

גבריות חדשה

New Masculinity



מונח הטוען לכינונה של זהות גברית השונה מהסטריאוטיפ הגברי המסורתי. מודעות חדשה לדרכי הייצוג והמימוש של גבריות בימינו. תוצאה מובהקת של עליית הקול הנשי בתרבות ושל השיח המגדרי המתלווה אליו. התביעות הסותרות המוצגות בפני הגבר: עליו להתפייס עם תכונות וערכים הנחשבים נשיים – סבל, פצע, טראומה, חֶסֶר, מאזוכיזם, אמפתיה ודמיון – אולם בו בזמן עליו לשרוד בעולם קפיטליסטי המציג דרישות מנוגדות, כגון תחרותיות, תוקפנות, ביצועיות, אינסטרומנטליות ורציונליות. הגבר החדש נושא את גבריותו כמצב של משבר.

הגבריות הישנה והקלאסית נדחתה אל הפינה לנוכח שני תהליכים מנוגדים: מצד אחד פמיניזציה של ה**תרבות** – גילוי מחדש של רגשות, דמיון, צמיחה אישית והורות – ומצד אחר תהליכי עומק **קפיטליסטיים** מסורתיים, התובעים מן הגבר סובלימציה, רציונליות, משימתיות, תחרותיות, שבירת שיאים ושליטה עצמית (Silverman, 1992). הגבר מפתח **סכיזופרניה תרבותית** היוצרת משבר בגבריות. הוא מגלה את הצדדים הנשיים שבו ומתוודע למגוון רחב של **הבדלים** תרבותיים המְכַנִּים **זהויות** גבריות שונות. הגבריות הגרעינית נעלמת ואת מקומה תופסת גבריות **פרפורמטיבית** משתנה (Butler, 1990: 33, 141).

בדומה לנשיות, שהוגדרה בידי הפסיכואנליטיקאית ג'ואן ריבייר (Riviere) כסוג של איפור/**מסקרייד**, גם הגבריות מופיעה כמסכה: סך של התנהגויות המשתנות בהתאם ל**אידאולוגיות** השולטות בחברה בזמן נתון (Cohan, 1995). הגבריות החדשה עשויה עתה להופיע כ"בדיון שולט", המעיד על האופי הרגולטיבי של התרבות. ניצנים לתפיסה פרפורמטיבית זו הופיעו כבר באמריקה של שנות החמישים, שם החל ה**שית** על שקיעת הגבריות הקלאסית. דוגמה לכך היא קארי גרנט, הדמות הגברית המתחזה בסרט *מזימות בינלאומיות* של אלפרד היצ'קוק (1959) (סיימון, 2002). דוגמאות אחרות הן הסרטים *חמים וטעים* (בילי ווילדר, 1959), *פריסילה מלכת המדבר* (סטפן אליוט, 1994) וכן סדרת הדרמה *Mad Men* (מתא ווינר, 2007–2013 [מתוכננות שש עונות]), המציגה במרכז גבר כוחני אך מודחק רגשית, המבקש לשרוד בתוך הגיהנום הקפיטליסטי שלערכיו הוא שותף.

זהותו התרבותית של הגבר הופכת לנזילה. היא כוללת מגוון תכונות, בהן גם תכונות הומו-ארוטיות, המשתחררות מן התבנית ה**בינארית** גבר/אישה – לעתים באמצעות זהות הטרזוגנית שלישית, הזהות ה**אנדרוגינית**. מהלך כזה מתגלה בתחומים רבים: ביצירות ה**אופנה** של מעצבי-העל ז'ן פול גוטייה וג'יאני ורסצ'ה (הגבר של ורסצ'ה לובש בגדים נוצצים וצמודים, בגדים "נשיים"); בצילומיה של נן גולדין (Goldin, *Jimmy Pouletle in the Bathroom*, 1991); בציוריו של ניר הוד (החיילות, 1994) או בעבודותיו של עדי נס (*אח, אחי שלי*, 1996) (מאור, 2001). אצל נס מתגלה הצד האחר, הנסתר וההומוסקסואלי של "הרעות הלוחמת", הצה"לית והמאצ'ואיסטית.

אולם הגבריות החדשה מורדת בדימוי הנשי שתיארנו ורואה גם בו רכיב חיצוני של **תקינות פוליטית**, המסרסת את הגבר מעצמיותו ומשונותו. בעקבות זאת חוזר לעתים לתמונת התרבות הגבר האלים, הכוחני והפרימיטיבי כמושא ל**נוסטלגיה** ולגעגוע. המתח בין גבריות מאצ'ואיסטית, הגנתית, לבין גבריות רגישה ופגיעה הוא מוטיב מרכזי בקולנוע האמריקאי לדורותיו, החל מן ה"פילם נואר" הקלאסי בשנות הארבעים, עבור בקולנוע של שנות השבעים והשמונים (דבורה, 2008–2009) ועד לדמות החתרנית של הקאבוי העכשווי בסרטים כגון ה**בלתי נסלח** (קלינט איסטווד, 1992). בסרטים מאוחרים, הדמות המפוצלת של הגיבור שוב אינה יכולה להכיל עוד את אחדותו של ה**סובייקט** הגברי. דמות מעין זו בולטת בסרטים כגון *אמריקן פסיכו*, *מגנוליה* ו**מועדון קרב**.

