקום לנסות להציג ריאליזם הוא מציג באופן מפורש את היצירה כהפקה מלאכותית שאינה משקפת את המציאות. ניתן למצוא

שימוש כזה בסאונד ופסקול בעיקר בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", וכן מעט בסרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*". זאת על אף שבשני הסרטים ישנו גם שימוש בפסקול ובסאונד באופן דומה לשימוש שנעשה בו במיינסטרים, כאמצעי לביסוס אשלית הריאליזם של התמונה.

בסרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", פס הקול כולל מוזיקה חוץ-דיאגטית לטינית מקורית (לפי כותרות הפתיחה) המלווה את מרבית הסרט ומשרה עליו אווירה של חופשה, רוגע ושלווה. רויאל ידועה כמי שמשתמשת בסרטיה בפסקול הכולל מוזיקה מקורית הנחשבת לאיכותית (Williams, 1989; Sabo, 2007). ברגעים שבהם לא נשמעת מוזיקה, נשמעים רק קולות הרקע הטבעיים ; רחש הגלים המתנפצים על החוף ורחשי האקטים המיניים, המקנים לתמונה מימד ריאליסטי.

למרות השימוש בפסקול הסרט באופן מיינסטרימי למדי, יצוג הסאונד יוצא הדופן בא לידי ביטוי בכך שאף אחד מהקטעים בסרט אינו כולל שיחה או דיבור. הטקסט המועט מאד שבכל זאת נמצא בחלק מהקטעים אינו מיוצג בסאונד אלא נכתב בכתוביות כבתרגום או על מסך המחשב בסצינה. גם האנחות בקטעי האקטים המיניים נשמעות על ידי הנשים והגברים כאחד ובאופן עמום למדי. אם כן, בשונה מפורנו מיינסטרימי אין דיבור מפורש המבזה ומשפיל את האשה (Schauer, 2005). אין אנחות מוגזמות של נשים שיכולות להפוך למעין פטישים ווקאלים של הנאה נשית, כפי שקורה פעמים רבות בפורנו מיינסטרימי (Williams, 1989). בנוסף, מדובר ביצוג רפלקסיבי המערער על מציאותיות התמונה ומבליט את המלאכותיות שבהפקה הקולנועית, במיוחד כאשר ניכר כי הדמויות כן משוחחות אך לא ניתן לשמוע את דבריהן.

בסרטה של טריסטן טאורמינו, "*Rough Sex*", קטעי המונולוגים הדוקומנטרים עם השחקניות והשחקנים אינם כוללים פסקול רקע ובכך מבססים את הריאליזם הדוקומנטרי שלהם. קטעי האקטים המיניים, שהם למעשה משחק תפקידים בין השחקנים, נפתחים בפסקול מוזיקה חוץ דיאגטית המותאמת לאווירה שהסצינה מנסה לבנות. למשל, בקטע הראשון שבו יש המחזה של פורץ החודר לבית, מוזיקת הרקע היא מוזיקת מתח תזזיתית התורמת לביסוס האווירה. פסקול הרקע חודר מעט לסצינת האקט המיני אך נפסק בשלב כלשהו, על פי רוב, לאחר "המשחק המקדים" הקצר. משלב זה בסצינה, הסאונד הוא דיאגטי בלבד וכולל בעיקר אנחות ודיבור, באופן דומה למדי לסאונד בפורנו מיינסטרימי. אולם, בניגוד למיינסטרים, בקטעי האקטים המיניים יש גם לא מעט רגעי שקט בולטים. האנחות אינן בלתי פוסקות, כמו שניכר למשל בסרטה של אירלנד, אינן מוגזמות ולעיתים כוללות בעיקר קולות התנשפות. אין כל תחושה של עודפות באנחות ובגניחות הנשים כך שהם הופכים לפטישים ווקאלים של הנאה נשית. עם זאת, קולות אלו דווקא מבססים את הפן הריאליסטי של התמונה ושל ההנאה הנשית שהיא מנסה לייצג.

מבחינת תוכן הדיבור, בקטעי המונולוגים תוכן השיח הוא כזה המהלל ומאדיר נשים. השחקניות והשחקנים מתייחסים לאשה כאל סוביקט בעלת רצונות, תשוקות, מחשבות וכדומה. הדיבור נסוב סביב הבחירה של האשה, העניין שלה, הפנטזיה שלה וכו׳. לעומת זאת, בקטעי האקטים המיניים הדיבור אופייני מאד לפורנו מיינסטרימי ומותאם בעיקר למין הסאדו-מאזוכיסטי המוצג; דיבור המבזה את האשה ומשפיל אותה, כולל קללות ונזיפות. עם זאת, אין באף קטע ביזוי של האשה בהתייחסות משפילה לאיברי גופה, בצורה אופיינית לפורנו מיינסטרימי (Schauer, 2005).

על אף שבמרבית ההיבטים של סאונד ופסקול, סרטה של טאורמינו אינו חורג מהקונבציות המיינסטרימיות, ניתן למצוא בו מספר יצוגים של סאונד רפלקסיבי המערער על מציאותיות התמונה ומבליט את המלאכותיות שבהפקה הקולנועית, בדומה לנעשה בסרטה של רויאל. בכמה קטעים המצלמה מתרחקת ואיתה הסאונד, הנעשה גרוע באופן בולט כך שקשה מאד לשמוע את הדמויות. הסאונד משתפר באחת עם מעבר שוט חד המנכיח את קיומם של המצלמה, המיקרופון, הבמאית וכו׳ ובעיקר את עצם התמונה כתוצר של עשייה קולנועית ובכך מערער על הריאליזם שהיא מנסה להבנות.

3. <u>נרטיב</u>

בקולנוע המיינסטרימי יש לנרטיב תפקיד מרכזי באפיון הז׳אנר (Neale, 1980). לעומת זאת, בפורנוגרפיה מרכזיותו וחשיבותו מעוררות מחלוקת (Hester, Jones & Taylor-Harman, 2015). לטענת לינדה ויליאמס (Williams, 1989), אחת הקונבנציות הקולנועיות של ז׳אנר הפורנו המיינסטרימי היא כי האקטים המיניים צריכים להוות חלק מנרטיב כלשהו. באופן ספציפי יותר, טוענת ויליאמס, הנרטיב אמור לשרת ככלי להעצמת יצוג האקטים המיניים. פעמים רבות הנרטיב נתפס כשטחי מאד וכתירוץ בלבד להצגת הדבר החשוב באמת שהוא האקטים המיניים. אולם, היא מוסיפה, תפיסה זו מזלזלת בנרטיב באופן בלתי מוצדק. הנרטיב בפורנו המיינסטרימי מאפשר העמדה של סצינות האקטים המיניים כארועים ספקטקולרים בתוך המבנה הרחב יותר שנוצר על ידי הקו הסיפורי. חלק מההנאה מקטעי המין נובע מהמתח שבין שני סוגי השיח השונים הללו.

לטענת ויליאמס, בדומה לאופן שבו פועלים הז׳אנרים הקולנועיים של המחזמר והמלודרמה, הנרטיב בפורנו מיינסטרימי מונע על ידי התפרצות של תשוקה הטרוסקסואלית לתוך מבנה קיים של סדר חברתי. בז׳אנרים הללו, חוסר האיזון המניע את הנרטיב מוגדר כתהליך של התשוקה עצמה והחסמים השונים להגשמתה. במחזמר, קטעי המוזיקה משמשים להחזרת האיזון או לביסוס חוסר האיזון שהוצגו בנרטיב. קטעי המוזיקה במחזמר, כמו האקטים המיניים בפורנו, משמשים ביחד עם הנרטיב לפתרון הקונפליקט שהוצג.

לעיתים קרובות, ויליאמס מוסיפה, בתחילת הנרטיב של סרטי פורנו מיינסטרימי מוצגת סצינה של אקט מיני שאינה מהנה עבור לפחות אחת מהדמויות, שמטרתה להניע את העלילה. כך, נוצר מצב פרדוקסלי שבו הז׳אנר, הנבנה על ההנחה כי הנאה מינית היא מובנת מאליה, נתקל בחרדה היסודית שלא תמיד זה בהכרח כך. הסתירה הזו היא המניעה לצורך בפתרון משולב של נרטיב ואקטים מיניים.

לכן, ניתן לומר כי בנרטיב של פורנו מיינסטרימי יש לאקטים המיניים מספר פונקציות: רגעים רגילים של הנאה שמטרתם לרצות את הצופים או את הדמויות, הצהרות על קונפליקטים מיניים הנובעים מהאקט המיני עצמו (למשל, הוא נהנה והיא לא), הצהרות על קונפליקטים מהנרטיב או פתרון לקונפליקטים שהוצגו באקטים מיניים אחרים או בנרטיב. לפיכך, הנרטיב בפורנו אינו רק תירוץ עקלקל להצגת אקטים מיניים אלא הוא חלק מהחבילה כולה ומהדרך שבה הז׳אנר פועל לפתרון התשוקות הסותרות פעמים רבות של הדמויות שבו. אם כן, פורנו מיינסטרימי אינו כולל רק שעתוק ויזואלי של אקטים מיניים אלא גם הצגה מובנית שלהם בתוך נרטיבים שמטרתם, כפי שהגדיר זאת פוקו (Foucault, 1978), אינה רק להתוודות על מין אלא אף להבנות את האקט מחדש.

למעשה, מבנה הז׳אנר כולו הוא בבסיסו האופן שבו נפתרת הסתירה שבין התשוקות והצרכים השונים של הדמויות. העקרון הדינמי המניע את הנרטיב בז׳אנר זה הוא השונות הקיימת בין גברים ונשים, טוענת ויליאמס. לקונפליקט בין המגדרים נוספת על פי רוב שונות שניונית שאותה למעשה הנרטיב מתווך ופותר. הנושא הבסיסי שעולה מהנרטיב, האיקונוגרפיה והאקטים המיניים הוא כוח. לכל הגברים בפורנו מיינסטרימי משותף מאפיין הכוח הטיפוסי בדמות מעמד, כסף וידע (בפורנו הידע הוא על מין). לכל הנשים בז׳אנר זה משותף מאפיין הכוח הטיפוסי בדמות יופי וכשרון.

בפורנו מיינסטרימי, האקט המיני הוא המתווך והפתרון לפערי הכוח בין הדמויות, גם המגדריים וגם השניוניים. באופן טיפוסי, מעמד האשה במערכת הסימבולית הפאלוצנטרית בא לידי ביטוי גם בסרטים הללו, המאלצים אותה להתאים את מיניותה ואת תשוקותיה לאלו של הגבר. המאבק בין המגדרים בז׳אנרים רבים ולרוב גם בפורנו מיינסטרימי, מסתיים בפתרון שבו נוצרת התאמה בין המיניות הנשית לתשוקה הגברית. אולם, מוסיפה ויליאמס, ה״בעיה של המין״ נפתרת תמיד רק בשינוי צר של ביצוע מיני טוב יותר ולא בשינוי היחסים החברתיים הכלליים כך שלאשה יהיה כוח רב יותר. הכוח הטמון בהנאה המינית של האשה מושג רק על ידי גבר שמשחרר אותו בה.

