

אוניברסיטת תל-אביב
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
המדרשה לתארים מתקדמים

**הקומדיה הרומנטית ההוליוודית, 1934-2000: מבט היסטורי אודות
יחסי הכוח בין המינים**

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

מאת

בנימין בן-דוד

הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב

דצמבר, 2004

עבודה זו נעשתה בהדרכתו של ד"ר אילן אבישר

תוכן העניינים

1	פרק ראשון : הקדמה
7	פרק שני : רקע תיאורטי
7	מושג הז'אנר
13	ז'אנר, מגדר וכוח
27	מודלים היסטוריים של ז'אנר
30	טקסט וקונטקסט : מושג הז'אנר וההקשר החברתי-תרבותי
35	מסגרת פרשנית
35	מושג הז'אנר והגדרת הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית
51	טיפולוגיה של ז'אנר
60	פרק שלישי : הקומדיה הרומנטית הקלאסית – 1942-1934
60	מבוא : קולנוע וחברה באמריקה בין המשבר הכלכלי הגדול למלחמת העולם השנייה
66	קטגוריה ראשונה : דומיננטיות גברית ושיקומו של הסדר הסימבולי
71	טרנספורמציה של כוח : מהגבר הנשכח לגבר במרכז – <i>My Man Godfrey</i>
76	קריסת חומות יריחו כאקט ביתוק בתולי האישה : <i>It Happened One Night</i>
84	קטגוריה שנייה : דומיננטיות נשית וערעורו של הסדר הסימבולי
89	העצם של הכלב ו"העצם" של הגבר – סירוס ופאליות ב- <i>Bringing Up Baby</i>
96	סיפור אדם וחווה – ביקור מחדש : <i>The Lady Eve</i>
101	קטגוריה שלישית : שוויון מגדרי ופרובלמטיות האיחוד
107	להחזיק ולאבד – סוד קסמו של מוסד הנישואים : <i>The Awful Truth</i>
115	קטגוריה רביעית : שם האב והאיחוד ההטרסקסואלי
118	מקפיטליזם דורסני לסוציאליזם פופוליסטי : <i>You Can't Take It With You</i>
124	קטגוריה חמישית : האופציה הרומנטית הלא הטרסקסואלית
125	עונג הומו ארוטי בחסות ההטרסקסואליות : <i>Sylvia Scarlet</i>
129	"משלוש יוצא אחת" : האישה כפרטנרית שגויה – <i>The Talk Of the Town</i>

135	סיכום
147	הערות

153	פרק רביעי – קומדיית מלחמת המינים : 1965-1950
153	קולנוע וחברה באמריקה בין מלחמת העולם השנייה לתחילת המלחמה הקרה
161	הקדמה – הקומדיה הרומנטית בין 1965-1950
163	קטגוריה ראשונה : דומיננטיות גברית – בין מוסריות להוללות
164	דומיננטיות גברית 1 : הגבר כמצפן מוסרי
176	דומיננטיות גברית 2 : הרוק ההולל
177	הרוק המקצועי נגד הרוק הקרייריסטית : <i>Pillow Talk</i>
188	"האם היא/האם היא לא"? – תעלומה נשית, התענגות גברית : <i>Sex and Single Girl</i>

193	קטגוריה שנייה – דומיננטיות נשית : התשוקה להינשא
201	מוסד הנישואים כמלכודת נשית : <i>The Tender Trap</i>
205	מוסד הנישואים והסימפטום של הגבר : <i>The Seven Year Itch</i>
210	חרדה נשית (מין) וחרדה גברית (נישואין) : <i>That Touch of Mink</i>

215	קטגוריה שלישית – שוויון בין המינים
223	קטגוריה רביעית – היעלמותו של האב
225	קטגוריה חמישית – האופציה הלא הטרסקסואלית
226	"אף אחד לא מושלם" – זהות מינית ומגדרית : <i>Some Like It Hot</i>

230	סיכום
236	הערות

239	פרק חמישי – הקומדיה הרומנטית הנוירוטית : 1984-1967
239	מבוא : קולנוע אמריקאי בשנות ה-70
245	הקדמה לקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות
250	קטגוריה ראשונה : דומיננטיות גברית כתהליך למידה פנים-אישי
264	רומנטיות וגבריות נרקסיסטית : <i>Play it Again, Sam</i>

270	קטגוריה שנייה : דומיננטיות נשית – האיחוד כאופציה
282	שובו של הפרופסור המפוזר : <i>What's Up, Doc?</i>
286	קטגוריה שלישית : שוויון בין המינים – נזילותו של האיחוד
297	<i>Annie Hall</i> : סיפורה של אהבה בלתי אפשרית
304	הרומנטיות של האורבניות : <i>Manhattan</i>
309	קטגוריה רביעית : הידלדלותו של חוק האב
310	קטגוריה חמישית : האופציה הלא הטרנסקסואלית
314	"אומרים שאני אינני אני" : <i>Victor/Victoria</i>
317	סיכום
320	הערות
322	פרק שישי : הקומדיה הרומנטית החדשה, 1984-2000
322	ההיסטוריה של הקולנוע האמריקאי בשנות ה-80 וה-90
328	קווי מתאר של הקומדיה הרומנטית החדשה
329	קטגוריה ראשונה : דומיננטיות גברית
333	דומיננטיות גברית 1 : גבריות אינפנטילית
342	סיפור סינדרלה, הדור הבא : <i>Pretty Woman</i>
346	דומיננטיות גברית 2 : שובו של המאצ'ו
354	הגבר הצרפתי כאחר אקזוטי : <i>Green Card</i>
358	קטגוריה שנייה : דומיננטיות נשית
360	דומיננטיות נשית 1 : מאקסצנטריות "מולדת" למהוגנות "נרכשת"
370	דומיננטיות נשית 2 : נרטיב הישועה/גאולה
375	קטגוריה שלישית : שוויון בין המינים
395	כך היינו, כך גם נהיה : <i>When Harry Met Sally</i>
401	האב (אלמן), הבן (יתום) והאישה האולטימטיבית : <i>Sleepless in Seattle</i>
407	רומנטיקה בעידן הדואר האלקטרוני : <i>You've Got Mail</i>
411	קטגוריה רביעית : דומיננטיות משפחתית והממד הפולקלוריסטי

414	קטגוריה חמישית : האופציה הלא הטרנסקסואלית
419	רומנטיקה נטולת מין : אופציית האיחוד, האחר"ב- <i>My Best Friend's Wedding</i>
427	סיכום
433	הערות
437	פרק שביעי : סיכום העבודה
450	רשימה ביבליוגרפית
467	פילמוגרפיה

פרק ראשון : הקדמה

הסרט *When Harry Met Sally* (כשהארי פגש את סאלי, 1989) הוא אחד הטקסטים הקנוניים והפופולריים ביותר שהופקו במסגרת ז'אנר הקומדיה הרומנטית שהופקו בהוליווד בשלהי שנות ה-80 של המאה ה-20. הסרט מטפל בסוגיית האיחוד ההטרסקסואלי בתקופת שלטונו של הנשיא רונלד רייגן הרפובליקני השמרני, על רקע הופעת מחלת האיידס. אחת האפשרויות לקרוא טקסט זה היא להתייחס להקשר החברתי והפוליטי אשר במסגרתו הופק טקסט זה. הסרט חוזר ומדגיש את הפוטנציאל ההרסני הטמון בקיומם של יחסי מין מחוץ לנישואין. בדומה לסרט אחר שהופק באותה תקופה, *Fatal Attraction* (חיזור גורלי, 1987), מבקש סרטו של ריינר למקם את האקט המיני בתוך מסגרתו הבטוחה והמגוננת של מוסד הנישואים. אקט מיני המתרחש מחוץ למסגרת זו מסמן לא רק רדידות ושטחיות של היחסים בין הגבר לאישה אלא גם מאמלל את הפרטנרים, דן אותם לחיי בדידות ותלישות.

האיחוד ההטרסקסואלי המתרחש בסוף הסרט בין הארי (בילי קריסטל) לסאלי (מאג ראין) מציג אותם בראש ובראשונה כמשפחה. הם ניצבים יחד מול המצלמה המתעדת את זיכרונותיהם המשותפים. אופן ישיבתם, חילופי מבטיהם והספה עליהם הם יושבים יחד מקדמים תחושה של אינטימיות משפחתית חמימה ומגוננת. סגנון הבימוי הכמו-דוקומנטרי של סצינת הצגת ההיסטוריה המשותפת של הארי וסאלי ממקמת אותם באותו מישור בו מוקמו מספר זוגות מבוגרים שסיפוריהם הנון-דיאגטיים אודות ההיסטוריה הרומנטית המשותפת שלהם משובצים במהלך הסרט. באופן הזה מציג הסרט את הפרוטגוניסטים כפרטנרים שזוגיותם כוונה באמצעות ערכים כמו נאמנות ומחויבות נצחית – בדיוק כפי שהיה "פעם". פס-הקול המוזיקלי הנוסטלגי – בו נשמע פרנק סינטרה בשיר *It Had to be You* – מחזק את הנימה הדומיננטית השורה על הסרט – האמונה בקיומו של בן/בת זוג אולטימטיבי. האיחוד ההטרסקסואלי אינו תוצר של מפגש מקרי בין גבר לאישה, אלא נקבע ע"י כוח עליון שעיצב והגדיר עבור הפרוטגוניסטים את בחירתם הרומנטית. מימושה של הרומנטיקה מתבטא, אם כן, באיתור בן/בת זוג שהגורל סימן עבור הגבר/אישה.

הרומנטיקה שיוצר הסרט מבוססת, אם כן, על קיומה של זיקה בין גורליות לנוסטלגיה. האיחוד ההטרסקסואלי מוצג כתוצר של הכוונה של השגחה עליונה; והאמונה ש"כך פועלים הדברים" בעולם מעניקה לאיחוד ההטרסקסואלי הרומנטי צביון נוסטלגי לאיזה שהוא עבר פשוט ובסיסי שבמסגרתו בחירת בן/בת זוג הייתה חפה מכל אמביוולנטיות. לא במקרה שב הסרט ומאזכר את הסרט הקלאסי *Casablanca* (קזבלנקה, 1942). באמצעות נוכחותה הדומיננטית של מלודרמה זו בחייהם של הפרוטגוניסטים הארי וסאלי, הופך העבר למעין מורה דרך שבתיווכו מפנימים הפרוטגוניסטים ערכים מסורתיים כמו משפחתיות, נאמנות, מחויבות, אינטימיות ואהבת אמת נצחית.

אלא שהתכתבות זו של הקומדיה הרומנטית העכשווית עם המלודרמה הקלאסית חושפת את העובדה שנוכחותו המופרזת של העבר הופכת את המושג "אהבת אמת" לפרובלמטית. ההיפר-נוסטלגיה כלפי העבר מבליטה את העובדה שמה שמחבר בין הארי לסאלי היא לא בהכרח "אהבת אמת" כמו פעם אלא מערכת של דימויים המתווכים עבורם מושג זה. הפרובלמטיות שנחשפת בקומדיה רומנטית זו קשורה לא רק לעובדה שאי אפשר לאהוב ולחיות יחד כמו פעם, משום שההקשרים החברתיים והתרבותיים המכוננים את האיחוד ההטרסקסואלי שונים, אלא בעיקר משום שהעבר עצמו אינו מיוצג כפי שהוא; ייצוגו של העבר אינו אלא הבנייה של ההיסטוריה. העובדה שהקומדיה הרומנטית *When Harry Met Sally* בוחרת לייצג עבר זה באמצעות טקסט קולנועי - *Casablanca* – מדגישה את הממד הסימולקרי של עבר זה. סוג זה של ייצוג מאפיין נטייה תרבותית כללית שבדרייאר (Baudrillard 1993: 347) מנסח אותה כך:

"When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning. There is a proliferation of myths of origin and signs of reality; of secondhand truth, objectivity, and authenticity. There is an escalation of the true, of the lived experience... this is how simulation appears in the phase that concerns us – a strategy of the real, neo-real, and hyperreal".

הארי וסאלי - תוצרי המעמד "החדש", היאפי - נתלים, אם כן, בטקסט קנוני מלודרמטי כדי להעניק מסגרת ומשמעות לאיחוד הרומנטי; הם מבנים את זוגיותם באמצעות מושגים כמו "אהבת אמת" ו"אותנטיות", חפים מכל הכרה בממד המיתולוגי של הבניה זו. בתוך כך הם הופכים את העבר, באמצעות אקט הצריכה של הסרט *Casablanca*, לסחורה, מוצר צריכה שבאמצעותו הם מגדירים את זהותם כזוג רומנטי. העובדה שקומדיה רומנטית זו נוצרה בתקופה שבה השיח אודות מחלת האיידס הפך דומיננטי מעניקה לנוסטלגיה צביון טרגי במקצת. החרדה מפני המחלה היא זו שעוררה גברים ונשים לחתור למערכת יחסים אינטימית קבועה ויציבה; מצד אחר, שיקומה של מערכת זוגית ממוסדת תוך התפכחות מתוצאות מהפכת השחרור המיני, חייבה להעניק משמעות מחודשת למוסד הנישואים. הסרט *When Harry Met Sally*, כמו מרבית הקומדיות הרומנטיות שנוצרו במהלך שנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20, מבקש לשקם את מוסד הנישואים באמצעות שחזור של עבר פיקטיבי, באמצעות מיתולוגיזציה שלו.

היבט אחר שראוי לבחון בסרט זה הוא המבנה הנרטיבי שלו, המייצר – באמצעות מסגרת הזמן שלו – זיקה לסרט *Annie Hall* (הרומן שלי עם אנני, 1977). עלילת הסרט נפתחת בשיקגו, 1977. הפרוטגוניסטים סיימו זה עתה את הפרק הסטודנטיאלי בחייהם והם עושים את דרכם לניו-יורק, לפתוח פרק חדש בחייהם – הארי כיועץ פוליטי וסאלי כעיתונאית. הסרט עוקב למעשה אחר השינויים שהתחוללו במערכת היחסים בין השניים במשך עשור – עד 1987, השנה בה מתממש לבסוף האיחוד ההטרסקסואלי. מסגרת זמן רחבה זו, אשר אינה אופיינית לקומדיה הרומנטית, מאפשרת גם לבחון את השינויים שהתחוללו בשיח החברתי והתרבותי אודות זוגיות, מיניות, אהבה, מחויבות, נאמנות ונישואין. באמצעות הארי וסאלי בוחן הסרט באופן ביקורתי את

האפקטים השליליים של השיח הליברלי אודות זוגיות ומיניות אשר שלט בשנות ה-70 ואת האופן בו מנסים גברים ונשים להתמודד עם שיח "הרסני" זה.

בהקשר זה, מתכתב הסרט לא רק עם *Casablanca* אלא גם עם הקומדיה הרומנטית *Annie Hall* – אחד הטקסטים המובהקים של הז'אנר בשנות ה-70. אין זה מקרי שריינר בחר לפתוח את עלילת סרטו בשנה בה הופק סרטו של וודי אלן. שני הסרטים מעמידים במרכז הנרטיב דמויות יאפיות קרייריסטיות המתגוררות במנהטן ואשר מתאפיינות בנוירוטיות ונרקיסיות המקשה עליהן למסד קשרים אינטימיים ממושכים. הקושי להתחייב לאורך זמן מתבטא בעיקר בפתרון הנרטיבי בסרטו של אלן – בניגוד למוסכמה של הז'אנר, הפרוטגוניסטים בסרט *Annie Hall* נפרדים זה מזה, נותרים לבד. האתוס של השיח הליברלי (ריבוי של התנסויות מיניות, אינדיבידואליזם, אגוצנטריות, חיפוש עצמי) מונע כל אפשרות ליצור קשר אינטימי מחייב. הביטוי "הם נועדו זה לזה", המאפיין כל-כך את הקומדיה הרומנטית הקלאסית, הפך אנכרוניסטי ולא רלוונטי בהקשר של שנות ה-70. *When Harry Met Sally*, לעומת זאת, מבקש לאשש מחדש אמת בסיסית, מסורתית, אקסיומטית. הארי וסאלי מתאחדים ומקבלים על עצמם את ההתחייבויות הנובעות מאיחוד זה – איחוד שאינו יכול להתאפשר במסגרת הניירוטיות שאפיינה את הקומדיה הרומנטית בשנות ה-70.

למרות שהאיחוד ב- *When Harry Met Sally* מעורר או מזכיר את המהלך הנרטיבי של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, הוא אינו משעתק מהלך זה במלואו. ראשית, האיחוד המיוחל מתממש כאמור בעקבות היכרות ממושכת בין הפרוטגוניסטים – עשר שנים נדרשו להארי וסאלי כדי להתאים זה לזו. הם לא נועדו זה לזו באופן "טבעי" אלא לאחר משא ומתן ממושך ורווי מאבקי כוח. ההתאמה המלאה, האידיאלית, כוננה רק לאחר שהם הצליחו ליישב ופשר ביניהם מחלוקת עקרונית אודות מקומו והשפעתו של המין על מערכת היחסים הרומנטית והאינטימית בין גברים ונשים. השינויים שחלו במעמדה של האישה בעקבות השיח הפמיניסטי והשתלבותן של נשים רבות יותר בשוק העבודה ובמרחב הציבורי (סאלי היא עיתונאית בכירה באחד העיתונים המובילים בניו יורק) נצרכים לתוך השיח שמקיימים הארי וסאלי אודות המין – שיח החושף חרדה גברית מפני נשיות חדשה זו. במסגרת שיח זה מציעה סאלי למשל פרשנות אנטי-מאצ'ואיסטית לסצינת הסיום של *Casablanca*; למעשה, טוענת סאלי, גורלה של הגיבורה לא נחתך בין שני הגברים שהתחרו על ליבה, אלא היא זו שנטלה את גורלה בידה ובחרה לחיות חיים משותפים עם גבר המייצג מודל גברי רך ו"נשי" יותר מזה שייצג האמפרי בוגארט. עם זאת, העמדה הפמיניסטית שמייצגת סאלי שונה לחלוטין מהפמיניזם שמייצגת אנני, גיבורת הסרט *Annie Hall*. בעוד שזו האחרונה מעדיפה קריירה על פני איחוד, הרי שהראשונה מוצגת כמי שמשכילה לשלב בין התשוקה לקריירה לבין התשוקה לכינון זוגיות ומשפחתיות. בעוד שהקומדיה הרומנטית *Annie Hall* מציגה את התנועה הפמיניסטית כמכשול לכינון של האיחוד ההטרסקסואלי, הרי שהקומדיה הרומנטית *When Harry Met Sally* מציעה דגם מפויס ושמרני יותר של פמיניזם – מודל שאינו מעמת בין קריירה לאיחוד אלא משלב או מאחה ביניהם.

התכתבותו הענפה של הסרט *When Harry Met Sally* עם הז'אנר אליו הוא משתייך, כמו גם עם טקסטים תרבותיים אחרים המסומנים כאייקונים נוסטלגיים (המלודרמה הקולנועית *Casablanca*; מוסיקה רומנטית פופולרית של פרנק סינטרה ולואיס ארמסטרונג) הופכים אותו לא רק לאחת הקומדיות הרומנטיות המרכזיות של הז'אנר, אלא גם אמצעי לדיון בסוגיות התיאורטיות וההיסטוריות של הז'אנר. הטקסט רצוף כאמור הקבלות וניגודים להווה ולעבר של הז'אנר – הוא מעמיד את מושג הזוגיות בשנות ה-80 כאנטי-תזה למושג הזוגיות של שנות ה-70, אך מבקש למקם את הפרוטגוניסטים שלו מול זוגיות אידיאלית שהתקיימה כביכול בעבר הרחוק. הסרט שב ומעורר מוסכמות חיזור של הקומדיה הרומנטית הקלאסית משנות ה-30 וה-40 (כמו למשל הדיאלוגים השנונים והעוקצניים המחליפים ביניהם הפרוטגוניסטים; כינונם של יחסים ידידותיים נטולי מין כתנאי הכרחי לכינונם של יחסים אינטימיים ורומנטיים), אך פס הקול המוזיקלי המלווה את תהליך האיחוד ההטרסקסואלי בין הארי לסאלי שייך לשנות ה-50 וה-60. מעבר לממד הפוסטמודרני הקיים בכמיהה לעבר – כמיהה המהולה בקומודיפיקציה של הזמן שחלף (Jameson 1990; Denzin 1991) – נחשפת כאן דינמיקה ז'אנרית מרתקת. הסרט מבקש לנתק את בני הזוג מדפוס החיזור והפיתוי של שנות ה-70 ולמקם אותם בתוך עבר דמיוני שבמסגרתו הקשר בין גברים לנשים היה פשוט יותר והאהבה ששררה בין בני הזוג הייתה נצחית. העבר הרחוק של הז'אנר מוצג כנקודת ההתייחסות אליה הזוג ההטרסקסואלי צריך לשאוף. תמונת הסיום של הסרט כאמור אכן ממקמת את הזוג הארי וסאלי יחד עם זוגות מבוגרים, חלקם קשישים – כאלה אשר חוו כביכול חוויה רומנטית אותנטית ומשום שהרומן ביניהם כונן אז – הוא הצליח לשרוד זמן ממושך כל-כך.

באמצעות דיון קצר זה בקומדיה הרומנטית *When Harry Met Sally* - אליה עוד אחזור בהרחבה בהמשך העבודה – אבקש להציג את הסוגיות המרכזיות שייבדקו במסגרת מחקר זה. המטרה המרכזית היא להציג מבט היסטורי אודות ז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית, בין השנים 1934-2000, תוך התמקדות בדינמיקת יחסי הכוח בין המינים - אחת הסוגיות המרכזיות של ז'אנר זה. חשיבותה ומשמעותה של סוגייה זו היא רבה, משום שאופיו ותוצאותיו של מאבקי הכוח קובעים את צביונו של האיחוד. כך למשל תוצאות מאבקי הכוח בין הפרוטגוניסטים בסרט *Annie Hall* מציג את האיחוד כזמני; איחוד נצחי הוא בלתי אפשרי. *When Harry Met Sally*, לעומת זאת, שב ומאשש את רעיון האיחוד הטרסקסואלי ובכך מצביע על הכמיהה לאשש את מוסד הנישואים ומיקומו בהקשר מסורתי ונצחי.

מטרת המבט ההיסטורי על שאלת טיבה ואופייה של הירארכית הכוח בין המינים בקומדיה הרומנטית היא לחשוף את התנאים המאפשרים את מימושו של האיחוד ההטרסקסואלי. תנאים אלה הם כאמור פונקציה של מערך יחסי הכוחות שמכונן הז'אנר בין המינים. האיחוד הוא במידה רבה לא רק פונקציה של התגברות משותפת של בני הזוג על המכשולים הניצבים בדרכם, אלא בעיקר פונקציה של כוח. שאלת הירארכית הכוח בין המינים היא רלוונטית במיוחד לקומדיה הרומנטית משום שאחד המאפיינים המרכזיים של הז'אנר הוא קיומו של אנטגוניזם גלוי ומפורש בין המינים – איבה הנובעת מתכונות אופי שונות או פערים מעמדיים, חברתיים או כלכליים.

האיבה ההדדית שרוחשים בני הזוג מתפקדת לא רק במישור הנרטיבי- תחבולה שתכליתה להשהות את פתרון האיחוד, אלא בעיקר כדי להבליט את הפרובלמטיות של מעשה האיחוד עצמו. התפוגגותו של האנטגוניזם הוא תנאי הכרחי למימוש של האיחוד. התופעה שאני מבקש לבדוק מהם התנאים המאפשרים את האיחוד? מהו הממד הכוחני של אקט האיחוד? מהן התחבולות שנוקטים הגיבורים זה כלפי זה כדי להגשים את האיחוד והאם ניתן לאתר תחבולות שהן במובהק בעלות צביון מגדרי?

עבודת מחקר זו אודות ז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית תעסוק, אם כן, בארבעה אספקטים של הז'אנר: היבט ראשון יעסוק בכתיבת ההיסטוריה של הז'אנר. היבט שני יבחן היסטוריה זו בהקשר של סוגיות מגדריות ומאבקי הכוח בין זהויות מגדריות שונות. היבט שלישי יעסוק בממד ההטרונגי והאמביוולנטי של מושג הז'אנר בכלל וז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית בפרט. ההיבט הרביעי והאחרון יעסוק בהקשר החברתי-תרבותי של כל מעגל. הנחת העבודה של המחקר היא ששינויים בזירה החברתית והתרבותית אינם משתקפים באופן מיידי וישיר בטקסט הקולנועי; במקום זאת מתקיימים יחסים דיאלקטיים של משיכה ודחייה בין הטקסט לקונטקסט. צביונם של יחסים דיאלקטיים משתנה ממחזור למחזור; לא נוצר דפוס קבוע של יחסים בין הטקסט לקונטקסט. תפיסה זו של יחסים נמנעת מהפשטנות המאפיינת לדעתי את הנטייה להתייחס לטקסט קולנועי כשיקוף כזה או אחר של מציאות; מצד אחר היא גם נמנעת מלהתייחס לטקסטים במונחים הרמטיים – חסינים מכל השפעה חוץ-קולנועית. לכן, במידה רבה של זהירות, אנסה למקם את חשיבותו ומשמעותה של הקומדיה הרומנטית בהקשר רחב יותר של תפיסת התרבות את האהבה הרומנטית בכלל.

העיסוק של מחקר זה בז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית לוקח בחשבון את ההיסטוריה הארוכה של העיסוק ברומנטיות בתרבות המערבית, ואף מודע לזיקה שמקיים ז'אנר קולנועי זה עם מסורות תיאטרוניות כמו למשל מסורת "קומדיה של טעויות" שרווחה במאות ה-16 וה-17. עם זאת, בשל רוחב היריעה של מחקר זה, המקיף קורפוס רחב של סרטים המייצגים נאמנה את ההיסטוריה של הז'אנר הקולנועי, אין בדעתי לחקור את ההקשר של מושג הרומנטיקה בהיסטוריה של התרבות המערבית. מטרת המחקר היא להתמקד בהיסטוריה של מושג הרומנטיקה, להציג תפיסות שונות של רומנטיות במהלך המאה ה-20, כפי שהן באות לידי ביטוי בז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית. תפיסות אלה משתנות ממחזור למחזור, מתקופה לתקופה, ויש בהן כדי להצביע על הממד הנזיל והמשתנה של מושג הרומנטיקה. מכאן, מיותר כמעט לומר, שז'אנרים שונים מציעים קונספציות שונות של רומנטיקה. השוואה קצרה שאערוך בפרק המבוא בין הקומדיה הרומנטית לז'אנר המלודרמה ידגיש את ההבדלים המשמעותיים בתפיסת האהבה והרומנטיקה בין שני הז'אנרים.

לסיום פרק זה, אבקש להציג באופן כללי את מבנה העבודה. הפרק הבא יוקדש לשיח התיאורטי המתנהל סביב הסוגיות בהן אני עוסק בעבודה זו. הדיון יעסוק בהיבטים הבאים: מושג הז'אנר על נגזרותיו השונות; מודלים שונים של כתיבה היסטורית של ז'אנר; מסורות מחקריות העוסקות ביחס בין טקסט לקונטקסט; הגדרות שונות של ז'אנר הקומדיה הרומנטית; שיטות מיון שונות של הקומדיה הרומנטית.

ארבעת הפרקים העוקבים יעסקו במחקר האמפירי עצמו – ניתוח סרטי הז'אנר. כל פרק יוקדש לתקופה אחת, למחזור ז'אנרי אחד. חלוקת הפרקים לתקופות שונות נעשתה עפ"י העיקרון של זיהוי שוני משמעותי בציונם של דפוסי יחסי הכוח בין הפרוטגוניסטים תוך כדי איתור ההקשרים החברתיים, התרבותיים, הכלכליים והפוליטיים שעשויים להסביר תנועה זו. בתחילת כל פרק אציג את המאפיינים הדומיננטיים של המחזור או המעגל הז'אנרי של התקופה הקודמת, ולאחר מכן אציג את התמורות הבולטות המאפיינות את המחזור החדש. במהלך הפרק עצמו אנסה לעגן את השינויים שהתחוללו בהקשרים חוץ-קולנועיים.

המתודולוגיה על-פיה נבנו ארבעת הפרקים דומה: ניתוח הקורפוס של כל מחזור או תקופה עפ"י חמש הקטגוריות, סיכום הממצאים ודיון אודות הקשר בין הממצאים לבין ההקשר החברתי-תרבותי של כל מעגל. במסגרת כל קטגוריה ינותחו מספר קומדיות רומנטיות מרכזיות בהרחבה. הדומיננטיות של טקסטים קולנועיים אלה מתבטאת בחשיבותם ובמשמעותם במסגרות השיח השונות של הז'אנר: הקונויזציה של הסרטים – תוצר של הפופולריות שלהם בקרב קהל הצופים, יחסה של הביקורת המחקרית כלפיהם, שכיחות נוכחותם האינטרטקסטואלית בקומדיות רומנטיות אחרות, העושר של הטקסטים בכל הקשור לשימוש במבע הקולנועי ועוד. עם זאת, הבחירה לנתח בהרחבה דווקא טקסטים כאלה ולא אחרים לא נעשתה א-פריורי אלא לאחר בחינת הקורפוס כולו, וההכרה כי הטקסטים שנבחרו מייצגים באופן המובהק ביותר את "רוח התקופה". בנוסף לכך, כולל כל פרק התייחסות לקומדיות רומנטיות נוספות המאששות ומחזקות את הפרשנות שהצעתי ביחס לטקסטים המרכזיים. מכאן שהעבודה כוללת התייחסות לא רק לטקסטים קנוניים אלא גם לסרטים הממוקמים ב"פריפריה" של ז'אנר הקומדיה הרומנטית.

הפרק האחרון, המסכם, יעסוק בניתוח השוואתי של ארבעת התקופות או המעגלים, תוך התמקדות בתמורות שהתחוללו בכל קטגוריה.

פרק 2: רקע תיאורטי

פרק זה יעסוק בשני היבטים תיאורטיים הקשורים למחקר אודות ההיסטוריה של ז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית. ההיבט הראשון יעסוק באופן כללי בתשתית התיאורטית של מחקר זה והוא יכלול התייחסות למושגים והסוגיות הבאות: מושג הז'אנר – גבולות וטיפולוגיה; ז'אנר, כוח ומגדר; מודלים של מחקר היסטורי של ז'אנרים קולנועיים; טקסט וקונטקסט: ז'אנר והקשר חברתי-תרבותי; מתודולוגיה של מחקר ז'אנרי. חלקו השני של הפרק יעסוק בסקירת הספרות המחקרית שנכתבה אודות ז'אנר הקומדיה הרומנטית, תוך הצגת המסגרת התיאורטית והמתודולוגית של מחקר זה. מחקרו של פריי (Frye, 1957) אודות הקומדיה בכלל והקומדיה הרומנטית בפרט יהווה נקודת מוצא לדיון זה והוא יכלול התייחסות לאופן בו הגדיר חוקר זה את מושג הז'אנר, סוגי המחקרים שנכתבו על הקומדיה הרומנטית, צורות המיון השונות שהוצעו, הפרובלמטיות של מחקרים אלה והפתרונות התיאורטיים והמתודולוגיים שמציעה עבודה זו.

מושג הז'אנר

פירושה של המלה הצרפתית "ז'אנר" (genre) הוא טיפוס, סוג, דגם. במובן זה, מסמן המושג פעולה של מיון וקטלוג. כמו כן, מקפל בתוכו המושג פרקטיקה הקשורה לסימונם של גבולות (Gledhill, 2000: 221). בדומה לקרטוגרפים, התמקד המחקר הראשוני במושג הז'אנר בהגדרת טריטוריות בדיוניות ובגבולות המפרידים בין ז'אנרים שונים (Tudor 1974, 1986; Buscombe, 1970). כפרקטיקה אסתטית, הומשג הז'אנר בתחילה כסוג מסוים של פיקוח או השגחה אומנותית - כל ז'אנר ייצג מערכת של כללים ואופק ציפיות משותפות לצופים וליוצרים. מוסכמותיו של הז'אנר קבעו ועיצבו את "העולם" הז'אנרי. חוקרי הז'אנר הראשונים תפסו את תפקידם כמי שאחראים להגדיר את גבולותיו של עולם ז'אנרי זה, לזהות את הפרסונה הדרמטית שלו, האיקונוגרפיה, אתרי צילום ואת האפשרויות הנרטיביות שלו. גישה טקסונומית זו, קובעת גלדהיל (Gledhill, 2000: 223), ביקשה להגדיר ז'אנרים כקטגוריות אקסלוסיביות הניחנות במאפיינים קבועים, דיסקרטיים ובלתי משתנים. הממד הפיקוחי של גישה זו התבטא בנטייה לבחון את מידת התאמתם של סרטים ספציפיים למסגרת ז'אנרית כזו או אחרת, ולקבוע את מעמדם של סרטים המתאפיינים באלמנטים החורגים מהפורמולה – האם הם בכל זאת נחשבים לוריאציה לגיטימית של הז'אנר או שחריגותם אינה מאפשרת לשייכם למסגרת הז'אנרית והם נידונים להיות מודרים אל מחוץ לגבולות הז'אנר.

גלדהיל (Gledhill, 1985) וניל (Neale, 2000) קובעים כי רק החל מסוף שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70 החלה להתגבש מסורת מחקרית תיאורטית אודות הז'אנר. לטענתה של גלדהיל, שתי סיבות מרכזיות גרמו לחדירתו של מושג הז'אנר לסדר היום המחקרי של תאורטיקנים ומבקרי קולנוע. הסיבה הראשונה הייתה קשורה לשינוי שחל בעמדתה של ביקורת הקולנוע כלפי הקולנוע הפופולרי בכלל והקולנוע ההוליוודי בפרט - ההכרה כי יש להתייחס באופן רציני סוג זה של קולנוע. עמדה חדשה זו ביחס לקולנוע ההוליוודי היוותה פריצת דרך משמעותית על רקע יחסו

המתנשא והפטרונני של מוסד הביקורת כלפי הוליווד, שהושתת על הטענה הרווחת כי תעשיית קולנוע זו מייצרת סרטים שמרניים מבחינה אסתטית ואידיאולוגית. הסיבה השנייה לשינוי ביחסה של הביקורת לסרטי ז'אנר הייתה קשורה לשאיפה להקהות את הדומיננטיות של תיאוריית האוטר ששלטה בשמי הביקורת מאז פרסום המניפסט של טריפו בכתב העת מחברות לקולנוע ב-1954. גישה רומנטית זו, שביקשה להציג עבודות של יוצרים בעלי חותם אישי כאילו פעלו באופן טרנסנדנטלי – במנותק מהסטטוס המוסדי של היוצרים, מהמסגרות והמוסכמות הז'אנריות בה הם פעלו ומקהל הצופים אליו היו ממוענים הטקסטים הקולנועיים שהם יצרו. לכן, לקראת סוף שנות ה-60, נוטה ביקורת הקולנוע לעסוק יותר ויותר בסוגיית הז'אנר.

העיסוק החלוצי במושג הז'אנר נשא, כאמור, צביון טקסונומי. כך מתאר ומבקר רייל (Ryall, 1975) פרקטיקה מחקרית זו:

“By and large genre criticism has confined itself to producing taxonomies on the basis of ‘family resemblances’, allocating films to their position within the generic constellation, stopping short of what are the interesting and informative questions about generic groupings” (27).

ביקורתו של רייל מופנית כלפי הנטייה של חוקרי ומבקרי קולנוע לעסוק במיון וקטלוג מוסכמות של ז'אנרים אינדיבידואלים, והגדרת הטריטוריה האקסלוסיבית של כל ז'אנר – תוך הזנחה או התעלמות מסוגיות אודות טבעו של מושג הז'אנר עצמו. אלא שדווקא בתקופה בה מנסח רייל את ביקורתו אודות העיסוק המופרז בהגדרת הגבולות האקסלוסיביים של סרטי ז'אנר ובמנגנוני הפיקוח והמיון שקבעו את מידת שייכותם של סרטים ספציפיים למסגרת ז'אנרית זו או אחרת, החלה להתגבש מסורת מחקרית חדשה שביקשה להסביר את המשמעות החברתית והתרבותית של עצם תהליך החזרה המאפיין את הייצור של טקסטים ז'אנריים. ממד רפטיבי זה נתפס בעיני חוקרי הז'אנר כתופעה שיש לבחון אותה במונחים חברתיים ותרבותיים. חוקרים כמו וורשאו (Warshaw, 1970), וויל-רייט (Will-Wright, 1975) ושץ (Schatz, 1981) הגדירו את עצמם, בהשפעת מחקרו של האנתרופולוג הסטרוקטורליסטי לוי שטראוס (Levi-Strauss, 1967), כהיסטוריונים תרבותיים שהז'אנר עבורם הוא אמצעי לחשיפת אמיתות אודות החברה והתרבות האמריקנית. שיטת מחקרו של לוי-שטראוס – ניתוח מיתוסים בלתי מתוארכים ואשר לדידו משמעותם אינה משתנה עם הזמן – הפכה מודל אידיאלי לחוקרי ז'אנרים קולנועיים שביקשו להתייחס לז'אנר כקונספט המצוי מעבר להיסטוריה. הם התמקדו בממד הרפטיבי של הנרטיב הז'אנרי ובתפיסתו של לוי-שטראוס את מושג המיתוס כסיפור-על שהחברה מספרת לעצמה על עצמה, והגדירו את סרטי ז'אנר במונחים של מיתוס וריטואל המשקפים תודעה המונית קולקטיבית.

מחקרים אלה מתבססים כאמור על הנחתו הבסיסית של לוי-שטראוס לפיה מיתוס מופיע לרוב במספר רב של גרסאות; כדי להבין את מבנה העומק של המיתוס, יש לכלול בניתוח את כל הוריאציות של המיתוס. ניתוח מסוג זה יגלה שלמרות ריבוי הגרסאות של אותו מיתוס, כל הגרסאות מצייתות לאותה תמה או משמעות-על. על סמך הנחה זו נטו חוקרי קולנוע שהוזכרו לעיל להתמקד בממד הרפטיבי של הנרטיב הז'אנרי, ולהתייחס למרחב ולזמן של המיתוס במונחים טרנס-היסטוריים.

עם זאת, חלק מהמחקרים ביקשו לבדוק לא רק את משמעות העל של המיתוס אלא גם את האופן בו משתנה הפונקציה החברתית והתרבותית של המיתוס. כך למשל ספרו של וויל-רייט, המוקדש לניתוח סטרוקטורלי של ז'אנר סרטי המערבון, משלב את המושג ניגוד בינרי של לוי-שטראוס עם מושג הפונקציה הז'אנרית של פרופ – תיאור פעולה או אפיון ספציפי של דמות. עפ"י רייט, כדי להבין את המשמעות החברתית של המיתוס, חייבים לנתח לא רק את צמדי הניגודים הבינריים אלא גם את המבנה הנרטיבי – רצף האירועים ואופני פתרון של קונפליקטים. באמצעות ארטיקולציה של ניגודים בינריים ומבנים נרטיביים של ז'אנר המערבון ממיין וויל-רייט סוגים שונים של סרטי מערבון אותם הוא מקטלג עפ"י אופיו של הפרוטגוניסט הגברי. מיון זה מאפשר לויל-רייט להציג שינוי: מעבר מסרטי מערבון קלאסיים המעמידים במרכז גיבור אומניפוטנטי – אינדיבידואל הפועל לבדו מכוח כישוריו ותכונותיו הייחודיות – לסרטי מערבון המעמידים במרכז קבוצה פרופסיונלית ולא גיבור יחיד. את ההסבר לשינויים אלה מחפש רייט בתמורות החברתיות והכלכליות שהתחוללו באמריקה לאחר מלחמת העולם השנייה – במיוחד תהליך התגבשותן של הקורפורציות ותאגידי הענק הכלכליים.

באופן דומה, גם שץ (Schatz, 1981: 36) מציע להתייחס לשינויים המתחוללים בצביונו של הז'אנר הנובעים הן כתוצאה מתהליכים פורמליסטים-אסתטיים והן כתוצאה מתמורות חברתיות-תרבותיות. כך למשל יחסה המשתנה של החברה האמריקנית לילידים האינדיאנים התבטא בשינוי פניו של ז'אנר המערבון; נוכחותה של פצצת האטום והמלחמה הקרה בין אמריקה לבריה"מ שינתה את צביונו של ז'אנר סרטי המדע הבדיוני; השיח אודות הפשע המאורגן שינה את ז'אנר סרטי הגנגסטרים והבלש הפרטי בשנות ה-50. תמורות חברתיות, תרבותיות, כלכליות ופוליטיות אלה משתקפות לדעתו של שץ במערכת הז'אנרית ההוליוודית, אך אין בהן כדי לשנות את הפונקציה המיתית של הז'אנר. לכן הטיפולוגיה הבסיסית שמציע שץ בין ז'אנרים של סדר לז'אנרים של אינטגרציה (p. 35) – המבוססת על חלוקה לפי תפקידי מגדר – אינה משתנה אלא נותרת תקפה.

הנטייה, אם כן, לעסוק בצורות שונות של טיפולוגיות ז'אנריות לא קהתה עם התפתחותן של דיסציפלינות מחקריות חדשות אודות הז'אנר. להפך, המסגרת הסטרוקטורלית עסקה לא רק בקביעת גבולות בין ז'אנרים שונים אלא בתיחומן של תופעות תת-ז'אנריות הפועלות במסגרת קטגוריית האם. טיפולוגיות אלה עומדות באחרונה בפני קריסה, כפי שטוען קולינס (Collins, 1993: 249-50), עם השתלטות התרבות הפוסטמודרנית ונטייתה לטשטש את הגבולות – לא רק בין תרבות נמוכה לגבוהה, בין האומנותי לפופולרי – אלא גם בין ז'אנרים שונים. טענתו של

קולינס היא שקיומם של ז'אנרים כיחידות מובחנות ואוטונומיות הופך בלתי אפשרי עם הופעתו של השיח הפוסטמודרני החותר לערב ולשלב בין ז'אנרים שונים כדי לכוון טקסטים היברידיים ההולכים ומאבדים את זיקתם לאיזה שהוא מקור ייחודי, מקורי ומובחן. אלא שעמדתו של קולינס מייצגת היבט צר ולא מייצג של השיח הפוסטמודרני. דרידה (Derrida, 1992) למשל מתנגד אמנם לרעיון שטקסטים משתייכים באופן טבעי לז'אנרים מסוימים, אך מצד אחר קובע שטקסט, כל טקסט, אינו יכול להימלט מעובדת היותו ז'אנרי מהסיבה הפשוטה שכל טקסט מעוגן בהקשר לשוני, חברתי ותרבותי הכופה עליו תג, כותרת או שם כלשהו. במלים אחרות, טקסט אינו יכול להתקיים באופן אוטונומי מחוץ לשיח - ולכן גם מחוץ לפרקטיקות של מיון וקטלוג. בהקשר זה, מוסיף ניל (Neale, 2000: 25-26), שגם תופעות ז'אנריות פוסטמודרניות מעוגנות, בסופו של דבר, בתוך שיח ממין ומקטלג. העובדה שטקסטים אלה מתאפיינים בהיברידיות ז'אנרית אינה מהווה בעיה תיאורית משום שכל סרט יכול להשתייך בעת ובעונה אחת למספר ז'אנרים וגם להיות שותף לכינונה של צורה או ז'אנר קולנועי חדש.

למרות הפוטנציאל ההיברידי של סרטי ז'אנר מסוימים, הם אינם יכולים כאמור להתמקם מחוץ למשטר הממין והמקטלג המאפיין את מושג הז'אנר. במונוגרפיה שכתב ניל (Neale, 1980) אודות הז'אנר הוא טוען שז'אנרים הם תופעה דיסקרטית בעלת גבולות אקסלוסיביים למרות שהם פועלים במסגרת תהליכים דינמיים של השתנות מתמדת. זהותו של ז'אנר תלויה ביחסים הפרטיקולריים שהוא מכונן בין רפרטואר גדול של קונבנציות משותפות – קונבנציות המשותפות הן לטקסטים המשתייכים למערכת ז'אנרית אחת והן קונבנציות המשותפות למספר מערכות ז'אנריות. כך למשל ז'אנרים הוליוודיים רבים נשענים על נרטיב המתמקד בעימות בין שני גיבורים: האחד מייצג את החוק והסדר ואת הערכים התרבותיים הנורמטיביים, ואילו השני קורא תגר על סדר זה ומייצג ערכים תרבותיים הממוקמים מחוץ לנורמה המקובלת. בז'אנר המערבון יתבטא הקונפליקט בדו-קרב בין השריף לבין הפושע ברחוב הראשי של העיירה; בסרטי הגנגסטר שוטר או בלש ישים קץ לדומיננטיות של חבורת הגנגסטרים במרחב האורבני באמצעות חיסולו של מנהיגם הכריזמטי; בסרטי המלחמה שהופקו במהלך מלחמת העולם השנייה יתעמת מפקד הפלוגה עם קצין גרמני או יפני, ויחסל אותו; ובסרטי מדע בדיוני יצליח הגיבור לנצח את המפלצת המגולמת ע"י יצור פרה-היסטורי או יצור מהחלל החיצון. גרעין נרטיבי זה של עימות מבטא, אם כן, קונבנציה המשותפת למספר רב של ז'אנרים, אך ביטוייה הקונקרטי (אופני עיצוב של דמויות, שחקנים, מרחב התרחשות, עריכה, מוזיקה וכו') בכל ז'אנר הוא שונה.

זהותו של ז'אנר נקבעת, אם כן, באמצעות הקונבנציות המרכיבות אותו. כדי להיות מזוהים כסרטי ז'אנר, טוען אלטמן (Altman, 1999:23), חייבים הסרטים לחלוק נושא משותף ומבנה תמטי וסגנוני משותף – כלומר, אופן התמודדות דומה בנושא. נושא משותף הוא תנאי הכרחי, אך לא מספיק. זהותו של הז'אנר מתעצבת באמצעות אופן הטיפול בנושא. אופן עיצובה של סצינת הדו-קרב (שני היריבים עומדים זה מול זה, במרכז העיירה; תושבי העיירה מסתגרים בבתייהם; הגיבורים מצולמים בלונג-שוט עם חיתוכי תקריב; השריף גובר על יריבו וכו') החותמת את סרט המערבון הוא ביטוי סגנוני ספציפי של קונבנציה נרטיבית כללית המאפיינת ז'אנרים הוליוודיים רבים. במובן זה, נושאת הקונבנציה הקולנועית הז'אנרית צביון מוכר וצפוי. היא מהווה מעין קוד

שהצופן שלו פוענח זה מכבר, לפחות עבור אותם צופים שהתוודעו לקורפוס גדול של סרטי ז'אנר. חלק מההנאה מצפייה בסרטי ז'אנר נובעת מהתקוף המחודש שמעניקים סרטי הז'אנר לקונבנציה באמצעות החזרה עליה שוב ושוב.

עם זאת, הממד הפמיליארי של הקונבנציות אינו נותר סטטי לחלוטין. לעתים צבינו של הז'אנר עשוי להשתנות כשקונבנציה מסוימת משנה את תפקודה במעבר מתקופה לתקופה או ממעגל למעגל. כך למשל מציין ניל (Neale, 1992) שאופן תפקודו של הפרטנר השגוי בקומדיות הרומנטיות בשנות ה-80 וה-90 משתנה בהשוואה לקונבנציה בקומדיה הרומנטית הקלאסית. בקומדיה הרומנטית הקלאסית פעל הפרטנר השגוי עפ"י דפוסי ההתנהגות השמרניים של המעמד הבינוני והיווה בכך אנטי-תזה להתנהגותם האקסצנטרית של הפרוטגוניסטים. בקומדיה הרומנטית בשנות ה-80 וה-90 התהפכו היוצרות: דווקא הפרטנר השגוי מגלה נטיות אקסצנטריות ואילו הפרוטגוניסטים חותרים לקראת איחוד הטרנסקסואלי בלב לבה של הבורגנות היאפית. דוגמא זו מבטאת את האופן הדינמי והמשתנה בו ז'אנר עשוי לפעול – שינוי דפוסי התנהגותו של הפרטנר השגוי מהווה אינדיקציה לנזילותם של האלמנטים והמוסכמות של הז'אנר; האלמנטים אינם נותרים סטביליים ונוקשים אלא משתנים ומשנים אלמנטים אחרים התלויים בהם.

פקטור שני הקובע כאמור את זהותו של הז'אנר תלוי בהבדל בין האופן בו מתפקד אלמנט מסוים במערכת ז'אנרית אחת לאופן בו הוא מתפקד במערכת ז'אנרית שנייה. כך למשל אקט הנישואים המתרחש במסגרת ז'אנר הקומדיה הרומנטית מייצג סוג של אינטגרציה ופיוס בין פרוטגוניסטים יריבים; לעומת זאת, אותו אקט המתרחש במסגרת המלודרמה המשפחתית מייצר בד"כ קונפליקטים הטרנסקסואלים בין הגבר לאישה. מפרספקטיבה זו, פרקטיקת המיון והצבת הגבולות בין ז'אנרים אינה קשורה לאלמנטים השונים המאפיינים כל ז'אנר – האלמנטים עצמם חוצים גבולות ז'אנריים – אלא לאופן בו כל אלמנט מתפקד במסגרת ז'אנרית מסוימת והיחסים שהוא מכונן עם אלמנטים אחרים. בתשובה לטענתו של הנדרסון (Henderson, 1978) אודות הבעייתיות הכרוכה בבידודו של ז'אנר הקומדיה הרומנטית כקטגוריה קולנועית מובחנת, משיבים ניל וקרוטניק (Neale & Krutnik, 1990):

"Because of the prevalence of the elements of romance and comedy in the majority of Hollywood films, Brian Henderson raises doubts about the viability of isolating the romantic comedy as a distinct film category. Henderson fails to consider here the different functioning of elements of comedy or romance in various genres. It is not the mere presence of elements which is significant, but how they are deployed... it is not elements in themselves which count, but *processes*" (137).

מושג התהליך שמציעים ניל וקרוטניק הוא מרכזי ביחס להבנת מושג הז'אנר. תפיסתו במונחים של תהליכים (processes) מניח שהתשוקה לתחום גבולות מובחנים וקבועים של ז'אנר מתנגשת

שוב ושוב בנטייה של הז'אנר להשתנות; אלמנט החזרה עומד בסתירה ליכולת של המערכת הז'אנרית לייצר שונות, וריאציה ושינוי. כל סרט ז'אנר חדש מכיל עקרונית פוטנציאל של חידוש, הרחבה ושינוי אופיו של הקורפוס הז'אנרי הקיים – תוך שהוא מחדיר אלמנטים חדשים למערכת וגורם בעקיפין להדרת אלמנטים ז'אנריים קודמים. הרעיון הוא שגבולות הז'אנר מתאפיינים בדינמיות ונזילות מסוימת ואינם נותרים קשיחים. באופן זה האלמנטים והקונבנציות של ז'אנר מצויים בתהליך דינמי מתמיד משום ששוני הוא יסוד הכרחי לכלכלת הז'אנר, כפי שטוען ניל (Neale, 1980: 50). לכן יש לתפוס שוני וחזרה, ממשיך ניל, לא כמושגים נפרדים, שאינם תלויים זה בזה, אלא במונחים של יחסים:

"There is hence not repetition *and* difference, but repetition *in* difference. Bearing in the mind the nature of the economy of genre, an economy of variation rather of rupture, a better formulation as far as genre is concerned would be: difference *in* repetition... At the root of the presence of difference *in* repetition is the fact of the existence of process. It is this, above all, that is responsible for the double-edged nature of genres, one in which a rule-bound element and element of transgression are both equally important... Genres, then, are not systems: they are process of systematization. It is only as such that they can perform the role allotted them by the cinematic institution. It is only as such that they can function to provide, simultaneously, both regulation and variety" (Neale, 1980: 50-51).

תפיסה תיאורטית זו אודות מושג הז'אנר כוללת, אם כן, את ההנחות הבאות: ראשית, אלמנטים של חזרה ושינוי אינם מושגים נפרדים אלא יש לתפוס אותם כמי שמקיימים יחסים סמיוטיים – לא ניתן להבין את משמעותו של שינוי ללא ההקשר של החזרה. שנית, שינויים במערכת הז'אנרית אינם מתרחשים באופן דרסטי ופתאומי; מדובר בשוני הטמון בעצם אקט החזרה, כלומר האפשרות "לבצע" את אותו הדבר אחרת. שלישית, הז'אנר נמצא בתהליך מתמיד של התהוות – תהליך זה של סיסטמטיזציה נובע מהכוחות הסותרים הפועלים במסגרתו: כוחות של שימור ופיקוח על הקיים מול כוחות של שינוי.

הממד ההטרוגני של הז'אנר מתבטאת לא רק במעבר מתקופה לתקופה אלא גם בתוך תקופה או מעגל מסוים. לכן יש לבדוק את הקורפוס לא רק לאורך הציר חזרה/שינוי אלא גם לאורך הציר הומוגניות/הטרוגניות. באופן זה ניתן יהיה להצביע באופן ברור יותר על הפוטנציאל הנזיל של הז'אנר ולא רק על הגבולות הברורים והיציבים שלו. אלטמן (Altman, 1999: 16) מבקר את הנטייה של חוקרי הז'אנר להעמיד במרכז מחקרם טקסטים ז'אנריים פרוטוטיפיים, שקופים – כאלה הניתנים לזיהוי מיידי – תוך התעלמות מטקסטים ז'אנריים מורכבים יותר, טרנסגרסיביים או "אנומליים". הסיבה לכך קשורה בנטייה להציג את מושג הז'אנר באמצעות גבולות ברורים

ויציבים. התייחסות לממד ההטרונגי של הז'אנר ולא רק להיבטים ההומוגניים שלו תאפשר לחשוף את הסתירות הקיימות בתוך הז'אנר ואת הקושי להכפיף אותו למשטר שיח או אידיאולוגיה שלטת אחת.

לסיכום, מחקר זה יישען על מושג הז'אנר כפי שמגדירים אותו תאורטיקנים המדגישים את הממד הדינמי וההטרונגי של תופעה קולנועית זו. הממד הסטטי והדינמי של הז'אנר מאפשרים להתייחס לקורפוס הסרטים של הקומדיה הרומנטית הן באמצעות טיפולוגיה המסמנת גבולות והן באמצעות בחינה חוזרת ונשנית של מידת ההשתנות ועצם הרלוונטיות של סימון גבולות אלה.

ז'אנר, מגדר וכוח

הקולנוע נתפס, כמעט באופן אקסיומטי, כאחד המעצבים המרכזיים של תפקידים חברתיים. הסיבה לכך קשורה לאופן בו הוא מבנה דימויים והגדרות של גבריות ונשיות. ז'אנרים קולנועיים פופולריים המופקים בתעשיית הקולנוע ההוליוודית משתתפים באופן מתמיד בתהליך מתמשך של הבניית המובחנות המינית והזהות המגדרית. תופעה חברתית-תרבותית זו אינה קשורה רק לעובדה שחלק מהז'אנרים (כמו המערבון, סרטי מלחמה, גנגסטרים) הוגדרו מסורתית כמי שמכוונים לצופה גבר, בעוד שאחרים (כמו מלודרמה, מיוזיקל, קומדיה רומנטית) ממוענים לצופה אישה. גם אם המוסד הקולנועי נטה לעתים לעשות זאת, הרי שאסטרטגיית השיווק ההוליוודית ממוענת באופן כללי עבור שני המינים.

מחקרים שנכתבו אודות סרטי ז'אנר עד אמצע שנות ה-80 נטו להתעלם כמעט לחלוטין מסוגיות של מגדר וכוח והתמקדו בשאלות אודות ההיסטוריה של המושג, הקריטריונים שבאמצעותם ניתן לקטלג סרט קולנוע מסוים תחת קטגוריה ז'אנרית, האם וכיצד טקסטים המזוהים עם ז'אנר מסוים עשויים לשנות את הגדרתו ואת גבולותיו של הז'אנר, מהו התפקיד של הז'אנר בחווית הצפייה, הממד המיתולוגי של הז'אנר, הקשר בין ז'אנר לחברה/אומה ועוד. בולט בהקשר זה מחקרו של שץ (Schatz, 1981) שמטרתו המרכזית היא לבדוק מהי הפונקציה הריטואלית של סרטי ז'אנר. הוא מאמץ את המתודה של לוי-שטראוס לניתוח מיתוסים בטענה שז'אנר הוא סוג של מיתוס שתכליתו ליישב מחלוקות או סתירות בתוך החברה. הוא מחלק את סרטי הז'אנר לשתי קטגוריות על: ז'אנרים העוסקים בחוק וסדר וז'אנרים העוסקים באינטגרציה חברתית. הקטגוריה הראשונה כוללת ז'אנרים כמו מערבון, סרטי גנגסטרים, מדע בדיוני אשר מעמידים במרכז הנרטיב גיבור החותר לבדו להשבת הסדר החברתי כל כנו, תוך מיגור הכוחות המאיימים או משבשים סדר זה. הקטגוריה השנייה כוללת ז'אנרים כמו מיוזיקל, מלודרמה וקומדיה רומנטית המתאפיינות בנרטיב המעמדי במרכז זוג הטרנסקסואלי החותר להשתלב בתוך החברה הקיימת, להפוך חלק מהסדר הסימבולי. התעלמותו של שץ מקטגוריות כמו כוח ומגדר מאפשרות לו להגדיר את הפונקציה המיתית של הז'אנר במונחים קולקטיביים, כאילו מיתוסים אכן עשויים לשרת גברים ונשים, כאילו הבעיות או הסתירות שהחברה והתרבות מנסות ליישב משותפות לגברים ונשים כאחת. גם העובדה שהוא ממקם את הקומדיה הרומנטית תחת הקטגוריה אינטגרציה חברתית מסגירה את עמדתו ביחס לסדר החברתי. עפ"י שץ, ז'אנר כמו הקומדיה החברתית אינו מכיל פוטנציאל לערעור הסדר החברתי. המאבק או הקונפליקט בין הגיבור

לגיבורה המתרחש במסגרת ז'אנר זה נתפס בעיני שץ כנטול כל סכנה שעשויה לערער את הסדר החברתי. הנחתו המובלעת היא שרק מאבקי כוח בין גברים מכילים פוטנציאל הרסני, ואילו נוכחות נשית בנרטיב מראש מקהה ומרככת את משמעותו החברתית והתרבותית של הקונפליקט. בכך מתעלם שץ מהאפשרות שז'אנרים של אינטגרציה חברתית מכילים למעשה פוטנציאל לשינוי הסדר החברתי – לא רק בהקשר מעמדי (נישואים בין גיבור ממעמד נמוך לגיבורה ממעמד גבוה) אלא גם, ואולי בעיקר, בהקשר מגדרי (איחוד המגדיר מחדש את יחסי הכוח המסורתיים בין גברים ונשים).

העדר קטגוריות של כוח ומגדר מהדיון שמקיימים שץ ואחרים אודות הקומדיה הרומנטית מסגיר את תפיסתם, לפחות המובלעת, אודות מושגים כמו אהבה ורומנטיקה. ז'אנרים של אינטגרציה חברתית נתפסו כמי שאינם מסכנים או מערערים על הסדר החברתי. אהבה ורומנטיקה מוצגים במחקרים אלה במונחים "טבעיים", מובנים מאליהם, בלתי מתווכים. אהבה רומנטית אינה נדרשת לתיאורטיזציה משום שהיא כביכול קיימת כשלעצמה, מחוץ לחברה ולתרבות; היא מייצגת תחושות ותשוקות ראשוניות, היוליות. מסגרת התייחסות זו רואה במושג "להתאהב" ('falling in love') כתופעה מסתורית, לא רציונלית, נטולת הסבר.

מה שברצוני להציג כאן כעוגן תיאורטי מרכזי של מחקר זה הוא היחס בין מגדר וכוח, והרלוונטיות של סוגייה זו לעיסוק בז'אנר בכלל ובקומדיה הרומנטית בפרט. לפיכך, אציג בתחילה את יחסה של ההגות הפמיניסטית הרדיקלית והמרקסיסטית ביחס למושגים כמו מגדר, כוח ואהבה רומנטית. לאחר מכן אציג את האופן בו השתלב שיח פמיניסטי זה בתיאוריות קולנועיות פמיניסטיות. בהמשך אעמוד על חולשתן המרכזית של תיאוריות אלה, בעיקר בכל הקשור לאופן תפיסתן את מושג הכוח, ואציג מודל תיאורטי אלטרנטיבי, המציע תפיסה רחבה יותר של מושג הכוח.

מטרת השיח שקידמו אמצעי התקשורת ההמוניים בעשורים הראשונים של המאה ה-20, כפי שמראות אילוז (Illouz, 1997) ולנגפורד (Langford, 1999), היא ליצור זיקה בין אהבה, נישואין ואושר. שתיהן מבקשות לערוך דה-מיסטיפיקציה של מושגים אלה, ולהציגם בהקשר חברתי-תרבותי. אהבה ורומנטיקה, בצורתם המודרנית, אינם בהכרח ביטויים אותנטיים, טבעיים של צרכים אנושיים אלא הם מושגים המתווכים באמצעות מנגנונים חברתיים ותרבותיים:

"... all such love is 'romantic' love in the sense that it is always necessarily mediated through cultural conditioning - through the stories that societies tell their members about the nature and meaning of desire and attachment. However, the very recognition that emotional life is always already 'cultured' along with the observation that human cultures are extremely variable means that any consideration of love must address it as a phenomenon which takes

qualitatively different forms across different societies, and within the same society during different forms across phases of its history (Langford, 1999:2).

אילו טוענת (p. 31) שאידיאל האהבה במאה ה-20 התבטא לא רק בעיסוק אינטנסיבי ברגשות, אלא בנטייה הולכת וגוברת להעניק לביטויים השונים של אהבה רומנטית קונקרטיזציה ויזואלית, המתעדת זוגות אוהבים ברגעים אינטימיים ורומנטיים במרחב הציבורי. התוצאה היא מעין "אוטופיה ויזואלית" המשלבת אלמנטים של החלום האמריקני עם אלמנטים של פנטסיה רומנטית. במובן זה, מילא הקולנוע, כחלק מהמערכת הקפיטליסטית, תפקיד מרכזי בעיצוב והבניית הסצינה הרומנטית. סרטי הקולנוע ההוליוודיים בז'אנר הקומדיה הרומנטית מתאפיינים בשימוש בכוכבי קולנוע פופולריים, ונטייה קונבנציונלית למבנה נרטיבי המסתיים בהבטחה לאושר וכינונה של חברה אוטופית נטולת דאגות הטובלת בשמפניה במסיבות נוצצות. צביון זוהר זה הצליח לטשטש את הממד הפרובלמטי המגולם בסרטים אלה, ובמיוחד בז'אנר הקומדיה הרומנטית. הממד הצרכני, שהוצג כפי שאלוז טוענת (p. 32) באופן עקיף, כחלק אינטגרלי מהסצנה הרומנטית (הזוג לבוש באופן מהודר, עוטים על עצמם תכשיטים יקרים, רוקדים במועדוני לילה יוקרתיים, נוסעים במכונית וכו') הסווה את המתחים והקונפליקטים המגדריים, והעלימו את התנאים החברתיים, התרבותיים והמוסדיים הכוחניים אשר במסגרתם התאפשר האיחוד.

מטרת מחקר זה היא לבדוק כיצד מנסח ז'אנר הקומדיה הרומנטית מושגים כמו רומנטיקה, אהבה ואיחוד נצחי במסגרת מוסד הנישואין. השאלה שאני מבקש לנסח היא כיצד מושג הכוח מעצב ומבנה את התנאים המאפשרים לכונן ולהגשים אהבה רומנטית. ההנחה היא שניתוח סרטי ז'אנר הקומדיה הרומנטית יאפשר להציג גרסאות שונות, לעתים סותרות, של אהבה רומנטית. הדבר נכון לא רק לגבי תקופות שונות בהיסטוריה של הז'אנר, אלא גם במסגרת זמן או תקופה נתונה. ניתוח מסוג זה יראה שהמושג אהבה רומנטית הוא כמעט כל דבר אחר מלבד הדבר עצמו. כך, למשל, בקומדיה הרומנטית הקלאסית האיחוד ההטרסקסואלי בין הגיבורים מציין למעשה את השלב בו מצליח הגיבור לשקם את סמכותו הגברית תוך הכפפתה של הגיבורה למערכת הנורמות והערכים של החברה הפטריארכלית. מושג הרומנטיקה בסרט זה אינו אלא כסות מכובדת שאינה מצליחה להסוות הפעלת כוח אגרסיבית כלפי האישה. דוגמא זו כמובן אינה ממצה את מגוון יחסי הכוח שמציעה הקומדיה הרומנטית, אך יש בה כדי לייצג קומדיות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית.

הרעיון שאהבה רומנטית אינה אלא מסווה להפעלת כוח של הגבר על האישה אינו חדש. הוא נוסח בהגות הפמיניסטית בשנות ה-70. העיסוק בסוגיית הכוח, כמו גם הקשר בין כוח למגדר, הפך לנושא המרכזי של כתיבה תיאורטית ואמפירית של פמיניסטיות לפני יותר משלושים שנה. לפיכך, כדי לעגן את המחקר אודות יחסי הכוח בז'אנר הקומדיה הרומנטית, אבקש להציגו בהקשר של הדיון הפמיניסטי אודות סוגיית הכוח בהקשר של היחסים בין המינים. במסגרת המחשבה הפמיניסטית קיימת מסורת ארוכה המזהה יחס ישיר בין אהבה לשעתוק הכוח הפטריארכלי.

חלוצה בתחום זה היא סימון דה-בובאר, שספרה **המיין השני** (*The Second Sex*) פורסם לראשונה ב-1949. בספר זה עורכת דה-בובאר פוליטיזציה רדיקלית ליחסי אהבה הטרוסקסואליים. דינמיקת המפתח להבנת יחסי הכוח בין בני-אדם היא הקושי או החרדה של הסובייקט להכיר באחר כסובייקט שווה לו. חרדה זו נמצאת בבסיס קיומם הנורמטיבי של יחסי כוח הנשענים על הניגוד סובייקט-אובייקט. סוג זה של יחסים מייצר בהכרח מערכת יחסים כוחנית של שליטה והכפפה. הסובייקט, האחד, עורך רדוקציה של האחר באמצעות אובייקטיביזציה שלו. זוהי הדינמיקה הבסיסית שעיצבה את יחסי הכוח בין גברים לנשים, ואשר ייצרה צורות מגדריות של תודעה הקובעות את התנהגותם של שני המינים במציאות היום-יומית. נשים, המוגדרות כ"אחרות", נדונות לחיים של תלות, פגיעות וקורבניות. גברים מוגדרים כ"אחד" וחיהם מתנהלים עפ"י ערכים כמו עצמאות, בעלי כוח ויוזמה ויכולת לקבל החלטות.

עפ"י דה-בובאר, האידיאולוגיה של אהבה רומנטית משחקת תפקיד משמעותי בשימור דפוס זה של ארגון חברתי/מגדרי. במסגרת זו, לומדת האישה שאם תקדיש את עצמה לחלוטין לגבר, יקבלו חייה משמעות מעצם השתייכותה למוסד המשפחה. התודעה הנשית מובנית לחפש חירות באמצעות הקרבתה או הטבעתה העצמית בתוך מה שמוגדר כאהבה:

"She chooses to desire her enslavement so ardently that it will seem to her the expression of her liberty; through her flesh, her feelings, her behavior, she will enthrone him as supreme, value and reality; she will humble herself to nothingness before him. Love becomes for her a religion" (de Beauvoir, 1988:653).

הניתוח של דה-בובאר אודות יחסי הכוח בין המינים בהקשר של אהבה רומנטית שימש בסיס לכתיבה פמיניסטית ענפה שנכתבה באמריקה ובאירופה שני עשורים לאחר מכן. אחת המסורות המרכזיות של כתיבה שילבה את טיעוניה של דה-בובאר במסגרת הפרדיגמה המרקסיסטית. טענתן המרכזית של פמיניסטיות אלה היא שאהבה היא תחבולה אידיאולוגית, צורה של תודעה כוזבת, המשרתת את האינטרסים של המעמד השליט, הגברים. במסגרת ההגמוניה הגברית מוענקת לנשים אשליה שהן שותפות מלאות בתא הזוגי/משפחתי, וע"י כך מוסווית האמת אודות היותן כפופות ונשלטות.

קתרין מקינן (MacKinnon) היא מהדמויות הפמיניסטיות המרכזיות הפועלות מתוך הפרדיגמה המרקסיסטית. אחת הטענות המפורסמות שלה היא:

"Sexuality is to feminism what work is to Marxism: that which is most one's own, yet most taken away" (MacKinnon, 1997a, p. 65).

עפ"י מקינן, התיאוריה המרקסיסטית טוענת שהחברה מובנית באופן בסיסי באמצעות היחסים שבני-אדם יוצרים בזירה הכלכלית. עבודה היא התהליך החברתי של עיצוב ושינוי העולם החומרי

והחברתי. העבודה מגדירה את אנושיותם של בני-אדם ע"י הערך של עמל כפיהם. סוגי העבודה, אמצעי הייצור ואופן הייצור אחראים להיווצרותו של מבנה מעמדי דיכוטומי. טיעון זה אודות עבודה ומרקסיזם חל גם המיניות במחשבה הפמיניסטית: העיצוב, ההכוונה והביטויים השונים של המיניות מארגנים את החברה לשני מינים – נשים וגברים – הקובעים את הטוטליות של היחסים החברתיים. מיניות היא אותו תהליך חברתי אשר יוצר, מארגן מבטא ומכוון את התשוקה, בורא את היצורים החברתיים המכונים אישה וגבר; היחסים ביניהם יוצרים את המושג חברה. עבודה עבור מרקסיזם היא כמו מיניות עבור פמיניזם במובן זה ששניהם מובנים חברתית וגם מבנים את החברה.

במובן זה, ממשיכה מקינון, מרקסיזם ופמיניזם הן תיאוריות של כוח העוסקות באופן חלוקתו הבלתי שוויוני. העובד מנושל מעבודתו, מזכותו הבסיסית ליהנות מפרי עמלו, והאישה מזכותה להגדיר את מיניותה בעצמה. בשני המקרים בעלי עמדות הכוח הדומיננטיים – בעל ההון והגבר – מגדירים, בהתאמה, את יחסו של הפועל לפרי עמלו ואת יחסה של האישה כלפי מיניותה. העובדה שבעלי ההון הם רובם ככולם גברים רק מדגישה את הכוח הבלתי מוגבל של הגברים – הן בזירה הכלכלית והן בזירה של היחסים האינטימיים.

הכוח המופעל על נשים, ממשיכה מקינון (p.68) הוא לא רק חיצוני אלא גם פנימי – כלומר, נשים מפנימות את הערכים הפטריארכליים ושואפות לפתח ולטפח זהות נשית/מינית העונה לצרכים והפנטסיות המיניות של הגברים. האמרה של דה-בובאר, "אישה נעשית אישה" באמצעות המיניות שלה, מבטאת את הרעיון לפיו האישה מפנימה את הדימוי הגברי של המיניות הנשית. וכמו המרקסיסטים, מקינון רואה בפיתוח מודעות נשית למצבן כמדוכאות כפעולה הפוליטית החשובה ביותר לשינוי חברתי. המרכזיות של הבניית זהות מינית נשית אלטרנטיבית משמעותית במספר רב של זירות: הזכות להפלה, שליטה על הילודה, גילוי עריות, אונס, ניצול מיני, הלגיטימיות של יחסים לסביים, זנות, פורנוגרפיה, והגדרה מחדש של תפקידי המין בין גברים ונשים. חשיפה של התפיסות המובילות להכפפת נשים ולגיטימציה של הפטריארכיה תוביל לא רק לפירוק מיתוסים גבריים - נשים משתוקקות להיאנס, הכאת נשים היא על רקע רומנטי – אלא גם להגדרה אלטרנטיבית של זהותה ומיניותה של האישה.

האפשרות לכינונה של זהות מינית החותרת תחת ההגמוניה הפטריארכלית תלויה גם בעובדה שלמעשה המיניות היא זו שקובעת את הזהות המגדרית של האישה, ולא להפך (Mackinnon, 1997:72). מה שאישה לומדת הוא שלהיות אישה פירושו להתנסות ביחסים מיניים. כל עוד היא לא התנסתה ביחסים מיניים היא לא יכולה להפוך לאישה. אם נחזור רגע לסרט **זה קרה לילה אחד**, הרי שאקט ביתוק הבתולין בסוף הסרט – אקט מיני המוצג כולו במונחים גבריים (הפלת "חומת יריחו", השימוש בחצוצרה כסמל פאלי) – מהווה בו בזמן מעין טקס חניכה שבמסגרתו הופכת הגיבורה מילדה מפונקת וחסרת אחריות לאישה. ביתוק בתוליה, התנסותה המינית המבוססת על הפעלת כוח גברית (המגובה, כפי שאפרט בהמשך בהרחבה בפרק העוסק בסרט זה, ע"י אביה של הגיבורה), היא זו המגדירה אותה במונחים של מגדר נשי. כמו כן, מבליטה סצינת הסיום את העובדה שהגבר הוא לא רק האקטיבי באקט המיני הנושא סממנים אגרסיביים –

מצ'ואיסטיים – אלא למעשה שולט במיניותה של האישה, קובע ומקבע את תפקידה במסגרת האיחוד ההטרוסקסואלי. הגיבור של סרט זה, המוגדר למעשה כסוג של מורה/מחנך, אחראי לתהליך הסוציאליזציה של הגיבורה שבמסגרתו הוא מפרק אותה מכל סממן של התנגדות, ומחנך אותה לפסיביות.