באמריקן *פסיכו* (מרי הרון, 2000) מופיע הגבר ה**יאפי** כגיבור קולנועי אולטימטיבי, המיוגע מהפוזת התרבותית המנייריסטית שגוזר עליו עולם הספוג ה**נרקסיזם**. גיבור הסרט, מטרוסקסואל **אורבני**, משחזר את דמותו של נורמן בייטס – "פסיכו" המקורי בסרטו של היצ'קוק. כעת הוא נקרא פטריק בייטמן (תערובת של בייטס ובאטמן), אך עמדתו הסכיזופרנית הבסיסית אינה משתנה: הוא איש עסקים מצליח ביום, רוצח סדרתי ואיש עטלף מסוגנן ומופרע בלילה. בדומה לבייטס המקורי, הוא אינו מצליח להשלים עם היסוד הנשי והאמהי שבו. בשני המקרים התוצאה היא רצח.

בסרט *מגנוליה* (פול תומס אנדרסון, 1999) חושפת הגבריות הפגיעה את עומק הפצע של הווייתו. השחקן טום קרוז מגלם מנחה של תוכנית אירוח טלוויזיונית המתאפיינת ביסודות סקסיסטיים ופשיסטיים קיצוניים. הוא מזייף לו ביוגרפיה של זוהר גברי, מאצ'ואיסטי וקשוח כפיצוי על אובדן האהבה של אביו. האלימות התאטרלית הופכת למפלטו המגוחך והמאיים של הבן המסורס. שנאת הנשים המבעבעת מן המופע היא עדות מוחשית למשבר הגבריות: המשך למרד **האדיפלי**, שלא בא לידי פתרון בשל הנתק מהאב וחוסר היכולת להזדהות עם העמדה הכוחנית שהוא מייצג בתרבות הקפיטליסטית (Fiske, 1999: 204). המשבר מתקזז למרד אלים בשיטה, באמצעות **פורנוגרפיה** גברית **אלטרנטיבית**, שבה היסוד הנשי מוכחש, אם כי הוא מתגלה כתסמין מוגזם בתוך השואו הטלוויזיוני. השאלה הנשית שלא נפתרה הופכת לסוגיה קפיטליסטית אופיינית: הגבר מציב לעצמו מטרות (אילוף האישה העוינת) ומוודא את ביצוען באמצעות "12 שיעורים".

בסרט *מועדון קרב* (דיוויד פינצ'ר, 1999) מופיע פיצול דומה בין ליבידו לקפיטליזם, בדמויותיהם של שני תיירי הכאב (השחקנים אדוארד נורטון ובראד פייט) הנפגשים בטיסה לשום מקום. האחד – טיילר דירדן, מעין ג'יימס דין מיתולוגי – מצית את דמיונו של האחר, השורף את קשריו עם עולם של שלווה וביטחון יאפיים טיפוסיים. הכפיל היאפי עובר לגור בשולי הכרך, בשולי החברה, ב-zone (ע"ע **זון**), בביתו של דירדן, שעם התקדמות העלילה הופך למנהיג כנופיות אלים. המעבר נושא משמעות סמלית מבחינת הגדרת הזהות הגברית: כינונה של אחווה המציבה במרכז את המופע הגברי ואת עולם הערכים הישן שלו. דם, יזע, ייסורים ו**קתרזיס** מוצבים כחלופה גברית לעולם רכרוכי ונשי המשתף פעולה עם הממסד. החלופה הגברית מתנקזת למועדון קרב שהשניים מפעילים במרתף נטוש, ובו מתקבצים כל נידחי עולם (השוו: אורי ליפשיץ, *מתאבקים*, 1973; פרנסיס בייקון, *שתי דמויות*, 1953). מוזיקה "גברית" בוקעת מקרבות האגרוף ומוחה נגד צביעותה האינטלקטואלית של החברה. הבחירה בקרב והצגתו במסגרת קהילה גברית, שבטית ואלטרנטיבית מסמנת ריאקציה לערכים כגון **פמיניזם** ואינדיווידואליזם, כפי שמסכם זאת טיילר דירדן: "אנחנו דור של גברים שגודל בידי נשים". אולם באופן פרדוקסלי, עולה גם מגמה אחרת: הגבר עובר ממגרש המשחקים של הקפיטליזם המופשט והרציונלי אל ה**גוף** הכואב, הנקרע לגזרים בפרץ של **תשוקה**. זהו מעבר אל המגרש הנשי, המסורתי, אל המקום שבו הגבריות החדשה נבדקת כפצע, כחסר, כמצב **מאזוכיסטי** (ע"ע **מכונת תשוקה**).