מבין הסרטים שנבחנים במחקר זה, הסרט הבולט ביותר בהתאמתו למאפייני הקונבנציה של הנרטיב בפורנו מיינסטרימי כפי שויליאמס מציגה אותה, הוא סרטה של ג׳יין המילטון, "*Taken*". זהו גם הסרט היחיד מביניהם המציג מבנה נרטיבי אחד לכל אורכו. הנרטיב בסרט זה מתמקד בגיבורה היפה, קים, אשה נשואה

בשנות השלושים המאוחרות-תחילת ארבעים לחייה, עקרת בית, שאינה מסופקת מחיי המין שלה עם בן זוגה. בדומה לקונבנציה של סצינת האקט המיני הראשונה בסרטי פורנו מיינסטרימי, גם בסרט זה הסצינה המינית הפותחת היא של הגיבורה עם בן זוגה ובה הגיבורה מוצגת כמי שאינה נהנית ואינה מסופקת. סצינה מינית זו מצהירה על קונפליקט מיני בין קים ובעלה הנובע מהאקט המיני עצמו (שבו היא איננה מסופקת) אך היא גם מצהירה על קונפליקט מהנרטיב המציג את הזוגיות בין השניים כדכאנית עבורה באופן כללי. בדומה לקונבנציה בפורנו מיינסטרימי, זהו הקונפליקט המניע את העלילה.

על מנת לפעול לפתרון התשוקות הסותרות של קים ובעלה, הנרטיב מציע גבר אחר, האוחז באופן טיפוסי במאפייני כוח בדמות מעמד, כסף וידע, החוטף את קים לטירתו המבודדת. באופן מעט יוצא דופן למאפייני הנרטיב בפורנו מיינסטרימי, בסרטה של המילטון, הגבר הזה הוא גם בעל מאפיינים נוספים של מראה מצודד והתנהגות עדינה ומתחשבת. אקט החטיפה מוצדק אף הוא בשאיפתו של החוטף לספק לגיבורה חיים טובים יותר משום שהוא מאוהב בה. בניגוד לבעלה, הוא מחזר אחריה ומתייחס אליה בכבוד ובאהבה. במהרה קים מתאהבת בו ואינה מנסה לעזוב. האקטים המיניים בין השניים מוצגים באופן שונה לגמרי מהאקטים המיניים האחרים בסרט ובהם, כפי שהראיתי בפרקים הקודמים, המילטון משתמשת ביצוגים אשר פעמים רבות מאתגרים קונבנציות של פורנו מיינסטרימי. האקטים המיניים מוצגים בהקשר רגשי מאד, רומנטי, שמטרתו לבסס את הפתרון הנרטיבי שבו נוצרת התאמה בין המיניות הנשית לתשוקה הגברית, בדומה לקונבנציה של הז'אנר.

בסוף הנרטיב קים מתעוררת רק כדי לגלות כי הכל היה חלום, פנטזיה, ולמרבה הצער עליה לחזור לחיים האמיתיים הקונפליקטואלים עבורה, עם בעלה. בכך, המילטון למעשה חותרת תחת הפתרון הקונבנציונלי של הנרטיב בז'אנר הפורנו המיינסטרימי ומשאירה את הקונפליקט המגדרי בלתי פתור. למעשה, כאמור בפרקים הקודמים, ניתן לראות בסרט זה מטאפורה לפנטזיה של היוצרת על קיומו של פורנו פמיניסטי. בדומה לגיבורה בנרטיב, המילטון כלואה בעולם ה"אמיתי" של פורנו מיינסטרימי ומפנטזת על עולם אחר. על כן, יצוגי האקטים המיניים בחלקי הסרט המתארים את העולם ה"אמיתי" תואמים במידה רבה את היצוגים האופיינים לפורנו מיינסטרימי ואילו היצוגים בחלקי הסרט המתארים את ה"פנטזיה" מאתגרים ומערערים עליהם. אמנם הנרטיב הכולל פנטזיה נשית על סיפוק מיני "אמיתי" הוא נרטיב נפוץ גם בפורנו מיינסטרימי, אך לרוב מטרתו היא מתן לגיטימציה למימוש פנטזיות גבריות באמצעות יצוג האשה כמי שרוצה בהן בסתר ליבה. לעומת זאת, בפנטזיה שהמילטון מציגה ישנו נסיון אמיתי להתמודד עם יצוג ההנאה המינית הנשית באופן שאינו מכוון למימוש צורך גברי.

כנגד מרכזיותו וחשיבותו של הנרטיב בפורנו מיינסטרימי, כפי שהציגה אותו לינדה ויליאמס, אחרים טוענים כי הנרטיב איננו רלוונטי עוד. ויליאמס הסתמכה בניתוחה על סרטי פורנו באורך מלא משנות השבעים והשמונים, אך כיום הם כמעט ולא קיימים. מאז המעבר לוידאו בסוף שנות השמונים, סרטי פורנו צמצמו את חשיבות המבנה הנרטיבי ועברו להציג אוסף של קטעים קצרים ולא קשורים זה לזה הכוללים מעט מאד נרטיב. במקרים שבהם הקטע מובנה לסיפור, הנרטיב מציע טקסט מקדים בלבד לאקט המיני שאחריו (Kleinhans, 2006; Lehman, 2006).

בהתאם לכך ובניגוד לסרטה של המילטון, שלושת הסרטים האחרים שנבחנים במחקר זה אינם מציעים נרטיב קוהרנטי יחיד ומורכב אלא נחלקים לקטעים נפרדים, חלקם בעלי נרטיב וחלקם לא. סרטן של מנואלה סברוסה וקנדידה רויאל, "*Caribbean Heat*", כולל חמישה קטעים בעלי נרטיב פותח קצרצר שמטרתו בעיקר לבסס את הקשר שבין הדמויות ואת האינטימיות ביניהם. בקטע הראשון מוצג זוג שלאחר הצעת נישואין מטייל ומקיים יחסי מין על חוף מבודד. בקטע השני מוצג מין מזדמן בין זרים לאחר חיזור קל של הגבר אחר האשה. הקטע השלישי מציג מין מזדמן בין בעלי מקצוע, ללא חיזור וביוזמת האשה. הקטע הרביעי מציג מין סאדו-מאזוכיסטי קל מאד במשחק תפקידים מתחלף בין בני זוג. הקטע החמישי מערב שני זוגות ומציצנות הדדית המסתיימת בחילוף זוגות.

בהתאם לקונבנציה העכשווית בפורנו מיינסטרימי, קשה להתייחס למרכיב העלילתי בקטעי הסרט כאל נרטיב ולא כאל אקספוזיציה בלבד. הנרטיב אינו מציג קונפליקט והאקט המיני איננו מהווה פתרון לקונפליקט אלא חלק מתיאור האווירה והיחסים. העקרון הדינמי המניע את הנרטיב בז׳אנר הפורנו המיינסטרימי, לפי ויליאמס, שהוא השונות הקיימת בין גברים ונשים, אינו מופיע בסרט זה. מרבית הזוגות בסרט דומים זה לזה בגיל ובמעמד, מלבד בקטע אחד שבו דווקא לאשה תפקיד בעל כוח רב יותר מלגבר הנחות ממנה מעמדית. בדומה לסרטיה האחרים של רויאל, כל הדמויות נדמות כמשכילות ומכירות את עקרונות השיוויון המגדרי ודו השיח של המין נעשה בהסכמה (Sabo, 2007). ניכר כי רויאל משקיעה מאמץ נרטיבי בהבניית האקט המיני כאקט זוגי, הדדי ושיוויני ולא ככזה שמטרתו לפתור את את השונות הקיימת בין נשים וגברים על ידי התאמת המיניות הנשית לתשוקה הגברית, בדומה לקונבנציה של הז׳אנר, כפי שויליאמס הציגה אותה.

התמודדות חתרנית יותר ניכרת בסרטה של טריסטן טאורמינו "*Rough Sex*". בסרט קיימים למעשה שני סוגי נרטיב: נרטיב מסגרת אחד וחמישה נרטיבים פנימיים. נרטיב המסגרת של הסרט הוא בעל מאפיינים דוקומנטרים ובמרכזו חמש כוכבות פורנו המתארות את החוויה האישית שלהן ביחס ל״מין קשה״; כיצד הן

מגדירות "מין קשה", מדוע הן אוהבות אותו, מה הגבולות שלהן במין מסוג זה ולבסוף הן מתארות את הפנטזיה שלהן שאותה הן יממשו במסגרת משחק תפקידים ומדוע בחרו בשותף למשחק התפקידים שבו בחרו. בנרטיב המסגרת מרואיינים גם השחקנים הגברים, שכאמור נבחרו על ידי השחקניות, המספרים על נסיונם ב"מין קשה" ועל הקשר בינם לבין השחקנית שבחרה בהם ומה הם מעריכים בה.

בחמישה קטעי משחק התפקידים, הכוללים נרטיבים פנימיים, ארבעה מהקטעים כוללים נרטיב שמטרתו להציב את האקט המיני כארוע ספקטקלורי בתוך המבנה הרחב יותר שנוצר על ידי הקו הסיפורי, בדומה לנהוג בפורנו מיינסטרימי, כפי שויליאמס הציגה אותו. בשלושה מהקטעים הנרטיב משמש ל"הצדקת" פתרונו ב"מין קשה" או סאדו-מאזוכיסטי ; באחד מוצג אקט מיני בין אשה ופורץ שחדר לביתה, בשני מוצג אקט מיני בין זוג נשוי כחלק מריב ביניהם ובשלישי מוצג אקט מיני בין זוג לאחר שהגבר תפס את האשה בבגידה בו.

בשני הקטעים הנוספים מוצג מין מזדמן בין שני זרים ללא "הצדקה" נרטיבית לאקט של "מין קשה". באחד מהקטעים מושקע מאמץ ארוך למדי בבניית הנרטיב המשמש כהקשר בלבד להכרותם של הזוג בדרך עפר צדדית בה האשה נתקעה עם רכבה והגבר עצר לעזרה. אולם, בקטע השני אין כל נסיון לבנות נרטיב נפרד מנרטיב המסגרת : שני שחקני פורנו עומדים להציג אקט מיני של "מין קשה" ביחד והם אינם מכירים זו את זה. הנרטיב נפתח בשיחה שביניהם לפני האקט המיני, בה הם מכירים ומגדירים את הגבולות שלהם. גם במהלך האקט המיני עולה מידי פעם המימד ה"מציאותי" של הקשר ביניהם. למשל, באחד הרגעים השחקן מצליף קלות בשדיה של השחקנית, אקט שהיא הציבה כגבול בתחילת הקטע. הוא מיד נבהל, מפסיק את האקט המיני ומתנצל ארוכות. השחקנית, הנמצאת בעמדה המאזוכיסטית בקטע, הופכת לכמה רגעים את התפקידים ביניהם ו"מענישה" אותו ברוח הסצינה. משחק התפקידים במהרה חוזר לקדמותו, בהצבתו בתפקיד הדומיננטי.