דוגמא זו מתוך הסרט *זה קרה לילה אחד* מדגימה היטב כיצד, כפי שסבורה מקינון (p. 73), מיניות היא צורה של כוח. המגדר הגברי מממש את הכוח שיש לו על האישה במסגרת חלוקת הכוח הלא שוויונית הממוסדת ביניהם. הרטוריקה שנוקט סרט זה הולמת את הרטוריקה של ההגות הפמיניסטית המרקסיסטית והרדיקלית הענפה שרווחה בעיקר במהלך שנות ה-70. כך למשל מילאט (Millett, 1971), אטקינסון (Atkinson, 1974) ופירסטון (Firestone, 1979) מגדירות את תופעת האהבה הרומנטית כציר הפסיכולוגי המרכזי ברדיפתה ודיכוייה של האישה. תשוקתה של האישה להיות במצב של אהבה, טוענת אטקינסון, (43-44) הופכת להיות הפתולוגיה שלה. וכדי להשתחרר מפתולוגיה זו על הנשים לחתור לקראת הרס האהבה – מוסד פטריארכלי בהגדרתו. אחרות, כמו גריר (1970) וקומר (Comer, 1974) מדגישות כיצד אידיאולוגיות של אהבה רומנטית מסוות את הניצול הכלכלי של נשים במסגרת מוסד הנישואין.

מושג הכוח מוגדר ע"י חוקרות אלה במונחים של שליטה – שליטה חברתית, כלכלית, מנטלית, ובעיקר שליטה על המיניות של האישה, שאהבה רומנטית הוא אחד הביטויים לכך. סדרת הניגודים המאפיינים שיח פמיניסטי זה כוללת צמדים כמו: אקטיבי/פסיבי, שולט/נשלט, מקרבן/קורבן, מנצל/מנוצל ועוד. ניגודים בינריים אלה מייצרים תפיסה דיכוטומית של כוח: גבר - בעל כוח/אישה - נטולת כוח. השימוש בפרדיגמה זו שכיח לא רק בהקשר של אהבה רומנטית, אלא גם במחקרים המנתחים סוגיות כמו פורנוגרפיה, אונס, זנות, הטרדה מינית ועוד. כך, למשל, הקדישה דבורקין (Dworkin, 1981) את מרבית מחקרה לעיסוק בפורנוגרפיה. בספרה פורנוגרפיה היא טוענת התמה המרכזית של פורנוגרפיה כז'אנר היא הבלטת עוצמתו של הגבר. נשים בפורמטים שונים של ייצוג פורנוגרפי (סרטים, מגזינים, מופעי חשפנות) מוצגות כקורבן של אלימות פיזית וסימבולית, ואילו הגברים הם אלה המפעילים אלימות על נשים. הן סחורה זמינה הנלקחת ללא תמורה ע"י גברים. ההנאה המינית שמפיקים הגברים – הן אלה הנוטלים חלק ממשי באקט הפורנוגרפי והן אלה הצופים בסרט או בתמונת מגזין – מבוססת על שליטה מוחלטת של הגבר על גופה של האישה וויקטימיזציה שלה.

תפיסה דיכוטומית וטוטלית זו של מושג הכוח של ההגות הפמיניסטית בשנות ה-70, חלחלה לתיאוריות קולנועיות פמיניסטיות שעסקו באופן מובהק בייצוג אימאזיים של מיניות וזהויות מיניות, תוך כדי ניסיון לאתר את האופן בו הירארכית הכוח בין המינים נצרכת אל המבע של הטקסטים הקולנועיים. אחד ההיבטים המרכזיים במחקרה החלוצי של מלווי (Mulvey, 1975), באמצעותו היא בחנה אופני ייצוג של גבריות ונשיות, הוא סוגיית המבט. הדיכוטומיה בין הסובייקט הגברי המביט לבין מושא מבטו הנשי - אובייקט המבט – הגדירה את יחסי הכוח בין

המינים. הגבר עפ"י מלווי הוא בעל המבט, ולכן גם בעל הכוח; לעומת זאת, האישה היא אובייקט המבט, נתונה למבטו הסקופופילי והפטישיסטי של הגבר, ולכן היא נטולת כוח.

יחסי כוח אלה באים לידי ביטוי, עפ"י מלווי, בשני מישורים: הראשון קשור לייצוג של הגוף הנשי ולאופן בו הופכת האישה לספקטקל באמצעות המבט הארוטי שמפעיל כלפיה הגבר. מבט זה מכפיף את האישה לטובת ההנאה של הגבר, ממקם את האישה בעמדה של ספקטקל, ומסמן את הגבר כסובייקט אקטיבי. המישור השני של יחסי הכוח מתבטא בנרטיב. גם כאן הדמות הגברית היא האקטיבית – היא פועלת במרחב, משנה אותו, מפעילה אסטרטגיות שונות של חקירה במטרה להגיע לחשיפת הסוד "הנורא" של האישה. גם כאן, האישה היא מושא החקירה. בסופו של הנרטיב יציל הגבר האקטיבי את האישה או יעניש אותה על החטא שהיא נושאת על עצם היותה אישה.

אחת הבעיות המרכזיות הנחשפות במאמרה הקלאסי של מלווי, כמו בהגות הפמיניסטית בכלל, היא תפיסתה המבנית את סוגיית המבט, והירארכית הכוח הנגזרת ממנה. החשיבה הבינרית הטוטלית שמלווי נוקטת בכל הקשור להגדרת יחסי הכוח בין המינים, מסמאת את עיניה לראות את האופן בו דמויות נשיות עשויות להתנגד לכוח שדמויות גבריות מפעילות עליהן, או להפעיל כוח משל עצמן – גם אם הנרטיב ממקם את הגיבורים והגיבורות במרחב פטריארכלי. התנגדות או הפעלה נגדית של כוח עשויה להתרחש הן במישור של המבט והן במישור הנרטיבי. ניתוח מסוג זה עשוי להראות שמאזן יחסי הכוחות בין המגדרים מוכרע הן בזירה הנרטיבית והן באמצעות המודעות שמפעילות נשים ביחס למבט. הדבר בולט דווקא בסרטים שמלווי עצמה בחרה לנתח. ניתוח סרטי של היציקוק *Rear Window* (חלון אחורי, 1954) ו- *Vertigo* (ורטיגו, 1958) מאפשר לחשוף את הפער בין דומיננטיות מבטו של הגבר לבין תבוסתו הניצחת; ב- *Rear Window* נראה הגיבור בסיום הסרט, המזכיר במידה מסוימת קומדיה רומנטית במיטבה, כשהוא כבול/מגובס למרחב הפרטי הנתון לפיקוחה ושליטתה המובהקת של האישה; ובסרט *Vertigo* דומיננטיות המבט של הגיבור פועלת עליו כבומרנג. מבטו החוקר, הסדיסטי, מתברר לבסוף כתחבולה המנצלת את סכמת יחסי הכוח המסורתיים שתכליתה הסופית היא להפיל את הגיבור בפח. בעוד הוא היה בטוח שהוא שולט באישה באמצעות מבטו החודר/שולט, הוא היה למעשה עיוור לעובדה שמושא מבטו, האישה, מודעת לחלוטין למבטו, ובעצם מתמרנת אותו בדיוק על בסיס ההיבריס הגברי המאמין אמונה עיוורת בכוח של המבט לשלוט.

במאמר המשך שפרסמה מלווי (Mulvey, 1981) למאמרה הקלאסי היא מנסה לתקן את הפרובלמטיות שהצבעתי עליה באמצעות ניתוח נרטיבי של סרטי ז'אנר הוליוודיים המתאפיינים בדמויות נשיות דומיננטיות. הסרט המרכזי אותו היא בוחנת במאמר המשך זה הוא *Duel in the Sun* (זו-קרב בשמש, 1946). ייחודו של טקסט זה טמון בהחלטה להציב במרכז הנרטיב דמות נשית, שעצם נוכחותה מחוללת שינוי ז'אנרי – המערבון הופך להיות מלודרמה. הדמות הנשית אינה נוכחת בנרטיב רק כדי לאפשר לגבר, באמצעות טקס החתונה, להצטרף לסדר הסימבולי; היא נמצאת שם כדי לייצג דרמה נשית פנימית הלכודה בין שתי תשוקות סותרות – להינשא

ולממש דרישה של הסדר החברתי הפטריארכלי (נשיות פסיבית) או לקרוא תגר על סדר חברתי זה באמצעות קשר רומנטי עם דמות גברית גרסיבית המתקיימת מחוץ לסדר הסימבולי (נשיות אקטיבית). טקסט קולנועי זה המציג דמות נשית המטלטלת בין שתי עמדות מקוטבות מדגים לדעתה של מלווי מרחב ז'אנרי במסגרתו ניתנת לדמות הנשית הבחירה לחרוג ממקומה המסורתי כפסיבית. מרחב זה מתמצה בעיני מלווי בז'אנר המלודרמה הנשית – ז'אנר המכפיף למעשה את צביונו על כל ז'אנר המעמיד במרכז פרוטגוניסטית. רק באמצעות ז'אנר זה יכולה הגיבורה להתמקם בעמדה האקטיבית המעניקה לה מידה מסוימת של כוח, אם כי עמדה זו מוגבלת בזמן.

איתורו של ז'אנר המלודרמה כמרחב נשי-פמיניסטי מייצר, במהלך שנות ה-80 ותחילת שנות ה-90 של המאה ה-20, כתיבה מחקרית ענפה אודות ז'אנר זה: קוק (Cook, 1983), גלדהיל (Gledhill, 1987), דואן (Doane, 1987), ויליאמס (Williams, 1984), קפלן (Kaplan, 1992) ואחרות. כתיבה זו התבססה בעיקרה על מסגרת תיאורטית פסיכואנליטית-לאקניינית, אשר כמו המלודרמה, מניחה הזדהות של הגיבורה הנשית עם תחושת חסר ואובדן. המלודרמה הרומנטית, תת-ז'אנר מרכזי של המלודרמה, מציגה את החתירה לקראת איחוד הטרנסקסואלי כפרובלמטית. המכשול העיקרי קשור לקונפליקט בו נתונה הפרוטגוניסטית בין "חובתה כאישה" לבין תשוקותיה האישיות. תשוקותיה האישיות מוצגות במלודרמה הרומנטית כסטייה מהנורמות המחייבות חתונה ונישואים. התשוקה הרומנטית של האישה לא רק שהיא מנוגדת לנישואין, אלא גם מנותקת מתשוקה מינית. קיומו של אקט מיני נתפס בעיני הגיבורה במונחים של כניעה ושיעבוד תשוקתה הרומנטית; המין אינו נתפס כשיאה של הפנטסיה הרומנטית אלא כהרס הפנטסיה. הימנעותה או חרדתה של הגיבורה מהאקט המיני ומהשלכותיו ההרסניות מסגיר עמדה ארוטית נרקסיסטית (Neale and Krutnik, 1990: 134-5). הגיבורה אינה משתוקקת להגשים את הפנטסיה הרומנטית, אלא משתמשת בדמות הגברית כמסך עליו היא מקרינה/משליכה את תשוקותיה. מימוש תשוקתה הרומנטית באמצעות יצירת מרחב אישי – אינטרוספקטיבי פנטסטי מעניק לאישה שליטה מלאה על התשוקה – עוצמה, שגם אם הוא מדומה, היא בשום אופן אינה מוכפפת לתשוקותיו של הגבר.

הפרובלמטיות של עמדת כוח זו של האישה במלודרמה הרומנטית נובעת מהעובדה שהאסטרטגיה הננקטת ע"י הפרוטגוניסטית נושאת צביון מדומיין; התנגדותה או חתירתה של הגיבורה תחת חוק האב והסדר הסימבולי מתבטאת בנטיית הגיבורה לאמץ דפוסי פעולה אינטרוספקטיביים, תוך שהיא מדירה את עצמה מהסדר הסימבולי עצמו. גבולותיו של ז'אנר המלודרמה אינם מאפשרים לפרוטגוניסטית לחתור תחת הסדר הסימבולי מבפנים; כל שהז'אנר מאפשר לגיבורה הנשית היא פעולה מחוץ לסדר הסימבולי. באופן הזה מדירה הגיבורה – למעשה מודרת ע"י הז'אנר – מחוץ לסדר זה לטובת סדר פרטי/אינטימי משלה.

זו הסיבה המרכזית לכך שגם כאשר מלווי ממירה מתודולוגיה אחת (סוגיית המבט) במתודולוגיה שנייה (ניתוח פורמליסטי/סטרוקטורלי של נרטיב), היא מגיעה לאותה מסקנה ביחס למידת הדומיננטיות של האישה בנרטיב ההוליוודי. במקרה השני היצמדותה לז'אנר המלודרמה הנשית מונע ממנה את האפשרות להציע סכמה אחרת, אלטרנטיבית, של יחסי כוח בין גברים לנשים.

במובן זה, נראה שמלווי, כמו תאורטיקניות אחרות בנות דורה, מבקשות להוכיח את המבוקש - דמויות נשיות בקולנוע ההוליוודי הן חסרות כוח. במובן זה, כאמור, חולשתן המרכזית של התיאוריות הפמיניסטיות שנכתבו במהלך שנות ה-70 וראשית שנות ה-80 של המאה ה-20 נבעה מההנחה שהכוח ממוקם מגדרית באופן אבסולוטי אצל גברים, והתוצאה היא חלוקה בינרית בין גברים בעלי כוח ונשים נטולי כוח. מצב עניינים זה אפשר לגברים להגדיר את המציאות ולהציג אותה כטבעית, אובייקטיבית, נטולת אינטרסים. הכוח שהציעו פמיניסטיות אלה עבור נשים הסתכם ברעיון של העלאת המודעות הנשית למניפולציות שהמגדר הגברי מפעיל עליהן כדי לשמר ולשעתק את יחסי הכוח. מודעות נתפסה אצלן כתנאי הכרחי להגדרת זהותן של נשים במונחים של סובייקט ולא אובייקט.

החידוש המרכזי של ההגות פמיניסטית שמתחילה להיכתב מאמצע שנות ה-80 ואילך היא שנשים הן סובייקט מלכתחילה, וזאת משום שהן אף פעם לא היו נטולות כל כוח. תפיסה דיכוטומית זו, נטען נגד הפמיניסטיות הרדיקליות והמרקסיסטיות, היא זו שדווקא מנציחה תפיסות סטריאוטיפיות אודות מערך יחסי הכוח בין המגדרים. כך למשל כותבת בל הוקס (hooks):

"Feminist ideology should not encourage (as sexism has done) women to believe they are powerless. It should clarify for women that powers they exercise daily and show them ways these powers can be used to resist sexist domination and exploitation" (1984:10).

חשיבה פמיניסטית מסוג זה יוצאת, כאמור, מתוך הנחת היסוד שהכוח אינו נמצא באופן בלעדי אצל גברים, וכי על נשים לאתר אזורים או מרחבים בהם הן יכולות להתנגד לכוח או להפעיל כוח נגדי. בהקשר זה, האופן בו מציע פוקו (Foucault) להתייחס למושג הכוח איתגר את ההגות הפמיניסטית בשני העשורים האחרונים של המאה ה-20, למרות הביקורת שהופנתה כלפיו. סוויקי (Sawicki, 1991) מתמצתת את הביקורת סביב שלושה היבטים עיקריים: ראשית, תפיסת הכוח של פוקו אינה עוסקת בשאלות של מגדר, ולמעשה הוא מפגין עיוורון ביחס לקטגוריה זו; שנית, המסורת הפוסט-סטרוקטורלית בכלל, ופוקו בפרט, עוסקים בפירוק הסובייקט – הכחשת ושליטת מושג האובייקט כפי שפרויקט הנאורות הגדיר אותו כיצור אוטונומי, אחדותי השולט בגורלו. שליטת פרויקט זה וקידום שיח רלטיביסטי, ניהיליסטי ופסימי עומד בניגוד לפרויקט הפמיניסטי העוסק בניסיון לבנות סובייקט נשי החומק מהגדרות גבריות מסורתיות; שלישית, מודל הכוח של פוקו הוא דטרמיניסטי משום שהסוכן האנושי, הסובייקט, האינדיבידואל הוא נטול כוח. לעומת זאת, התנועה הפמיניסטית היא, בראש ובראשונה, פרויקט פוליטי שתכליתו המרכזית היא לערער ולשנות את מערכי הכוח המסורתיים.

עם זאת, למרות המודעות הפמיניסטית לפרובלמטיות הכרוכה בשילוב או הפנמת תפיסת הכוח של פוקו לתוך מסגרת שיח הפמיניסטי, נעשו ניסיונות לא מעטים, בעיקר בעשור האחרון של המאה ה-20, לבדוק את הרלוונטיות של פוקו לשיח זה. ניסיונות אלה התמקדו בעיקר סביב האופן בו מגדיר פוקו את תכונותיו של הכוח. בניגוד לתיאוריות פמיניסטיות רדיקליות

ומרקסיסטיות, הנוטות לאתר מוקד כוח טוטלי אחד (בעלות על אמצעי הייצור, דגם המשפחה הפטריארכלית), מציע פוקו לחשוב על מושג הכוח מחוץ לקטגוריות מסורתיות כמו מנגנוני המדינה, חוק או מעמד. פוקו כמובן אינו מציע להתעלם מהעוצמה הטמונה במוקדי כוח אלה, אך אלה אינם ממצים לדעתו את תכונתו של הכוח להתפשט ולהופיע במקומות בלתי צפויים. תפיסה זו, אותה פיתח בעיקר בספרו **כוח/ידע** (Power/Knowledge, 1980) רואה בכוח משאב נזיל, הנוטה לנוע או לנדוד ממרחב למרחב, ואיננו ממוקם באתר קבוע. כך, לצד קיומן של מערכות ידע ומוסדות שיח הנשלטות, מן הסתם, ע"י המדינה/פטריארכיה, מתקיימת רשת ענפה של יחסי כוח בין סובייקטים המצליחים, גם אם באופן מינימלי, להפעיל מידה כזו או אחרת של כוח לפעול ולהתנגד. מכאן שפוקו לא שלל לחלוטין את רעיון הסוכן האנושי (Sawicki, 1991:100).

המודל של פוקו מערער למעשה על הנחות היסוד המסורתיות אודות מושג הכוח. עבורו, כוח אינו משהו שיחיד או קבוצה משתלטים עליו ומחזיקים בו. תפיסה זו של מושג הכוח, המאפיינת למשל את התיאוריה המרקסיסטית, מניחה שההסכמה של החברה שקבוצה מסוימת תחזיק ותשלט במוקדי הכוח היא תוצר של אידיאולוגיה כוזבת המופעלת באופן מניפולטיבי. האוטופיה המרקסיסטית לפיה הכוח יעבור לאלה המצויים מחוץ לכוח, וכי אלה יעשו בו שימוש הומני וצודק – כלומר יבטלו את הממד הנצלני והמדכא של הכוח, היא, עפ"י פוקו, חסרת שחר. הכוח אף פעם לא נעלם: הוא לובש ופושט צורה. אך במקום לדבר על כוח במונחים טוטליים של בעלות/שליטה (possession), מעדיף פוקו לתארו במונחים של יחסיות – כוח מתורגל או מופעל (exercised) ע"י סובייקטים שונים באופנים שונים. ההתמקדות ביחסי הכוח עצמם מאפשרת לבדוק מארג מורכב והטרונגי של פרקטיקות כוח המופעלות הן ע"י מי שמוגדר כבעל הכוח (השליט, הרופא המומחה, המורה) והן ע"י מי שנתפס באופן מסורתי כנטול כוח (הנשלט, הפצינט, התלמיד), המייצרים פרקטיקות שונות של התנגדות, ובכך מתרגלים ומפעילים כוח נגדי.

את ההפעלה ההדדית של הכוח מציע פוקו לתפוס בראש ובראשונה במונחים פרודוקטיביים ולא דכאניים. התוצאה של הפעלת כוח היא היווצרותם של גופי ידע בתחומים שונים. פרקטיקות של כוח ייצרו תחומי ידע כמו רפואה, פסיכיאטריה וקרימינולוגיה שמיסדו אבחנות בינריות כמו בריא/חולה, שפוי/משוגע, שומר חוק/פושע ועוד שהפכו לאמצעים אפקטיביים להגדרת הנורמליות ולשליטה חברתית. בספרו על ההיסטוריה של המיניות (1976) מספק פוקו דו"ח היסטורי אודות השיח הפסיכואנליטי שבאמצעותו החל האינדיבידואל המודרני לתפוס את עצמו כסובייקט מיני, ואת המיניות כמפתח להבנה ושחרור עצמי. פוקו אינו עיוור לפוטנציאל הפרסיבי של דיסציפלינות שונות כמו הפסיכואנליזה והפסיכיאטריה, אך מציע להתייחס לכוח קודם כל במונחים של ייצור של ידע.

ייצור של ידע/כוח במרחבים דיסציפלינריים שונים הוא ביטוי לתפיסה נוספת של פוקו לפיה הכוח אינו ריכוזי, אלא מתורגל/מופעל בזירות שונות בחברה. לכן הכוח זורם לא רק מלמעלה למטה (from top to bottom) אלא גם מלמטה למעלה (from the bottom up). ולכן בכל מקום שיש יחסי כוח יש פוטנציאל להתנגדות:

"I'm not positing a substance of power. I'm simply saying: as soon there's a relation of power there's a possibility of resistance. We're never trapped by power: it's always possible to modify its hold, in determined conditions and following a precise strategy" (Foucault, 1980: 13).

פוקו טוען, אם כן, שלא רק שקיימת האפשרות להתנגד לכוח באמצעות הפעלה נגדית של כוח, אלא שבאמצעות ההתנגדות ניתן לשנות את זהותו של מי שמחזיק בכוח. הדבר מתאפשר משום שהכוח אינו ממוקם בלעדית אצל קבוצה דומיננטית אחת אלא נמצא למעשה בכל מקום. הזירה החברתית והתרבותית מתאפיינת בחוסר יציבות ובהטרונגיות של יחסי כוח. זוהי מערכת פתוחה המכילה אפשרויות של שליטה כמו גם של התנגדות. במובן זה, השדה החברתי והתרבותי פועל כמו זירת קרב, אתר של מאבק מתמיד.

במאמרה אודות הרלוונטיות של פוקו לחשיבה הפמיניסטית, מנסה אמי אלן (Allen, 1996) להשיב על השאלה מדוע הפמיניזם זקוק לתיאוריה של כוח:

"What do we, as feminists, need a theory of power to do? That is to say, for which phenomena should a feminist theory of power be able to account? This question carries with it a set of related questions, including the following: In what way(s) are sexism, racism, class oppression, and heterosexism power issues? (Allen, 1996:266).

כדי לענות על שאלה זו, מציעה אלן לבחון את מושג הכוח ברמת המיקרו וברמת המאקרו. ברמת המיקרו יש לנתח סיטואציות ספציפיות של הפעלת כוח בין שני אינדיבידואלים או קבוצה של אינדיבידואלים (יחסים אינטימיים ורומנטיים בין גבר ואישה; מרצה/תלמידים; מנהל/עובדים). ברמת המאקרו יש להתמקד ברקע המאפיין חסי כוח פרטיקולריים אלה. המאקרו כולל התייחסות למשמעויות התרבותיות שהחברה מקנה למושגי מפתח כמו נשיות, גבריות, ומיניות ולפרקטיקות המשמרות ומשעתיקות משמעויות תרבותיות – כמו למשל דפוסי חיזור או פלירטוט, הנתפסים כנורמטיביים ואינם מאפשרים להתייחס אליהם במונחים של הטרדה מינית.

הרלוונטיות של פוקו, טוענת אלן, נובעת מהעובדה שהוא עוסק במושג הכוח הן ברמת המיקרו והן ברמת המאקרו:

"Unlike many theorist of power, Foucault emphasizes micro-level power relations. Rather than centering his analysis of power on discussion of legitimate and illegitimate uses of power by the state, Foucault endeavors what he calls a 'micro-physics' of power, an examination of specific power

relations at the level of everyday... In Foucault account, power operates locally, circulates in the capillaries of the social body, and emanates from every point in the social field (p. 271).

באמצעות התמקדות באופן בו פועל הכוח ברמת המיקרו, ממשיכה אלן, מעניק פוקו לפמיניסטיות מסגרת עבודה קונסטרוקטיבית לבחינת האופן בו פועל הכוח ביום-יום, בסיטואציות הנתפסות כטבעיות, טריוויאליות. עם זאת, פוקו גם עוסק ברמת המאקרו – הוא בודק את הסירקולציה של הכוח באמצעות שיחים תרבותיים, פרקטיקות חברתיות והקשרים מוסדיים. באופן הזה מאפשר פוקו לפמיניסטיות לראות כיצד השיח אודות סוגיות כמו מיניות, חריגות ועוד הן תוצר של יחסי כוח. אך יחסי כוח אלה לא רק שאינם טוטליים במהותם, אלא גם אינם דכאניים בהכרח, אלא נושאים לעתים צביון יצרני. היצרנות מתבטאת בעיקר באמצעות הידע שמייצרים בהכרח יחסי הכוח – ידע שאינו אמיתי או שקרי; ידע שגם נשים, לא רק גברים, עשויות להיות היצרניות שלו. כזה, למשל, הוא השיח הפמיניסטי עצמו. העובדה שמתאפשר קיומו של שיח מסוג זה מבטאת את הרעיון הפוקולדיאני שהכוח אינו מושג יציב אלא משתנה, הפכפך. זו הסיבה, ממשיכה אלן, שפוקו כופר בגישות אוטופיות החותרות לסלק את ממד הכוח מהיחסים החברתיים. במקום זאת, יש לחתור לקראת חברה המתאפיינת במקסימום ביזור של הכוח.

בורדו (Bordo, 1993) מדגימה את הממד היצרני של הכוח באמצעות מה שהיא מכנה הפוליטיקה של הגוף. בעוד שתיאוריות פמיניסטיות מסורתיות התייחסו לעיסוק המופרז של נשים בגופן (באמצעות תעשיות האופנה, הדיאטה) כאחד האספקטים של דיכוי נשים והפיכתן למודל הפנטסטי של הגברים, מציעה בורדו להתבונן בתופעה זו כאחד הביטויים לאוטונומיה נשית; נשים מגדירות את זהותן העצמית באמצעות פרקטיקות שונות שהן מפעילות על גופן, והמשמעות שהן מייחסות לאקט זה אינו מבטא בהכרח הפנמה של אידיאלים גבריים, גם אם על פניו הן קורבן של הכוח שמפעילות תעשיות אלה על נשים. כך למשל אנורקסיה עשויה ליהנות מתחושה של כוח הנובעת מיכולתה לשלוט על גופה ולעצב אותו כרצונה, גם אם "המקור" לאנורקסיות הוא תוצר של הפנמת אידיאל גברי אודות גוף נשי רזה ונערי. אנורקסיות, אם כן, יכולות להגדיר את פעולתן על גופן כסוג של כוח משום שהן מעניקות לפרקטיקת ההרזיה פרשנות שונה לחלוטין מזו המקובלת, נניח, בשיח הרפואי והבריאותי. הדבר תקף גם ביחס להפעלת פרקטיקות אחרות על הגוף, כמו למשל ניתוחים פלסטיים, המאפשרים לנשים לעצב את גופן/זהותן מחדש, עפ"י רצונן – גם אם תעשייה זו היא ענף כלכלי קפיטליסטי שמטרתו הראשונית היא לגלגל מיליונים על חשבון האובססיה שיש לנשים ביחס לגופן.

כוח, אם כן, הוא מושג מהותי לדיון ביחסים בין גברים ונשים, והוא מהותי לזרמים מרכזיים בשיח הפמיניסטי – בעיקר משנות ה-70 ואילך. סקירה תיאורטית זו הציגה שני מודלים שונים של כוח: המודל הראשון מגדיר כוח במונחים של שליטה גברית על האישה; גברים מפעילים אסטרטגיות שונות של כוח על האישה במטרה להכפיף ולשעבד אותן. זוהי תפיסה חד-כיוונית וטוטלית של כוח המאפיינת את ההגות הפמיניסטית בשנות ה-70 ותחילת שנות ה-80. המודל השני של מושג הכוח, שנוסח בעיקר בשלהי שנות ה-80 ואילך, בהשראתו החלקית של פוקו, מבקש

להתייחס למושג באופן רחב ומגוון יותר. כוח הוא לא רק שליטה של אינדיבידואל או קבוצה על אינדיבידואל אחר או קבוצה אחרת, אלא גם היכולת של היחיד/קבוצה לעשות משהו, לפעול במציאות. "לעשות משהו" כולל את האפשרות להתנגד להפעלת הכוח שמפעיל מי שלכאורה הוא בעל הכוח, ובכך לשלול או לחתור תחת שליטתו. מכאן נובע שגם מי שלא מצויים בעמדות שליטה, יכולים להיות בעלי כוח.

עבודתי, כאמור, מתמקדת בצורות ואופנים שונים של יחסי כוח בין המינים המופעלים במסגרת ז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית. בהקשר של תעשיית הקולנוע, ז'אנר הוא תוצר מובהק של המנגנונים והמוסדות של הוליווד. במסגרתה ובפיקוחה כוננה האסתטיקה והתמטיקה של הז'אנר – קונבנציות נרטיביות, מוסכמות של ייצוגים מגדריים, סגנון צילום ועריכה ועוד. ממצאי מחקר זה מוכיחים שלמרות הממד המוסדי-קפיטליסטי-פטריוארכלי של הז'אנר, נוצרו במסגרתו לא רק קומדיות רומנטיות שמצייתות למודל הכוח של הפמיניזם הרדיקלי והמרקסיסטי, אלא גם טקסטים המבליטים דומיננטיות נשית. סרטים מסוג זה, המדגישים כוח נשי, הופקו כבר בשנות ה-30 של המאה העשרים, הרבה לפני שהשיח הפמיניסטי הרדיקלי והמרקסיסטי חלחל אל תעשיית הקולנוע. העובדה שבלב לבו של הממסד ההוליוודי הקפיטליסטי והפטריוארכלי נוצרו קומדיות רומנטיות החורגות מסכמת הכוח המסורתית מחייבת להרחיב את היריעה התיאורטית ולכלול בתוכה גם את מודל הכוח שמציעות הפמיניסטיות הפועלות בהשראת מושג הכוח של פוקו. כפי שאראה במהלך העבודה, אין חפיפה מלאה בין שליטה לכוח. דמויות נשיות שאינן מצויות בעמדות שליטה מצליחות, בכל זאת, להפעיל כוח על גברים ולהגדיר את האיחוד באמצעות נורמות וערכים המוגדרים בסרט במונחים נשיים.

בהקשר זה, ראוי לציין את תרומתה העוצמה של רואי (Rowe, 1995). רואי מציעה לבדוק את יחסי הכוח בין המינים – ובמיוחד את כוחה של האישה – במסגרת הז'אנרים השונים של הקומדיה. הקומדיה, יותר מהמלודרמה, מתמקדת בחברתי יותר מאשר באישי. כמו כן, מזוהה הקומדיה עם ערכים שבאופן מסורתי (לפחות במסגרת השיח הז'אנרי ההוליוודי) מזוהים עם נשים: קהילתיות (לעומת בידדות), שימור החיים (לעומת הקרבתם לטובת עקרונות נעלים). רואי מאמצת את המושג קרניבליות (carnavalesque) של באחטין (Bakhtin) המשמש עבודה עונן מרכזי לדיון ביחסי כוח בקומדיה. קרניבליות היא תחבולה שבאמצעותה ניתן לבטא את הדינמיות ואת היחסיות של הכוח בכל האספקטים של החיים החברתיים. תחבולה זו כוללת פרקטיקות של היפוך, התחפשות, העמדת פנים, חיקוי ועוד, ובאמצעותה מאתגר המתחפש מוסדות ומבני כוח אוטוריטטיביים:

"The carnivalesque is thus not a form of "mere" play but involves matters of philosophical and social import – struggles over social and political power, the triumph of the material over the abstract and the communal over the individual. It rejects abstraction and "eternal spirit" as defenses against life's terrors in favor of laughter..." (Rowe, 1995: 32).

בחטין מדגיש אמנם את חשיבות המושג קרניבליות בהקשר של יחסי כוח חברתיים-מעמדיים, אך רואי מציעה להחיל אותו גם ביחס למגדר: שתי הקטגוריות, מעמד ומגדר, עוסקות בעיקר בהירארכיות של כוח, ושתייהן מגייסות את הפרקטיקות השונות של הקרניבליות כנשק בידי החלש והמדוכא נגד מנגנוני הכוח של החזק, נגד "הסדר הטבעי" הקפיטליסטי ו/או הפטריארכלי. הקומדיה, בהקשר זה, היא המסגרת הז'אנרית בה מתממש הפוטנציאל הקרניבלי באופן אופטימלי. הקומדיה היא מסגרת קרניבלית במהותה.

בהקשר זה מצינת רואי (Rowe, 1995: 101-2) שתי תכונות מרכזיות מאפיינות את הז'אנרים של הקומדיה. מאפיין ראשון מתבטא בנטייתה של הקומדיה לתקוף את חוק האב ולקרוא תגר על דמויות אוטוריטטיביות המזוהות עם חוק זה. הדבר מתאפיין במוטיבציה של הדמויות לפרק ולהרוס הירארכיות כוח, תוך הפגנת סולידריות עם מה שמצוי כביכול מחוץ לחברתי. המאפיין השני, הקשור למאפיין הראשון, מבליט את חתירתה של הקומדיה לקראת חידוש וטרנספורמציה חברתית – הן בהקשר מעמדי והן בהקשר מגדרי:

"In this regard, comedy contests patriarchal power and so is available to women and all oppressed people as a weapon with which to express their aggression and rage at the forces of the father... Comedy's second characteristic emphasizes an impulse toward *renewal* and *social transformation*. Emphasizing the second part of the Oedipal story, the formation of the couple, this tendency finds its fullest expression in romantic comedy... romantic comedy demands a place for women, or more precisely, for a woman, in the narrative itself and in its vision of a social order that is not only renewed but also, ideally, transformed. Romantic comedies that mock male heroism through gender inversion and female unruliness retain a strong element of antiauthoritarianism..." (Rowe, 1995: 102).

המסגרת התיאורטית שמציעה רואי מאפשרת אמנם לבדוק כיצד ז'אנר הקומדיה מעניק לדמויות נשיות את הכוח לפעול נגד מוקדי עוצמה מסורתיים ולחתור לשינוי חברתי. הבעיה במודל שמציע רואי היא נטייתה להתייחס לקומדיה במונחים מהותניים. צורות ומבנים קומיים שונים אינם חתרניים כשלעצמם, אלא נושאים פוטנציאל כזה, שלא תמיד, כפי שאראה במסגרת מחקר זה - מתממשים. מחקרה של רואי מתמקד בטקסטים פופולריים מתחום הקולנוע והטלוויזיה (קומדיית מצבים, קומדיה רומנטית) המייצגים את מה שהיא מכנה "women on top". המחקר שאני מבקש לערוך מרחיב את היריעה וכולל לא רק טקסטים ז'אנריים המבליטים דומיננטיות נשית אלא גם, בין היתר, סרטים המשעתקים אידיאולוגיה שלטת שמציבה את עליונות הגבר ביחסי הכוח בין המינים.

לסיכום, אני מבקש לתפוס את ז'אנר הקומדיה הרומנטית במונחים של זירה או שדה קרב שבמסגרתו מתנהל מאבק תמידי בין המינים שתוצאותיו הן צורות ואופנים שונים של הירארכיות כוח. תעשיית הקולנוע עצמה אינה שוויונית מבחינת יחסי הכוח הפורמליים המאפיינים את התעשייה (דומיננטיות של גברים בעמדות מפתח בהוליווד, הבדלים ברמות השכר בין כוכבי קולנוע גברים ונשים, הירארכיות הכוח של מערך ההפקה וכו'), אך השפעתה על הטקסטים שהיא מייצרת אינה טוטלית. העובדה שבתקופה נתונה, ניתן לזהות סוגים שונים של יחסי כוח במסגרת ז'אנר זה, מהווה אינדיקציה לכך שהזירה הטקסטואלית עצמה פועלת במעין מרחב אוטונומי, מגרש משחקים, שבמסגרתו מתקיים משחק נצחי של משיכת חבל; בצדו האחד מושכים גברים, בצדו האחר נשים. ולעתים, לרוב באופן מוסווה, מצטרפים למשחק "האחרים", אלה שלא ניתן לסווגם כגברים או נשים.

מודלים היסטוריים של ז'אנר

בורדוול (Bordwell, 1997: 4) מציע להתייחס להיסטוריה של הסגנון הקולנועי כאל היסטוריה אסתטית של הקולנוע. הצעה זו כוללת גם את ההיסטוריה של צורות קולנועיות (למשל, צורות נרטיביות ולא-נרטיביות), ז'אנרים (למשל, מערבון) ועוד. כמו כן נוטים מבקרי וחוקרי קולנוע להבחין בין היסטוריה של טכנולוגיה קולנועית, היסטוריה של תעשיית הקולנוע והיסטוריה חברתית או תרבותית של הקולנוע. כמובן, ממשיך בורדוול, שקו הגבול בין סוגים שונים אלה של כתיבה היסטורית אודות הקולנוע אינם תמיד חד-משמעיים והנטייה הכללית היא לערבב ביניהם. באופן כללי היסטוריונים של הסגנון הקולנועי מחפשים תשובות לשתי שאלות רחבות:

"What patterns of stylistic continuity and change are significant? How may these patterns be explained? These questions naturally harbor assumptions. What will constitute a pattern? What are the criteria for significance? How will change be conceived – as gradual or abrupt, as the unfolding of an initial potential or as a struggle between opposing tendencies? What kind of explanation can be invoked, and what sort of causal mechanisms are relevant to them?" (Bordwell, 1997: 4-5).

המודל ההיסטורי השכיח ביותר לתיאור התהליך שעובר ז'אנר קולנועי הוא המודל האבולוציוני. וריאציה אחת של המודל מציעה את הסכמה האבולוציונית העושה שימוש במטאפורה האורגנית של גדילה, צמיחה ושקיעה, כאשר כל קבוצה מסוימת של סרטים שהופקה במסגרת ז'אנר זה מהווה אינדיקציה ל"גילוי" של הז'אנר. עפ"י מודל זה, ישנם ז'אנרים בעלי אורך חיים משתנה – המערבון והמיוזיקל הצליחו להגיע לגיל מופלג יחסית לז'אנרים אחרים (Feuer 1993: 88). קוולטי (Cawelti, 1976) אף יוצר זיקה בין "הזדקנות" הז'אנר לבין מידת הגיחוך והשעמום שהוא מעורר בקרב קהל הצופים (200). בולטת בהקשר זה הסכמה האבולוציונית בת ארבעת השלבים שמציע שץ (Schatz, 1981: 36-41), הנשען על המודל של פוסיליון (Focillion). מודל זה מציע לבדוק את התפתחותו של הז'אנר ביחס לקשרי הגומלין שהוא מכונן עם המדיום

הקולנועי. בשלב הראשון של התפתחותו נשען הז'אנר על תכנים מתוך המציאות החיצונית, והמדיום הקולנועי ממתפקד כמעט אך ורק כמתווך, כפלטפורמה עליה מוצגים התכנים החברתיים והתרבותיים. השלב הבא, המתרחש ברגע שחומרי המציאות מתגבשים לדפוס או תבנית סיפורית קולנועית, הולך הז'אנר ומתרחק ממקורותיו החוץ-קולנועיים ומבסס לעצמו מציאות פנימית משל עצמו. באופן הזה מתהפך בשלב זה היחס בין מידת השימוש בחומרי המציאות לבין מידת השימוש במדיום והמבע הקולנועי. היפוך היחס מציין את המעבר מהשלב האקספרימנטלי לשלב הקלאסי, השלב בו מכונן הז'אנר את הסגנון הקולנועי שלו – כלומר את מערכת המוסכמות התמטיות והצורניות שלו. השלב השלישי מתאפיין בחיפוש אחר גיוון, ביצירת וריאציות צורניות ותמטיות מורכבות ומעניינות יותר, המאתגרות את מערך הציפיות של הצופה. השלב הרביעי והאחרון מתאפיין במעברן של הקונבנציות ממצב של "שקיפות" למצב של "נראות". רגע זה גם הופך את הז'אנר ואת מוסכמותיו אובייקט לפרודיה ולחתרנות עצמית המעידים על שלב בו הופך הז'אנר מודע לעצם היותו ז'אנר קולנועי:

"As a genre's classic conventions are refined and eventually parodied and subverted, its transparency gradually gives way to opacity: we no longer look through the form..., rather we look at the form itself to examine and appreciate its structure and its cultural appeal" (Schatz, 1981: 38).

המודלים האבולוציוניים/ביולוגיים סובלים ממספר בעיות. בעיה ראשונה קשורה להנחה התיאורטית לפיה כל ז'אנר מגיע, בסופו של דבר, לרגע בו התפתחותו נפסקת, נעצרת, מגיע למבוי סתום – למקום ממנו אין הוא יכול יותר להתפתח. כלומר, המודלים האלה מניחים שמידת יכולתו של ז'אנר להתפתח ולשרוד היא מוגבלת – וכי בשלב מסוים נדון הז'אנר להיעלם. טענה זו פרובלמטית למדי, במיוחד כאשר מבקשים לבחון אותה לאור אובייקט מחקר זה – הקומדיה הרומנטית. ז'אנר זה אמנם ידע תקופות של צמיחה, כמו גם של ניוון – אם ניצמד למינוחים של מודל אבולוציוני זה – אך הוא מעולם לא שקע או התפוגג. להפך – נראה כי בעשורים האחרונים של המאה ה-20 הוא זוכה לעדנה אשר לא ידע כמותה מאז שנות ה-30 וה-40.

בעיה שנייה קשורה לממד המכניסטי והדטרמיניסטי של מודל זה, בעיקר זה של שץ. עפ"י שץ, אין אפשרות לקיומם של טקסטים ז'אנריים המגלים "מודעות עצמית פורמליסטית" (עמ' 38) לפני שהז'אנר עבר את שלב הגיבוש הקלאסי שלו. דוגמאות מההיסטוריה של הקולנוע – כמו, למשל, *Sherlock Junior* (שרלוק ג'וניור, 1924) הבוחן באופן קומי את הסרט הבלשי עוד לפני שהז'אנר זה התגבש כלל – מוכיחות שהסכמה האבולוציונית אינה עומדת תמיד במבחן אמפירי.

בעיה שלישית שמעוררים המודלים האבולוציוניים היא ההנחה שהשינויים שעובר הז'אנר מתרחשים במסגרת איזה שהוא מכניזם פנימי של הז'אנר עצמו, המנותק כמעט לחלוטין הן מהמערכת המוסדית האחראית על ייצורם של סרטי הז'אנר והן מהקונטקסט החברתי אשר במסגרתו הם נוצרו.

בעיה רביעית, המאפיינת בעיקר את המודל של שץ, היא האופן בו הוא מתייחס לאינטראקציה בין הז'אנר לבין "המציאות הממשית". מצד אחד, הוא מתייחס לנוכחותה של המציאות החיצונית בתוך הז'אנר, אך מגביל נוכחות זו אך ורק לשלב הראשוני ו"הפרימיטיבי" של התפתחות הז'אנר. בכך הוא מתעלם מהאפשרות שהעולם הממשי אף פעם לא חדל להמשיך ולחלחל אל סרטי הז'אנר- גם כאשר הז'אנר עובר לשלבים אחרים בהתפתחותו. מצד שני, האימפקט של העולם הממשי על סרטי הז'אנר הוא תמיד מתווך באמצעות מנגנוני תיווך מוסדיים (צנזורה, למשל) או סגנוניים (מוסכמות ז'אנריות). בשום שלב לא מציגים סרטי ז'אנר באופן ישיר ובלתי מתווך דמויות ממשיות מהמציאות החיצונית.

המודל ההיסטורי שמציעה המסורת הפורמליסטית הרוסית מדגיש יותר את הממד המשתנה והדינמי של התפתחות הז'אנר. בעוד שהמודלים שהוזכרו קודם לכן מאמצים את המטאפורה האורגנית, המציעה נרטיב שתחילתו חיים וסופו מוות – הרי שהמודל של הפורמליזם הרוסי נשען על עקרונות של התפתחות מתמדת. הקורפוס הז'אנרי אינו עובר תהליך של הזדקנות או התנוונות אלא מומר בנורמות ייצוג אחרות – חדשות ורעננות יותר. לכן גם ההיסטוריה של הז'אנר, עפ"י הפורמליסטים, מתאפיינת, כפי שמנסח זאת Jauss (1982:105), ב"שבירות" ו"מאבקים" בין נורמות ייצוג סגנוניות ותמטיות שונות.

המודל ההיסטורי של הפורמליזם הרוסי מדגיש, אם כן, לא רק הממד הדינמי והמתחדש של הז'אנר אלא גם העובדה כי ההיסטוריה שלו מתאפיינת באי-רציפות ובחוסר קוהרנטיות, כפי שמציינים ארליך (Erlich, 1981: 260) וג'פרסון (1994, עמ' 24). זו היסטוריה אשר במסגרתה מתנהלים מאבקים בין צורות ז'אנריות קנוניות לצורות ז'אנריות לא-קנוניות, ולכן גם לוקחת בחשבון קיומן של הירארכיות סגנוניות בתוך הז'אנר – קיומן של קונבנציות ז'אנריות דומיננטיות יותר יחסית לקונבנציות אחרות.

הבעיה המרכזית של המודל הפורמליסטי הוא ההסבר שהוא מציע לעצם קיומה של היסטוריה של ספרות בכלל ושל ז'אנרים בפרט. עפ"י הפורמליסטים הכוח המרכזי אם לא הבלעדי הפועל בהתפתחותו של הז'אנר הוא הצורך להחליף תחבולות ספרותיות שנשחקו בתחבולות חדשות אשר ייצרו את אפקט ההזרה. ההיסטוריה של הז'אנר מונעת אם כן מפני החרדה לשעמם, להמאיס, לומר את אותו הדבר שוב ושוב באותו אופן. הדגשת הדיכוטומיה בין השחוק לחדש, בין ההרגל למוזר כניגוד המניע את ההיסטוריה של הז'אנר ממקמת את המודל הפורמליסטי לא רחוק מהמודלים האורגניים/אבולוציוניים. גם המודל הפורמליסטי נשען על תהליך בן שלושה שלבים: קנוניזציה, אוטומטיזציה וחידוש הדומה בסופו של דבר למודל האורגני של גדילה, צמיחה ושקיעה. בעיה נוספת של הפורמליסטים היא הנטייה למקד את השינוי בתוך המערכת הספרותית/ז'אנרית עצמה, כאילו הייתה מערכת אוטונומית המנותקת לחלוטין מהקונטקסט החברתי-תרבותי.

המודל שעליו יתבסס מחקר זה הוא המודל הרב-מערכתי של אבן-זוהר (1978, 1979, 1980), המתבסס על הגישה הדינמית של המודל הפורמליסטי, אך מציע הסבר אחר לתהליך השינוי של המערכת הנחקרת.

המודל הרב-מערכתי של אבן-זוהר נשען על ההנחה המרכזית לפיה מחקר מדעי של תופעה חברתית-תרבותית מסוימת אינו יכול להתרחש מחוץ לזמן. מכאן שמחקר חייב לשאת אופי סינכרוני ודיאכרוני כאחת. מחקר זה יאפשר לבדוק כיצד השדה או המערכת הנחקרת פועלת הן במישור העקרוני, "in principle" (הממד הסינכרוני), והן במישור הזמן, "in time" (הממד הדיאכרוני) (Even-Zohar, 1979: 58). הן הממד הסינכרוני והן הממד הדיאכרוני של המערכת הנחקרת, טוען אבן-זוהר, מתאפיינים בדינמיות "וצריך אפוא להחיל את המושג דינמיות לא רק על הקיום ברצף הזמן (ה'דיאכרוניה'), אלא גם על המתרחש באותו הזמן עצמו (ה'סינכרוניה')" (1980, עמ' 166). ההכרה בקיום הדינמי של המערכת מאפשרת ליישב את מושג הסטרוקטורה יחד עם מושג ההטרוגניות:

"It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent" (1979, p. 59)

ההטרוגניות של הרב-מערכת, מוסיף אבן-זוהר (1978: 2; 1979: 62), מתאפיינת בהירארכיה של רכיבים – ביחסי מרכז-שוליים. הדינמיות של המערכת מתבטאת במאבק המתחולל בין הרכיבים ההטרוגניים של הרב-מערכת:

"It is the permanent struggle between the various strata, ... , which constitute the synchronic state of the system. It is the victory of one stratum over another, which makes the change on the diachronic axis. In this centrifugal vs. centripetal motion, phenomena are driven from the center to the periphery while, conversely, phenomena may push their way into the center and occupy it" (1979: 62).

טקסט וקונטקסט: מושג הז'אנר וההקשר החברתי-תרבותי

כאמור, אספקט נוסף שיש לדון בו כשעורכים מחקר אודות ז'אנר היא לבדוק לא רק את הדינמיות וההטרוגניות של הז'אנר אלא גם את הגורמים המחוללים את השינוי.

שבויים באבחנות איכותיות, נטו תיאוריות קולנועיות שעסקו בז'אנר במהלך שנות ה-70 וה-80 להתעלם כמעט לחלוטין מערכם הסגנוני-אסתטי של הז'אנרים ולהתמקד בפונקציה הסוציו-תרבותית שלהם (Neale, 2000: 220). סרטי ז'אנר נתפסו כתופעה קולנועית שהשלכותיה החברתיות והתרבותיות הוצגו כחשובה ומשמעותית יותר מערכה האסתטי. שתי גישות מרכזיות בלטו בהקשר לתפיסה זו: הגישה הריטואלית שאימצה את הפרדיגמה הסטרוקטורלית-אנתרופולוגית של לוי-שטראוס והגישה האידיאולוגית אשר אימצה את הפרדיגמה הניאו-מרקסיסטית של אלתוסר (Altman, 1987, 1999).

הגישה הריטואלית קובעת שדפוסים נרטיביים של טקסטים ז'אנריים הם תוצר של פרקטיקות חברתיות המתרחשות במציאות, ביטוי תרבותי קולקטיבי. המסך, עפ"י גישה זו, מהווה משטח עליו מושלכים/מוקרנים רעיונות, אידיאלים, ערכים תרבותיים, דילמות וסתירות אידיאולוגיות. במובן זה, הצופים הם למעשה יוצריו של הז'אנר. הוליווד אינה אלא סוכן המתווך בין הצופים לבין עצמם – הוא עורך, למען הצופים, דרמטיזציה ונרטיביזציה של הסוגיות השונות המעסיקות את הצופים עצמם, את החברה האמריקנית. אולם הקולנוע בכלל והמסך בפרט מתפקדים כאתר בו מתרחש הפולחן, הריטואל – ובאמצעותו של מרחב ציבורי נוצרת ההבניה של מה שבנדיקט אנדרסון מכנה בשם "קהילה מדומיינת". שם, באולם הקולנוע, חווים חברי הקהילה חוויה קולנועית המציעה פתרונות מדומיינים לבעיות חברתיות ממשיות.

עפ"י גישה זו, כל שינוי שיחול במאפייניו של ז'אנר זה יהיו אינדיקציה לשינויים שחלו באג'נדה החברתית-תרבותית של החברה האמריקנית. כך, למשל, בתקופת מלחמת העולם השנייה – בעיקר בין 1942-1945 - הוליווד כמעט ולא הפיקה קומדיות רומנטיות (Neale, 2000: 224). הסבר אפשרי לתופעה זו של צמצום דרסטי בהפקת סרטי ז'אנר, שהיה פופולרי כל-כך במהלך שנות ה-30 ותחילת שנות ה-40, הוא שהחברה האמריקנית הייתה עסוקה הן בהתגייסות כללית לטובת ניצחון במלחמה והן אפופה בחרדות מפני תוצאות המלחמה – ולכן עיסוק קומי במאבק בין המינים אינו מסוג ההנאות שהצופים יכולים להתפנות להן. לא מקרה הוא, עפ"י גישה זו, שאחת הקומדיות הרומנטיות הבודדות שהופקו בתקופה זו – *Once Upon a Honeymoon* (מעשה בירח דבש, 1942) – מתרחשת בלב ליבה של אירופה החרבה וכוללת סצנות הממוקמות בגטאות. הממד הרומנטי של טקסט זה אינו מבוסס על היכולת של בני הזוג לשחק יחדיו – מוסכמה המאפיינת את מרבית סרטי הז'אנר בשנות ה-30 – אלא על תהליך למידה אשר במסגרתו ממירה הפרוטגוניסטית את תשוקותיה לחיי עושר (המתבטאת בחולשתה לתכשיטים יקרי ערך) בערכים הקשורים לנאמנות ופטריוטיות לאומה האמריקנית.

גישה זו מעוררת מספר בעיות. בעיה ראשונה קשורה להנחה אודות קהל הצופים של סרטי הז'אנר. זו גישה המניחה שקהל הצופים האמריקני הוא הומוגני וכי הבעיות או הדילמות בהן עוסק ז'אנר מסוים מעסיקות את כל החברה האמריקנית או לפחות חלק נכבד ממנה. מכאן עולה גם בעיית התעלמותה של גישה זו מהעובדה שהקולנוע ההוליוודי ממוען לא רק עבור צופים

אמריקניים אלא מופץ ומשווק לחברות ותרבויות נוספות אשר אינן מתמודדות בהכרח עם אותן בעיות עמן מתמודדת החברה האמריקנית, אלא גם עשויות להעניק לבעיות והדילמות שהז'אנר האמריקני מעלה פרשנות שונה מזו של החברה האמריקנית.

בעיה שנייה קשורה לעצם ההנחה התיאורטית לפיה המנגנון ההוליוודי הז'אנרי מגויס כולו למען פונקציה בלעדית אחת – לשמש כמספר הסיפורים ופותר הבעיות של החברה האמריקנית. הגישה אינה מסבירה כיצד בדיוק מתרחש תהליך תקשורתי זה אשר במסגרתו: "audiences 'interests' and 'attitudes' and socio-cultural dilemmas and values normally find their way into Hollywood's genres" (Neale, 2000: 224)

גישה נוספת המתמקדת בפונקציה החברתית-תרבותית של הז'אנר היא הגישה האידיאולוגית. גישה זו מתייחסת לנרטיב של הטקסטים הז'אנריים אמצעי להכפפת תשוקותיהם של הצופים לאינטרסים של תעשיית הקולנוע ההוליוודית אשר אינה אלא סוכנו של המעמד השליט. בניגוד לגישה הריטואלית, המפחיתה למינימום את הממד הכוחני של תעשיית הקולנוע, הגישה האידיאולוגית מעצימה את כוחה של הוליווד לעצב את תפיסת עולמם של הצופים ולהכפיפה למטרותיה החברתיות, הכלכליות והפוליטיות של המעמד הדומיננטי אותו היא מייצגת. עפ"י גישה זו, וריאציות ושינויים המתחוללים במסגרת הז'אנר הינם חסרי כל משמעות פוליטית או אידיאולוגית משום שבשורה התחתונה אין הז'אנר מבטא עמדה אשר קוראת תגר על המעמד השליט והאידיאולוגיה הדומיננטית. המאמר "Genre Films and the Status Quo" מאת Judith Hess Wright מיטיב לייצג גישה זו. במאמר זה טוענת רייט שסרטי ז'אנר:

"came into being and were financially successful because they temporarily relieved the fears aroused by a recognition of social and political conflicts; they helped to discourage any action that might otherwise follow upon the pressure generated by living with these conflicts. Genre films produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt. They serve the interests of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo, and they throw a sop to oppressed groups who, because they are unorganized and therefore afraid to act, eagerly accept the genre film's absurd solutions to economic and social conflicts" (Wright, [1974] 1995: 41)

גם הגישה האידיאולוגית, כמו הגישה הריטואלית, סובלת מהנטייה להומוגניזציה של התוצר ההוליוודי. הגישה הריטואלית מניחה הומוגניזציה של קהל הצופים ושל הדילמות עמן הוא מתמודד. הגישה האידיאולוגית מניחה הומוגניזציה של המטרות, האינטרסים והפונקציות של הז'אנרים השונים. שתיהן, בסופו של דבר, מצמצמות את טווח הפונקציות של הז'אנר כמו גם את אופני השתנותו והתפתחותו.

הדיון בממד ההטרונמי והדינמי של הז'אנר עורר בקרב הפורמליסטים את השאלה מהם הכוחות או הגורמים המניעים את השינוי? האם השינוי הוא תוצר פנים-מערכתי, כפי שרוב הפורמליסטים ביקשו להניח, או שהשינוי הוא תוצר של תהליכים חוץ-ספרותיים/קולנועיים המצליחים בהדרגה לחלחל לתוך מערכות טקסטואליות שונות? ואולי השינוי הוא תוצר של תהליך דיאלקטי בין מה שמתרחש בתוך המערכת לבין מה שמתרחש מחוצה לה?

ארליך (Erlich, 1955: 270) הסוקר את עמדת הפורמליזם הרוסי ביחס לדינמיקה של שינוי והתפתחות היסטורית של הספרות מציין את זירמונסקי (Zirmunskij) ואת מוקרובסקי (Mukarovsky) כמי שמייצגים עמדות פחות נוקשות ומיליטנטיות מאלה המאפיינות את הפורמליזם הקנוני (שקלובסקי, למשל). לטענת זירמונסקי, הספרות או כל מערכת טקסטואלית אחרת, אינה פועלת בחלל ריק אלא היא חלק ממארג רחב יותר של פעילות חברתית ותרבותית – ולכן התפתחותן של מערכות אלה אינה יכולה להיות מנותקת לחלוטין מהמתרחש בזירות אחרות. תיאוריה המבקשת להתבצר בתוך עצמה, טוען זירמונסקי, יכולה אולי להסביר את עצם חשיבותו של שינוי, של התפתחות המערכת – אך היא אינה יכולה להסביר את טיבו ואופיו של השינוי עצמו. לכן תיאוריית האוטומטיזציה של שקלובסקי יכולה אמנם להסביר את נחיצותו של החידוש והרענון של תחבולות ספרותיות שנשחקו, אך אין היא מסוגלת להסביר את טיבו המסוים של השינוי – מדוע החידוש מתבטא דווקא בהופעתן של תחבולות מסוג מסוים ולא מסוג אחר. ההיפותזה שמציע זירמונסקי ביחס לשינוי נשענת על סוג מאד מסוים של יחסי גומלין בין מרכיבים ספרותיים/אסתטיים לבין מרכיבים חוץ-ספרותיים. השינוי עצמו הוא פונקציה של הצורך של המערכת הספרותית להשתנות, להתחדש. אופיו וטיבו של השינוי נקבע ע"י פקטורים חיצוניים.

הסכמה שמציע מוקרובסקי שונה מזו של זירמונסקי: "Each change in artistic structure is induced from the outside, either directly, under the immediate impact of social change, or indirectly, under the influence of a development in one of the parallel cultural domains, such as science, economics, politics, language, etc. The way, however, in which the given external challenge is met and the form to which it gives rise depend on the factors inherent in the artistic structure" (Mukarovsky, quoted in Erlich, 1955: 271).

חשיבותה של הסכמה שמציע מוקרובסקי ביחס לתהליכי שינוי והתפתחות של הז'אנר היא משמעותית ביותר משום שהיא מעניקה חשיבות רבה לאופן בו המאפיינים המבניים והצורניים של מערכת טקסטואלית מסוימת מעצבים ומעבדים את אופן חדירתם של הפקטורים החיצוניים לתוך המערכת. במונחים ז'אנריים, טיבו ואופיו של הז'אנר יקבע את האופן בו אירועים חיצוניים

(כמו למשל השפל הכלכלי או מלחמת העולם השנייה) יוצגו ויעוצבו. יהיה נכון להוסיף בהקשר לכך שהמערכת הז'אנרית לא רק תקבע את האופן בו יחלחלו לתוכה שינויים חוץ-טקסטואליים, אלא גם תעצב בסופו של דבר את המשמעות האידיאולוגית שלהם. בניגוד לגישה הריטואלית והאידיאולוגית המתייחסת לז'אנרים השונים כממלאים פונקציה הומוגנית אחת, ולכן שינויים אינם אלא שיקוף נאמן ומייצג של דילמות חברתיות (המודל הריטואלי) או וריאציה של האינטרסים של המעמד הדומיננטי (המודל האידיאולוגי), המודל של מוקרובסקי מניח דיפרנציאליות והטרוגניות ז'אנרית – הפונקציה של כל שינוי שיחול במערכת הז'אנרית כמו גם האימפליקציות האידיאולוגיות שלה יהא תלוי במבנה ובקונבנציות של כל ז'אנר.

המודל הרב-מערכתי של אבן-זוהר נשען במידה רבה על אגף זה של הפורמליזם הרוסי. עפ"י מודל זה, שינוי או תזוזה בתוך המערכת אינם תוצר בלעדי של דינמיקה פנים-מערכתית אלא גם תוצר של אינטראקציה עם מערכות אחרות, שכנות. המודל הרב-מערכתי הוא, אם כן, גם מודל פתוח. הוא אינו מסתגר בתוך עצמו אלא מושפע או עשוי לפחות להיות מושפע מהמתרחש במדיה אחרים, כמו גם מתהליכים המתחוללים בזירות חוץ-טקסטואליות – חברה, כלכלה, פוליטיקה, אידיאולוגיה ועוד. לכן הרב-מערכת הנחקרת אינה אלא איבר ברב-מערכת גדולה יותר – זו של התרבות ו"באופן כזה היא מקיימת יחסי גומלין גם עם השלם הגדול יותר כולו וגם עם איבריו האחרים" (אבן-זוהר, 2: 1978). עם זאת, ממשיך אבן-זוהר: "אין צורך להניח לגבי העובדות החברתיות שהן מוצאות ביטוי מיידי, חד-משמעי וחד-כיווני בתוך הספרות, כפי שביקשו לשכנע אותנו תפיסות סוציולוגיות פרימיטיביות" (עמ' 2). המערכת הספרותית הנחקרת היא גם אוטונומית וגם הטרוגנית מכדי שניתן יהיה להכפיפה כליל למערכת כלכלית, פוליטית או אידיאולוגית אחת. האוטונומיה של המודל הפורמליסטי-סטרוקטורלי כמו גם הצגת השינוי שחל במערכת הז'אנרית כתוצר של מספר סיבות אפשריות ולא רק תוצר של סיבה מרכזית אחת היא יתרונה הגדול של מודל זה, כפי שמציין ניל:

"What is particularly valuable about the model is that it neither prescribes the conditions for generic outmodedness, nor specifies any single mechanism by which non-canonized forms, devices or genres might find a place within generic regimes or assume a position of dominance within them. It allows for a variety of factors and reasons. This is especially important in the case of cinema, where, for example, the initial predominance of actuality genres is as much a consequence of technological factors as it is of their popularity or 'canonization' elsewhere in the contemporary culture, and where, on the other hand, the promotion and predominance of 'juvenile' genres is as much a consequence of market research and the targeting of audiences, and, in some cases, of new special-effects techniques, as it is of any new-found aesthetic vitality" (Neale, 1990: 61).

מסגרת פרשנית

אחת האפשרויות המועילות והפוריות ליישם את המודל הרב-מערכתי של אבן-זוהר היא לאמץ את שיטת הניתוח שאלטמן (Altman, 1984, 1987, 1998, 1999) מכנה בכותרת: "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". עפ"י גישה זו, יש לנתח מאפיינים ומוסכמות של ז'אנר באמצעות בדיקת הציר הסמנטי והציר הסינטקטי שלו. הציר הסמנטי הוא מעין מילון של קונבנציות הז'אנר – הוא מתייחס לאלמנטים כמו דמויות/טיפוסים, מקום התרחשות, דפוס עלילתי, אופני עיצוב, קומפוזיציה של שוטים. הציר הסינטקטי הוא התחביר של הז'אנר – הוא מתייחס לאופן בו האלמנטים הסמנטיים מתארגנים ומתחברים זה לזה ומכוננים את הסטרוקטורה של הטקסט:

"The semantic approach thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged" (Altman, 1987: 95).

ההפרדה בין שני הצירים היא לצרכים אנליטיים בלבד – שני הצירים משלימים ותלויים זה בזה ואין להם קיום אוטונומי. ההפרדה בין שני הממדים נועדה בעיקר כדי לבדוק סוגים שונים של וריאציות המתקיימים ברגע מסוים בהיסטוריה של הז'אנר וסוגים שונים של תמורות המתחוללות בהיסטוריה שלו. באופן הזה מאפשרת הגישה לבדוק שלושה סוגים של שינויים או וריאציות: שינוי או וריאציה של האלמנטים הסמנטיים, שינוי או וריאציה של האלמנט התחבירי ושינוי או וריאציה של יחסי הגומלין בין הממד הסמנטי לבין הממד הסינטקטי של הז'אנר.

מחקר זה אודות ז'אנר הקומדיה הרומנטית ההוליוודית יתמקד בדינמיקת יחסי הכוח בין המינים. העילה לכך קשורה למאפיין המרכזי של הז'אנר – האופן בו הפרוטגוניסטים מצליחים להתגבר על המכשולים הניצבים בדרכם לאיחוד ההטרוסקסואלי. אופיים של המכשולים, כמו גם אופיו של האיחוד, הוא בד"כ, כפי שאראה, נגזרת של יחסי הכוח בין האישה לגבר. לפיכך יתמקד הניתוח בהצגת מערך הכוחות בין הפרוטגוניסטים (הציר הסמנטי) ובאופן בו קובע או מגדיר מערך הכוחות את אופיו של האיחוד ההטרוסקסואלי (הציר הסינטקטי).

בסעיף הבא אציג את הציר הסמנטי של הז'אנר – כלומר, את הקונבנציות שלו ואת האופן בו מתארגנות הקונבנציות למבנים סינטקטיים. באמצעות הצגה זו, אבקש לחשוף את הממד הכוחני המקופל באינטראקציה בין שני צירים אלה.

מושג הז'אנר והגדרת הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית

ניסיונות להגדיר את מאפייניו וגבולותיו של ז'אנר הקומדיה הרומנטית בקולנוע מתפרסמים בעיקר החל מסוף שנות ה-70 של המאה ה-20. בחינה של מחקרים אלה מגלה מגוון רחב של הגדרות, רובן מתמקדות בניסיון לקבוע את גבולותיה ומאפייניה של הקומדיה הרומנטית בשנות

ה-30 וה-40 של המאה ה-20, המוגדרת בספרות המחקרית והתיאורטית כתקופה הקלאסית של הז'אנר. באופן מפתיע, מרבית החוקרים והמבקרים של ז'אנר זה נטו להתעלם מהתבוננות שהציע מחקרו של נורתופ פריי (Frye, 1948, 1957) אודות המוסכמות הז'אנריות המאפיינות את הפורמולות הנרטיביות של הקומדיה בכלל והקומדיה הרומנטית בפרט במדיום התיאטרוני.

עבור פריי, כל הנרטיבים מספרים שוב ושוב סיפור שכיח אודות קהילתיות, מאבק והתחדשות; סיפור של לידה, מוות ולידה מחדש. הקומדיה מדגישה את אלמנט ההתחדשות של מעגל זה, תוך דחייתו והכחשתו של אלמנט המוות. היא מייצגת את שחרורו של העולם מכוחותיו המדכאים של החוק באמצעות תנועה זמנית למרחב שפריי מכנה "העולם הירוק" של הטבע והילולות חגיגיות, הרחק מעולם הפוליטיקה הנשלט ע"י דמויות כוחניות המבקשות לשמר את הסדר החברתי והפוליטי הקיים. בקומדיה הרומנטית, תנועה זו מתאפיינת בפורמולה הבאה:

"What usually happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will" (Frye, 1957, p. 163).

הציר הסמנטי בפורמולה של פריי מכיל שלוש דמויות: גבר צעיר, אישה צעירה ודמות אב. משולש זה מכיל שני סוגים של יחסים או קרבה: יחסים רומנטיים בין הגבר והאישה, וקרבה משפחתית בין הגבר/אישה לאב. כמו כן, מבליטה הפורמולה יחס של איבה או אנטגוניזם בין האב לזוג הצעיר. האיבה נובעת מסירובו של האב לאשר את האיחוד. הסירוב של האב אינו שרירותי או גחמני – הוא נובע בד"כ מחוסר שביעות רצונו מהבחירה של הבן/בת. הסיבה הקלאסית לכך היא הבדלים מעמדיים-כלכליים בין הגיבור לגיבורה. התעקשותם של הזוג הצעיר לממש את אהבתם, כנגד כל הסיכויים, יש בה כדי לקרוא תגר על חוק האב. ההתגברות על המכשולים שמציב האב וסיומו של הנרטיב באיחוד הטרנסקסואלי מבנה למעשה את הציר הסינטקטי. התחביר הקולנועי שנוצר נשען על דינמיקת הכוח המתהווה בין שלוש הדמויות המרכזיות. ניצחונם של הזוג ותבוסתו של האב מייצרת בהכרח מציאות חברתית ומעמדית חדשה. אם למשל, מאבקם של הזוג באב היה מסתיים בכישלון, כמו שקורה לעתים תכופות בז'אנר המלודרמה, הציר הסינטקטי היה שונה לחלוטין. הדינמיקה בין שלוש הדמויות הייתה מסתיימת ללא שינוי – כוחו ועוצמתו של האב לא היו נפגעים, ומכאן שהסדר החברתי היה עומד על כנו, ולא מתערער.

פריי מציין עוד שכדי לממש את אהבתם נאלצים בתחילה בני הזוג להימלט, לסגת מהעולם הרגיל והמדכא שבמסגרתו לא תיתכן האפשרות לממש את זוגיותם, למרחב מאגי, הרחק מהעולם היום-יומי של החוק והסדר. כך מייצרת הקומדיה הרומנטית שני מרחבים שכל אחד מהם נושא משמעות סמנטית אחרת – המרחב של האב הוא המרחב של החוק והסדר הסימבולי, ואילו המרחב של הזוג הוא המרחב של הטבע. בדמיונו של ז'אנר הקומדיה הרומנטית מזוהה הטבע עם שחרור; זהו כביכול מרחב נטול חוקים. הפרדה מרחבית זו בין תרבות לטבע, בין מבוגרים לצעירים היא זמנית. הזוג אינו יכול באמת להישאר במרחב המאגי, הטבעי – משום שהוא נמצא

מחוץ לחברה. הזוג נזקק לגושפנקא, לגיטימציה מנציגיו של הסדר הסימבולי. לכן הבריחה מהמרחב שהאב שולט בו אינה יכולה להיות נצחית. המשמעות הסמנטית של הטבע חייבת להיות מומרת במשמעות הסמנטית של התרבות, ולכן המאבק הנושא צביון אדיפלי הוא בלתי נמנע. השיבה למרחב של החברה והתרבות היא חלק בלתי נפרד מהסינטקס של הקומדיה הרומנטית. אם למשל היו מחליטים בני הזוג להישאר במרחב הקסום של הטבע, הציר הסינטקטי היה שונה לחלוטין. במידה רבה, לא היה מדובר יותר בקומדיה רומנטית. ההחלטה לשוב למרחב שנשלט ע"י האב ולהילחם בו, במה שהוא מייצג, מבטאת את החשיבות של המאבק בין שני הכוחות המנוגדים. הגלות והשיבה למרחב ממנו נאלצו להדיר את עצמם גורמת לכינונה של חברה חדשה המתגבשת סביב הערכים החדשים שמייצגים בני הזוג. כמובן שהמבנה התחבירי שנוצר אינו חף מאידיאולוגיה. כך למשל מימושו של האיחוד בין בני זוג שמוצאם המעמדי שונה חוגג את כינונה של חברה חדשה שהסירה את המחסומים והגבולות בין המעמדות, ומאפשרת מוביליות חברתית המתממשת באמצעות האהבה.

הופעתה של חברה חדשה זו מסומנת בד"כ ע"י מסיבה או חגיגה הנושאת צביון של ריטואל, המתרחשת בסוף המחזה או מייד אחריו. חתונה היא הטקס השכיח ביותר; לעתים, כמו במחזותיו של שייקספיר – **מהומה רבה על לא דבר** ו- **כטוב בעיניך** – נחגג איחוד כפול ומרובע. ריבוי טקסי הנישואין מדגיש, על דרך ההפרזה, את כינונה והתבססותה של חברה חדשה. הקומדיה הרומנטית נוטה שלא להותיר דמויות מחוץ למעגל החגיגה. טקסי הנישואין הם בו בזמן גם טקסי פיוס עם הדמויות החוסמות שהתנגדו לאיחוד בין בני הזוג והערימו מכשולים כדי לסכל האיחוד. הבסיס לקיומה של קונבנציה זו בקומדיה הרומנטית הוא מושג החסד הנוצרי, והוא נוכח באופן בולט במיוחד בקומדיות הרומנטיות של שייקספיר, המבקשות לכונן חברה חדשה המסוגלת להכיל בתוכה גם את הדמויות החוסמות. גם כאן הממד הסמנטי נושא משמעות כוחנית – בני הזוג מוחלים לדמות האוטוריטטיבית ובמקום להדירו אל מחוץ לחברה, הם מאפשרים לו להשתלב בסדר החברתי החדש – אם כי עתה בעמדה נחותה, משוללת כל אפשרות להפעיל פרקטיקות של כוח על הזוג או החברה.

הדמויות החוסמות הן המקור המרכזי, אם לא הבלעדי, להיווצרותן של סיטואציות קומיות בקומדיה בכלל ובקומדיה הרומנטית בפרט. נוקשותן של דמויות אלה, יחסן האובססיבי לחוק – אבסורדי ככל שיהא – השתעבדותן לטקסים המתלווים לאובססיה זו, מייצרים דפוס התנהגותי רפטטיבי שדמויות אלה אינן מסוגלות להיחלץ ממנו. כך למשל דמותו הארכיטיפית של הקמצן פועלת עפ"י רפרטואר התנהגותי הסובב סביב החבאת זהב וכלי כסף הנמצאים ברשותו וחיסכון קומפולסיבי של כסף, מבלי יכולת לחרוג מדפוס התנהגותי זה. החזרה – בוריאציות שונות – על רפרטואר זה היא זו המייצרת את האפקט הקומי. המשמעות הסמנטית של איפיון הדמות האוטוריטטיבית מקהה או מחלישה את עוצמתו, ומציגה את בעל הכוח באופן גרוטסקי. עם זאת, הקומדיה חותרת לקראת שבירתו של דפוס זה וכינונו של דפוס אחר, משוחרר מקיבעונות מהסוג שמייצגת דמותו של הקמצן או של כל דמות חוסמת אחרת:

"The humor in comedy is usually someone with a good deal of social prestige and power, who is able to force much of the play's society into line with his

obsession. Thus the humor is intimately connected with theme of the absurd or irrational law that the action of comedy moves toward breaking...