ואכן, חבירה לכוחות האופל יוצרת ליבידו מופרע והרסני. מועדון הקרב מזמן את משתתפיו-מאמיניו למיסה השחורה. שם נולדת רעות גברית, הומו-ארוטית ו"נשית" ביסודה, המושתתת על כאב בלתי נסבל ומטהר. כאב זה מייצר קתרזיס בעבור אנשים שגורשו מעל פני האל, שהודחו ממגרש המשחקים של האושר הבורגני. בדומה לבכי המשחרר בקבוצת תמיכה לחולי סרטן אשכים (אחת הסצנות בסרט), גם המועדון מציג פורקן לרגע, חניית ביניים בתוך הזוועה היומיומית; מנת האינטימיות שנותרה כרוכה בהתחברות אל המחלה ואל המוות, המשמשים סוכנים של זוהר, שותפות וקרבה. המחלה אינה הערת

שוליים, אלא משאת נפש. המוות הופך לשיק (גורביץ', 2001). במציאות שבה המנגנון הפורמלי והקפיטליסטי הוא גברי, רציונלי ומשימתי, ועל כן מופיע כגורם מנוכר ומופרט, שב הגבר אל גופו כאל אתר של תשוקה וכאב. בניגוד לתזה של מישל פוקו, המבקשת לחקור את הגוף כאתר של תשוקה ועונג, הסרט חוזר אל הכאב הניאו-רומנטי של הגבר כמקור חדש של ידע על העולם. כאב רומנטי זה, שזוהה בעבר עם היסוד הנשי בתרבות, הופך לנחלתו של הגבר החדש.

בשלוש הדוגמאות שבחנו חוזרת תבנית יסוד: אלימות גברית, חזרה של הגבר אל הגוף כמקום של התנסות בכאב ובחֶסֶר, התמכרות לגוף כשדה קרב ומאזוכיזם גברי בעל משמעות פילוסופית חדשה. המאזוכיזם, טוען ז'יל דלז, הוא עמדה תרבותית המשתפת פעולה עם האם השתלטנית ומגרשת מעל פניה באופן סימבולי את האב (Deleuze, [1989] 1991: 59-60). המאזוכיזם הוא אפוא עמדה נשית החוצה את הקווים והופכת כלי לביטוי ולייצוג של גבריות חדשה, שבירה ופגיעה. הגבר החדש, בדומה לאישה בדגם המסורתי, מכונן את עצמו לא באמצעות הסדר הסימבולי (של השפה), אלא באמצעות הניסיון לחיות על הקצה, להזדהות עם הטרואמה, לקשור את עצמו לרמה הפנטזמטית של הקיום (Silverman, 1988; 1992). הפנטזמטי עומד כמכשול בדרך לכינונו היציב של הסובייקט. זהו בדיוק המצב שנחשף בפעילות הריטואלית של מועדון קרב, הממחזרת את עצמה למוות. דוגמאות נוספות קיימות למכביר. בסרטים הוליוודיים רבים מופיע הגבר החדש כגבר חריג: חולה איידס, הומוסקסואל ועוד. כך למשל בסרטים פילדלפיה (ג'ונתן דמי, 1993), פורסט גאמפ (רוברט זמקיס, 1994), נדודי שינה בסיאטל (נורה אפרון, 1993) ויש לך הודעה (אפרון, 1998) (סיימון, 2002).

לסיום, יש לשאול: האם תיתכן גבריות חדשה שתבטא את החסר, המזוהה בדרך כלל עם המופע הנשי בתרבות? האם ייתכן גבר שיאמץ לעצמו נקודת מוצא חדשה ויופיע כסובייקט פסיבי, כפי שמופיעה בדרך כלל האישה? האם גבר שהפנים את הכללים הנשיים יוכל לשרוד בשדה הקרב הקפיטליסטי, שעדיין סוגד לתכונות הגבריות המסורתיות? האם יצטרך לתעל את עצמו לפרפורמנס המציג את זהותו כתחפושת – מסקרייד – מתמדת? דומה כי דילמות אלה יוצרות את הפסיפס המורכב של גבריות חדשה בימינו. התשובות אינן חד-משמעיות. ההשפעה הפמיניסטית יצרה מציאות כפולה. מצד אחד, היא שחררה את התודעה הגברית מהכלא הצר של המחשבה הבינארית (גבריות/נשיות). היא תיארה את הגבריות, כמו את הנשיות, כאוסף של ביצועים פרפורמטיביים ולא כמקבץ של תכונות מהותניות (Butler, 1990). היא העניקה לגברים לגיטימציה להיות "נשיים": רגישים, הססניים, משפחתיים ואינטימיים (נרדי ונרדי, 1992; מאור, 2001). הגבר יכול עתה לקרוא את עצמו באמצעות ייצוגים החורגים מן הדגם הקלאסי של ה"מרלבורו מן": הגבר הקשוח, הרוכב לבדו אל האופק. מצד אחר, הצגת הגבריות כאוסף של הבדלים הקיימים אצל שני המינים ערערה את הביטחון בעצם אפשרות כינונה וקיומה היציב של זהות נזילה זו, שהגדרתה שוב אינה תלויה לא בגוף הביולוגי ולא בגוף החוקי. יתרה מזו: השיבה של הגבר אל גופו, אל התשוקה הליבידינלית של הנאה שוקקת לצד