נרטיב זה, שהוא למעשה נרטיב המסגרת של הסרט כולו, הוא בעל מימד רפלקסיבי ברור ובולט המנכיח את עובדת היות הקטעים המומחזים טקסטים שהופקו באופן מלאכותי ושאינם מייצגים מציאות. טאורמינו מציגה את המדיום הקולנועי כמייצר אשליה. המונולוג של השחקנים למצלמה כוללים הכרה ברורה בשותפות של הצופה וחקירת התהליך היצירתי המעורב ביצירת הסרט (Stam, 1992). בכך מציעה טאורמינו מימד חתרני לז'אנר הפורנוגרפיה שעל פי רוב משקיע מאמצים גדולים על מנת לספק הוכחות לריאליזם שהוא מציג. חשיפתה את המבע הקולנועי כמלאכותי מאפשרת לפרקו כך שלא מתאפשר כינון וקיבוע של מושאי הצילום כאובייקטים (Kaplan, 1983).

לעומת שלושת הסרטים הללו, בסרטה של קיילי אירלנד "*Sex Fest*", באף אחד מהקטעים אין נרטיב או עלילה כלל. בחלק מהקטעים, האיקונוגרפיה והרקע הפיזי עשויים לכאורה להציע הקשר עלילתי כלשהו אך הוא קלוש למדי. לרוב, הסרט מציג אקטים מיניים ללא אפיון של דמויות וללא הקשר נרטיבי. למעשה, ברבים מהקטעים השחקנים הנוספים "צצים" להם כאילו משום מקום. התפקידים היחידים המוצגים הם תפקידי המין הסאדו-מאזוכיסטי שבהם, כפי שנזכר לעיל, אמנם בכל הקטעים האשה ניצבת בעמדה המאזוכיסטית הכנועה, אך לא בכולם מוצב גבר בעמדה הסאדיסטית הדומיננטית. בשניים מהקטעים ישנה אשה נוספת בסצינה והיא הסאדיסטית בעוד שהגבר משמש כמעין שוליה שלה או כלי לשימושה ובקטע אחד יש שתי נשים בעמדה הסאדיסטית ואין גבר בסצינה כלל. למעשה, עמדות סאדיסטיות של ממש מוחזקות כמעט רק על ידי נשים בסרט ואילו הגברים שבו ממוקמים בעמדה שירותית במידה רבה. הם נמצאים על מנת לסייע לאשה הדומיננטית או על מנת לשמש את האשה המאזוכיסטית, אך הם אינם לגמרי דומיננטיים בעצמם. למעשה, הם כמעט ואינם נוכחים כלל. העדר הנרטיב בסרטה של אירלנד מתאים לקונבנציות ז'אנר הפורנו המיינסטרימי העכשוויות (Kleinhans, 2006; Lehman, 2006). עם זאת, העדר זה גם מבנה את האקט המיני כבעל חשיבות בזכות עצמו ולא כאירוע ספקטקולרי שמטרתו להוות אמצעי לפתרון הקונפליקט המגדרי, כפי שהציגה אותו ויליאמס.

סיכום החלק השני

בחלק זה של המחקר בחנתי את משמעויות השיח על מיניות האשה בסרטי פורנו פמיניסטי על ידי בחינת השימוש שעשו סרטים אלו באמצעי המבע הקולנועי האופיניים לז׳אנר הפורנו. זאת משום שהתוכן המיני (שבחנתי בחלק הראשון) לא היה מאפיין את ז׳אנר הפורנו בלי קונבנציות אמצעי המבע הקולנועי ההופכות אותו לספקטקל שז׳אנר זה מציע. בחנתי האם וכיצד פורנו פמיניסטי מאתגר את המאפיינים הקולנועיים של ז׳אנר הפורנו המיינסטרימי, או, לחלופין, האם הוא משעתק אותם. כמו כן, בדקתי אם הסרטים מציעים אמצעי מבע קולנועי חדשים וחתרניים שיאפשרו המשגה חדשה של סוביקטיביות מינית נשית.

מניתוח אמצעי המבע הקולנועי, בדומה לתוצאות ניתוח התוכן המיני, בארבעת הסרטים שנבחנים במחקר זה לא נמצא קו אחיד של התמודדות עם הקונבנציות המאפיינות את ז׳אנר הפורנו, אשר מציבות את האשה כאוביקט למבט הגברי החודר. על פי אמצעי המבע בסרטים שנבחנו לא ניתן להגדיר "פורנוגרפיה פמיניסטית" כז׳אנר קולנועי, בעל אוסף תבניות, דפוסים, סגנונות ומבנים המאפיינים את היצירה שלו. בדומה להתמודדותם עם התוכן המיני, במידה זו או אחרת, בכל הסרטים ניכר שימוש באמצעי מבע קולנועי פאלוצנטרים. אולם, בכל הסרטים נעשים גם נסיונות שונים לאתגר את אמצעי המבע המיינסטרימיים של ז׳אנר הפורנו ולעיתים אף לפרק אותם ולחתור תחתם כך שתתאפשר המשגה מחדש של סוביקט מיני נשי באמצעות שימוש באמצעי מבע אלטרנטיביים. הערעור על אמצעי המבע הקולנועי והחתירה תחתם מאתגרים במיוחד משום שרבים מאמצעי המבע הללו מאפיינים לא רק את ז׳אנר הפורנו המיינסטרימי אלא אף את הקולנוע המיינסטרימי כולו.

אחד מהאתגרים הגדולים העומדים בפני יוצרות קולנוע פמיניסטיות בכלל ויוצרות פורנו פמיניסטיות בפרט הוא ההתמודדות עם אחד מהמנגנונים הקולנועיים הבסיסיים, הוא "המבט החודר". מנגנון זה מציג את האשה כאוביקט פאסיבי וכספקטקל מיני, בניגוד לגבר שמוצג כאקטיבי וכבעל המבט (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983, 2000; Stacey, 1987; Doane, 1984, 1987; Byars, 1988 ואחרות). העונג הויזואלי הקולנועי, המכונן את האשה כאוביקט למבטו של הגבר, מתאפשר עקב הלימה בין מבט הגיבור, מבט המצלמה ומבט הצופה. בכל הסרטים שנבחנים במחקר זה נעשה נסיון להתמודד עם הקונבנציה הקולנועית הדכאנית הזו. אצל רויאל ואצל המילטון (בחלקי ה"פנטזיה"), הצילום משקף הן את נקודת המבט של האשה והן את זו של הגבר. היצוג הוא של מבט הדדי המוחלף באופן שווה בין שני סובייקטים. כך, "המבט החודר" הופך לכלי להערצה הדדית, לחיבה ולתשוקה שאינו מדכא או מחפצן. בסרטה של טאורמינו מרבית זוויות הצילום משקפות את נקודת המבט של המצלמה בלבד ואופן השימוש בהן מערער על ההלימה עם מבטו של הצופה. אירלנד אמנם מכוננת במידה רבה את האשה כאובייקט למבט הגברי, כספקטקל להתבוננות בו. אולם, היא

מערערת על עמדתה הפאסיבית של האשה באמצעות החזרת מבט ישיר למצלמה ולצופה ומפרקת בכך את ההלימה בין מבטו של הגיבור, מבט המצלמה ומבטו של הצופה. פירוק ההלימה בין המבטים בסרטים הללו מערער על מנגנון "המבט החודר" וחושף את אי השיוויון של הכלכלה הויזואלית שעדיין משתמשת בגופן של נשים כספקטקל העיקרי למבט.

אסטרטגיה נוספת לערעור על אמצעי מבע מיינסטרימיים דכאניים היא הימנעות מהם, כפי שעושות חלק מהיוצרות גם בנוגע לקונבנציות של תוכן מיני. חלק מהסרטים נמנעים מנורמות מסוימות של שימוש באמצעי מבע קולנועי, בנסיון להמנע מיצוג משפיל ודכאני של נשים. למשל, ערעור כזה על מאפייני צילום ניכר בסרטה של רויאל ובחלקי ה"פנטזיה" בסרטה של המילטון שאין בהם תקריבים כלל על אקט החדירה. תקריבים אלו נפוצים כל כך בפורנו המיינסטרימי עד שזכו לכינוי משל עצמם, ה"מיט שוטס". בדומה, רויאל והמילטון נמנעות גם מתקריבים על איבר המין של האשה, הנפוצים אף הם בפורנו המיינסטרימי. בכך, הן נמנעות מהצגת האשה כאוביקט למבט הגברי.

שיטה בולטת נוספת שעולה בסרטים לחתירה תחת קונבנציות אמצעי המבע של הז'אנר היא רפלקסיביות. טכניקה קולנועית זו מפנה את תשומת הלב של הצופה לכך שהסרט הוא טקסט שמטרתו לייצר אשליה. בסרטיהן של רויאל ושל טאורמינו ישנו שימוש ברור ברפלקסיביות באמצעות עריכה גסה, מעברים חדים וברורים בין שוטים וזוויות צילום, שימוש בזוויות צילום המקשות על הצפיה, חוסר סינכרוניזציה בין קול ותמונה ועוד. רפלקסיביות בולטת במיוחד ניכרת בסרטה של טאורמינו המציגה את המדיום הקולנועי בצורה מפורשת כמייצר פנטזיה. בסרט זה נרטיב המסגרת מנכיח את עובדת היות הקטעים המומחזים טקסטים שהופקו באופן מלאכותי ושאינם מייצגים מציאות. חשיפת המבע הקולנועי ככזה באמצעות רפלקסיביות, תוך הנכחת המצלמה והבמאית שמאחוריה, חושפת את מגבלותיו, מערערת אותו ומאפשרת לפרקו. פירוק המבע הקולנועי מאפשר פירוק של המבט הגברי החודר ובכך לא מתאפשר כינון וקיבוע של האשה, מושא הצילום, כאוביקט (Kaplan, 1983). השימוש ברפלקסיביות הוא חתרני במיוחד בז'אנר הפורנו המתאמץ באופן יוצא דופן לספק הוכחות לריאליזם שהוא מציג.