The society emerging at the conclusion of comedy represents, by contrast, a kind of moral norm, or pragmatically free society. Its ideals are seldom defined or formulated: definition and formulation belong to the humors, who want predictable society. We are simply given to understand that the newly-married couple will live happily ever after, or that at any rate they will get in a relatively unhumorous and clear-sighted manner. That is one reason why the character of the successful hero is often left undeveloped: his real life begins at the end of the play..." (Frye, 1957: 169).

ההתרה הנרטיבית המתרחשת בסוף הקומדיה הרומנטית שמה קץ לנוכחותו של הקומי. החברה החדשה היא חברה מוסרית וחופשית, משוחררת מהאלמנטים הקומיים שאפיינו את החברה ישנה, הקודמת. הקומי בקומדיה בכלל ובקומדיה הרומנטית בפרט, עפ"י פריי, הוא תוצר של האופן בו מיוצגת החברה השמרנית, המאובנת, המקפידה לשמור באובססיביות אחר דפוסי התנהגות המדכאים את הקהילה ומעכבים את התפתחותה. במובן זה, הדמות הקומית עצמה חפה מכל הומור, אך היא מייצרת אפקטים קומיים הנובעים מהשתעבדותה להרגלים וטקסים מופרכים. פריי, אם כן, מציע להתייחס להומור בקומדיה הרומנטית בהקשר של חולי או פרורסיה; ההומור המאפיין את הדמויות החוסמות אינו ביטוי לחיוניותה של הדמות; להפך – ככל שהדמות קומית יותר, כך היא שמרנית וקומפולסיבית יותר. הדבר נובע מהעובדה שהקומיות של הדמות אינה תוצאה של חוש הומור שהיא ניחנה בו, אלא כתוצאה של תכונה מסוימת שהמחזה מסמן אותה כשלילית. לכן באופן פרדוקסאלי חותרת הקומדיה הרומנטית לקראת ביטול או הכחדתו של הקומי לטובת חיזוקה והדגשתה של הרומנטיקה.

הקונבנציה האחרונה שפריי מציע בהקשר של ז'אנר הקומדיה הרומנטית היא שבחלק מהקומדיות הרומנטיות נוטה ההפי-אנד להתאפיין בתפנית חדה בעלילה. הגיבורה, המוצגת בתחילה כשפחה או פילגש בחצרות האצולה הגבוהה, מתגלה פתאום כבתו האבודה של אציל או רוזן מכובד. באופן הזה מתאפשר לגיבור לשאת את אהובתו מבלי שיולבנו פניו. במקרים אחרים, מתגלה זהותה המינית והמגדרית האמיתית של הגיבורה, שעקב מצוקה קיומית/כלכלית, התחפשה לנער/עלם – וגילוי זה מאפשר לבני הזוג להינשא ולאשש בכך את המסגרת ההטרסקסואלית. הממד השרירותי הגלום בתפניות המתחוללות בנרטיב אינו פוגם בהנאת הקוראים/צופים במחזה. האופן בו מעוצב הסוף הטוב, מציע פריי (p. 170), מרשים את הנמען לא בגלל האמת או הסבירות שכך אכן קרה, אלא בגלל שזהו סוף רצוי – הוא הולם את הפנטסיה של הקורא/צופה. הציר הסמנטי כאן, גילוי או חשיפת זהותה "האמיתית" של הגיבורה, מעמעם ומחליש את הממד החתרני של קריאת התגר האדיפלית. כאן האיחוד ההטרסקסואלי זוכה לגיטימציה משום שמוצאה המעמדי האוטנטי של הגיבורה זהה למוצאו המעמדי של הגיבור, ולכן, במקרים אלה, התנגדותו

של האב לקשר הרומנטי מתמוססת. במקרים אלה, בהם סוגיית ההבדלים המעמדיים הופכת לפתע לא רלוונטית, קובעת גם את צביונו של הציר הסינטקטי. התחביר הז'אנרי משתנה משום שהקונפליקט בין הזוג לדמותו של האב הייתה מיותרת, ולכן האיחוד ההטרוסקסואלי מתממש ללא היפוך ממשי של הירארכית הכוח.

כאמור, תובנותיו של פריי לא זכו לתשומת הלב הראויה במחקר העכשווי אודות הקומדיה הרומנטית ההוליוודית. ייתכן והסיבה לכך קשורה בעובדה שהמסגרת התיאורטית של פריי היא פורמליסטית אורתודוקסית במובהק – זוהי פרדיגמה המניחה שהקונבנציות המאפיינות צורות ספרותיות נוצרות מתוך המערכת הספרותית עצמה, כאילו הייתה ישות אוטונומית המנותקת מהקשרים חוץ-ספרותיים. סיבה נוספת לנטייה להתעלם מפריי היא נטייתו להטיה מגדרית. בהקשר של קומדיה רומנטית למשל, מניח פריי שביטויים של תשוקה הם בהכרח של הגיבור הגברי, בעוד שהפונקציה של האישה היא להיגאל ע"י הגבר ולהפוך, בזכותו, לכלה. כוללנית זו, כפי שמצינת רואי (Rowe, 1995:109), עשויה להיות תקפה לגבי הקומדיות החדשות שנוצרו ביוון ורומי העתיקה, אך לא לגבי הקומדיות הרומנטיות השייקספיריות – ובוודאי שלא לגבי הקומדיות הרומנטיות שנוצרו בקולנוע. פריי אמנם מתייחס לתהליך מעברן של נשים ממצב של מוות למצב של היוולדות מחדש (מעבר המיוצג באופן סימבולי באמצעות התחפשותה של האישה לגבר ולאחר מכן המרתם בבגדים של אישה), אך הוא מתייחס לתהליך זה של התחפשות והסרת התחפושת כאקט המנותק מסוגיות של רצון ותשוקה של המתחפש.

לדעתי, הבעיה המרכזית של פריי, וזו אולי הסיבה המרכזית לכך שהוא לא זכה לתשומת לב מספקת, היא שהמודל שהוא מציע אינו מכסה את כל טווח האפשרויות הנרטיביות שהקומדיה הרומנטית ההוליוודית מציעה. המודל האדיפלי, המעמיד במרכז את הקונפליקט בין האב לבן, נדחק לשוליה של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, וכמעט ובכלל לא מופיע במחזורים הבאים – בקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60 ובקומדיות הרומנטיות בשנות ה-70. עם זאת, למרות מגבלות מחקרו של פריי, ראוי לבחון את הקונבנציות הז'אנריות של הקומדיה הרומנטית ההוליוודית לאור אבחנותיו של פריי – הן משום שראשוניותו מעניקה לו סטטוס של מחקר קלאסי והן משום שמרבית הקונבנציות שפריי מאתר נוכחות בקומדיה הרומנטית ההוליוודית, אם כי משמעותן ותפקודן השתנה. במובן זה, תהליכי השינוי שהתחוללו בקונבנציות של ז'אנר הקומדיה הרומנטית מהמחזאות המערבית הקנונית לקולנוע ההוליוודי אינו שונה מהותית מהתמורות שהתחוללו בז'אנר במעבר מתקופה לתקופה. הקונבנציות המאפיינות את הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות של שנות ה-30 וה-40 אינן בהכרח הקונבנציות המאפיינות מחזורים מאוחרים יותר של הז'אנר. לפיכך ראוי להתייחס למחקרו של פריי כאל נקודת מוצא או עוגן לדיון אודות הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית.

בחינת הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית מחייבת, בראש ובראשונה, למקם את הז'אנר ביחס לז'אנרים אחרים. ההנחה היא שז'אנרים אינם פועלים כישויות נפרדות וסגורות אלא מקיימות יחסי גומלין עם ז'אנרים אחרים על בסיס דומות ושוני. עפ"י רואי (Rowe, 1995:110), הקומדיה הרומנטית מצויה במתח מתמיד עם ז'אנר המלודרמה, בעיקר המלודרמה הנשית.

הקומדיה הרומנטית מכילה בד"כ פוטנציאל מלודרמטי, בדיוק כפי שהמלודרמה עשויה "לפלרטט" עם הקומדיה הרומנטית. מלודרמה תלויה באמונה אודות אפשרותו של הסוף הטוב המאפיין את הקומדיה הרומנטית – אמונה שמחזקת את הפתוס של אובדן הסוף הטוב. באופן דומה, הקומדיה הרומנטית תלויה באיום המלודרמטי שהאיחוד לא יתממש, וכי הגיבור או הגיבורה יינשאו לבסוף לפרטנר השגוי. קרוטניק (Krutnik, 1990: 57) מציע להגדיר קומדיה רומנטית באמצעות הצבתה בין שני גבולות ז'אנריים: המלודרמה בקוטב אחד והקומדיה בקוטב השני. הקומדיה הרומנטית נעה בין שני מרחבים ז'אנריים אלה, תוך שנדרשת ממנה מידה מופלגת של זהירות שלא לגלוש אל מעבר לגבולות אלה: מלודרמטיות יתר מטעינה את הדמויות בפאתוס שאינו הולם את אופן פעולתן של הדמויות במרחב הז'אנרי של הקומדיה הרומנטית; הקומדיה הקומית עלולה לכפור ברעיון האיחוד, ולהציגו באופן מגוחך ונלעג. לכן על הקומדיה הרומנטית לעסוק בסוגיות כמו אהבה, תשוקה, אינטימיות וזוגיות המתועלים ומוסטים במסגרת מסלול המאפשר את מימושם:

"It is between these two polarities that the comedy of the sexes operate and oscillates, preserving passion while regulating desire within a workable, livable orbit" (Krutnik, 1990: 57).

הטלטלות זו של הקומדיה הרומנטית נובעת מצביונו ההיברידי – שילוב בין שני ז'אנרים מנוגדים זה לזה. קומדיה מזוהה עם הנאה, משחק ובידור; מלודרמה מזוהה עם מלנכוליה, סבל ורצינות. הפונקציה של הקומדיה בז'אנר הקומדיה הרומנטית היא לרכז, להפר ואפילו לחתור תחת הסוגיות כבדות המשקל שמעלה המלודרמה. כך למשל בזמן שהמלודרמה דורשת הזדהות עם סבלה של הדמות, חותרת הקומדיה לעתים ליצור ריחוק וניכור בין הצופה לדמות, באופן המפרק את הסבל ומציגו באור מגוחך. הטלטלות זו בין קטבים מנוגדים מאפשרת לקומדיה הרומנטית לעסוק בסוגיות "רציניות" כמו אהבה, רגש, אינטימיות ועוד מבלי לגלוש לפאתוס או לסנטימנטליות יתר. במקרים מסוימים, כמו בחלק מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות מרוקן הממד הרגשי/רגשני של הנרטיב כמעט לחלוטין.

באמצעות הגדרת גבולותיה הנורמטיביים של הקומדיה הרומנטית ניתן למקם את הטקסטים המזוהים עם ז'אנר זה על פני רצף שבקצהו האחד ניצבת המלודרמה ובקצהו השני הקומדיה הקומית. קומדיות רומנטיות אשר יצניעו את הממד הרומנטי של אקט האיחוד או אף יכפרו בעצם קיומו, ימוקמו או יישקו לקוטב הקומי; ולהפך, קומדיות רומנטיות שידגישו את הממד הסנטימנטלי של האיחוד או אף יפריזו בו, ימוקמו או יישקו לקוטב המלודרמטי. בקומדיה הרומנטית הקלאסית שנוצרה בשנות ה-30 וה-40 הדגשת הממד הסאטירי או הרגשי של הקומדיות הרומנטיות היא, במידה רבה, פונקציה של יחסי הכוח בין המינים: דומיננטיות גברית תתבטא בהבלטת הרגש, ואילו דומיננטיות נשית או שוויון בין המינים תדגיש היבטים קומיים. הסיבה לכך היא שנוכחות גברית דומיננטית ממלאת את הפונקציה של השבת הסדר על כנו, ואילו נוכחות נשית דומיננטית מבקשת לפרוץ את הסדר החברתי הקיים לטובת סדר חברתי אחר, כמו שקורה למשל במחזה לזיסטרטה של אריסטופנס.

למרות ההיבט החיוני והפורה של הגדרת גבולות הז'אנר, חשוב לזכור שהסדר הדיכוטומי שהם מייצרים בין הז'אנרים השכנים להם מסווה לעתים מקרים גבוליים של זיקות חופפות, נאמנויות צולבות וזהויות חוצות תיחומים ז'אנריים. לכן, יעילה ואפקטיבית ככל שתהא הגדרת גבולותיה של הקומדיה הרומנטית, ראוי להתייחס גם לטקסטים החוצים גבולות ותיחומים מקובלים. תופעה ז'אנרית זו של חציית גבולות מאפיינת את הקומדיה הרומנטית לאורך כל ההיסטוריה שלה, אך היא בולטת במיוחד בקומדיות הרומנטיות של וודי אלן, הנוטות להתחיל כקומדיות רומנטיות ולהסתיים כמלודרמות. בקומדיות הרומנטיות של אלן אדון בהרחבה בפרק 5. בשלב זה אני מציע לכלול במסגרת הקורפוס של הז'אנר גם טקסטים המתאפיינים בהתחככות עם גבולות הז'אנר, ולכן אינם מסתיימים תמיד בהפי-אנד.

כאמור, הטקסטים הממוקמים בתוך גבולות הז'אנר, מתאפיינים בנרטיב החותר לקראת סוף טוב המסתיים באיחוד בין הפרוטגוניסטים. בעוד שמרבית האנרגיה במלודרמה מתועל לסיכולו של האיחוד, הקומדיה הרומנטית חותרת להתגבר על המכשולים הניצבים בפני הגיבורים כדי לממש את האיחוד. קונבנציה זו של הקומדיה הרומנטית נטועה עמוק הן במבנה הנרטיבי של הז'אנר והן במערך הציפיות של הצופה, כפי שמציינים ניל וקרוטניק (Neale & Krutnik, 1990:139). פריי מיקם את המכשול בדרך לאיחוד בדמות הורית/סמכותית, אך בקומדיות הרומנטיות ההוליוודיות סוג זה של מכשול הוא אופציונלי, ולמעשה נוכחותו מצומצמת יחסית. המכשולים השכיחים יותר סובבים סביב הבדלים מעמדיים, מגדריים ואישיים (טמפרמנט, למשל) העומדים כתהום בין בני הזוג. לכן גם סוגיית יחסי הכוח בז'אנר זה כמעט ואינה מתמקדת בנרטיב האדיפלי, אלא ממוקמת בעיקר בדינמיקת היחסים בין בני הזוג המתאפיינת באיבה הדדית. הדפוס של קונפליקט בין בני זוג קיים במחזותיו של שייקספיר - כמו למשל, המחזה **מהומה רבה על לא דבר** – אך פריי כמעט ואינו נותן דעתו על כך. צביונו של קונפליקט זה הוא קומי, סוג של משחק המתנהל בזירת קרב מילולית ההופכת במהרה למרחב הפרטי והאינטימי המיוחד והייחודי של בני הזוג. באופן הזה הופכת הפונקציה של האיבה אמצעי להסוואת המשיכה המינית העזה שרוחשים הפרוטגוניסטים זה לזה. דילייטו (Deleyto, 1997: 94) מזהה את מקורה של קונבנציית ייצוג המשיכה ההדדית באמצעות ביטויי איבה עם המסורת של התיאטרון השייקספירי שיצרה זיקה בין חום (heat) כביטוי לארוטיקה לבין רוגז או זעם (chafing):

“ ... Since erotic heat could not directly represented on the Elizabethan stage, Shakespeare took advantage of the common knowledge that erotic heat was no different from other kinds of heat in the human body and substituted verbal wit for it: the linguistic sparring between lovers which produced the necessary dramatic friction to metaphorically represent the erotic friction on which sexuality was based... linguistic tension is at the very basis of the representation of love and compatibility between the two characters... this convention still works in our day, defining the representation of sexual

relationships in cultural texts as a problematic tension between friction and harmony" (Deleyto, 1997: 94).

כינונה של זירת קרב/משחק מינית, אינטימית ורומנטית זו בין בני הזוג, כמו גם שוליות האב כדמות חוסמת, משפיעה על שינוי נוסף בקונבנציות שניסח פריי – הרעיון שהסוף הטוב מסמן גם את כינונה של חברה חדשה. בקומדיות הרומנטיות ההוליוודיות האיחוד לא רק שאינו מבשר בהכרח על היווצרותה של חברה חדשה, אלא שבמקרים רבים האיחוד מתרחש במרחב מבודד, פסטורלי, הרחק מהקהילה אליה הם השתייכו. זה מה שקורה למשל בקומדיות רומנטיות קלאסיות כמו *The Awful Truth* (**האמת הנוראה**, 1937) או *My Favorite Wife* (**אשתי המועדפת**, 1940). בקומדיות רומנטיות אחרות מאותה תקופה, המתאפיינות בדומיננטיות גברית, חותר הגיבור להשיב את הסדר החברתי המסורתי על כנו לאחר שהופר ע"י דמויות נשיות קלות דעת ונטולות כל מודעות חברתית. במקרים אלה נוצרת מלכתחילה קואליציה בין הגיבור לבין אביה של הגיבורה, הפועלים יחד למקם את האישה מחדש בספירה הביתית המסורתית. הדבר נכון בעיקר בסרטים כמו *It happened One Night* (**זה קרה לילה אחד**, 1934) ו- *My Man Godfrey* (**האיש שלי גודפרי**, 1936). בתקופות מאוחרות יותר, כמו למשל הקומדיות הרומנטיות שהופקו בשנות ה-80 וה-90, אף ניכרת מגמה לכונן את האיחוד סביב ערכים מסורתיים מדומיינים, המייצרים אשליה של כינון זוגיות אינטימית "כמו פעם". מעניין לציין שבמסגרת הניסיון לשקם את דפוסי האהבה של העבר, שבה ומופיעה הדמות ההורית הסמכותית, כמו למשל בסרט *Moonstruck* (**מוכת ירח**, 1987). קומדיות רומנטיות המסתיימות בכינונה של חברה חדשה מתאפיינות בדומיננטיות נשית החותרות תחת הסדר הסימבולי ואשר מצליחות לסחוף אחריהן דמויות גבריות הממוקמות בלב לבו של סדר זה. הדוגמאות הבולטות הן *Bringing Up Baby* (**מגדלים את בייבי**, 1938) ו- *The Lady Eve* (**הליידי איב**, 1941). אך גם במקרים אלה, החתירה היא לא תחת דמות אב קונקרטי אלא תחת הסדר הסימבולי שמייצג האב. וכאן הפרוטגוניסט עצמו הוא זה המייצג המובהק של חוק זה.

בין אם חותר האיחוד לאשש את הסדר החברתי הפטריארכלי ובין אם חותר תחתיו, הנטייה של מרבית הקומדיות הרומנטיות היא להותיר חלק מנציגי החברה מחוץ למעגל. בעוד שפריי מזהה במחזאות המערבית את עיקרון החסד הנוצרי, במסגרתו משתלבות הדמויות החוסמות בחברה החדשה, הרי שבגרסה ההוליוודית של הז'אנר מודרות הדמויות החוסמות – דמות האב או הפרטנר השגוי אל מחוץ למרחב האינטימי של הזוג. יוצאי דופן הן קומדיות רומנטיות הנותרות נאמנות לסכמה הנרטיבית המסורתית שמשרטט פריי השענת על נוכחותו הדומיננטית של האב כמו בסרטים *You Can't Take it With You* (**אינך יכול לקחת זאת עמך**, 1938) ו- *Moonstruck*.

נוכחותו של הפרטנר השגוי בקומדיה הרומנטית ההוליוודית דומיננטית יותר מנוכחותו של דמות האב. הפרטנר השגוי אינו מוצג בד"כ במונחים כוחניים, ואין הוא מהווה איום של ממש על

זוגיותם של הפרוטגוניסטים. הפונקציה העיקרית שלו היא להדגיש את מידת מיוחדותם והתאמתם של הגיבורים זה לזה:

"The compatibility of the man and the woman is asserted especially by contrasting them – individually, but especially together – with subsidiary characters who function, as an exemplar and exaggeration of conventional morality" (Neale & Krutnik, 1990:139).

הנדרסון (Henderson, 1978: 13) מתעכב, בהקשר זה, על האופן בו גילם השחקן רלף בלאמי (Ralph Bellamy) את דמותו של הפרטנר השגוי בקומדיות הרומנטיות *The Awful Truth* ו- *His Girl Friday* (נערתו ששת, 1941), שהפונקציה המרכזית שלו היא לייצג את הערכים הנורמטיביים של החברה, ובתוך כך להבליט את הממד האקסצנטרי של הפרוטגוניסטים. באמצעות דיכוטומיה זו שבין הפרטנר השגוי לפרטנרים הראויים נבנית סדרה של סיטואציות קומיות, שהפרטנר השגוי הוא האובייקט והקורבן שלהן. בסיומו של הנרטיב לא רק שהפרטנר השגוי מוצא עצמו מחוץ למעגל הזוגיות, אלא – כמו במקרה של רלף בלאמי – הוא ממחר לחזור לחיק סינרה החמים של אמו. הממד המוסרי והקונבנציונלי של הפרטנר השגוי מהדהד את דמותו המוסרנית והדבקה בחוק בסכמה של פריי, אך כאן היא נטולת כל כוח ממשי לאכוף את החוק ולסכל את זוגיותם של הפרוטגוניסטים. במובן זה, הפונקציה של הפרטנר השגוי היא להציג מודל גברי אימפוטנטי, שחולשתו מזדקרת ומודגשת באמצעות היכולת של הגיבור לפעול במציאות ולשנות אותה לטובת תשוקותיו. המשמעות הסמנטית של הפרטנר השגוי היא, אם כן, להבליט, על דרך הניגוד את כוחו של הגיבור, להבליט כ"מיוחד". בנוסף לכך, הפונקציה של עצם נוכחותו בטקסט היא להשהות ולהאריך את הנרטיב, ליצור רושם מוטעה שנוכחותו עשויה לסכן את האיחוד בין הגיבורים. העובדה שהגיבור/ה שוקל/ת להינשא לפרטנר/ית השגוי מהווה אף היא סוג של הפעלת כוח. היא מציגה את הפרוטגוניסט כחלש אופי, כמי שאינו מבין מהי "אהבת אמת". כך מסמן הטקסט את הגיבור/ה כמי שנזקק לתהליך למידה והמרת ערכים כדי להגיע להכרה שהנורמות והערכים שהחזיק/ה בהם היו שגויים, וכי עליו/ה להמירם בערכי אמת.

הערות של הנדרסון ביחס לתופעת הפיכתו של השחקן רלף בלאמי למעין פרדיגמה של הפרטנר שגוי בקומדיה הקלאסית של שנות ה-30 וה-40, מפנה את תשומת הלב לאופן בחירת השחקנים/כוכבים לתפקידים ראשיים. מול בלאמי הציבו במאי הסרטים לאו מקארי (*The Awful Truth*) והווארד הוקס (*His Girl Friday*) את הכוכב קרי גרנט כפרטנר הראוי האולטימטיבי. גרנט סומן כמי שניחן ביכולת ליצור התאמה אופטימלית בין ארבעה היבטים המרכיבים את זהותו של כוכב הקולנוע, כפי שגלדהיל (Gledhill, 1991: 143-147) מנסחת אותם: הזהות האמיתית של השחקן, הדמויות/תפקידים שהוא גילם, הפרסונה הקולנועית שלו הנשענת הן על התפקידים שהוא גילם והן על זהותו האמיתית ולבסוף – האימאז' המצטבר שלו הנבנה מהופעותיו התכופות באמצעי התקשורת ההמוניים. ארבעה מרכיבים או רבדים אלה בזהותו של הכוכב מייצרים פרופיל מעניין, ייחודי, שונה – המתעלה הן מעל זהותו האפרורית של

הפרטנר השגוי והן מעל זהותו של "האדם הפשוט", זה שהפרטנר השגוי אמור לייצגו. וכך, שיטת הכוכבים ההוליוודית מגויסת אף היא להבניית הציר הסמנטי. הבחירה בקרי גרנט לככב בקומדיות רומנטיות רבות מסמנת בהכרח את הפונקציה שימלא במערך הכולל של הסרט כגיבור/פרטנר ראוי. הדבר כמובן נכון גם לגבי הבחירה בכוכבות קולנוע, שהבולטת ביניהן בתקופה הקלאסית הייתה קטרין הפבורן. סטטוס הכוכבות והכריזמה של הכוכבים מטעינה אותם אוטומטית בסממנים של כוח ועוצמה.

למרות נוכחותו המרכזית של קרי גרנט בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות בשנות ה-30 וה-40, חשוב לציין שהפרסונה הקולנועית שלו אינה מהווה ייצוג נאמן לסוג השחקנים שגילמו את הדמות הגברית בז'אנר זה. גרנט, יותר מכל שחקן אחר בתקופה זו, גילם לרוב דמויות גבריות הנהנות להשתחרר מעולו המכביד ולוותר על התביעה על הפאלוס, כפי שמנסח זאת ברייטון (in Cohan, 1992: 397), בעוד ששחקנים אחרים באותה תקופה – כמו קלרק גיבל או ויליאם פאוול – גילמו גברים החותרים לשקם גבריות פאלית שנסיבות חברתיות וכלכליות גרמו לסירוסה.

השימוש בשחקנים שהפרסונה הקולנועית שלהם שונה ואף מנוגדת, יש בו כדי להעיד על טיבו ההטרונגי והמשתנה של הז'אנר – לא רק במעבר מתקופה לתקופה או ממחזור למחזור, אלא גם בתקופה מסוימת נתונה. לכן, אם לחזור למושכמת ייצוגו של הפרטנר השגוי, זה לא תמיד ייצג "מוסריות קונבנציונלית" (conventional morality) – גם לא בקומדיה הרומנטית הקלאסית (Neale, 1992:289). כך למשל בסרט *Ball of Fire* (כדור אש, 1941) הפרטנר השגוי הוא גנגסטר אקסצנטרי ומרושע, המאיים על חייו של הפרוטגוניסט. שינוי משמעותי יותר מתרחש בקומדיות הרומנטיות של וודי אלן, במסגרתן מוצג בתחילה הפרוטגוניסט (אותו מגלם וודי אלן) כפרטנר הראוי, אך לבסוף הוא הופך לפרטנר השגוי. הדבר בולט במיוחד בסרט *Annie Hall*. בשנות ה-80 וה-90 חל שינוי בצביונו של הפרטנר השגוי – מדמות המייצגת נורמטיביות וקונבנציונליות היא הופכת לדמות אקסצנטרית, בניגוד גמור לפרוטגוניסטים המבקשים להצניע תכונה זו ואף להעלים אותה. כך מנסח זאת ניל בניתוח הסרט *Something Wild* (משהו פראי, 1986):

"Signs of highly conventional romance have, then, emerged with a vengeance. And Audrey has been totally stripped, not only of her wild eccentricities, but also of the connotations of instability and danger with which they had been invested. These connotations and qualities, however, do not just disappear. Instead they are transferred to a character called Ray..." (Neale, 1992: 297).

תופעה ז'אנרית זו של התקת האקסצנטריות מהפרטנרים המתאימים או הראויים לפרטנר השגוי היא ביטוי לנזילותן של קונבנציות ז'אנריות והמרת משמעותן. בקומדיה הרומנטית הקלאסית האקסצנטריות ייצגה את ייחודם של הפרוטגוניסטים – בעיקר את הפרוטגוניסטית. תכונה זו ייצגה את תפיסתה של הגיבורה את הזוגיות כסוג של משחק והנאה, הקוראים תגר הן על האתוס

הפרודוקטיבי שהחברה הפטריארכלית מקדשת והן על הממד המדכא של הנרטיב האדיפלי, שפירושו פרידה מהילדות לטובת השתלבות בסדר החברתי. קרוטניק (Krutnik, 1990: 57) מגדיר אקסצנטריות כיכולת של הזוג לחגוג את ההטרנסקסואליות הרומנטית באמצעות חיוניות, כריזמה ומשחק וכינונו של מרחב המאפשר לזוג השתטות אינפנטילית, נטולת חרדה. במובן זה, האקסצנטריות של הגיבורים בקומדיה הרומנטית הקלאסית מהדהדת את תיאורו של פריי את אקט ההימלטות של בני הזוג מהמרחב של החוק והסדר למרחב הפסטורלי של הטבע, במסגרתו מתקיימים פסטיבלים החוגגים את צורותיה השונות של התשוקה.

אקסצנטריות, אם כן, מדגישה וחושפת את המתחים בין האינדיבידואלי לטיפוסי, בין האישי למוסדי, בין החריג לקונפורמיסטי. מרבית הסיטואציות הקומיות נובעות ממחלוקה, המתבטאת בהפרה שיטתית של כללי ההתנהגות המקובלים. בקומדיות רומנטיות קלאסיות המתאפיינות בדמויות נשיות דומיננטיות סוחפת אחריה הגיבורה את דמותו הנוקשה ונטולת חוש ההומור של הגיבור. לעומת זאת, בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית נתפסת האקסצנטריות במונחים שליליים – כביטוי מובהק לחוסר אחריותה של הדמות הנשית. היותה מזוהה בד"כ עם סטטוס מעמדי גבוה מאפשר להציג זיקה חד-משמעית בין הפקרות מוסרית לבין מעמד סוציו-אקונומי. מכאן שהקומדיה הרומנטית הקלאסית נטתה להתייחס לאקסצנטריות במובהק באופן ערכי, תוך שהערך נקבע עפ"י מערך יחסי הכוח בין המינים. אך גם כאשר סומנה האקסצנטריות במונחים שליליים, היא עדיין שימשה תחבולה מרכזית ליצירת מצבים קומיים כמו למשל בסצינה בה רותמת הגיבורה בסרט *My Man Godfrey* סוס פרא לדלת חדרה בתואנה שהיא לא הצליחה למצוא את דרכה לאורווה בשעת לילה מאוחרת. בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 משתנה לחלוטין היחס בין אקסצנטריות לבין דומיננטיות מגדרית:

"The sex comedies of the fifties and sixties, tend to pit the 'normal' and 'typical' but anti-institutional and therefore, in a sense, anti-conventional, playboy ambitions of the male (ambitions incompatible with stable coupledness, let alone marriage) against the equally 'normal' and 'typical' but much more pro-institutional and therefore socially conventional ambitions of the female (who always wanted marriage and family)" (Neale, 1992: 291).

ניל, אם כן, מתאר את השינוי המגדרי שהתחולל ביחס למשמעותה של האקסצנטריות בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. האקסצנטריות הגברית נבעה מהאטרקטיביות של הגוף הגברי, ותפקודו כרווק הולל שנשים רבות חפצות בקרבתו, גם אם אין באינטימיות מינית זו משום הבטחה לנישואין. הגיבורה, לעומת זאת, התאפיינה בתכונות כמו החלטיות, הערכה עצמית גבוהה, ב"חוכמה" – ובעיקר בנאמנות לרעיון של מחויבות הדדית וקיומו של קשר אינטימי במסגרת מוסד הנישואין. הפער בין תכונותיהם הבסיסיות של הפרוטגוניסטים הוגדר כמכשול המונע את אקט האיחוד. מכשול זה מוסר באמצעות תהליך למידה שחווה אחד מבני הזוג,

שבסופו ממיר ה"תלמיד" את ערכיו ומאמץ את ערכיו של ה"מורה". כאן, אולי יותר מכל אלמנט אחר של הקומדיה הרומנטית, בא לידי ביטוי ההיבט של הירארכית הכוח בין המינים; העמדה של המורה המצליח להמיר את ערכיו של הפרטנר קובעת למעשה את התנאים המאפשרים את כינונו של האיחוד ההטרוסקסואלי. כך למשל בקומדיות רומנטיות קלאסיות הנשענות על הסכמה הנרטיבית של אגדת סינדרלה, דוגמת *Midnight (חצות)* (1939), מלמד הגבר את האישה שאהבה קשורה בקבלת ערכיו הנורמטיביים של המעמד הבינוני אודות איחוד במסגרת מוסד הנישואין, ובעיקר קבלת האוטוריטה של הגבר ודחיית רעיון עצמאותה הכלכלית של האישה. באופן הזה תהליך הלמידה שחוות האישה ממקם את תשוקותיה בכפוף לסמכות של הגיבור. כך גם נגאלת האישה מנטייה נרקסיסטית להתקיים במרחב אוטונומי, בכוחות עצמה, באמצעות השימוש הארוטי שהיא עושה בגופה.

אופן ייצוגו של הגוף, ובמיוחד תשוקותיהם המיניות של הפרוטגוניסטים היא תופעה ז'אנרית שנדונה קודם לכן בהקשר למתחים השוררים בין הגיבור לגיבורה, אך ראוי להרחיב את הדיון בה מעבר לפונקציה שהיא ממלאת בעיצוב מערך יחסיהן של הדמויות. המין היה תמיד סוגייה רלוונטית בקומדיה הרומנטית הקלאסית, למרות האיסורים והמגבלות שהציב קוד הצנזורה של הייס על אופן ייצוגו של הגוף ושל סצינות מין. הנדרסון (Henderson, 1978: 22-23) מציין שגם אם המין נכח בקומדיה הרומנטית הקלאסית, ביטוייו הגלויים והמפורשים היו אסורים. באופן הזה הצליחה הקומדיה הרומנטית הקלאסית להנכיח את המין, גם כשהוא נעדר. סוד קסמו של מחזור זה של קומדיות רומנטיות הוא תהליך ההתקה הנצחי של המין, הצגתו באופן מוסווה וסימבולי, כך שנוכחותו בו בזמן מוכחשת. קונבנציית ייצוג זו של המין השתנתה בקומדיות הרומנטיות שנוצרו במהלך שנות ה-50 וה-60, ובעיקר בקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות שהופקו בשנות ה-70. ההתייחסות המרומזת והמוסווה הומרה בעיסוק אינטנסיבי במין ובייצוג מפורש שלו, כמו למשל בקומדיה הרומנטית *Ten (עשר)* (1979). בעוד שהנדרסון מתייחס לייצוג מפורש של מין בקומדיות הרומנטיות כסימן לגוויעתו של הז'אנר, מציע ניל (Neale, 1992) להתייחס לכך במונחים של תהליכי השינוי שעוברים על הז'אנר, שאינם אלא ביטוי סימפטומטי לשיח האינטימי והמיני המשתנה בחברה ובתרבות האמריקאית. במסגרת שיח זה, מושגים כמו "אהבה", "מחויבות", "זוגיות", "התאמה" ו"רומנטיקה" הופכים פרובלמטיים ונבחנים מחדש. במובן זה, טוען ניל (p. 286), קונבנציית ייצוג המין/גוף בקומדיה הרומנטית, כמו למעשה כל קונבנציה אחרת, אינה מהותית לז'אנר ולכן אינה מתקיימת במרחב ז'אנרי בלתי משתנה. כמו כן, אין לערוך אידיאליזציה של מוסכמת ייצוג המין – נוכחותו או העדרו של המין אינו הופך את הז'אנר לקדוש או טמא, כפי שטוען הנדרסון. אופן ייצוגו של המין בקומדיה הרומנטית הוא קונסטלציה של תנאים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים ומוסדות המייצרים גרסאות שונות ומשתנות של שיח, המחלחלות באופן כזה או אחר לקולנוע.

העיסוק במיניותם של הפרוטגוניסטים נשזר בד"כ עם זהותם המינית והמגדרית. קומדיות רומנטיות רבות יחסית עושות שימוש בתחבולת ההתחפשות של אחד הפרוטגוניסטים. ברוב המקרים חוזר הגיבור/ה לזהותו/ה האמיתית והמקורית לאחר שהאיום הקיומי/כלכלי הוסר. עם

זאת, עצם הצלחתה של הדמות "לעבור" בהצלחה כדמות שזהותה המגדרית הפוכה לזהותה הביולוגית משמש את הקומדיה הרומנטית אמצעי לפלרטט עם אפשרות מימוש של איחוד החורג מהסכמה ההטרסקסואלית. התופעה הזיאנרית הבולטת ביותר בהקשר זה היא הסרט *Some Like it Hot* (חמים וטעים, 1959).

כפי שניל (Neale, 1992: 288-289) מציע, העיסוק בצורות, מבנים וקונבנציות של ז'אנר אינו יכול להיות מנותק מהעיסוק בסוגיות אידיאולוגיות. אמנם חלק מהמחקרים שעוסקים בקומדיה הרומנטית נטו להתעלם מזיקה הכרחית זו בין קונבנציה לאידיאולוגיה. כך למשל ג'ארלד מאסט (Mast, 1979) מבקש למקם את הקומדיה הרומנטית/סקרובול קומדי בהקשר הרחב יותר של מסורת קומדיית הדיאלוג. גישתו משלבת עיסוק במושג הז'אנר ובמושג האוטר. הדבר מתבטא בכך שהוא מחלק את מסורת הדיאלוג עפ"י במאים: פרסטון סטרגיס, הווארד הוקס, פרנק קפרה ובילי ווילדר. מחקרים אחרים (Harvey, 1987; Kendall, 1990; Byrge and Milton, 2001 [1991] Miller) נושאים צביון אינציקלופדי; הם מספקים הגדרה כללית של מאפייני הסקרובול קומדי, ומתמקדים בעיקר בעבודותיהם של במאים (קפרה), תסריטאים (בן הכט) ושחקנים (קרי גרנט, קתרין הפבורן), תוך התייחסות לסגנון הזוהר והנוצץ של קומדיות רומנטיות אלה.

אך לצד מחקרים הנוקטים עמדה "אמפירית" – הצגת נתונים אודות הקורפוס מבלי להיכנס לדיון בהיבטים החברתיים והאידיאולוגיים של הז'אנר, רוב המחקרים מגדירים את הז'אנר באמצעות קטגוריות ביקורתיות כמו מעמד ומגדר. מחקרו של שץ (Schatz, 1981) אודות הז'אנר עוסק בממד האינטגרטיבי של הקומדיה הרומנטית ובשוויון הכוחות בין הגבר לאישה. האינטגרציה מתרחשת, עפ"י שץ, לא רק משום שהעומות הבין מיני מסתיים, בסופו של דבר, באיחוד הטרסקסואלי – אלא בעיקר משום שתהליך מיסודה של הזוגיות פירושו השתלבות בתוך הסדר החברתי, בעיקר באמצעות טקס נישואין. במקרים רבים, טוען שץ (עמ' 150-151), מסמל האיחוד ההטרסקסואלי גם אינטגרציה בין מעמדית. האיחוד הסופי בין הגבר והאישה, המשתייכים בתחילת הנרטיב למעמדות שונים, מייצג אוטופיה אודות התהוותה של חברה נטולת מעמדות. שץ, אם כן, מגדיר את הז'אנר באמצעות עיקרון העל של איחוד הטרסקסואלי שהוא בו בזמן איחוד או אינטגרציה חברתית. ואולם למרות הנחתו של שץ אודות הממד השוויוני המאפיין יחסי גברים/נשים בז'אנר זה, הוא בוחר לעסוק בהרחבה בטקסט – *It Happened One Night* – המדגיש דומיננטיות גברית, החותרת לקראת השבת הסדר החברתי הפטריארכלי על כנו.

מחקרים אחרים (Sobchack and Sobchack, 1980; Gehring, 1986 1988; Rowe, 1995) מדגישים דומיננטיות נשית כמוטיב מרכזי של הז'אנר. אך בעוד שהסובצ'קים מדגישים את הפונקציה השמרנית של דומיננטיות נשית זו (האנרגיה הנשית מתועלת לטובת מוסד הנישואין הפטריארכלי), מבליטים האחרים את הממד החתרני של דומיננטיות זו. עפ"י גארנינג, הביטוי screwball הופיע בראשונה באמצע שנות ה-30, בהקשר של טיפוסים אקסצנטריים, במיוחד

שחקני בייסבול, שביקשו להבליט את עצם נוכחותם/הופעתם במגרש. המושג התייחס לא רק לממד הפרפורמטיבי והאקסצנטרי של שחקני בייסבול, אלא גם למגוון אופני התנהגות שתיוגו כחורגים מכללי ההתנהגות המקובלים (שכרות, למשל). בהקשר של משחק הבייסבול, מקורו של המונח התייחס גם למסלול תנועתו הבלתי צפויה של כדור המשחק. מאפיינים אלה מתחום התרבות בכלל והספורט בפרט, הוחלו עם הזמן על הדמויות והנרטיב של הקומדיה הרומנטית/סקרובול קומדי, בעיקר על דמויות נשיות דומיננטיות: השיגעון של קרול לומברד, תנועתה הבלתי צפויה של קתרין הפבורן במרחב, מיניותה האקסצנטרית של ברברה סטנוויק ועוד (Gehring, 1986: 4). העולם המטורף והכאוטי שמתאר ז'אנר זה, מוסיף גארינג, הוא תוצר של מציאות שאינה מתנהלת יותר עפ"י עקרונות רציונליים - מציאות בה חוק וסדר אינם אפשריים יותר. מה שמאפיין את הקומדיה הרומנטית/סקרובול קומדי הוא עולם שהסדר הפטריארכלי אינו תקף יותר, ומפנה את מקומו לטובת עולם שכללי המשחק שלו נשענים על ספונטניות, רגש, כאוס. עולם זה מאפשר מרחב פעולה גדול יותר לנשים. לכן הסקרובול קומדי מתאפיין בנרטיב אשר במסגרתו רצף האירועים המובילים לאיחוד ההטרסקסואלי בין הגבר לאישה נשלט בעיקר ע"י האישה:

"The more eccentric partner, invariably the woman, usually manages a victory over the less assertive, easily frustrated male. The heroine is often assisted by the fact only she knows that a courtship is going on. By the time the male becomes aware of the courtship, the final buzzer has sounded, signaling an end to his comfortably rigid bachelor life-style" (Gehring, 1986: 5-6).

גארינג עושה כאן שימוש במטאפורה מתחום הספורט, בעיקר מזירת האגרוף, כדי להציג את תהליך האיחוד ההטרסקסואלי במונחים של מאבק כוחני בין המינים. ההתכתשות בין הגבר לאישה מוצגת במונחים לא שוויוניים - האישה הרבה יותר חזקה ומפוקחת מאשר הגבר. במציאות כאוטית ולא רציונלית, ניטל כוחו של הגבר והוא מוצא עצמו קורבן לתחבולות והמניפולציות שמפעילה האישה עליו. גארינג, אם כן, מציע להגדיר את הקומדיה הרומנטית במונחים של "סקרובול" משום שהעולם המתואר בסרטים אלה מתאפיין בהיפוך יחסי הכוח המסורתיים בין גברים לנשים - גבר חלש מול אישה דומיננטית. האיחוד ההטרסקסואלי הוא לכן תוצר של יכולת האישה לתמרן את הגבר ולהמיר את סגנון חייו הקודם בסגנון חיים שהיא מציעה.

רואי (Rowe, 1995: 117-118) מתייחסת אף היא לממד ה"סקרובולי" של הקומדיה הרומנטית כאמצעי להדגשת דומיננטיות נשית. לדידה, הקומדיה הרומנטית, יותר מכל ז'אנר הוליוודי אחר, מתאפיינת בנרטיב המעניק לדמות הנשית את היכולת לחתור תחת יחסי הכוח הפטריארכליים:

"For such conflict to be dramatic, the sides must be well matched, at least temporarily. Women must be allowed more power, or men less, than they are

allowed in conventional forms of representation. In other words, these films are guided by the principal of gender inversion and are sympathetic to the presence of women on top".

גארינג ורואי, אם כן, מדגישים את הדומיננטיות הנשית של הקומדיה הרומנטית, תוך נטייה להתעלם כמעט לחלוטין מטקסטים שאינם מצייתים למאפיין זה. נטייה זו של גארינג ורואי להומוגניזציה של הקומדיה הרומנטית/סקרובול קומדי היא תופעה אופיינית בחקר הז'אנר, כפי שמציין אלטמן (Altman, 1999: 17-18). אלטמן אמנם מתייחס לנטייה לערוך רדוקציה של הקורפוס לאותם סרטים שהמבקרים והחוקרים מגדירים כ"טיפוסיים" ביותר, אך לדעתי ניתן להחיל את אבחנתו גם לגבי מחקרים המתאפיינים ברדוקציה של הקורפוס מבחינה מגדרית. נטייה זו מאפיינת גם את הגדרתם של ניל וקרונניק (Neale and Krutnik, 1990), המאפיינים את הז'אנר במונחים של דומיננטיות גברית:

"Initially the man and the woman are antagonistic towards each other, their desires are marked as oppositional. The courtship takes the form of negotiation of terms and positions, and it involves a transformation of those desires which are posited as barriers to the union. There tends, however, to be a marked imbalance, in the majority of the films, between the status accorded the desires of the man and the woman ... most of these films locate the desires of the women as the major obstruction to union, and hence as the principal object of the comic transformation" (Neale and Krutnik, 1990: 142).

לכן, מסיקים ניל וקרונניק, מטרת הקומדיה הרומנטית היא להכפיף את רצונותיה ותשוקותיה של האישה לזה של הגבר. במובן זה, תהליך המשא-ומתן המאפיין את הנרטיב של הקומדיה הרומנטית אינו מתנהל באופן שוויוני באמת; "מלחמת הרצונות" בין המינים מתועלת למטרת על: המרת תשוקותיה של האישה לטובת "ערכי האמת" שמייצג הגבר. תהליך ההמרה מייצג את תנועתה של האישה לכיוון העמדה ה"נכונה" וה"אמיתית" שמייצג הגבר. במובן זה, מסכמים ניל וקרונניק (p. 144), הירארכית הכוח המגדרית בקומדיה הרומנטית הקלאסית מתבטאת בחלוקת התפקידים בין המינים: הגבר הוא לרוב המורה או המחנך, ואילו האישה היא לרוב התלמידה.

המשותף למחקריהם של ניל וקרונניק, רואי וגארינג הוא הדגשת סוגיית הכוח והדומיננטיות של הקומדיה הרומנטית. עיקרון העל המנחה מחקרים אלה הוא שהאיחוד הוא תוצר של משא ומתן בין הגיבורים הנושא צביון של תהליך למידה והמרת ערכים. אקט הלימוד או החינוך הוא הקונבנציה המרכזית באמצעותה מופעלת פרקטיקת הכוח. זהו המרכיב הסמנטי המשמעותי ביותר בכל הקשור ליחסי הכוח. התפקיד שמוטל על כל אחד מהפרטנרים קובע את צביונו

התחבירי, הסינטקטי של הטקסט. החולשה של המחקרים שנכתבו אודות ז'אנר זה היא התמקדותם בסוג מסוים בלבד של טקסטים, תוך התעלמות מהממד ההטרוגני שלו. ניל וקרוטניק מתמקדים בדומיננטיות גברית ואילו גארינג ורואי בדומיננטיות נשית. כמו כן, מתעלמים ניל וקרוטניק, כמו גם גארינג ורואי, מקומדיות רומנטיות המקדמות שוויון וסימטריה במאזן הכוחות.

הגדרה מאוחרת יותר של Krutnik (1998) מתבססת אף היא על הרעיון לפיו האיחוד ההטרורסקסואלי בקומדיה הרומנטית יתממש לאחר שבני הזוג יתגברו על המכשולים העומדים בדרכם, וידעו לנוע לעבר המרחב המיני והרגשי של האחר. זוהי הגדרה המניחה דווקא שוויון מוחלט בין המינים:

"Validating love as a traversing of borders, romantic comedy moves each partner from the territory of the known to the sexual and emotional space of the other... they may occupy a unified physical, sexual and emotional territory only when the less tangible barriers dividing them - difference in gender, class and economic status - can be toppled as a result of their mutual learning and negotiation" (1998: 26-27).

קרוטניק מציע להתייחס לסרט *It Happened One Night* כדוגמא קלאסית לרעיון של טריטוריות גבריות/נשיות נפרדות אשר במהלך הנרטיב הולכות ומתפוררות לטובת מרחב אחיד. הטריטוריות הנפרדות זוכות לייצוג ויזואלי באמצעות השמיכה המפרידה בין שני החללים של החדר - שמיכה אותה מכנה הגיבור, "חומת יריחו". ההפרדה הסימטרית שיוצרת השמיכה בין המרחב הגברי לבין המרחב הנשי יוצרת תחושה לפיה קיים שוויון כוחות בין המינים, וכי האיחוד ההטרורסקסואלי יתממש אך ורק בעקבות נכונותם של הגבר והאישה גם יחד לנוע לעבר המרחב של האחר. אך דווקא סרט זה, הנחשב בעיני רבים כפרוטוטיפ של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, מציג את יחסי הכוח בין המינים באופן בלתי שוויוני. בסרט זה האיחוד ההטרורסקסואלי אינו מתרחש בעקבות תהליך לימוד הדדי או פשרה של שני הצדדים אלא בעקבות שינוי חד-צדדי שחל אצל האישה; גיבור הסרט, פיטר וורן מלמד את הגיבורה, אלי אנדרוס מהם הערכים "הנכונים" ו"האמיתיים" שעליה להפנים כדי להיות ראויה לו. במהלך כל הסרט, הבנוי עפ"י התבנית של סרט מסע, מגדיר וקובע פיטר את תנאי המסע. הוא למשל כופה על אלן לשבת עמו באותו מושב באוטובוס, נוטל את ארנקה ומנהל עבודה את תקציבה היומי. הוא מוצג כמי שמכיר את הטיפוס של הבת המיליונרית המפונקת, ויודע שהיא תאחר לאוטובוס משום שהחליטה לאכול ארוחת בוקר בבית מלון מפואר. הוא "קורא" אותה כספר פתוח. הוא זה שגם מפריד את החדר במלון באמצעות שמיכה המשמשת גבול בין שתי הטריטוריות. הציר הסמנטי, אם כן, מדגיש שורה של פרקטיקות גבריות שנועדו לעקוב, לפקח ולהגן על הגיבורה חסרת האחריות. מכלול המרכיבים הסמנטיים מתגבש לציר סינטקטי המתאפיין בדומיננטיות גברית המחנכת ומלמדת את הגיבורה להמיר את ערכיה האגוצנטריים והנרקסיסטיים בערכים הקשורים לסולידריות חברתית, הכרה בקיומם של פערים מעמדיים והסתפקות במועט כמפתח לאושר.

בחירתו של קרוטניק להדגים את הגדרתו דווקא באמצעות הסרט *It Happened One Night* מסגירה הנחה אקסיומטית לפיה שוויון בין המינים מתבטא בכל סרטי הז'אנר של התקופה. גם כאן, הנטייה לנסח הגדרה כוללת מצמצמת את הגדרת הז'אנר ומונעת מקרוטניק, כמו גם מחוקרים אחרים, את האפשרות להציג את הממד ההטרוגני של הז'אנר. שוויון בין המינים, כמו גם דומיננטיות גברית או נשית, אינו עיקרון-על המדריך את כל הטקסטים השייכים לז'אנר זה; יחסי הכוח בין המינים אינם קבועים אלא משתנים ולכן הכוח המגדיר דומיננטיות ממוקם באופנים ובצורות שונות. לכן גם לא ניתן להגדיר את הקומדיה הרומנטית באופן אקסלוסיבי כז'אנר גברי, נשי או שוויוני.

טיפולוגיה של ז'אנר

לצד מחקרים שנכתבו אודות גבולותיו, מאפייניו והיבטיו האידיאולוגיים של הז'אנר, ולצד ניסיונות ספורים יחסית לעסוק בשאלת יחסי הכוח בין המינים, נכתבו מספר מחקרים שעסקו בניסיון לערוך טיפולוגיה של סרטי הז'אנר.

שץ (Schatz, 1981: 29-36) מציע למקם את הקומדיה הרומנטית בתוך מסגרת רחבה יותר של ז'אנרים הוליוודיים – קטגורית-על אותה הוא מכנה ז'אנרים של אינטגרציה. קטגוריה זו ניצבת כניגוד לקטגורית-על נוספת: ז'אנרים של חוק וסדר. ז'אנרים של חוק וסדר מתמקדים בדמות גברית המתפקדת לרוב כדמות מושיעה או גואלת, ולכן ממוקם בלב ליבם של הקונפליקטים המרכזיים שז'אנרים כמו המערבון, סרט הגנגסטרים והבלש הפרטי מעלים. הקונפליקטים בז'אנרים אלה מוחצנים – מתורגמים לאלים פזיות. הקונפליקט נפתר ע"י הרחקה או חיסול של הגורמים המאיימים על הסדר החברתי. בחלק מהסרטים, הפתרון העלילתי הוא פרובלמטי – הגיבור לא תמיד מפנים את הערכים ואת סגנון החיים של הקהילה אשר למענה הוא פעל, אלא מעדיף לשמר את האינדיבידואליות שלו. לעומת זאת, ז'אנרים של אינטגרציה חותרים לקראת השתלבותן של הדמויות המרכזיות בתוך הקהילה. הגיבורים בז'אנרים אלה הם זוג (רומנטי) או קבוצה (משפחה), עם נטייה לדומיננטיות נשית. הקונפליקטים האישיים והחברתיים בז'אנרים אלה מופנמים, מתרגמים למונחים רגשיים. האנטגוניזם הבין-אישי הופך לבסוף שולי ביחס לכינונה של קהילה אינטגרטיבית והרמונית. במקרים רבים, האינטגרציה מתבטאת באמצעות אהבה רומנטית.

האסטרטגיה שנוקט כאן שץ דומה לאסטרטגיה שהוא מפעיל כאשר הוא ניגש לבדוק את מאפייני הקומדיה הרומנטית עצמה – בשני המקרים החתירה היא לקראת צמצום או זיקוק התופעה הז'אנרית למהות בסיסית הפועלת עפ"י עקרון מרכזי אחד. שץ אמנם ער לחפיפה הקיימת בין שני סוגי הז'אנרים ולעובדה שהחתירה לקראת כינון של סדר אינה שונה באופן מהותי מהחתירה לקראת כינונה של אינטגרציה (עמ' 34), אך למרות זאת הוא משתמש בדיכוטומיה כללית זו ככלי ניתוח הבלעדי של סרטי הז'אנר ההוליוודיים. האבחנה הבסיסית בין שני סוגי ז'אנרים בסיסיים יוצרת מספר בעיות: בעיה ראשונה קשורה לעובדה שמה שמכונה ז'אנרים של אינטגרציה עשויים לתפקד בו בזמן גם כז'אנרים של חוק וסדר (לדוגמא: הקומדיות הרומנטיות *It Happened One*

Night, My Man Godfrey; בעיה שנייה קשורה לעצם האחדותם של ז'אנרים שונים אשר אינם מתנהגים תמיד עפ"י אותם עקרונות תמטיים ואידיאולוגיים (לדוגמא: ההבדל הבסיסי בין קומדיות רומנטיות למלודרמות רומנטיות בכל הקשור לתהליך האיחוד ההטרוסקסואלי); בעיה שלישית קשורה להנחה המשתמעת מצורת מיון זו לפיה כל הסרטים השייכים לז'אנר נענים או מצייתים למשטר ז'אנרי אחד. כל שלוש הבעיות הללו נובעות כאמור מהנטייה להתייחס לז'אנר במונחים הומוגניים.

טיפולוגיה המתמקדת במיון פנים-ז'אנרי של הקומדיה הרומנטית מופיעה לראשונה אצל קוול (Cavell, 1981), המזהה סוג מסוים של קומדיות רומנטיות אותן הוא מכנה בשם - קומדיות הנישואין מחדש (the comedy of remarriage). מה שמאפיין קומדיות רומנטיות אלה היא ההתמקדות בזוג הטרוסקסואלי שחוזה כבר פרק זמן של חיים משותפים וממוסדים. לכן הקומדיות הרומנטיות של הנישואין מחדש מתחילות היכן שהקומדיות הרומנטיות האחרות מסתיימות- הן מתחילות רגע לאחר סיומו של ה"הפי-אנד" המסורתי, ותכליתן לבחון מחדש את טיבו וטבעו של מוסד הנישואין ומידת יכולתו לשמש מסגרת הולמת לחיים משותפים. לכן, טוען קוול (p. 85), קומדיות הנישואין מחדש מסיטות את הדגש מהשאלה המקובלת בקומדיה הרומנטית - האם בני הזוג יתחתנו - לשאלה האם בני הזוג יישארו גרושים או יתאחדו מחדש. משמעות אבחנתו של קוול אודות קיומו של תת-ז'אנר או תת-קטגוריה ז'אנרית קשורה לאפשרות להרחיב את הדיון אודות מקומו של מוסד הנישואין - הן במסגרת הז'אנר של הקומדיה הרומנטית והן ביחס להקשר חברתי-תרבותי בו הז'אנר פועל. היא מאפשרת למשל לשאול מדוע העיסוק בנישואין מחדש נעשה לא פחות חשוב מסוגיית הנישואים עצמם.

עם זאת, הטקסטים שמכנס קוול תחת קטגוריה זו הם בעייתיים. בעיה ראשונה -לא כל שבעת הטקסטים בהם דן קוול אכן מתארים נרטיב של נישואין מחדש. הסרטים *It Happened One Night* ו- *Bringing Up Baby* אינם מסתיימים באיחוד מחדש של זוג שנפרד/התגרש אלא בפרידה מבן-בת זוג "שגוי" לטובת פרטנר הולם יותר. *The Lady Eve* מסתיימת בהנחתו המוטעית של הגבר כי הוא הולך להתאחד עם אישה אחרת, אך בפועל הוא מתאחד עם אותה אישה. בכל מקרה, בני הזוג בסרט זה אינם מספיקים לחוות חוויות משותפות של זוג נשוי - הם נפרדים רגע קט לאחר שהם נישאים. סרט נוסף בו דן קוול, *Adam's Rib* (עלעו של אדם, 1949) הופק בהקשר חברתי-תרבותי שונה מזה של שאר הסרטים שהוזכרו. אלא שגם כאן אין מדובר בגירושין ובנישואין מחדש אלא בפרידה לזמן קצר אשר במהלכה אין איום של ממש על הזוגיות. רק הסרטים *The Awful Truth* (1937), *Philadelphia Story* (סיפורי פילדלפייה, 1940) ו- *His Girl Friday* מצייתים לנרטיב של הנישואין מחדש - בשלושתם מובלטת קיומה של "היסטוריה" משותפת, עבר הקושר אותם יחדיו גם כאשר הם מבקשים להיפרד ולבחור לעצמם בני זוג אחרים.

בעיה שנייה היא אי הכללתן של קומדיות רומנטיות כמו *My Favorite Wife* (1940) או *Mr. And Mrs. Smith* (*מר וגברת סמית'*, 1941) בתוך הקורפוס של המחקר - למרות שמבחינת המבנה הנרטיבי שלהן הן משתייכות לקטגורית הנישואין מחדש. אחת הסיבות האפשרויות להיעדרותן של קומדיות רומנטיות אלה מתוך הקורפוס קשורה להעדפות האישיות של קוול - הבחירה והסלקציה שלו מבוססים, כפי שהוא עצמו מעיד, על טעם אישי. הוא מעדיף להתמקד בסרטים הנתפסים בעיניו כ"יצירות מופת".

צורת מיון מחייבת ושיטתית יותר מציעה קרניק (Karnik, 1995), המתבססת על השיטה המורפולוגית לניתוח אגדות-עם של פרופ (Propp, 1968). מסגרת העבודה הפרופיאנית מאפשרת, לטענתה, לחשוף את המבנה הנרטיבי הפרדיגמטי של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. מבנה זה כולל שתי קטגוריות: קומדיות רומנטיות של מחויבות (Commitment) וקומדיות רומנטיות של אישור מחדש (Reaffirmation) (p. 131). שני הסוגים, ממשיכה קרניק, מתמקדים בעימות מיני ובחיזור. ההבדל ביניהם הוא שקומדיות ההתחייבות מתמקדות בכינון האיחוד ההטרסקסואלי ואילו קומדיות האישור מחדש חותרות לקראת איחוי מחדש של בני הזוג לאחר שהנסיבות המופיעות בתחילת הסרט גרמו לפרידתם.

טענתה של קרניק היא שאין הבדל ממשי בין שתי הקטגוריות שהיא איתרה; הקטגוריה השנייה אינה אלא גרסה מורכבת ומסובכת יותר של הקטגוריה הראשונה, אך המבנה הנרטיבי של שתי הקטגוריות מתועל לאותה מטרה - מימושו של האיחוד ההטרסקסואלי:

"These two types of screwball comedy stem from the same cultural myth of the American Dream. The viability of the American work ethic and conservative notions of marriage and the family are present in both forms. They are, in a sense, elements of the same story: hard work and socially acceptable notions of heterosexual love and marriage lead to the establishment of the comic/romantic couple at the end of commitment comedies. Reaffirmation comedies simply continue this basic theme, beginning some time after the establishment of the comic/romantic couple. The characters in reaffirmation comedies have fallen short of these ideals. The emphasis of the narrative is on steering the couple back toward the goals and commitment they have abandoned. Such films often begin with the separation of the couple, and the film then traces their reconciliation" (1995: 131-132).

הקומדיות הרומנטיות שקרניק מכנה בשם reaffirmation זהות למעשה לקטגוריה שקוול מכנה בשם נישואין מחדש, אך קרניק עומדת על כך שלא קיימת כל זיקה בין הקטגוריה שהיא מכנה

Reaffirmation לבין הקטגוריה שקוול מגדיר בשם Remarriage. טענתה המוצדקת היא שחלק מהסרטים בהם דן קוול אינם עוסקים כלל בתימת הנישואין מחדש, אלא בתימת ההתחייבות. העירוב בין קטגוריות שונות גורם לכך שקוול מחמיץ הבדלים בסיסיים בין סרטים השייכים למעשה לקטגוריית המחויבות לבין סרטים השייכים לקטגוריית האישור מחדש. עם זאת, נראה שקרניק נתלית בקורפוס הפרובלמטי של קוול כדי להכחיש כל זיקה הקיימת בכל זאת בין הקטגוריה שהיא מציעה לבין הקטגוריה שמציע קוול, גם אם היא תקפה רק לגבי חלק מהסרטים שהוא מנתח. בין אם נכנה את הקטגוריה בשם Reaffirmation או בשם Remarriage, מדובר במבנה נרטיבי דומה.

אלא שהבעיה המרכזית בצורת המיפוי של קרניק אינה קשורה לאשראי המוגבל שהיא מעניקה לקוול, אלא לאופן המיפוי עצמו. הביקורת שהיא מפנה כלפי קוול אודות עיוורונו ביחס להבדלים הבסיסיים הקיימים בין הקומדיות הרומנטיות שהוא בחר לכנס תחת קטגוריה אחת, תקפים גם לגביה. כך למשל היא מתייחסת לטקסטים כמו *Bringing Up Baby*, *It Happened One Night* ו- *Holiday* (חופשה, 1938) כמי שמשתייכים לקטגורית זהה - קטגוריית ההתחייבות. העילה לכך, טוענת קרניק (p. 133), נובעת מהפתרון הנרטיבי המסיים קומדיות רומנטיות אלה - כל אחד מבני הזוג מתפשר על עמדותיו הבסיסיות למען האיחוד ההטרסקסואלי. אלא שהשימוש שעושה קרניק במודל הסכמתי של פרופ - מודל שאינו רגיש לוריאציות נרטיביות בכלל ולטקסטים מורכבים בפרט - אינו מאפשר לה לראות את ההבדלים המשמעותיים בין הסרטים *It Happened One Night*, *Bringing Up Baby* ו- *Holiday*. מבלי להיכנס בשלב זה לניתוח מפורט של טקסטים אלה, אציין רק שכל אחד מהסרטים האלה מייצג סוג שונה לגמרי של מחויבות בין בני הזוג - תוצר של דינמיקה גברית/נשית (או נשית/גברית) שונה. תהליך האיחוד או המחויבות בסרטים האלה אינו תוצר של פשרה הדדית של הזוג אלא תוצר של דומיננטיות גברית (*It Happened One Night*) או דומיננטיות נשית (*Bringing Up Baby*). הסרט *Holiday*, לעומת זאת, עוסק במחויבות טוטלית לערכים אינדיבידואליים ולא למוסד הנישואין - דבר המוביל לפירוק הקשר הזוגי וכינונו של זוג הטרסקסואלי "חדש" המתאפיין בעקשנות משותפת לא לכופף את תשוקותיהם האישיות לטובת הסדר הסימבולי התובעני, המיוצג ע"י אביה של הפרוטגוניסטית.

מחקרים אלה, העוסקים בטיפולוגיה של הקומדיה הרומנטית, התמקדו בקורפוס הסרטים שהופקו בהוליווד בשנות ה-30 וה-40. באחרונה התפרסם מחקרו של רובינפלד (Rubinfeld, 2001) העוסק במיון של קומדיות רומנטיות שנוצרו החל משנות ה-70 ועד סוף המאה ה-20. למחקר יש חשיבות רבה זה לעבודה זו משום שאף היא עוסקת בסוגיית יחסי הכוח בין המינים בקומדיה הרומנטית. רובינפלד נוקט בשיטת הניתוח הסטרוקטורלית של לוי-שטראוס ופרופ לא רק כדי לזהות דפוסים של מבנים נרטיביים האופייניים לז'אנר, אלא בעיקר כדי לבדוק את היחס בין מבנה נרטיבי ליחסי כוח מגדריים. בהקדמה לספרו (xv) הוא מציג ארבעה מבנים נרטיבים בסיסיים החוזרים על עצמם לאורך כל הקומדיות אותן הוא בדק בשלושים השנים האחרונות:

“Every Hollywood romantic comedy utilizes at least one of these four plots; most of Hollywood romantic comedies combine two or more of them: *pursuit plots, redemption plots, foil plots, and permission plots*” (Rubinfeld, 2001: xv).

מודלים נרטיביים אלה אינם מאופיינים או מזוהים מגדרית – הדמות המרכזית המניעה את הנרטיב ונמצאת במרכזו עשויה להיות גבר או אישה. עם זאת, ניתוח סטטיסטי של הקומדיות הרומנטיות שהופקו בשלושים האחרונות עפ"י עיקרון דומיננטיות גברית/נשית מובילה את רובינפלד למסקנה שרוב הקומדיות הרומנטיות בשנים אלה – במיוחד בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20 מוטים מגדרית ואידאולוגית ומקדמים דומיננטיות גברית ואידאולוגיה שמרנית-פטריארכלית (Rubinfeld, 2001: 81-89). אם כן, למרות הפוטנציאל החתרני הקיים בז'אנר הקומדיה הרומנטית בפרט ובז'אנרים הוליוודיים בכלל, מעט מאד טקסטים מימשו פוטנציאל זה. לכן, קובע רובינפלד, המודלים הנרטיביים השונים של הקומדיה הרומנטית מספרים למעשה בעיקר את סיפורו של הגבר.

בעלילת הרדיפה (*pursuit plot*) מתבטאת הדומיננטיות של הדמות הגברית במרדף שהוא מנהל אחר האישה בה הוא חושק. למרות סירובה ההתחלתי של הגיבורה להיענות לחיזוריו של הגבר, מצליח הגבר להכניע אותה ולכפות עצמו עליה. כל מה שהגיבורה אומרת או עושה במסגרת העלילה הוא חסר משמעות משום שסופה של העלילה הוא בלתי נמנע. לעתים, קובע רובינפלד (עמ' 5), נוקט הגבר באלימות או מאיים באלימות כדי להשיג את מבוקשו. באופן הזה מאשש מודל נרטיבי זה דומיננטיות גברית שאננה ובטוחה בעצמה הזוכה לגיטימציה מצידה של האישה בעצם היענותה/כניעתה לחיזוריו האגרסיביים של הגבר.

המודל הנרטיבי השני שמציג רובינפלד, עלילת הישועה/גאולה, מופיעה בשתי גרסאות: עלילת גאולתו של בעל לב-האבן (*coldhearted redemption*) ועלילת גאולת הלב השבור (*brokenhearted redemption*). עלילת גאולת לב-האבן מציגה גיבור מריר שאינו מסוגל לאהוב. אהבתה של הגיבורה משנה את הגבר המסוגל עתה לאהוב. ע"י כך, הגיבורה "מרככת" הן את הגבר והן המסמנים התרבותיים של הגבריות. ואולם בו-זמנית, ממשיך רובינפלד, מוצאת עצמה הגיבורה לכודה בנרטיב שמחליש אמנם את הדומיננטיות הגברית, אך בו בזמן מחזק שליטה גברית. הסיבה לדואליות זו נובעת מהתנאים המאפיינים את האיחוד ההטרוסקסואלי. כוחה של האישה לשנות את עמדתו של הגיבור ביחס לאהבה ואיחוד ההטרוסקסואלי אינו חופף ליכולתה לשנות את יחסי הכוח הממשיים ביניהם. כך למשל בסרט *Groundhog Day* (1993) מממש הגבר בסוף הנרטיב את תשוקתו כפי שהיא הוגדרה בתחילת הסרט – להשיג את הגיבורה. לכן, מסכם רובינפלד:

“... the coldhearted redemption plot is basically a warmhearted fairy tale that manages to suggest equality while typically en/gendering inequality” (Rubinfeld, 2001: 15).

הגרסה השנייה של עלילת הגאולה - עלילת גאולת הלב-השבור - דומה למדי מבחינת המהלך הנרטיבי לגרסה הראשונה; ההבדל המרכזי ביניהן נעוץ בעובדה שעלילת גאולת הלב השבור מעמידה במרכז הנרטיב דמות גברית הסובל מאהבה נכזבת או מבדידות; זהו גיבור העורג לקשר אינטימי ורומנטי מחייב ובעל משמעות. גאולתו מתבטאת בהופעת דמות נשית המסוגלת לגאול אותו מייסורי בדידותו ואהבותיו הנכזבות.

המסגרת הנרטיבית השלישית שמציע רובינפלד מתבססת על הרעיון של הפרטנר/ית השגוי/ה. נוכחותה של דמות זו בקומדיה הרומנטית היא אופציונלית, אך נוכחותה אינה מייצרת מסגרת נרטיבית אוטונומית – היא כפופה לאחת משתי המסגרות הנרטיביות – עלילת הרדיפה או עלילת הגאולה.

המסגרת הנרטיבית הרביעית והאחרונה - עלילת ההסכמה - עוסקת בקונפליקט בין הפרוטגוניסטים (גבר ואישה כאחד) לבין דמות סמכותית/הורית המתנגדת לאיחוד. קונפליקט זה עשוי להתפתח בשני כיוונים אפשריים: הדמות הסמכותית נכנעת או משתכנעת ומעניק אישור ולגיטימציה לאיחוד; האפשרות השנייה היא שהדמות הסמכותית ממשיכה להתנגד לאיחוד, והזוג צריך להחליט – לפרק את המסגרת הזוגית או לממש אותה למרות התנגדותה של האוטוריטה.

מודל נרטיבי זה של קומדיות רומנטיות עומד במרכז דיונו של פריי (Frye, 1969: 163) אודות הקומדיה היוונית החדשה (Greek New Comedy). סוג זה של קומדיה מתאפיין בתנועה של הנרטיב לקראת כינונה של צורה חברתית חדשה. בתחילה הדמויות הדומיננטיות, בעלות הכוח, מבקשות למנוע את האיחוד בין הבחור לבחורה; דומיננטיות זו גם מקנה להן את הכוח להגדיר ולעצב את צביונה של החברה. אלא שבסופו של הנרטיב, התחבולה שאפשרה לבחור ולבחורה להתאחד היא גם זו המאפשרת את התגבשותה של חברה חדשה סביב דמותו של הגיבור הרומנטי. הפורמולה הנרטיבית שמשרטט פריי אודות הדמות החוסמת את הגיבור בפני מימוש תשוקתו להתאחד עם הבחורה מייצרת למעשה נרטיב אדיפלי – מאבק בין תשוקתו של הבן לרצונו של האב. האופן בו נפתר המאבק בין הבן לאב מכתוב למעשה את פתרון התסביך האדיפלי. התרככות האב והסכמתו למעשה האיחוד מאששת את הנרטיב האדיפלי; המשך התנגדותו לאיחוד בין הבחור לבחורה ומימושו של האיחוד על אף התנגדותו של האב קוראת תגר על נרטיב זה ומערערת על עצם תוקפו של חוק האב.