כאב, היא קבלה של עולם חדש שהיה בעבר מזוהה עם הנשיות. זוהי אפוא הפמיניזציה של הגבר החדש.

נוסף על כך, קיימת בעיית השפה. השפה עדיין פועלת כמערכת החותרת לקיטוב. אמנם הסופרת מוניק ויטיג (Vittig) טענה כי האישה והגבר איבדו את משמעותם כקטגוריות תרבותיות מנוגדות, ולכן מבחינת השפה "אין אישה". אולם השפה הרווחת עדיין סוברת אחרת. היא כותבת וקוראת את האישה ואת הגבר כמילים נבדלות, ולו כדי לפרק מילים אלה מאחדותן. היא שואלת שאלות שלא זכו עד כה למענה משכנע: מהו היסוד הגברי המשותף בין גבר הטרנסקסואל, הומוסקסואל ו**זבאג**? כיצד ניתן לחוות אפשרויות גבריות נבדלות ועדיין להיות מוכר גם באמצעות הזהות והקטגוריה "גבר"? סוגיות אלה נמצאות עדיין בעיצומו של דיון תיאורטי, אולם הגבריות החדשה כבר נקלטה היטב ב**פרסומת**, במדיה וב**תרבות הפופולרית**, והפכה למקדם מכירות שכיח ומקובל.

הפוליטיקה של הגבריות החדשה מתלבטת בין הרצון להשתלב בתנועת ההבדלים **המגדריים**, המכוננים את ההתנהגות האנושית, לבין הרצון לרכוש משמעות יציבה בעבור ישות שהיא נזילה ותלויה הקשר תרבותי. אחת האסטרטגיות האפשריות היא להסיט את הגבריות מהמרכז אל הקצוות: לדבר על היפר-גבריות שתחשוף את קיומה כמצב **גבולי** מינורי הפועל מה**שוליים**, וזאת בניגוד לתפקיד המרכז הכול יכול שמילאה הגבריות המסורתית. שוליים אלה אמורים לגאול את הגבר מעקרונות הרגשית או הסימבולית (והקפיטליסטית) ולהביא אותו ל**דיאלוג** לא אפולוגטי עם גברים ועם נשים בימינו.

מקורות

- בנימיני, י' 2003: מה רוצה הגבר?, 8 מסות פסיכו-תיאולוגיות, תל אביב: רסלינג.
- גורביץ', ד' 2001: "גברים אבודים", מוזה, 3, ינואר 2001, עמ' 34-37.
- דבורה, א' 2009-2008: "תור הזהב בקולנוע האמריקאי של שנות ה-70", חלק א וחלק ב', סינמטק, מס' 155, 161.
- יוסף, ר' 2001: "הגוף הצבאי: מזויזם גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי", תיאוריה וביקורת, 18, עמ' 46-11.
- מאור, ח' 2001: "גבר הולך ונעלם", מוזה, 3, ינואר 2001, עמ' 20-27.
- נרדי, ח' ונרדי, ר' 1992: גברים בשינוי: בדרך לגבריות אחרת, תל אביב: מודן.
- סיימון, י' 2002: "הגבר החדש", פלסטיקה, 4, עמ' 233-247.
- Butler, J. 1990: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

Cohan, S.: 1995: "The Spy in The Gray Flannel Suit: Gender Performance and Representation of Masculinity in North by Northwest", in: A. Perchuk and H. Posner (eds.), *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, Cambridge, MA.: The MIT Press, pp. 43–62

Deleuze, G., [1989] 1991: *Masochism: Coldness and Cruelty*, trans. J. McNeil, New York: Zone Books

Fiske, J. 1999: "Gendered Television: Masculinity", in: *Television Culture*, London and New York: Routledge, pp. 198–221

Silverman, K., 1988: "Masochism and Male Subjectivity", *Camera Obscura*, 17, pp. 55–67

Male Subjectivity and the Margins, New York: Routledge :1992 –

תאור / מקור התמונה:

Jason Bateman and Will Arnett