אמצעי נוסף לערעור על קונבנציות הפורנו המיינסטרימי כולל הרחבה של השימוש הצר והמצומצם שלהם באמצעי המבע הקולנועי. למשל, רויאל וטאורמינו מרחיבות את המאפיין האיקונוגרפי של הנשים המשתתפות בסרטיהן ומציגות מגוון רחב של שחקניות בעלות מראה מגוון, הבדלים בגיל ובצבע העור. השונות בין הנשים מאפשרת בניה של זהות נשית מורכבת והתיחסות לנשים לא כאל קטגוריה מונוליטית אחת. דוגמא אחרת לנסיון להרחיב את המבע הקולנועי המיינסטרימי הצר עולה בסרטיהן של המילטון ורויאל הכוללים הצגה של גוף האשה באופן בלתי שגרתי תוך צילומה מזוויות שאינן מתמקדות באיבר מינה, עכוזה או שדיה.

בנוסף, המילטון מציגה את הגבר בעירום פרונטלי, בצילום אופייני לנשים במיינסטרים, ואף ביצוג חתרני במיוחד כאשר איבר מינו אינו מצוי בזקפה. בכך היא מערערת על היצוג המיינסטרימי של הגבר כבעל הכוח. הרחבת המבע הקולנועי באופן שמאפשר יצוג מיניות רחב יותר ומקדם שונות גדולה יותר מאפשרת לייצג סוביקט מיני נשי, כפי שקיוו פמיניסטיות מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה".

דיון

במחקר זה בחנתי את משמעויות השיח על מיניות האשה בסרטי פורנוגרפיה פמיניסטית. מטרתי היתה לבדוק אם קיימת התאמה בין ההצהרה על יצירה שהיא פמיניסטית לבין תוצריה בז'אנר קונפליקטואלי זה. האם הז'אנר הוא פמיניסטי במובן זה שהוא אינו מוחק את נוכחותה של האשה והופך אותה לאוביקט של המבט והאם הוא מצליח להבנות סוביקט מיני נשי. בדקתי אם פורנו פמיניסטי מאתגר את המבט הקולנועי הפטריארכאלי ומעניק אלטרנטיבה של מבט נשי פעיל. במילים אחרות, בחנתי אם בכלל קיימת "פורנוגרפיה פמיניסטית".

בז'אנר הקולנועי של פורנוגרפיה, אין תת ז'אנר מוגדר בשם "פורנו פמיניסטי". במידה רבה, בחינת הסרטים במחקר זה הבהירה מדוע טרם קיים תת ז'אנר כזה באופן מוגדר וברור. ארבעת הסרטים שונים מאד האחד מהשני ולמעשה מציגים ארבע פרשנויות שונות של יצוג פורנו פמיניסטי. במידה זו או אחרת, בכל הסרטים נעשים נסיונות שונים לערער על מוסכמות היצוג המיינסטרימיות הפאלוצנטריות. בחלקם אף נעשים נסיונות לפרק נורמות יצוג אלו ולחתור תחתן כך שיתאפשר יצוג אלטרנטיבי למיניות נשית והמשגה מחדש של סוביקט מיני נשי. אולם, בכל הסרטים ניכרת גם כניעה לחלק מהמוסכמות הנהוגות בפורנו המיינסטרימי ונעשה שימוש בכלים וביצוגים פאלוצנטרים ודכאניים, גם אם במידה ובצורה שונה בין הסרטים.

1. ערעור על מוסכמות היצוג

אחד מהאמצעים החוזרים לערעור על נורמות יצוג מיינסטרימיות דכאניות הוא להמנע מהן. חלק מהסרטים נמנעים מלהציג קונבנציות מסוימות של תוכן מיני, בנסיון להמנע מיצוג משפיל ודכאני של נשים כפי שהוגדר על ידי פמיניסטיות מהזרם ה"אנטי-פורנוגרפי". למשל, בסרטיהן של רויאל וטאורמינו לא מוצגת אוננות ובסרטה של רויאל לא מוצג מין אנאלי; בסרטה של טאורמינו מוצג מין אנאלי רק במידה מעטה מאד ובסרטה של המילטון הוא מוצג רק בחלק המתאר את "החיים האמיתיים", חלק שניתן לקרוא כביקורת שלה על היצוג המיינסטרימי; רויאל, נמנעת מלהציג "מאני שוט", וכמעט שלא מציגה שיא הנאה מיני באורגזמה באופן מפורש, לא של הנשים וגם לא של הגברים. גם המילטון מבטלת את ה"מאני שוט" בחלק מהסצינות בסרטה.

ניתן לטעון שבעצם ההימנעות מקונבנציות תוכן מיני מקובלות יש מן האתגר והחתרנות. היוצרות מערערות על המוסכמות של המיינסטרים וממחישות כי ניתן ליצור סרטים בלי אלמנטים תכניים הנחשבים כיום להכרחיים. אולם, נקודת התורפה בהימנעות מהצגת אקטים מיניים הנחשדים כדכאניים היא הצמצום שהימנעות זו כופה על היצוג הפמיניסטי של מיניות האשה. ההימנעות יכולה להיתפס כהשתקה של אקטים מיניים שעשויים להיות מהנים עבור נשים. במילים אחרות, הצגה של פרקטיקות מיניות מגוונות בפורנו עשויה

דווקא להיות משחררת עבור נשים רבות ולאפשר פלורליזם של עונג, כפי שטוענות פמיניסטיות מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה" (Williams, 1989).

אסטרטגית המנעות שהיא אולי אפקטיבית יותר עולה ביחס לשימוש באמצעי מבע מיינסטרימיים דכאניים, בנסיון להמנע מיצוג משפיל ודכאני של נשים. למשל, ערעור על מאפייני צילום ניכר בסרטה של רויאל ובחלקי ה"פנטזיה" בסרטה של המילטון שאין בהם כלל תקריבים על אקט החדירה. תקריבים אלו נפוצים כל כך בפורנו המיינסטרימי עד שזכו לכינוי משל עצמם, ה"מיט שוטס". בדומה, רויאל והמילטון נמנעות גם מתקריבים על איבר המין של האשה, הנפוצים אף הם בפורנו המיינסטרימי. בכך, הן נמנעות מהצגת האשה כאוביקט למבט הגברי.

הנסיון להמנע מהצגת האשה כאוביקט למבט הגברי הוא למעשה אחד מהאתגרים הגדולים העומדים בפני יוצרות קולנוע פמיניסטיות בכלל ויוצרות פורנו פמיניסטיות בפרט, משום שהוא כולל התמודדות עם אחד מהמנגנונים הקולנועיים הבסיסיים: "המבט החודר". מנגנון זה מציג את האשה כאוביקט פאסיבי וכספקטקל מיני, בניגוד לגבר שמוצג כאקטיבי וכבעל המבט (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983, 1997, 2000; Stacey, 1987; Doane, 1984, 1987; Byars, 1988 ואחרות). העונג הויזואלי הקולנועי, המכונן את האשה כאוביקט למבטו של הגבר, מתאפשר עקב הלימה בין מבט הגיבור, מבט המצלמה ומבט הצופה.

בכל הסרטים שנבחנו במחקר זה נעשה נסיון להתמודד עם הקונבנציה הקולנועית הדכאנית הזו. אצל רויאל ואצל המילטון (בחלקי ה"פנטזיה"), הצילום משקף הן את נקודת המבט של האשה והן את זו של הגבר. היצוג הוא של מבט הדדי המוחלף באופן שווה בין שני סובייקטים. כך, "המבט החודר" הופך לכלי להערצה הדדית, לחיבה ולתשוקה שאינו מדכא או מחפצן. בסרטה של טאורמינו מרבית זוויות הצילום משקפות את נקודת המבט של המצלמה בלבד ולא של הדמויות, ואופן השימוש בהן מערער על ההלימה עם מבטו של הצופה. אירלנד אמנם מכוננת במידה רבה את האשה כאובייקט למבט הגברי, כספקטקל להתבוננות בו. אולם, היא מערערת על עמדתה הפאסיבית של האשה בכך שהאשה מחזירה מבט ישיר למצלמה ולצופה ומפרקת בכך את ההלימה בין מבטו של הגיבור, מבט המצלמה ומבטו של הצופה. פירוק ההלימה בין המבטים בסרטים הללו מערער על מנגנון "המבט החודר" וחושף את אי השיוויון של הכלכלה הויזואלית שעדיין משתמשת בגופן של נשים כספקטקל העיקרי למבט.

המבט הישיר של האשה אל המצלמה מהווה דוגמה לאסטרטגיה הפוכה לאסטרטגיית ההימנעות. ואכן, במקום להימנע, ניתן לערער על קונבנציות הפורנו המיינסטרימי דווקא בהרחבה של השימוש הצר והמצומצם שלהן באמצעי המבע הקולנועי. למשל, רויאל וטאורמינו מרחיבות את המאפיין האיקונוגרפי של הנשים המשתתפות בסרטיהן ומציגות מגוון רחב של שחקניות בעלות מראה מגוון, הבדלים בגיל ובצבע העור.

השונות בין הנשים מאפשרת בניה של זהות נשית מורכבת והתיחסות לנשים לא כאל קטגוריה מונוליטית אחת. דוגמא אחרת לנסיון להרחיב את המבע הקולנועי המיינסטרימי הצר עולה בסרטיהן של המילטון ורויאל הכוללים הצגה של גוף האשה באופן בלתי שגרתי תוך צילומה מזוויות שאינן מתמקדות באיבר מינה, עכוזה או שדיה. בנוסף, המילטון מציגה את הגבר בעירום פרונטלי, בצילום אופייני לנשים במיינסטרים, ואף ביצוג חתרני במיוחד כאשר איבר מינו אינו מצוי בזקפה. בכך היא מערערת על היצוג המיינסטרימי של הגבר כבעל הכוח. הרחבת המבע הקולנועי באופן שמאפשר יצוג מיניות רחב יותר ומקדם שונות גדולה יותר מאפשרת לייצג סוביקט מיני נשי, בהתאמה לשאיפת הפמיניסטיות מזרם ה"אנטי-אנטי-פורנוגרפיה".

2. יצוגים אלטרנטיביים

חלק מהסרטים אינם מסתפקים בערעור על קונבנציות היצוג הקיימות במיינסטרים אלא אף מנסים להציע יצוגים אלטרנטיבים החותרים תחת קונבנציות יצוג אלו. מענין כי חתרנותם של הסרטים ניכרת דווקא ביצוג הפרקטיקה המינית הנחשבת למעוררת המחלוקת הקשה מכולן, הסאדו-מאזוכיזם. בכל הסרטים קיימים נסיונות להציגו באופן שאינו דכאני. בכך, היוצרות מערערות על הטענות נגדו מצד הפמיניזם הרדיקלי והזרם ה"אנטי-פורנוגרפי", הרואים בו את הפרקטיקה המינית הדכאנית ביותר עבור נשים וביצוגו בפורנו כחושף את שנאת הנשים והאלימות שמגדירות פורנוגרפיה בכללותה. סרטה של המילטון מערער על טענה זו ומציג נרטיב של חטיפה ושבי, הממוסגרים בסרט כפנטזיה, אך אינם מובילים ליצוג פורנוגרפי של יחסי מין שיש בהם מימד של היררכיה, אלימות או השפלה. בכך, סרט זה מדגים כיצד מערכת יחסים או הקשר סאדו-מאזוכיסטי אינם חייבים בהכרח להוביל לתוכן מיני סאדו-מאזוכיסטי. עם זאת, המילטון למעשה נמנעת מיצוג של מיניות סאדו-מאזוכיסטית.