סוג הטיפולוגיה שעורך רובינפלד לקורפוס הסרטים של הקומדיה הרומנטית רלוונטיות למחקר זה, שאף הוא עוסק ביחסי הכוח המגדריים של ז'אנר זה. עם זאת, צורת עבודתו כמו גם אבחנותיו של רובינפלד מעוררות מספר בעיות עקרוניות. בעיה ראשונה קשורה למסגרת הזמן. בחירתו של רובינפלד לעסוק בקומדיה הרומנטית בשלושים השנים האחרונות נראית שרירותית ולא מנומקת. הוא אינו מסביר מדוע בחר לעסוק דווקא בקומדיות הרומנטיות שנוצרו החל משנות ה-70. שנית, למרות המודעות שמפגין רובינפלד ביחס להבדלים המשמעותיים בין הקומדיות הרומנטיות

שנוצרו בשנות ה-70 לקומדיות הרומנטיות שנוצרו במהלך שנות ה-80 וה-90, הניתוח הסטרוקטורלי והסטטיסטי שלו מתייחס לקורפוס זה כאל חטיבה או מעגל ז'אנרי אחד. גישה זו סובלת, אם כן, מהעדר רגישות לשינויים שהתחוללו בז'אנר במהלך פרק זמן ארוך זה. שלישית, הימנעותו כמעט מוחלטת מהגדרת מאפייניו וגבולותיו של הז'אנר גורמת לשילובם של טקסטים שמאפייניהם הז'אנריים אינם הולמים את הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית. רביעית, המודלים הנרטיביים שמציע רובינפלד הולמים אך ורק את האופציה הרומנטית ההטרסקסואלית, ואינם מציעים מרחב לטקסטים ז'אנריים המציעים אופציה רומנטית לא הטרסקסואלית. בעיה חמישית קשורה לשיטת הניתוח הסטרוקטורלי שרובינפלד נוקט – שיטה הגורמת לו להצניע את האלמנטים הקומיים המאפיינים נרטיב קומי. כתוצאה מכך מסרס רובינפלד לעתים קרובות את משמעותו של הטקסט ומעוות את יחסי כוח הממשיים בין הפרוטגוניסטים. הדבר בולט במיוחד במודל הנרטיבי של עלילת הרדיפה, אותו מאפיין רובינפלד במונחים של הפעלת אלימות ממשית או סימבולית מציידו של הגיבור כלפי הגיבורה (Rubinfeld, 2001: 5). הדוגמאות שהוא מביא מסרטים כמו *L.A. Story* (סיפורי לוס-אנג'לס, 1991) או *I.Q. מי. קיי*, (1994) מציגים אמנם דמויות גבריות הנחשקות באהבתן לפרוטגוניסטיות, אך הן אינן חותרות לממש זאת באמצעים אלימים. אקט מסוג זה היה משנה בהכרח את הגדרתם הז'אנרית של טקסטים אלה. ניכר שרובינפלד נוטה במקרים אלה להצניע את ההקשר הקומי בו נאמרות רפליקות בעלות צביון אלים כביכול, ומעדיף להתייחס אליהן באופן ליטרלי. בעיה שישית קשורה לעצם הגדרת המודל הנרטיבי השלישי, זה העוסק בפרטנר השגוי, במונחים אוטונומיים. נוכחותו של הפרטנר השגוי בקומדיה הרומנטית היא כאמור אופציונלית, אך גם כאשר נעשה שימוש במוסכמה ז'אנרית זו, ברוב המקרים הפרטנר השגוי ניצב ברקע או בשולי הנרטיב. קיימים אמנם מקרים יוצאי-דופן בהם הפרטנרית השגויה ניצבת במרכז הנרטיב (כמו למשל בקומדיות הרומנטיות *Ten* (1979) ו- *The Woman in Red* (האישה באדום, 1984), אך רובינפלד מזכיר אותם בכפיפה אחת יחד עם טקסטים בהן הפרטנרית השגויה שולית לחלוטין (בקומדיות רומנטיות כמו *Working Girl* (נערה עובדת, 1988) ו- *Housesitter* (אישה בהפתעה, 1992).

ואולם הבעיה האחרונה שברצוני להצביע עליה היא המשמעותית ביותר בהקשר של המחקר אודות יחסי הכוח בין המינים בקומדיה הרומנטית. קביעתו של רובינפלד לפיה ז'אנר הקומדיה הרומנטית מציית לרוב לאידיאולוגיה הדומיננטית היא תולדה של הנחה מוקדמת אודות טיבם ואופיים השמרני של ז'אנרים הוליוודיים בכלל. במידה רבה, מניח רובינפלד את המבוקש והדבר ניכר בעיקר באופן בו הוא מנתח טקסטים בהם מתקיים שוויון כוח מוחלט בין המינים. הדוגמאות הבולטות בהקשר לכך הן הסרטים *When Harry Met Sally* ו- *Sleepless in Seattle* (נדודי שינה בסיאטל, 1993). אחת הסיבות המרכזיות להטיה זו בה לוקה ניתוחו של רובינפלד קשורה לנטייתו ליצור זיקה או חפיפה בין גבריות לבין מוסד הנישואין. מוסד זה נתפס כספוג בנורמות והערכים של החברה הפטריארכלית, ולכן האיחוד ההטרסקסואלי המסתיים בטקס חתונה או בהבטחה לטקס כזה, נתפס בעיני רובינפלד, כמו בעיני רבים אחרים, כניצחון של הגבר. אלא שגם אם יש תוקף לטענה זו, לפחות מסוג מסוים של פרספקטיבה פמיניסטית, היא

הופכת פרובלמטית כשמבקשים להחיל אותה על יחסי הכוח בין המינים בז'אנר זה או אחר. הסיבה לכך קשורה לא רק למוסכמות הספציפיות של הקומדיה הרומנטית המתאפיינות בחתירה הדדית לקראת איחוד הטרנסקסואלי, אלא בעיקר משום שהקריטריון המרכזי אותו יש להעמיד למבחן הוא לא אקט האיחוד עצמו אלא תנאי האיחוד; מה שיש לבחון הוא לא את עצם כינונה של מסגרת אינטימית ורומנטית מחייבת ופורמלית, אלא את טיבה וצבינה של מסגרת זו. במלים אחרות, מוסד הנישואים הוא לא בהכרח המובן מאליו או "הסדר הטבעי" שמבקש המגדר הגברי לכוון; לעתים קרובות, זוהי המוטיבציה המניעה את הדמות הנשית. לטעון שמוטיבציה נשית זו מייצגת למעשה אידיאולוגיה פטריארכלית חוטאת בפשטנות.

לסיכום, אם כן, שיטת המיון שרובינפלד מציע מבקשת לבדוק את הקשר או היחס בין מבנים נרטיביים להירארכית הכוח בין המינים. במובן זה, היבטים מסוימים בטיפולוגיה שהוא מציע פורים ומפרים. עם זאת, גם מחקרו של רובינפלד סובל מהנטייה לצמצם את מגוון התופעות הז'אנריות ולהדגיש בעיקר דפוס כוח אחד, המתאפיין בדומיננטיות גברית. הטיפולוגיה שאני מציע ביחס לקומדיה הרומנטית הקלאסית מבוססת על בחינת טיבה של הדינמיקה בין בני הזוג ובדיקת מערך יחסי הכוחות ביניהם. קומדיות רומנטיות בכלל וקומדיות רומנטיות קלאסיות בפרט חותרות כאמור לקראת איחוד הטרנסקסואלי. האיחוד הוא במידה רבה לא רק פונקציה של התגברות משותפת של בני הזוג על המכשולים הניצבים בדרכם, אלא גם ואולי בעיקר פונקציה של כוח. המיפוי שאני מציע לערוך לז'אנר מבקש להעמיד את שאלת יחסי הכוח כקריטריון מרכזי. מנקודת-מבט זו, תוצג ההטרונגיות של ז'אנר הקומדיה הרומנטית הקלאסית כתוצר כמעט בלעדי של דינמיקת הכוח המתהווה בין בני הזוג. הוא משפיע על הממד הקומי של הטקסטים, כמו גם על האידיאולוגיה המשתמעת מהם.

ניתוח הקורפוס של הקומדיה הרומנטית עפ"י קריטריון זה של יחסי הכוח בין בני הזוג יחשוף חמש קטגוריות:

קטגוריה ראשונה עוסקת בקומדיות רומנטיות בהן יחסי הכוח נוטים לטובת הגבר; כאן האיחוד ההטרנסקסואלי הוא בד"כ תוצר של תהליך למידה אשר במסגרתו הגבר הוא המורה/מחנך ואילו האישה היא התלמידה.

קטגוריה שנייה מתאפיינת ביחסי כוח הנוטים לטובת האישה; כאן האיחוד ההטרנסקסואלי הוא בד"כ תוצר של תהליך אשר במסגרתו מצליחה האישה לרוקן את הגבר מנכסיו הסימבוליים לטובת סגנון חיים המהווה אלטרנטיבה לנורמות והערכים המקובלים.

קטגוריה שלישית מדגישה יחסי כוח שוויוניים בין המינים; לאף אחד מבני הזוג אין עמדת כוח עדיפה על זו של האחר. מאזן "אימה" זה מונע את האפשרות שאחד מבני הזוג יעבור תהליך של שינוי או המרה של ערכים. השינוי המניע את הנרטיב של קבוצת הסרטים השייכת לקטגוריה זו הוא פרידתם של בני הזוג בתחילת הסרט ואיחודם המחודש בסוף הסרט. בין הפרידה לאיחוד לא מתרחש "שום דבר" - במונחים של המרת תשוקותיהם של כל אחד מבני הזוג.

קטגוריה רביעית משחזרת למעשה את המודל שמציע פריי; כאן הכוח ממוקם אצל דמות הורית/סמכותית המבקשת להכפיף את רצונה על הגיבורים, בעיקר כדי למנוע את האיחוד. במסגרת נרטיב זה, אחד מבני הזוג או שניהם ייצאו לבסוף למאבק באב ויצליחו להמיר את עמדותיו המסורתיות.

קטגוריה חמישית עוסקת בקומדיות רומנטיות בהן מאבקי הכוח אינם נושאים אופי הטרסקסואלי. הכוונה היא לכינונו של קשר רומנטי ואינטימי בין פרטנרים שזהותו המגדרית של לפחות אחד מהפרטנרים אינה הטרסקסואלית. בחרתי בהגדרה "איחוד לא-הטרסקסואלי" כדי לכלול במסגרתה לא רק טקסטים שעוסקים באופן ישיר ומובהק ביחסים אינטימיים ורומנטיים בין לסביות או הומוסקסואלים אלא גם קומדיות רומנטיות המתאפיינות באקט של התחפשות של אחד הגיבורים או שניהם למין השני באופן המעודד, גם באופן עקיף וסמוי, את אפשרות מימוש של איחוד לא הטרסקסואלי. קומדיות רומנטיות מסוג זה מעניינות במיוחד לא רק משום שהן מציעות אלטרנטיבה לסכמה ההטרסקסואלית הדומיננטית, אלא גם משום שהן עוסקות בשני סוגים שונים של יחסי כוח: הן בין בני הזוג עצמם והן בין בני הזוג לישות סמכותית נון-דיאגטית, המצויה לעתים קרובות מחוץ למסך ופועלת "מאחורי הקלעים" של הנרטיב (קוד הצנזורה, למשל).

הטיפולוגיה שאני מציע, אם כן, נשענת על חלוקה לחמש קטגוריות: שלוש הקטגוריות הראשונות עוסקות בוריאציות שונות של יחסי הכוח בין גברים לנשים הטרסקסואלים; הקטגוריה הרביעית מתמקדת ביחסי הכוח בין הזוג ההטרסקסואלי לדמות אוטוריטיבית (אב, למשל) שביכולתה למנוע את האיחוד; הקטגוריה החמישית דנה באפשרות לייצר נרטיב רומנטי לא הטרסקסואלי. כאן, בדומה לקטגוריה הרביעית, שאלת הכוח עשויה לנדוד מהדינמיקה בין בני הזוג לדינמיקה בין בני הזוג לדמויות סמכותיות – דיאגטיות ונון-דיאגטיות, המופקדות על הסדר הסימבולי הפטריארכלי.

פרק שלישי: הקומדיה הרומנטית הקלאסית - 1934-1942

מבוא: קולנוע וחברה באמריקה בין המשבר הכלכלי הגדול למלחמת העולם השנייה שנות ה-30 היו תור הזהב של הקולנוע באמריקה, כפי שמכריזים מאסט וקווין (Mast & Kawin, 1996: 243) בספרם אודות ההיסטוריה של הקולנוע. ב-1938 למשל ביקרו כשמונים מיליון צופים בשבוע בבתי הקולנוע, שהיוו כשישים וחמישה אחוזים מכלל אוכלוסיית ארצות הברית. ב-1937 הופקו יותר מחמש מאות סרטים ע"י האולפנים הגדולים. הצורך לספק את הביקוש הגדול לסרטים הבטיח את המשך קיומה של שיטת האולפנים, שהלכה ונעשתה מורכבת יותר עם המעבר לייצור סרטי קולנוע מדברים: נפתחו מחלקות חדשות שהתמחו בסאונד (כתיבת מוסיקה מקורית, יצירת מיקסים של סאונד באולפני הקול, דיבוב ועוד), ומחלקת כתיבת התסריט עברה תהליכי התמחות והתמקצעות – התסריט נכתב ע"י בעלי מקצוע שונים (הרעיון נכתב ע"י תסריטאי אחד, פיתוח התסריט ע"י שני וליטוש הדיאלוגים ע"י שלישי). חלוקת עבודה זו לא פסחה גם על מחלקת הבמאים, שרובם קיבלו לידיהם את התסריט הגמור זמן קצר לפני שהחלו לצלם את הסרט, ומסרו את חומר הגלם למערכת העריכה מבלי שתהא להם האפשרות להתערב בשיקולי העריכה של מחלקת העורכים.

למעט תקופות קצרות של שפל, תעשיית הקולנוע ההוליוודית לא רק שלא נפגעה מהשפל אלא להפך – היא נהנתה מעדנה – הן מבחינת היקף ייצור הסרטים והן מבחינת היקף מספר הצופים. זאת למרות, ואולי דווקא בגלל, ניסוחו של קוד הצנזורה של הייס שנכנס לתוקף ב-1934. הקוד הכריז שסרטי קולנוע יימנעו מייצוגן של סיטואציות אלימות (ע"י גנגסטרים, אך במיוחד ע"י המשטרה), קרבה מינית יתרה (בין בני זוג שאינם נשואים, אקט של בגידה או ניאוף – ייצוג של סיטואציה אינטימית המתרחשת מחוץ למסגרת הנישואים) או הצגת אורח חיים לא חוקי או לא מוסרי במונחים חיוביים. קוד הפקה זה ביקש להעניק למוסד הנישואין צביון של מוסד קדוש ולא של מוסד המעניק חסות לתשוקות מיניות. במובן זה, כך לפחות טוענים מאסט וקווין, הדהד הקוד את האתוס המוסרי של החברה האמריקאית:

"The code was a unique historical document that attempted to formulate, concretely and precisely, the publicly admissible mores of an entire culture – the kinds of deeds suitable for public depiction and, especially, the kind of words (now that movies could talk) suitable for public utterance" (Mast & Kawin, 1996, p. 245).

שיטת האולפנים אימצה את הקוד, וזה הפך במהרה לאחד מהביטויים המובהקים ביותר של קונבנציות הייצוג של הוליווד בתקופה זו. העובדה שהקוד נכפה על תעשיית הקולנוע ע"י גורם מבחוץ טושטשה ע"י הפנמתו והפיכתו לאחד מסימני ההיכר האסתטיים הבולטים ביותר של הקולנוע האמריקאי. בכך הצטרף הקוד לשאר הפורמולות שכווננה הוליווד: אופן בניית הסיפור, אפיון דמויות, קסטינג, עיצוב המרחב, סגנון צילום, מוסיקה ועוד. התמסדותן של צורות ז'אנריות

בתקופה זו, טוענים מאסט וקווין, נובעת מעיקרון המפתח של התעשייה למצות הצלחה של צורה נרטיבית מסוימת באופן מקסימלי. סרטים לא נתפסו כמיוחדים או אינדיבידואלים אלא זוהו כחלק מקבוצה רחבה יותר של סרטים.

חדירתו של הסאונד לתעשיית הקולנוע והפיכתו לחלק בלתי נפרד מהמבע הקולנועי השפיעה על הרפרטואר הז'אנרי של הוליווד. בולטת היווצרותו של ז'אנר סרטי המיוזיקל, שבתחילה נשען על גרסאות קולנועיות למחזות זמר שהועלו בברודוויי. התמורות הטכנולוגיות והטכניות ליצור סינכרוניזציה בין קול לתמונה אפשרו לביים סצינות ריקוד מורכבות מבחינה קצבית המלוות במקצבים מוזיקליים תואמים. בנוסף, נוצר מחזור או מעגל של סרטי העיתונאים. אלה אופיינו במונחים של הגגסטרים מבחינת צורת לבושם ואופן פעולתם שנע על הגבול בין החוקי לפלילי, אך הוצגו כבעלי מענה לשון חריף, שנון ומושחז. נוכחותו הדומיננטית והמצטברת של דמות העיתונאי לא הצטברה לכלל ז'אנר ספציפי, משום שנוכחותה של דמות זו חצתה גבולות ז'אנריים, בין היתר גם בקומדיות רומנטיות כמו *It Happened One Night* או *His Girl Friday*.

כך הפך השימוש בקול לאחד המאפיינים הסגנוניים המרכזיים של הוליווד הקלאסית. התופעה הבולטת ביותר ביחס לסאונד הוא השימוש הבולט בדיבור, בעיקר דיאלוגים. הדבר ניכר בקומדיות הרומנטיות – בעיקר קומדיות הסקרובול – בהן האפקטים הקומיים היו בעיקר תוצר של דיאלוגים שנונים ועוקצניים בין הפרוטגוניסטים, ופחות תחבולות סלפסטיות שאפיינו את הקולנוע האילם. לדומיננטיות של הדיבור היה אפקט על סגנון הצילום, העמדת המצלמה וזוויות הצילום. אלה התמקדו בעיקר את הדובר ואת תגובתו של הנמען. לכן ההעדפה הייתה לצלם את הדמויות במדיום או קלוז אפ, ובזווית ישרה. בהתאם לכך, התפתח סגנון עריכה שנמנע מחיתוכים מהירים או איטיים מדי שהיו עלולים להסיח את דעתו של הצופה מתוכן דבריה של הדמות הדוברת או המאזינה.

למרות היווצרותו של סגנון הוליוודי הומוגני, פחות או יותר, גיבש כל אחד מאולפני הקולנוע זהות ייחודית משל עצמו. הדבר בולט במיוחד ביחס לשני אולפני הענק MGM ו-Paramount. הראשון נחשב לדיקטטורי והצנטרליסטי מבין כל האולפנים, בעיקר בשל צורת העבודה שהנהיגו המפיקים לואיס בי. מאייר (Mayer) וארווינג תלברג (Thalberg). פרמונט, לעומת זאת, התאפיין במבנה ארגוני פחות נוקשה והדוק אשר אפשר חירות רבה יותר למפיקים, במאים ותסריטאים אינדיבידואלים. מ.ג.י.מ היה סטודיו משופע בכוכבים: גרטה גרבו, ג'ין הארלו, ג'ואן קרפורד, קתרין הפבורן, קלרק גייבל, ג'יימס סטיוארט, ספנסר טרייסי ועוד. פרמונט היה אולפן של במאים ותסריטאים: ארנסט לוביטש, ג'וזף פון שטרנברג, ססיל בי. דמיל, לאו מקארי, פרסטון סטרגיס, בילי ווילדר ואחרים. ולכן בעוד שפרמונט אפשרה לבמאים להחצין ולהפריז בסגנונם הקולנועי, הרי ש.מ.ג.י.מ הצניעה סגנון קולנועי מופרז לטובת מוצר נוצץ, מלוטש, יפה ומכובד (ניסוחם של מאסט וקווין, עמ' 249). במהלך שנות ה-30 הפך מ.ג.י.מ לאולפן הקולנוע המזוהה עם מוצרים קולנועיים בידוריים המיועדים לכל המשפחה, ובכך הפך לאולפן המצליח

ביותר בתקופה זו עם להיטים כמו *The Wizard of Oz* (הקוסם מארץ עוץ) ו- *Gone With the Wind* (חלף עם הרוח) – שניהם מ-1939.

אולפני Warner Bros. נטו שלא להשקיע יתר על המידה בערכי הפקה (תפאורות, תלבושות, סצינות המון) והתמקדו בסרטים המבוססים על דיאלוגים שנונים, חדים ומהירים. הם התמחו בסרטי גנגסטרים, ביוגרפיות ומיוזיקלס. במאי הבית שלהם כללו את מייקל קורטיז, מרויין לירוי, ללואי בייקון ובסבי ברקלי, ושחקנים כמו האמפרי בוגארט, גיימס קגני, אדוארד ג'י רובינסון, פול מוני, בטי דייוויס, דיק פאוול ועוד. אולפני וורנר נחשבו לאולפן שהיה מחויב, יותר מכל אולפן אחר, לעיסוק בבעיות חברתיות. הדבר בולט במיוחד בסרטי בהפקת מלודרמות המעמידות במרכז דמויות נשיות המתמודדות על מקומן בחברה האמריקאית בשנות ה-30 וה-40. וורנר גם נחשב לאולפן שתמך באופן לא מסויג במדיניות הניו-דיל הכלכלית של הנשיא רוזוולט, והמבקר המפורש והחריף ביותר של עליית המפלגה הנאצית לשלטון בגרמניה.

אולפני Twentieth Century-Fox התמחו בהפקת סרטים היסטוריים ובסרטי הרפתקאות שבוימו ע"י ג'ון פורד והנרי קינג, ובשחקנים כמו טיירון פאוור והנרי פונדה. כמו כן הם הפיקו קומדיות עממיות בכיכובם של וויל רוג'רס ושירלי טמפל. אם וורנר היו מחויבים לבעיות חברתיות כלליות, הרי שאולפני המאה העשרים התמקדו בבעיות העוסקות בתא המשפחתי האמריקאי.

אולפני RKO התמחו במיוזיקלס המעודנים של פרייד אסטר וג'ינג' רוג'רס, ובקומדיות הרומנטיות שבהן כיכב קרי גרנט וביים הווארד הוקס. הוקס עבד גם תחת המפיק הארי קוהן (Cohn) באולפני Columbia, שהעסיק גם את פרנק קפרה וג'ורג' קיוקור – שהרבו לעבוד במסגרת ז'אנר הקומדיה הרומנטית.

עם זאת, חשוב להזכיר ששום במאי לא התמחה בבימוי סוג מסוים בלבד של סרטים, אלא הם נעו באופן וירטואוזי בין ז'אנרים שונים. הווארד הוקס הוא דוגמא מצוינת לכך: הוא ביים קומדיות רומנטיות, סרטי גנגסטר, מערבונים ומיוזיקלס. נגיעותיו בכל ז'אנר הן בעלות חשיבות קולנועית משמעותית – כך למשל הסרט *Scarface* (פני צלקת, 1932) הוא אחד הטקסטים המכוננים של ז'אנר סרטי הגנגסטרים. סגנונו הקולנועי מתאפיין בנטייה לברוטליות והצנעת הרגש. הדגש של הוקס הוא על פעולה יותר מאשר שרטוט הנפח הפסיכולוגי של הדמות הפועלת.

הוקס לא היה במאי אולפנים טיפוסי; הוא לא היה כבול בחוזה לשום אולפן. כמו כן הוא היה מפיק עצמאי שעבד עם מספר אולפנים (וורנר ברוס, ר.ק.א, קולומביה). כמו כן הוא נחשב למספר הסיפורים הטוב ביותר בתקופת האולפנים. הוא עצמו היה מעורב בכתיבת התסריטים לסרטים שהוא ביים – הן ככותב בלעדי והן ככותב-שותף. הקומדיות הרומנטיות הבולטות שביים במהלך תקופה זו הן: *Twentieth Century* (המאה העשרים, 1934), *His Girl Friday* ו- *Ball of Fire*.

בדומה להווארד הוקס, גם פרנק קפרה נהנה מחירות יצירתית במסגרת אולפני קולומביה, שם הוא שיתף פעולה עם התסריטאי רוברט ריסקין, שכתב עבורו את מרבית התסריטים לסרטיו החשובים. הקומדיות הרומנטיות הבולטות שיצר בתקופה זו הן *It Happened One Night*

ו- *You Can't Take it With You*.

פרסטון סטרג'ס, בדומה לקפרה, כתב וביים קומדיות מוסריות שנונות שעסקו בסוגיות אמריקאיות אקטואליות. אך בניגוד לקפרה, התאפיין סטרג'ס באירוניה וציניות שעמדו בניגוד לנימה האופטימית שאפיינה את עבודותיו של קפרה. סטרג'ס החל את הקריירה הקולנועית שלו בכתיבת תסריטים – בעיקר לקומדיות רומנטיות. הוא כתב למשל את התסריט לקומדיה הרומנטית *Easy Living* (1937) לפני שהחל לביים קומדיות רומנטיות כמו *The Lady Eve* ו- *The Palm Beach Story* (סיפורי פאלם ביץ', 1942).

מבין הבמאים הנוספים שעבדו במסגרת הז'אנר ראוי לציין את ג'ורג' קיוקור שהתמחה בעיקר בעיבוד הצגות ברודווי לקומדיות רומנטיות כמו *Holiday* ו- *Philadelphia Story* - שתיהן בכיכובם של קתרין הפבורן וקרי גרנט. קיוקור נודע כמי שהיטיב להפיק משחקניות קולנוע הרבה יותר מכל במאי קולנוע אחר שעבד באותה תקופה. הסיבה לכך, בניסוחם של מאסט וקווין (262), הייתה כפירתו של קיוקור במידת תקפותן של האבחנות אודות ההבדלים בזהותם המינית והמגדרית של גברים ונשים. עמדתו ביחס להבדלים אלה התבטאה גם בזהותו המינית ההומוסקסואלית של קיוקור עצמו.

מחקרים היסטוריים ותיאורטיים ביקשו למקם את הקומדיה הרומנטית הקלאסית בהקשר של המשבר/שפל הכלכלי הגדול בשנות ה-30 (Knight, 1959; Bergman, 1981; Sennett, 1973; Neale & Krutnik, 1990; Schatz, 1981; Harvey, 1987). ההסבר השכיח שניתן להופעת ז'אנר זה בשנים הראשונות של שנות ה-30 זוהה עם צביונו האסקפיסטי, שהתבטא בעיקר בסיומו הטוב של הנרטיב: הן במישור הרומנטי - מימושן של האיחוד ההטרוסקסואלי - והן במישור האלגורי - איחוי הקרעים החברתיים: "If earlier thirties comedy was explosive, screwball comedy was implosive: it worked to pull things together" (Bergman, 1981:133-134).

על אף חשיבות ההצבעה אודות התרחשותו של אירוע היסטורי כסיבה מרכזית להיווצרותה של הקומדיה הרומנטית, סובל הסבר זה באותה נטייה שעליה עמדתי בהקשרים אחרים של חקר הז'אנר - הנטייה למקם תופעה קולנועית ז'אנרית באמצעות הקשר חברתי-כלכלי-תרבותי אקסלוסיבי. הנטייה לערוך הומוגניזציה של הז'אנר, כמו גם הנטייה להציג אותו בהקשר של מאורע היסטורי אחד, מרדדת ומשטיחה את הז'אנר ואת ההקשר ההיסטורי בו הוא נוצר. לכן ראוי לבדוק את הקומדיה הרומנטית הקלאסית ביחס לשינויים נוספים שהתחוללו בתקופה בה

הוא נוצר – תמורות שחלו בזירה הכלכלית, אבחנות מעמדיות, השכלה, מעמד האישה, תפקידי מין ויחסי הכוח בין המגדרים והשפעתם האפשרית על תפיסת מוסד הנישואין.

במחקרו אודות אהבה ורומנטיקה באמריקה במהלך המאה ה-20, מציין זיידמן (Seidman, 1991) כי החל מסוף המאה ה-19 משתנה השיח ציבורי אודות החיים האינטימיים של החברה האמריקנית. אחד החידושים הבולטים שזיידמן מאתר במסגרת שיח זה הוא העיסוק במין, ההופך אחד הקריטריונים המרכזיים בהגדרת מושג האהבה ותנאי בסיסי לקיומם של חיי נישואים מוצלחים ומאושרים. תהליך הסקסואליזציה של האהבה והרומנטיקה, טוען זיידמן (66), קשור לתהליך חברתי רחב יותר המתאפיין בשינוי מעמדם של מוסדות חברתיים כמו מוסד הנישואין. במסגרת תהליך זה הולכות ונעלמות המסגרות החברתיות המסורתיות והאינטימיות של קהילות מצומצמות לטובת מסגרות חברתיות רחבות והטרוגניות יותר. המסגרות החברתיות האינטימיות, שזיידמן מכנה בשם "Island Communities", עוברות תהליך של משבר והיעלמות בשל שינויים כלכליים מסיביים (כינון של קורפורציות, צמיחת הבנקים המסחריים, מסחור של החוות החקלאיות, עלייתו של השוק הלאומי) ושינויים דמוגרפיים שהתחוללו בעקבות הגירה מסיבית של קבוצות אתניות שונות – ובעקבות זאת עליית מעמדה של העיר כמרכז חברתי-תרבותי-כלכלי.

לשינויים חברתיים וכלכליים אלה הייתה השפעה משמעותית ביותר על החיים האינטימיים של החברה האמריקנית:

"Getting individuals to identify a range of their physical, psychological and social needs with commodities are integral to an economy of giant corporations. The evolving American corporate economy encouraged the rise of a consumer culture that connects self-fulfillment to hedonistic and expressive values. The sexualization of wants, desires and pleasures was integral to this consumer culture" (Seidman, 1991: 67).

שינוי נוסף התרחש כאמור בעקבות גלי ההגירה והנהירה אל המרחב האורבני. האנונימיות של העיר, היחלשות מנגנוני הפיקוח והבקרה של סוכנים מסורתיים (משפחה, כנסייה, בית-ספר) על היחיד והופעתה של תעשיית הבידור במרחב הציבורי הפכו את העיר למקום המציע שפע אפשרויות להתנסות מינית ואינטימית שניתן לממשה גם מחוץ למסגרת מוסד הנישואין.

האפשרות לחוות חוויות מיניות, אינטימיות ורומנטיות שלא במסגרת הנישואין קשורה גם לשינויים שחלו בתפקידי המגדר. במחצית הראשונה של המאה ה-20, מציין זיידמן (p. 68), חודרות יותר ויותר נשים לשוק העבודה הודות לעליית הקורפורציות, צמיחת הביורוקרטיה הממשלתית וסקטור מספקי השירותים (service sector) והתרחבותם של המוסדות להשכלה גבוהה. שינויים חברתיים וכלכליים אלה הגדילו את האפשרויות שעמדו בפני נשים להשתלב

בשוק העבודה. עובדה זו, גם אם הייתה מצומצמת מבחינת היקפיה בעשורים הראשונים של המאה ה-20, אפשרה לנשים רבות להגדיר את עצמן במונחים אוטונומיים יותר מאשר בעבר – מסגרת הנישואין נתפסה יותר ויותר כמסגרת מגבילה, מחייבת ומדכאת. המרחב הציבורי הוצג כמפתח ומספק יותר מאשר המרחב הפרטי/משפחתי:

“... many respectable middle-class women were stepping out into the hitherto ‘impure’ domain of dance halls, cabarets, movies, restaurants and bars. They smoked, drank and conversed with men. This new sphere of public leisure encouraged intimacy and sexually expressive behavior”

(Seidman, 1991: 70-71).

האישה “החדשה” של העשורים הראשונים של המאה ה-20 אינה נרתעת, אם כן, לבטא תחושות מיניות/ארוטיות, להישאר רווקה או להינשא – אך לא להקים משפחה. השינוי שחל בסטטוס החברתי של האישה עורר בקרב חוגים שמרניים חרדות ביחס ליציבות מוסד הנישואין. חששות אלה היו מעוגנים סטטיסטית: שיעור מקרי הגירושין ב-1920 עלה באופן חד יחסית ל-1860 (בערך 8 מקרי גירושין על כל 1000 נשואים לעומת 1 על כל 1000 נשואים). במהלך השנים 1922-1926 חלה עלייה חדה ומשמעותית יותר – זוג אחד מכל שבעה זוגות נשואים התגרשו. משבר מוסד הנישואים בא לידי ביטוי בקומדיות הרומנטיות עצמן המתאפיינות בריבוי של סצינות בית-משפט או סצינות כמו-משפטיות (שחם, 2000).

אחד האפקטים של משבר מוסד הנישואין בעשורים הראשונים של המאה ה-20 הוא היווצרותו של שיח חדש שתכליתו הייתה לצקת תוכן חדש לתוך מסגרת זו. בהקשר זה מציין זיידמן (p. 73) קבוצת אינטלקטואלים ליברליים שכללה סוציולוגים, פסיכולוגים, רופאים, כתבים ועורכים של כתבי עת ומגזינים פופולריים שביקשו לקדם דימוי חדש של המסגרת הזוגית הממוסדת – דימוי המציג את החיים המשותפים כמושתתפים על עקרונות של אהבה והתאמה הדדית. הדגש בשיח אינטלקטואלי זה אודות חיי הנישואין ביקש להצניע את הערך של המסגרת המשפחתית ולהבליט את האיחוד הרומנטי/מיני בין הבעל לאישה. הרעיון היה לקדם את הנישואין לא כמוסד כלכלי וחברתי אלא כמרחב המאפשר לגבר ואישה להתאחד סביב המשיכה הרגשית והמינית השוררת ביניהם. זו אולי הסיבה לכך שהפונקציה המרכזית של סצינות בית-המשפט בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות לא הייתה לאשר מחדש את תוקפו החוקי והמוסדי של מסגרת הנישואים אלא להפך – הרעיון הוא להציג את מופרכות הניסיון להציל את האיחוד באמצעות סנקציות משפטיות. המנגנון המשפטי מוצג כאנכרוניסטי בכל הקשור ליישוב סכסוכים בין בני זוג. השיח המשפטי הרציונלי מוצג כאנטי-תזה לאופן הסקרובולי בו מתנהלת הדינמיקה בין בני הזוג.

גורם נוסף שנחלץ לסייע למוסד הנישואין, מצינת אילו (Illouz, 1997), הוא המדיה ההמונית בכלל ותעשיית הפרסום בפרט. זו הציגה את משבר מוסד הנישואין כתוצר של היעדר רומנטיקה בחיי בני הזוג. דפוסי החיזור הרומנטיים שאפיינו את תחילתו של הקשר הלכו ונעלמו, ומה שנותר

בחלל המשותף של בני הזוג הוא ריק מעיק. כדי להציל את מוסד הנישואים, מכריזות כרזות הפרסומת של התקופה, יש לעורר מחדש את האלמנט הרומנטי. שיקומה של הרומנטיות יתאפשר ע"י קישורה לפרמטרים כמו פיתוי, יצירת ריגושים, הפתעות, חידושים. וזאת ניתן להשיג באמצעות צורות שונות של צריכה – בתי-קפה, מועדוני לילה, סרטי קולנוע, רכישת פרטי לבוש חדשים ועוד. כך נבנית רטוריקה צרכנית הנשענת על עיקרון הסמיכות: צריכה של מוצרים מייצרת בו בזמן גם תחושות של הנאה, ריגוש, הרפתקנות וסיפוק המחלחלים לתוך מערכת היחסים בין בני הזוג. כך ביקשה תעשיית הפרסום לקדם את הרעיון לפיו חיי הנישואין אינם חייבים להיות מקור לכאב ותסכול אלא מרחב בו ניתן לממש את הפנטסיות המיניות והרומנטיות של בני הזוג:

"... pain was precisely what was slowly but surely eradicated from the hedonist idiom of love. As pleasure and excitement became paramount features of the romantic experience, the pain, the obstacles, and the difficulty that had been long seen as necessary and unavoidable features of love became not only unacceptable but, more importantly, unintelligible. The 'heaviness' of loving was starting to melt into the air of consumption, leisure, and pleasure" (Illouz, 1997: 47).

בחינת הקטגוריות השונות המרכיבות את הקומדיה הרומנטית הקלאסית מגלה יחס מורכב ואמביוולנטי לשיח רומנטי ואינטימי חדש זה. סוגיות כמו אהבה, רומנטיקה, תשוקה, מיניות, נישואין וגירושין מיוצגות באופן המעיד סתירות וניגודים. לצד תפיסת האיחוד הרומנטי במונחים של צריכה, הנאה ומשחק נוצרות קומדיות רומנטיות המבקרות את אורח החיים צרכני ואקסצנטרי זה, תוך זיהוי המוחלט עם צרכנות נשית המובילה לקטסטרופה כלכלית. הרעיון לקדם שיח רומנטי המבוסס על שותפות וחברות שוויונית בין בני הזוג התנגש עם שיח מסורתי יותר התופס את התא המשפחתי במונחים של מרחב מוסרי ולא מיני. סתירות וניגודים אלה מתבטאים בהבדלים בין חמש הקטגוריות שאציג להלן, ומייצגים בו בזמן את טווח פעולתו הרחב וההטרוגני של הז'אנר.

קטגוריה ראשונה: דומיננטיות גברית ושיקומו של הסדר הסימבולי

קומדיות רומנטיות השייכות לקטגוריה זו מתאפיינות בכך שהתשוקות המנוגדות של הגבר ושל האישה ספוגות במשמעות ערכית. הערכים בהם מחזיקה האישה, כמו גם תשוקותיה, מסומנים כמכשול העיקרי לאיחוד ההטרואסקסואלי. לכן המאבק המתחולל בין בני הזוג אינו מייצג קרב בין תשוקות מנוגדות, אלא מהלך שתכליתו להמיר את העמדות הערכיות בהן מתבצרת האישה לעמדות שמייצג הגבר.

קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו מאמצות את נקודת המבט הגברית, זו המחזיקה ב"ערכים האמיתיים" (Neale & Krutnik, 1990: 144). המהלך הנרטיבי שיוביל, בסופו של

דבר לאיחוד בין בני הזוג, מתמקד בניסיון של הגבר ללמד את האישה מהם הערכים הנכונים, הראויים. הוא ילמד אותה מה היא "באמת" צריכה לרצות - תוך סילוקן של אותן תשוקות "שגויות" שהיא מחזיקה בהם. תהליך ההמרה מתבטא, אם כן, בהתקדמותה של האישה לעבר העמדה בה ממוקם הגבר, זה המייצג את קול "האמת", את הידע אודות אופייה ומהותה של אהבה אמיתית.

העמדות השונות בהן ממוקמות הדמויות הגבריות והדמויות הנשיות בקבוצה זו, כמו גם הצגת כל עמדה במונחים חיוביים (הגבר) ושיליים (האישה), אינן קשורות אך ורק לתפיסה אמיתית או כוזבת של מושגים כמו אהבה, רומנטיקה וזוגיות. ברבים מסרטי קבוצה זו, סוגיית האיחוד ההטרסקסואלי נדונה בהקשר רחב יותר של הסדר חברתי הנכון והראוי. בקטגוריה זו של סרטים האישי הוא גם פוליטי, המרחב האינטימי והפרטי של בני הזוג אינו יכול להיות מנותק מההקשר הרחב יותר - זה של המרחב הציבורי. האיחוד ההטרסקסואלי אינו מצטמצם אך ורק למה שמתרחש במרחב האישי של בני הזוג אלא קשור הדוקות להקשרים החברתיים, הכלכליים והפוליטיים אשר במסגרתם פועלים בני הזוג. במלים אחרות, הרומנטיקה המתהווה בין בני הזוג עשויה להתממש לכדי איחוד הטרסקסואלי בתנאי שהבעיות החברתיות שהנרטיב מעלה ייפתרו. הסוף הטוב חייב להיות כפול: הן ברמה האישית (האיחוד בין בני הזוג) והן ברמה החברתית (סוגיות של חוק וסדר, צדק, פערים מעמדיים, אחריות חברתית ועוד).

כך, למשל, הסרטים *It Happened One Night* ו- *My Man Godfrey* - בהם אדון בהמשך בהרחבה - ממקמים את הנרטיב הרומנטי בהקשר של המשבר הכלכלי הגדול שפקד את ארה"ב בשנות ה-30. בשני הסרטים מאבד הגבר את מקומו המסורתי בתוך הסדר הסימבולי - הפטריארכלי. במקביל מוצגת האישה כמפונקת, אקסצנטרית וחסרת כל אחריות וסולידריות חברתית². במצב עניינים זה, האיחוד ההטרסקסואלי יוכל להתממש רק לאחר שהגבר ישיב לעצמו את העמדה "הטבעית" שלו בסדר הסימבולי (יצרני, אחראי, אקטיבי, בעל מודעות ואחריות חברתית) ורק לאחר שהאישה תפנים ותזדהה לחלוטין עם מטרותיו ועם ההירארכיה הנוקשה של הסדר הסימבולי - הפטריארכלי.

במסגרת תהליך זה של השבת הסדר הפטריארכלי תהפוך האישה למעין ילדה קטנה, ואילו הגבר יהפוך להיות מעין אב ולא רק בן-זוג. במהלך מסעם המשותף דואג פטר (קלרק גייבל), גיבור הסרט *It Happened One Night*, למזונה של אלן (קלודט קולברט) - הוא מתקין ארוחת בוקר במלון הדרכים, מלקט עבורה גזרים ביער. כמו כן הוא מגן עליה מפני איומים חיצוניים (הבלשים, סוכן המכירות תאב הבצע באוטובוס), אך בעיקר מסוכך עליה מפני עצמה, מפני העדר כל קומפלטנטיות לשרוד מחוץ למרחב המגונן שמספקים לה הוריה העשירים. בדומה, בסרט *Philadelphia Story* מאבדת טרייסי (קתרין הפבורן) את בטחונה העצמי ואת נטייתה להתמקד בעצמה. שתי הדמויות הגבריות המרכזיות בסרט - בעלה לשעבר, דקסטר (קרי גרנט), (בעלה לשעבר) ואביה - מאשימים אותה שהיא בלתי מושגת עבור הגברים. מנקודת מבטם היא מתנהגת כבתולה קדושה, אלה, המסתגרת במגדל שנהב שיצרה לעצמה משום שהיא אינה מסוגלת לסבול חולשות אנושיות. היא תופסת את עצמה כיצור מושלם, ולכן אף גבר אינו מספיק ראוי

עבודה. הפרוייקט של דקסטר הוא, אם כן, לכבוש או להכפיף את הבלתי ניתנת להכפפה - לכבוש את החומה שהיא הקיפה בה את עצמה. הפרוייקט הוא אמנם של דקסטר, אך הנרטיב מגדיר זאת כמשימה גברית קולקטיבית. באחד מרגעי השיא של הסרט, נושא העיתונאי קונור (גיימס סטיוארט) את טרייסי השתויה בזרועותיו לחדרה במעין טקס של גאולת בתולין. דקסטר מתבונן במחזה זה בשביעות רצון - הנה הולכת הבתולה המושלמת, נטולת החולשות, לאבד את תומתה. אמנם אקט הביתוק לא התרחש בפועל באופן ממשי - אך הממד הסימבולי של האירוע מערער את בטחונה העצמי של טרייסי והיא הופכת תלויה לגמרי בדקסטר. לקראת סוף הסרט, רגע לפני שטרייסי ודקסטר נישאים מחדש, היא מתוודה בפני בעלה: "אני לא יודעת על מה לחשוב יותר" ובכך היא הופכת באחת מאישה עצמאית לילדה המקבלת על עצמה את האוטוריטה הגברית. הממד הסימבולי של ההיפרדות מהבתולין, והפיכתה של הגיבורה מילדה לאישה באמצעות אקט זה, מגדיר את יחסי הכוח בין המינים באמצעות יכולתם של הגברים לשלול מנשים את מיניותן. העובדה שהאקט המשמעותי התרחש בזמן שטרייסי הלומת אלכוהול, למעשה חסרת הכרה, מדגיש את האקט הכוחני החד-כיווני שמפעילים הגברים על הגיבורה. במובנים רבים, מדובר כאן באקט של אונס במסגרתו כופים הגברים את מיניותם ואת מערכת הערכים הפטריארכלית שלהם על האישה. העדר כל תגובה מצד טרייסי מבטא סוציאליזציה נשית המאמינות שהדחף הגברי כמוהו כזכות עתיקת יומין של המין הגברי (קתלין גאו (Gough), אצל אדריאן ריצ', 2003).

בסרט אחר, *His Girl Friday*, מציגה הילדי (רוסלינד ראסל) הפרוטגוניסטית כישורים עיתונאיים יוצאי דופן ועצמאות מקצועית הזוכים להערכה רבה מצד וולטר (קרי גרנט) - עורך העיתון והבוס שלה. ועם זאת, במסגרת האינטראקציה ביניהם, וולטר חייב להיות הדומיננטי, השליט. בשני הסרטים - *Philadelphia Story* ו- *His Girl Friday* הפרוייקט העיקרי של הגבר הוא לא כל-כך לשנות תכונות אופי או להמיר מערכת ערכים שגויה אצל האישה - אלא בעיקר ללמד אותה להכפיף את עצמה לרצונותיו של הגבר כדי לשוב ולאשש את הסדר הסימבולי הפטריארכלי. תופעה זו בולטת במיוחד בסרט *Woman of the Year* (1942), הנפתח בסיטואציה המתארת היפוך תפקידי מגדר מסורתיים המהווה סכנה למבנה הפטריארכלי ולדומיננטיות הגברית. שני הפרוטגוניסטים עוסקים בעיתונאות, אך בעוד שהגיבור (ספנסר טרייסי) הוא עיתונאי ספורט פשוט, הגיבורה (קתרין הפבורן) מכהנת כעיתונאית חדשות בכירה המקיימת קשר רציף עם מנהיגי עולם, המשחרים לפתחה. סדר יומה הדחוס גורם לה לעתים קרובות להתעלם מקיומו לפרקי זמן ממושכים, ואף לשכוח שקבעו להיפגש לארוחת צהריים. בנוסף, היא אינה מעונינת בילדים, בשל עיסוקיה המרובים והמשמעות הרבה שהיא מעניקה לקריירה שלה. כמו כן, היא נהג לבשל, היא לא. השינוי מתרחש כאשר הפרוטגוניסט מחליט להיפרד מבת זוגו לאחר שזכתה בתואר אשת השנה. הוא הופך רווק ללילה אחד, שבסיומו מתגנבת הגיבורה לבית ומפתיעה אותו בארוחת בוקר. היא נכשלת לחלוטין במשימה "הפשוטה" שהציבה לעצמה, אך הגיבור סולח לה ומסתפק בעצם העובדה שאשתו למדה לבסוף למקם את עצמה במרחב "הטבעי" שלה כאישה. עכשיו הוא הבוס, והוא מבטא שליטה זו בסצינת הסיום כשהוא דוחף וחובט במזכיר הצמוד של אשתו - גבר המוצג במונחים נשיים/הומוסקסואלים - ובכך מכריז באופן סימבולי הן על כינונו המחודש של יחסי הכוח בין המינים והן על הדרתם של גברים "נשיים" אל מחוץ לסדר הפטריארכלי.¹

קומדיות רומנטיות אחרות השייכות למעגל זה ממקמות את סיפור האהבה בתוך מאורעות חיצוניים "גדולים" אחרים. כך, למשל, עלילת הסרט *Once Upon a Honeymoon* נפתח בערב מלחמת העולם השנייה, ומסתיימת בעיצומה של המלחמה. הסרט נפתח בכתובית: "אוסטריה, וינה – 1938". מיד לאחר מכן נראה שעון ענק שמחוגיו מעוצבים באמצעות סמל המפלגה הנאצית- זהו הזמן הנאצי, הפשיסטי. גיבורת הסרט, בחורה אמריקנית בשם קתרין (גי'נ'ר רוג'רס), עומדת להינשא לברון אוסטרי, המתגייס לשורות המפלגה הנאצית. קתרין מוצגת כמי שמנותקת לחלוטין מהאירועים הפוליטיים והצבאיים העומדים לעזע את העולם. כל רצונה הוא להתחתן עם גבר עשיר ומיוחס. בשיחת טלפון טרנס-אטלנטית לאימה, היא מבשרת לה בשמחה: "אני אהיה ברונית". היא גם מנופפת בגאווה בשמה החדש, המשדר יוקרה אריסטוקרטית: קתרין ביוט-סמית. היא מאמצת מבטא גרמני-אירופי. הנישואים לברון מוצגים, אם כן, לא במונחים של סיפור אהבה אלא במונחים אינטרסנטיים של קתרין. באמצעות נישואיה לברון היא תממש את פנטזיית סינדרלה שלה – פנטזיה העומדת בבסיס קומדיות רומנטיות רבות המסתייכות לקטגוריה זו, כפי שמבחין סאנט (Sennett, [1973] 1985: 20-51).

דפוס מיתאי/אגדתי זה בולט במיוחד באופן בו פועלת איב (קלודט קולברט), גיבורת הסרט *Midnight*. איב מגיעה לפריס חסרת כל, פוגשת נהג מונית בשם טיבור צ'רני (דון אמיצ'י), מסרבת לחיזוריו, ונקלעת לאירוע חברתי נוצץ של המעמד העליון המממש את חלומותיה והופך אותה לאישה הנחשקת והעשירה ביותר בפריז, תוך שהיא מאמצת שם חדש וזהות שונה. היא מציגה את עצמה בסלונים המפוארים של האריסטוקרטיה הצרפתית בשם אקזוטי: מאדאם צ'רני, מיליונרית הונגרייה. ההיבט החריג בסרט זה, ביחס לסיפור סינדרלה, הוא האקטיביות של הגיבורה ויכולתה לפעול בסביבה זרה. היא אינה מצפה באופן פסיבי שהנסיך יגלה אותה ויזמין אותה לנשף ריקודים, אלא פועלת במסגרת הנרטיב כדי לממש באופן אקטיבי את הפנטזיה. רק הופעתו של הגיבור, בשלב קריטי של הנרטיב, מונע מאיב לממש את תשוקתה להשתייך למילייה הצרפתי. הופעתו נושאת צביון של מורה/מחנך, המטיף לסגנון חיים צנוע אך ישר על פני סגנון ראוותני, נוצץ ומזויף. האיחוד בין טיבור לאיב בסוף הסרט מבטא את ניצחון הערכים שהוא מייצג. סיפור סינדרלה זוכה כאן לגרסה פרולטרית: הנסיך על הסוס הוא טיבור, נהג המונית, הגואל את הגיבורה מפנטזיות שקריות ומזויפות.

גם ב- *Once Upon a Honeymoon* הגשמת פנטזיית סינדרלה כרוך בשינוי או המרה של השם/זהות. אמה של קתרין, הגיבורה, אינה מרוצה מהחלטת בתה. היא מזכירה לה מהו שמה האמיתי, המקורי - קייטי אוהרה. צורת העריכה של שיחת הטלפון בין האם לבת מבהירה לצופה שהסרט מאמץ את עמדתה של האם. החיתוך מהאם לבת מבליט את הניגוד בין המרחב המפואר בו ממוקמת קתרין לבין המרחב הביתי החמים והפשוט בו ממוקמת האם. כך נבנית סדרה של ניגודים הנשואים ממד ערכי חד-משמעי: מקור/זיוף; אמת/שקר; אמריקאיות/גרמניות; פשטות/אריסטוקרטיות.

חטאיה של קתרין/קייטרין מרובים: היא עומדת להינשא נישואים תועלתניים, נטולי אהבה; היא מתכחשת לזהותה האישית והלאומית - מתכחשת לזהותה האמריקאית; ובעיקר - היא מוכנה להגשים את פנטזיית סינדרלה שלה במחיר "מכירת נשמתה" למכונת ההרס והמוות הנאצית. גאולתה של קתרין/קייטי מתרחשת עם הופעתו של מר אוטול (קרי גרנט), עיתונאי אמריקני, המתחזה לחיט עלית צרפתי, המופקד על מלחמתה החדשה. מצויד בסרט מידות, מודד אוטול את נתוני הגופניים של קתרין, תוך שהוא ממלמל מלים חסרות מובן בצרפתית. סרט המדידה מאבד במהרה את הפונקציה שלו והופך כלי משחק, הנושא אופי מיני - הסרט נח על איבריה האינטימיים של קייטרין/קייטי, מדגדג אותה; אוטול עצמו מציין בצער שהסרט נוטה לאחרונה "להתקפל". חדירתו של אוטול למרחב האריסטוקרטי/נאצי מוצגת במונחים הקלאסיים של הקומדיה הרומנטית: אינטראקציה בין גבר לאישה במונחים של משחק הנושא צביון מיני.

ואולם מה שגורם לתהליך ההמרה של קייטרין/קייטי הוא לא היכולת לשחק ביחד, אלא ההכרה של קתרין שכונתה להינשא לברון האוסטרי הייתה טעות. האינטראקציה של קתרין עם אוטול גורמת לה לפקוח את עיניה ולראות. בתחילת הסרט היא מעדיפה להאזין למוסיקה ולא למהדורות חדשות "משעממות" המודיעות על הצטרפות אוסטריה לרייך. בהמשך היא תשיל מעליה את זהותה המזויפת-תווית על התואר "ברונית", תוריד מעליה את התכשיטים היקרים שהברון העניק לה ותחזור להיות קייטי אוהרה. בסוף הסרט היא אף תתרום את תרומתה הצנועה למאמץ המלחמתי ותפיל את הברון האוסטרי, הדולק בעקבותיה, למימי האוקיינוס.

האיחוד ההטרסקסואלי מתממש, אם כן, לאחר שקתרין "מתה" וקייטי נולדה מחדש - הרגע בו מתעמתת הגיבורה עם זהותה האמריקנית, אותה מייצג העיתונאי הלוחם, מר אוטול. האיחוד, כפי שכבר ציינתי, חורג אל מעבר למרחב האינטימי האיש, הפרטי של בני הזוג. למעשה, הוא אינו יכול להתרחש במרחב פרטי, סוליפיסטי, מבלי שהוא יהיה ארוג אל תוך המרחב הציבורי או הלאומי. בסוף הסרט, מפליגים אוטול וקייטי באונייה חזרה "הביתה", לאמריקה. הבית שהם הולכים להקים יחד רווי במשמעות הלאומית של המושג בית.

הפנטסיה הנרקסיסטית הנשית בסרט זה, כמו גם בסרט *Midnight* - המבקשת לממש תשוקות ומאוויים אישיים באמצעות נישואין לגבר הלא נכון והלא ראוי - מתנפצת לרסיסים עם הופעתו של הגבר הנכון, זה המחזיק בערכי האמת. בסרט *Midnight* דולק נהג המונית טיבור צ'רני בעקבות איב ומצליח למנוע את כוונתה להינשא למיליונר הצרפתי ז'אק פיקוט. טיבור מצליח להמיר את ערכיה החומריים של איב לטובת חיי נישואים פשוטים, קונבנציונליים - שאמנם אינם מבוססים על ממון, אך נשענים על אהבה רומנטית "אמיתית" המתבטאת ביכולת לשחק וליהנות ביחד.

יכולתם של בני הזוג ליהנות, לשחק ולאהוב הוא העיקרון המדריך גם את הסרט *Ninotchka* (1939). כאן נבנה הסיפור האינטימי בצל שתי האידיאולוגיות הגדולות - הקומוניזם והקפיטליזם - שמייצגות שתי המעצמות הגדולות: בריה"מ וארה"ב. נינוצ'קה (גרטה גרבו), גיבורת הסרט, היא שליחה בכירה מטעם רוסיה הסובייטית המגיעה לפריז בשליחות המדינה. כל מושג ההנאה זר לה.

לטעמה, הנהנתנות המערבית היא ביטוי לניווט של החברה הקפיטליסטית וסימן להתמוטטותה. היא מתארת אהבה במונחים מדעיים מתחום הביולוגיה והכימיה, תוך שהיא לועגת לאופן בו התרבות מעדיפה להתמכר למיסטיפיקציות שהיא כוונה ביחס לאהבה.

נינוצ'קה, נאמנה לעקרונות הסגפניים והספרטניים של המפלגה הקומוניסטית, מגיעה לפריז כדי לעבוד - לא ליהנות. עיקרון השוויון האבסולוטי הוא ערך שאין בדעתה להפר. האתוס הקומוניסטי אינו מאפשר מבחינתה לנצל את עמדתה הבכירה כדי ליהנות ממנעמי המערב. בשם עיקרון השוויון היא אף מעצבת את זהותה במונחים אידיאולוגיים - היא, בראש ובראשונה, "חברה" (הסרט בוחר במכוון במלה "קומארד", הנושאת קונוטציות קומוניסטיות). במסגרת תפיסה עצמית זו, אבחנות מיניות ומגדריות אמורות להתבטל לטובת רעיון השוויון. במלים אחרות, החברה הקומוניסטית חותרת לא רק לקראת ביטול הירארכיות מעמדיות ויצירת חברה על-מעמדית, אלא גם לקראת חברה על-מינית.

התוצאה של הזדהות טוטלית עם הפרוייקט הקומוניסטי היא סגנון חיים נוקשה, רציני להחריד, נטול כל תשוקה. הליבידו כולו נכפף לעריצות הסופר-אגו הקולקטיבי. הסרט מעמת את נינוצ'קה הקרה והנוקשה מול דמותו של ליאון, נהנתן פריזאי, המנסה לפתות אותה לגוון את העמדות הנוקשות והרציניות בהן היא מחזיקה בעיקשות. הרגע בו מצליח ליאון להפיל את המחיצות הנוקשות האופפות את נינוצ'קה הוא הרגע בו נופל ליאון מהכיסא עליו ישב במסעדה. סיטואציה קומית - סלפסטית בסיסית זו, הנטועה עמוק בתרבות ההומור העממית והפופולרית של האומה האמריקנית - היא זו השוברת את הקרח. נינוצ'קה/גרטה גארבו צוחקת לראשונה. ומרגע זה, הצחוק, הכיף והאהבה אינם פוסקים לרגע. באמצעות הצחוק מלמד ליאון את נינוצ'קה שמהותה של התרבות המערבית הקפיטליסטית אינה ניצול ופערים מעמדיים אלא זו בעיקר תרבות המעניקה ליחיד מרחב חופשי, משוחרר בו הוא יכול ליהנות, להשתעשע, לאהוב.

עתה אבחן בהרחבה שתי קומדיות רומנטיות המייצגות, לטעמי, באופן מובהק קטגוריה זו של סרטים: *My Man Godfrey* ו- *It Happened One Night*. שתיהן ממקמות את האיחוד בין בני הזוג בתוך הקשר חברתי-כלכלי מובהק, ובצורך להשיב את הסדר החברתי והכלכלי המסורתי על כנו. במובן זה, אקט חינוכן של הנשים מהווה בו בזמן פרקטיקה של שיקום עצמי של גבריותם של המחנכים עצמם. לכן ייצוגם של יחסי הכוח בין המינים אינו עניין פרטי, אלא נושא משמעות פוליטית ולאומית מובהקת. שינוי הירארכית הכוח בין המינים לטובת הגבר היא בסיס להשבת היציבות והסדר החברתי והפוליטי. דיכוי תשוקותיה של האישה והכפפתן לסדר היום הגברי הוא תנאי הכרחי לשיקומה והיחלצותה של האומה האמריקאית מהמשבר הכלכלי.

טרנספורמציה של כוח: מהגבר הנשכח לגבר במרכז – *My Man Godfrey*

סימניו של המשבר הכלכלי הגדול בקומדיה הרומנטית נוכחים באופן המפורש ביותר בסרט זה. הסרט נפתח בצילום של אזור מגורים המואר בהדרגה באמצעות הצגת הקרדיטים של בעלי התפקידים בסרט (שחקנים, מפיק, במאי ועוד). השמות מוצגים באותו אופן בו מציגים חנויות בגדים יוקרתיות, מועדוני לילה, תיאטראות ובתי-קולנוע את מוצריהם. מיד לאחר שמסתיימת

הצגת הקרדיטים, נעה המצלמה בתנועת פאן ימינה כדי לחשוף מרחב עירוני שנוטר חשוך. באמצעות סצנה זו מוצגת התמה המרכזית של הסרט. פיצולו של המרחב העירוני לשני משטחים מנוגדים של אור וחושך משמש מטאפורה לפיצול החברתי והמעמדי של האומה האמריקנית. המרחב המואר מייצג את המעמד העליון אשר מנהל סגנון חיים יוקרתי, נוצץ, ראוותני - בעצם קולנועי. המרחב החשוך מייצג את אלה שלא ניתן להגדירם כשייכים למעמד כלשהו, הם מצויים מחוץ לסדר החברתי. עם זאת, הבחירה לתאר את המרחבים המנוגדים באמצעות תנועת מצלמה ולא בחיתוך מבליטה את העובדה שהעולם המתואר הוא עולם אחד, אחיד. אין מדובר במרחב גיאוגרפי-אורבני שונה, אלא במרחב אחד שהתפצל בשל סיבות שיובהרו במהלך הסרט. תנועת הפאן גם מבליטה את הגבול הדק המפריד בין מעמד למעמד, בין עוני לעושר. ואכן ידידו של גודפרי תוקף את מדיניות הסעד של הממשל בטענה שהיא חונקת כל יוזמה אישית ומעודדת פסיביות.

לאחר סצינת הפתיחה המופשטת, עורך הסרט קונקרטיזציה חומרית לרעיון שהוא הציג בפתיחה. תנועת מצלמה, טרוולינג שוט, עוקבת אחר תנועת האשפה המדרדרת ממורד הגבעה ועד למרגלותיה. שם חושפת המצלמה גברים המפשפשים באשפה, מחפשים מציאות. לא רחוק משם נמצא גיבור הסרט, גודפרי (וויליאם פאוול). הוא נראה מוזנח - בגדיו מטונפים, פניו מלוכלכים, זקנו צימח פרא. תנועת המצלמה מבקשת למקם אותו במקום הנמוך ביותר והמשפיל ביותר - למרגלות אתר האשפה. בתוך כך מייצר הסרט וריאציה לניגוד הבינרי הבסיסי שיצר בתחילת הסרט: ניגוד בין אלה המייצרים אשפה לבין אלה הניזונים ממנה.

אבל אלה הניזונים מהשיירים של המעמד העליון הם אופטימיים ביסודם - במיוחד גודפרי. הוא בטוח ששיפורים חיוביים בתחום הכלכלי הם רק עניין של זמן. הוא מחזיק בפיו מקטרת ומברך את חברו בברכת לילה טוב בשפה הצרפתית. הצגתו של גודפרי כבחור משכיל ואינטליגנטי היא בעלת משמעות אידיאולוגית רבה. הסרט כאילו מבקש לומר שהמצב הכלכלי הנוכחי הוא אנומלי משום שקורבנותיו הם גם, אולי בעיקר, אזרחים בעלי השכלה גבוהה המסוגלים לתרום רבות לשיקומה של הכלכלה האמריקנית.

בסצינה הבאה מתרחש רגע המפגש הראשון בין שני העולמות המנוגדים. הקיטוב המעמדי נושא אופי מגדרי מובהק. שתי אחיות, קורנליה ואיירין (קרול לומברד), מגיעות במכונית הדורה לאתר המזבלה במסגרת משחק שנשות המעמד העליון משחקות. שם המשחק הוא צייד הדלפון. הראשונה שתצליח לחזור לאולם המשחקים עם בן-אדם עני תזכה בפרס. קורנליה להוטה לנצח בתחרות והיא מנסה לשכנע את גודפרי להתלוות אליה כדי שתוכל להציגו לראווה ואז להחזירו למקומו. המפגש ההטרוסקסואלי הראשון בסרט, אם כן, הוא מפגש הנושא אופי של צייד. לא צייד הנושא צביון רומנטי או ארוטי אלא צייד כמעט ממשי, אינסטרומנטלי, המבוסס על היפוך הירארכית הכוח בין גברים ונשים, תוך השפלת הגבר ורמיסת כבודו. יחסה המבזה של קורנליה כלפי גודפרי מעורר אצלו תגובת זעם והוא מציע לה להסתלק מהמקום במהירות. תגובתו הלא צפויה של גודפרי מרתיעה אותה והיא נופלת. כך, באמצעות סצנה הזו, מגדיר הסרט את האופן בו יעסוק במפגש בין גברים לנשים – עימות טעון בין נשים עשירות חסרות אחריות, פטורות מכל אחריות, אקסצנטריות, המתייחסות לאחר כאל אובייקט להשתעשעות לבין גברים שירדו

מנכסיהם החומריים, ונאלצים להתמקם במרחב שאליו מתנקזת האשפה של המעמד השליט. מפגש טעון זה, המדגיש פערים מעמדיים שהם בו בזמן מגדריים, הוא הרגע בו מסמן הסרט את תחילתו של מהלך נרטיבי שיסתיים בהשבת את הסדר החברתי והכלכלי לקדמותו. במסגרת תהליך זה יוצר הסרט קשר בין רומנטיקה לכלכלה ופוליטיקה; הרומנטיקה אינה עומדת בפני עצמה, אלא היא פונקציה שתכליתה לשנות עיוותים מעמדיים ומגדריים. רק לאחר שינוי הירארכית הכוח ניתן יהיה לממש יחסים רומנטיים בין גברים לנשים.

סצנה זו, כמו גם הסצנה הבאה, המתרחשת במלון וולדורף ריץ' הניו-יורקי, מציגה את תמת המשחק - התמה המרכזית בקומדיה הרומנטית הקלאסית - במונחים מגדריים. נשים הן אלה שמשחקות ואילו הגברים הם אובייקט המשחק וקורבנותיו. גודפרי משתכנע להגיע לזירת המשחק, בעקבות תחינותיה של איירין, אחותה הקטנה של קורנליה. המלון נראה כמרקחה, בית-משוגעים, כפי שמציין זאת אביהן של קורנליה ואיירין. גב' בולוק, אימן של השתיים נראית שם מסתובבת עם בן לוויה בשם קרלו, המתפקד כחית מחמד ביזארית. באופן זה מסמן הסרט את גב' בולוק כדמות אקסצנטרית, המתייחסת לגברים כפי שהיא מתייחסת לבעלי חיים - אובייקטים למשחק ושעשועים בלתי פוסקים.

האנלוגיה בין הדמויות הגבריות המרכזיות מזדקרת באופן מיידי. גודפרי מכונה "האיש הנשכח" ("the forgotten man"), האיש שאף אחד לא מתעניין בגורלו ובקומפוטנטיות שלו. במהלך הסצנה בבית המלון פורש מר בולוק מהמקום, תוך שהוא מפטיר לעבר אשתו שאם היא מעוניינת באיש שכוח, היא יכולה למצוא אותו בבית, במיטה. כלומר, גם האיש העשיר ובעל האמצעים נדחק לשוליים מפני הדומיננטיות הדורסנית וההרסנית של הנשים. כך נוצרת אנלוגיה בין גודפרי למר בולוק - אנלוגיה החוצה פערים מעמדיים. האנלוגיה קשורה להיותם נשלטים ע"י נשים, היותם קורבנות של גחמות נשיות. בהמשך הסרט, יסתבר שאשתו של גודפרי נטשה אותו, מותירה אותו הלוך ופגוע. וגם קרלו, נער השעשועים האישי של גב' בולוק, נשרף אחרי גבירתו, מעורטל מכל סממנים גבריים, מתפקד כאילו היה ספקטקל - מושא להתבוננותן המשועשעת של נשים, מסורס. כך מייצר הסרט אידיאולוגיה היוצרת זיקה ברורה בין המצב הכלכלי לבין דומיננטיות נשית ושוליות גברית. ככל שיחסי הכוח בין בני הזוג או בתוך המשפחה נוטים לטובת הנשים, כך מצביע הסרט על התדרדרות מצבו הכלכלי של הגבר ושל התא המשפחתי.

ואולם למרות שגודפרי אמור למלא פונקציה דומה לזו שקרלו מגלם, הוא מוצג כגבר אחר, אשר אינו מוחל על כבודו. בנאום ההכתרה שלו כאיש השכוח הוא לועג לדפוס הביולוגי של המעמד העליון ומכנה אותם טיפשים חסרי בינה. דבריו מכוונים אמנם לכל הקהל אשר השתתף במשחק, אך למעשה הוא מכוון בעיקר לנשים. לאורך כל הסרט מציג הסרט את הנשים כיצורים מטופשים חסרות השכלה. חיצו הסרט מכוונים בעיקר כלפי דמות האם, גב' בולוק שאינה מבינה את שפתו הגבוהה של גודפרי, אך גם אינה מבינה סלנג בסיסי כמו "באקס" (דולרים). איירין הבת מוצגת כנערה חפה מכל מודעות חברתית (כשהיא פוגשת את גודפרי לראשונה במזבלה, היא שואלת אותו מדוע הוא בחר להתגורר שם) או מודעות עצמית (כשגודפרי מעיר אותה משנתה, ביום עבודתו

הראשון כמשרת בבית משפחת בולוק, היא אומרת לו עד כמה האפוטרופסות עליו כבן חסותה יפתח את האישיות שלה ואת תחושת האחריות שלה).

כניסתו/חדירתו לבית משפחת בולוק מייצרת וריאציה נוספת על הניגוד הבינרי בין המעמדות: בנוסף לטיפשות והבורות הנשית מול חכמתו והאירוניה המושחת של גודפרי, מוצג המעמד העליון, הנשלט ע"י נשים, כמעמד לא יצרני. להפך, הן מקדשות את חיי הבטלה וההוללות; המעמד הנמוך או חסרי המעמד, לעומת זאת הם יצרניים ופוריים. הניגוד מתבטא ביום העבודה הראשון של גודפרי אצל המשפחה. הוא מופיע לבית כאשר הוא לבוש בחליפה, נקי ומגולח. תפקידו הראשון הוא להגיש ארוחות בוקר לאם ולשתי בנותיה, הישנות עד מאוחר. סוכנת הבית מזהירה אותו מפני תגובותיהן הקפריזיות שלהן, במיוחד כאשר מעירים אותן משנתן. למרות האזהרות המרובות, צולח גודפרי את המשימה בשלום.

במקביל הופך גודפרי לדמות מחנכת. בתגובה להצהרותיה האגוצנטריות של איירין אודות פיתוח תחושת האחריות שלה, מעיר גודפרי בעדינות שביחסי חסות אין רק זכויות אלא גם חובות. מכאן ואילך מקבע הסרט את גודפרי כדמות של מורה/מחנך אשר תפקידו לשנות את דפוסי ההתנהגות הבלתי נורמטיביים של הנשים - עד לרגע בו ישתנו יחסי הכוחות הנוכחיים בין גברים לנשים. הצגת דמותו של גודפרי כדמות מחנכת מדירה אותו כמעט לחלוטין מהתחום הקומי. הקומיות מזוהה באופן חד משמעי עם נשים או עם קרלו, הנתין או העבד של גב' בולוק. קורנלייה למשל שברה חלונות ראוה בשדרה החמישית. איירין נכנסה לחדר הספרייה בבית כשהיא רכובה על גבו של סוס. בעלי מקצוע באים בתביעות נזיקין אל מר בולוק. קרלו נדרש להתנהג כשימפנזה כדי לשפר את מצב רוחה של איירין. האב ניצב חסר אונים מול האקסצנטריות הנשית, המייצרת סדר חברתי חדש המושתת על כאוטיות נטולת כל גבולות. הצהרתו כי המשפחה הזו זקוקה למשמעת נופלת על אוזניים ערלות. אובדן הסמכות של האב מתבררת יותר מאוחר כאובדן שליטה על נכסיו - הוא איבד את כל הונו. המשבר הכלכלי מוצג כתוצר ישיר של היפוך יחסי הכוח בין המינים - דומיננטיות נשית היא הסיבה לכאוס הכלכלי והחברתי. ואכן האם מוצגת כאחראית הבלעדית להעדר משמעת וגבולות ברורים של התנהגות. גודפרי שואל את איירין - בתגובה לנשיקה שכופה עליו איירין, כמו גם כניסתה לחדרו ללא רשות - אם אימא שלה לא הסבירה לה מה מותר לעשות ומה אסור, מהי התנהגות נאותה ומהי התנהגות פסולה. איירין עונה שאימא שלה יודעת רק לקשקש, אך לא לומר שום דבר בעל ערך כלשהו. ואכן דמותה הדומיננטית של האם מיוצגת כמי שמנותקת לחלוטין מהסדר הסימבולי, מהשפה. היא למשל בטוחה שמונח בורסאי כמו "שורט קאטס" הוא כינוי לתחתונים. את מלותיו של ההמנון האמריקני היא אינה מכירה כלל. כמו כן אין לה שום כלים כדי להבין שקרלו אינו באמת מוסיקאי, בוודאי לא מחונן ומבטיח, כפי שהיא סבורה.

גודפרי, אם כן, נכנס לתוך חלל ריק זה ולוקח על עצמו את תפקיד ההורה והמחנך. הרגע הזה בו גודפרי מתפקד כדמות של הורה ומחנך סמכותי המציב בפניה גבולות ברורים הוא גם הרגע בו איירין משנה את יחסה אליו - במקום נער שעשועים, בן חסות ומשרת הוא הופך להיות מושא תשוקותיה הרומנטיות. ורק ברגע שבו גודפרי יוכל לשנות את מיקומו בסדר החברתי, הוא יוכל להיענות לאיירין. עד אז הוא מתייחס לנשים בשוויון נפש מהול בבזז על התנהגותן האקסצנטרית

חסרת המעצורים. כאשר איירין כופה את עצמה עליו ומנשקת אותו על שפתיו, מגיב גודפרי בקרירות וממהר לנקות את שפתיו מהשפתון.

נוכחותו הסמכותית של גודפרי משנה את יחסה של המשפחה אליו. הצגתו כמסתורי, אלמוני, נטול עבר (מעיד על עצמו: "I am nobody"), מסייעת ליצור סביבו הילה. בהמשך, כאשר מתברר יחסו המכובד (צאצא של מייסדיה של אמריקה, בעל דם כחול) הוא הופך לדמות כמעט מאגית, בעלת יכולת וירטואוזית בתחום הכלכלי. הוא משכן תכשיט יקר שקורנליה הטמינה בחדרו במטרה להפלילו בגניבה והשקיע את הכסף במניות שהניבו תשואה מספיק גבוהה כדי להציל את משפחת בולוק מפשיטת רגל ולכונן עסק עצמאי משלו. אגב, זה לא מקרי שפעילותו הכלכלית מתבצעת בעיקר בתקופה בה שהו בנות משפחת בולוק באירופה. נוכחותן של נשים בסביבה מסכלת כל ניסיון לנהל פעילות כלכלית תקינה.