התמודדות ביקורתית אחרת עם הסאדי-מקס (היצוג של סאדו-מאזוכיזם בפורנו מיינסטרימי) שעולה בכמה מהסרטים, כמו בסרטיהן של רויאל וטאורמינו, מתמקדת ביצוג משחק התפקידים שבסאדו-מאזוכיזם כפרפורמנס. יצוג זה ממחיש את המבנה החוזי של סאדו-מאזוכיזם כפי שפמיניסטיות סאדו-מאזוכיסטיות תיארו אותו, בטענה כי הוא לא רק מבטיח הסכמה אלא אף מאפשר לה להגיע למימוש מלא (Hopkins, 1994). נקודת התורפה ביצוג הסאדי-מקס בסרטה של רויאל היא שהוא כה עדין וקליל, עד שהוא מאבד ממימד ההארד קור שבו והופך לבלתי משכנע. לעומתו, סרטה של טאורמינו מצליח לבסס את ההקשר הפרפורמטיבי של סאדו-מאזוכיזם מבלי להפחית בעוצמתו. יתרה מזו, טאורמינו, המקדישה את כל סרטה לסאדי-מקס, מציבה את הנשים בסרטה בעמדת הסוביקט באופן מוצהר וברור תוך הדגשה של מימד הבחירה וההסכמה במין סאדו-מאזוכיסטי. יצוג זה הוא יוצא דופן וחתרני אל מול היצוג של מיניות נשית בפורנו מיינסטרימי

בכלל ואל מול היצוג של סאדו-מאזוכיזם בו בפרט. אולם, סרט זה אינו שובר את הקונבנציה של הצבת נשים בתפקיד הכנוע בפרקטיקה מינית זו ובכך מתערער במידה מסוימת המימד החתרני שבו.

סרטה של אירלנד מציע יצוג חתרני בדיוק בהקשר לקונבנציה זו ומערער על הקשר שבין נשיות וכניעות, גבריות ודומיננטיות. אירלנד אמנם מציבה בכל הקטעים בסרטה את האשה בעמדה המאזוכיסטית אך הגברים בסרטה אינם מוצבים בעמדה הדומיננטית אלא בתפקיד שירותי בלבד, לאשה אחרת המוצבת בעמדה הסאדיסטית או לאשה המאזוכיסטית עצמה. למעשה, אירלנד מבטלת לגמרי את חשיבותם של הגברים הנוכחים בסרטה כאוביקט בלבד לשירותה של האשה. בנוסף, אירלנד מציעה יצוג מיינסטרימי ביותר של תוכן מיני לכל אורך סרטה אך היא עושה זאת תוך ערעור על הצבתה של האשה כאוביקט פאסיבי למבטו הפעיל של הצופה בה. הנשים בסרטה (כולל היא עצמה) אינן מפגינות כל חולשה או כניעות. הן מחזירות מבט פעיל וישיר למצלמה, פתייני אמנם אך אקטיבי בה בעת. בכך, היא מציעה שימוש בנורמות היצוג המיינסטרימיות בצורה שמערערת על המימד הפאלוצנטרי שבהן.

למעשה, ניתן לראות בסאדי-מקס המוצג בסרטים הללו, המייצג במידה רבה את טענות הפמיניזם הסאדו-מאזוכיסטי, את היצוג של פרקטיקת המאזוכיזם כפי שמציג אותה ז׳יל דלז (Deleuze, 1991). דלז מפרק את החיבור בין סאדיזם ומאזוכיזם כפי שהוא מופיע לרוב לפי הנוסח הפרוידאני, שבו שתי הפרקטיקות מוצגות כצורות משלימות של תופעה אחת. דלז טוען כי למעשה אלו שתי פרקטיקות מובחנות ונפרדות שאין להן דבר במשותף והן אינן מנוגדות זו לזו כלל. האדם המענה במאזוכיזם הוא לא הסאדיסט של סאד והקורבן בסאדיזם אינו המאזוכיסט של מאזוך. האשה המענה אצל מאזוך אינה סאדיסטית אלא משתתפת מרכזית במימוש הפנטזיה בסצינה המבוימת המאזוכיסטית. היא אינה סאדיסטית למרות שהמאזוכיסט מתחנן אליה להפוך לכזו. בהתאם, האשה המעונה בסאדיזם, הקורבן, אינה מאזוכיסטית משום שהיא אינה סוביקט כלל.

המאפיינים שציינו הפמיניסטיות הסאדו-מאזוכיסטיות להגנה על פרקטיקה זו, ובהם החוזה המוסכם מראש, הפנטזיה המוקמת לתחיה באמצעות פרפורמנס מבוים באופן מדוקדק, הם כולם מאפיינים של מאזוכיזם. מאזוכיזם, טוען דלז, מתבסס כולו על הדיון ליצירת החוזה המוסכם על שני הצדדים ועל הבימוי וההעמדה של הפנטזיה. במאזוכיזם, האשה המענה (ללא חשיבות למין המעונה) לא מוצבת כאוביקט התשוקה אלא כסוביקט החופשיה להחליט עבור עצמה מה היא התשוקה שלה, במסגרת החוזה המוסכם מראש. כך גם האשה המעונה (גם במקרה זה, ללא חשיבות למין המענה), המאזוכיסטית, שולטת שליטה מלאה בעולמה ואחראית על הבימוי של הסצינה לפי צרכיה וכרצונה. כלומר, מאזוכיזם מבוסס על רצון חופשי ועל הסכמה הדדית בין שני הצדדים. לכן, נשים במאזוכיזם, כמו גברים, זוכות להשמיע את קולן ולממש את תשוקותיהן בין אם הן המאזוכיסטיות או המענות (Friedman, 2015). כלומר, זהו דגם יחסים שאינו מבוסס על ניגוד, לא

בין גברים ונשים ולא כנגד סאדיזם. משום כך, המאזוכיזם הן כפרקטיקה והן ביצוג שלו בפורנו טומן בחובו את האפשרות להתוות דרכים חדשות ואלטרנטיביות לסדר הפטריארכלי.

מלבד החתרנות שנמצאת בסרטים ליצוג התוכן המיני בסאדי-מקס, בחלקם נעשה שימוש באסטרטגיה חתרנית אחרת, תחת קונבנציות אמצעי המבע של הז'אנר. אסטרטגיה זו עושה שימוש בטכניקה הקולנועית המכונה רפלקסיביות. טכניקה קולנועית זו מפנה את תשומת הלב של הצופה לכך שהסרט הוא טקסט שמטרתו לייצר אשליה. בסרטיהן של רויאל ושל טאורמינו נעשה שימוש ברור ברפלקסיביות באמצעות עריכה גסה, מעברים חדים וברורים בין שוטים וזוויות צילום, שימוש בזוויות צילום המקשות על הצפיה, חוסר סינכרוניזציה בין קול ותמונה ועוד. רפלקסיביות בולטת במיוחד ניכרת בסרטה של טאורמינו המציגה את המדיום הקולנועי בצורה מפורשת כמייצר פנטזיה. בסרט זה נרטיב המסגרת מנכיח את עובדת היות הקטעים המומחזים טקסטים שהופקו באופן מלאכותי ושאינם מייצגים מציאות. חשיפת המבע הקולנועי ככזה באמצעות רפלקסיביות, תוך הנכחת המצלמה והבמאית שמאחוריה, חושפת את מגבלותיו, מערערת אותו ומאפשרת לפרקו. פירוק המבע הקולנועי מאפשר פירוק של המבט הגברי החודר ובכך לא מתאפשר כינון וקיבוע של האשה, מושא הצילום, כאוביקט (Kaplan, 1983). השימוש ברפלקסיביות הוא חתרני במיוחד בז'אנר הפורנוגרפיה המתאמץ באופן יוצא דופן לספק הוכחות לריאליזם שהוא מציג.

3. <u>יצוגים פאלוצנטרים</u>

הנסיונות לערער על נורמות יצוג דכאניות ולחתור תחתן בהחלט מתאימים לכוונה של היוצרות להציע פורנו פמיניסטי. אולם, למרבה האכזבה, מצאתי במחקר זה שבכל אחד מהסרטים משתמשות הבמאיות בכלים פאלוצנטרים ובנורמות יצוג מיינסטרימיות דכאניות. בכל הסרטים, גם אם במידה שונה, האשה מיוצגת פעמים רבות כאוביקט המבט, כספקטקל מיני להנאת הצופה. האשה כמעט תמיד היא המוצבת בעמדה הכנועה ביצוג הסאדי-מקס, האשה היא תמיד הנחדרת, גם ביצוג של מין אנאלי. שלושה מתוך ארבעה הסרטים משתמשים בקונבנציה המיינסטרימית של ה"מאני שוט" ליצוג הנאה מינית בכלל והנאה מינית נשית בפרט, ושניים מהם אף מקצינים אותה ואת הספקטקל שבה.

אך הכניעה למוסכמות הבולטת ביותר בכל הסרטים נוגעת לתפיסת המיניות הנשית כאל חלק בלתי ניתן להפרדה מהשיח ההטרוסקסואלי הפאלוצנטרי, שבו חדירה כפרקטיקה מינית היא המגדירה המרכזית ואף היחידה של המושג "מין הטרוסקסואלי". תפיסה זו מכונה בתיאוריה הפמיניסטית "ציווי החדירה" והיא מתייחסת לטענה כי בשיח החברתי הרווח לא ניתן להגדיר מין הטרוסקסואלי ככזה שאינו כולל חדירה (Jackson 1984). חדירה היא קונבנציה רווחת כל כך בשיח החברתי עד שהיא נתפסת כתנאי בל יעבור גם

בפורנו מיינסטרימי. בדומה לתפיסתה כמגדירה של מין הטרוסקסואלי, חדירה היא גם המגדירה של ז'אנר פורנוגרפי זה (הארד קור) ומה שמבחין בינו לבין הז'אנר המכונה פורנו רך או אירוטיקה (זיו, 2013). למרבה הצער, אף אחת מהיוצרות שנבחנות במחקר זה לא מערערת על "ציווי החדירה". פרקטיקה זו מופיעה בכל ארבעת הסרטים ובכל אחת מהסצינות המיניות שבהם. זאת על אף ההבדלים הגדולים בין הסרטים בהיבטים אחרים.

אמנם, היוצרות מתמודדות עם הטענות נגד "ציווי החדירה" בשתי דרכים. הדרך האחת היא הנסיון להרחיב את ההגדרה של יחסי מין הטרוסקסואליים ולערער על מרכזיותו של אקט החדירה. נסיון זה מתייחס לטענה הפמיניסטית כנגד מרכזיותו של "ציווי החדירה" ההופכת כל אקט מיני אחר שאינו כולל חדירה לכזה הנחשב כ"משחק מקדים" בלבד, ואת הפורקן המיני הגברי למסמן של סיום האקט המיני. דגם יחסים מיניים זה ממחיש ראיה צרה מאד ולא שיוויונית של הפוטנציאל המיני ושולל כל ביטוי לרגשות המיניים של נשים, מלבד אלו המספקים את צרכי הגבר (הייט, 1977 ; Gill & Walker, 1993). על מנת להתמודד עם הטענות הללו, שתיים מהיוצרות (רויאל והמילטון) מציגות לא מעט התגפפויות, ליטופי הגוף ונשיקות המתרחשים לפני, אחרי ותוך כדי האקט המיני ובכך מנסות לערער על מרכזיותה של החדירה ועל רצף יחסי המין הרווח המסתיים באורגזמה הגברית. הדרך השניה, שבה הולכת רק אחת מהיוצרות (אירלנד) מתייחסת לטענה הפמיניסטית הרואה באקט החדירה אקט פאלוצנטרי, אלים, היררכי ומשפיל המהווה ביטוי גופני קונקרטי של שליטה גברית וכניעה נשית (דבורקין, 2005). דרך זו כוללת נסיון לשכתב את אקט החדירה לאקט שבו דווקא האשה הנחדרת היא הסוביקט ובעלת השליטה. אירלנד עושה זאת על ידי הצגת האשה הנחדרת כבעלת הכוח והצגת הגבר החודר ככלי לשירותה.

אולם, אף אחת מהיוצרות אינה מוותרת על אקט מיני זה לחלוטין וכולן משמרות את חשיבותו גם אם מרכזיותו ומשמעותו מתערערות מעט. אף אחת מהיוצרות אינה מרחיבה את הטריטוריה של המיניות הנשית ומנסה ליצור מרחב ושפה עבור נשים לתאר תשוקה ונסיון להנאות שונות. אף אחת גם לא מנסה לקדם את הרעיון של חדירה כאקט הכרוך בבחירה (המאפשר לבחור או לא לבחור בה כחלק מהפרקטיקה של מין הטרוסקסואלי) באופן שיאפשר לחתור תחת "ציווי החדירה" (McPhillips, Braun & Gavey, 2001). בנוסף, אחת מהיוצרות מערערת על הקשר שבין נחדרות ונחיתות אך אף אחת מהן אינה מערערת על הקשר שבין נחדרות ונשיות. כלומר, אף אחת מהן אינה מערערת על החלוקה המגדרית בחדירה שבה הגבר הוא החודר והאשה היא הנחדרת ומציגה חדירה של אשה לגבר.

במובן זה, השיח על מיניות נשית בסרטים הללו נותר מקובע למדי בדגם המיניות ההטרוסקואלי הרווח. הסרטים אמנם מדגימים איך נשים יכולות להנות מדגם מיניות זה מבלי לאבד מכוחן ועצמאותן, אך

לא כיצד ניתן לפרקו ולהחליפו בדגם מיניות מהפכני אחר, אשר יערער על המעמד הפריבילגי של החדירה, ועל הקשר שבין נחדרות לנשיות. במידה רבה ניתן לראות בכך בעיה גורפת יותר של המאבק הפמיניסטי, אשר מעבר ליצוג הפורנוגרפי, שאינו מציע אלטרנטיבות למצב הקיים וממשיך להתמודד עם מיניות נשית רק בתוך המסגרת הפאלוצנטרית הרווחת והדכאנית של יחסים הטרוסקסואלים. המהפכה הפמיניסטית שדידרה אינגליש, אמבר הוליבאף וגייל רובין (English, Hollibaugh & Rubin, 1982) מקוות לה, שתאסור בראש ובראשונה את החדירה ההטרוסקסואלית, עוד לפנינו.

לסיכום, ניתן לראות כי בכל הסרטים נעשים נסיונות שונים ליצירה פמיניסטית המאפשרת יצוג למיניות נשית ומבנה סוביקט מיני נשי. במובן זה ניתן לומר כי השערת המחקר אוששה ובמידה רבה נמצא כי כאשר נשים פמיניסטיות יוצרות פורנוגרפיה הן מצליחות לערער על נורמות דכאניות, לאתגר אותן ולאפשר יצוג של סוביקט נשי. בהיבטים אלו, מחקר זה איתר תשתית של כלים ואמצעי מבע קולנועיים לעשייה קולנועית פורנוגרפית פמיניסטית. תשתית זו עשויה לאפשר ניכוס פמיניסטי של פורנו הטרוסקסואלי כמשאב עבור נשים לשם המשגה מחדש של סוביקטיביות מינית נשית (Gordon, 1984). הערעור על אמצעי המבע הקולנועי והחתירה תחתם מאתגרים במיוחד משום שרבים מאמצעי המבע הללו מאפיינים לא רק את ז׳אנר הפורנו המיינסטרימי אלא אף את הקולנוע המיינסטרימי כולו. לכן, התשתית הפמיניסטית שנמצאה בסרטים הפורנוגרפיים שנבחנו במחקר זה עשויה אף לאפשר יצירה פמיניסטית בז׳אנרים קולנועים נוספים.

מכיון שלמעשה טרם קיים תת ז׳אנר מוגדר בשם "פורנוגרפיה פמיניסטית" וכפי שעולה במחקר זה, ארבע יוצרות מציעות יצוגים שונים לגמרי זו מזו, ניכר כי אנו עדיין נמצאות רק בתחילת התהליך. כפי שטענה הלן סיקסו, יצירה היא האפשרות לשינוי, "המרחב שממנו מחשבה חתרנית יכולה להסתער" (סיקסו, 2006, עמ׳ 138). לכן, חשוב שנשים יכתבו את עצמן וימציאו שפה שתכלול גם את הסוביקט הנשי. יצירה של שפה כזו תתאפשר רק באמצעות התנסות ויצירה של מגוון הולך וגדל של יצוגים, מגוון שיפתח פתח לאפשרויות נוספות של יצוגי פורנו פמיניסטי.

ביבליוגרפיה

אבישר, אילן. 1995. *אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

דבורקין, אנדריאה. 2005 [1987]. *משגל*. תל אביב: בבל.

הייט, שרי. 1977. *דו"ח הייט: מחקר על מיניות האשה*. ירושלים: ספרי מבט.

ויליאמס, לינדה. 2002. "פורנוגרפיה סאדו-מזוכיסטית: שלוש קטגוריות". עמ' 191-201 בתוך יצחק בנימיני ועידן צבעוני (עורכים). *עבד, התענגות, אדון: על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות*. תל אביב: רסלינג.

זיו, עמליה. 1999. "האם עלינו לשרוף את O?". עמ' 175-191 בתוך פולין ריאז', *סיפורה של O*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

זיו, עמליה. 2002. "הקרבן מדבר: תשוקה, חינוך ודיאלקטיקת ההכרה בז'וסטין של סאד". עמ' 141-154 בתוך יצחק בנימיני ועידן צבעוני (עורכים). *עבד, התענגות, אדון: על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות*. תל אביב: רסלינג.

זיו, עמליה. 2004. "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים: המחלוקת הפמיניסטית על פורנוגרפיה". *תיאוריה וביקורת* 25: 163-194.

זיו, עמליה. 2013. *מחשבות מיניות: תיאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות*. תל אביב: רסלינג.

לובין, אורלי. 1998. "דמות האישה בקולנוע הישראלי". עמ' 223-246 בתוך נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים). *מבטים פיקטיביים - על קולנוע ישראלי*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

סיקסו, הלן. 2006 [1975]. "צחוקה של המדוזה". עמ' 134-153 בתוך דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ, דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביז'אוי (עורכות). *ללמוד פמיניזם: מקראה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

פליסקין, גילי. 2007. *דברים שרציתי לגעת: מבט אינטימי לעולם המיניות העצמית של נשים*. תל אביב: ידיעות אחרונות וספרי חמד.

קונדרה, מילן. 2008 [1979]. *ספר הצחוק והשכחה*. תל אביב: זמורה ביתן.

Anderson, Philip. 2001. *Veronica Hart/Jane Hamilton - Adult film star/director – VCA*, Kaos2000 January 2001 (http://www.kaos2000.net/interviews/janehamilton/) (Downloaded August 4, 2012).

Attwood, Feona and Clarissa Smith, 2014. "Porn Studies: an Introduction." *Porn Studies* 1(1-2): 1-6.

Bartky, Sandra Lee. 1997. "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power." Pp. 129-154 in Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury (Eds.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Beggan, James K. and Scott T. Allison. 2003. "Reflexivity in the Pornographic Films of Candida Royalle." *Sexualities* 6(3-4): 301-324.

Bensinger, Terralle. 1992. “Lesbian Pornography: The Re/Making of (a) Community.” *Discourses* 15: 69-93.

Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. London: Penguin

Brown, Wendy. 1995. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press.

Butler, Heather. 2004. “What Do You Call a Lesbian with Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography.” Pp. 167-197 in Linda Williams (Ed.), *Porn Studies*. Durham and London: Duke University Press.

Butler, Judith. 1982. “Lesbian S&M: The Politics of Dis-illusion.” Pp. 168-175 in Robin Ruth Linden, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell and Susan Leigh Star (Eds.), *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*. San Francisco: Frog in the Well.

Byars, Jackie. 1988. “Gazes/Voices/Power: Expanding Psychoanalysis for Feminist Film and Television Theory.” Pp. 110-131 in Deidre E. Pribram (Ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London: Verso.

Califia, Pat. 1981. “Feminism and Sadomasochism.” *Heresies* 3(4):30-34.

Califia, Pat. 1987. A Personal View of the History the Lesbian S/M Community and Movement in San Francisco.” Pp. 245-282 in Samois, *Coming to Power: Writings and Graphics on Lesbian S/M*. Boston: Alyson Publications.

Califia, Pat. 1994. *Public Sex: The Culture of Radical Sex*. Pittsburgh: Cleis Press.

Clover, Carol J. 1993. “Introduction.” Pp. 1-4 in Pamela Church Gibson and Roma Gibson (Eds.), *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*. London: British Film Institute.