חזרתו של גודפרי אל לב לבו של שוק העבודה - הוא מקים מועדון לילה המיועד לשרת את אנשי המעמד העליון - מגדירה אותו מחדש ובאופן רשמי כגבר (בניגוד לקרלו, למשל, שתהליך הפמיניזציה שהוא חווה בבית בולוק מוצג כבלתי הפיך - ולכן הוא מודר סופית אל מחוץ לבית, הפעם ביוזמתו הנחרצת של מר בולוק). זהו גם הרגע בו הוא יכול להתפנות ולהרהר באיירין. רגע לפני שנפרד סופית ממשפחת בולוק עוד עמד גודפרי ליד הכיור ושטף כלים. איירין, לראשונה בחייה, ניצבת לידו ומסייעת לו. גודפרי הצליח לשנות אותה, אם כי היא לא מאבדת את החיוניות והספונטניות שלה. אלא שבמצב החדש, תכונות אלה אינן מאיימות יותר על הסדר הסימבולי. להתמקמות המחודשת של הגבר בלב לבו של הטריטוריה הכלכלית נלווית משמעות הקשורה ליחסי הכוח בין המינים. איירין, כמו יתר הנשים בנרטיב, מוגדרת מחדש כילדה שובבה המצויות תחת פיקוח ושליטה גברית מלאה. במסגרת זו, מוגבלת האקטיביות של איירין לארגון טקס נישואין חפוז.

אלא, שכאמור, כל זה אינו יכול להתממש אלא רק לאחר שגודפרי משקם את סמכותו הגברית. הסרט מסתיים במרחב החדש שיוצר גודפרי, ולא במרחב הדקדנטי והניהיליסטי המאפיין את משפחת בולוק. מצד אחר, זוהי האישה שמארגנת ומסדרת את המרחב הפרטי של הגבר ומעניקה לו צביון ביתי, זוגי. היא גם אחראית על ארגון מהיר ויעיל של טקס החתונה. התחום הפרוצדורלי של יצירת הזוגיות נותר האוטונומיה של האישה - כל עוד היא אינה שולטת במרחב הציבורי. במלים אחרות, כל עוד האישה אינה שולטת במרחב הציבורי, לא נשקפת סכנה לכאוס בתחום הציבורי והפרטי. הסדר החברתי מאוים רק כאשר האישה מפגינה דומיננטיות במרחב הציבורי, משליטה בו את הקפריזות שלה - אז גם המרחב הביתי נראה כמו "בית משוגעים". ברגע שנעשית ההפרדה, והגברים חוזרים לשלוט במרחב הציבורי, או אז גם תפקודה של האישה במרחב הביתי-משפחתי משתנה. גודפרי מאפשר לאיירין לנהל את המרחב הפרטי כדי למעשה להגביל את הגיבורה ולשלוט ממנה את חופש התנועה, כמו גם לשלוט ולפקח על מעשיה. עתה, במסגרת הסדר החדש-ישן, איירין היא זו התלויה כלכלית בגודפרי, ולא להפך. הדרתה של הגיבורה מהספרה הציבורית פירושה הדרתה מעיסוקים "גבריים". הדרה זו מוצדקת ע"י הנרטיב בכך שהנגישות

שניתנה לנשים לתחום הכלכלי גרמה לקטסטרופה. האישה יכולה לשלוט כאוות נפשה על התחום הביתי - כל עוד השליטה על התחום הכלכלי נתון בידיו.

My Man Godfrey, יותר אולי מכל סרט אחר של התקופה, עוסק בסכנת התפרקותו של הסדר הפטריארכלי בתקופה של משבר כלכלי. הוא יוצר זיקה ברורה בין משבר כלכלי לבין אוטונומיה כלכלית וחברתית של נשים. אוטונומיה זו מוצגת כמסוכנת משום שהיא מובילה לאנרכיה וכאוס חברתי וכלכלי. לכן יש צורך להירתם כדי לשנות מצב מסוכן זה. התיקון, כפי שמציינים ניל וקרונניק (Neale and Krutnik, 1990: 154), הוא בו בזמן שיקומו של הסדר הכלכלי ושל הסדר המיני. הסוגיה המרכזית של הסרט היא שיקום הסמכות הגברית בספרה הכלכלית והמגדרית. הסרט אינו מבקש להציע אלטרנטיבה לשיטה הכלכלית הקפיטליסטית, ולכן אין בו גם ביקורת כלפי עצם קיומם של פערים מעמדיים. הביקורת מתמקדת במצב האנרכי שנוצר בעקבות נוכחותה הדומיננטית של האישה בתא המשפחתי, תוך הדרת דמות האב מתפקידו כראש המשפחה. תכליתו של הפרויקט הכלכלי של גודפרי היא, אם כן, לחתור לקראת שיקום מעמדו של הגבר בספרה הכלכלית והמשפחתית. הוא הופך את המזבלה בה התגורר למועדון לילה שוקק, ובכך הוא מושיע את כל "האנשים השכוחים" שהתגוררו שם חסרי כל. אתר המזבלה, שהוצג בתחילה כמקום שנשים עשירות מגיעות אליו כדי לצוד גברים כאילו היו אובייקטים אקזוטיים - הפך ממרחב אנרכי למרחב פרודוקטיבי אשר במסגרתו גברים עושים עסקים, מגשימים את ייעודם כגברים המתפרנסים בכבוד, מייצרים מקומות עבודה ומשקמים את כלכלת המדינה (Neale & Krutnik, 1990: 155). שיקומה של גבריות כל-יכולה מיוצגת בסרט, כפי שמעיר ביץ' (Beach, 2002: 48), באמצעות חגיגה אוטופית של אתוס היוזמה הפרטית³. היכולת של הגבר לפעול במרחב, לשנות אותו באמצעות חזון אינדיבידואלי, מהווה גם תנאי הכרחי ליצירת קשר אינטימי ורומנטי בין גברים ונשים. איחוד הטרוסקסואלי רומנטי יכול להתרחש אך ורק בתוך הסדר הפטריארכלי.

מיקומה של סצינת הסיום במועדון הלילה "The Dump" מהווה סגירת מעגל. האתר שהוצג בתחילה כחשוד, עזוב ומדכא הפך להיות מרחב מואר, שוקק פעילות, יצרני ואוטופי. השוני בין האופן בו נפתח הסרט לאופן בו הוא מסתיים מייצג לא רק עמדה אופטימית ביחס לסיום המשבר הכלכלי, אלא מבטא גם הסתירות הטבועות ביחסה של הוליווד לפערים המעמדיים. פתיחת הסרט מתארת - בעיקר באמצעות השימוש בתאורה ויצירת הנגדה בין מרחבים מוארים וחשוכים - קונפליקטים שהינם אינהרנטיים להירארכיה המעמדית בחברה קפיטליסטית; סיום הסרט, לעומת זאת, מציע - הפעם באמצעות תאורה אחידה - מרחב אחיד נטול גבולות מעמדיים. במקום גבולות מעמדיים מכונן הסרט, כאמור, גבולות מגדריים.

קריסת חומות יריחו כאקט ביקורתי בתולי האישה: *It Happened One Night*

פרנק קפרה (Capra), במאי קומדיה רומנטית זו, הנחשבת לקומדיה הרומנטית המדברת הראשונה, מזוהה בעיני מבקרים וחוקרים רבים בעיקר עם ז'אנר זה⁴. אחת התרומות המרכזיות של קפרה בכינון של הקונבנציות הז'אנריות של הקומדיה הרומנטית הוא רעיון נוכחותו של גבול

או חומה בצורה המפרידה בין הפרוטגוניסטים. במהלך הסרט נאלצים הגיבורים ללון יחדיו בחדר משותף. העיסוק במרחב נפרד/משותף מאפיין את האינטראקציה בין פיטר לאלן מהרגע בו הם נפגשים באוטובוס. אלן משתלטת על מושב האוטובוס שפיטר סידר לעצמו. פיטר לא מוותר, כופה את עצמו על אלן, והופך את המושב הצר למרחב משותף לשניהם. בהמשך המסע מתרחש מעין משחק כיסאות אשר בכל פעם מסתיים בישיבה משותפת של שניהם. פעם אחת, למשל, הוא מחלץ את אלן מפני מחזר גס רוח ע"י הצגת עצמו כבעלה של אלן.

כך גם מציג פיטר את עצמו בפני פקיד הקבלה של המוטל. ובכל פעם חוצה פיטר, באופן אובססיבי, ריטואלי, את המרחב המשותף לשניים - באמצעות חבל ושמיכה. החץ שפיטר מכונן - חיץ שקרוטניק (Krutnik, 1998: 26) מציע להתייחס אליו כ- "locus classicus" של הז'אנר - מכונה על ידו "חומת יריחו". חומה זו אמורה לייצר מרחב מהוגן, מוסרי, אשר אמור לבטל כל אפשרות להיווצרות סיטואציה אינטימית בין גבר ואישה לא נשואים. בנוסף, מדגישה החומה לא רק עמדה מוסרית אלא גם הבדלים מעמדיים ומגדריים. הפערים המעמדיים מגולמים באופיים ותחום עיסוקם של הפרוטגוניסטים: פיטר משתייך למעמד הבינוני נמוך המתפרנס מכתובה לעיתון; הוא עיתונאי חרוץ ודעתן, המפוטל מהעיתון בשל חילוקי דעות עם העורך. אלן היא בת מיליונרים מפונקת ואקסצנטרית, הבורחת מאביה לניו-יורק כדי להינשא לקינג ווסטלי, טייס אקסצנטרי כמוה. ההבדלים המגדריים ביניהם קשורים כמובן לא רק לעצם ההבדלים המיניים ביניהם אלא לאפקט שיצר המשבר הכלכלי על תפקידיו ותפקודיו המסורתיים של הגבר (Maltby, 1998: 137-139). מלטבי מציין שיש להתייחס לתקופת המשבר הכלכלי הגדול לא רק במונחים כלכליים - התמוטטות מוסדותיה ומנגנוניה של השיטה הקפיטליסטית - אלא גם בהקשרים חברתיים ותרבותיים - בעיקר המשבר שפקד את מוסדות הפטריארכיה⁵. מוסדות אלה מזוהים עם חוק האב, אוטוריטה גברית שתפקידה לשמר ולשעתק את הסדר ואת היציבות החברתית המבוססת שימור הסימטריה בין מרחב ציבורי/גברי למרחב פרטי/נשי. השינויים שהתחוללו בשנות ה-20 במעמד האישה, שהתבטאו בהשתלבותן של נשים רבות יחסית בשוק העבודה, והמשבר הכלכלי הגדול שגרם לאבטלה רבה, גרמו לערעורו של הסדר הפטריארכלי והקפיטליסטי.

בהקשר זה, הפונקציה המרכזית של הנרטיב, הבנוי כסרט מסע, היא לשקם את האוטוריטה הפטריארכלית. הוא עושה זאת הן באמצעות כינונה של הדמות הגברית כדמות אוטוריטיבית והן באמצעות הכלתה של הגיבורה תחת הסדר הפטריארכלי. הסרט נפתח בהתרסה של הגיבורה נגד אביה המתנגד לרעיון שבתו תינשא לגבר שאינו מוצא חן בעיניו. התעקשותה של אלי להינשא לקינג ווסטלי מבטאת קריאת תגר על הסדר הפטריארכלי. הקונפליקט בין האב לבת מסתיים בבריחתה של אלי מספינתו המפוארת של האב. כותרות העיתונים למחרת מכריזים: "Ellen" "Andrew Escapes Father".⁶ הסרט מסתיים בהכשלת האיחוד שאלי השתוקקה לו ומומר באיחוד הטרוסקסואלי עם פיטר - הדמות הגברית שזכתה לברכתו של האב, ומהווה למעשה גרסה מוצלחת וסמכותית יותר מהאב עצמו. שיתוף הפעולה בין האב לפרוטגוניסט - נציגה המובהקים של הפטריארכליות - מסמנים את שיקומו של מוסד זה ואת חוסר התוחלת בניסיון של נשים לחתור תחת מוסד זה.

במהלך המסע המשותף של פיטר ואלי מבהיר הסרט מהו הפרוייקט הפדגוגי - חינוכי שאלי חווה ע"י פיטר. זה ממקם אותה מחדש כילדה חסרת אונים ונטול כוח כדי לחנכה מחדש וללמדה מהו מקומה הראוי – רכוש של הגבר. כבר בעימות הראשון ביניהם, באוטובוס הנוסע לניו יורק, פיטר תובע את זכות הקניין שלו עליה; הוא אומר לה: "המושב שאת יושבת עליו הוא שלי". בהמשך הוא נוטל ממנה את כרטיס הנסיעה כאקט של הגנה, לאחר שאיבדה את ארנקו. אחד הנוסעים שמנסה לחזר אחריה נהדף ע"י פיטר בטענה שאלי היא אשתו. בהמשך הוא גם נוטל את ארנקו בטענה שהיא אינה מכלכלת את צעדיה כראוי ונוהגת בפזרנות יתרה.

הסרט חוזר ומדגיש, אם כן, כמעט לאורך כל המסע את העובדה שפיטר כופה על אלן הסכם זה. הוא עוקב בדקדקנות אחר תנועותיה, פזרנותה, היירותה, חוסר אחריותה. מנקודת מבטו של פיטר, אלן מתנהגת כאילו אין הבדל בין המרחב בו היא רגילה לחיות - המרחב הסטרילי והמגונן שמעניק לה אביה - לבין המרחב הממשי, האמיתי, כביכול של המציאות החברתית והכלכלית של אמריקה בתקופת השפל. אחד ההבדלים הגדולים בין שני מרחבים אלה מיוצג באמצעות היחס לאוכל. בתחילת הסרט מסרבת אלן בתוקף לאכול את הארוחה שהוכנה לה ע"י השף ביאכטה של אביה. היא מסתגרת בחדרה, וכאשר אביה מנסה להתערב ולהכריח אותה לאכול, היא מטיחה בזעם את כלי האוכל על רצפת חדרה. בהמשך היא מנצלת את אחת ההפסקות בנסיעה כדי לאכול ארוחת בוקר עשירה באחד המלונות היקרים. שבויה בחוויה המכוננת של מי שלא חוותה מחסור מעולם, היא מוציאה את מירב כספה על הארוחה. זהו בדיוק הרגע בו מעורבותו של פיטר הופכת ברוטלית ואבהית יותר. כנציג נאמן של המציאות הכלכלית החדשה, הערך המרכזי שפיטר מלמד את אלן הוא התמודדות עם מצבי מחסור. באחד משיאיו של הסרט, מלמד אותה פיטר להסתפק בגזר⁷ חי טבעי, ראשוני – כאילו היה מזון בלתי מעובד שפיטר הצייד/לקט הראוי הביא עימו זה עתה מהשדה.

ובכל פעם שאלן מנסה להחזיר לעצמה את עצמאותה, היא נענשת על כך. כך למשל היא מחליטה לנטוש את המושב המשותף שלה עם פיטר באוטובוס, אך נאלצת להידחק לצד גבר שמן או לצד מחזר מטרידן. התעלמותה מאזהרותיו של פיטר כי תשגיח על ארנקו - היא מפגינה זחירות וביטחון שאף אחד לא יתנכל לה - מסתיים בגניבת ארנקו בה היה מצוי רוב כספה. בהמשך היא גם מאחרת לאוטובוס בשל התעקשותה לאכול ארוחת בוקר במלון יוקרתי, ובטחונה כי הנהג ימתין לה עד שתשוב. באופן הזה מחזק פיטר בהדרגה את מעמדו כמקור הסמכות והאמת, תוך שהוא ממקם במקביל את אלי בעמדה של ילדה תמה ונטולת כל ידע. כך למשל ישנה אלי באוטובוס כשראשה מונח על זרועותיו החסונות של פיטר בתנוחה המסגירה ילדה המתרפקת על גופו של אביה. זמן קצר לאחר מכן אומר לה פיטר שהיא חסרת ישע כמו תינוק. בבוקר הראשון בית המלון הוא מלמד אותה מהי הדרך הנכונה לטבול דונאטס בקפה.

בתוך כך, מתרחש תהליך לימוד נוסף – פיטר מלמד אותה לראות מה שענינה לא היו מסוגלות לראות לפני כן - את המציאות הכלכלית הקשה השוררת סביבה. בהקשר זה, השינוי הבולט ביותר שחל אצל אלן הוא הרגע בו מעניקה את מעט הכסף שנותר לה ולפיטר לילד קטן אשר הרעב מוטט את אמו. מחווה זו של נתינה לטובת מישוהו אחר, המצוי במצב בו המחסור מאיים על עצם קיומו,

מסמן את הרגע בו אלן נפרדת מהסדר הדמיוני בו היא הייתה שרויה לטובת הסדר הסימבולי שהסרט מבקש לכונן - סדר המבוסס על סולידריות חברתית, עזרה הדדית, הסתפקות במועט. כך "מתאחה" אלן אל המציאות החברתית ממנה היא הייתה מנותקת. היא הופכת מאישה חסרת אחריות, חסרת גבולות, אקסצנטרית (הקפיצה למימי האוקיינוס באקט הבריחה מאביה) ואגוצנטרית (בבוקר שלמחרת הלילה הראשון עם פיטר, היא נכנסת לחדר המקלחת המשותף לאורחי המלון, תוך שהיא מתעלמת מהתור הארוך של הנשים הממתינות לתורן בסבלנות), המתאייסת לעולם כאילו לא היה אלא שלוחה של עצמה - לאישה המכירה בערכם של נורמות התנהגות אחריות ובקיומו של האחר.

בהקשר זה, הצבת החומה מקבלת עתה משמעות נוספת. השמיכה המתפקדת כחומה הופכת אמצעי חינוכי. השמיכה/חומה מייצגת את הרעיון של הכרחיות קיומו של גבול: ריסון, דחיית סיפוקים, אמצעי לכינונה של תשוקה אמיתית - המגיעה מהמקום של המחסור, לא של השובע. כאשר בונה פיטר לראשונה את חומת יריחו באמצעות השמיכה, מתבוננת בו אלן בהפתעה, בהשתוממות. היא אינה מבינה את משמעות מעשיו של פיטר, את המשמעות הסימבולית של החומה. בהמשך הסרט, כחלק מתהליך ההתבגרות והחינוך מחדש, אלן מתחילה להבין. היא כבר לא תתבונן בפיטר בהשתוממות. יחסה לחומה כאל חיץ נחוץ, הכרחי, מקביל לשינוי בדפוסי התנהגותה. השינוי שחל בה הוא שינוי הנובע ישירות מהאינטראקציה שלה עם פיטר. הוא מחנך אותה מחדש - גואל אותה מהמצב הכאוטי בו היא הייתה שרויה: העדר כל גבולות, מרדנות נטולת כל ערך יצרני.

ממקום משותף זה של ההכרה בערכם של הגבולות ניתן עתה לפרק את חומת יריחו - כלומר לבטל את ההפרדה ההכרחית בין הגבר והאישה לטובת כינונו של מרחב אחיד, משותף. ברגע זה גם משתנה הפונקציה של החומה והיא מקבלת משמעות אחרת לגמרי - הפלת החומה כמוה כביתוק בתוליה של אלן, כאשר השופר או החצוצרה הוא האמצעי. כלומר, המרחב האינטימי והרומנטי של החדר הופך להיות המקום בו נפרדת אלן מבתוליה - היא הופכת להיות אישה, תוך שהיא לומדת להכיר את מקומה בתוך מערך יחסי הכוחות בין המינים.

במובן זה, סצנת הסיום של הסרט מייצרת בו זמנית אינטגרציה בין הגבר לאישה, אך בו בזמן גם משקמת את הסדר החברתי הפטריארכלי. פיטר מצליח היכן שאביה של אלן כשל בו - במובן זה, פיטר מתפקד על תקן של אב ובעל/בועל גם יחד - גבר המסוגל להשליט את מרותו על האישה (כאשר מר אנדרוז, אביה של אלן, שואל את פיטר אם הוא אוהב את אלן בתו, עונה פיטר שגבר אמיתי הוא גבר היודע לחבוט מדי פעם באישה, בין אם זה מגיע לה או לא - כדי שתדע את מקומה), ניחן בסגולות כמו יושר, אומץ לב, נכונות לעבוד קשה, בעל יכולת לכלכל את עצמו באופן עצמאי גם בתנאי קיום קשים. לכן, אקט הבעילה הנועל את הנרטיב הוא גם אקט של "השתקת" קולה של אלן, כפי שמציינת רואי (Rowe, 1995: 126). באופן פרדוכסלי, תהליך הלמידה פירושו ללמוד לשתוק, לא "לדבר", לא להתנהג במונחים החורגים מהמיקום שהוקצה לאלן בתוך הסדר החברתי הפטריארכלי. סדר זה מודגש בסצנת הסיום של הסרט, כאשר מר אנדרוז כמו מעניק לפיטר הרשאה להפיל את חומת יריחו. מה שנדמה כאילו היה חוויה מכוננת בין שני בני הזוג,

מעין שפה פרטית המוכרת אך ורק לפיטר ואלן בלבד - קוול מציע להתייחס לביטוי "חומת יריחו" כאילו היה קוד פרטי, אינטימי, של בני הזוג - (Cavell, 1981: 88) - מופרת כאן לטובת שפת קוד גברית - מאצ'ואיסטית שבמסגרתו לאישה כבר אין שום חלק בה, מלבד היותה האובייקט/מטרה של שפה זו.

אם כן, אקט ביתוק הבתולין בסוף הסרט - אקט מיני המוצג באמצעות סמלים פאליים מובהקים (הפלת "חומת יריחו", השימוש בחצוצרה כסמל פאלי) - מהווה בו בזמן מעין טקס חניכה שבמסגרתו הופכת הגיבורה מילדה מפונקת וחסרת אחריות לאישה. ביתוק בתוליה, התנסותה המינית המבוססת על הפעלת כוח גברית, המגובה ע"י אביה של הגיבורה, מגדיר אותה במונחים של מגדר נשי. כמו כן, מבליטה סצינת הסיום את העובדה שהגבר הוא לא רק האקטיבי באקט המיני הנושא סממנים אגרסיביים - מצ'ואיסטיים, אלא למעשה שולט במיניותה של האישה, קובע ומקבע את תפקידה במסגרת האיחוד ההטרוסקסואלי. הגיבור של סרט זה, המוגדר למעשה כסוג של מורה/מחנך, אחראי לתהליך הסוציאליזציה של הגיבורה שבמסגרתו הוא מפרק אותה מכל סממן של התנגדות, ומחנך אותה לפסיביות. הקשר הטלגרפי בין אביה של אלן לפיטר מדגיש את אלמנט החבירה (bonding) של שני הגברים לממש עסקה שבמסגרתה האישה מתפקדת כאובייקט, כמתנה. במסגרת עסקה זו, פיטר מממש את הבטחתו לאב לחנך אותה "כמו שצריך". האקט המיני מסמן זאת באופן מובהק.

אם כן, המהלך הנרטיבי הקלאסי של הקומדיה הרומנטית אשר תכליתו לחתור לקראת הסרת כל המכשולים העומדים בדרך לכינונה של הזוגיות ההטרוסקסואלית קשור בהתייחסות אל האישה כאל המכשול המרכזי⁸. מימושה של הרומנטיקה בין בני הזוג מחייב לטפל במכשולים שאלן מייצרת באופן הבא: להפוך את אלן מאישה מפונקת, אקסצנטרית, נטולת כל מודעות עצמית לילדה חסרת אונים ותלותית - ורק אז לאישה בוגרת ובשלה הלומדת להכיר בערכם של ערכים כמו אחריות, סולידריות חברתית, עצמאות - ערכים המיוצגים ע"י הגבר. כך למעשה היא מפנה את הזירה לטובת מי שמייצג את חוק האב, זה התוקע בחצוצרה וזה המעניק את האסמכתא, את הגושפנקה לתקוע. היא עצמה מפנימה את הרעיון שאין לה שום דבר העשוי לאפשר לה "לתקוע". הסרט *It Happened One Night* מציג, אם כן, מהלך נרטיבי בוטה של תהליך למידה אשר במסגרתו מתממשת אינטגרציה זוגית המאשרת מחדש סדר חברתי פטריארכלי. עפ"י מהלך עניינים זה, הרומנטי מעוצב במונחים של הפטריארכלי.

עם זאת תהליך חינוכה מחדש של אלן הוא בו בזמן תהליך שיקום דמותו הגברית של פיטר. כבר בתחילת הסרט מוצגת דמותו המחנכת של פיטר כדמות גברית פגומה, "חסרה". גבר זה, המייצג ערכים כמו עבודה קשה, קשיחות, עצמאות, בעל חכמת רחוב עולה לאוטובוס הנוסע לניו-יורק לאחר שפוטר ע"י הבוס שלו, עורך העיתון. העילה לפיטורין נובעת מנטייתו של פיטר להשתכר ולא להגיש את החומר העיתונאי בזמן. אקט הפיטורין מתרחש באמצעות שיחת טלפון שמקיים פיטר עם העורך שלו. מסביבו של פיטר מתקבצת חבורת עיתונאים מעריצה. פיטר אינו יכול לחשוף בפני עדת הסוגדים את האמת. הוא ממשיך כביכול לנהל את השיחה עם העורך,

למרות שזה טרק את הטלפון זה מכבר. פיטר משחק, מזייף - הוא צורח כביכול על העורך ומכריז על התפטרותו הוא. הממד הקומי נובע מהפער בין רמת ידיעתו של הצופה לבין זו של הקולגות של פיטר. הם משוכנעים שפיטר אכן החליט להתפטר. כאשר הוא יוצא מתא הטלפון, הם מקיפים אותו בהערצה, תוך שהם מלווים אותו בקריאות: "המלך".

העובדה שפיטר מפברק שיחה שלא התרחשה, כמו גם הקריאות - "המלך", "המלך" - המלוות אותו בדרך לאוטובוס, מזמינה התייחסות אנלוגית בין פיטר לקינג ווסטלי, בעלה המיועד של אלן. האנלוגיה המתבקשת בין פיטר וקינג, אשר אמורות למלא פונקציות נרטיביות הפוכות - פיטר הוא הגבר האותנטי, הראוי; קינג ווסטלי הוא הגבר המזויף, הלא ראוי - נשענת הן על השם/כינוי המשותף להם - king, והן בשל ההיבט של הזיוף. קינג ווסטלי מכונה "מזויף" - הן ע"י אביה של אלן והן ע"י פיטר עצמו - אף שפיטר עצמו אינו מכיר אותו כלל. פיטר עצמו מתגלה כבר בתחילת הסרט כמבצע פעולת זיוף/פברוק - הוא מסתיר את העובדה שהוא פוטר כדי לשמר על תדמית גברית בעלת כבוד אשר אינה נכנעת לדרישותיו של עורך העיתון. הוא זוכה אם כן לתואר "מלך" מבלי שיהיה ראוי לכך - בדיוק כפי שקינג ווסטלי הוא מלך עפ"י שמו, לא עפ"י גבריותו. ואכן מה שנדון בסצנה זו, כמו גם בסצנת הלינה המשותפת הראשונה של פיטר ואלן, היא שאלת גבריותו של פיטר. באותו לילה, כאמור, מותח פיטר את השמיכה אשר תפריד בינו לבין אלן. הוא משבח את עמידותה של חומה זו ומציין, כמעט כבדרך אגב, שאין שום סיכוי שהיא תקרוס משום ש"אין לי חצוצרה". המלך הוא עירום. הדמות הגברית, המוצגת באמצעות הכינוי "המלך", הדואגת להציג חזות שאננה, בטוחה בעצמה - כמעט פאלית, היא למעשה זיוף, פברוק. השמיכה, בהקשר זה, אמורה להסתיר את הבושה (במהלך התפשטותו מספר פיטר לאלן על מישוהו שהוא הכיר ואשר נהג להתפשט מלמטה למעלה - עד לרגע בו הוא הגיע לראשו. רק אז הוא הסיר את כובעו ואת... הפיאה הנוכרית אשר כיסתה על ערוות קרחתו).

כך, אם כן - באמצעות השימוש באמצעים קומיים רוויים ברמזים מיניים - מתבטל בשלב זה של הנרטיב תוקפה של דיכוטומית היסוד בין הדמות הגברית הראויה, זו שאמורה להיות הבחירה הנכונה של אלן, לבין הדמות הגברית הלא ראויה, המזויפת. לכן גם לא ניתן, בשלב זה של הנרטיב, להצביע מיהו מה שמכנה ניל "the wrong partner" (Neale, 1992: 289). נוכחותו של הפרטנר השגוי, הלא מתאים, היא תופעה שכיחה בקומדיות הרומנטיות. הפונקציה המרכזית שלה בנרטיב היא להבליט והעצים את תכונותיו של הפרטנר "הנכון", "הראוי". האנלוגיה שיוצר הסרט בין שתי הדמויות הגבריות אינה מאפשרת להגדיר באופן ברור מי מבין השתיים הוא הפרטנר השגוי.

מה שבכל זאת מסמן את ההבדל בין שני הגברים היא לא רק העובדה שדמותו של פיטר מגולמת ע"י הכוכב קלארק גייבל, אלא בעיקר עמדתם השונה בכל הקשור למציאות החברתית והכלכלית באמריקה של שנות המשבר. קינג ווסטלי, כמו אלן, מנותק לחלוטין מהמתרחש במציאות היום-יומית. לא במקרה הוא מוצג כטייס - הוא מתבונן על העולם מלמעלה, מרחוק. פיטר, לעומתו, חי בלב ליבה של המציאות - אין לו מכונית, הוא נוסע באוטובוסים, מתערבב עם "האדם הפשוט" הנוסע למקום עבודתו או עם אלה הנוודים מעיר לעיר כדי למצוא מקור פרנסה. למרות האנלוגיה

הנמתחת בין פיטר לקינג, ישנו הבדל בסיסי משמעותי - קינג מעולם לא עבד למחייתו ואף אינו מתכוון לעבוד; פיטר, לעומת זאת, אינו מתכוון להישאר מובטל. רגע לאחר פיטוריו, הוא מתכנן כיצד להחזיר לעצמו את משרתו. זהותו העצמית של קינג ווסטלי בנויה על העובדה שאין הוא צריך לעבוד, שהוא "פלייבוי". זהותו העצמית של פיטר, לעומת זאת, נשענת על יכולתו לקיים את עצמו. כל תפיסתו העצמית תלויה במידת הפרודוקטיביות שלו, היותו חלק אינטגרלי ממערך שוק העבודה.

פיטר פוגש באלן רגע אחרי שהוא הודר אל מחוץ למעגל היצרנות ע"י סובייקט "גדול" ממנו, עורך העיתון - דמות אב סימבולית. כאשר פיטר עולב באלן ומטיח בה כאילו אין היא בשבילו אלא "כותרת בעיתון", נוצר שוב אפקט קומי - ושוב על חשבוננו של פיטר: הוא לא יכול כרגע לייצר כותרות לעיתון. הדבר היחיד שהוא מסוגל לעשות הוא לשכך את חרדת גבריותו המסורסת באמצעות שירה. השיר שהוא שר אמור להקניט את אלן, להפחיד אותה: "מי מפחד מפני הזאב הגדול והרע?". פיטר נדרש כאן לפאליות המיתית והמופרזת של הזאב - אשר מאפינת גם את אביה של אלן, המפעיל צבא שלם של שוטרים, בלשים ומסוקים כדי לאתר את הבת הסוררת. נקיטת האמצעים המופרזים הללו יוצרים אפקט קומי אשר חושף לא רק את הממד האינפנטילי בהתנהגותן של הדמויות הגבריות, אלא את האימפוטנטיות העומדת מאחורי ההכרזות הפאליות הבומבסטיות.

השיר ששר פיטר לפני השינה, ספק לעצמו ספק לאלן, מתפקד על תקן של הכרזה אודות מערך יחסי הכוח ביניהם: הוא רוצה להיות הזאב, היא תסתפק בתפקיד של כיפה אדומה - הבתולה הנכבשת ע"י החיה הפאלית (Rowe, 1995). עם זאת, השיר גם חושף את הממד הפרובלמטי המפוברק של מערך כוחות זה. פיטר נזקק לפרטנרית נשית כדי להיות מסוגל לגלם/לשחק את הגבר. אלן מאפשרת לו זאת. פיטר מתכוון להשתמש בסיפור בריחתה של אלן כדי לשוב חזרה לשוק העבודה, כדי לשקם את גבריותו הפגועה. לצורך מימוש מטרה זו אין הוא בוחל באמצעים - הוא מתייחס אל אלן ואל סיפור בריחתה מאביה במונחים אינסטרומנטליים. גם כאשר מתוודה אלן על אהבתה אליו, ערב הגעתם לניו-יורק, הוא אינו מוותר על התכנית לפרסם את הסיפור. להפך - פרסום הסיפור הופך להיות תנאי הכרחי להיותו "ראוי". הפרסום יעניק לו סכום כסף נכבד, ישקם את המוניטין המקצועי שלו כעיתונאי - יגדיר את גבריותו מחדש. במלים אחרות, פיטר נזקק לנוכחות הנשית של אלן, לסיפור של האישיה, כדי לחזור ולהיות גבר⁹.

לעתים ממלאת אלן את תפקידה באופן אירוני - כמו, למשל, בסצנת ארוחת הבוקר במוטל, כשפיטר מתעקש ללמד את אלן מהי הדרך הנכונה לטבול את הכעך בקפה, מגיבה אלן כאילו הייתה תלמידה תמה: "כן, פרופסור". הממד האירוני שמפעילה אלן בכל הקשור לחלוקת התפקידים ביניהם חושף את המכניזם העומד בבסיס האיחוד ההטרסקסואלי העתידי להתממש לבסוף. אין זה מכניזם דיכוטומי אלא דיאלקטי - כדי שפיטר יוכל לממש את תפקידו כמורה/מחנך, הוא חייב את שיתוף הפעולה של התלמידה, זו שיש לחנך אותה. הוא אינו יכול לתפקד כמורה דרך ללא "תלמידה", אשר תהא מוכנה לציית לו ולאשש את מעמדו. מה שהסרט

מבליט, אם כן, היא את העובדה שתהליך כינונה של האישה כתלמידה שיש להמיר את ערכיה הכוזבים והמזויפים בערכים האמיתיים שהגבר מייצג מתרחש בד בבד עם כינונו של הגבר כמורה. זהותם המגדרית של פיטר ואלן נבנית, אם כן, באמצעות אחד המאפיינים הבולטים של הקומדיה הרומנטית - גילום תפקידים, באמצעות הצגה, משחק, התחפשות. בסרט *It Happened One Night* זירת המשחק אינה מצטמצמת לאופן בו מובנית זהותם המינית של הפרוטגוניסטים, אלא כוללת גם את הדינמיקה הגברית/נשית. הדבר מתבטא במיוחד בבוקר שלמחרת הלילה המשותף שלהם במלון דרכים. צמד בלשים המחפשים אחר אלן מופיע בחדרם. כדי להסיר מליבם כל חשד ביחס לזהותה של אלן, מתחזים פיטר ואלן לזוג נשוי. פיטר הוא זה המעלה את הרעיון להתחפש לזוג. הוא אינו מתייעץ עם אלן אלא פשוט פוקד עליה לגלם את התפקיד. שיתוף הפעולה ביניהם מושלם - הם מגלמים באופן משכנע ביותר סצנה של זוג נשוי החי ביחד שנים רבות. לאורך כל הסצנה הם צורחים אחד על השני, תוך הטחת האשמות הדדיות. האופן ההרמוני בו הם מתפקדים יחד על "הבמה", חושפים כביכול את זוגיותם בפני "הקהל".

זהו שיתוף הפעולה הראשון המתקיים בין פיטר ואלן. בלילה הקודם זעמה אלן על כך שפיטר הציג אותם בפני פקיד הקבלה של המוטל כזוג נשוי. עתה היא נראית כמי שנהנית מכישוריה הפרפורמטיביים. ההופעה על הבמה, יחד עם פיטר, מפיקה ממנה אנרגיה משחררת שלא הכירה בעצמה קודם לכן. בהנחייתו של פיטר ממירה אלן התנהגות אקסצנטרית "שלילית", נטולת מניע פרודוקטיבי - בהתנהגות אקסצנטרית "חיובית" שיש לה תכלית ומטרה - להסיר את המכשול שניצב בפני שניהם בדרך לניו-יורק. יותר מזה, פיטר מלמד את אלן את הקסם של המשחק - חיי הנישואים כמשחק, כהנאה, כייף בין שני פרטנרים המבינים ומתאימים זה לזה - בניגוד לחיי הנישואין המשמימים המצפים לה עם קינג ווסטלי, המרוכז בעצמו.

האופקים הרומנטיים שמציע פיטר באמצעות המשחק מול הבלשים הנוקשים והנבוכים באים לדי ביטוי בפנטסיה הפרטית שלו, עליה הוא מספר לאלן. במהלך הלילה השלישי המשותף של פיטר ואלן, שואלת אלן את פיטר אם הוא היה מאוהב פעם. פיטר עונה לה: "לו רק מצאתי את הנערה המתאימה: אמיתית, חיה - אבל היכן ניתן למצוא אותן בימים אלה?" ומיד בהמשך הוא מפרט את הפנטסיה שלו אודות זוגיות באי קסום באוקיינוס השקט. האישה שהוא היה רוצה לבלות באי זה צריכה להיות נערה שתקפוץ איתי לים ותהנה כמוני. מדבר על לילות בהם "אתה והירח והמים מתאחדים - אתה מרגיש חלק ממשוה גדול ומופלא. כוכבים קרובים לראשך. אתה יכול לגעת בהם".

פיטר לא מודע לעובדה שהפנטסיה הזו התממשה למעשה לילה קודם לכן, כאשר הם ישנו יחד בחוץ, תחת כיפת השמיים. הם התכסו בתבן ואכלו גזרים, מזון מן הטבע. אלא שמה שהתרחש בלילה זה היה מימוש חלקי, בעיקר גרוטסקי של הפנטסיה של פיטר - בעוד פיטר מפנטז אודות סיטואציה רומנטית שמרכיביה הם איחוד הרמוני עם הטבע, שקט טוטלי - מה שהתרחש בפועל הוא מריבה נוספת בין פיטר לאלן, אשר נסבה סביב אי הנחת של אלן מעצם השהייה בטבע: קר לה, היא רעבה, קשה לה לישון על הקרקע וכו'.

אלא שגם אלן לא מודעת לעובדה שהיא בעצם מילאה תפקיד בפנטסיה הרומנטית של פיטר, גם אם היא לא מילאה אותו כראוי. אלן נרעשת מהפנטסיה, שוברת את המחיצה ביניהם, חודרת לטריטוריה שלו ומתוודה על אהבתה אליו. היא מתאוה לשמש כנערותו בפנטסיה הפרטית שלו. רגע מסוג זה יש בו כדי לאיים על הקוהרנטיות של העולם של הקומדיה הרומנטית - רגע מלודרמטי, המועצם ע"י אטימותו של פיטר המתעלם מהצהרת האהבה המפורשת של אלן. הדחייה מסתיימת בקלוז-אפ על פניה הנוגות והדומעות של אלן.

פנטסיה זו של פיטר מתממשת לבסוף, אך בגרסה שונה לגמרי. הפנטסיה הרומנטית המקורית של פיטר נושאת צביון אוטופי; רגע מימושה הוא גם רגע מותה של התשוקה. זוהי פנטסיה המכילה אלמנטים מובהקים של הנירוונה, זו שפרויד מזהה עם המוות. לכן רגע האיחוד של פיטר ואלן מתרחש שוב במלון דרכים, במסגרת מרחב לא קבוע, לא יציב, לא סופי - בניגוד לפנטסיה הדמיונית של פיטר המבקשת להתמקם בתוך המקום הנצחי של גן-העדן. הניסיון הזה של פיטר, אם כן, לשחזר את החוויה הראשונית של גן -עדן מסתיים בכישלון - בדיוק כמו שמיתוס אדם וחוה מסתיים בכישלון ובגירוש. זוגיות בעולם של הקומדיה הרומנטית נשענת אך ורק על מראית עין של גן-עדן: פיטר ואלן יממשו את תשוקתם ההדדית במלון קטן בצד הדרך, בתוך מרחב לא קבוע אשר ימנע כל אפשרות לייצב תשוקה טוטלית, פנטסיונרית.

הימנעותו של הז'אנר לייצר סיפורי אהבה גדולים, אוטופיים, היא הסיבה המרכזית לנטייתו של הקומדיה הרומנטית לבטל או לצמצם למינימום את הממד הרגשי של הרומנטיקה: תהליך החיזור בקומדיה הרומנטית חותר לקראת עיקור כמעט מוחלט של הרובד הסנטימנטלי שאמור ללוות את הרגעים הרומנטיים והאינטימיים בין בני הזוג. קיימת זיקה בין עוצמתו של הרגש לבין עוצמתה של החוויה הרומנטית. ככל שהממד הרגשי בולט יותר, כך מוצגת התשוקה הרומנטית כחוויה טוטלית, סופית יותר. לכן, מה שמחצין פיטר בסצנת הסיום של הסרט *It Happened One Night* הוא לא את יחסו הרומנטי כלפי אלן, אלא סוג מסוים של התנהגות אקסצנטריות המאפיינת את התנהגותם של מרבית הפרוטגוניסטים בקומדיה הרומנטית; באמצעות ההכרזה אודות רגע הבקעת חומות יריחו, מחצין פיטר את רגע התרחשותו והצלחתו של האקט המיני.

התנהגותו האקסצנטרית של פיטר קשורה לממד הפרפורמטיבי של הבניית הזהות הגברית והנשית. ההכרזה האקסצנטרית של פיטר אודות הבקעת "חומות יריחו" מעלה על הדעת ילד המתגאה בכך שכל מה שקשור אליו הוא "הכי גדול". שתיקתה של אלן באותו מעמד אינה שתיקה של כניעה, אלא של שיתוף פעולה שתכליתו להבנות או לשקם את גבריותו של פיטר. הבניית הזהות הנשית מוצגת כהרבה פחות פרובלמטית - אלן אינה "מסורסת" כי היא מלכתחילה חסרה את הפאלוס שפיטר כל-כך נזקק לו. היא יודעת מה שפיטר ככל הנראה לא יבין לעולם: מה שאין לה, גם לו אין. ומה שיש לו אינו אלא תחליף, צעצוע. אלא שנוכחותו של הצעצוע/חצוצרה היא הכרחית לכינונה של זוגיות הטרוסקסואלית בגרסתה הקפיטליסטית-פטריארכלית.

קטגוריה שנייה: דומיננטיות נשית וערעורו של הסדר הסימבולי

בקבוצה זו של סרטים מוצג סגנון חייהן ותפיסת עולמן של הנשים כעדיפה על זו של הגברים. ההבדל בין שתי קטגוריות אלה טמון לא רק בחילופי התפקידים בין המינים, בדומיננטיות הנשית לעומת הפסיביות היחסית של הגברים, אלא גם במשמעות שמעניקה קטגוריה זו לאיחוד ההטרסקסואלי, לתנאים בהם זוגיות זו צריכה להתממש.

הקטגוריה הראשונה הציגה דומיננטיות גברית כתנאי הכרחי למימושה של הזוגיות ושל הסדר החברתי. האיחוד ההטרסקסואלי לא יכול היה להתממש מבלי שהסדר החברתי יבוא על תיקונו. האישה נתפסה כמי שאחראית להפרת סדר זה, וחינוכה מחדש היה כורח חברתי ולא רק זוגי. בקטגוריה זו, לעומת זאת, הדומיננטיות הנשית מתבטאת בעיקר בכך שהיא מציעה אופציה זוגית שונה לגמרי - אופציה המבוססת על דחיית הסדר החברתי הסימבולי והעדפת הסדר הכאוטי, הדמיוני. דמויות נשיות בקומדיות רומנטיות אלה קוראות תגר על הסדר שמייצג הגבר ומציעות לו מרחב רומנטי המאפשר לחזור לעולם הדמיוני, נטול הגבולות של הילדות - עולם המבוסס על היכולת לשחק ביחד¹⁰.

זו גם הסיבה שהדמויות הנשיות בסרטים אינן מחנכות במובן המקובל של המלה - גישתן נעדרת כל ממד דידקטי. הן אינן מכוונות את פעולותיהן כדי ללמד את הגבר מהם הערכים הנכונים, הראויים. לכן, יותר מאשר הן ממירות את הערכים השגויים בהם מחזיק הגבר, הן מדובבות ומעוררות את מה שדוכא. זו גם הסיבה שרוב הקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו של דומיננטיות נשית אינן מתרחשות בצל "הנרטיבים הגדולים" של המשבר הכלכלי או מלחמת העולם השנייה. ההקשר החוץ-טקסטואלי נותר מחוץ לנרטיב הקולנועי וגם פערים מעמדיים הופכים להיות שולים ביחס לתמה המרכזית המאפיינת סרטים אלה - ניתוקו של הגבר מהסדר החברתי היצרני, הנוקשה והתובעני לטובת מרחב "נשי" המקדש את היכולת ליהנות ולשחק ביחד.

כאן, בניגוד לקטגוריה הראשונה, ההתנהגות האקסצנטריות הנשית אינה נתפסת במונחים שליליים, אלא במונחים חיוביים - האקסצנטריות מבטאת נון-קונפורמיזם, ספונטניות, חיוניות, יצריות, וכו'. כך למשל סרטו של הוקס¹¹ *Ball of Fire* מציב במרכז הנרטיב גרסה נשית אקטיבית ומינית של שלגיה. דמות זו, המכונה בשם הטעון Sugarpuss (ברברה סטנוויק), חודרת לתוך המרחב ההרמטי של שמונה גברים משכילים השוקדים על כתיבת אנציקלופדיה רחבת היקף. מנהיג החבורה זו ג'רלד פוטס (גרי קופר), פרופסור לבלשנות. הוא מוצג כדמות האחראית ביותר, למרות שהוא הצעיר ביותר.

ג'רלד מזמין את שוגרפוס למכון בו עובדת החבורה כדי שתסייע לו בכתיבת הערך האנציקלופדי "סלנג". התנתקותו מהמרחב הציבורי היום-יומי לטובת מגדל השן האקדמי אינה מאפשרת לו לכתוב ערך זה - הסלנג שהוא מכיר אנכרוניסטי למדי. לכן הוא חייב לצאת החוצה, לפגוש את האדם הפשוט, מהרחוב - זה המשתמש בשפה חיה, דינמית, משתנה, זה האמון על שפת הסלנג

העכשוויות. את שוגרפוס הוא פוגש במועדון לילה בו היא שרה, רוקדת מפלרטטת - ובעיקר מדברת בשפה שאינה נהירה לו.

באמצעות שפת הסלנג העדכנית ששוגרפוס מתווכת עבורו, מתעוררים בג'רלד תחושות גופניות שהוא ריסן ודיכא. השפה החיה, העכשווית מבטאת סוג מסוים של שחרור, קיים בה ממד ארוטי שאין בשפה האקדמית האליטיסטית והמאובנת. המרחק בין עולמו של ג'רלד לעולמה של שוגרפוס נושא, אם כן, נושא אופי לשוני - כל אחד מהם מדבר בשפה אחרת. ג'רלד אמון על השפה התקנית, המקובלת, המייצגת את הלשון של הסדר הסימבולי. שוגרפוס, לעומת זאת, אמונה על שפת הסלנג הלא תקנית, הלא רשמית - זו המתהווה מחוץ לכתלים של מוסדות חברתיים נוקשים, מחוץ לסדר הסימבולי.

ההבדלים בסגנון הדיבור משקפים גם הבדלים בסגנון החיים: שוגרפוס מקרינה ארוטיות בעוד שג'רלד - כמו גם הקולגות שלו - מוצגים כנטולי כל מיניות; שוגרפוס חיה בחוץ, בעולם הממשי, במרחב שבו דבר אינו צפוי ואילו ג'רלד וחבורתו חיים בפנים, במרחב סטרילי ומנותק בו הכל צפוי, שגרתי. לכן כאשר חודרת שוגרפוס לעולם גברי סגור זה היא מעוררת אותו לחיים, גואלת אותו ממאובנות ממושכת. בהקשר של אגדת שלגיה ושבעת הגמדים, חל כאן היפוך בכל הקשור לתפקידים הבין-מיניים - שוגרפוס אינה שלגיה אלא הנסיך/ה אשר נשיקתו/ה מעירה לחיים את הגבר/שלגיה הרדום/ה.

דמותו של ג'רלד מעוצבת עפ"י דפוס שכונן סרט מוקדם יותר שביים הוקס - *Bringing Up Baby* - המאפיין נאמנה את האופן בו עיצב הווארד הוקס דמויות גבריות במסגרת הקומדיה הרומנטית. זהו פרוטגוניסט המוגדר עפ"י ההון התרבותי שלו, ולא עפ"י הון כלכלי. הון תרבותי ואינטלקטואלי זה, שנרכש במסגרת מוסד האוניברסיטה, הוא זה המעניק לדמות הגברית סטטוס חברתי מכובד. אלא שדמות מוצגת כמי שמשלמת מחיר יקר על כך שהונה תרבותי ולא כלכלי. סוג זה של קומדיות רומנטיות נשען על הנחה עממית מקובלת לפיה קיים יחס ישר בין הון תרבותי ואינטלקטואלי לבין אימפוטנטיות גברית. תפקידן של הפרוטגוניסטיות - הפרטנריות הראויות - הוא, כאמור, לגאול את הגבר מאימפוטנטיות זו, תוך כד כך שהן מצביעות על ההון התרבותי כגורם הבלעדי לסירוס. לכן במקום השפה הגבוהה והמכובדת, מציעה שוגרפוס שפה צבעונית, תוססת, בלתי תקינה; במקום שפת הגוף המאופקת והמרוסנת של חבורת הפרופסורים, מציעה שוגרפוס שפת גוף מפתה המעוררת ובו בזמן גם מערערת את סגנון חייהם הנוקשה והסטבילי של הגברים. תמטיזציה זו של השפה - הן שפת הדיבור והן שפת הגוף - מבוססת, כפי שמציין ביץ' (Beach, 2002: 112-113), על שורה של אופוזיציות: שפה גבוהה/נמוכה, גבריות/נשיות, א-מיניות/מיניות, הון אינטלקטואלי/עממי.

שוגרפוס מזוהה לא רק עם שפת הרחוב, עם הסלנג, אלא גם באמצעות הרפרטואר ההתנהגותי שלה. היא רוקדת, שרה, עוברת על החוק בקשריה האינטימיים והעסקיים עם ג'ואי הגנגסטר. תהליך השינוי שעובר ג'רלד באמצעות האינטראקציה שהוא מקיים עם שוגרפוס מתרחש לא רק במישור הלשוני - הכרה בחיות, החיוניות והארוטיות של הסלנג - אלא ברגע בו הוא גם מבין

שמלים "מפסיקות לעבוד", הרגע בו צריך להמיר את המלים בפעולה אשר תשפיע באופן מיידי על המציאות. הרגע הזה מתממש בעימות האלים שגיואי כופה עליו. זהו גם הרגע בו משלים גירלד את מסע החניכה האדיפלי אשר בסיומו הוא הופך לגבר. הוא מביס את גיואי והופך להיות מעין אב סימבולי עבור הקולגות שלו ופרטנר ראוי של שוגרפוס. הם הופכים להיות מעין משפחה מאוחדת ומשוחררת - המרחב בו שקדו הגברים על הכנת האנציקלופדיה בעבודת נמלים סזיפית יהפוך למרחב המזוהה עם הקלילות והארוטיות של שוגרפוס.

הסרט *Nothing Sacred* (דבר אינו קדוש, 1937) עוסק אף הוא במפגש בין גברים המתיימרים לדעת הכל לבין אישה מהפרובינציה אשר מקעקעת יומרה זו. סצנת הפתיחה מציגה את התמה המרכזית של הסרט. המצלמה סוקרת בטיילט-אפ ממושך גורד שחקים ניו-יורקי אשר קצהו כאילו נושק לשמיים. בבניין זה ממוקמת מערכת של עיתון נפוץ. כאשר תנועת המצלמה מסתיימת, מופיעה כתובית: "אלה שיודעים הכל". בהמשך תתברר הכתובית כאירונית: העיתונאים העירוניים - המיוצגים באמצעות העורך הראשי והכתב הראשי שלו, מר קוק - נופלים בפח של אלה שלכאורה אינם יודעים שום דבר: גבר שחור ממעמד הפועלים המתחזה לסולטן עשיר והיזל פלאג (קרול לומברד), גיבורת הסרט, המתחזה לאישה העומדת למות ממחלה חשוכת מרפא.

העיתונות הגברית הלבנה, הכל-יכולה, נופלת, אם כן, קורבן למתחזים הממוקמים בשוליים החברתיים, המונעים ע"י הפנטסיה להתמקם במרכז. ההתחזות, הזיוף, היא התחבולה בה נוקטים הגבר השחור והיזל פלאג כלפי אמצעי התקשורת כדי להתייצב במרכז הבמה ולהחציין את קיומם. בתוך כך, הם מקעקעים את היומרה הבומבסטית של העיתונות "לדעת הכל", להיות מקור הסמכות הבלעדית של האמת.

היזל מנצלת, אם כן, את העובדה שמחלתה הנדירה הוגדרה ע"י העיתונות הניו-יורקית כאייטם חדשותי ומגשימה את חלומה לבקר בניו-יורק ולהפוך לשיחת היום. היא מוטסת לעיר הגדולה במטוס הפרטי של בעלי העיתון, החולף על פני פסל החירות. היזל מתבוננת ארוכות בפסל, מתלהבת מהגודל ומהעוצמה שהפסל מקרין. בתוך כך, בונה הסרט אנלוגיה בין היזל לבין הפסל - היזל הצליחה להשתחרר מהעולם הסטטי והמשעמם של עיירת הולדתה לטובת האפשרויות הבלתי מוגבלות שהעיר ניו-יורק מציעה. כמו כן, היא הופכת להיות מושא התבוננות של תושבי העיר, ספקטקל ניו-יורקי. היא מגשימה את חלומה באמצעות כשרונה להתחזות, להעמיד פנים. תהליך הפיכתה לספקטקל מגיע לשיאו כאשר היא מוצגת באחד ממועדוני הלילה של העיר כגיבורה אמריקנית הניצבת בשורה אחת עם גיבורות ענקיות אחרות כמו "קתרין הגדולה שהצילה את רוסיה, לידי גודייבא, קטנקא ההולנדית ואוקה האריס האינדיאנית". היזל הופכת לאייקון לאומי בשל מה שהעיתונות הגדירה כאומץ-לב והרואיזם של אישה היודעת כי היא הולכת למות.

היזל חודרת אל לב ליבו של מרכז הכוח הגברי הדומיננטי באמצעות התחזות למשהו שהעיתונות אוהבת למכור לקוראיה. היא הופכת את עצמה לאירוע בעל קריטריונים חדשותיים "חמים". בתוך כך היא גורמת לעיתונאי קוק, הפרוטגוניסט בסרט, להתאהב במושא ידיעתו החדשותית.

האינטראקציה בין הייזל לקוק מובילה לטרנספורמציה בעמדתו של קוק בכל הקשור למושגים אמת ושקר. קוק, אשר חיבר את ההצהרה אודות חשיבות האינטגרטי במקצוע העיתונות, נשבה בקסמי ההתחזות וההתחפשות של הייזל. בסיום הסרט הוא מעלה את הרעיון לערוך להייזל טקס הלוויה מפוברק - בעוד שניהם, הוא והייזל, יעלו מחופשים על אונייה ויעזבו את העיר. אתוס האמת של עולם העיתונות הגברי קורס במהלך הסרט ומסתיים בטקס לווייה מזויף ובמנוסתו של קוק יחד עם הייזל כשהוא מחופש. הסרט, אם כן, מסתיים בתחבולה המזוהה עם הייזל - היא כביכול "גואלת" את קוק מהאתוס המופרך לחפש אחר האמת לטובת ניצול היתרונות הטמונות בהתחפשות, בהעדר זהות יציבה וקבועה.

דומיננטיות נשית מאפיינת גם את דמותה של אלן (איירין דאן) בסרט *My Favorite Wife*. בדומה לסרט *Bringing Up Baby*, מופיעה הפרוטגוניסטית סמוך או מייד לאחר נישואיו של הפרוטגוניסט. אלא שכאן אלן היא למעשה אשתו החוקית של ניק (קרי גרנט) הפרוטגוניסט. לפני שבע שנים היא נסעה לסין יחד עם משלחת אנתרופולוגית. אלא שהאונייה עליה הפליגו טבעה; גופתה של אלן לא אותרה, והיא הוכרזה נעדרת. לאחר שבע שנות היעדרות מבקש ניק מהשופט להכריז עליו כעל אלמן על מנת שיוכל להינשא לביאנקה. כאשר השופט, נציג החוק והסדר, גוער בניק מדוע הוא אפשר לבת זוגו לנסוע לבד, מתנצל ניק: התחייבויות עסקיות מנעו ממנו את האפשרות להצטרף למסע. כמו כן, מוסיף ניק, אלן הייתה תשושה משנים ארוכות ומייגעו של טיפול בילדים, והמסע היווה עבורה הזדמנות למנוחה והתאוששות. השופט, בחוסר רצון בולט, מאשר את בקשתו של ניק ומשיא אותו לביאנקה¹².

בהמשך יתברר שאין לא טבעה - היא הצליחה, יחד עם גבר נוסף, להגיע לאי בודד שם חיו במשך שבע שנים. שם הם גם החליטו לשנות את שמם לאדם וחווה. אונייה שחלפה במקרה סמוך לאי חילצה אותם משם והיא שבה הביתה רגע לאחר שניק מתחתן עם ביאנקה. בהמשך יתברר לאין שניק לא רק שכח אותה, אלא אף אינו טורח לשמר את ההיסטוריה האינטימית והרומנטית המשותפת שלהם. הוא בוחר לבלות את ירח הדבש שלו עם ביאנקה בדיוק באותו בית מלון ובאותה סוויטה בה הוא ואלן בילו את ירח הדבש שלהם. את ביאנקה עצמה הוא הכיר על סיפון הספינה בה הפליג כדי לחפש את אלן הנעדרת. כמו כן, הוא מעניק לביאנקה את אותו התכשיט שהוא העניק לאלן. במקום לשמר את זכרה, מבקש ניק בדרכו הפונקציונלית, למחוק אותה והציב במקומה דמות נשית אלטרנטיבית. בהמשך הוא יתוודה בפני אלן שנישואיו לביאנקה לא נבעו מאהבה אלא בשל "צו" קונפורמיסטי המורה ש"צריך" להתחתן.

תפיסתו הפונקציונלית ונעדרת התשוקה של ניק את מוסד הנישואין מזכירה את האופן בו דיוויד (קרי גרנט), גיבור הסרט *Bringing Up Baby*, התייחס לנישואיו הצפויים לגבי סוואלאו, מזכירתו הנאמנה. בשני במקרים, שקועים הגיבורים בקידום הקריירה שלהם ומזניחים כמעט לחלוטין ערכים כמו אינטימיות, אהבה, תשוקה. ניק, כמו דיוויד, מתייחס לאקט נישואיו לביאנקה כאל סדרת פעולות בירוקרטיות שיש לבצע - החל מטקס הנישואין הפורמלי והנעדר כל ממד של חגיגות ועד לצורך לצאת לירח דבש. עובדת היותו עו"ד מחזקת את התחושה שהוא

מחיל פרוצדורות ארגוניות ומשפטיות גם על חיי נישואיו. גם הסברה כי ביאנקה תשמש תחליף אם הולם אינה עומדת במבחן המציאות משום שביאנקה אינה מסוגלת לשאת רעש ילדים.

מה שאלן תלמד את ניק במהלך העלילה הוא לא להתייחס לזוגיות בכלל ולמסגרת הנישואין בפרט כאל משהו שחייבים או צריכים להשתייך אליו - כי כך מקובל. נוכחותה במרחב נעשית דומיננטית יותר ויותר, תוך שהיא משנה את דפוסי התנהגותו המהוגנים והשביוניים של ניק. בעיני מנהל בית-המלון הוא הופך ברגע למשוגע, הנושא בפני עצמו מונולוגים חסרי פשר. הוא נטען באנרגיה חינוכית. בסוף הסרט מאלצת אותו אלן להתאמץ כדי להצטרף למיטתם המשותפת. דעתה אינה נחה עליה עד הרגע בו הוא מגיע מחופש לסנטה קלאוס.

ברצוני עתה לנתח בהרחבה את הסרטים *Bringing Up Baby* ו- *The Lady Eve*. קומדיות רומנטיות אלה מייצגות באופן המובהק ביותר דמויות נשיות חיוניות, אנרגטיות, מיניות – ובעיקר, בלתי נשלטות. בשני הסרטים מתחולל מאבק בין תשוקתן של הנשים לממש רומנטיקה באמצעות משחק והנאה לבין נטייתם של הגברים לדכא את תשוקותיהם המיניות באמצעות התמסרות למחקרים מדעיים המוגדרים ע"י הסרטים כחסרי רלוונטיות. בשני הסרטים מסתיים העימות בניצחון חד משמעי של האישה.

העצם של הכלב ו"העצם" של הגבר – סירוס ופאליזציה ב- *Bringing Up Baby*

בתחילת הסרט מוצג הגיבור, דיוויד¹³, פלונטולוגיסט, בתנוחה המזכירה את פסלו המפורסם של רודן, *האדם החושב*. המצלמה עולה בתנועת טילט-אפ ארוכה מקרקעית חלל המוזיאון להיסטוריה של הטבע למרומי האולם. אז היא נעצרת על דיוויד, הנמצא שם מבודד לגמרי, חושב. הוא מוצג כמי שמצוי במצב טרנסנדנטלי, מנותק מההווה החומרית, היום-יומית, כל כולו שקוע בפרויקט חייו - שחזור שלד של דינוזאור. פעולת החשיבה של דיוויד מוצגת באופן מוקצן ומופרז, כאילו פעולת החשיבה כרוכה במאמץ פיזי ולא מנטלי. הוא כאילו מסמן לעצמו ולסביבתו: "ראו, אני חושב". הפיכת אקט מנטלי לאקט פיזי/פרפורמטיבי יוצרת אפקט קומי המציג את דיוויד באור מגוחך. בנוסף לכך, מסמן הסרט את הממד האקסצנטרי של הפרוטגוניסט, מודחקת ונשלטת ככל שתהא בשלב זה של הנרטיב.

בהמשך הסצנה הוא נראה כשהוא מהרהר בקול, בינו לבין עצמו, היכן בדיוק יש למקם את העצם בגופו של הדינוזאור. אחת האופציות שמעלה דיוויד היא למקם אותה כחלק מאחוריו של הדינוזאור. גם כאן נוצר אפקט קומי הנובע מהפער בין אופייה הרציני והמכובד של פעולת החשיבה המדעית לבין איבר הגוף אליו מתייחסת ההשערה או המסקנה המדעית – איבר הנתפס כ"נמוך"¹⁴ וכביכול לא ראוי לדיון מדעי מעמיק.

לא רק דיוויד הקסלי הפרופסור מוצג באור מגוחך ונלעג, אלא גם ארוסתו, ג'י סוואלאו, המהסה את הנוכחים באולם ודורשת מהם לא להפריע לו לחשוב. דיוויד נמצא בשלבי הסיום של פרוייקט חייו - שחזור שלד של דינוזאור. ג'י סוואלאו, אולי אף יותר מדיוויד עצמו, מתייחסת לפרויקט בחרדת קודש. היא מקדישה את עצמה כדי לאפשר לו תנאי עבודה אופטימליים. בתוך כך היא

משתלטת על חייו: קובעת עבורו את סדר היום, מארגנת עבורו פגישות עם תורמים פוטנציאליים, מורה לו כיצד להתנהג ולהתלבש. מה שמבליט הסרט בסצנת הפתיחה הוא צביונו הביורוקרטי של חייהם המשותפים. טקס נישואיהם, האמור להתרחש למחרת, מוגדר כחוליה אחת בתוך שרשרת אירועים המרכיבים יחד סדר יום צפוף ואינטנסיבי. כאן הסיטואציה הקומית נובעת בשל היעדר ההפרדה בין אירועים יום-יומיים לאירועים חגיגיים כמו חתונה התחומים במסגרות של זמן ומרחב מיוחדים. כאן החתונה הופכת לאירוע נטול כל ייחוד כדי למנוע אפשרות שהוא ישבש את סדר יומם הצפוי והשגרתי, המוקדש לעבודה. במובן זה, טקס החתונה מוצג כסוג של עבודה או מטלה. גב' סוואלאו קובעת שמיד לאחר הטקס הם חוזרים לעבודה. היא דוחה על הסף את הרעיון לצאת לירח דבש או להביא ילדים לעולם: "הדינוזאור יהיה הילד שלנו", היא מציינת ביובש.

נוכחותה הדומיננטית של גב' סוואלאו מגדירה את יחסי הכוח ביניהם - דיוויד מתפקד כנתין של אישה קשוחה ונטולת כל חיוניות. היא מזכירה לדיוויד את משחק הגולף הצפוי לו עם מר פיבודי - משחק שבאמצעותו הוא אמור לגייס תרומה של מיליון דולר לצורכי השלמת המחקר. היא מנחה אותו לרצות את מר פיבודי ולאפשר לו לנצח במשחק על מנת להבטיח את קבלת התרומה. לכן היא חוזרת ומציינת בפני דיוויד שמשחק הגולף הוא אמצעי, לא מטרה בפני עצמה. הדיכטומיה עבודה/משחק היא התמה המרכזית של הסרט. העבודה מתרחשת במרחב שקט, אפלולי, ריק כמעט מבני-אדם. גב' סוואלאו כאילו הבנתה מרחב זה בצלמה. זהו מרחב המקושר עם ערכים כמו חובה, סיגוף עצמי, קשיחות, אינסטרומנטליות. הוא מסומן כאתר חסר חיים, המזוהה עם מוות. סירובה של גב' סוואלאו להביא ילדים לעולם, ועמדתה כי פרוייקט הדינוזאור הוא ה"בייבי" שלהם מדגיש זאת. העיסוק האובססיבי של דיוויד עם בעל-חיים ארכאי, פרה-היסטורי, הוא אנלוגי לסגנון חיים מאובן, נטול תשוקה. החיפוש שלו אחר העצם החסרה, זו שתשלים את הפאזל, מייצגת גם את היותו חף מכל מודעות לגופו ולתשוקותיו. חוסר האוריינטציה שהוא מגלה ביחס למבנה השלד של הדינוזאור (היכן למקם את העצם החסרה) מקביל לחוסר האוריינטציה כלפי איבר מינו. במלים אחרות דיוויד מוצג כגבר מסורס שהאנרגיות הליבידינליות שלו מתועלות לטובת פרוייקט מופרך בעיקרו.

המפגש של דיוויד עם מר פיבודי, עורך הדין של המיליונרית, הוא מעין "משחק מקדים" לקראת המפגש הגורלי שלו עם סוזאן (קתרין הפבורן)¹⁵. מחוץ לכותלי מכון המחקר מתנהלים כללי משחק שונים לחלוטין. כשמעלה דיוויד את סוגיית התרומה, מעיר לו מר פיבודי בעדינות שהוא נוהג להפריד בין הנאה לעבודה. הנאה שניתן להפיק ממשחק גולף, או מכל משחק אחר, כרוכה ביכולת להתנתק מכל דבר הקשור בעבודה. בעולמו ההרמטי של דיוויד, היכולת להבחין בין עבודה למשחק אינה קיימת משום שאין כלל פנאי למשחק.

המפגש הראשון בין סוזאן לדיוויד מתרחש במגרש הגולף. הוא מתחיל ברגע בו סוזאן משתמשת בכדור המשחק של דיוויד. דיוויד מבקש להעמיד אותה על טעותה. הוא מסביר לה, מבלי שהיא תטרח כלל להקשיב, את ההבדל בין שני הכדורים - הכדור שלו הוא מסוג פי.גיי.איי, המסומן באמצעות שתי נקודות שחורות; הכדור שלה, לעומת זאת, הוא מסוג קרופלייט, המסומן בעיגול. החשיבות הרבה שמייחס דיוויד להבדלים בין הכדורים, לפרקטיקות של סימון, ממקמת אותו

כשגריר נאמן ונוקשה ביותר של הסדר הסימבולי. התנגדותו מבטאת את יחס הקדושה שהוא מעניק לחשיבות הקניין הפרטי (זה הכדור שלי; זה הכדור שלך), ערכם של כללי המשחק (אינני יכול לשחק עם הכדור שלך - אני חייב לשחק עם הכדור שלי משום שהוא היה ממוקם במקום אחר) ומשמעות פעולת הסימון עצמה, המבוססת על הבדלים/שונויות - כלומר, חשיבותה של השפה במסגרת הסדר הסימבולי (שתי נקודות שחורות; עיגול).

דיוויד הוא בו בזמן שגרירו של הסדר הסימבולי ונתין של סדר זה. חרדתו מפני שבירת כללי המשחק, מפני ביטולן של מסגרות, משתקת אותו; הוא אינו מסוגל לחזור ולהמשיך במשחק שהוא שיחק עם מר פיבודי. שמירה על כללי המשחק משמעותית בעיניו יותר מהמשחק עצמו. מולו ניצבת סוזאן הקוראת תיגר על עצם הרלוונטיות של מנגנוני הסימון. עבורה אין שום הבדל בין שני הכדורים - שניהם עגולים ושניהם עונים על דרישות משחק הגולף. כשדיוויד מנסה להסב את תשומת ליבה לעובדה שהכדור שלה מסומן בעיגול, היא משיבה לו שאם הכדור היה מרובע, הוא לא היה מסוגל להתגלגל. היא דוחה כל ניסיון של דיוויד לקבע משמעות כלשהי להבדלי הסימון. חתרנותה, אם כן, מופנית הן כלפי השפה כמוסד והן כלפי הפונקציה הסימבולית/שייכות שהיא ממלאת. היא מתעקשת להתייחס לערך השימוש של הכדור, ומגחיכה את ניסיונותיו של דיוויד להגדיר את הכדור במונחים של ערך חליפין. במלים אחרות, האופן בו מפרה סוזאן את נורמות הסימון והשייך של הכדור מבטא את יחסה לעצם רעיון הסימון, המובחנות, השוני. היא חושפת את הממד השרירותי של אקט הסימון, את העובדה שמדובר בסוג של משחק - אף אם הוא לא נתפס כך.

סיומה של סצנת מגרש הגולף ממשיך להתנהל עפ"י אותה תמה. דיוויד מבחין שסוזאן נכנסת למכוניתו ומתניעה אותה. הוא ממחר למגרש החנייה ומבקש להעמיד אותה על טעותה. היא בזה לעיסוק האובססיבי שלו באבחנות בין כדורים או מכוניות, ובתוך כך מצביעה למעשה על הפונקציה של עיקרון המובחנות וההבדל בשפה כמכוננת דפוסים קפיטליסטיים של רכושנות וניכוס. היא עושה זאת לא רק באמצעות השתלטותה על מכוניתו של דיוויד כאילו הייתה שלה, אלא בהרס שיטתי של כל המכוניות החונות בסמיכות.

נוכחותה של סוזאן בנרטיב מאפשר לחדד את הדיכטומיה המרכזית: עבודה/משחק. סצנת הגולף מזהה את הקטגוריה עבודה בעיקר עם התחום של השפה. יחסו של דיוויד למשחק הגולף אינסטרומנטלי; עבורו מדובר ב"פגישת עבודה" ולא פעילות הגורמת לסיפוק והנאה. הרגע בו חודרת סוזאן לחייו מסמן גם את הרגע בו דיוויד מתחיל לשחק "באמת", ולא כמי שנכפה עליו לעשות זאת. זהו רגע בו עולמו השגרתי והצפוי של דיוויד הולך ומתערער. והערעור מתבצע באמצעות כאוטיזציה של עולמו המסודר והמחושב של דיוויד - באמצעות אובדן שליטתו בשפה וביכולת לחשוב. דיוויד הולך ומתנתק מהסדר הסימבולי.

תהליך זה של התנתקות מהסדר הסימבולי מואץ בסצנה הבאה, המתרחשת במועדון לילה יוקרתי, שם אמור דיוויד לפגוש את מר פיבודי כדי להשלים את מה שלא הצליח לעשות במשחק הגולף. אלא שגם כאן, נוכחותה של סוזאן מונעת את מימושו של המפגש. סדרה של מעמדים קומיים, המתאפיינים בהתנגשויות פיזיות בין הפרוטגוניסטים, מכוננים את סוזאן ודיוויד כזוג.

דייויד נתקל ברגלה של סוזאן, מועד ומשתטח אפיים ארצה; כתוצאה מכך מתקמט כובע הצילינדר שלו, הנראה עתה כמו כובעו המרוט של צ'פלין ולא כמו של גבר מהוגן ומכובד. בהמשך אוחזת סוזאן בשולי מקטורנו המהודר של דייויד וקורעת אותו. מאוחר יותר בסצינה דורך דייויד על שמלתה של סוזאן - וכשהיא מנסה לזוז, נקרע חלקה האחורי של שמלתה. סוזאן, שאינה מודעת לכך, מבקשת לחזור לחלל המועדון; דייויד מנסה למנוע זאת ממנה כדי לחסוך לה את ההשפלה הצפויה לה ברגע שתיחשף בפני כל בתחתוניה. אלא שהאופן בו בוחר דייויד לגונן עליה רק מבליט את תשומת לבם של אורחי המועדון. בתחילה הוא מצמיד את כובעו הרמוס על אחוריה של סוזאן. לאחר מכן הוא מצמיד את כל גופו אל אחוריה. סוזאן, עדיין עיוורת לשסע הגדול בשמלתה, אינה מבינה מדוע דייויד נצמד אליה באופן "פרוורטי" כל-כך. אך לאחר שהיא נעשית מודעת לגודל המחשוף, היא נצמדת אליו בחוזקה. כך הם חוצים את חלל החדר האוכל, לעיני מבטיהם המשתאים של הסועדים, כולל זה של מר פיבודי. דייויד שוב מספיק להפטיר לעברו: "I'll be with you in a minute, Mr. Peabody!". ההיצמדות הפיזית לסוזאן מסמנת את הרגע בו השפה, המדיום באמצעותו דייויד מבטא את עצמו, הולכת ונעשית אנכרוניסטית יותר ויותר. להצהרות המילוליות של דייויד אין ערך ממשי - הוא לא יצליח לפגוש את מר פיבודי אלא לקראת סוף הנרטיב, באופן אקראי, בבית-הכלא.