Collins, Barbara G. 1990. “Pornography and Social Policy: Three Feminist Approaches.” *Affilia: Journal of Women and Social Work* 5(5): 8-24.

Cornell, Drucilla. 1991. “Feminism Always Modified: The Affirmation of Feminine Difference Rethought.” Pp. 119-164 in *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*. New York: Routledge.

Corsianos, Marilyn. 2007. “Mainstream Pornography and ‘Women’: Questioning Sexual Agency.” *Critical Sociology* 33: 863-885.

Cowan, Gloria and Kerri F. Dunn. 1994. “What Themes in Pornography Lead to Perceptions of the Degradation of Women?” *Journal of Sex Research* 31(1): 11-21.

Cowie, Elisabeth. 1992. “Pornography and Fantasy: Psychoanalytic Perspectives.” Pp. 132-152 in Lynne Segal and Mary McIntosh (Eds.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. London: Virago Press.

Crawford, June, Susan Kippax and Catherine Waldby. 1994. “Women’s Sex Talk and Men’s Sex Talk: Different Worlds.” *Feminism and Psychology* 4(4): 571–587.

Delacoste, Fre´de´rique and Priscilla Alexander, Eds. 1987. *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*. Pittsburgh: Cleis Press.

De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa. 1985. “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema.” *New German Critique* 34: 154-175.

De Lauretis, Teresa. 1990. “Guerrilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s.” *Screen* 31(1): 6-25.

Deleuze, Gilles. 1991. “Coldness and Cruelty.” Pp. 9-142 in Gilles Deleuze and Leopold von Sacher-Masoch, *Masochism*. New York: Zone Books.

Dentith, Simon. 1990. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge.

Dines, Gail. 2010. *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*. Boston: Beacon Press Books.

Doane, Mary Ann. 1987. “The ‘Woman’s Film’: Possession and Address.” Pp. 283-298 in Christine Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman’s Film*. London: BFI Publishing.

Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp and Linda Williams, Eds. 1984. *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism.* Maryland: University Publications of America.

Dworkin, Andrea. 1981. *Pornography: Men Possessing Women*. London: The Women’s Press.

Dworkin, Andrea. 1987. *Intercourse*. London: Secker and Warburg.

Dworkin, Andrea. 2000. “Against the Male Flood: Censorship, Pornography and Equality.” Pp. 19-38 in Drucilla Cornell (Ed.), *Feminism and Pornography*. Oxford: Oxford University Press.

Dyer, Richard. 1982. “Don’t Look Now: The Instabilities of the Male Pin-up.” *Screen* 23(3-4): 61-73.

Echols, Alice. 1983. “The New Feminism of Yin and Yang.” Pp. 440-459 in Ann Snitow, Christine Stansell and Sharon Thompson (Eds.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press.

English, Deirdre, Amber Hollibaugh and Gayle Rubin. 1982. “Talking Sex: A Conversation on Sexuality and Feminism.” *Feminist Review* 11: 40-52.

Forbes, Joan S. 1996. “Disciplining Women in Contemporary Discourses of Sexuality.” *Journal of Gender Studies* 5(2): 177-190.

Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality: Vol. 1, an Introduction*. New York: Pantheon Books.

France, Marie. 1984. “Sadomasochism and Feminism.” *Feminist Review* 16: 35-42.

Friedman, Lyat. 2015. "Transformative Lines of Flight: From Deleuze to Masoch” in Helen A. Fielding and Dorothea E. Olkowski (Eds.), *Feminist Phenomenology Futures*. Bloomington: Indiana University Press. (to be published)

Gavey, Nicola, Kathryn McPhillips and Virginia Braun. 1999. “Interruptus Coitus: Heterosexuals Accounting for Intercourse.” *Sexualities* 2(1): 35-68.

Gavey, Nicola, Kathryn McPhillips and Marion Doherty. 2001. “’If It’s Not On, It’s Not On’ – Or Is It?: Discursive Constraints on Women's Condom Use.” *Gender & Society* 15(6): 917-934.

Gill, Rosalind and Rebecca Walker. 1993. “Heterosexuality, Feminism, Contradiction: On Being Young, White, Heterosexual Feminists in the 1990s.” Pp. 68-72 in Sue Wilkinson and Celia Kitzinger (Eds.), *Heterosexuality: a Feminism & psychology reader*. London: Sage Publications.

Gordon, Bette. 1984. “Variety: The Pleasure in Looking.” Pp. 189-203 in Carole S. Vance (Ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Hester, Helen, Bethan Jones and Sarah Taylor-Harman. 2015. “Giffing a Fuck: Non-Narrative Pleasures in Participatory Porn Cultures and Female Fandom.” *Porn Studies* 2(4): 356-366.

Holland, Janet, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe and Rachel Thomson. 1998. *The Male in the Head: Young People, Heterosexuality and Power*. London: The Tufnell.

Hopkins, Patrick D. 1994. “Rethinking Sadomasochism: Feminism, Interpretation, and Simulation.” *Hypatia* 9(1): 116-141.

Jackson, Margaret. 1984. “Sex Research and the Construction of Sexuality: A Tool of Male Supremacy?” *Women’s Studies International Forum* 7: 43–51.

Kaplan, E. Ann. 1983. *Women & Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge.

Kaplan, E. Ann. 2000. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press.

Kleinhans, Chuck. 2006. “The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis.” Pp. 154-167 in Peter Lehman (Ed.), *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Lazar, Michelle M. 2005. “Politicized Gender in Discourse: Feminist Critical Discourse Analysis as Political Perspective and Praxis.” Pp. 1-30 in Michelle M. Lazar (Ed.), *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse*. New York: Palgrave MacMillan.

Lehman, Peter. 1993. *Running Scared*. Philadelphia: Tample University Press.

Lehman, Peter. 2006. "Revelations about Pornography." Pp. 87-98 in Peter Lehman (Ed.), *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Lorde, Audre and Susan Leigh Star. 1982. "Interview with Audre Lorde." Pp. 66-71 in Robin Ruth Linden, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell and Susan Leigh Star (Eds.), *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*. San Francisco: Frog in the Well.

Lubey, Kathleen. 2006. "Spectacular Sex: Thought and Pleasure in the Encounter with Pornography." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 17(2): 113-131.

Lust, Erika. 2010. *Good Porn: A Woman's Guide*. Berkeley: Seal Press.

Mackinnon, Catharine A. 1987. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge: Harvard University Press.

Mackinnon, Catharine A. 1994. *Only Words.* London: Harper Collins.

Mackinnon, Catharine A. 2000. "The Roar on the Other Side of Silence." Pp. 130-153 in Drucilla Cornell (Ed.), *Feminism and Pornography*. Oxford: Oxford University Press.

Mayne, Judith. 1981. "The Women at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism." *New German Critique* 23: 27-43.

McClintock, Anne. 1992. "Gonad the Barbarian and the Venus Flytrap: Portraying the Female and Male Orgasm." Pp. 111-131 in Lynne Segal and Mary McIntosh (Eds.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. London: Virago Press.

McNair, Brian. 1996. *Mediated Sex: Pornography and Postmodern Culture*. London: Arnold.

McPhillips, Kathryn, Virginia Braun and Nicola Gavey. 2001. Defining (Hetero)Sex: How Imperative is the 'Coital Imperative'?" Women's Studies International Forum 24(2): 229–240.

Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. New York: Avon.

Milne, Carly, Ed. 2005. *Naked Ambition: Women Who Are Changing Pornography*. New York: Carroll & Graf Publishers.

Modleski, Tania. 1988. *The Woman Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen.

Modleski, Tania. 1991. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Post feminist" Age.* New York: Routledge.

Moore, Suzanne. 1988. "Here's Looking at You, Kid!" Pp. 44-59 in Lorraine Gamman & Margaret Marshment (Eds.), *The Female Gaze.* London: Woman's Press.

Morgan, Robin. 1980. “Theory and practice: Pornography and rape.” Pp. 134-140 in Laura J. Lederer (Ed.), *Take back the night: Women on Pornography*. New York: William Morrow.

Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16(3): 6–18.

Mulvey, Laura. 1989. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)." Pp. 29-38 in Laura Mulvey (Ed.), *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.

Nagle, Jill. 1997. *Whores and Other Feminists*. New York: Routledge.

Neale, Stephen. 1980. *Genre*. London: British Film Institute.

Oxford Dictionaries Online. 2011. *Pornography*. (http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0649410#m_en_gb0649410) (Downloaded February 10, 2011).

Patton, Cindy. 1989. “Hegemony and Orgasm - Or the Instability of Heterosexual Pornography.” *Screen* 30(1-2): 100-112.

Penley, Constance, Celine Parrenas Shimizu, Mireille Miller-Young and Tristan Taormino, Eds. 2013. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*. New York: The Feminist Press.

Potts, Annie. 2000. “Coming, Coming, Gone: A Feminist Deconstruction of Heterosexual Orgasm.” *Sexualities* 3(1): 55-76.

Ragan, Rhyne. 2007. “Hard-Core Shopping: Educating Consumption in SIR Video Production's Lesbian Porn.” *The Velvet Light Trap* 59: 42-50.

Raymond, Janice G. 1989. “Putting the Politics Back into Lesbianism.” *Women’s Studies International Forum* 12: 149-156.

Rian, Karen. 1982. “Sadomasochism and the Social Construction of Desire.” Pp. 45-50 in Robin Ruth Linden, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell and Susan Leigh Star (Eds.), *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*. San Francisco: Frog in the Well.

Rich, Adrienne. 1972. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision.” *College English* 34(1): 18-30.

Rodowick, D. N. 1982. “The Difficulty of Difference.” *Wide Angle* 5(1):4-15.

Royalle, Candida. 1993. “Porn in the USA.” *Social Text* 37: 23-32.

Rubin, Gayle. 1984. “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality.” Pp. 267-319 in Carole S. Vance (Ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Russell, Diana E. H. 1982. “Sadomasochism: A Contra-Feminist Activity.” Pp. 176-183 in Robin Ruth Linden, Darlene R. Pagano, Diana E. H. Russell and Susan Leigh Star (Eds.), *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*. San Francisco: Frog in the Well.

Russell, Diana E. H. 1998. *Dangerous Relationships: Pornography, Misogyny and Rape.* Oakland: Sage Publications.

Ryall, Tom.1975. “Teaching Through Genre.” *Screen Education* 17: 27-28.

Sabo, Anne G. 2007. “A Vision of New Porn: How Women are Revising Porn to Match a Time of Greater Gender Equality.” Pp. 221-237 in Susanne V. Knudsen, Lotta Löfgren-Mårtenson and Sven-Axel Månsson (Eds.), *Generation P? Youth, Gender and Pornography*. Copenhagen: Danish University of Education Press.

Sabo, Anne G. 2012. *After Pornified: How Women are Transforming Pornography & Why it Really Matters*. Winchester & Washington: Zero Books.