הממד הפיזי של סצנת מסעדה זו מסמן את המטמורפוזה של דייויד מרגע בו נתקל בסוזאן. באחת הוא הופך מאיש מחקר הספון במכון המבודד שלו לספקטקל. הסיטואציה הקומית בסצנת המסעדה נובעת מהפער בין הניסיון שלו לשמור על חזות של ג'נטלמן (להסתיר את תחתוניה של סוזאן) לבין האמצעים המופרזים בהם הוא נוקט כדי לממש רצון זה. השימוש בכובע, כמו גם היצמדותו הפיזית לסוזאן, לא רק שאינו מסייע לשמור על "כבודה", "צניעותה" ו"תומתה" של סוזאן, אלא מבליט ומחצין את נוכחותם במרחב ציבורי זה. נוכחותה האקסצנטרית של סוזאן בחייו של דייויד כאילו מדובבת את הממד האקסצנטרי הקיים בו. היא כאילו מעניקה לו מרחב שבמסגרתו מתאפשר שובו של המודחק.

חשיבותה של מטמורפוזה זו המתרחשת במועדון היא רבה משום שהיא מסמנת לא רק את כישלונו החוזר של דייויד לנהל שיחה עסקית תרבותית עם מר פיבודי אודות התרומה הכספית הדיבה למכון המחקר שהוא עומד בראשו, אלא בו בזמן מבטאת תחילתו של שיתוף פעולה בין הגיבורים. הקונפליקט בין המינים הופך לשיתוף פעולה בזירה שסוזאן מסומנת כדומיננטית. ההיצמדות הפיזית ההדוקה והאינטימית שנכפתה עליו כביכול מסמנת למעשה סב-טקסט רווי מיניות.

הדומיננטיות של סוזאן בשתי הסצינות האלה – סצינת מגרש הגולף וסצינת המועדון – מתבטאת באמצעות שתי תחבולות קולנועיות דומיננטיות: ציר תנועתו של דייויד בפריים ותנועת המצלמה. ציר התנועה הנורמטיבי של דייויד הוא אופקי, אך רגע המפגש עם סוזאן משנה את תנועתו במרחב לאנכית. התנועה האופקית של דייויד מסומנת כמאופקת, עדינה ומכובדת – כיאה לסטטוס החברתי שלו. כך למשל הוא נכנס בביטחון ובצעדים מדודים למועדון, אך כשהוא מגיע לבר, הוא מייד מחליק על זית שהפילה סוזאן ובאחת הופכת תנועתו מאופקית לאנכית. שינוי זה של ציר

התנועה אופייני למסורת סרטי הסלפסטיק, והפונקציה המרכזית שלה היא להפוך את המכובד והסולידי למגוחך ומושפל. תנועת המצלמה הדומיננטית בשתי סצינות אלה היא טרקינג שוט, והפונקציה שלה היא להדגיש את חוסר יכולתו של דיוויד להשתחרר או להתנתק פיזית מנוכחותה הטוטלית של סוזאן במרחב.

סצינת המסעדה סוגרת כבר בשלב מוקדם זה של הנרטיב מעגל סביב דמותו של דיוויד. בתחילה הוא מוצג כאייקון של האינטלקטואל הבודד, שמלאכתו קשורה בעיקר בחשיבה מאומצת (פזות האדם החושב). מסור לעבודתו, הוא חסר קהל ממשי אשר יתבונן בו - מלבד ארוסתו המתפעלת מיציר כפיה. בסוף סצנת המסעדה הוא כבר מופיע כחלק מספקטקל זוגי - ספקטקל המבוסס על נוכחות פיזית ומינית, המוצג לעיני קהל רב. אקסצנטריות פסבדו-אינטלקטואלית מומרת באקסצנטריות שמאפיינה שואבים ממסורת סרטי הסלפסטיק. בשלב זה גם מצהיר דיוויד שהוא לא מסוגל לחשוב יותר. באותה סצנת מסעדה הוא אומר לסוזאן: "אם הייתי מסוגל לחשוב, הייתי בורח ברגע שראיתי אותך". בסצנות הבאות דיוויד מאבד לא רק את היכולת לחשוב, אלא גם את היכולת להשתמש בשפה. כך, למשל, בסצנה בה הוא משוחח בטלפון עם ארוסתו, הוא מנסה לתאר לה מציאות שהשפה אינה יכולה לתאר אלא באופן בלתי מתקבל על הדעת: הוא פגש את מר פיבודי, אך לא נפגש עמו; הוא דיבר אתו, אך לא שוחח אתו (spoke, but didn't talk). בתגובה להתעקשותה של גבי' סוואלאו לדעת אם הוא דיבר עם מר פיבודי או לא, עונה דיוויד: "אני לא יודע, איך אני אמור לדעת?". בהמשך הסרט יפטיר לעצמו דיוויד - "אני כבר לא יודע מי אני".

במונחים לקאנייניים, דמותו של דיוויד מדגימה היטב את תהליכי הכניסה (והיציאה) של הסובייקט לשפה. תפיסתו של הסובייקט את עצמו במונחים של "אני" מתרחשת בד בבד עם התפרקות האחדות הראשונית של הדברים למערכת של הבדלים, שונויות. האני המאוחד שמכיל הכל מומר בתחושה של נפרדות מהעולם. מתוך כך נולדת ההכרה של הסובייקט בהבדל בין פנים וחוץ, וכי "אני קיים באופן אובייקטיבי לגבי האחרים" (Lacan, 1977: 3). אלא שתהליך רכישת זהות עצמית זו, ממשיך לאקאן, נשענת על החוויה המתעתעת של שלב המראה. במסגרת חוויה זו מכונן האני באמצעות הזדהות עם דמותו החיצונית של האחר. תובנה זו אינה נהירה לסובייקט, המעדיף לתפוס את עצמו במונחים מהותניים, כאילו זהותו העצמית נובעת ומתגבשת מתוך עצמו. בהקשר זה, ניתן לומר שהתמוטטותה של מערכת השפה (עיקרון השונות, מובחנות) וקריסת משמעותה (מתן שמות, הגדרת האני ביחס לאחר) כתוצאה מהאינטראקציה של דיוויד עם סוזאן היא זו המעוררת את הכרתו של דיוויד בדבר נזילותו של האני והממד הפיקטיבי של תהליך הבניית זהותו. במובן זה, דווקא הדרתו של הפרוטגוניסט מהסדר הסימבולי מאפשרת לו, כפי שאראה בהמשך, לחוות מגוון של זהויות מיניות ומגדריות – מבלי להתחייב לאף אחת מהן. על חורבות האני הקוהרנטי צומח אני הטרוגני, נזיל ("אני כבר לא יודע מי אני").

כך למשל מתנתק הפרוטגוניסט לא רק מזהותו המקצועית כפלוניטולוגיסט, אלא גם מזהותו המינית ההטרוסקסואלית. כשדיוויד וסוזאן מגיעים לקונטיקט יחד עם הנמר, נכנס דיוויד למקלחת. סוזאן מנצלת זאת כדי לשלוח את בגדיו – המסמנים אותו כגבר – לכביסה. דיוויד נאלץ

ללבוש את חלוק רחצה נשי. מיד לאחר מכן נכנסת דודתה של סוזאן לביתה, נדהמת לראות דמות גברית בחלוק רחצה נשי מסתובבת בביתה. היא שואלת אותו: "מי אתה?". הוא משיב בשאלה: "מי אתה?". הדודה מתעקשת: " אבל מי אתה?". דיוויד: "מה את רוצה?" הדודה: "ובכן, מי אתה?". דיוויד נכנע: " אני לא יודע, אני לא ממש אני היום". הדודה: "למה אתה לובש את הבגד הזה?". דיוויד משיב לדודה תוך שהוא מקפץ כמטורף לנגד עיניה המשתאות: "Because I just went gay ... all of a sudden". לנדיי (Landay, 1998) מסכמת זאת כך:

"This moment of cross-dressing calls attention to her trickiness and social flexibility. Without his clothes (the surface of personality and gender) and his bone, David appears to be 'betwixt and between' social categories" (127-131).

לכן, אקט הסתרת הבגדים של דיוויד ע"י סוזאן מתפקד לא רק כתחבולה היוצרת שלל מצבים קומיים, אלא גם, אולי בעיקר, אקט רדיקלי נגד קטגוריות המין המקובלות (גבר/אישה), ולמעשה נגד ההטרסקסואליות. קטגוריות המין, טוענת ויטיג (2003), הן התנאי האידיאולוגי לקיום ההטרסקסואליות כמוסד המאפשר את ניצול הנשים, כיוון שכדי לטעון לזיקה הכרחית ובלתי נמנעת בין המינים, טענה שהיא האקסיומה של ההטרסקסואליות, יש לייצר אותם תחילה כמובחנים זה מזה באופן טבעי ומהותי. הכוח שמפעילה סוזאן על דיוויד מבקשת לערער על ההטרסקסואליות של דיוויד, למקם אותו מעל ומעבר לקטגוריה הבינרית המקובלת גבר/אישה. ומה שהיא כופה על דיוויד, היא תעשה מאוחר יותר, בסצינת בית-הכלא, כאשר תאמץ דפוסי התנהגות ודיבור של גנגסטר קשוח. האופן בו היא מהתלת בשוטרים ובסוהרים, מדגיש את מאבקה במוסדות ההטרסקסואלים והפטריאכליים.

אובדן נכסיו הסימבוליים באמצעותם מגדיר הגיבור את זהותו (בהמשך הוא יבקש מסוזאן לא לקרוא לו בשמו האמיתי, דיוויד הקסלי, משום שאז לבטח יפסיד את התרומה בסך מיליון דולר-ובכך הוא מוותר בעצם על קיומו במרחב הסימבולי) - מגיע לשיאו באמצעות השיח אודות משמעותו של עצם הברית של הדינוזאור. עצם זו נמצאה לאחר שנות חיפוש ארוכות, והיא הייתה אמורה להשלים את הפרוייקט המחקרי של דיוויד. אלא שהעצם נלקח ע"י הכלב ג'ורג', הכלב של הדודה, ונקברה אי שם באדמת החווה של הדודה. עצם זו נושאת שלוש רמות משמעות, כפי שמציעה רואי (Rowe, 1995: 148-50). כל המשמעויות הללו מפורקות ע"י סוזאן. משמעות אחת היא שהעצם היא דבר מאובן, חסר חיים. החיפוש של דיוויד אחר העצם הוא ביטוי לשאיפתו לחיים שקטים ושלווים בהם לא קורה דבר. החוויות שחווה דיוויד במחיצת סוזאן ביום אחד היו מסעירות יותר מכל החוויות שצבר דיוויד בכל חייו. משמעות נוספת, מציעה רואי, קשורה לצורתו של העצם, המזכירה איבר מין גברי: "The bone, of course, is not only fossil but penis, and Susan calls him 'Mr. Bone'" (150). הכינוי שסוזאן מדביקה לדיוויד, "מר עצם", מעמיד אותו באור מגוחך ונלעג - איבר מינו הוא כמו עצם מתה. ולבסוף, המשמעות האחרונה קשורה לתמה שנדונה כאן ברחבה. העצם עשויה לתפקד גם כמניפסטציה של הפאלוס - סמל לעוצמה חברתית, מסמן העל של הקפיטליזם הפטריארכלי. במסגרת הסדר הסימבולי של חברה המקדשת את המדע, העצם היא "נדירה", כפי שמעיד דיוויד.

אלא שגם כאן מרוקנת סוזאן את משמעותה הפאלית של העצם. בסירובה להפנים שדה סימבולי פטריארכלי זה, היא מפשיטה את העצם מכל משמעות נוספת ומבליטה את העובדה שמדובר בסה"כ בעצם. כמו במקרה עם הכדור בסצנת הגולף, כך גם כאן - היא מתייחסת אך ורק לערך השימוש של העצם, ולא לערך החליפין שלה. ולכן, לעצם זו שום ערך ממשי - מלבד היותו אובייקט השתעשעות עבור הכלב ג'ורג'.

ריקון העצם מכל משמעות פרגמטית וסימבולית משלים את מהלך השתלטותה של סוזאן על חייו של דיוויד הפרופסור. ערטולו מכל סימן המגדיר את זהותו הקודמת, מאפשר לסוזאן להעבירו אל עולם המשחקים שהיא מציעה כאלטרנטיבה לעולם העבודה. כך ניתן להסביר את המעבר מהמרחב האורבני של העיר ניו-יורק לעולם הירוק של מדינת קונטיקט. חוסר היכולת שלו להשתמש בשפה כדי לבטא את תחושותיו ולהגדיר את עצמו מתרחש בד בבד עם הדומיננטיות של השירה/מוסיקה, המזוהה עם סוזאן והשיר שהיא שרה לנמר בייבי: "I can't give you anything but love".

ואכן, שני הפרוטגוניסטים בסרט מזוהים עם בעלי חיים. אך בעוד שדיוויד מתעסק בניסיון לשחזר שלד של בעל חיים אשר נכחד זה מכבר מן העולם, וכל עניינו בו הוא לצורכי מחקר - הרי שסוזאן מתעסקת עם בעלי חיים, יצריים, מלאי תשוקה, הנהנים לשחק - הכלב ג'ורג' ושני הנמרים: בייבי המאולף ונמר הקרקס הפראי והבלתי נשלט. הסרט יוצר אנלוגיה בין סוזאן לבין כל בעלי החיים הללו: החיוניות השובבית והתמימות המעושה של הכלב ג'ורג' הנוהג להטמין חפצים שונים באדמת החווה; האיום המרוסן של הנמר בייבי; הסכנה הממשית של נמר הקרקס. סוזאן מכילה בתוכה את כל התכונות הללו והתוצאה המצטברת היא דמות נשית התופסת את החיים בכלל ואת הזוגיות ההטרוסקסואלית בפרט כסדרה אין סופית של משחקים, חלקם עשויים להיות מסוכנים. זוהי נשיות אשר יש בה כדי לאיים על דיוויד, אך גם להלך עליו קסם. בכל אופן, זוגיות בצל סכנה ואיום מתמיד היא אלטרנטיבה מוצלחת יותר ממה שאליס סוואלאו יכולה להציע לו. משחק, גם אם הוא מסוכן, מסמל חיוניות וחיים. לעומת זאת, הערך עבודה - וזהו הערך הבלעדי סביבו נבנה הקשר בין דיוויד לארוסתו אליס - מוצג כבמונחים של מוות, חידלון. המשחק מבליט יצירתיות שאינה מתועלת לתכלית מסוימת אלא לספונטניות, התרגשות מתמדת, פריקת עול, שינויים תכופים ובלתי צפויים; עבודה, לעומת זאת, מוצגת בהקשר של שגרה המתועלת לתכלית ספציפית, נטולת כל תשוקה ורגש, מחייבת משמעת עבודה חמורה וקפדנית, אך נטולת כל שאר רוח.

המעבר מזוגיות המבוססת על עבודה לזוגיות המבוססת על משחק קשור גם לתפיסה שונה של הזמן. עבודת השחזור של השלד חייבה את דיוויד לאורך רוח, לדחיית סיפוקים, לניצול מקסימלי של הזמן לטובת השלמת הפרוייקט בעתיד. ההווה נתפס כנטול משמעות ביחס לחזון המחקרי אשר יתממש אי שם בעתיד. המשחק, לעומת זאת, מבוסס על מיצוי מקסימלי של ההווה, של הרגע. הוא מורכב מיחידות זמן עצמאיות, אוטונומיות, הקיימות כשלעצמן. זהו זמן כאוטי, בו כל יחידת זמן קשורה לפעולה משחקית אחת. המשחק, אם כן, מזוהה עם העדר כל קוהרנטיות של הזמן - מעין הווה נצחי אשר במסגרתו המשחק הוא תכלית לעצמו.

המעבר מעבודה למשחק הוא גם מעבר/חזרה לשלב אחר בהתפתחות הביולוגית :

"Biologically he moves from maturity to childhood to infancy, and even to a lower form of life when he chases George around a tree on all fours and digs for a bone. When he follows Susan and repeatedly, mechanically echoes her calls for a bone, he recalls a child's mimicking of the mother" (Rowe, 1995: 151).

המשחק, אם כן, קשור להתנתקות מהסדר הסימבולי לטובת הסדר הדמיוני, לשלב בו לפאלוס, מסמן המסמנים, אין שום רלוונטיות. לכן ערטולו של דיוויד מכל נכסיו הסימבוליים הוא אקט משחרר יותר מאשר אקט מסרס. דווקא כאשר הוא היה חלק מהסדר הסימבולי הוא היה מסורס - עבד לציווי הקפיטליסטי של עבודה קשה, נטולת כל תשוקה. סצנת הסיום, אשר במהלכה קורס שלד הדינוזאור ומתפרק לרסיסים היא, בהקשר זה, שלב הכרחי בתהליך השחרור. יחד עם זאת, הסרט אינו מציע להתייחס לדיוויד כמי שעבר מטמורפוזה מלאה. הסרט דווקא מדגיש את האמביוולנטיות של דיוויד. בסצנת הסיום הוא מכריז שתי הצהרות מנוגדות: הוא גם פוחד מסוזאן, אך הוא גם מתוודה שיום האתמול היה היום הנפלא ביותר בחייו - מעולם הוא לא נהנה כמו שהוא נהנה בחברתה של סוזאן. שניות זו מבטיחה שהזוגיות הרומנטית של דיוויד וסוזאן תמשיך להתבסס על דומיננטיות נשית - כלומר, על רומנטיקה אשר משמעותה משחקים מסוכנים. באופן אירוני, מתממשת האבחנה הפסיכואנליטית של הפסיכיאטר בסצנת המסעדה, לפיה דחף האהבה אצל הגברים מתבטא בקונפליקט. נוכחותו המתמדת של הקונפליקט, של הספקנות מאפשר לייצר נרטיב רומנטי לא לגמרי תפור או מאוחד. דיוויד וסוזאן אמנם נהנים לשתף פעולה זה עם זה, אך הקונפליקט הבסיסי נותר בעינו. והמשך קיומו של הקונפליקט הוא תנאי הכרחי לשימור חיוניותו של הקשר הרומנטי ביניהם. נוכחות מתמדת של קונפליקט מבטיחה שהזוגיות לא תתמוסס ותתאייד. הביטוי היוזאלי המובהק ביותר לחוסר יציבות בחיים הזוגיים הצפויים לדיוויד וסוזאן מופיע רגע לפני קריסתו של הדינוזאור. כל אחד מהם ניצב על ראש סולם גבוה, ממנו הם מנהלים דיאלוג. מהר מאד הסולמות מאבדים את יציבותם ומתחילים להתנווד - מאיימים להפיל אותם. התנודה הזו, ההליכה על הסף, העדר קרקע יציבה ובטוחה היא מה שתאפיין את זוגיותם.

סיפור אדם וחווה – ביקור מחדש: *The Lady Eve*¹⁶

על אף שקומדיות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות נשית הופקו גם בשנות ה-40, בעת שמלחמת העולם השנייה הייתה בעיצומה, השתנה צבינה של דומיננטיות זו. חלק מהגיבורות הוצגו כדומסטיות יותר (כמו למשל ב- *My Favorite Wife*), וחלק אחרות נשאו את המאפיינים של הפאם-פאטאל בסרטי הפילם-נואר. הדבר בולט במיוחד ביחס לדמויות הנשיות שגילמה ברברה סטנוויק בקומדיות הרומנטיות *Ball of Fire* ו- *The Lady Eve*. התוצאה היא דומיננטיות נשית המדגישה מיניות ומסתורין המופעלת על הגבר באופן הגובל בסדיזם. כמו כן, נוכחותה בנרטיב וביחסיה עם הגיבור מועצמת באמצעות יכולתה של ג'ין, הגיבורה, לגלם מודלים שונים של נשיות אידיאלית הנענים כביכול לאידיאל של הגיבור, יש בהם כדי לערער על עצם תוקפה של קטגוריה זו ולחשוף את הממד התרבותי והדכאני של אידיאל זה.

שם הסרט, כמו גם סיקוונס האנימציה המלווה את הקרדיטים בפתיחת הסרט, רומזים שהסרט מתכוון להציג גרסה קומית של סיפור גן-עדן. הסיקוונס מציג נחש הנושא כובע ליצן על ראשו ורעשן על זנבו. ברקע נשמעת מוזיקה כמו-אוריינטלית. הכשת הנחש הופכת את שני התפוחים המופיעים על המסך לשמו של הסרט: *The Lady Eve*. הנחש ממשיך להופיע בשולי הפריים תוך שהוא מתפתל בחיך מרושע וארסי - נעלם, ושוב מופיע. הרעיון הבסיסי היא ליצור אנלוגיה בין הנחש לבין גיבורת הסרט, ג'יין/איב (ברברה סטנוויק)¹⁷. היא עוקצת, מכישה, מפתה, משטה, מינית, טריקסטורית. האופן בו מעבד סטרג'ס את מיתוס גן-עדן מתבטא בסצנה הבאה, המציגה את גיבור הסרט, צ'רלי/הופסי (הנרי פונדה), כשהוא נפרד מאי טרופי ואקזוטי באמזונס בו שהה לרגל מחקר ממושך שערך אודות נחשים. במהלך הסצנה מגדיר צ'רלי את תכלית חייו כחיפוש אחר תגליות מדעיות, חיפוש אחר הידע/אמת. צ'רלי מתייחס לאי הטרופי במונחים של גן-עדן בו חווה הומו-חברתית מהווה תחליף מרגיע לחרדות שחברתן של נשים מעוררת.

הסצנה הבאה מוקדשת למפגש הראשון בין ג'יין/איב לבין צ'רלי/הופסי. איב מתבוננת בו ממרומי האונייה, חוככת בדעתה אם צ'רלי עשוי להיות קורבן/אובייקט ראוי למזימותיה. היא מטילה את שיירי התפוח שהיא נגסה בו על ראשו התמים של צ'רלי. זו הפעם הראשונה, אך לא האחרונה, שהאינטראקציה הבין-מינית תישא אופי של התעללות גופנית של צ'רלי. זהו הרגע בו מסמן הסרט שניסיונו של צ'רלי לייצר לעצמו מרחב נקי מנשים - מרחב אשר שהכניסה של נשים אליו אסורה - נדון לכישלון. גן-עדן הנשען על טוהרת המין הגברי היא פנטסיה גברית בלתי ניתנת למימוש כנשים מהסוג של ג'יין/איב נמצאות בסביבה.

כך בונה הסרט אנלוגיה בין אדם המיתולוגי לבין צ'רלי. שניהם מוצגים כקורבנות של נשים. אך בעוד שבסיפור התנכ"י האישה סומנה כקורבן של הנחש המפתה, הרי שבסרט זה היא מיוצגת באמצעות תחבולת העיבוי או המיזוג - במונחיו של פרויד; הסרט מעבה את דמותה של איב בהציגו אותה כשילוב של נחש ואישה - ערמוניותו של הנחש וכוח הפיתוי שלו יחד עם מיניותה של האישה. עיבוי זה גם מאפשר להציגה במונחים של האישה הפאלית. כך מעניק הסרט משמעות חדשה לסיפור המקראי - ההרמוניה הזוגית ששררה בין אדם לחווה בגן-עדן הופרה לא בשל חדירתו או התערבותו של גורם חיצוני (הנחש) - אלא בעטייה של הדינמיקה הבין-זוגית עצמה. הנחש, עפ"י הפרשנות שמוצעת כאן, אינו אלא אקסטנציה של האישה.

אך כמו במיתוס התנכ"י, תשוקתה של ג'יין/איב הופכות את צ'רלי/הופסי לקורבן. היותו קורבן מתבטאת באמצעות סדרת הנפילות שלו - בחדר האוכל בספינה; בביתו, בזמן ארוחת הערב; כאשר הוא יורד מהרכבת בזעם; ובסוף הסרט שוב באונייה. לכל הנפילות הללו אחראית ג'יין/איב. אלא שבניגוד למיתוס, נפילותיו של הגיבור אינן מקושרות לחטא ואבדון אלא מהוות מעין הצלה וישועה של הגיבור מפני עצמו. המפגשים הקטלניים של הגבר עם איב מסייעים לו לגלות את מיניותו, את תשוקותיו. לכן בעוד שבמיתוס התנכ"י גילוי המיניות הוא חטא הגורם לגירוש אדם וחווה מגן-עדן, הרי שכאן הגילוי המיניות הוא אות לשחרור ואושר. צ'רלי/הופסי ממיר לבסוף את גן-העדן הגברי שלו, זה המעוקר מנשים ומיניות לטובת גן-העדן היצרי שמציעה איב.

תשוקתה של ג'יין עומדת במרכז הנרטיב של סרט זה. בתחילה זו התשוקה להפיל את הופסי בפח, לטמון לו מלכודת שתוביל אותו אל שולחן הקלפים. לאחר מכן זוהי תשוקתה המינית כלפיו. דומיננטיות זו מתבטאת במיוחד בסצנת ארוחת הערב באונייה. איב מתפקדת שם על תקן במאית קולנוע (אבחנתו של קוול – Cavell, 1981). באמצעות מראת האיפור שלה היא חולשת על כל המרחב, צופה במדויק מה בדיוק עומד להתרחש ואף מלווה את התבוננותה בקולה, בוויס-אובר. בתוך כך היא מגחכת על הטקטיקות הצפויים, הקלישאותיות שנוקטות הנשים באולם כדי לזכות בתשומת ליבו של צ'רלי. הטקטיקה שהיא בוחרת לנקוט - לשלוח רגל ארוכה אשר תפיל את צ'רלי/הופסי בזמן שהוא יחלוף לידה - שאולה ממסורת סרטי הסלפסטיק. השימוש שעושה הפרוטגוניסטית במראת האיפור כאילו הייתה מצלמת קולנוע - מבטה החודר/חוקר את תנועתו של הפרוטגוניסט במרחב – עומד בניגוד לתזת היסוד לורה מלווי (Mulvey, 1975) אודות ייצוג מערך הכוחות בין גברים לנשים בכל הקשור להירארכית יחסי הכוח/מבט בין המינים. איב/ג'יין עושה אמנם שימוש במראה - חפץ הנתפס כ"נשי" - אך מעניקה לו משמעות אחרת - מצלמה אשר באמצעותה היא הופכת את צ'רלי לאובייקט מבטה, לספקטקל הפרטי שלה. המפגש ביניהם מתאפיין, אם כן, בהיפוך יחסי הכוח המעמדיים והמגדריים. הופסי הוא בן למשפחה עשירה המנהלת מפעל לייצור בירה. איב, בשיתוף פעולה עם אביה/שותפה מתחזים לבני המעמד הגבוה - אך למעשה הם מתפרנסים ממשחקי קלפים עם גברים עשירים. תפקידה של איב הוא להשתמש בכוחה המיני, ביכולת הפיתוי שלה ובהצגתה כספקטקל נשי.

הופסי מוצג כמי שאין לו שום עניין בעסקי הבירה של המשפחה ובנכסים של המשפחה. "נחשים הם החיים שלי". תחום עיסוק זה מאפשר להציגו כגיבור-פרופסור שמעמדו הסוציו-אקונומי אינו רלוונטי. הוא אמנם מתעסק באופן אובססיבי עם נחשים, אך קשה לומר שעיסוק זה מייצג באופן סימבולי את אונו הגברי. הוא מוצג כגבר לא בשל ולא מפותח מבחינה מינית. הנחש שהוא מחזיק בתא אינו מסוכן, אינו ארסי - הוא כלוא בתוך קופסה וניזון מזבובים וחלב. בזמן שהותו של צ'רלי באמזונס הוא התנתק מחברת נשים, כמו גם מהעולם הגברי הכוחני בזירה הציבורית. גם בסצנת ארוחת הערב בספינה הוא מתאמץ לנתק את עצמו מהנשים הנועצות בו מבטים כשהוא שוקע בקריאת ספר ששמו דו-משמעי - "האם נחשים נחוצים/הכרחיים" - הן בהקשר של המחקר בו הוא עוסק והן בהקשר לנחיצותו של איבר המין הגברי במסגרת גן-העדן הפרטי שהוא ביקש לבנות לעצמו.

חוסר ניסיונו, כמו גם חוסר בגרותו המינית, באים לידי ביטוי בסצנה הארוכה והאינטימית כביכול בין ג'יין לצ'רלי. זה מתחיל כאשר היא מבקשת ממנו לכרוע ברך כדי לסייע לה לנעול את נעליה. ג'יין אינה באמת זקוקה לעזרתו של צ'רלי; היא מבקשת את עזרתו הן כדי למקם אותו על הרצפה – בעמדה נחותה ביחס אליה – והן כדי לאלץ אותו להתבונן ברגליה הארוכות והארוטיות. בהמשך הסצנה, ביוזמתה של ג'יין, הם הולכים ומתקרבים אחד לשני - כאשר צ'רלי נראה תמיד מתחתיה, פסיבי ומשותק מהנאה והלם. המיזנסצנה מבליטה את הדומיננטיות שלה ואת הפערים בעמדות הכוח ביניהם, ומעוררת קונוטציות של אם המערסלת את תינוקה. הקרבה הפיזית היתרה מטשטשת ומסחררת את צ'רלי. ג'יין מתחילה ללטף אותו בעדינות וברכות. ובדיוק ברגע

שצ'רלי מגורה מינית מהמגע הפיזי, כמו גם מהבושם המשכר, מטלטלת אותו ג'ין באכזריות ומורה לו, כאילו הייתה אימו: "הגיע הזמן לישון". צ'רלי נראה כאילו התעורר מתוך חלום מתוק אשר נקטע באופן סדיסטי. כשאבי אומרת לו: עכשיו אני יכולה לישון" מגיב צ'רלי במרירות: "הלוואי ואני הייתי יכול להגיד את אותו הדבר".

את הירארכית הכוח בין הפרוטוגוניסטים בסרט זה ראוי לבחון בהקשר של מה שמכנה סטדלר (Studlar, [1984](2000) – בעקבות דלו (Deleuze) – האסתטיקה של המזוכיזם. דלו מזהה מזוכיזם את השלב הפרה-אדיפלי¹⁸ של הסובייקט, המכפיף עצמו ברצון לאם האידיאלית והכל-יכולה. הדפוס המזוכיסטי המתקיים בין דמותה הנשית של ג'יין/אבי לדמותו הגברית של צ'רלי/הופסי – דפוס הקיים למעשה כמעט בכל הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות נשית – מאפשר לחתור תחת יחסי הכוח הפטריארכליים ולהציב את האישה בעמדת כוח עדיפה על זו של הגבר, המכפיף עצמו ברצון לדומיננטיות של הפרוטוגוניסטית. למבנה כוח זה יש משמעות גם ביחס למיקומם של הפרוטוגוניסטים ביחס למסמן העל – הפאלוס. הוא ממקם את ג'ין כאישה הפאלית ואילו את צ'רלי כגבר המסורס. צ'רלי המזוכיסט משלים עם הסירוס משום שהוא מפוצה באמצעות סימביוזה עם מלאותה של ג'יין המתפקדת כאם. עם זאת, סימביוזה זו אינה בבחינת נתון מובן מאליו אלא מעין הבטחה המגולמת בדמותה של האם ומימושה תלוי באופן בלעדי בה. ציר תנועתה של ג'יין/אם לעבר צ'רלי/בן הוא קדימה ואחורה, התקרבות והתרחקות באופן המשהה ומאריך את ההנאה הכרוכה באי מימושה של התשוקה לסימביוזה/פורקן מיני.

למחרת, בזמן ארוחת הבוקר, מנסח צ'רלי/הופסי מכניזם מזוכיסטי זה באופן מילולי: "החיים איתך יכולים להיות סדרה של עליות וירידות... את טובה בלהקפיץ ומיד לאחר מכן להרגיע (ג'יין מתערבת ומוסיפה: "ומיד להקפיץ אותך שוב") ... הרבה עצבים והרבה אושר". ג'יין בתגובה מסבירה לו שנשים חייבות להיות אקטיביות כדי לשרוד או כדי להתחתן, ובכך ממקמת את האסתטיקה המזוכיסטית בהקשר כלכלי – מגדרי, כסוג של אסטרטגיה שנשים נאלצות לנקוט כדי לשרוד בעולם קפיטליסטי ופטריארכלי. ע"י כך מפקיע הסרט אסתטיקה זו מהשיח הפסיכואנליטי אודות השלב הפרה-אדיפלי – שיח המניח נרטיב מהותני – וממקם אותה בהקשר חברתי-כלכלי ספציפי.

באותו יום, לקראת ערב, מתוודה צ'רלי בפני ג'ין שהוא מאוהב בה. האווירה רומנטית למדי - הרוח מבדרת את שיערה של ג'ין, הם נמצאים לבד על סיפון האוניה, קרובים אחד לשני, מוסיקה רומנטית נון-דיאגטית מלווה אותם. צ'רלי אומר לג'ין: "אני מרגיש כאילו אני מכיר אותך מהעבר, בתקופה בה שנינו היינו ילדים, כאשר אחזתי בידיך בלב היער". בכך מאוורר כאן צ'רלי פנטסיה רומנטית נרקיסיסטית מודחקת אודות אישה נטולת עבר/היסטוריה. אזכור זיכרון הילדות מעלה על הדעת את האפשרות שתשוקתו של צ'רלי היא למעשה תשוקה לאישה/ילדה בתולה, טהורה, נאיבית, אשר ניתן לקבע אותה ככזו לעד. בכך הוא מבטא איווי לאיחוד הטרוסקסואלי חף מנוכחות נשית מאיימת, שתלטנית, דומיננטית. האידיאל של צ'רלי/הופסי הוא אישה שתתפקד

כאילו הייתה צילו של הגבר, "עזר כנגדו". זוהי פנטסיה המבקשת לאיין את כוחה עוצמתה המינית המאיימת של האישה.

משמעויותיה הסמויות של פנטסיה זו נסתרות מעיניה של ג'ין. היא מתייחסת לממד הרומנטי של הפנטסיה ולא למשמעויות הכוחניות של פנטסיה זו. היא מצהירה בפני אביה: "הייתי נותנת הרבה כדי להיות מה שהוא רוצה שאהיה. אהיה בדיוק מה שהוא חושב שאני, מה שהיה רוצה שאהיה". היא מוכנה לכופף את רצונותיה ותשוקותיה האישיים ולגלם עבור צ'רלי את הדמות הנשית עליה הוא מפנטז. אלא שכדי לממש מה שצ'רלי רוצה שהיא תהיה יהא עליה לחשוף את זהותה האמיתית ולהפסיק לשחק בזהויות בדויות. אלא שהדבר בלתי אפשרי משום שגם כשהיא תתוודה בפני צ'רלי "מי היא באמת", זה עדיין לא יהיה כל האמת. היא אף פעם לא תוכל לספר שכדי לקנות את ליבו הוא שוב עוטה על עצמה זהות אחרת - זהותה הפנטסטית של הדמות הנשית הבתולה שהובנתה ע"י צ'רלי.

ניסיונה של ג'ין לתמרן בין אמת לשקר קורס כשמתברר לצ'רלי מיהי ג'ין "באמת". צ'רלי ממאן לסלוח לג'ין - לא רק משום שנפגע ורומה, וגם לא רק בשל צדקנותו ומוסרניותו - אלא בעיקר משום שערב קודם לכן הוא העז להתייחס לג'ין במונחים של אידיאל נשי. הפנטסיה הנרקסיסטית שלו התמוטטה רגע לאחר שהוא ניסח אותה בפני ג'ין. לפני שהם נפרדים אומרת לו ג'ין: "אינך יודע הרבה על נשים. הטובות ביותר אינן כל-כך טובות כמו שאתה חושב שהן. הרעות שבהן אינן כל-כך רעות". כלומר, האידיאל הנשי בו מחזיק צ'רלי הוא מופרך, נטול כל הקשר בממשות.

סירובו של צ'רלי למחול לג'ין מסמן את רגע פרידתם - אך גם את הסיבוב הבא. ג'ין חודרת לבית משפחת פייק כשהיא מתחזה לליידי איב. למעשה היא כלל אינה מתחפשת; היא בעיקר מאמצת גינונים ודיקציה האמורים לסמן אותה כליידי אנגליה. היא מתחבבת במהרה על האב, הפורש עליה את חסותו מיד בתחילת המסיבה, תוך שהוא מפגין התמוגגות מחוש ההומור שלה. השתלטותה של ג'ין/איב על הטריטוריה הביתית של צ'רלי גורמת לו להתנהג כמי שאיבד כל אוריינטציה ביחס למרחב המוכר לו. נוכחותה מפתיעה אותו ומרתיעה אותו. תחושת הספק באשר לזהותה האמיתית של איב מבלבלים ומביכים אותו. ועם זאת, נראה כי הוא גם נמשך אליה. ואכן כל החלק השני של הסרט, החלק בו ג'ין מתחפשת לליידי איב, מתאפיין בדומיננטיות של ג'ין/איב. כמו במאית העובדת מול תסריט כתוב מראש, היא חוזה במדויק את האירועים העתידיים להתרחש בזמן הקרוב. כך למשל שומעים את ג'ין מכריזה כי תוך שבועיים צ'רלי והיא ירכבו יחד על צמד סוסים, ובמקביל ישנו מעבר בדיזולב לסצינה המממשת את הכרזתה. סצינה זו משחזרת את הסיטואציה הרומנטית על סיפון האונייה. הפעם על רקע כפר פסטורלי, כשהשמש מתחילה לשקוע. צ'רלי חוזר במדויק על הצהרת האהבה הראשונה שהוא נשא בפני ג'ין באונייה. השימוש המדויק באותו טקסט יוצר אפקט קומי הנובע מהממד הריטואלי/שבילוני של החיזור - השימוש באותו טקסט בפני שתי נשים שונות לכאורה. אלא שהפעם נוקט הסרט עמדה ביקורתית ומגנחת כלפי הצהרת האהבה של צ'רלי - וידויו מופרע ע"י סוסו של צ'רלי החודר שוב ושוב לתוך הפריים ומקעקע בכך את האופן הרציני בו מציג צ'רלי את הפנטסיה שלו. העובדה שאיב, כמו

הצופה, מכירים כבר הצהרה זו מגחכת את הפנטסיה והופכת את צ'רלי לגבר פתטי הממחזר הצהרה רומנטית נצחית ומקובעת המנותקת מכל אינטראקציה קונקרטית.

שלב הנקמה הסופי של איב בצ'רלי מתרחש בקרון הרכבת בליל חתונתם. שוב מתגלה איב כמספרת סיפורים מוכשרת. היא מספרת לצ'רלי על רצף הרומנים שהיו לה בעברה, מטלטלת ומרסקת את הדימוי שהוא נשא אודות בת זוג בתולה. סצינת הוידוי הפיקטיבית המאמללת את צ'רלי נחתכת מדי פעם באמצעות שוטים המראים את תנועתה הולכת ומתגברת של הרכבת העוברת מתחת לגשרים ותעלות, תוך שסופת הגשמים המשתוללת בחוץ הולכת ומתחזקת. באמצעות החיתוך מפנים הרכבת למרחב בחוץ מייצר מטפורה המתארת את מצב רוחו הסוער של צ'רלי, כמו גם את עוצמת נקמתה של איב. הסצינה מסתיימת כאשר צ'רלי מחליט לרדת מהרכבת, תוך שהוא נופל ומתבוסס בבוץ.

העימות השלישי סוגר מעגל. ג'ין מבינה שהיא הלכה צעד אחד רחוק מדי, ולמעשה איבדה את צ'רלי. היא אינה מוכנה לוותר עליו, ולכן היא ממחרת לאוניה ומשתמשת באותו טריק של הפלת צ'רלי/הופסי כדי לזכות בו מחדש. צ'רלי, תשוש מהחויה הטראומטית עם איב, שמח לראות את ג'ין. מהי הטריקסטריות של ג'ין לעומת זו של לידי איב? הוא נושא אותה בזרועותיו, תוך שהוא מסרב לשמוע כל הסבר אשר עלול לגרום לו אי נעימות נוספת. הפעם הוא לא רוצה לדעת דבר. למרות שהוא נמצא בקרבה פיזית גדולה לג'ין הוא עדיין אינו מסוגל להבחין או אינו מעוניין להבחין שג'ין היא לידי איב. בסוף הסרט הוא נותר בעלטה מוחלטת בכל הקשור לזהותה "האמיתית" של ג'ין/איב. רק כשהם מגיעים לתאה של ג'ין נזכר צ'רלי שהוא בעצם נשוי. ג'ין מרגיעה אותו ומסבירה לו שזה לא נורא - גם היא נשואה. אלא שאנחנו, הצופים - בדיוק כמו ג'ין - מבינים הצהרה זו באופן שונה לחלוטין מהאופן בו מבין זאת צ'רלי.

צ'רלי, המכריז בתחילת הסרט כי תכלית חייו היא רדיפה/חיפוש אחר הידע, מוצג בסוף הסרט כחף מכל ידע. בכך מפר הסרט את מוסכמות הז'אנר של הקומדיה הרומנטית - האיחוד ביניהם מתממש בצל הסוד שלא התגלה. במסגרת המוסכמות של הקומדיה הרומנטית, האיחוד ההטרסקסואלי מתרחש ברגע בו בני הזוג לומדים להכיר אחד את השני, ברגע בו הסודות של כל אחד מבני הזוג נחשפים בפני הפרטנר ואין להם מה להסתיר יותר. כאן, לעומת זאת, נחתם האיחוד בסוד אפל שיוותר חתום בפני הגיבור. זהו תהליך הלמידה שחווי צ'רלי באמצעות האינטראקציה שלו עם ג'ין/איב: לא תמיד צריך לדעת; התשוקה לדעת מומרת בתשוקה לדעת מעט, להותיר את הדברים מעורפלים. אי ידיעת זהותה של ג'ין/איב היא תנאי הכרחי למימוש גן העדן הזוגי שלהם.

קטגוריה שלישית: שוויון מגדרי ופרובלמטיות האיחוד

בניגוד לשתי הקטגוריות הראשונות, האיחוד ההטרסקסואלי בקבוצה זו של קומדיות רומנטיות מתרחש ללא כל תהליך למידה ממשי שחווים בני הזוג. הדבר הבולט ביותר המאפיין קטגוריה זו הוא המהלך הנרטיבי הבא: בתחילת העלילה הפרוטגוניסטים נשואים זה לזה פרק זמן מסוים, אך מחליטים להיפרד. במקרים מסוימים נפתח המהלך העלילתי לאחר שבני הזוג כבר נפרדו.

אקט הפרידה מתאפיין באיבה הדדית. לאחר הפרידה מתכנן אחד מבני הזוג להינשא בשנית לבן/בת-זוג אחר/ת. בן/בת הזוג שומעת על כך וחותר/ת תחת האיחוד הזוגי החדש. הפרוטגוניסט או הפרוטגוניסטית מצליחים במשימתם, ובמקום טקס נישואין עם בן/ת זוג אחר/ת, חוזרים בני הזוג המקוריים זה לזה במעין אקט של אישור מחודש של זוגיותם.

הפונקציה של דפוס נרטיבי זה של נישואים מחדש היא, טוען קוול (Cavell, 1981), להציג את מוסד הנישואין כמקום בו ניתן לממש את האושר. פרשנותו של קוול נשענת על ההנחה לפיה הדמויות המרכזיות חוות תהליך של שינוי שבסימונו הן מבינות את חשיבות מוסד הנישואין כמפתח לאושר. הפרשנות שאני מבקש להציע כאן היא שהפרוטגוניסטים של קומדיות רומנטיות אלה אינם חווים תהליך של שינוי או המרה של ערכים ולכן אין באיחוד המחודש של בני הזוג משום אישור מחודש של המסגרת הזוגית הממוסדת אלא להפך - הסרטים הללו חושפים דווקא את הפרובלמטיות של מסגרת זו.

כך, למשל, בסרט *The 20 Century* נראה לכאורה שהזוגיות בין לילי (קרול לומברד), שחקנית תיאטרון, לבין בן זוגה ג'יפי (ג'ון ברימור), במאי תיאטרון, מבוססת על שעתוק הירארכית הכוח במישור המקצועי. ג'יפי שב ומצהיר שהוא זה אשר "יצר" את לילי כשחקנית; בעיניו, קיומה ככוכבת תיאטרון הוא תוצר של הבנייתה ככזו – והוא אחראי בלעדי להבניה זו. לכן הוא ממשיך לתבוע מלילי להמשיך ולסור למרותו - לא רק למרותו המקצועית, אלא גם למרותו כבעלה. לילי אינה יכולה לשאת את הטרור שג'יפי מפעיל נגדה; כל פעולה שלה מחייבת את אישורו. הוא מבקש לבודד אותה מהעולם הממשי לטובת עולם התיאטרון - שהוא העולם הממשי היחיד הקיים עבור ג'יפי.

ואכן עולם התיאטרון, על המחוות הגופניות הראוותניות המאפיינות אותו, הוא העולם ממנו שואב ג'יפי את דפוסי התנהגותו בחיי היום-יום שלו בכלל ואת תגובותיו כשלילי מחליטה לעזוב אותו בפרט. הוא ממיר את הפרסונה התיאטרלית שלו כעריץ ועוטה על עצמו רפרטואר התנהגותי האופייני ליצור חלש וחסר ישע. כמו כן, הוא מאמץ דפוס התנהגות רומנטי בהצהירו שחיי אינם חיים בלעדי לילי, ואם היא תנטוש אותו הוא ישים קץ לחייו. אלא שג'יפי, המרבה לאיים בהתאבדות, אינו מתכוון לממש אופציה זו באמת - הוא יותר מדי מרוכז ומאוהב בעצמו מכדי לממש את איומיו. הוא נוקט בתחבולות שונות – כולל התחזות לחולה שימיו ספורים - כדי להחזיר אליו את לילי. אך מה שמניע אותו זו תאוות השליטה והשררה. בתוך כך נחשפת הירארכית הכוח בין ג'יפי ללילי כמזויפת, תיאטרלית. רודנותו של "גאון" התיאטרון היא סוג של משחק ולא איזה מהות הטבועה באופיו של ג'יפי.

ואכן אחד המוטיבים המרכזיים בסרט הוא מוטיב ההתחזות והזיוף. כשלילי מחליטה לעזוב את ג'יפי הוא מגיב: "את מזויפת - אני נתתי לך את השם לילי גרלנד - את תגמרי היכן שהתחלת". כשג'יפי מאיים בהתאבדות, מגיבה לילי בבוז: "אתה מזויף - אתה לא תעשה זאת". הזיוף של ג'יפי מוצג בהקשר של טירוף או שיגעון. הוא יגלם כל תפקיד כדי להחזיר לעצמו את לילי - לא כל-כך בגלל האהבה שלו אליה כמו התשוקה האובססיבית שלו לשלוט בה. תשוקתו של ג'יפי לשלוט -

שאיפה שהוא מצליח לממש בכל פעם מחדש - אינה מעידה, אם כן, על הכפפה גברית של התשוקה הנשית לתשוקותיו של הגבר אלא לסוג של משחק הנושא אופי תחרותי - מי מבין השניים יצליח להערים על האחר. היכולת לשחק יחד, תוך החצנת רגשות מלאכותיים, מזויפים, הלקוחים לעתים קרובות מהרפרטואר של ז'אנר המלודרמה היא הביטוי המובהק ביותר לאינטימיות השוררת בין השניים. כך, למשל, כשלילי עוזבת את ג'יפי ועולה לרכבת הנוסעת להוליווד, שולח לה ג'יפי עשרות זרי פרחים המלווים במסר: "מהקבר של זה שאהב אותך אתמול". עיתונאי החצר של ג'יפי מעיר לו בסרקזם: "אתה הולך על הקטע העצוב?". ג'יפי גם לא מהסס להוציא עשרות אלפי דולרים על שיחות טלפון להוליווד - שיחות שהסתיימו תמיד בטריקת הטלפון בפרצופו של ג'יפי.

מחוות גרנדיוזיות כאלה מאפיינות גם את ניסיונו של וולטר, גיבור הסרט *His Girl Friday* להחזיר אליו את הילדי. הוא שוכר מטוס הנושא את השלט: "הילדי, אל תמהרי" ושולח לה אין ספור מברקי אהבה. גם כאן, כמו בסרט *The 20 Century*, מבוססת זוגיותם של וולטר והילדי על עבודה משותפת. וולטר הוא העורך הראשי של עיתון נפוץ והילדי הייתה הכתבת הראשית שלו. גם כאן מבוסס הקשר הזוגי על יחסי כוח לא שוויוניים לכאורה - וולטר הוא הבוס ש"גילה" ו"טיפח" את הילדי והיא זו הכפופה לו וסרה למרותו. אך גם כאן מדובר בסוג של משחק שבמסגרתו הוסדרו, במעין הסכמה, יחסי הכוח. מה שבולט ביחס לוולטר והילדי הוא האופן ההרמוני והפרודוקטיבי בו הם מסוגלים לעבוד ביחד. לכן הניסיון של הילדי לעזוב את וולטר ואת עולם העיתונות לטובת חיי נישואים קונבנציונליים, בהם היא תוכל להרגיש שהיא אישה "אמיתית" ולא "newspaper man" נכשל - בדיוק כפי שניסיונה של לילי לבנות קריירת משחק במנותק מג'יפי עולה על שרטון.

סצינת הפתיחה של הסרט *His Girl Friday* מבהירה עד כמה יחסי הכוח בין וולטר והילדי הם שוויוניים - ועד כמה עוצמת כוחו של וולטר מתבטלת מול הילדי. בסצנה זו מגיעה הילדי למערכת העיתון כדי לבשר לוולטר שהיא עומדת להינשא לסוכן ביטוח בשם ברוס. זה מבטיח לה בית קבוע, משפחה, חיי שגרה. בעיקר, כך מקווה הילדי, הוא יהפוך אותה לאישה. הילדי מגיעה למערכת מלווה בברוס ארוסה, אך זו מנחה אותו להמתין לה בכניסה למשרד המערכת. הדרתו אל מחוץ לטריטוריה של עולם העיתונות מסמנת אותו כפגיע, כמי שאינו יכול להתמודד עם הרוע והקשיחות של עולם זה. הילדי, לעומתו, אינה חוששת להיכנס למשרדו של וולטר ולנהל עימו עימות מילולי הנושא אופי סימבולי של קרב אגרוף בין שני מתאגרפים שווי כוחות. באחד מפסקי הזמן של קרב זה, ממלמל לעצמו וולטר: "טמפר, טמפר". הוא מתמוגג מהטמפרמנטיות החיונית והשופעת של הילדי - תכונה שהצופה מזהה באפן מיידי בוולטר עצמו. כך, למרות חוסר השוויון ביניהם מבחינת מיקומם בהירארכיה הכוח של העיתון, הם שווים מבחינת כישוריהם העיתונאיים ומבחינת הוירטואוזיות הלשונית. גם כאן, כמו בסרט *The 20 Century*, הגבר השליט מתחנן בפני האישה שתחזור לעבוד איתו יחד: "אני זקוק לך, את זקוקה לי - והעיתון זקוק לשנינו".

הזוגיות במונחים של עבודה משותפת המתאפיינת בדינמיות, אינטנסיביות, שינויים תכופים, תושייה, יוזמה, חדשנות, הרפתקות בלתי צפויות - בעיקר, סדר יום עמוס המוצג כערובה בטוחה להמשך שימורו של האיחוד.

לכן גם האינטימיות בין בני הזוג בשני הסרטים נוצרת בלב ליבו של המרחב הציבורי - על במת התיאטרון, במערכת העיתון או בזמן שהייה במקום בו האירועים החדשותיים מתרחשים. בסרט *His Girl Friday* מכינים שני הפרוטגוניסטים במשותף כתבה אודות האסיר הנמלט. האופן האקסטטי בו מתבצעת פעולת הכתיבה מעוררת קונוטציות של אקט מיני משותף. סיום הכתיבה כמוהו כאורגזמה. האינטימיות שלהם נובעת גם מהחוויית העיתונאיות המשותפות שלהם יחד. בדומה, הזיכרון המשותף של ג'פי ולילי קשור בעבודה - לילי שומרת למזכרת את הסיכה שג'פי נעץ בישבנה באחת החזרות להצגת הבכורה שלה כדי לחלץ ממנה צרחה "אמיתית", "אותנטית". וגם כאן האקט נושא קונוטציות מיניות מובהקות.

כינונה של אינטימיות זוגית באמצעות פעילות מקצועית משותפת מהווה אלטרנטיבה לאיחוד זוגי המבוסס על מרחב ביתי, פרטי. בסרט *His Girl Friday* לועג וולטר לכמיהותיה הבורגניות - חסרות השחר- של הילדי לביטחון, יציבות, מסגרת ביתית/משפחתית אשר יכוננו אותה כאישה (כלומר, להפוך לאם הפועלת במרחב הביתי, ומקדישה את מירב זמנה ומרצה לגידול וחינוך ילדים). כשהילדי מוחה בפני וולטר על סוג התחבולות בהן נקט כדי להחזיר אותה אליו, הוא משיב בהתגוננות מעושה: "התנהגתי כמו כל בעל הניצב מול סכנת התפרקות הבית שלי". הילדי משיבה לו בסרקזם: "על איזה בית בדיוק אתה מדבר?" וולטר עונה ברצינות תהומית: "את לא זוכרת את הבית שהבטחתי לך?" הילדי נסחפת לרגע בנוסטלגיה: "כן, זה שתכננו להקים מיד לאחר ירח הדבש. ירח דבש...". וולטר: "האם אני אשם שבדיוק אז התמוטט המכרה באולבני והיינו חייבים לוותר על ירח הדבש?" האלטרנטיבה, אם כן, לזוגיות מקובעת ויציבה שמספק בית היא זוגיות המצויה במצב של תנועה מתמדת, מוכנה לשינויים מידיים, להרפתקה. יציבותה של הזוגיות מחייבת סגנון חיים לא שגרתי, בדיוק ההפך מחיי הנישואין השגרתיים שהפרטנר השגוי - ברוס, סוכן הביטוח - מציע להילדי.

הרעיון של תנועה, של חוסר יציבות כממד אינהרנטי ליחסים זוגיים מתבטא גם בסרט *The 20 Century*. כך, למשל, מיטתם המשותפת של ג'פי ולילי מעוצבת כספינה נטולת משוטטים. חלקו הארי של הסרט מתרחש ברכבת הנמצאת בתנועה מהירה ומתמדת. גם כאן מבטאת הגיבורה כמיהה למרחב ביתי יציב, שבאמצעותו ניתן יהיה למסד את הקשר באמצעות נישואין. אך גם כאן נראה שהתשוקה לבית היא פנטסיה, תוצר של הבנייה תרבותית, ולא ביטוי "אותנטי" של תשוקותיה של לילי; היא, בדיוק כמו ג'פי, אקסצנטרית מכדי לכלוא ולדכא את תשוקתה להפגין ולהחצין את עצמה בפני קהל מריע. בימת התיאטרון היא המרחב היחיד בו הם יכולים לממש את עצמם, להעניק תוקף כל שהוא לקיומם. לכן זוהי זוגיות הנשענת על הצרכים הנרקסיסטיים של ג'פי והאובססיה האקסצנטרית של לילי. ג'פי אינו מסוגל לראות את האחר אלא כאקסצנטציה שלו עצמו ואילו הקיום של לילי - כפי שהיא עצמה מעידה - הוא על הבמה בלבד.

נרקסיזם מאפיין גם את טרייסי, גיבורת הסרט *Philadelphia Story*. דקסטר, בן-זוגה לשעבר, אומר לה: "את מוקסמת מעצמך, את הדמות המועדפת על עצמך". ועם זאת הנרקסיזם של טרייסי אינה העילה לפרידה ביניהם. במהלך הסרט מוזכרת בעיית שתיית האלכוהול של

דקסטר כסיבה לגירושין - הוא היה צמא לאהבה והעדרה של האהבה במסגרת חיי הנישואין עם טרייסי הובילה אותו להתמכר לטיפה המרה. עם זאת, בהמשך מתברר שגם טרייסי הרבתה להשתכר - רמז לכך שגם היא אולי סבלה מהעדר אהבה. כמו כן, הנטייה לאלכוהוליזם מפריכה את הטענה שמעלים כלפיה הדמויות הגבריות המשמעותיות בחייה - דקסטר ואביה - כאילו היא מצויה בשליטה עצמית מתמדת. להפך - היא בזה לתכונה זו הבולטת אצל ג'ורג', בן זוגה המיועד. רגע לפני שהיא וג'ורג' עולים על הסוסים, היא מלגלגת על הופעתו המצוחצחת: "אתה נראה איום, כמו בובה בחלון ראווה" היא מפילה אותו לאדמה ומלכלכת את מכנסיו. כשג'ורג' מוחה בשפה רפה: "זה חדש", היא עונה לו: "זו בדיוק הבעיה".

דקסטר מגיע לבית משפחתה של טרייסי כדי למנוע את נישואיה לג'ורג' המייצג את דמותו הטיפוסית של הפרטנר השגוי - שמרן, קרייריסט המקפיד להתעורר כל יום מוקדם בבוקר, המקפיד על התנהגות מאופקת, מקובלת. דקסטר מסביר לג'ורג' שהמפתח לנישואין מאושרים עם טרייסי הוא לא חיי שגרה אלא משברים, צרות ("troubles") - כיאה לבחורה ג'ינג'ית מלאת אנרגיות שליליות. בתגובה עונה ג'ורג': "בעניין הזה, היא לא יכולה לסמוך/להישען עלי". דקסטר משיב: "חבל. היא הייתה צריכה לשהות במחיצתי עוד קצת". בכך מבקש דקסטר להכריז על עצמו כעל הגבר הראוי לחיות עם טרייסי. ג'ורג' הוא פרטנר שגוי מכיוון ש"הרוח שלו, הראש שלו" ("spirit") אינו הולם את הטמפרמנט הסוער של טרייסי.

גם כאן, כמו בסרטים *The 20 Century* ו- *His Girl Friday*, ישנה התייחסות לעבר המשותף ולזיכרון הקולקטיבי המצטבר. דקסטר חוזר ומצהיר שהוא מכיר את טרייסי טוב יותר מכל אחד אחר משום ששניהם "גדלו ביחד". פרק הזמן בו הם חיו יחד בבית משותף היא החוויה המכוננת שלהם, חווית יסוד שלא ניתן למחוק אותה. לדקסטר לכן אין שום כוונה לשנות אותה, להפוך אותה לאישה אחרת. לכן האיחוד המחודש, המתרחש בסוף הסרט, אינו תוצר של המרת הנרקיסים של טרייסי - היא נותרת כפי שהיא הייתה כל הזמן. הסרט מסתיים במעין הבטחה שהעימות או הקונפליקט בין טרייסי לדקסטר אינו העימות האחרון.

הסרט *Mr. and Mrs. Smith*¹⁹ מבוסס אף הוא על סדרה אין סופית של עימותים ומשברים. בני הזוג קבעו לעצמם כלל ברזל - הם אוסרים על עצמם לצאת מחדר השינה מבלי להתפייס. בהיסטוריה המשותפת שלהם, שלוש שנות נישואין, הם נאלצו פעם אחת לבלות שמונה ימים תמימים בחדר השינה עד שהצליחו להתפייס. הסרט נפתח במשבר קצר יחסית, בן שלושה ימים, המתפתח לכדי עימות ממושך יותר כאשר ג'ב' סמית (קרול לומברד) שואלת את מר סמית (רוברט מונטגומרי): "לו יכולת לעשות את הכל שוב, האם היית מתחתן איתי?". מכיוון שהכלל השני שאימצו בני הזוג הוא לומר תמיד את האמת, משיב דיוויד סמית: "לא. כשגבר מתחתן הוא מאבד את החופש, את העצמאות. הייתי מעדיף להישאר רווק".

המשבר מחריף כאשר נודע להם שנישואיהם אינם תקפים מבחינה פורמלית בגלל כשל ביורוקרטי. אנני סמית מחליטה לעזוב את דיוויד ויוצרת קשר עם ג'ף, חברו ושותפו לעבודה במשרד. בדומה לקומדיות רומנטיות אחרות בקטגוריה זו, אקט הפרידה מסמן את הרגע בו נעה העלילה לקראת

אישורו מחדש של האיחוד ההטרסקסואלי. גם כאן ישנה הדגשה של החוויות המשותפות של בני הזוג סמית המבוססות הן על הרגליהם המשותפים (דיוויד: "היא רגילה אלי. היא לא מצליחה להירדם בלעדי"). והן על הכשרון שלהם לשחק יחד. ושוב, גם כאן, הפרטנר החדש מתגלה במהרה כפרטנר השגוי; בסרט זה הוא מתאפיין כמי שנתון תחת אובססיה לשליטה עצמית: עדין, מתחשב, מתנזר משתיית אלכוהול, מקפיד לשמור על קוד התנהגות ג'נטלמני המתחייב מהסטטוס החברתי והמעמדי. אלא שתכונות "חיוביות" אלה אינן אטרקטיביות עבור אנני. הן אמנם מבטיחות זוגיות אידיאלית, אך נטולת כל ממד הרפתקני. היא מבטיחה שקט - שקט מעיק מדי. היא זקוקה למריבות התכופות עם דיוויד אשר בסופו של דבר, מזינות את הקשר ומטעינות אותו באנרגיות המייצרות עניין תמידי.

אך זוגיות מסוג זה, המבוססת על ריטואל של פירוק והרכבה של האיחוד ההטרסקסואלי, גם חושפת את הפרובלמטיות הגלומה בציפיות המופרזות המובנות אל תוך מוסד הנישואין. כך מנסח זאת פולן (Polan, 1991:137):

"The green place to which the quarrelers voyage to transform anger into admiration may seem to promise a rendering eternal of the couple's love, but it is always easy to be reminded that nothing is eternal. The very insistence on remarriage that Stanley Cavell finds so central to the screwball comedy can serve as a mark of arbitrariness of any marriage: there can always be a fall from perfection that requires the whole process to start all over again".

האובססיה ביחס לנצחיותה של הזוגיות וחוסר האפשרות לממש נצחיות זו היא תמה העומדת במרכז הסרט *The Palm Beach Story*. באמצעות שימוש בעריכה מקבילה, מתאר סיקוונס הפתיחה שלושה אירועים שונים המתרחשים במקביל: בתחילה רואים סוכנת-בית מדברת בטלפון. היא רואה משהו – הממוקם מחוץ לפריים - הגורם לה להתעלף; השוט הבא מציג כומר המציץ בעצבנות בשעונו; השוט השלישי מראה גבר לבוש בבגדי חתן ממתין בקוצר רוח בפנית רחוב, ולבסוף נכנס למכונית העוצרת לידו כשהבעה מודאגת על פניו; השוט הרביעי מראה אישה צעירה המנסה להתיר את ידיה הכבולות בחבל עבות, ולהסיר מגבת הכרוכה על פניה; השוט החמישי חוזר לסוכנת הבית המתעוררת מעלפונה, מתבוננת בתדהמה באישה לבושה בשמלת כלה; השוט הבא - חזרה לכומר; השוט השביעי מחזיר אותנו לאישה הקשורה כשהיא שוברת את דלת החדר בה הייתה כלואה באמצעות עקבי נעליה; השוט השמיני מראה את הכלה נכנסת למונית; השוט התשיעי מראה את סוכנת הבית מתעלפת בפעם השנייה כשהיא רואה את האישה הקשורה נחלצת; השוט העשירי חוזר לחתן המסיים ללבוש את מקטורנו בתוך המכונית הנוסעת; השוט המסיים של הסיקוונס מציג את טקס החתונה. באמצעות טכניקת הסופראימפוזישיין, ממוסגרים בני הזוג ע"י לב גדול, ומופיעה הכתובית: "ומאז הם חיים בעושר ואושר - ואולי לא?". סיקוונס הפתיחה מפשיט את רגע האיחוד ביו בני הזוג מכל ממד מיתי. להפך, הוא מציג את האיחוד המיוחל לא כרגע היסטורי אלא כהיסטרי: בני הזוג מגיעים בנפרד, במנותק האחד מהשני, ברגע האחרון. ברקע נרמז לצופים שאולי אין מדובר בזוג שמתאים אחד לשני - האישה

הקשורה עשויה הייתה להיות מועמדת לא פחות ראויה. הכתובית המופיעה בסוף הסיקוונס עורכת אף היא דה-מיסטיפיקציה של רגע האיחוד ומעלה ספקות ביכולת של בני הזוג לשרוד את מסגרת הנישואין. כתובית זו חוזרת ומופיעה בסצנת הסיום של הסרט, המציגה טקס חתונה משולש: טום (ג'ואל מקרי) וג'רי (קלודט קולברט) החוזרים זה לזה כשלצידם שני זוגות דמיוניים - ג'ון המיליונר שחיזר אחר אחותה התאומה של ג'רי, ומוד - אחותו המפונקת של ג'ון - האוחזת בידו של אחיו התאום של טום. מידת ממשיותם של האח והאחות התאומים של טום וג'רי מופרכת לחלוטין. החדרתם אל תוך הנרטיב, ברגעי הסיום של העלילה, נועדה לאפשר לבני הזוג טום וג'רי לממש הן את זוגיותם והן את תשוקתם לבן/בת זוג אחר. ועם זאת, הכתובית השבה ומופיעה גם בטקס החתונה המסיים של העלילה יש בה להעיד על נזילותו של האיחוד - לא משנה מי הם הפרטנרים. במובן זה, השינויים שחלו בכל אחד מבני הזוג במהלך פרידתם, אינם רלוונטיים או משמעותיים להמשך חייהם המשותפים. מסגרת הנישואין היא בעייתית מעצם הגדרתה.

בעייתיות זו של מסגרת הנישואין מיוצגת באחד הסרטים הבולטים של קטגוריה זו - *The Awful Truth*.

להחזיק ולאבד – סוד קסמו של מוסד הנישואים: *The Awful Truth*

התשוקה להשעות – גם אם לפרק זמן מוגבל - את הקשר האינטימי והרומנטי של בני הזוג מובלטת כבר בתחילת הסרט. ג'רי (קרי גרנט) ולוסי (איירין דאן) הם זוג נשוי שלמעשה כמעט ואינם נמצאים יחד. הסרט נפתח כשג'רי נכנס במהירות למכון הספורט בו הוא חבר, ומבקש מאחד העובדים שיזוף מהיר באמצעות מכשיר שיזוף מלאכותי. כאשר חברו שואל אותו לפשר מעשיו עונה ג'רי: "מה שנשים אינן יודעות, לא פוגע בהן" – ובכך מנסח את העיקרון המרכזי עליו מושתתים היחסים בין גברים לנשים נשואים - עיקרון השקר, הרמייה, ההסתרה וההתחזות. ההסתרה ההדדית אינה מוצגת במונחים של עיוות מוסרי או התנוונות מוסד הנישואים; משמעותה היא שיחסים אינטימיים ורומנטיים אינם צריכים ואינם יכולים להיות מבוססים על טוטליות סימביוטית. מעבר לזוגיות, ישנו מרחב פרטי, אישי – טריטוריה שאין בה מקום לבן הזוג. במהלך הסצנה יתברר שג'רי אמור היה לבלות לבדו חופשה בת שבועיים בפאלם ביץ', פלורידה, שטופת השמש. ג'רי לא שהה שם. עד סוף הסרט נותרת התשובה לשאלה היכן שהה ג'רי במהלך השבועיים הללו עלומה.

בסצנה הבאה מגיע ג'רי, כשהוא שזוף, לביתו בלוויית חבריו למועדון הספורט. בפני חבריו הוא נראה כמי שמתאמץ לאמץ קוד התנהגות נורמטיבי, לפיו קיים תיאום הדוק בינו לבין אשתו בכל הקשור לזמני יציאתם וחזרתם הביתה. לכן הוא בטוח שאשתו תמתין לו. אלא שבפועל קוד זה אינו מיושם בבית משפחת ג'רי ולוסי; מסתבר שלוסי אינה בבית, ממתינה לו. האפקט הקומי נוצר כתוצאה מהפער בין האופן בו ג'רי משדר נורמטיביות לבין היעדרו של קוד זה בחייהם יחד. ג'רי ממשיך להפגין כלפי חבריו תחושת ביטחון שאננה כאילו העובדה שלוסי אינה בבית נובעת מאי הבנה או חוסר תיאום יוצא דופן. אלא שהסוד נחשף במהרה מתברר שלג'רי אין מושג היכן

נמצאת בת זוגו. חבריו, ובמיוחד בנות זוגם, עוקצות אותו ברשעות. אחת מהן מעירה: "אולי לوسی אינה מצפה לך?", ובכך מנסחת את מסגרת הנישואין של הפרוטגוניסטים כנטולת כל ממד זוגי, כמסגרת ריקה מתוכן. כך היא ממקמת אותם למעשה כצמד רווקים הפטורים מהחובות והאחריות המוטלות עליהם כזוג נשוי. ג'רי ממשיך להפגין עמדה שאננה ומעלה בפני האורחים את האפשרות לפיה לوسی שוהה בבית דודתה פטסי - כך היא נוהגת לעשות כשהיא לבד. אלא שאז מגיחה לפתע פטסי, ושואלת את ג'רי: "יש לך מושג היכן לوسی? היא הזמינה אותי אליכם". כך נחשפת "האמת הנוראה" - ג'רי אינו יודע היכן נמצאת בת זוגו בדיוק כפי שלוסי אינה יודעת היכן שוהה ג'רי באמת.

אלא שתכליתה של סצינה זו אינה להשפיל את ג'רי ולהציגו כבעל נבגד. הסצינה יוצרת פיצול בין האופן בו מתייחסים חבריו - המייצגים את קוד ההתנהגות הנורמטיבי - להיעדרה של אשתו לבין האופן בו מתייחס לכך ג'רי. עבור ג'רי נפקדותה של אשתו אינה מפתיעה אותו ואף אינה מטרידה אותו. ההשערות שהוא מעלה אודות המקומות בהן עשויה אשתו להימצא הן מופרכות ונטולות כל הקשר לוגי. ג'רי אינו מודאג או נבוך, אלא משחק בפני חבריו את הבעל הנבוך, המושפל וחסר הישע. הקוד הנורמטיבי של הפרוטגוניסטים עומד בניגוד גמור לנורמות החברתיות המקובלות - אותן מייצגים החברים - לפיהן בני זוג אמורים או חייבים לדעת בכל רגע נתון היכן מצוי בן זוגם. הסיטואציה הקומית נוצרת, אם כן, באמצעות האופן הפרפורמטיבי בו מופגן קוד ההתנהגות הנורמטיבי - אקט המסב את תשומת הלב ליסוד השרירותי של קוד זה, לממד התרבותי המכונן קוד תרבותי במונחים של התנהגות טבעית.

בהקשר זה ראוי להתייחס למושג verisimilitude של טודורוב (Todorov, 1981). קונספט זה בודק הן את הלימתו של אקט מסוים (פעולה, דיבור, התנהגות, איקונוגרפיה) למסגרת ז'אנרית מסוימת והן הלימתו ביחס למציאות - נכון יותר, ביחס לשיח הציבורי הדומיננטי אודות המציאות. מכאן שהמושג מתייחס לשני אספקטים של הז'אנר: אספקט אחד עוסק במציאות הפנים ז'אנרי; אספקט שני עוסק ביחסי הגומלין שבין מוסכמות הז'אנר לבין המוסכמות המקובלות אודות המציאות החוץ-ז'אנרית:

"The first is what we call the *rules of the genre*: for a work to be said to have verisimilitude, it must conform to these rules. In certain periods, a comedy is judged 'probable' only if, in the last act, the characters are discovered to be near relations... Verisimilitude, taken in this sense, designates the work's relation to literary discourse: more exactly, to certain of the latter's subdivisions, which form a genre.

But there exist another verisimilitude, which has been taken even more frequently for a relation with reality. Aristotle, however, had already perceived that the verisimilar is not a relation between discourse and its referent (the relation of truth) but between discourse and what readers believe

is true. The relation is here established between the work and a scattered discourse that in part belong to each of the individuals of a society but of which none may claim ownership; in other words, to *public opinion*... (Todorov, 1981:18-19).

בעקבות טודורוב ניתן לומר שייצוג המסגרת הזוגית הממוסדת של בני זוג נשואים במונחים של היעדר היא אחת הקונבנציות המרכזיות של קטגוריה זו של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. ובניגוד לקטגוריות אחרות של מחזור ז'אנרי קלאסי זה, קיומה של מסגרת זוגית נזילה מוצגת במונחים חיוביים ולא ביקורתיים. הביקורת אינה מופנית כלפי הפרוטגוניסטים אלא כלפי חבריו של ג'רי, המוצגים כמי ששומרים ומפקחים על אכיפת קוד ההתנהגות המקובל של מסגרת הנישואים. במובן זה הם מייצגים את מה שטודורוב מכנה "public opinion" – הכולל הן את הציבור שבתוך העולם הדיאגטי והן את קהל הצופים. הקומיות יכולה להתממש רק אם היא מניחה קהל התופס את קוד ההתנהגות במונחים טבעיים ומובנים מאליהם, ומתקשה להשלים עם חריגות מהקוד.

הדימוי הבולט ביותר לריקון מוסד הנישואים ממשמעותו המקובלת הוא הבית הגדול והריק. כשג'רי מגיע עם חבריו לביתו, הבית נראה נטוש. ביתם המשותף של ג'רי ולוסי אמנם מכיל את כל הסימנים המגדירים בית: מטבח, בר שתייה, רהיטים, מכשיר טלפון, חפצים אישיים, סוכנת בית – אך בני הזוג עצמם – האמורים להתגורר בבית, למלא אותו בחיים, להעניק לו משמעות כמרחב המהווה מסגרת לחיים משותפים של זוג נשוי אינם. במקום זאת, מוצג הבית כאילו היה תחנת מעבר, מרחב ארעי. כשג'רי שואל את סוכנת הבית היכן לוסי היא משיבה באופן לקוני: "היא בחוץ" – כלומר, מחוץ לבית. במהלך הסצנה מתברר שהיא נמצאת זמן די ממושך "בחוץ" – אשתו של אחד מחבריו מסבה את תשומת ליבו של ג'רי לערמת מכתבים בלתי פתוחים הממוענים עבור אשתו. שניהם, אם כן, נעדרו מהבית לפרק זמן ממושך.

הופעתה הפתאומית של לוסי, יחד עם מי שיתברר בהמשך הסצנה כמורה שלה לשירה, הופכת את המעמד החברתי למעין הצגת תיאטרון. לוסי מופיעה כאילו הייתה ספקטקל במעיל מינק לבן ושמלת כסף נוצצת. הופעתה בחברתו של גבר זר מאששת כביכול את השערת "הקהל" – חבריו של ג'רי – אודות קיומו של משולש רומנטי ואלמנטים של בגידה. במהלך סצנה זו אומר ג'רי משפט אשר יחזור על עצמו במהלך הסרט – "חיי נישואין המאופיינים בדמיונות ובחשד נגמרים בגירושים". האופן המרוחק, הציני, בו מנסח ג'רי משפט זה מדגיש את הממד השחוק, הקלישאתי של ממרה זו. קלישאה זו מצטרפת לקלישאה נוספת שיאמר ג'רי מאוחר יותר: "הכל מבוסס על אמון. אם אין אמון בנישואין, אין טעם להמשיך בהם". ג'רי לא באמת מאמין באמירות מסוג זה. האופן המכני בו הוא מנסח אותן, כמו גם העובדה שהוא עצמו "בגד", חושף את מעמדן המופרך של אמירות פופולריות מסוג זה. בעולמה של קומדיה רומנטית מסוג זה אין מקום לאידיליה זוגית המבוססת על הרמוניה מושלמת בין בני הזוג – זה סטרילי ומשעמם מדי. אמון הדדי מוצג כמעין מיסטיפיקציה בורגנית של זוגיות ושל חיי נישואים. זוהי גם תמצית משמעות שמו של הסרט –

האמת הנוראה היא שזוגיות אינה יכולה להישען על ערכים אבסולוטיים ותובעניים כמו אמון ונאמנות. זוגיות מחייבת קיומו של מרחב פרטי אוטונומי של כל אחד מבני הזוג. לולא קיומו של מרחב זה, מסגרת הנישואים לא תוכל לשרוד לאורך זמן.

השקר, התרמית, של חיי הנישואים האידיאליים - אלה המבוססים על נאמנות טוטלית - נחשפת בסצינה בה מחליטים ג'רי ולוסי להתגרש. עורך הדין של לוסי מציע לה לוותר על הרעיון להתגרש משום ש"נישואים זה דבר נפלא". עוד קלישאה פופולרית הנבלעת בחילופי הגערות הקולניות המתנהלים בין אשתו של עורך הדין הדורשת ממנו להסב איתה לשלחן האוכל לבין עורך הדין הפוקד עליה לסתום את הפה. האמת הנוראה, אם כן, היא שמסגרת נישואים היא לא דבר נפלא כל-כך. מה שנורא יותר היא ההכחשה של עובדה זו, המאמץ להסוות את האמת באמצעות אימוץ אמירות שחוקות אודות אמון הדדי. המיסטיפיקציה שמייצרים זוגות נשואים סביב מסגרת הנישואין נוראה יותר מעצם העובדה שזוגיות היא עניין מורכב, מסובך, לא תמיד מהנה. אך הנקודה המשמעותית היא שמושגים כמו אמון ונאמנות קשורים לתפיסת חיי הנישואין כמצב יציב, קבוע, בלתי משתנה. מחירה של יציבות זו היא חיי נישואין שגרתיים, נטולי כל עניין. וכך אכן נראים חיי הנישואין של חבריו של ג'רי.

הפתרון שמציע הזוג ג'רי/לוסי לבעיית השחיקה של חיי הנישואים היא לפרוס שוב ושוב את התפרים של הזוגיות - ללכת על קו התפר עצמו, לאחות מדי פעם תפרים גדולים מדי, אך לא לתפור אותם לחלוטין - הן משום שהדבר בלתי אפשרי, והן משום שמימוש פרויקט אוטופי מסוג זה פירושו מותה של האהבה הרומנטית. כך הופכים חיי הזוג של ג'רי ולוסי לנרטיב המבוסס על משחק שלא מסתיים לעולם. המשחק נשען על העיקרון של יצירת סכסוך או מריבה המסתיימת לבסוף באישור מחודש של חיי הנישואין. לכן, כדי לשמר את האהבה יש לחזור ולייצר איבה, מריבה, מחלוקת. אקט הייצור היזום של בני הזוג את מעגל האיבה/תשוקה מבליט את הממד המשחקי של תהליך זה, את הממד הפרפורמטיבי של חיי הנישואים כמחזה שיש לכתוב אותו מחדש שוב ושוב - אם כי עפ"י אותה תבנית. אקט הגירושין לכן, אינו אלא אמצעי לשוב ולשחזר את התהליך שהוביל אותם להיות ביחד. בתהליך זה אין הם מוחקים את העבר אלא להפך - שבים ומעוררים אותו, וע"י כך גם את ההיסטוריה המשותפת שלהם. כך, למשל, בסצינת בית המשפט מספרת לוסי לשופט סיפור שהוא לחלוטין לא רלוונטי להליך הפרוצדורלי של הגירושין, אך הוא חשוב להבנת הקשר בין ג'רי ללוסי. הסיפור עוסק בהיסטוריה המשותפת של ג'רי ולוסי - הרגע בו הם נפגשו לראשונה. היה זה בחנות לחיות מחמד. ג'רי החזיק בידיו את הכלב שלוסי חשקה בו. אח"כ הם סעדו ארוחת צוהריים בצוותא עם הכלב. כך זכה הכלב לבית חם ולמשפחה מאושרת, מסכמת לוסי. הכלב - מר סמית²⁰ - המזוהה בסרט עם משחק, השתעשעות - משמש בעצם גורם מתווך המאפשר להם לשחק יחדיו. המשחק הופך להיות הבסיס לזוגיות, לאהבה.

המשחק מאפיין את הזוג גם ברגעים "רציניים" יותר, בעת הופעתם בפני השופט האמור להסדיר את גירושיהם. מלודרמה הייתה מתארת את רגע הפרידה באמצעות רגשות כמו כאב וצער. אלא שכאמור, הנטייה של הקומדיה הרומנטית היא לסלק את הרגש אל מחוץ לסצינה או לפחות להצניעה. הסוגיה המרכזית העולה בעת משפט הגירושין היא מי מבני הזוג יזכה לקבל את חסותו על הכלב. השופט מציע שהכלב יחליט. מר סמית, הכלב, מתקשה להחליט. ג'רי ולוסי נוקטים

בתחבולות שונות כדי לפתותו לבחור בהם. לואי מפרה את כללי המשחק ההוגנים ומשתמשת בצעצוע שגירי הביא לכלב במתנה מ"פלורידה" על מנת לשכנע אותו לבחור בה. הממד הקומי של הסיטואציה נובע מהשימוש שעושה לואי דווקא בחפץ המזוהה עם זיוף ותרמית - גירי לא שהה באמת בפלורידה. כך, חפץ הנגוע בזיוף ביחס למקורו, הופך לסימן אותנטי, הוכחה משפטית, המעידה על הקרבה בין לואי לכלב.

סצינת הגירושין אינה מסמנת פרידה סופית. באופן פרדוקסלי, החל מהרגע בו נקבעו תנאי הגירושין הופכת האינטראקציה בין בני הזוג אינטנסיבית יותר ויותר. פסיקתו הרשמית של השופט לפיה רשאי גירי לבקר את כלבם/ילדם המשותף מספר פעמים בשבוע מאפשרת/מאלצת אותם להיפגש בתכיפות רבה יותר מאשר בתקופה בה היו נשואים. הבית, שבתחילת הסרט היה ריק, מתמלא לפתע בנוכחותם של בני הזוג. אלא שהרגע בו גירי מופיע בביתה של לואי כדי לבקר את מר סמית הוא הרגע בו לואי נמצאת בקשר עם בחור כפרי בשם דן, המבקר בניו-יורק יחד עם אמו. כך הופכים ביקוריו של גירי אמתלה למשחק נוסף - לא רק השתעשעות עם הכלב אלא גם משחק שתכליתו לסכל את הקשרים של לואי עם דן.

דמותו של דן מייצגת קונפורמיזם, שמרנות, תמימות. נוכחותו כביכול מאיימת על האפשרות לאיחוד מחדש בין הפרוטגוניסטים - אך למעשה היא נטולת כל כוח ממשי. היא בעיקר משמשת מעין תמונת מראה הפוכה של גירי. באמצעות נוכחותו של הפרטנר השגוי²¹ בנרטיב מובלטת הייחודיות והמיוחדות של הגבר והאישה בקומדיה הרומנטית ואת העובדה שהם נועדו זה לזו :

"The compatibility of the man and the woman is asserted especially by contrasting them... with subsidiary characters who function, ... as an exemplar and exaggeration of conventional morality" (Neale & Krutnik, 1990: 139).

חזירתו של הפרטנר השגוי למרחב הזוגי של גירי ואלן אינה, אם כן, מאיימת באמת. להפך, הסרט לא מפסיק לסמן את דן כדמות חריגה, זרה. הוא חסר את השנינות והאקסצנטריות שגירי ניחן בהם. הוא מוצג כיצור תמים - איכר מאוקלהומה הנצמד באדיקות לאמו, וניסיונותיו המגושמים ליצור קשר אינטימי עם לואי מסתיימים לבסוף בתובנה האדיפלית לפיה "חברו הטוב ביותר של הגבר היא אמו". לכן האפשרות לפיה לואי תענה לחיזוריו ותעבור עמו לאוקלהומה מופרכת מיסודה. דן, יותר משהוא מתפקד כאופציה אלטרנטיבית לזוגיות, משמש כלי משחק בידיהם של גירי ולואי.

הדבר בולט במיוחד, כפי שמציינת לנדיי (Landay, 1998: 107), בסצינה בה נפגשים לואי וגירי במועדון הלילה. לואי מגיעה עם דן. גירי וידידתו הרקדנית והזמרת, דיקסי בל, מצטרפים אליהם. האופן בו מבויתת הסצינה מבחינת הדרת שחקנים, העמדת המצלמה ואופן העריכה מדגישים את הקשר האינטימי והרומנטי בין גירי ללואי, ולא בין לואי לדן. זמן קצר לאחר תחילת הסצינה מזמין גירי את עצמו ואת ידידתו לשולחנם של לואי ודן. גירי אינו מוטרד מהאפשרות שהוא פולש למרחב האינטימי של לואי ודן; הוא כופר בעצם אפשרות קיומו של אינטימיות בין לואי לכל גבר

אחר מלבדו. לכן אין הוא טורח כלל לבקש את אישורם להצטרף. מבחינתו, המרחב בו מצויה לוסי הוא בהכרח, באופן אוטומטי, גם המרחב שלו.

הסצינה נפתחת במדיום-לונג שוט של הרביעייה. השוט מציג בפני הצופה את מיקומן של כל אחת מהדמויות היושבות מסביב לשולחן. כמו כן, מדגישה המצלמה את נוכחותו של ג'רי, המחייך חיוך רחב ומרוצה. השוט הבא, מדיום קלוז-אפ, מבודד את ג'רי ולוסי כשהם מחליפים ביניהם מבטים. בשוט השלישי שוב מתמקדת המצלמה בפניהם של ג'רי ולוסי במדיום קלוז שוט. הפעם הם אינם מביטים אחד לעברו של השני אלא לכיוון המצלמה. באמצעות השוט הרביעי, המציג את דיקסי בל בקלוז-אפ כשהיא מתבוננת אף היא לכיוון המצלמה, מתברר שהשוט הקודם – השלישי – היה למעשה שוט סובייקטיבי המייצג את מבטה של דיקסי, המתבוננת באמפטיה ואולי אף בקנאה בזוג לוסי/ג'רי. השוט החמישי הוא העתק של השוט השני המראה את ג'רי ולוסי מחליפים ביניהם מבטים מחויכים. בשוט השישי הם מפנים את מבטיהם באופן סימולטני כדי להביט לכיוון בו ממוקם דן (שוט שבע), המתבונן בהם בחזרה במבוכה. השוט השמיני והאחרון נחתם שוב במדיום קלוז שוט של ג'רי ולוסי²² – אם כי הפעם לוסי משפילה את מבטה, אינה נענית למבטו של ג'רי – מובכת מהעובדה ש"האמת הנוראה" היא שהיא אינה מעונינת באמת בדן.

למעשה גם דן עצמו יודע זאת. הפעם הראשונה שהוא נפגש עם לוסי, היא גם הפעם הראשונה בה אנו רואים את ג'רי מגיע כדי לבקר את הכלב. באותה סצינה מחליפים ביניהם ג'רי ולוסי סדרה של עקיצות (ג'רי מתלונן: "האם את נותנת לו מספיק אוכל? הוא לא נראה טוב" לוסי עונה לו: "למען האמת, גם אתה לא נראה משהו"). דן, מתבונן במתרחש בהשתאות, שואל את לוסי: "את בטוחה שאת לא אוהבת אותו יותר? יש לי בחווה שתי תרנגולות שלא מפסיקות לריב, אך מדי פעם הן מתרצות ומתפייסות".

ההשוואה שעורך דן בין ג'רי ולוסי לתרנגולות מתכתשות, כמו גם מרכזיות תפקידו של כלבם המשותף, שבה ומדגישה שני אספקטים מרכזיים של הזוגיות הרומנטית בסרט: התכתשות חלק בלתי נפרד מהריטואל הזוגי, וההתכתשות עצמה נושאת צביון מובהק של משחק. לפיכך, בסרט זה, יותר אולי מכל קומדיה רומנטית אחרת שנוצרה בתקופה זו, נחשפת העובדה שהמכשולים הניצבים בדרכם של בני הזוג הם מכשולי סרק – הם אינם מאיימים באמת על הזוגיות. המרחב המאגי והמגונן של הקומדיה הרומנטית מונע כל ספק באשר לאיחוד הסופי. מרחב זה מכיל דמות של פרטנר שגוי שלא רק שהוא נטול כל כוח ממשי לסכן את האיחוד, אלא משמש למעשה כלי משחק בידי הזוג. הם מתגייסים בחדווה זוחות דעת להסיר את המכשול המדומה, אך ההכרחי (ג'רי משלם לנגני התזמורת במועדון הלילה כדי שינגנו שיר בעל אופי כפרי – פולקלוריסטי ונהנה לראות את לוסי מתייסרת כשהיא נאלצת להיעתר לבקשתו של דן ולרקוד עמו ריקוד שסגנונו העממי – מסורתי זר לה לחלוטין).

בנוסף לתפקודו של דן כמכשול פיקטיבי, משמשת דמותו אמצעי לניסוח זוגיות נורמטיבית ושמרנית העומדת בניגוד לזוגיות הנוצרת בין ג'רי ולוסי. כמיהתו של דן היא לאיחוד הטרוסקסואלי נינוח, נטול משברים, המבוסס על אמון הדדי ונאמנות מוחלטת של האישה. עבורו זוגיות אידיאלית כרוכה בהעלמת נוכחותה של בת זוגו, הכפפתה לתשוקותיו של הגבר. בסצנה

מוקדמת יותר הוא מציע ללוסי נישואין באמצעות שיר שהוא כתב במיוחד לכבוד האירוע: "Oh you would make my life divine if you would change your name to mine". דן אין מקום לשוויון, הדדיות, שיתוף. האישה אמורה להכפיף עצמה לגבר, ולקבל עליה בהכנעה את שמו. הדבר ניכר הן באופן בו הוא מחבק את לוסי (חיבוק דוב) והן קולו החזק והמשתלט כשהם שרים דואט. השיר עצמו הוא תיאור עולמו של דן - בית בחווה כפרית. זוגיותם של ג'רי, לעומת זאת, מבוססת על נאמנות מעורפלת. חלק ממעשיהם של בני הזוג נותרים בגדר סוד. בעוד שהאידיאל של דן היא שקיפות מלאה של הזוגיות, האידיאל של ג'רי ולוסי היא עמימות. עם זאת, זו זוגיות המבוססת על שוויון הדדי. עיקרון השוויון ניכר גם במבנה הסרט - חלקו הראשון מתמקד בניסיון של ג'רי לסכל את נישואיה של לוסי לדן ואילו החלק השני מתמקד במאמציה של לוסי לסכל את נישואיו של ג'רי לברברה האריסטוקרטית.

חלקו השני של הסרט נפתח בסיקוונס המתאפיין במונטאז' אמריקני - רצף של שוטים קצרים, המתארים חוויות בילוי משותפות של ג'רי וברברה. הסיקוונס מדגיש את הממד הצרכני של הבילוי: הם צופים במגוון של תחרויות ספורט (סירות שייט, בייסבול, מרוצי סוסים) ומשתתפים בשלל אירועים חברתיים יוקרתיים. המונטאז' ערוך כאילו היה אילוסטרציה לכתבות עיתונאיות המסקרות את הרומן המדובר. באופן הזה ממקם הסרט את הרומנטיקה של הזוג בהקשר של צרכנות אינטנסיבית וראויות. זוהי זוגיות אשר נבנית באמצעות חוויות מתווכות שמספקת תעשיית הבידור - כמו גם באמצעות התדמית שאמצעי התקשורת ההמונים מייצרים עבורם. היא נטולת כל פרטיות ומוצגת כסיפור אגדה שאמור לפרנס את תשוקותיהם של ההמונים - אריגה של הרומנטיקה אל תוך מרחב הצריכה הקפיטליסטי (Illouz, 1997). לא במקרה מסכלת לוסי את תכניתם של ג'רי וברברה להינשא באמצעות מופע בידור פרודי. היא מופיעה בבית הוריה של ברברה תוך הפגנת התנהגות אקסצנטרית: היא מגיעה שתויה, תוך שהיא מאמצת את סגנון לבושה של הזמרת והרקדנית דיקסי בל ממועדון הלילה. היא מציגה את עצמה בפני ברברה והוריה ההמונים כאחותו של ג'רי. כך לא רק שהיא מביכה את ג'רי, ברברה והוריה אלא גם מזכירה לג'רי שזוגיות מוצלחת נשענת על כך שבני הזוג עצמם אמורים לספק לעצמם בידור, שעשוע, משחק - ולא להסתפק במה שהתרבות הפופולרית מציעה.

לוסי מופיעה/שרה כאילו הייתה דיקסי בל, תוך שהיא מתחפשת ללולה - אחותו של ג'רי. ועם זאת, היא עדיין לוסי שג'רי מכיר. הופעתה נועדה בעיקר לענינו. היא מוכיחה לו שהיא יכולה לגלם מספר רב של תפקידים - היא יכולה להציע לו הרבה יותר ממה שהוא יוכל לצרוך בכסף מלא. הופעתה היא, אם כן, קריאה לג'רי לחזור ולהיות שותף למשחקים, להתחזויות, להתכתשויות - אופציה אטרקטיבית יותר מצריכה פסיבית של בידור בחברתה של אריסטוקרטית עגומת פנים ונוקשה.

נושאו של השיר ששרה לוסי/דיקסי/לולה הוא הבית: "I used to dream about a cottage small, a cottage small by a waterfall. But now I have no home at all; my dreams are gone with the wind". הסרט נפתח בריקון הבית מכל משמעות של זוגיות

אינטימית ומסתיים באיחוד מחודש במסגרת מרחב כפרי מצומצם ואינטימי – העומד בניגוד למרחב הביתי העירוני הגרנדיוזי בפתיחת הסרט. סצינת הסיום מציגה בתחילה את

הפרוטגוניסטים בחללים נפרדים - דלת מפרידה ביניהם באופן המזכיר את השמיכה בסרט *It Happened One Night*. וגם כאן נופלות לבסוף המחיצות והזוג מתכנס יחד לתוך מרחב אחיד, לא לפני שבני הזוג מנהלים דיאלוג סהרורי, מופרך, חסר משמעות:

Jerry: 'In a half an hour we'll no longer be Mr and Mrs. Funny, isn't it?'

Lucy: 'Yes, it's funny everything is the way it is on account of the way you feel'.

Jerry: 'Huh?'

Lucy: 'Well, I mean, if you didn't feel the way you do, things wouldn't be the way they are, would they? I mean, things could be the same if things were different.'

Jerry: 'Things are the way you made them'.

Lucy: 'Oh, no, things are the way you think I made them. I didn't make them that way at all. Things are just the same as they always were - but, only, you're the same as you were too - so I guess things will be never the same again'.

ולאחר שתיקה קצרה, נמשך הדיאלוג:

Lucy: 'You're all confused, aren't you?'

Jerry: 'Aren't you?'

Lucy: 'No'.

Jerry: 'Well, you should be, because you're wrong about things being different because they're not the same. Things are different, except in a different way. You're still the same, only I've been fool. But I'm not now. So long as I'm different, well, don't you think that, well, maybe things could be the same again, only a little different, huh?'

משחקי השפה בהם משתעשעים ג'רי ולוסי חותרים לקראת ריקון השפה ממרכיביה הלוגיים, ומפשיטים אותה מכל משמעות רציונלית. במידה רבה, מוצגת כאן השפה כאנלוגית לזוגיות ולחיי הנישואין של הפרוטגוניסטים. הניסיון לצקת סדר, משמעת והגיון הוא ניסיון חסר שחר. זהו גם המודל הזוגי שמציעה קבוצה זו של קומדיות רומנטיות - זוגיות שמצד אחד מצייתת לתכתיב החברתי-נורמטיבי ומצד אחר מתנהלת באופן אנרכי, כאוטי, נטול סדר - כפי שמציינת הסקל (Haskell, 1975: 126). חוסר היכולת להעניק משמעות יציבה וחד משמעית לחיי הנישואים היא

היא "האמת הנוראה" - אמת שהחברה מסרבת להתמודד עמה. אך גירי ולוסי מכירים בכך. זו הסיבה לכך שהנרטיב נסגר ללא חשיפת סודו של גירי.

גברים/נשים לא חייבים לדעת הכל על בני זוגם, ולכן הם גם לא חייבים לעשות הכל ביחד. האמת הנוראה היא, אם כן, שזוגיות אינה מבוססת על הקלישאות המפוזרות לאורך כל הסרט. היא מבוססת על קיומם של שקרים קטנים, אי אמירת אמת. לוסי אומרת לגירי: "תפסת אותי דוברת אמת". אמירת אמת היא אופציונלית ולא כלל ברזל שיש לקדשו.

קטגוריה רביעית: שם האב והאיחוד ההטרוסקסואלי

קטגוריה זו עוסקת בקומדיות רומנטיות בהם המכשולים העומדים בדרך לאיחוד מסיטה את יחסי הכוח מהזוג עצמו ליחסים בין הזוג עצמו לדמות סמכותית/הורית המפעילה את כוחה כדי לסכל את האיחוד. התנגדותה של דמות זו היא בד"כ נגזרת של פערים מעמדיים בין בני הזוג. הבדלים אלה אינם מהווים מכשול עבור בני הזוג עצמם, אך מעוררים אי נחת בקרב הדמויות ההוריות של אחד מבני הזוג, בעיקר מצד דמות האב. בדומה לקומדיות רומנטיות קלאסיות המשתייכות לקטגוריה הראשונה, מעוגנות רוב הקומדיות הרומנטיות בקטגוריה זו בהקשר של המשבר הכלכלי הגדול ובהעמקת הפערים המעמדיים שיצר המשבר²³.

בקומדיות רומנטיות קלאסיות רבות - *It Happened One Night, My Man Godfrey*, *Philadelphia Story, The Lady Eve* - קיימת נוכחות של דמות אב בעלת עוצמה כלכלית ופוליטית. אך האב בסרטים אינו מתנגד לאיחוד; להפך, הוא מעודד את בנו/בתו לנטוש את הפרטנר/ית השגוי/יה לטובת הפרוטגוניסט/ית הראוי/ה הנתפס/ת בעיניו כמי שמייצג את הערכים החברתיים והכלכליים הנכונים והאמיתיים.

לעומת זאת, קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו מתאפיינות בדמות הורית/אבהית דומיננטית החותרת לסכל את הקשר הרומנטי המתהווה בין הפרוטגוניסטים ולכונן, במקום זאת, איחוד התואם את תפיסת עולמה הקפיטליסטית והמעמדית. במובן זה, יחסי הכוח בקומדיות רומנטיות אלה מתאפיינים כאמור בהסתת מוקד הכוח מבני הזוג עצמם לקונפליקט המתעורר בין בני הזוג לדמות הסמכותית/הורית.

מקורו של מודל נרטיבי זה של קומדיות רומנטיות, מציין פריי (Frye, 1969: 163), הוא הקומדיה היוונית החדשה (Greek New Comedy). קומדיה מסוג זה מתאפיינת בתנועה של הנרטיב לקראת כינונה של צורה חברתית חדשה. בתחילה הדמויות הדומיננטיות הן הדמויות המבקשות למנוע את האיחוד בין הבחור לבחורה; דומיננטיות זו גם מקנה להן את הכוח להגדיר ולעצב את

צביונה של החברה. בסופו של הנרטיב, התחבולה שאפשרה לבחור ולבחורה להתאחד היא גם זו המאפשרת את התגבשותה של חברה חדשה סביב דמותו של הגיבור הרומנטי.

הפורמולה הנרטיבית שמשרטט פריי אודות הדמות החוסמת את הגיבור בפני מימוש תשוקתו להתאחד עם הבחורה מייצרת למעשה נרטיב אדיפלי – מאבק בין תשוקתו של הבן לרצונו של האב. האופן בו נפתר המאבק בין הבן לאב מכתוב למעשה את פתרון התסביך האדיפלי. התרככות האב והסכמתו למעשה האיחוד מאששת את הנרטיב האדיפלי; המשך התנגדותו לאיחוד בין הבחור לבחורה ומימושו של האיחוד על אף התנגדותו של האב קוראת תגר על נרטיב זה ומערערת על עצם תוקפו של חוק האב.

כך, למשל, בסרט *Holiday* מספר גיוני (קרי גרנט) הפרוטגוניסט לידידיו הטובים, ניק וסוזאן, שהוא פגש בחרה והתאהב בה באופן מיידי. כאשר נשאל מה גרם לו להתאהב בה, הדגיש גיוני את חיוכה הכובש ואת תחושתו שהיא פרטנרית מושלמת למשחק. כאשר נשאל על משפחתה, הוא תיאר אותה באופן האלמנטרי ביותר: אח, אחות, אבא. עבורו, ייחוס או סטטוס משפחתי אינם רלוונטיים למימושו של הקשר הזוגי.

זוגתו של גיוני, ג'וליה סאטון, היא בת לאב עשיר. כשגיוני מגיעה לביתה, הוא נפעם מהמרחבים הענקיים ומהסגנון המפואר. אלא שבעיניו מרחב זה, החף מכל תחושה של אינטימיות, מזכיר יותר בית-מלון או מוזיאון, לא בית. בניגוד לבית הקטן והחמים של הוריו המאמצים של גיוני, המאפשר לדייריו להתנהג באופן חופשי ומשוחרר, מכתוב בית משפחת ג'וליה התנהגות מאופקת, שקטה, פורמלית. נראה כי באמצעות המבנה הארכיטקטוני של הבית, כמו גם עיצוב הפנים שלו, מבקש אביה של ג'וליה להכריז על תפיסת עולמו הקפיטליסטית והכוחנית.

תפיסת עולם זו מוצגת דרך עיניו של גיוני המגיע לבקר את ג'וליה בביתה. גיוני, חף מכל ידיעה אודות ההבניה הארכיטקטונית של הירארכית הכוח, נוכח לדעת שיש שתי כניסות נפרדות לבית – אחת מיועדת לבעלי הבית והשנייה עבור המשרתים ואנשי השירות. המשרת הראשי מוביל את גיוני לכניסה "הנכונה" – מהמטבח, דרך מגורי המשרתים הצרים, סלון הבית והמעלית המובילה לחדרה של ג'וליה – ובתוך כך גם מציג בפניו את ההבדלים המעמדיים ואת הירארכית הכוח הבלתי שוויונית בבית משפחת סאטון. בהמשך יתברר לגיוני שהירארכית הכוח אינה מצטמצמת ליחסים בין בני משפחת סאטון לצוות המשרתים, אלא היא כוללת גם את היחסים הבלתי שוויוניים בין האב הפטריארכלי לבניו המחויבים לסור למרותו. הדבר מתחוויר לגיוני כשג'וליה מסבירה לו שהאיחוד הפורמלי ביניהם מחייב את ברכת אביה. גיוני אינו מבין מדוע נישואיהם כפופים לאישורו של האב. ג'וליה אינה מהרהרת כלל באפשרות להציב את אביה בפני עובדה מוגמרת, אלא חושבת כיצד לשכנע את אביה כי מדובר בזיווג מוצלח – למרות מעמדו הנמוך של גיוני. האפשרות להמרות את פי האב – במקרה ויסרב – אינה עולה כלל על דעתה. כדי להצליח במלאכת השכנוע היא מבקשת מגיוני להתלבש אחרת (לענוב עניבה מהודרת) ולהתנהג באופן "מכובד" ופורמלי כדי להותיר רושם חיובי על האב.

בתוך כך מתברר לגיוני שגיליה, כמו אחותה לינדה (קתרין הפבורן) ואחיה נד, זנחו את שאיפותיהם האומנותיות בתחום הציור, המשחק והמוסיקה משום שנכנעו לצו של האב הפטריארכלי-קפיטליסטי לפיו הדבר החשוב ביותר בחיים הוא עשיית כסף. "חדר המשחקים" שיצרה האם עבור ילדיה ננטש לאחר מותה. אך נוכחותו של גיוני בבית מייצרת מחדש את אותה רוח יצירתית – אנטי יצרנית, בעיני האב – שכוננה האם. לינדה האחות אומרת: "חיים נכנסו לבית הזה, האביב הגיע".

אלא שהאב מוכן לקבל את גיוני כחתנו בתנאי שישתלב במערך העסקים המסועף של המשפחה. בנקודה זו מסתבר שגיליה שבויה לחלוטין בערכים הקפיטליסטיים שמייצג אביה; האהבה אינה הדבר היחיד החשוב עבורה. ציות לאב הוא בעיניה ערך חשוב יותר. בניגוד לעמדה המקדשת את ערך העבודה והחתיירה האין-סופית להצבר של הון, ממליץ גיוני – אשר הוסמך לרופא – לקחת "חופשה" מהעבודה וליהנות מהחיים.

דחיית סגנון החיים הצרכני והראוותני של המעמד העליון לטובת סגנון חיים "פשוט" ו"אמיתי" יותר מתבטאת גם בסרט *The Joy of Living* (ההנאה שבחיים, 1938). במהלך הסרט ילמד דני ברוסטר (דאגלס פיירבנקס) את מגי גארט (איירין דאן) – זמרת ורקדנית ידועה – לעשות את מה שהיא הכי רוצה. במסגרת תהליך לימוד זה נוכחת מגי לדעת שהמוטיבציה המניעה את הקריירה שלה כזמרת היא כספית בעיקר, וכי היא חדלה ליהנות מעצם השירה. באמצעות דני מפגימה מגי את הרעיון לפיו האושר אינו תלוי בכסף; להפך, התשוקה להרוויח יותר כסף רק מאמללת בני-אדם. הוא מזמין אותה למקומות בילוי זולים, עממיים בהם ניתן לבלות נפלא תמורת פרוטות. דני מספר למגי כיצד הצליח לשחרר את עצמו ממושלת ארוכה ומעיקה של בנקאים ברגע שהחליט לעשות רק דברים מהנים. באמצעות ניסיונו האישי עם משפחתו שביקשה להכפיף את תשוקותיו הפרטיות לתפיסת העולם הקפיטליסטית, מוכיח דני למגי שגם היא למעשה פועלת מתוך רצון לרצות את משפחתה הטפילה והנהנתנית, המתנגדת בחריפות לכל קשר אינטימי ורומנטי של מגי עם גברים בשל חששם שנישואיה ישימו קץ לתמיכתה הכספית הנדיבה בהם.

גיוני בסרט *Holiday* אינו מצליח בתחילה לשנות את עמדתה של ג'וליה ביחס לחייהם המשותפים – היא אינה מעזה לקרוא תיגר על "חוק האב". היא מחליטה להישאר תחת חסותו של אביה. כאשר הם נפרדים, אומר לה גיוני: "אני מעדיף לוותר על אהבתי לך כדי להרגיש חופשי". האיחוד ההטרוסקסואלי מתרחש לבסוף בין גיוני ללינדה – "הכבשה השחורה" של המשפחה, הממרה את פי האב ומוותרת על ברכתו. רגע לפני שהיא עוזבת את בית אביה, היא מתרה בו: "רק תנסה לעצור אותי". היא, כמו גיוני, מעדיפה לבנות את עצמה בכוחות עצמה ולא עפ"י התייבים הבטוחים והצפויים שמבקש האב להתוות עבור בניו.

תשוקה זו עומדת גם בבסיס מרידתו של פיטר (ג'ימס סטיוארט), גיבור הסרט *Vivacious Lady* (הגברת העליזה, 1938), באביו – מר מורגן. האב מתנגד לנישואיו של הבן עם פרנסי (גינג'ר רוג'רס), רקדנית וזמרת מועדוני לילה ניו-יורקיים. הוא מבקש לשמר את הייחוס והיוקרה המשפחתיים. האב הוא נשיא האוניברסיטה, והוא מצפה שבנו יירש את מקומו בבוא העת. לכן

משליט האב דפוסי התנהגות קשוחים ושמרניים ההולמים כביכול את קוד ההתנהגות ההולם את מעמדם החברתי. במסגרת קוד התנהגות זה אין לצעוק, אסור להחצין רגשות, אסור לעשן או לשתות אלכוהול וגם אין להתלבש באופן אקסצנטרי. הוא אוסר, למשל, על אשתו ללבוש שמלות אדומות- גם אם זה הולם אותה - משום שהבלטתן עשויה להסיח את תשומת ליבו של הציבור ממה שבאמת חשוב.

גם כאן, כמו בסרט *Holiday*, מאיים חוק האב על האיחוד ההטרסקסואלי. דמויות האב מתפקדות על תקן של "שגרירים" קלאסיים של הסדר הסימבולי - בין אם סדר זה מתרחש בזירה הכלכלית ובין אם בזירת המחקר המדעי-אקדמי. הרעיון הוא שבניהם או חתניהם אמורים לשעתק את הסדר הסימבולי ולהבטיח את המשך קיומו. במסגרת סדר זה, אין מקום להטלת ספק ולהתלבטויות. חוק האב הוא החוק היחיד. ומימושו של החוק לא מותיר מקום למשחק. ועם זאת, כפי שמציינת מירצה, (Mirza, 1990), עצם העובדה שהסרט בחר למקם את חדר המשחקים בתוך המרחב הפטריארכלי והקפיטליסטי המזוהה עם האב מעיד על האפשרות של הדמויות הנתונות תחת שליטתו המדכאת של האב לחתור תחת הדיכוי מבפנים. נוכחותו של חדר המשחקים, המסמל ערכים המנוגדים לאידיאולוגיה התועלתנית והאינסטרומנטלית של האב, מעידה על האפשרות להתנגד להגמוניה מתוך ההגמוניה עצמה.

אלא שקריאת תגר ממשית - לא סימבולית - מחייבת את הפרוטגוניסטים ג'וני ולינדה לנטוש את המרחב הפטריארכלי לטובת מרחב אלטרנטיבי שגבולותיו אינם מוגדרים. בסרט *Vivacious Lady* מזוהה המשחק והריקוד עם פרנסי. זו הסיבה שפיטר התאהב בה, וזו גם הסיבה שאמו של פיטר יוצרת עימה מייד קשר בלתי אמצעי. פרנסי גם מצליחה לסחוף את האם לריקוד בקצב הסווינג הכולל הנעה ארוטית של איברי הגוף. גם כאן מתרחש הריקוד מחוץ למרחב המזוהה עם דמות האב - בהוסטל המיועד לנשים בלבד וכניסת גברים אליו אסורה.

הניגוד שבין משחק לעבודה הוא אחד המוטיבים המרכזיים בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות, למעט הקטגוריה המתאפיינת בדומיננטיות גברית. לרוב היא מזוהה עם נשיות. בסרט *Holiday* ניתן לכך ביטוי גם באמצעות הגדרתו של מרחב נשי/אימהי. בסרט *You Can't Take it With You* מופיע מוטיב זה של ניגוד בין עבודה הן בהקשר של פערים מעמדיים והן בהקשר של המגדר הגברי. העבודה מזוהה עם הגבר הפאלי, הכל-יכול, שממדיו הפיזיים מעניקה מעין קונקרטיזציה למושג חוק/שם האב; המשחק, לעומת זאת, מזוהה עם גבריות "נשית" המכירה במגבלותיה ומתממשת במרחב הביתי/משפחתי. אך בניגוד ל- *Holiday* המסתיים בנטישת הפרוטגוניסטים את המרחב הקפיטליסטי המזוהה עם האב, מציע הסרט *You Can't Take it With You* תהליך למידה המסתיים בויתורו של האב המזוהה עם השיטה הקפיטליסטית על עמדת הכוח שלו וממיר אותה בהצטרפות למרחב כמו-סוציאליסטי המזוהה עם המרחב ה"נשי".

מקפיטליזם דורסני לסוציאליזם פופוליסטי: *You Can't Take it With You*

שם הסרט נגזר מתוך אחד העימותים המתנהלים בין שתי דמויות האב בסרט: מרטין וונדרהוף ואנטוני קירבי. העימות מתרחש בחלל הסגור של תא בית-סוהר. המשטרה פשטה על בית משפחת וונדרהוף בעוון ייצור לא חוקי של נפצים. בני משפחת קירבי, שהיו אורחיה של משפחת וונדרהוף, נעצרו אף הם. במהלך ישיבתם בתא המשותף מנסה מר ואנדרהוף להסביר למר קירבי כי אין שום תוחלת בצבירת ממון אין-סופית: "אינך יכול לקחת את זה איתך" מסביר וונדרהוף לקירבי. כוונתו היא כי בחשבון אחרון לא ניתן לקחת את הכסף שנצבר לקבר. מר קירבי צבר הרבה יותר כסף ממה שהוא יוכל להוציא במהלך חייו. דפוס התנהגותי כלכלי זה נתפס בעיני וונדרהוף כהתנהגות אנטי חברתית ובלתי מוסרית. בשל ההשחתה המוסרית תופס וונדרהוף את קירבי במונחים של כישלון – הן כיצור אנושי והן כאב. כיצור אנושי הוא למעשה אובייקט של האידאולוגיה הקפיטליסטית לפיה הצלחה בחיים פירושה הצלחה כלכלית, צבירה אובססיבית של הון. כישלון כאב נובע מהתעקשותו לכפות על בנו לשמר ולשעתק את השושלת. הצלחה, מסביר לו וונדרהוף, היא תוצר של מסגרת חברתית-כלכלית המאפשרת לכל אינדיבידואל לממש את עצמו באופן הייחודי לו.

מר וונדרהוף ובני משפחתו מציעים סגנון חיים אלטרנטיבי לזה שמכתיבה השיטה הקפיטליסטית, המודדת בני-אדם עפ"י מידת הצלחתם בתחום הכלכלי. במסגרת שיטה כלכלית זו, יוקרה חברתית ותחושת עליונות היא פונקציה של מעמד כלכלי. וונדרהוף תוקף את הקפיטליזם הן משום שהוא מבוסס על ניצול ואי צדק והן משום שהוא מאמלל בסופו של דבר גם את אלה הסוגדים לה – הרדיפה האין סופית אחר הממון הופכת להיות מטרה בפני עצמה. וונדרהוף מציע, במקום זאת, סגנון חיים המבוסס על העיקרון של מימוש עצמי המבוסס על אינדיבידואליות, יצירתיות, שמחת חיים, הנאה. במסגרת זו אין צורך לחתור לשלמות ביצועית, להיות "הכי טוב", אלא לדעת להפיק הנאה ממה שעושים, גם אם הביצוע הוא חובבני, מרושל משהו. כזו היא למשל אחותה של אליס הלומדת להנאתה בלט אצל הגולה הרוסי, מר קולינקוב, או אמה של אליס שהחלה, בגיל מאוחר, לכתוב מחזות שאף אחד לא יביים. תפיסת עולם זו מבקשת לממש את רעיון היצירתיות מבלי לתרגם אותו למונחים תחרותיים או תכליתיים. כל ניסיון לתעל יצירתיות למונחים של הצלחה יפגום ויהרוס בהנאה הטמונה באקט היצירתי עצמו.

העימות המרכזי בקומדיה רומנטית זו הוא, אם כן, בין שתי צורות מנוגדות של חיים. העימות מגולם באמצעות שתי דמויות אב. הקונפליקט ביניהם מתבטא סביב שתי סוגיות: האחת קשורה לתכניתו של מר קירבי להשתלט על השכונה בה מתגורר מר וונדרהוף ובני משפחתו כדי למקם בה את האימפריה הכלכלית שלו מול סירובו של מר וונדרהוף למכור את ביתו ("בית לא מוכרים"). הסוגיה השנייה עוסקת בסירובו של מר קירבי להתיר לבנו טוני (ג'ימס סטיוארט) להינשא לאליס (ג'ין ארתור), נכדתו של מר וונדרהוף, בטענה שמשפחת וונדרהוף לא ראוייה. האיחוד בין טוני לאליס יתרחש רק לאחר שהקונפליקט בין שתי דמויות האב ייפתר – מדויק יותר, כאשר מר קירבי ואשתו יחדלו להוות מכשול בדרך לאיחוד ההטרסקסואלי. וזה אכן קורה כאשר מתרצה מר קירבי ומתיישב לנגן ולשיר דואט יחד עם מר וונדרהוף.

תהליך הלימוד וההמרה של הערכים ה"נכונים" וה"אמיתיים" מתרחש אם כן, בראש ובראשונה, אצל דמותו הפטריארכלית והקפיטליסטית של מר קירבי, ולא אצל אחד מבני הזוג. הדמות

הפטרנלית החוסמת ומכשילה את האיחוד היא זו שתאפשר לממש את האיחוד בין הגבר לאישה. מימושה המיוחל של הזוגיות בין טוני לאליס מתרחש, אם כן, בהקשר חברתי וכלכלי מובהק - איחוד הטרנסקסואלי בין בני הזוג מבשר בו בזמן אפשרות יצירת מבנה חברתי חדש שאיננו נשען יותר על ההגיון הקפיטליסטי אלא חותר לקראת ביטולם של פערים מעמדיים.

הסרט נפתח בהצגת המרחב הכלכלי בו פועל מר קירבי. הוא מוצג כאדם עשיר ורב נכסים, המוקף בעשרות אנשים הסרים למרותו. התקשורת שהוא מנהל עם סביבתו מבוססת על מתן הוראות וציוויים. הוא משדר עוצמה של קפיטליסט דורסני וכל-יכול. האנרגיות שלו מתועלות אחר רדיפה חסרת מעצורים אחר כסף וכוח. יחסו של קירבי לסביבתו היא אינסטרומנטלית, לא אישית. הוא לא רואה מולו בני-אדם אלא שורה של נתינים שכל אחד מהם ממלא פונקציה מסוימת. כך למעשה הוא תופס גם את בנו אהובו, טוני - הוא אינו מתייחס לשאיפותיו ולחלומותיו של בנו, אלא רק לעובדה שהבן חייב להמשיך את שושלת הבנקאים המפוארת של המשפחה.

וונדרהוף כאמור מייצג עמדה שונה לגמרי מזו של מר קירבי. הוא מגיע למשרדיו של מר קירבי, וממהר להתיידד עם מר פופינס, אחד הפקידים המתוסכלים של מר קירבי. הוא משכנע אותו לעזוב את עבודתו המונוטונית כדי לפתח את כישוריו היצירתיים הלטנטיים בתחום בניית צעצועים. וונדרהוף מציע לו להצטרף לביתו/משפחתו, להפוך חלק אינטגרלי מקהילה יוצרת. זוהי משפחה המבוססת על עקרונות של הרמוניה וסולידריות חברתית-קהילתית. סולידריות זאת מתבטאת למשל בסצנה בה גוזר השופט על המשפחה קנס בסך מאה דולר בעוון ייצור נפצים ללא רשיון. מיד נחלצים כל אנשי השכונה לעזרת משפחת וונדרהוף ומגייסים את סכום הקנס. משפחת וונדרהוף, כמו כל השכונה בה הם מתגוררים, היא מיקרוקוסמוס של חברה נטולת מעמדות, נטולת הירארכיה. היא נשענת על העיקרון לפיו כל אחד בבית עושה בדיוק מה שהוא מתאוה לעשות. זוהי משפחה שבה גם המשרתים השחורים נתפסים חלק בלתי נפרד ממנה. גם מר קולניקוב, המוסיקאי הרוסי, המגיע כל ערב לארוחה המשפחתית המשותפת, מרגיש בנוח כאילו היה חלק מהמשפחה. הבית עצמו נתפס לא במונחים של נכס כלכלי אלא מרחב המספק תחושה של חמימות, ביטחון ואהבה ומאפשר לכל אחד מחבריה לממש את כשרונותיו. מסגרת קהילתית זו פתוחה לכל - אין קריטריונים של קבלה; כל מי שרוצה להשתייך אליה מוזמן להצטרף. בית משפחת וונדרהוף מוצג כבית נטול גבולות. דלתותיו פתוחות תמיד לכל אורח. על השלט התלוי על אחד הקירות כתוב "Home Sweet Home".

שאיפתו של מר קירבי להשתלט על מרחב זה, לנכסו למען יוזמה כלכלית נוספת, היא בראש ובראשונה איום על ערכו ומשמעותו של מושג הבית. בורדוול ותומפסון (Bordwell & Thompson, 1993: 51-52) עוסקים בערכו של הבית בתקופת המשבר הכלכלי הגדול באמצעות דיון בסרט *The Wizard of Oz*. טענתם היא שבחברה שבה שוויו של אדם נמדד במונחים של כסף, בית ומשפחה עשויים להוות מפלט אחרון של ערכים אנושיים. עמדה ערכית זו הפכת רלוונטית במיוחד בתקופות של משבר. חשיבותו הרבה של הבית והמשפחה בסרט *The Wizard of Oz* מתבטאת בהצהרתה של גיבורת הסרט, דורותי: "There is no place like

"home. הבית, במיוחד בתקופות של משבר, מספק מרחב המעניק לחבריו תחושה של שוויון וערך. אבחנות מעמדיות וחברתיות, ובעיקר הערך שהחברה נוטה להעניק לשוני, הופכות לא רלוונטיות במסגרת הביטחון וההגנה שמספק הבית.

בסרט *You Can't Take it With You* הבית הוא גם, אולי בעיקר, מקום של שמחה, הנאה ושעשועים – רוקדים בו, שרים בו ומנגנים בו על כלי נגינה שונים (מר וונדרהוף מנגן במפוחית פה), כותבים מחזות, מפוצצים נפצים ועוד. זהו מרחב המעניק לגיטימציה להתנהגות אקסצנטרית חסרת גבולות, ומאפשר למבוגרים להתנהג כילדים. זהו מרחב אוטופי, פנטסטי המבטל את הערך שהחברה והתרבות נוהגת לייחס לשוני מעמדי, מגדרי ואתני. טוני המבקר בראשונה את משפחתה של אליס אהובתו, עומד נפעם משלל המראות והגירויים שהמרחב של משפחת וונדרהוף מציע; בעניו זוהי טריטוריה המממשת את עולמו של וולט דיסני - מרחב הפועל עפ"י עקרונות לא רציונליים, המעניק מקום נרחב למשחק ולדמיון.

גם האהבה נתפסת כמשהו המנוגד להגיון ולרציונליות. כשאליס מספרת לסבה שהיא מאוהבת, היא מציינת שהיא מתקשה להסביר את תחושותיה באופן רציונלי. סבה, מר וונדרהוף, מבין לליבה - אי אפשר להסביר אהבה במונחים הגיוניים. תחושות רגשיות אינן ניתנות לרדוקציה רציונלית. הוא מספר לה על המפגש שלו עם סבתה שמתה בינתיים, על הלמות ליבו ועל החום שתקף אותו ואשר סירב לרדת - עד שחיזוריו נענו ע"י הסבתא.

מר וונדרהוף, הסב המתפקד למעשה כאב, מברך את נכדתו על שמצאה בן זוג ראוי. הוא אינו שואל אותה למוצאו המשפחתי ומעמדו הכלכלי. הוא מאושר לראות את נכדתו מאושרת. לא כך הם הדברים אצל משפחת קירבי. אמו של טוני מתחלחלת מהמחשבה שבנה יישא לאישה בחורה הנחותה מהם כלכלית ומעמדית. באחת הסצינות הראשונות נראים טוני ואליס בסיטואציה אינטימית. המצלמה מבליטה זאת בהקפידה לצלם את שניהם באותו שוט. הם משתעשעים באפשרות להרים את שפופרת הטלפון המצלצל באמצעות הפה ולא עם הידיים - משום שידיהם כרוכות זו בזו. הסצינה מבליטה את העדר הפרודוקטיביות של שניהם, העדפת המשחק והבטלה על פני העבודה. היא גם מדגישה את יחסו המזלזל של טוני כלפי עולם העסקים. האם נכנסת למשרדו של בנה, מופתעת לראותו כשפניו מתחככות בצווארה ופיה של אליס. היא מביטה במתרחש בזעם ובתדהמה, וממהרת לעזוב את החדר בשתיקה רועמת. מיד לאחר מכן היא ניגשת למשרדו של האב ואומרת לו שהם אינם יכולים להרשות לעצמם לאפשר לבנם להתחתן עם מזכירתו.

הפרוטוגוניסטים אינם מצויים במצב של קונפליקט. מלכתחילה הם מוצגים כזוג, בסיטואציה אינטימית והרמונית. הוריו של טוני הם הגורם שעלול להפריד ביניהם. כאשר האם יוצאת מהמשרד בהבעה מופרזת של שאט נפש, מציינת אליס ש"התקרה נפלה כרגע". בהמשך הסצינה, כשטוני מציע לה להינשא לו, היא שואלת אותו אם הוא הבחין בהבעת פניה של אמו כשהיא הסתכלה עליה. טוני משיב שהוריו לא יהיו שום מכשול משום שהוא רגיל לקבל כל מה שהוא רוצה. כאשר הוא נתקל בהתנגדות כלשהי, הוא מרים את קולו וצורח בקול אימתני. מייד לאחר

מכן, מדגים טוני את טקטיקת השכנוע שפיתח בילדותו, ומשחרר מפיו צרחת בעלת עוצמה אדירה, המדהימה את אליס ואת עובדי המקום.

לצרחת זו יש פונקציה כפולה: מצד אחד, היא ממקמת את טוני כיצור אקסצנטרי שאינו חושש להתנהג בניגוד לנורמות המקובלות המתחייבות מעצם שיוכו המעמדי והמשפחתי והעובדה שהוא מכהן כסגן נשיא הבנק השייך לאביו - תואר המחייב התנהגות נאותה של אדם שקול ואחראי. ההתנהגות האקסצנטרית של טוני יוצרת זיקה מיידית בינו לבין משפחת וונדרהוף האקסצנטרית-אביה של אליס עוסק בייצור נפצים ופיצוצים בהזדמנויות שונות, במיוחד כאשר נציגי הממשלה (פקידי מס, שוטרים) מגיעים במפתיע לביתם. מצד שני, התנהגותו של טוני חושפת את הצד הילדותי והמפונק שלו, את חוסר יכולתו להתנהל כמבוגר בעולם המבוגרים. טוני נותר הילד הקטן של הוריו, התינוק שצורח כל אימת שמבוקשו לא נענה. רטוריקה זו שפיתח טוני במהלך ילדותו התקבעה והפכה לדפוס התנהגותי גם כשהפך לאדם בוגר. הסרט מבליט בתחילה את החינניות הגלומה בהתנהגות זו, אך בהמשך יציג אותה כמכשול.

התנהגות אקסצנטרית היא המקור המרכזי לסיטואציות הקומיות בסרט. בחלק מהסיטואציות הקומי והרומנטי משתלבים זה בזה. זה קורה, למשל, בסצינה בה יושבים טוני ואליס לבדם על ספסל בפארק ומנהלים דיון אודות האומץ לחיות. טוני מספר לאליס כמה הוא מקנא ביכולתם של בני משפחתה לחיות את חייהם כפי שהם רוצים. בהמשך הסצינה מופיעה חבורת ילדים ומתחילה לרקוד לפנייהם. החבורה מזמינה אותם להצטרף לריקוד. הם נעים בשמחה ובהתלהבות. בשלב מסוים תולה טוני על גבה של אליס שלט עליו כתובה המלה "משוגעים" ("Nuts"). רק הופעתו של שוטר שמה קץ לקרנבל הספונטני.

בסצינה הבאה מופיעים טוני ואליס במסעדת יוקרה בה סועדים הוריו של טוני וחבריהם. השלט על גבה של אליס גורר געיות צחוק מצד קהל הסועדים. טוני ואליס אינם מבינים את פשר הצחוק, עד שטוני מבחין בקיומו של השלט. הוא ממחר להתנתק משולחנם של הוריו, ומושך את אליס לשולחן פנוי. הסיטואציה מהדהדת סצינה דומה המתרחשת במסעדה בסרט *Bringing Up Baby*, כשדיוויד מנסה להסתיר מעיני אורחי המועדון את שמלתה הקרועה של סוזאן באמצעות הצמדת כובעו על אחוריה. גם כאן, הניסיון להסתיר את השלט משיג תוצאה הפוכה - הוא נעשה בולט יותר. נוכחותו של השלט מסמנת את התנהגותו האקסצנטרית של טוני, ואת ההנאה שהוא שואב מהבכת הוריו. בתוך כך מסמן השלט גם את יחסו המזלזל של טוני בנורמות ההתנהגות המנומסות והמאופקות שסיגלה לעצמה האצולה הכלכלית והחברתית אליה הוא משתייך בעל כורחו. כדי להדגיש זאת, מכריז טוני בפני אליס כי גופו מבקש לצרוח מרוב אושר, וכי אין לו שליטה על כך. הזדהותה של אליס עם טוני מחלצת מגרונה צרחה המשתקת את יושבי המסעדה. טוני מסביר למלצר שאליס צרחה משום שהבחינה בעכבר החוצה את חלל המסעדה. את המהומה הנוצרת בעקבות השמועה על העכבר המתרוצץ בין השולחנות מנצלים טוני ואליס כדי להתחמק החוצה. הפונקציה של ההתנהגות האקסצנטרית של טוני ואליס היא, אם כן, להביך וללגלג על הקודים ההתנהגותיים המנומסים של המעמד העליון אך גם כדי לכונן את הממד הרומנטי של בני הזוג - רומנטיות המבוססת על משחק והנאה.

ואולם המרחב האינטימי והרומנטי שמצליחים ליצור לעצמם זוג האוהבים מתנפץ ברגע בו נפגשות שתי המשפחות לארוחת ערב משותפת בבית משפחתה של אליס. הגעתם של משפחת קירבי תופסת את משפחת וונדרהוף לא מוכנים - הארוחה המשותפת תוכננה בטעות ליום שלמחרת. טומי מחליט להגיע עם הוריו בכוונה ערב קודם לכן, כדי שהוריו יפגשו את משפחתה של אליס כפי שהם, ללא הצגות והעמדות פנים. התוצאה של מפגש בלתי מתוכנן זה היא סדרה של מצבים קומיים הנשענים על הפער בין צורת התנהגות נורמטיבית, מקובלת, לבין צורת התנהגות החורגת מהנורמטיבי. משפחת קירבי נכנסת לבית משפחת וונדרהוף בדיוק בזמן שאימה של אליס עסוקה מציירת את אחד מבני המשפחה המשמש לה מודל של זורק דיסקוס יווני. במקביל נראית אחותה של אליס רוקדת להנאתה. אליס עצמה מצטרפת לחדר האורחים כשהיא גולשת להנאתה על מעקה המדרגות, מתגאה בהצלחתה לצלוח את המסלול מבלי לאחוז במעקה. המורה לפיתוח קול מופיע לפתע ומנהל עם מר קירבי שיחה על האבקות. לפתע, ללא אזהרה מוקדמת, הוא מניף אותו ומשכיב אותו על הרצפה. המומים ונדהמים, מבקשים הזוג קירבי לעזוב את המקום. אלא שאז מופיעים אנשי משטרה העוצרים את כל הנוכחים בבית באשמת הפצת כרוזים המבטיחים את בואה הקרב של המהפכה. בני משפחת קירבי הופכים בעל כורחם לחלק מהמשפחה, ונעצרים אף הם. הסצינה מסתיימת במפגן של סדרת פיצוצי נפצים המאיר באור יקרות את כל השכונה. רצף קומי זה נובע לא רק מהניגוד באופיין של שתי המשפחות אלא הוא גם תוצר של היפוך יחסי הכוח ביניהן. האוטוריטטיביות הכוחנית והדורסנית שמקרין מר קירבי מתפרקת אל מול משחק ההאבקות שנכפה עליו ע"י קלינקוב. באחת מתמוססת האקטיביות של מר קירבי והוא הופך אובייקט פסיבי וחסר אונים. לראשונה בחייהם הם מבקשים לנוס על נפשם, מובסים ומושפלים. אלא שהופעת המשטרה והתייחסותם של אנשי החוק והסדר אל משפחת קירבי כאילו היו חלק ממשפחת וונדרהוף רק מעצימה את ההשפלה, ששיאה בהשלכתם לבית הכלא, יחד עם אלה שהכלא הוא עבורם בית שני ("חזרה הביתה", מציין לעצמו המשרת השחור).

המפגש הטראומטי והמשפיל שחווה משפחת קירבי מסמן גם את קץ האידיליה ששררה בין בני הזוג. המרחב האינטימי והרומנטי שהם הצליחו ליצור לעצמם מתנפץ לרסיסים. הסרט מציג מרחב זה כמרחב אימאזינרי, מדומיין, שהתקיים בתוך בועה. הניסיון להמיר את המרחב הדמיוני במרחב הסימבולי נכשל משום שהקיטוב המעמדי – או המשמעות והערך שמעניק אביו של טוני, מר קירבי, לקיטוב זה – אינו מאפשר זאת.

רגע התנפצותו של הרומן הוא גם הרגע בו משתנה הטון הכללי של הסרט. הטון הקומי מתחלף בטון דרמטי. הדרמה מתרחשת בין כותלי בית המשפט. סוגיית הנפצים והכרוזים אודות המהפכה מתחלפת בסוגיית הפערים המעמדיים. התנשאותו של המעמד העליון היא שעומדת עתה למשפט. אליס מבטאת זעמה על משפחת קירבי באופן פומבי; היא מאשימה אותם שהם הגיעו לביתה רק כדי לבדוק אם היא ובני משפחתה ראויים עבור בנה. בהמשך תתקוף אליס גם את אהובה על שהעדיף לשמור על שתיקה ולא נחלץ לעזרתה. ההבדלים המעמדיים בין שתי המשפחות מחלחלים עתה גם אל לב ליבם של היחסים בין בני הזוג עצמם.

שתיקתו הרועמת של טוני דווקא ברגע בו הוא אמור היה לפתוח את פיו ולדבר - "לשאוג" - חושפת את הממד האינפנטילי והמוגבל של הנטייה האקסצנטרית לשאוג כאילו היה אריה. עתה נשפטת התנהגות אקסצנטרית זו במונחים שליליים - זוהי אקסצנטריות של ילד עשירים מפונק אשר אינו מסוגל למרוד בהוריו. עתה הוא מוצג כגבר/ילד שאינו יכול לממש את תשוקותיו - הן ביחס לאליס והן ביחס לתחום המקצועי בו הוא רוצה לעסוק - בשל כפיפותו למסגרת הדכאנית והמסרסת של הוריו הדומיננטיים.

ואולם המפגש הטראומטי של משפחת קירבי עם משפחת וונדרהוף היא גם הבסיס לתהליכי השינוי שחווים מר קירבי ובנו. טוני מודיע לאביו כי החליט לפרוש מעסקי הבנקאות. אביו מבטל את עסקת הנדל"ן - אשר במסגרתה אמורים היו בני משפחת וונדרהוף לפנות את ביתם - ומגיע לבית משפחת וונדרהוף כדי לבקש את עזרתו ועצתו של מרטיין. המפגש הטראומטי שימש בסיס לתהליכי הלמידה אשר בעקבותיהם הומרה מערכת ערכים "שגויה" במערכת ערכים "אמיתית" ו"נכונה". תהליך למידה זה מהווה תנאי הכרחי למימוש האיחוד בין הפרוטגוניסטים ולכינונה של חברה חדשה. חברה חדשה זו תחרוט על דגלה את העיקרון שהסרט שב ומטפל בו שוב ושוב - הרעיון שחברה בריאה ומאושרת היא חברה המאפשרת ליחידים המרכיבים אותה לממש את עצמם ואת הפוטנציאל הייחודי הטמון בכל אחד מהם. זו אולי הסיבה ששוט הסיום של הסרט מציג תמונה הרמונית של שתי המשפחות יושבות יחד סביב שלחן האוכל. בניגוד לקונבנציה המקובלת בקומדיות הרומנטיות בה האיחוד ההטרוסקסואלי מוצג באמצעות בידודו המרחבי של הזוג המאושר - כאן הזוג הוא חלק מהקהילה החברתית/משפחתית החדשה. הבחירה לסיים את הסרט באופן הזה מבטאת הרעיון שאיחוד ההטרוסקסואלי יכול להתאפשר רק במסגרת חברה החותרת לקראת ביטול או צמצום הפערים המעמדיים המפצלים אותה. הרגע בו מר קירבי מתיישב ליד מרטיין וונדרהוף ומנגן ושר איתו דואט מפוחיות פה, הוא גם הרגע בו נופלות המחיצות שהפרידו בין המעמדות. הדואט הופך מיד למקהלה המורכבת מכל בני משפחת וונדרהוף ושכניהם. הסיטואציה הקרניבליסטית מסמנת גם את הרגע בו מוסר המכשול המפריד בין בני הזוג. לכן האיחוד ההטרוסקסואלי מוצג כתוצר לוואי של כור ההיתוך החברתי. האינטגרציה החברתית מתרחשת במרחב הביתי הקרניבליסטי והאוטופי של משפחת וונדרהוף. הוא מעניק לכל אחד מדייריו תחושה של עצמאות ואפשרות לבטא את היכולות הייחודיות לו - ללא הבדל של מין, מגדר, מעמד ומוצא אתני.

קטגוריה חמישית: האופציה הרומנטית הלא הטרוסקסואלית

קטגוריה מצומצמת זו עוסקת בקומדיות רומנטיות המציגות תשוקות של זוג שאינו הטרוסקסואלי במובהק או שזהותם המינית אינה ברורה וחד-משמעית. כמובן שההקשר החברתי-כלכלי בו הופקו סרטים אלה לא אפשר ליצור קומדיות רומנטיות המציעות במוצהר אלטרנטיבה לאיחוד ההטרוסקסואלי. עם זאת, חלק מהטקסטים המרכיבים את הקורפוס של הקומדיה הרומנטית הקלאסית מציעים, גם אם באופן חלקי, אופציה זוגית לא הטרוסקסואלית. אופציה זו הוצגה בעיקר באמצעות תחבולות ההתחזות/התחפשות למין השני.

תחבולת ההתחזות זכתה לגושפנקא מצד הממסד ההוליוודי בשל מספר סיבות: ראשית, התחפשות היא אחת התחבולות המרכזיות בקומדיות הרומנטיות של שייקספיר (כמו למשל *Twelfth Nights*) – מחזות שזכו למעמד קנוני בתרבות המערבית. שנית, תחבולת ההתחזות עוגנה ונומקה בנרטיב; ההתחפשות לא הוצגה במונחים של הנאה ארוטית שהמתחזה מפיק, אלא בהקשר של סכנה קיומית שחייבה אותו להתחפש כדי להמשיך ולהתקיים (Garber, 1992: 70). שלישית, ההתחזות הוצגה כמעט תמיד כזמנית - בסופו של הנרטיב מוסרת התחפוש לטובת גילוי המגדר האמיתי של המתחפש. רביעית, עצם מודעותו של הצופה לאקט ההתחפשות - מודעות שהציבה אותו בעמדת ידע פריבילגית ביחס לשאר הדמויות בסיפור - ייצרה שפע של סיטואציות קומיות שאפשרו לשכך חרדה אפשרית של הצופה המוצא עצמו מזדהה עם דמות נוילה מבחינה מגדרית. כך מסכמת גרבר את הממד האידיאולוגי של ייצוג הטרנסבסטיטיות בקולנוע:

"The ideological implications of this pattern are clear: cross-dressing can be 'fun' or 'functional' so long as it occupies a liminal space and a temporary time period; after this carnivalization, however, ... the cross-dresser is expected to resume life as he or she was, having, presumably, recognized the touch of 'femininity' or 'masculinity' in her or his otherwise 'male or 'female' self" (Garber, 1992: 70).

עם זאת, למרות תיחומה של תחבולת ההתחפשות במרחב ובזמן, מציעה גרבר לבחון את הממד החתרני של מבנים נרטיבים אלה הכוללים מוטיבים סמויים ובלתי מודעים של הנאה ארוטית המתלווה לטרנספורמציה העצמית של התחפשות למגדר השני, אך בעיקר מערערות על הגדרות מגדריות בינריות. כזו היא הקומדיה הרומנטית *Sylvia Scarlet* (סילביה סקולט, 1936) שבמרכזה דמות נשית/נערית הנאלצת להתחפש לגבר/נער.

לצד השימוש בתחבולת ההתחזות, נוצרה בשלהי התקופה הקלאסית קומדיה רומנטית בשם *The Talk of the Town* (שיחת העיר, 1942) המציעה תת-טקסט של רומנטיקה הומוסקסואלית במסווה של משולש רומנטי הטרנסקסואלי. ייחודם של טקסטים אלה ביחס לטקסטים הנורמטיביים שייצרה הקומדיה הרומנטית הקלאסית מצדיק התייחסות נרחבת לשני סרטים אלה.

עונג הומו ארוטי בחסות ההטרנסקסואליות: Sylvia Scarlet

הסרט נפתח בכתובית המכריזה כי הסרט עומד לעסוק בהרפתקנות, באלה שאינם הולכים בתלם. הרפתקנותה של סילביה (קתרין הפבורן), גיבורת הסרט, מתבטאת ביכולתה לנוע בחופשיות בין זהויות מיניות שונות²⁴. תנועה זו מטעינה את הפרוטגוניסטית באנרגיה וכוח הנובע מעצם ההכלה של אלמנטים מיניים ומגדריים של שני המינים. כדמות בסרט, טוענת קון (Kuhn, 1985),

ממקמת האנדרוגנית את הצופה במקום בו זהויות מגדריות מובחנות הופכות פרובלמטיות. התוצאה היא לא רק ערעורן של קטגוריות מגדריות, אלא גם עצם הרעיון של סובייקטיביות כקטגוריה יציבה וקבועה מפסיק להיות מובן מאליו. באמצעות דמות שזהותה המינית והמגדרית טרנסגרסיבית, לימינלית, מטלטל הסרט את סכמת האיחוד ההטרנסקסואלי; הוא כופה על הצופה הזהות עם דמות שזהותה נזילה, משתנה. כוחה של דמות זו, אם כן, נובע הן מיכולתה לנוע בחופשיות בין זהויות מיניות ומגדריות שונות, והן מהעובדה שהטרנסגרסיביות שלה מערערת את האקסלוסיביות של אופציית האיחוד ההטרנסקסואלי בז'אנר הקומדיה הרומנטית.

עלילת הסרט נפתחת בצרפת. גיבורת הסרט, סילביה, נראית כשהיא מתאבלת על מותה הפתאומי של אימה. הסצינה מבליטה את נשיותה של הגיבורה באמצעות שמלתה הארוכה וצמד צמות ארוכות הגולשות עד מותניה. בסוף הסצינה גוזרת סילביה את שיערה השופע ומתחפשת לנער כדי שתוכל להצטרף לאביה הנרי במסעו לאנגליה. בזמן שהיא גוזרת את צמותיה היא מביטה במראה הניצבת מולה ואומרת, ספק לעצמה, ספק לאביה: "אני לא אהיה ילדה, אני לא אהיה חלשה ואני לא אהיה טיפשה. אני אהיה בחור חזק וקשוח". בתוך כך היא גם משנה את שמה לסילבסטר. השינוי הקיצוני שחל במראה החיצוני של סילביה מדגיש את הממד המלאכותי של הזהות המינית, את העובדה כי מה שנראה כמו נשיות אמיתית וטבעית אינו אלא סוג של התחזות. הצגת נשיותה של סילביה בתחילת הסרט באופן מופרז (השמלה, הצמות הארוכות, ההתייפחות חסרת הישע) מסגירה הן את הבסיס הפרפורמטיבי של הזהות המינית (Ann-Doane, 1982) והן את הממד המלאכותי של הקולנוע - הסצנה לכאורה נושאת אופי מלודרמטי (מות האם והקינה עליה; רדיפת הנושים אחר האב הנאלץ לעזוב את צרפת ולברוח לאנגליה), אך השימוש המופרז במוסכמות הז'אנר מפרק את האפקט הרגשי שהמלודרמה מייצרת.

במסעם לאנגליה פוגשים האב ובתו/בנו ברנש בשם מונקלי (קרי גרנט) העוסק לפרנסתו - כמו אביה - בהמשך הופכת השלישייה לקבוצת תיאטרון נודדת בשם "הליצינים הורודים" אליה מצטרפת מודי, ידידתו של מונקלי, ומי שתהפוך במהלך נדודיהם לאהובתו של האב. באחת ההופעות שלהם פוגשת סילביה/סילבסטר באמן בשם מייקל ומתאהבת בו. כדי לזכות בו היא מוכנה להשיל את תחפושתה הגברית ולהתחרות באולגה, פאם-פאטאל רוסיה ואקזוטית.

כאן, יותר אולי מכל קומדיה רומנטית אחרת שנוצרה בתקופה זו, המתח בין הדמויות המרכזיות סובב סביב שאלת המגדר ומגדיר למעשה את המבנה הנרטיבי של הסרט. בחלקה הראשון של העלילה חייבת סילביה להפוך לנער כדי לממש את תשוקתה להישאר עם אביה (ההצדקה הנרטיבית היא שרק כנער היא עשויה להביא תועלת). בחלק זה מתמקד הסרט בהרפתקאות סילביה/סילבסטר עם אביה ומונק. בחלק השני של העלילה, היא חייבת להפוך לאישה כדי לממש לכאורה את תשוקתו של מייקל - ובחלק זה מתמקד הסרט בסילביה ומייקל. בחלק הראשון של הסרט מבקשת סילביה לממש את הבטחתה לאביה להיות נער קשוח. עם זאת, האופן הלא פרובלמטי בו משנה סילביה את זהותה הנשית לסילבסטר, כמו גם ההנאה הרבה שהיא שואבת מזהותה החדשה, גורם לטשטוש הגבולות בין מה שמוגדר כזהות אמיתית לזהות בדויה. הזהות הגברית שהיא מאמצת אינה מוצגת במונחים של התחזות שמאחוריה מסתתרת זהות נשית

אמיתית וטבעית. תנועותיה נעשות אתלטיות: היא מקפצת בקלילות מעל גדרות, חודרת לבתים דרך חלונות ושוחה כנגד גלים סוערים. תחפושת הנער מאפשרת לה לשחק ולצחוק, לנוע באופן חופשי יותר במרחב הציבורי. כמו כן מעניקה לה זהותה הגברית מפלט מהרצינות התהומית בה התנהלו חייה כנערה ומאפשרת לה להפוך את ההרפתקנות לאורח חיים.

שחרור גופה מהגדרות מגדריות מאפשר לה גם לשחרר את דמיונה - היא הופכת לאמנית בעצמה, כפי שמציינת רואי (Rowe, 1995: 138). הפרפורמטיביות שלה כסילבסטר מולידה סדרה של "הופעות" נוספות: היא מגלמת ילד צרפתי חסר בית ברחובות לונדון; לאחר מכן היא מתחפשת ל"סילבסטר סקרלטו" תוך שהיא מחקה את דמותו של השחקן רונלד קולמן באמצעות עיטור פניה בשפם; כמו כן היא נכנסת בטבעיות לתפקיד הליצן במסגרת הופעותיה עם להקת הליצנים הוורודים.

בחלק הראשון של הסרט חף מסע ההרפתקאות של סילביה/סילבסטר מכל היבט רומנטי ומיני. שתי סיטואציות טעונות מבחינה מינית מבליטות זאת. בסיטואציה הראשונה מציע לה/ו מונקי להצטרף אליו למיטתו; הוא אומר לה: "יש מקום לשנינו... קצת קר בלילה... אתה תהיה מוצלח כבקבוק חם". בפעם השנייה מציירת מודי לסילביה/סילבסטר שפם בנוסח השחקן רונלד קולמן ולאחר מכן מנשקת אותו/ה. בתוך כך היא שואלת את סילביה/סילבסטר: "האם את בחורה שמשחקת בחור, או שאת בחור המשחק בחורה?" בשני המקרים נבהלת סילביה ונסה מפני מחזירה. המגבלות המוסדיות שבמסגרתן נוצר סרט זה מנעו כל אפשרות לממש תשוקות ארוטיות בעלות אופי הומואי/לסבי, אם כי ניתן להן ביטוי מילולי. רק בחלקה השני של העלילה, כשסילביה תחשוף את זהותה המינית "האמיתית", יעניק הסרט לגיטימציה לתשוקותיה המיניות.