Sven-Axel Månsson (Eds.), *Generation P? Youth, Gender and Pornography*. Copenhagen: Danish University of Education Press.

Schauer, Terrie. 2005. “Women’s Porno: The Heterosexual Female Gaze in Porn Sites ‘For Women’.” *Sexuality & Culture* 9(2): 42-64.

Segal, Lynne. 1992. “Sweet Sorrows, Painful Pleasures: Pornography and the Perils of Heterosexual Desire.” Pp. 65-91 in Lynne Segal and Mary McIntosh (Eds.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. London: Virago Press.

Segal, Lynne. 1993. “Does Pornography Cause Violence? The Search for Evidence.” Pp. 5-21 in Pamela Church Gibson and Roma Gibson (Eds.), *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*. London: British Film Institute.

Segal, Lynne. 1999. *Why Feminism?* Cambridge: Polity Press.

Segal, Lynn and Mary McIntosh, Eds. 1992. *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. London: Virago Press.

Smyth, Cherry. 1990. “The Pleasure Threshold: Looking at Lesbian Pornography on Film.” *Feminist Review* 34: 152-159.

Snitow, Ann, Christine Stansell and Sharon Thompson, Eds. 1976. *The Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press.

Sonnet, Esther. 1999. “Erotic Fiction by Women for Women: The Pleasures of Post-Feminist Heterosexuality.” *Sexualities* 2(2): 167-187.

Sprinkle, Annie. 1991. *Annie Sprinkle: Post Porn Modernist.* Amsterdam: Torch Books.

Stacey, Jackie. 1987. “Desperately Seeking Difference: Desire between Women in Narrative Cinema." Screen 28(1): 48-61.

Stam, Robert. 1992. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Steinam, Gloria. 1983. *Outrageous Acts and Everyday Rebellions.* New York: New American Library.

Stern, Lesley. 1982. “The Body as Evidence: A Critical Review of the Pornography Problematic.” *Screen* 23(5): 38-60.

Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Studler, Gaylyn. 1988. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.

Szymanski, Dawn M. and Destin N. Stewart-Richardson, 2014. “Psychological, Relational, and Sexual Correlates of Pornography Use on Young Adult Heterosexual Men in Romantic Relationships.” *The Journal of Men’s Studies* 22(1): 64-82.

Taormino, Tristan. 2005. “On Crossing the Line to Create Feminist Porn.” Pp. 87-97 in Carly Milne (Ed.), *Naked Ambition: Women Who Are Changing Pornography*. New York: Carroll & Graf Publishers.

Truscott, Carol. 1991. “S/M: Some Questions and a Few Answers.” Pp. 15-36 in Mark Thompson (Ed.), *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics and Practice*. Boston: Alyson Publications.

Vance, Carole. 1992. “Negotiating Sex and Gender in Attorney General’s Commission on Pornography.” Pp. 29-49 in Lynne Segal and Mary McIntosh (Eds.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. London: Virago Press.

Walters, Margaret. 1979. *The Nude Male: A New Perspective*. England: Penguin.

Williams, Linda. 1989. *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. Berkley: University of California Press.

Williams, Linda. 1991. “Film bodies: Gender, Genre and Excess.” *Film Quarterly* 44(4): 2-13.

Williams, Linda. 1997. “A Provoking Agent: The Pornography and Performance of Annie Sprinkle.” Pp. 360-379 in Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury (Eds.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Williams, Linda. 2004. “Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction.” Pp. 1-23 in Linda Williams (Ed.), *Porn Studies*. Durham and London: Duke University Press.

Ziplow, Stephen. 1977. *The Film Maker’s Guide to Pornography*. New York: Drake.

פילמוגרפיה

Hamilton, Jane. *Taken*. USA: VCA Pictures, 2005.

Ireland, Kylie. *Sex Fest.* USA: Fifth Element, 2006.

Royalle, Candida. *Caribbean Heat*. USA: Femme Productions, 2004.

Taormino, Tristan. Rough Sex. USA: Vivid Entertainment, 2009.

Abstract

This research examines the discourse on women's sexuality in feminist heterosexual hardcore pornography. The discourse analysis focuses on the visual representation of women and their sexuality in these films. The research examines the ways in which these films represent the (hetero) sexual female subjects in order to determine whether the filmmaker fulfill their objective to form a feminist representation in this controversial genre. Is this genre feminist in the sense that it avoids objectification of women and their exclusion? Does this genre manage to construct a sexual female subject? The research examines whether feminist pornography challenges the patriarchal cinematic male gaze and provides an alternative active female gaze. In other words, the research examines whether feminist pornography is even possible.

Pornography is a politically and emotionally charged topic with prominent public presence as an object of concern (Attwood & Smith, 2014). Pornography is also at the center of an ongoing feminist controversy between different groups of scholars. These groups can be roughly divided into the feminists who oppose pornography–the "anti-pornography" feminists, and the feminists who criticize them, generally grouped as the "anti-anti-pornography" feminists. "Anti-pornography" feminists argue that pornography represents women's sexuality in a degrading, objectifying and humiliating manner. "Anti-anti-pornography" feminists claim that it might be possible to modify pornography and assimilate it into feminism to enable the construction of a sexual female subject (Ziv, 2004). The current research adopts the "anti-anti-pornography" feminist perspective and assumes that changing the way women take part in the creation of pornography would change its products (Rubin, 1984).

In the cinematic genre of pornography there is no defined sub-genre of "feminist pornography." The present research examines four heterosexual hardcore pornography films

created by feminist women: Candida Royalle, Jane Hamilton, Kylie Ireland, and Tristan Taormino. The research utilizes concepts and analytical tools from three discourses and research fields. The first is the theories, arguments and concepts proposed in the feminist debate on pornography, including both the claims made by "anti-pornography" feminists and the claims made by "anti-anti-pornography" feminists. The second is feminist film theory and critic. Specifically, the research builds on Laura Mulvey's psychoanalytic-semiotic theory (Mulvey, 1975), and on feminist film theory that examines films made by women, as part of the feminist psychoanalytic approach (e.g., Kaplan, 1983). The third field that contributes to the present research is the research of mainstream pornography. The present research includes a comparative analysis of the characteristics of hardcore heterosexual pornographic films, as defined by Linda Williams (1989).

The research finds that the four films are very different one from another, each providing a different interpretation of a feminist pornographic representation. In this sense, the research's findings reflect the fact that "feminist pornography" is not yet a well-defined genre. The research does not find one clear and consistent approach for coping with the phallocentric conventions of representation that characterize mainstream pornography. Also, these films do not share cinematic techniques that would allow treating "feminist pornography" as a cinematic genre with unique characteristics.

Although the lack of consistency implies that "feminist pornography" as a distinct genre is still a long way ahead, the filmmakers have some success in undermining phallocentric mainstream representation norms. Each film presents different attempts to undermine mainstream representation, some even try to dismantle representation norms and subvert them into an alternative representation of female sexuality and a re-definition of a sexual female subject. Still,

all films also submit to some of the conventions used in mainstream pornography and make use of phallocentric degrading tools and representations.

The research finds that one of the recurring methods to undermine degrading mainstream representation norms is to avoid them. What stands out the most is the effort to avoid representing women as objects to the male gaze. This effort reflects one of the major challenges that feminist filmmakers (especially in pornography) must face: coping with the penetrating male gaze, one of the most basic cinematic mechanisms. Cinematic visual pleasure, which establishes the woman as an object to the penetrating male gaze, is gained by unifying, tying together the looks of the male character on screen, the camera, and the male viewer (Mulvey, 1975). All four films in this research try to undermine this degrading cinematic convention by dismantling the fusion of the three looks. By that, the films expose the inequality of the visual economy that still uses women's bodies as the main spectacle of the cinematic gaze.

Some of the films go beyond undermining common conventions of representation and try to suggest alternative representations that subvert these conventions. The subversion is especially evident in representing the most controversial sexual practice of all, sadomasochism. All of the films portray this act in a non-degrading manner, emphasizing the performance of fantasy and the mutually agreed-upon contract. Furthermore, the films represent sadomasochism as a model of relationship that is not based on oppositions. As such the representation of sadomasochism might hold the path to delineate new routes, alternative to the patriarchal order (Friedman, 2015).

Another subversive strategy used by a couple of the filmmakers is reflexivity. Reflexivity is a cinematic technique that draws attention to the fact that the film is merely a text that aims to create an illusion. Exposing the illusion, by emphasizing the camera and the filmmaking behind it, exposes the limitations of the cinematic gaze, dismantles it, and enables its destruction.

Destructing the cinematic gaze enables the destruction of the penetrating male gaze and render it impossible to establish the woman as an object to this gaze (Kaplan, 1983). The use of reflexivity is especially subversive in pornography which, as a genre, is characterized by a tremendous effort to provide proof for the realism it presents.

The efforts to undermine degrading representation norms and subvert them match the filmmaker's intention to create feminist pornography. However, this research finds that all four films also use phallocentric tools and submit to degrading mainstream representation norms. The most prominent submission to norms has to do with the perception of female sexuality as an inseparable part of the phallocentric heterosexual discourse that views coitus as the only defining sexual act of "heterosex." This view is defined in feminist theory as the "coitus imperative" (Jackson, 1984). Coitus is also perceived as an imperative condition of mainstream pornography (Ziv, 2013). It is surprising and disappointing to find that none of the filmmakers in this research oppose the "coitus imperative". Some try to undermine the significance of coitus and some try to rewrite this sexual act by giving the penetrated woman the power and subjectivity. But none of the filmmakers dismisses it completely. In this sense, the discourse on female sexuality remains fixed within the common heterosexual model of sexuality.

In conclusion, all four films submit to some of the conventions used in mainstream pornography and make use of phallocentric degrading tools and representations. However, all films also show attempts to create feminist representations of female sexuality and to construct a sexual female subject. In this sense, the research's hypothesis is confirmed because it finds that when feminist women create pornography they manage to undermine and challenge degrading norms, and enable some representations of female subjectivity. But since they don't fully succeed and since they offer very different representations, it is clear that this is merely the beginning of change. The research conclusion is that creating feminist pornography is indeed possible. In

addition, the research identifies tools and cinematic techniques that enable a feminist assimilation of heterosexual pornography that enable women to redefine sexual female subjectivity. These tools and cinematic techniques can be used in feminist production of other cinematic genres.

This work was carried out under the supervision of Dr. Lyat Friedman, The Interdisciplinary Studies Unit, The Gender Studies Program, Bar Ilan University.

Bar Ilan University

Feminist Pornography – Only a Fantasy?

Amit Sher

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master's Degree in The Interdisciplinary Studies Unit, The Gender Studies Program, Bar-Ilan University

Ramat Gan, Israel 2016