הממד הרומנטי והמיני זוכה, אם כן, לביטוי בחלקו השני של הסרט, כשסילביה פוגשת את מייקל. אז היא מוכנה להשיל מעליה את המסכה הנערית ולחזור ולהיות סילביה ה"אמיתית", ה"אותנטית". כדי לחזור ולהיות אישה היא לובשת שמלה שגנבה מאחת המתרחצות בים. אלא שאקט זה של לבישת השמלה אינו מוצג כחזרתה של סילביה לזהותה המינית המקורית אלא כאקט נוסף של התחפשות וערפול או טשטוש זהותה המינית. בין אם סילביה מוצגת במונחים של זהותה המינית המקורית ובין אם היא מוצגת כמתחזה למין השני – שב הסרט ומדגיש את הממד הפיקטיבי וההבנייתי של הזהות. בתחילת הסרט מיוצגת ההבניה באמצעות תחבולת ההפרזה של הנשיות; לאחר מכן מדגיש הסרט את האופן בו עובר/ת סילביה/סילבסטר כנער הרפתקני וקשוח; ולבסוף מודגשת נזילותה של הזהות המינית והמגדרית באמצעות התחפשות/ה של סילביה/סילבסטר לנערה/אישה – כלומר, אישה המתחזה לאישה. בשלב זה מבליט הסרט את העובדה שרפרטואר ההתנהגויות הנשי אינו קיים אצלה יותר - היא צריכה ללמוד מחדש להיות אישה. מייקל, המכנה אותה "פריק של הטבע" ("freak of nature"), מלמד אותה כיצד ראוי שאישה "אמיתית" תתנהג ומתרגל איתה פרקטיקות של אופני הליכה, ישיבה והבעות פנים שהתרבות מגדירה כנשיים. כשהיא נכשלת בפעם הראשונה, הוא מציע לה לתרגל זאת שוב. תרגולן הנשנה של פרקטיקות אלה חושף את הממד הפיקטיבי והמלאכותי של קוד ההתנהגות הנשי. מכאן שתהליך הלמידה במסגרתו מנחיל הגבר לאישה את קוד ההתנהגות הנשי אינו מופרך

כל-כך, כפי שהוא עשוי להיראות בתחילה. האפקט הקומי שנוצר בסצינות אלה נובע מהפער בין האופן הטבעי בו נתפסות בעיני הצופה קטגוריות כמו גבר או אישה לבין האופן המלאכותי בו הסרט מציע להתבונן בהן. תהליך הלמידה, המבקש לשקם את מה שסילביה שכחה, את מה שלא נצרב על גופה ועל תודעתה, הופך את הגוף הנשי לדף חלק "הסובל" הכל. מכאן גם מציע הסרט תהליך למידה ייחודי – לא אקט של המרת ערכים שגויים לערכי אמת, אלא לתהליך החושף את קוד ההתנהגות המגדרי כחף מכל מעמד של אמת אובייקטיבית. ויותר משדמות אחת מלמדת את הדמות השנייה, מלמד/מחנך הסרט את צופיו להתבונן בדמויות עמן הוא מזדהה, כמו גם בעצמו, באופן החורג מהחלוקה הבינרית של קטגוריות מגדריות.

האופן בו מתרגל מייקל את סילביה/סילבסטר מעורר קונוטציות של חזרות להצגת תיאטרון שתכליתן לסייע לשחקנים "להיכנס" לדמות, להפנים אותה. במובן זה, אימוץ זהות מינית כזו או אחרת דומה או זהה לדפוס הפעולה של שחקן הנדרש לגלם דמות בהצגה. בתוך כך חושף הממד התיאטרלי של הסצינה בה מלמד מייקל את סילביה/סילבסטר כיצד להיות אישה את העובדה כי מייקל לא באמת רוצה ללמד אותה כיצד להיות אישה אלא להציג באור מגוון תשוקה זו של סילביה. הוא עצמו, כך נראה, מעדיף אותה כסילבסטר ולא כסילביה. תשוקתו אליה מתעוררת בשל "פריקיות של הטבע" – בעלת זהות מינית נזילה, אנדרוגנית. תשוקתה של סילביה לשוב ולהיות "סילביה" נובעת מהנחה מוטעית לפיה האיחוד עם מייקל יתממש רק בתנאי שתפגין זהות נשית קוהרנטית ואחידה. היא אינה מבינה שחיתרתה לשחזר זהות מקורית תיטול ממנה את צביונה ההרפתקני – ממד המוצג בסרט כהומולוגי לזהות מינית ומגדרית נזילה ובלתי מקובעת. מעבר לכך, הסרט מבליט את העובדה שבתחום הפרקטיקה הפרפורמטיבית, אין לה שום סיכוי מול ביצועה המקצועי של אולגה כאישה. העובדה שמייקל מעדיף בסופו של דבר את סילביה/סילבסטר מסגירה, גם אם באופן עקיף או סמוי, נטייה מינית החורגת מגבולותיה הצרים של ההטרסקסואליות.

בהקשר זה, תשוקתם זה כלפי זה דווקא מתעצמת כשסילביה נתפסת ע"י האישה ממנה היא גנבה את שמלתה. האישה בטוחה כי סילביה/סילבסטר הוא נער בעל נטיות פרוורטיות. היא נוטלת מסילביה את שמלתה ומחזירה לה את בגדי הנער שהיא לבשה במהלך רוב הסרט. ברגע זה משתנה גם סגנון הסרט והדינמיקה הבין-זוגית והוא נושא צביון סקרובולי – סילביה נעשית הרפתקנית יותר תוך שהיא סוחפת את מייקל המעודן להרפתקה שבמהלכה הם מושלכים לכלא בעוון נסיעה במהירות מופרזת. בעת ישיבתם בכלא אומר לה מייקל: "אני לא נגד מהירות, אבל זה היה טירוף". סילביה עונה: "לא, בהתחשב במטרה" (המטרה היא לאתר את אולגה, בת זוגו של מייקל, ואת מונקי, בן זוגה הזמני של סילביה לאחר שאביה התאבד). מייקל: "כן, בהתחשב בכך שאינך יודעת לנהוג". לאחר מכן אומר לה מייקל: "את שלומיאלית, חסרת סבלנות, נדיבה, חמת לב, שוטה". הסתירות והניגודים באופייה של סילביה מבטאים התקה למה שא ניתן לנסח באופן מפורש – הסתירות בזהותה המינית של סילביה הם אלה המהווים את מקור משיכתו של מייקל אליה.

הניסיון להשוות את האיחוד הלא הטרסקסואלי מתבטא גם בתמונות הסיום של הסרט, המציגות איחוד כפול: סילביה/מייקל, מונקי/אולגה. סילביה ומייקל מחליטים לרדת מהרכבת

בה נמצאים גם מונקי ואולגה כדי לא להיתקל בהם. שוט הסיום מראה את סילביה/מייקל בעומק הפריים, נעלמים בין עצי היער ואילו הזוג מונקי/אולגה ממוקם בחזית הפריים; האיחוד ההטרסקסואלי במרכז ואילו האיחוד הלא הטרסקסואלי בשוליים. אבל שוט סיום זה אין בו כדי לטשטש את העובדה שהסיפור של הסרט הוא אודות התנועה המתמדת של זהותה המינית של סילביה סקרלט ועל יכולתה לסחוף את מייקל לעבר מה שרואי מכנה: "... the Imaginary, where all boundaries dissolve" (1995,143), כלומר לסחוף אחריה את מייקל לעבר מרחב מיני ורגשי בו הגדרות מיניות מדויקות וברורות מפנות את מקומן לטובת תחושות שמייקל עצמו כינה בשם: "queer feeling", כשפגש בראשונה את סילביה.

תחושות קוויריות דומות מאפיינות גם את הסרט *The Talk of the Town*, העוסק לכאורה במשולש רומנטי במסגרתו נאבקים שני גברים על לבה של אישה אחת, אך למעשה מפרטט עם האפשרות הבלתי אפשרית לעסוק ברומנטיקה הומוסקסואלית.

"משלוש יוצא אחת": האישה כפרטנרית שגויה - *The Talk of the Town*

סיקוונס הפתיחה של סרט זה מעורר את הרושם כי אין מדובר בקומדיה רומנטית אלא בדרמת פשע העוסקת בסוגיות של חוק וצדק. אפקט זה מושג באמצעות מונטאז' אמריקני המתאר באמצעות סדרה של שוטים קצרים המלווים בכותרות אירוע המסעיר את תושבי העיר: מפעל עולה בלהבות; בעל המפעל מאשים את העובד לאפולד דילג (קרי גרנט) בהצתה; אחד העובדים נשרף בלהבות המפעל הבורר; דילג מואשם ברצח; התביעה דורשת גזר דין מוות; דילג בורח מבית הסוהר; מצוד אחר דילג. כותרות אלה מלוות בתמונות של המעורבים בפרשה, במיוחד של דילג, גיבור הסרט. המוסיקה הדרמטית המלווה את הסיקוונס מדגישה את הממד הדרמטי של האירוע ומסמנת את דילג כפושע נמלט המהווה סכנה לציבור.

ואולם תחושה זו מתערערת מייד בסצנה הבאה, כשדילג מצליח להגיע לבית ידידתו, נורה שלי (ג'ין ארתור). הטון הרציני והדרמטי מתחלף כמעט מייד בטון קומי. הוא מבקש ממנה עזרה. היא חוששת ממנו, אוהזת באלת בייסבול ומתרה בו שלא יתקרב אליה. דילג, ספק מחמת עייפות ספק מחמת הפחד, מתעלף. כשהוא מתעורר מעלפנון, הוא ממשש את ראשו ושואל אותה מדוע חבטה בו באלה. הוא מבקש ממנה מחסה, כי אין לו שום מקום/בית ללכת אליו. הסרט אינו מסביר את טיבו של הקשר בין גבי שלי לדילג, מלבד את העובדה שהם מכירים זה את זה זמן רב - בתקופה בה למדו יחד בבית הספר. דילג מציין שהוא היה מאוהב בה והיא הייתה הנערה היפה ביותר בבית-הספר. עם זאת, הם לא היו מעורבים בקשר רומנטי כלשהו.

היעדר קשרים רומנטיים בין גברים לנשים מתחזק עם הופעתה של הדמות השלישית המרכזית בסרט, פרופסור מייקל לייקפ (רונלד קולמן). לייקפ מופיע שעה קלה לאחר הופעתו של דילג בביתה של נורה. לייקפ שכר את ביתה של נורה, אך היא לא ציפתה לפגוש אותו יום לפני המועד שקבעו לחתום על חוזה השכירות. לייקפ מפתיע אותה בהגיעו בשעת לילה מאוחרת, מוקדם ממה שנקבע. כשנורה אומרת לו שעפ"י הסיכום עם מזכירתו הוא היה אמור להגיע רק למחרת, משיב

הפרופסור כי מזכירתו עומדת להתחתן וכי שום דבר אינו מעסיק את מוחה מלבד נישואים. הפרופסור עצמו, כך יתברר בהמשך, מעולם לא התחתן וגם מעולם לא היה מעורב בקשר רומנטי כלשהו. מבחינתו, כל מפגש בין גבר לאישה עשוי להיות קטלני. כאשר נוטלת נורה את מטרייתו ומבקשת לקפל אותה, היא הורסת אותה – ובכך מאששת את טענתו אודות טיבו של מפגש בין גברים לנשים. לייקפ מפטיר בעצב שהמטרייה שימשה אותו אחת עשרה שנים. הוא גם מציין את האווירה העצבנית שנוכחותה מעוררת. לקראת סוף הסרט, כשלייקפ מבקש את עצתו של נהגו האישי בכל הקשור להתנהגות עם נשים, עונה לו הנהג כי למרות העובדה שהיה נשוי בעבר, ניסיונו עם נשים אינו עולה על זה של הפרופסור.

הסרט, אם כן, מכנס תחת קורת גג אחת שלוש דמויות שאינן מעורבות בקשר רומנטי כלשהו בהווה. הפרופסור כאמור מעיד על עצמו בגאווה כי לא חווה כל קשר אינטימי עם אישה. באופן הזה רומז הטקסט על זהותו המינית הלא-הטרנסקסואלית של הגיבור. התכנסות השלושה תחת מרחב פרטי אחד מייצר מערכת יחסים משולשת. נורה מתירה לדילג להסתתר בעליית הגג; לייקפ הפרופסור לן בחדר השינה; נורה מבלה את הלילה בסלון, לאחר שהיא מערימה על הפרופסור כדי שיאפשר לה להישאר ללון בבית את הלילה. בסצינת הלילה הראשון נעה המצלמה בין שלוש הדמויות, תוך שהיא "מתעלמת" מקיומם של קירות ודלתות המפרידות בין החללים השונים בהם שוהה כל אחת מהן. צילומם של כל השלושה בשוט אחד רומז על הקשרים שיתהוו ביניהם בהמשך. הממד הקומי של סצינת השינה קשור לעובדה שללייקפ, אשר אינו מודע לנוכחותו של דילג, בטוח שמקורן של הנחירות המנסרות את חלל הבית הוא של נורה.

כינונו של המשולש מתרחש בד בבד עם כינונו של הבית. בתחילת הסרט הבית ריק מבני-אדם. נורה מגיעה לבית כדי להתקינו עבור הפרופסור. בסוף היום, ובמהלך העלילה כולה, הוא יהפוך למקום שוקק ומלא שמחת חיים: דילג ממשיך להתגורר בעליית הגג, תוך שהוא מעמיד פנים כאילו הוא גן הבית; נורה הופכת להיות סוכנת הבית ומזכירתו של הפרופסור. גם כשדילג נאלץ לברוח מהבית מפני השוטרים המגלים את מקום מחבואו, הוא חוזר להסתתר שם לאחר זמן קצר. במהלך הסרט מצולמים דיירי הבית כאילו היו משפחה - שני הגברים משחקים שח-מט ואילו האישה מתבוננת בהם באושר, תוך שהיא סורגת להנאתה. בסצינה מאוחרת יותר רואים את דילג כשסינר כרוך על גופו - מכין ארוחת צוהריים לכולם ומציין לעצמו בהנאה שהם משפחה מאושרת.

ואכן הסרט מציג את מערכת היחסים המשולשת הנוצרת במרחב בית/משפחתי זה במונחים של משפחה. מה שמייחד משפחה זו היא העובדה שכל אחד מחבריה ממלא מספר פונקציות. מייקל לייקאפ, הפרופסור למשפטים, הוא דמות סמכותית/אבהית הרואה עצמו תוצר של הציוויליזציה המערבית המושתתת על רציונליות. ואולם בהקשר אחר, הוא מתפקד כילד שחלה בשפעת ונזקק לנוכחותה האימהית של נורה שלי. בסיטואציה אחרת, הוא מוצג כגבר מאוהב המציע לפרוטגוניסטית בדרכו הגמלונית להצטרף אליו לושינגטון על תקן של "מישהי שהיא יותר ממזכירה, מישהי לכל החיים". אך בעיקר מוצג הפרופסור גם כמי שמושא אהבתו עשוי להיות גבר, דילג. הסרט אינו מציג אפשרות זו באופן מפורש - אך זו נוכחת במרומז לאורך כל המפגשים ביניהם. כך, למשל, בעת משחק השח-מט ביניהם מציין הפרופסור את העובדה שנוכחותו של דילג

בבית מסבה לו אושר והנאה. דילג מודה לו ומציין את העונג הרב שהוא מפיק משהייתו במחיצת הפרופסור. הפרופסור מבטא את יחסו האינטימי והרומנטי כלפי דילג באמצעות אוכל. הוא נכנס למעדנייה פולנית ומזמין בורשט עם ביצה - מאכל אהוב במיוחד על דילג. הארוטיקה ההומוסקסואלית שלא ניתן לבטא אותה באופן ישיר מתווכת באמצעות האוכל. אך מעל לכל, מתבטאת משיכתו של הפרופסור לדילג באמצעות היחלצותו להוכחת חפותו. הוא מפר את עקרון הברזל המנחה אותו כפילוסוף וכמשפטן לא לשקר, ומוסר עדות שקר במשטרה. לאחר מכן הוא נוסע יחד עם דילג לבוסטון כדי לאתר את קלייד ברקמן, אותו פועל שהעיתונות דיווחה עליו כמי שנהרג כביכול בעקבות הצתת המפעל ע"י דילג.

דילג אף הוא מתפקד במספר מישורים. הוא בו בזמן מחזר אחר גב' שלי, אך גם מגלה עניין בפרופסור. הניסוח הזהיר אודות תשוקתו הכפולה (הטרוסקסואלית והומוסקסואלית) של דילג נובעת מהאופן העקיף והסמוי בו מסמן הסרט תשוקה זו. באמצעות תחבולת ההתקה פותר הסרט את הפרובלמטיות הכרוכה בסימון תשוקה הומוסקסואלית; במקום להציג את דילג כהומוסקסואל, הוא מוצג כ"אחר" שהאיום שהוא מעורר מעוגן בהקשרים מוכרים ושכיחים. דילג אמנם בורח מפני החוק מפני שהוא מואשם בהצתת מפעל והריגת אחד העובדים, אך פרטי המידע שהסרט מספק אודות דילג מסמנים אותו כמבוקש בשל חריגותו - הוא היה הילד הפרוע ביותר בבית הספר, הוא מפיץ עלונים הנושאים אופי חברתי - חתרני, הוא נושא נאומים בקרנות רחוב הקוראים לעובדים להתארגן למען זכויותיהם, הוא מוקיע בעלי תפקידים בכירים בעיר. מגוון פעילויות אלה מסמנים את דילג כדמות רדיקלית, בעלת נטיות חברתיות-פוליטיות שמאליות, הרפתקן, שאינו מוכן ללכת בתלם.

אלא שהצגתו של דילג כמהפכן רדיקלי המאיים על הסדר החברתי, אינה אלא הסוואה או התקה למה שדילג "באמת". האחרות של דילג אינה מצויה במישור החברתי והפוליטי אלא במישור של זהותו המינית. הסרט רומז על כך מספר פעמים במהלך הסרט: הסתתרותו של דילג בעליית הגג מעוררת קונוטציות של כניסה ויציאה מהארון; חילופי המבטים מלאי האמפטיה בין דילג לפרופסור לייקפ; עיצוב לבושו של דילג בזמן שהוא מבשל - פלג גופו התחתון מכוסה בסינר פרחוני, קשור בפרח כפול; חולצתו השחורה המהודקת לגופו מבליטה זרועות שריריות. הביטוי המובהק ביותר לזהותו המינית החצויה של דילג מוצגת בסצינת המעקב בתחנת הרכבת. שלושת הפרוטגוניסטים ממתינים על הרציף להופעתו של קלייד ברקמן, הפועל שכביכול נהרג כתוצאה מהצתת המפעל. בתחילה רואים את דילג במדיום-שוט, בסגנון לבוש המזכיר בלש. מיד לאחר מכן נעה המצלמה ימינה, חושפת מודעה עליה מרוחות שתי תמונות של דילג: אחת פרונטלית והשנייה בפרופיל. בתחתית המודעה מופיעה כיתוב: "דרוש בעוון רצח והצתה". השימוש בשתי תמונות של דילג, אחת פרונטלית והשנייה בפרופיל, יש בה כדי לבטא את פניו/זהותו המגדרית הכפולה של דילג. השוט הבא מציג את שלוש הדמויות במדיום לונג-שוט, ומאפשר להבחין במערך הלבוש האנדרוגני של דילג: הוא לבוש אמנם כבלש, אך אוזן בתיק נשי עגול וגדול. בשוט הבא משנה המצלמה את מיקומה. היא מציגה את השלושה באופן פרונטלי, כך שנוכחותו של התיק הנשי מודגשת. לאחיותו של דילג בתיק הנשי אין שום הצדקה נרטיבית. להפך, התיק, כמו גם ההחלטה של דילג לאמץ קוד לבוש והתנהגות של בלש, מבליטים את נוכחותו במרחב במקום להצניע אותו. נורה שואלת את דילג אם הוא אינו חושש שיזהו אותו.

לאמירה זו משמעות כפולה: המשמעות הגלויה ממוקמת במישור הנרטיבי – קרבתו של דילג למודעה שתלתה המשטרה עשויה להסגיר אותו; המשמעות הסמויה קשורה לעצם אחיזתו בתיק נשי, עובדה שעשויה להסגיר את זהותו המינית הכפולה. תשובתו של דילג לנוה מחזקת פרשנות זו. הוא משיב לה שאין סיכוי שיתפסו אותו משום שהתמונות חסרות את הייחודיות שלו, את צבינו הפרטיקולרי. כלומר, התמונות מייצגות דיוקן של גבר אך אינן מייצגות את זהותו המגדרית. במלים אחרות, אין חפיפה בין הקונספט "גבר", כפי שהוא משתקף בתמונה, לבין זהותו המגדרית.

הפונקציה של עיצוב זהותם המגדרית של הגברים כאמביוולנטית היא להציע, גם אם באופן עקיף, אלטרנטיבה לזוגיות ההטרוסקסואלית. הסרט מציע בו זמנית אינטימיות ורומנטיות הטרוסקסואלית והומוסקסואלית. כמו כן, הוא מעלה את האופציה של קשרים רומנטיים משולשים ולא רק זוגיים. בתוך כך, מפרק הסרט את המוסכמה הז'אנרית אודות הפרטנר השגוי העומד בדרכם של הפרוטגוניסטים אל האיחוד המיוחל. במקום זאת מאחה אותו הסרט לתוך המערך הזוגי המסורתי.

עיצוב מערכת היחסים במונחים של משולש מתבטא גם באופן בו מטפל הסרט בעימות הבין זוגי האופייני לקומדיה הרומנטית. העימותים הראשונים מתרחשים בין גברים לנשים – בתחילה בין דילג, הפולש לביתה של נורה שלי, לבין נורה המאיימת עליו באלת בייסבול; לאחר מכן בין נורה ללייקה, המוחה על הרעש והמולה האין סופיים הנובעים מעצם נוכחותה בבית. ואולם בהמשך מתמקד הסרט בעימותים הנובעים מעמדותיהם המנוגדות של דילג ולייקה. אופיו של העימות קשור הדוקות למסורת העימותים המאפיינת את הקומדיה הרומנטית. לייקה מוצג כדמות טיפוסית של פרופסור המתעסק בעקרונות התיאורטיים והפילוסופיים של המשפט, מנותק לחלוטין מההיבט הפרקטי של התחום. הוא גם מסרב להיות מעורב בפרשת דילג (לפני שהוא מבין שהגנן אינו אלא דילג). דילג, לעומתו, מוצג כאדם פרקטי, הלועג לתפיסות אידיאליסטיות המנותקות מחיי היום-יום. הוא לועג ללייקה על כך שהוא למעשה אדם מת, קר, נטול רגשות, המכונס בעצמו ובספרי החוק. הוא מציע ללייקה ללכת לצפות במשחק בייסבול, להיות בין אנשים חיים. עימות זה מציג באופן מוחצן תמות המוכרות מקומדיות רומנטיות בהן העימות הבין זוגי מתרחש בין דמות של פרופסור משכיל לבין אישה שנונה ואינטליגנטית, נטולת כל השכלה פורמלית וחפה מכל תפיסת עולם המעוגנת בהקשר תיאורטי-אקדמי. במהלך הנרטיב של קומדיות רומנטיות אלה המתאפיינות בדומיננטיות נשית מצליחה האישה לשנות את עמדותיו הקפואות והשמרניות של הגבר.

מה שמייחד סרט זה היא המודיפיקציה שהוא עורך לתבנית המוכרת של עימות בין הטרוסקסואלים לעימות בין הומוסקסואלים. במסגרת תהליך הלמידה, מבין פרופסור לייקה שהעיסוק באספקטים התיאורטיים והפילוסופיים בלבד של המשפט הוא עקר, סטרילי, נטול מעורבות ומחויבות אישית. דילג מלמד אותו עד כמה חיוני לבחון את עקרונות המשפט ביחס לחיי היום-יום, ביחס למציאות רב גונית ומשתנה שאינה ניתנת לרדוקציה של עקרונות פילוסופיים מופשטים. במסגרת תהליך הלמידה יוצא הפרופסור ממגדל השן של האקדמיה אל המציאות

עצמה. זהו גם הרגע בו הוא אינו מצליח לכתוב יותר - הרגע בו הוא מבין שהוא חייב להתערב במציאות על מנת לשנות אותה. בתוך כך הוא גם "מתחיל לחיות".

הדבר מתבטא, למשל, בהחלטתו של לייקפ לגלח את זקנו, לראשונה לאחר חמש עשרה שנים. הוא עושה זאת לאחר שנורה שלי מעליבה אותו על כך שהזקן המעטר את פניו אינו אלא מסכה, חיץ בינו לבין העולם. גם כאן יש לזקן/מסכה סב-טקסט: הזקן אמור כביכול להבליט גבריות הטרוסקסואלית ולהסוות גבריות הומוסקסואלית. מאוחר יותר יתייחס דילג לאקט הורדת הזקן בהקשר של אהבה - "אם הוא גילח את זקנו, אי אפשר לדעת מה עוד שופט מאוהב יכול לעשות". נורה תוהה - "במי הוא מאוהב?". דילג משהה את תשובתו לרגע ואז עונה: "בך, ואני יכול להבין אותו". תשובתו של דילג לנורה היא כמובן פרובלמטית. אקט גילוח הזקן מנומק אמנם מבחינה נרטיבית בהחלטתו לחשוף את האמת אודות פרשת הצתת המפעל. הוא מחליט לחזר אחר אשתו של קלייד בקמן, דולורס, כדי לסחוט ממנה מידע אודות בעלה. כדי להצליח במשימתו הוא מגלח את זקנו על מנת להיראות אטרקטיבי בעיניה. אך אין לו שום כוונות לפתות אותה באמת; הוא מבקש לפתות אותה כדי לנקות את דילג מאשמה. הוא מקריב את זקנו עבור דילג.

גם העימותים האלימים המתרחשים בין שני הגברים נושאים צביון הומו-ארוטי. פעמיים במהלך הסרט נושא העימות בין דילג לליקפ אופי אלים. פעם דילג מכה באגרופו את לייקפ כדי למנוע ממנו להתקשר למשטרה ולהסגיר אותו כשלייקפ חושף את זהותו האמיתית של דילג, ומיד ממחר טפל בו. בפעם השנייה זהו לייקפ המכה באגרופו את דילג כדי למנוע ממנו לממש את כוונתו להסגיר עצמו למשטרה כדי למנוע את האפשרות שהפרופסור יואשם בסיוע לפושע נמלט. כאן האקט האלים הוא תוצר של חמלה ודאגה לגורלו של דילג. במקרה אחר הפרוטגוניסטים עצמם הופכים קורבן לאלימות. קלייד ברקמן, הפועל שהתחזה למת ונתפס על ידם בבוסטון, נתפס ע"י הפרוטגוניסטים ומובל לביתם. דילג מעדיף שלליקפ לא יהא מעורב בפרשה שעלולה להכתים את המוניטין שלו כשופט ועשויה למנוע את מינויו לשופט עליון. לייקפ מסרב לנטוש את חברו/אהבו; ברקמן מנצל את העימות, חובט בשניהם, ונמלט מהמקום. ברקמן אינו חובט בנורה, אף שגם היא נוכחת. את הסיבה לכך אין לחפש במישור של הנרטיב אלא במיזנסציה – דילג ולייקפ המעולפים שוכבים זה לצד זה בסיטואציה אינטימית, תוך שנורה שלי ממוקמת הרחק מהם.

את העובדה שהאישה הודרה אל מחוץ לזירת האלימות יש לראות, אם כן, לא רק במונחים של קוד התנהגות גברי לפיו אין זה ראוי להכות נשים אלא במונחים הומו-חברתיים שאינם אלא מסווה ליחסים הומו-ארוטיים. לכאורה מקפיד הסרט למקם את הקשר בין הגברים בהקשר של מוקד חיצוני – ידידותם אינה קיימת כשלעצמה אלא נובעת מתוך מטרה פוליטית מוצהרת הקשורה בחוק וצדק. למעשה, תופעות שונות הזרועות לאורך כל הסרט – ובמיוחד המיזנסציה בה נראים הפרוטגוניסטים מוטלים קרוב זה לזה בתנוחה אינטימית – מזמינות קריאה המציעה להתייחס לאינטראקציה בין הגברים במונחים הומו-ארוטיים. כך, במקום שהאלימות תהווה עדות להיעדר כל יחסים אינטימיים וארוטיים בין גברים (Neale, 1983), היא דווקא מסגירה סוג זה של יחסים²⁵.

אלא שהממד ההומו-ארוטי של הסרט נותר כתת-טקסט הומוסקסואלי והוא מסתיים באיחוד זוגי/הטרוסקסואלי. הסיקוונס החותם את הסרט מתרחש בטקס השבעתו של הפרופסור לשופט עליון בווינגטון, בלב לבו של הממסד המעצב ומגדיר את הסדר הסימבולי. במסגרת סדר זה, אין לגיטימציה לרומנטיקה וזוגיות החורגת מהתבנית ההטרוסקסואלית. האופציות האחרות נדחקות ומוכחשות. רגע לפני ההשבעה מגיעה גב' שלי ללשכתו של פרופסור לייקפ. יחד הם מתרפקים על הרגעים הנפלאים בהם בילו יחד באותו בית. לייקפ ונורה קרובים פיזית אחד לשני, אך לייקפ מזכיר בערגה את דילג לאפולד "המקסים".

סצינת השבעת לאפולד לתפקיד שופט בית-המשפט העליון מבהירה באופן סופי את החלטתו של לייקפ להדיר עצמו מתוך מערכת היחסים המשולשת. המצלמה מלווה את כניסתו של לייקפ לאולם בית המשפט, לבוש בגלימת השופט. הוא עולה על בימה המגביה ומאדירה אותו ביחס לקהל היושב באולם - הכולל גם את נורה ודילג. הם עצמם הגיעו בנפרד, ואינם מודעים בתחילה לנוכחותו של האחר באולם. כך מדגיש הסרט את העניין האישי שיש לכל אחד מהם בלייקפ. בתחילה מורכבת הסצינה מסדרה של חילופי מבטים בין לייקפ לדילג. נורה, תוהה לפשר חיוכו של השופט, מסבה את ראשה לאחור ומגלה את דילג. דילג מחייך לעברה. נורה מחזירה את מבטה לעברו של לייקפ ומחייכת לעברו. לייקפ מחייך בחזרה. קלוז אפ של נורה, המגניבה לעברו קריצה. קלוז אפ של לייקפ, הנראה כמי שמתקשה עתה למקד את מבטו, נקרע בין דילג לנורה. הוא משפיל את מבטו, חושש. דילג מבחין בכך, ויוצא מהאולם. נורה יוצאת בעקבותיו.

הסצינה האחרונה מתרחשת מחוץ לאולם, בשוט אחד ארוך יחסית. דילג נראה יוצא במהירות מהאולם בו נערך טקס ההשבעה. נורה יוצאת אחריו, מתאמצת להדביק את צעדיו. השוט מבליט את המרחק ביניהם. נורה מבקשת ממנו שיעצור שנייה. דילג טוען שהוא ממהר ומאחל לה כל טוב בחייה החדשים בווינגטון. הוא מתנהג כמי שמתקנא בכך שהיא נענתה לחיזוריו של לייקפ. נורה ממשיכה לדלוך אחריו, מנסה להסביר לו שהוא טועה. דילג עוצר לרגע, מנשק את נורה לרגע ולאחר מכן ממשיך, תוך שהוא מפטיר: "נראה מדי פעם". נורה ממשיכה ללכת אחריו. דילג מאיים עליה שאם לא תפסיק לרדוף אחריו, הוא יזעיק משטרה. הוא מוסיף שאימו תמיד הזהירה אותו מפני נשים מהסוג שלה. נורה מצליחה להדביק אותו ומנשקת אותו. הוא ממהר לצאת מגבולות הפריים לזמן קצר, מופיע שוב ומושך את נורה אל מחוץ לפריים. המצלמה משתהה עוד רגע קט על החלל הריק. הסרט מסתיים לכאורה בהפי-אנד הקלאסי של הקומדיה הרומנטית - הזוג ההטרוסקסואלי מתאחד בסיטואציה נטולת כל ממד רגשני. כמו כן מתאפיינת הסצינה באלמנטים קומיים האופייניים לקומדיה הרומנטית (המרחק בין הגבר לאישה; ניסיונות הגיבורה להדביק אותו כאילו היה זה מרדף זוטא; ההומור הורבלי של דילג המאיים על נורה כי יזעיק את המשטרה). עם זאת, החלל המנוכר בו מתרחשת הסצינה (מסדרונות אולם בית המשפט), כמו גם העובדה שהסרט מסתיים בצילום חללי המסדרון הריקים יוצרים את התחושה כי זוגיות זו פגומה, חסרה - תוצר של אילוץ, לא של אהבה.²⁶

מעניין לציין שזהותה המינית של הגיבורה בסרט אינה פרובלמטית ואינה עומדת למבחן. נורה מוצגת כמי שההטרוסקסואליות שלה "טבעית", האוריינטציה המינית שלה היא תוצר ביולוגי מולד. עיצובה ככזאת מאפשר לטקסט להציג אותה כעיוורת לדינמיקה האינטימית ואף

הרומנטית המתרחשת מתחת לאפה. עד סוף הסרט היא עדיין מאמינה שנפלה בפניה האפשרות לבחור בין שני גברים/פרטנרים הולמים. היא עיוורת לעובדה שהיא למעשה הפרטנרית השגויה. כמו כן, אקט האיחוד ההטרסקסואלי המתרחש לבסוף הוא סוג של ברירת מחדל, פתרון נרטיבי שהמבע הקולנועי מדגיש את הממד השרירותי והכפוי שלו. למעשה זהו איחוד המבליט את הסתירה הבלתי ניתנת ליישוב בין ההכרח לממש את הקונבנציה של הז'אנר לבין העובדה שאיחוד זה אינו נובע ממהלך נרטיבי סביר ומתקבל על הדעת.

כך, לצד הממד החתרני של סרט זה, המייצר סב-טקסט עשיר אודות האופציה הרומנטית ההומוסקסואלית, הוא מותיר את הדמות הנשית מחוץ לסב-טקסט, מבליט את ההטרסקסואליות הטבעית שלה. כך למעשה מצמצם הטקסט את הפונקציה של נורה והופך אותה לאליבי שלו – נוכחותה היא הוכחה לכך שזוהי קומדיה רומנטית קונבנציונלית העוסקת באהבה בין גברים ונשים. נורה, אם כן, נוכחת כדי לאשרר הטרסקסואליות נורמטיבית שאינה אלא מסווה להטרסקסואליות כפויה (מונחה של ריצ', 2003). קיומה מאפשר לדמויות ההומוסקסואליות ל"עבור" (pass) כסטרייטיות, ובכך לשכך חרדות שעשויות להתעורר בקרב קהל הצופים המוגדר מראש כהטרסקסואלי/הומופובי. ההומופוביה, העומדת בבסיס פתרון נרטיבי זה, מאפשרת לא רק להכחיש את עצם נוכחותה של ההומוסקסואליות בטקסט, אלא גם להבטיח שגם אם הטשטוש וההכחשה לא עלו יפה ניתן יהיה להתייחס לאינטימיות שנוצרה בין הגברים כ"התנהגות מסיגת גבול שאיננה מהווה סימפטום של זהות הומוסקסואלית, אלא תעיה יוצאת דופן מהזהות האמיתית, ההטרסקסואלית (אדלמן, 2003 : 259).

סיכום

קורפוס הקומדיה הרומנטית הקלאסית - זו שנוצרה בין השנים 1934-1942 – מתאפיין בהטרונגויות ז'אנריות. הדבר מתבטא בריבוי יחסי של גרסאות יחסי הכוח בין הפרוטגוניסטים ובמשמעויות האידאולוגיות של הירארכיות הכוח. למרות שכל הסרטים השייכים למעגל זה מסתיימים בסופו של דבר באיחוד הטרסקסואלי, קיים שוני ביחס לתנאים בהם מתרחש איחוד זה.

סרטים המשתייכים לקטגוריה של דומיננטיות גברית מתאפיינים בכך שהאיחוד ההטרסקסואלי הוא בד"כ תוצר של תהליך למידה שבמסגרתו ממירה האישה את ערכיה השגויים לטובת ערכי האמת שמייצג הגבר. הדמות הנשית עשויה להיות עשירה ומפונקת ובלתי ניתנת לשליטה (אלן בסרט *It Happened One Night*; איירין ב- *My Man Godfrey*; טרייסי ב- *Philadelphia Story*), ענייה חסרת כל המשתוקקת לחיי עושר אשר יתממשו באמצעות נישואין לגבר עשיר ו/או מיוחס (איב בסרט *Midnight*; קייטי בסרט *Once Upon a Honeymoon*), או אישה המתעקשת לנהל סגנון חיים נוקשה או קונבנציונלי (נינוצ'קה ב- *Ninotchka*; הילדי ב- *His Girl Friday*). המשותף לכל הדמויות הנשיות הללו הוא הצגתן כחפות מכל מודעות ביחס לתשוקות "הראויות" ו"האמיתיות". הגבר הגואל, המושיע, חודר לחייהן כדי ללמד אותן מהן תשוקותיהן "הנכונות", הראויות.

תכונותיו של הגבר/מחנך חורגות מעבר לייחודיות אישית; מה שהופך אותו ל"מיוחד" היא העובדה שהוא פועל כאילו היה שליח שתפקידו ללמד ולחנך את תפיסת עולמן השגויה של הנשים. תיקוןן של הנשים, המרת ערכיהן, מהווה בקטגוריה זו תנאי הכרחי לתפקודו התקין של הסדר החברתי. הדבר בולט במיוחד בסרט *My Man Godfrey* - בו מוחק הגיבור את זהותו הקודמת כנצר לשושלת האריסטוקרטית של המתיישבים הראשונים שהגיעו לאמריקה על ספינת ה'מייפלואור' - ובורא את עצמו מחדש כאיש המגיש משום מקום כדי להציל את הכלכלה האמריקנית מפני פשיטת רגל קטלנית שנגרמה בעטייה של התנהגות נשית קפריזית וחסרת אחריות. פיטר, בסרט *It Happened One Night*, כמו גודפרי, מייצב את הסדר הפטריארכלי-קפיטליסטי באמצעות אילופה של אלן המערערת על סדר זה - ערעור המתבטא ביחס המזלזל וחסר הכבוד שהיא מפגינה כלפי אביה והתעקשותה האינפנטילית להינשא לגבר לא יצרני. דקסטר מפרק את עולמה ההרמטי והנרקסיסטי של טרייסי בסרט *Philadelphia Story* ובונה אותה מחדש ע"י אילוצה להשתלב בתוך הנרטיב האדיפלי שבמסגרתו היא אמורה לחשוך במה שדקסטר ואביה חושקים.

בהקשר אחר, פוליטי יותר, מציל אוטול, גיבור הסרט *Once Upon a Honeymoon* את קייטי מציפורני הנאצים באמצעות המרת תשוקתה של קייטי להשיג סטטוס אריסטוקרטי באמצעות נישואים תועלתניים בערכים כמו אחריות לאומית, תודעה פוליטית-אידיאולוגית, הקרבה עצמית - ובעיקר אהבת אמת. דחיית העושר לטובת חיי אהבה קונבנציונליים אך "אמיתיים" היא התמה העומדת גם בבסיס הסרט *Midnight*.

קונספציה זו של זוגיות קונבנציונלית המסומנת כאותנטית וראויה אינה מהווה אלטרנטיבה למבנה המעמדי של השיטה הקפיטליסטית. הביקורת בסרטים אלה מופנית כלפי אלה שעושרם אינו תוצר של יגיע כפיים, של עבודה (קינג ווסטלי ואלן ב- *It Happened One Night*; האם ובנותיה ב- *My Man Godfrey*) או כלפי נשים המבקשות להשתייך למעמד העליון באמצעות התחברות לגברים בעלי ייחוס מעמדי (איב בסרט *Midnight*; קייטי בסרט *Once Upon a Honeymoon*). בשני המקרים הניסיון להתעשר שלא ביושר, מוצג כזר לרוח הקפיטליזם. בהקשר זה, *Ninotchka* הוא סרט המבקש לקדש את הממד המשחרר של החברה המערבית הקפיטליסטית יותר משהוא מבקש לשיר שירי הלל לעושר כערך עליון. במלים אחרות, הביקורת מופנית כלפי אלה המבקשים לנצל את השיטה הקפיטליסטית כדי להתבטל, להתהולל ולייצר דיפרנציציות מעמדיות באמצעות סמלי סטטוס יוקרתיים.

הסרטים *My Man Godfrey*, *It Happened One Night* ובמידה רבה גם *Midnight* מתייחסים באופן ביקורתי כלפי ערכיו וסגנון חייו של המעמד העליון, אך לא מקעקעים את עצם הלגיטימיות שלו. להפך, המשך קיומו של מעמד זה הוא תנאי הכרחי לקיומה של חברה קפיטליסטית. לכן, מה שעומד לדיון ברוב הקומדיות הרומנטיות הללו הוא לאשש אוטוריטה

גברית כנורמה - הן במרחב הזוגי והן במרחב הכלכלי. גבריות פטריארכלית מוצגת כהומולוגית לקפיטליזם במתכונתו היצרנית, האוטנטית.

בהקשר זה, ראוי להתייחס לסרט נוסף העוסק באותה תמה, *Fifth Avenue Girl* (1939). בדומה ל- *My Man Godfrey*, גם סרט זה עוסק בתוצאות ההרסניות שגורמת אישה המדירה את דמות האב ממעמדו כראש המשפחה. בשני סרטים אלה מוטלת על הגבר המשימה לא רק להחזיר לעצמו את עוצמתו הפאלית אלא גם להמיר תפיסות הדוניסטיות נשיות בתפיסה גברית פרודוקטיבית. ניל וקרוטניק (Neale & Krutnik, 1990: 150) מנסחים זאת באופן הבא: "... transforming the leisure pursuit of the rich from 'female anarchy to male business' ...".

הפרודוקטיביות שמייצג הגבר ניתנת למימוש רק לאחר שההירארכיה המינית המסורתית, הפטריארכלית, תכונן שוב. כינונה מחדש של הירארכית כוח מגדרית משמעותית הרבה יותר מכינונה של הירארכיה מעמדית. יתרה מכך, מה שהסרטים הללו מבקשים להציג היא חברה שקיימות בה אמנם אבחנות מעמדיות, אך הן אינן משקפות אלא את מידת יצרנותו של היחיד בזירה הכלכלית. בני מעמד בינוני ונמוך עשויים, באמצעות יוזמה ורצון לעבוד, לשנות את מיקומם בתוך ההירארכיה המעמדית. גודפרי ב- *My Man Godfrey*; פיטר ב- *It Happened One Night*; מייקל (נהג המשפחה) וג'י גריי (הנערה שמר בורדן פוגש בסנטרל פארק) בסרט *Fifth Avenue Girl* שינו את מיקומם המעמדי בזכות תושייתם ויוזמתם.

קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות גברית מסתיימים גם בנישואים המאששים את האידיאולוגיה אודות הממד הדינמי והנזיל של המבנה המעמדי בחברה הקפיטליסטית. בהקשר זה, חלק ניכר מקטגוריה זו של קומדיות רומנטיות, הרומנטיקה עצמה הופכת משנית או שולית ביחס לפרובלמטיקה החברתית, הכלכלית והפוליטית שהסרטים מעלים. איחוד הטרוסקסואלי המבוסס על ערכים "אמיתיים" יכול להתממש רק בתנאי שהבעיות החברתיות, הכלכליות והפוליטיות ייפתרו.

צביון האידיאולוגי והדידקטי של קומדיות רומנטיות אלה מודגש באמצעות האלמנטים הקומיים. הקומיות נשענות בעיקר סביב התנהגותן האקסצנטרית של הנשים המסומנות כבלתי הולמות: אלן ב- *It Happened One Night* (ציפייתה שנהג האוטובוס ימתין לה עד שובה מארוחת הבוקר במלון; ההנחה שהתור למקלחת במוטל אינו נוגע לה; הקלות בה היא מאבדת את ארנקה ואת כרטיס האוטובוס) הנשים האקסצנטריות ב- *My Man Godfrey* (משחקי החברה שלהן; ההתהוללות עד אור הבוקר; בורותן ביחס למתרחש בזירה החברתית-כלכלית; יחסם לגברים כחיות מחמד; הקפריזות שלהן בשעות הבוקר והתעללותן במשרתים המנסים להגיש להן את ארוחת הבוקר). כך גם קייטי בסרט *Once Upon a Honeymoon* שתשוקתה העיוורת להינשא לברון נאצי מונעת ממנה לראות שהחייט המגיע לביתה אינו חייט אמיתי אלא

מתחזה המנסה לשחק עמה, לחזר אחריה ולפתות אותה באמצעות רמיזות מיניות. כאן הקומי נובע מהפער בין מה שמר אוטול והצופים יודעים לבין חוסר הידיעה המוחלט של קייטי. עיוורונה מתבטא גם בשורות השיר שהיא מצטטת בפני אוטול. מסביב יהום הסער, ואילו קייטי שרה: "העפרוני פורש כנף, החילוון זוחל על העץ, אלוהים בשמיים, הכל בסדר בעולם".

חלק מהנשים בסרטים האלה מעורבות בקשר רומנטי כלשהו עם גברים המסומנים ע"י הנרטיב כפרטנרים שגויים. הדמויות הגבריות הללו מוצגות בהקשר של דקדנס מוחלט והעדר כל יצרנות (קינג ווסטלי ב - *It Happened One Night*; מרסל המיליונר ב- *Midnight*) או בהקשר של רוע ואלומות (הברון האוסטרי ב - *Once Upon a Honeymoon*). בסרט *My Man Godfrey* אין אמנם פרטנר שגוי, אך ישנה התייחסות בולטת לדמותו של קרלו, נער השעשועים של משפחת בולוק ובן הלוויה של האם - גב' בולוק. הוא מוצג כ"אוכל חינם", הנסמך על שולחנם של אחרים, כמי שמכר את נשמתו "הגברית" תמורת פת-לחם. גם הוא מוצג כגבר נטול יכולת יצרנית. הוא נטול כל כשרון מוזיקלי - למרות הצהרתו כי הוא נגן פסנתר מוכשר. גב' בולוק היא היחידה המאמינה בקומפלטיות שלו - אלא שהיא מסומנת מלכתחילה כמי שכושר השיפוט שלה רחוק ממה שבאמת מתרחש במציאות. גאולתה של האישה בסרטים אלה, אם כן, קשורה גם בחילוצה מקשרים אינטימיים עם גברים לא ראויים - בין אם הם בטלנים, משוחררים מהצורך להתפרנס בשל מעמדם או ייחוסם, נטולי כל ייחוד ועם זאת מלאים מעצמם ובין אם הם גברים שיצרנותם מתבטאת בזריעת הרס ומוות.

המרת ערכיה של האישה בזה של הגבר מתבטאת לעתים גם בהמרת המרחב בו ממוקמת בתחילה האישה במרחב שמייצג הגבר. הדבר בולט במיוחד בסרט *My Man Godfrey*, שם מסתיים הסרט כשאירין עוזבת את בית משפחתה, שמעולם לא תיפקד כבית של ממש, אל המרחב המסחרי והביתי שכוון גודפרי בכוחות עצמו. הוא הצליח, במו ידיו, להפוך את המזבלה לאתר יצרני ומצליח המספק תעסוקה ובית לרבים משוכני המזבלה - אך בו בזמן זהו גם מרחב ביתי/משפחתי אשר מספק להם גם קורת גג. זהו גם המרחב בו מקיימים גודפרי ואירין את טקס נישואיהם והמקום בו הם יחיו יחדיו. בסרט *Once Upon a Honeymoon* מסתיימת פעולת השחרור של קייטי בהחזרתה מאירופה לאמריקה - שם נמצא הבית האמיתי. באופן מופשט יותר בונה הסרט *Ninotchka* את העיר פריז כסוג של בית. נינוצ'קה מוותרת על נאמנותה העיוורת למולדת הרוסית כאשר היא מבינה, באמצעות ליאון, שהבית הלאומי/אידיאולוגי שלה אינו אלא בית-כלא. האלטרנטיבה הראויה היא המרחב שמציעה העיר פריז - המייצגת מרחב של שחרור והנאה, ולכן גם מרחב בו ניתן לממש את האהבה.

לעומת הקומדיות הרומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית, קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות נשית מתאפיינות בחתירתן תחת יחסי הכוח הפטריארכליים. כאן העימות בין גברים לנשים מסתיים בניצחונה של האישה. סרטים אלה בנויים על העיקרון שרואי מכנה "gender inversion" (Rowe, 1995: 118), במסגרתו האישה היא זו הממוקמת מעל הגבר. הדמות הנשית מאופיינת כיורשת עשירה (סוזאן ב - *Bringing Up Baby*) או קרימינלית

המפרה את החוק (שוגרפוס ב- *Ball of Fire*; ג'ין/איב ב- *The Lady Eve*). זוהי אישה הממוקמת מחוץ למוסכמות ההתנהגות שהמעמד הבינוני והגבוה מקדש. גישתן המזלזלת של פרוטגוניסטיות אלו כלפי נורמות ההתנהגות המקובלות מתבטאת בצורת התנהגותן האקסצנטרית במרחב הפרטי והציבורי. אקסצנטריות היא תכונה המאפיינת את מרבית הפרוטגוניסטים בקומדיה הרומנטית. בקבוצה זו של סרטים, האקסצנטריות מזוהה בעיקר עם הדמויות הנשיות והיא מוצגת במונחים חיוביים - ספונטניות, ארוטיות, יכולת המשחק והאילתור, שבירת מסגרות חברתיות נוקשות וכו'. גברים, לעומת זאת, מתאפיינים בציות עיוור ונוקשה לקוד ההתנהגות המקובל. חלק גדול מהסיטואציות הקומיות בקבוצת סרטים זו נוצרת כתוצאה מהפער בין שתי צורות ההתנהגות מנוגדות - ההתנהגות המשוחררת והאנרכית של הנשים לעומת הניסיון של הגברים להמשיך ולהתנהג כראוי - גם כאשר הדבר אינו אפשרי יותר. דוגמא בולטת לכך נמצאת בסרט *The Lady Eve* - ג'ין מתחפשת לליידי איב ומופיעה בבית משפחתו של צ'רלי. נוכחותה במרחב הפרטי של צ'רלי מבלבלת אותו וגורמת לו לאובדן עשתונות. עם זאת, מנסה צ'רלי לשמור על ארשת פנים רצינית ומכובדת - למרות שסערת הרגשות בה הוא נתון גורמת לו ליפול ולהיחבט שוב ושוב.

התנהגותן האקסצנטרית של הנשים עומדת, אם כן, בניגוד להתנהגותם המנומסת, המרוסנת והמאופקת של הגברים המשכילים. האקסצנטריות של הדמויות הנשיות בקבוצת סרטים זו מתבטאת באופנים שונים: בסרט *Ball of Fire* מסחררת שוגרפוס את ראשיהם של הגברים באמצעות שמלתה החשופה ומיניותה המתגרה; בסרט *The Lady Eve* חוזרת ומשתמשת השחקנית ברברה סטנוויק במיניותה המופרזת, הפאם-פאטלית, כדי להשתלט על המרחב בו היא מצויה. בסרט *Bringing Up Baby* מתבטאת האקסצנטריות של סוזאן בהתנהגות אינפנטילית הכוללת ניפוץ זוגיות חלונו של עו"ד פיבודי, החלפת כדורי הגולף, אחזקת נמר בדירתה ועוד. בסרט *Nothing Sacred* מתחזה הייזל לאישה חשוכת מרפא, תוך שהיא מאמצת את מערך ההתנהגויות הסטריאוטיפי המצופה מאישה במצבה.

ההתחזות של הייזל היא סוג של משחק, פרפורמנס. הייזל אינה מפסיקה לשחק מול תושבי ניו-יורק. סוזאן, גיבורת הסרט *Bringing Up Baby*, אינה צריכה להתחזות כדי לשחק - נראה כי כל תפיסת עולמה בנויה על העיקרון שהחיים הם משחק. רגעיו היפים ביותר בחייו של דיוויד, כך הוא מתוודה, היו הרגעים בהם "שיחק" עם סוזאן - היציאה ליער לחפש את הכלב ג'ורג' ואת הנמר בייבי באמצעות מלכודת/רשת פרפרים; אקט החבאת בגדיו "הגבריים" של דיוויד ואילוצו לצאת מהמקלחת בחלוק רחצה נשי. בסרט *Ball of Fire* מחדירה שוגרפוס רוח חיים למרחב הגברי העגום באמצעות פלירטוטים, שירה וריקודים. כשהיא מבקשת לנשק את ג'רלד, היא מניחה מערימה שלוש ספרים זה על זה כדי להגיע לגובה שלו, תוך שהיא מציינת: "עכשיו אנו שווים", ואז מנשקת אותו. באמצעות אקט זה, היא גם מביעה את יחסה כלפי ספרים וגם מציעה אלטרנטיבה חושנית ופיזית לשיממון שספרים מטילים עליה. המשחק המיני, הארוטי מאפיין גם את ג'ין בסרט הליידי איב - משחקי הקלפים מהם היא מתפרנסת יחד עם אביה; תחבולות שונות של פיתוי שהיא מפעילה על צ'רלי; המשחק בזהויות ג'ין/איב - כל אלה מסחררים ומהפנטים את

צ'רלי ומסומנים כאטרקטיביים ומפתים יותר מרצינות היתר וכובד הראש המאפיינים את חייו כאנתרופולוג.

הפונקציה של המשחק היא לא רק הנאה; המשחק מאפשר גם שחרור או גאולה. דיוויד בסרט *Bringing Up Baby* משתחרר לא רק מעבודתו המשעממת ונטולת הריגושים אלא גם מנישואיו הצפויים לגב' סוואלאו הנוקשה ונטולת החיים. בסרט *Ball of Fire* נתונים הגברים למרותה הנוקשה ומעוררת האימה של סוכנת הבית המטילה עליהם משמעת ברזל ומכוונת את הליבידו שלהם לעבודה בלבד. חדירתה של שוגרפוס למרחב השמור והמבוצר מערערת מסגרת נוקשה זו ומייצרת במקום זאת מרחב משוחרר המבוסס על משחק והנאה. הופעתה של ג'ין בחייו של צ'רלי ב- *The Lady Eve* גואלת אותו מגן העדן הסטרילי והכוזב שהוא יצר לעצמו לטובת גן-עדן זוגי שבו האינטריגה אינה חטא אלא תנאי הכרחי לכינונה של זוגיות דינמית.

האיחוד ההטרסקסואלי בקומדיות רומנטיות אלה מבוסס על ויתורו של הגבר האינטלקטואלי על המרחב הקפוא והשמרני שהוא כלא בו את עצמו לטובת המרחב הפתוח, הדינמי של האישה - מרחב המציע זוגיות הנשענת על היכולת לשחק וליהנות יחד. זו גם אחת הסיבות לכך שהאיחוד הזוגי אינו מתרחש לרוב בתוך מרחב הממוסד של הבית: *Bringing Up Baby* מסתיים כשדיוויד וסוואן משקיפים מלמעלה על חורבות מה שהיה פעם המרחב המשותף של דיוויד וגב' סוואלאו; הסרטים *The Lady Eve* ו- *Nothing Sacred* מסתיימים באיחוד המתרחש על אונייה המפליגה למקום לא ידוע; הסרט *Ball of Fire* מסתיים אמנם בכוונת בני הזוג לחזור ולהתמקם במכון בו עובד ג'רלד - אך הפעם עם שוגרפוס. חשוב מזה, נוכחותה של שוגרפוס במרחב זה משנה את צביונו. גב' ברג, סוכנת הבית האחראית על ניהול הבית, אומרת על שוגרפוס: "זו בדיוק סוג האישה שיכולה להרוס את הציוויליזציה". ושוגרפוס אכן מעניקה למרחב זה משמעות חדשה - היא הופכת אותו למעין מגרש המשחקים של החברה.

לסיכום, המפגש בין אישה שהתנהגותה מהווה סטייה מנורמות ההתנהגות המקובלות לבין גבר המקבל בהכנעה נורמות אלה מסתיים באיחוד הטרסקסואלי המתאפיין בדומיננטיות של האישה השלטת. האפקט של איחוד בין בני זוג מנוגדים כל-כך מסתיים בתנועה של הגבר לעבר הערכים שמייצגת האישה. זו הסיבה שהזוגיות מתממשת הרחק מהמרחב החברתי-מוסדי של הבית, המזוהה עדיין עם הסדר הסימבולי של החברה הפטריארכלית.

המאפיין הבולט ביותר של קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה של שוויון בין המינים הוא מהלך נרטיבי של פירוק האיחוד ההטרסקסואלי ובנייתו מחדש, מבלי שיתלווה לכך תהליך למידה או המרה ממשית של ערכים מצד בני הזוג. הפירוק מתרחש בד"כ כתוצאה מחוסר נחת או סיפוק של האישה מהגבר - בסרט *The Awful Truth* לואי חושדת שג'רי בוגד בה; ב- *Palm Beach Story* ג'רלדין מתלוננת שטום, בן-זוגה, "אינו רואה אותה יותר"; בסרט *The 20th Century* חשה לילי חנוקה מול שתלטנותו של ג'פי; כך גם מרגישה הילדי ביחס לוולטר

הוורקהוליק בסרט *His Girl Friday*; ב- *Mr. and Mrs. Smith* נפרדת האישה מבן-זוגה משום שהיא חשה שהוא אינו אוהב אותה יותר.

אקט הפרידה של האישה מלווה כמעט תמיד ביצירת קשר אינטימי אלטרנטיבי עם בן-זוג המסומן מלכתחילה כפרטנר שגוי - משום שהוא מייצג סגנון חיים קונבנציונלי ושמרני. בסרט *The Awful Truth* הפרטנר השגוי הוא דן - גבר כפרי, המסומן כמי שלא פתר עדיין את תסביך אדיפוס - קשור בטבורו לאימו, נטול חוש הומור וחף מכל יצר הרפתקני; בסרט *His Girl Friday* מדובר בסוכן ביטוח בשם ברוס התופס את החיים כרצף של סכנות עתידיות שיש להיערך אליהם מבעוד מועד כדי להימנע ממצבים של חוסר וודאות; ב- *Mr. and Mrs. Smith* הפרטנר השגוי הוא עו"ד מהוגן ומוסרי שהמוטו שלו הוא שליטה עצמית וקידוש קוד התנהגות "גיטלמני". ב- *Palm Beach Story* מדובר במיליונר רווק, שהפגם שלו מתבטא באמונתו הנאיבית שהערובה היחידה לחיי נישואין מוצלחים היא היכרות ממושכת עם בת הזוג המיועדת. הפרטנר השגוי אינו מהווה אלטרנטיבה ממשית לגברים שננטשו ע"י בנות זוגם. הפרטנר השגוי מחפש יחסים זוגיים ביתיים/משפחתיים ממושכים, יציבים, נטולי משברים וחפים מכל ממד הרפתקני. בניגוד לפרטנר השגוי, הפרטנר ה"נכון" מציע לבת זוגו סגנון חיים הרפתקני, נזיל, שבמסגרתו שאלת תוקפה של הזוגיות עצמה עומדת למבחן תמידי. לכן גם האיחוד ההטרסקסואלי המאפיין קבוצה זו של סרטים חף מכל סנטימנטלי. האיחוד המחודש ב- *His Girl Friday* מסתיים בביטול ירח הדבש למפלי הניאגרה לטובת שליחות עיתונאית בהולה של בני הזוג לאולבני כדי לדווח משם על שביתת פועלים; האיחוד המחודש של שני הזוג ב- *Palm Beach Story* מסתיים בחתונה דמיונית משולשת על רקע כתובית המטילה ספק בתוקפו של קשר מחודש זה; *Philadelphia Story* מסתיים גם הוא באופן המערער על קדושת הזוגיות: דקסטר וטרייסי מצטלמים יחד בחתונתם השנייה - אך לתוך הפריים משתרבת גם דמותו של קונור העיתונאי, עימו פלירטטה טרייסי כאשר זה הגיע כדי לסקר את חתונתה עם ג'ורג'. נוכחותו של קונור בפריים יוצרת לא רק אפקט קומי הנובע מחדירתו המפתיעה לתוך הפריים אלא היא גם מפרה את הממד האינטימי והרגשני שיש בתמונות חתונה מסוג זה. נוכחותו כאילו מכריזה שהאיחוד ההטרסקסואלי המחודש אינו יוצר מרחב אינטימי הרמטי, הכולל אך ורק את בני הזוג. האיחוד הוא זמני, פתוח לשינויים.

הממד הרומנטי בקטגוריה זו מתבטא, אם כן, ביכולתם של בני הזוג לא רק להתמודד עם משברים ולשרוד אותם - אלא בעיקר "לייצר" או ליזום משברים כאמצעי להחייאת הקשר. התוצאה היא מעין משחק שתכליתו לטלטל או לנער את מסגרת הנישואין - אך לא לפרקה לחלוטין. כללי משחק אלה מאפשרים לבני הזוג להתנער מחיי השגרה שחיי הנישואין כופים עליהם ולתפקד מחדש כרווקים הרפתקנים ובעלי תשוקות. הסרט *My Favorite Wife* נפתח ברצונו של ניק הפרוטגוניסט להינשא לאישה אחרת לאחר שאישתו הוכרזה נעדרת זה שבע שנים. הסרט מבליט את העובדה שנישואיו השניים של ניק נעדרים כל תשוקה או אהבה. הוא עושה זאת כי "צריך". הופעתה הפתאומית של אשתו אלן מטעינה אותו ואת האינטראקציה שלו עם אשתו הראשונה

באנרגיות מחודשות שהיו חסרות בשלב ההתמסדות של חיי נישואיהם. ניק הופך באחת מדמות המזכירה במאפייניה את הפרטנר השגוי לדמות "סקורבולית" טיפוסית: הוא מתחבל תחבולות שונות ומשונות כדי להיפרד מביאנקה, נעצר ע"י המשטרה בעוון ביגמיה, מנהל מונולוגים עם עצמו בלובי של בית-המלון, מודד בגדי נשים ועוד. אלקן עצמה חיה על אי בודד יחד עם ניצול נוסף במשך שבע שנים. כאשר שואל אותה ניק אם הוא לא "ניצל אותה" עונה אלקן: "חצי שנה הוא הסתובב עם רגל שבורה". השאלה מה קרה במשך שש וחצי שנים הנותרות נותרה פתוחה, בדיוק כפי שהשאלה אודות מעשיו של ג'רי - גיבור הסרט *The Awful Truth* - במהלך השבועיים בהם בילה לבדו נותרת בגדר סוד.

אקט הפרידה ב- *Mr. and Mrs. Smith* מתרחש לאחר שדיוויד מתוודה בפני בת-זוגו שאם הייתה לו האפשרות לבחור הוא לא היה מתחתן אלא נשאר רווק. הפרידה מזוגתו מוצאת אותו במצב בו עליו להילחם עליה מחדש. הוא מוצא עצמו נוקט בתחבולות שונות, המבליטות צדדים אקסצנטריים באישיותו, כדי לרכוש מחדש את ליבה של זוגתו. כמו ג'פי בסרט *The 20 Century*, מתחזה דיוויד סמית לחולה על מנת לזכות בתשומת לב ואמפטיה של בת זוגו, אנני. הוא שוכב במיטתו במלון בו שוהה גם בת זוגו לשעבר, תוך שהוא ממלמל ללא הרף על "השבועיים הראשונים של דצמבר" בהם הוא ובת זוגו היו אמורים לבלות חופשת סקי ביחד. אנני חומלת עליו ומטפלת בו - היא מגלחת אותו, ובתוך כך מחדשת ריטואל יום-יומי שנהגה לבצע כאשר הם חיו יחד.

המאפיין המרכזי של הקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה שוויון בין המינים הוא חתירתם של הפרוטגוניסטים לדחות שוב ושוב את מותה של התשוקה. הסכנה האורבת לבני הזוג היא אותו רגע בו צרכיו ותשוקותיו של הסובייקט ימומשו, הרגע בו הוא לא יחווה יותר תחושה של חסר. לכן, מציין שמוויי (Shumway, 1995), משתמשת הקומדיה הרומנטית מסוג זה כמעט בכל אמצעי כדי לשמר ולהעצים את התשוקה. זהו הציר עליו נעה קבוצת סרטים זו - בני הזוג מתאחדים ובכך מממשים את תשוקותיהם, אך המימוש הוא זמני, ארעי, עד המשבר הבא. נוכחותו של המשבר מהווה מרכיב חיוני בשימורה של הזוגיות משום שהוא מונע את האפשרות של מימוש מלא של התשוקה - מימוש שפירושו מותה של התשוקה. לכן אקט האיחוד נחוה שוב ושוב ובו בזמן נחשפת גם הבעייתיות של הרגע הזה, הכרוך בשיבה לחיקו החונק של מוסד הנישואים. וולטר, גיבור הסרט *His Girl Friday*, מיטיב לבטא פרובלמטיות זו של מוסד הנישואין, כאשר הוא מאשים את הילדי, אשתו לשעבר, בפרידה משום שהיא התעקשה להינשא לו: "It would have worked out if you'd been satisfied with just being editor and reporter, but not you - you had to marry me and ruin everything". קומדיות רומנטיות מסוג זה, מציינת הסקל (Haskell, 1974: 126), מקדמים את הרעיון שאהבה אנרכית, רצופה מהמורות ומכשולים והמתאפיינת בתנועה מתמדת, ויכוחים מילוליים אין-סופיים עדיפה על פני הפנטסיה הבורגנית של נישואים הרמוניים, שלווים, סטטיים ונטולי כל

מחלוקת. לכן, בקומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו, גילויי

האיבה בין הפרוטגוניסטים אינם אלא ביטוי לאהבה, כפי שמציע פולן (Polan, 1991:137):

"In the screwball, the happy-ending is a sort of fiat declaration that transforms strife into love, that imagines that strife was in fact love".

ועם זאת, ממשיך פולן, קומדיות רומנטיות מסוג זה מתעקשות להצהיר ששום דבר אינו סופי, נצחי. עצם קיומו של ריטואל נישואין-פרידה-נישואין מחדש יש בו כדי לחשוף את הממד השרירותי של כל איחוד הטרוסקסואלי:

"there can always be a fall from perfection that requires the whole process to start all over again- a film such as *His Girl Friday* seems particularly attuned to a repetitive or cyclical aspect of romance" (p. 137).

קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה דומיננטיות הורית מתאפיינות בכך שהקונפליקט המרכזי מתקיים בין אחד מבני הזוג לבין הוריו. הקונפליקט בין בני הזוג עצמם לא קיים או שהוא מתעורר רק לאחר שכן או בת הזוג לא הצליחו לפתור באופן נאות את הקונפליקט שלהם עם הוריהם. במרכזם של כל הקונפליקטים ניצבת דמות אב חזקה, דומיננטית המבקשת לבטל את האיחוד ההטרוסקסואלי או לממשו במונחי עולמו הערכי של האב. בסרטים *The Joy of Living* ו- *You Can't Take it with You* מייצג האב באופן מובהק את השיטה הקפיטליסטית ואת עקרון העל שלה - הצבר הון. ב- *Vivacious Lady* מייצג האב את עולם המחקר והידע המדעי כערך הנעלה ביותר שעל האדם להקדיש עצמו אליו.

בכל הסרטים האלה חייב הבן לקבל על עצמו את חוק האב ואת הסדר הסימבולי אותו הוא מייצג. בהקשר זה, נתפס הסדר הסימבולי אותו מייצג האב כסדר מסרס, המבקש לעקר מהילדים את תשוקותיהם להתנסות בחוויות שונות מאלה שהועיד עבורם האב. בחלק מהמקרים, כמו בסרט *You Can't Take it With You*, מוצג האב עצמו כקורבן של החוק אותו הוא מייצג - מר קירבי זנח את נטיותיו המוזיקליות (בצעירותו הוא נהג לנגן במפוחית-פה) לטובת עיסוקיו הכלכליים הענפים.

ההתנגדות לחוק האב מיוצגת באמצעות האופציה של משחק המזוהה עם דמויות נשיות או עם דמויות גבריות שהחליטו להדיר עצמם מכללי הסדר הסימבולי. המשחק מזוהה גם עם אהבת אמת - בני זוג המסוגלים לשחק, לשיר ולרקוד יחד. הדבר ניכר בקשר המידי שנוצר בין גיוני לאחותה של ג'וליה אהובתו בסרט *Holiday*, אך זה בולט במיוחד במרחב הביתי שבני משפחת וונדרהוף יוצרים בסרט *You Can't Take it With You* - מרחב המעורר את התפעלותו המיידית של טוני. לא במקרה מתרחש האיחוד ההטרוסקסואלי, כמו האיחוד הבין משפחתי/מעמדי, במרחב זה.

היכולת להתנגד לחוק האב ולהציב מולו אלטרנטיבה - באמצעות משחק או התנסות הרפתקנית - תוך דחיית האתוס של העבודה עומדת במרכזן של קומדיות רומנטיות אלה. האיחוד ההטרסקסואלי נשען על הצבת האהבה במרכז והדרת הקריירה וצבירת כסף לשוליים. מה שמאחד את בני הזוג הוא תשוקתם לנהל את חייהם בעצמם, כסובייקטים ולא כאובייקטים. תחושת החופש והעצמאות חשובה ומשמעותית יותר לקיום הזוגי מאשר הרצון להשביע את רצון האב. בחלק מהסרטים - *Vivacious Lady* ו- *You Can't Take it With You* - ההורים עצמם עוברים תהליך של שינוי ומשחררים את עצמם מהקוד הדכאני שהם עצמם הפכו קורבנות שלו.

חמש הקטגוריות המשתייכות לקומדיה הרומנטית הקלאסית מייצגות את טווח פעולתו ההטרואיני של ז'אנר זה. כל הקטגוריות מצייתות למוסכמה הז'אנרית לפיה הדינמיקה בין בני הזוג תסתיים לבסוף, למרות המכשולים הרבים, באיחוד ההטרסקסואלי; עם זאת, הז'אנר מציג גרסאות מגוונות ושונות של האיחוד. בקטגוריה הראשונה מותנה האיחוד בדומיננטיות של הפרוטגוניסט ובשיקום סמכותו הגברית, המתרחשת בד בבד עם השבת הסדר החברתי הפטריארכלי על כנו. בסרטים אלה שינוי יחסי הכוח בין גברים לנשים הוא גם סימן לשינוי חיובי בזירה הכלכלית. קטגוריה זו יוצרת זיקה חד-משמעית בין הנרטיב הרומנטי לבין ההקשר החברתי-כלכלי-פוליטי בו מתרחש נרטיב זה. הרומנטי אינו יכול להתממש ללא שינוי יחסי הכוח בין המינים. ושינוי זה הוא תנאי הכרחי ליציאה מהמשבר הכלכלי.

במסגרת קטגוריה זו המושג "רומנטיקה" אינו אלא קשר זוגי שבמסגרתו מוכפפת תשוקתה של האישה העשירה והמפונקת לעולם המושגים והערכים שמייצגת החברה הפטריארכלית-קפיטליסטית בגרסתה האמריקנית: הסתפקות במועט, קידוש העבודה, יזמות ואקטיביות. עיקרון זה תקף גם לגבי סרטים בהם האישה אינה משתייכת למעמד העליון אלא שואפת להשתייך אליו באמצעות "קיצורי דרך" - נישואים אינטרסנטיים לגבר עשיר. גם בקומדיות "סינדרלה" אלה אין הוקעה של השיטה הקפיטליסטית אלא ביקורת כלפי שכבה חברתית-מעמדית הדוניסטית, לא יצרנית.

דמויות האב בקטגוריה זו מוצגות כמי שנכשלו במילוי תפקידם ההורי - הם כשלו בחינוך בנותיהם לאורח החיים הראוי. הן אפשרו לבנותיהם סגנון חיים פזרני, חסר אחריות, לא יצרני, אקסצנטרי. הדמות הגברית אמורה לשמש מעין תחליף לאב שכשל.

הקטגוריה הרביעית מתאפיינת אף היא בנוכחות דומיננטית של דמויות הוריות. אלא שכאן, בניגוד לקטגוריה הראשונה, הדמויות הסמכותיות - בעיקר האב - הן אלה החותרות למנוע את האיחוד המתממש לבסוף רק לאחר שדמות האב ממירה את תפיסת עולמה הפטריארכלית והקפיטליסטית במערכת ערכים אלטרנטיבית. בקטגוריה זו, מימוש הקשר הרומנטי בין בני הזוג תלוי, יותר מכל, בתנועתו של האב הפטריארך מהמרחב הקפיטליסטי בו הוא שרוי אל מרחב כמו-סוציאליסטי המתאפיין בהעדפת המשחק, ההנאה והיצירתיות. קטגוריה זו אינה מוקיעה את ערך

העבודה כשלעצמו, אלא את האובססיה הקפיטליסטית לצבור הון אין-סופי, תוך ניצולם של החלשים וחסרי היכולת.

בעוד שהקטגוריה הראשונה והרביעית נטועות בהקשר חברתי-כלכלי ספציפי, הקטגוריה השנייה והשלישית מנותקות כמעט לחלוטין מהקשר זה. הקטגוריה השנייה מהווה אנטי-תזה לקטגוריה הראשונה – לא רק בשל הדומיננטיות הנשית והפסיביות הגברית אלא גם משום שהאיחוד ההטרסקסואלי אינו מאשש את הסדר הפטריארכלי אלא להפך – מקעקע אותו. האיחוד מתממש רק לאחר שהאישה דואגת לרוקן את הגבר מכל נכסיו הסימבוליים המגדירים אותו כגבר ואשר ממקמים אותו בתוך הסדר הסימבולי. אמנם קיימת זיקה מסוימת בין הקטגוריה השנייה לקטגוריה הרביעית – שתיהן עוסקות בדמויות המגירות מהשוליים (מעמדית, מגדרית) ומצליחות לערער את הסטטוס והלגיטימציה של "המרכז" – אך הקטגוריה השנייה אינה עוסקת במי שנמצא בלב ליבו של הסדר הסימבולי – גברים לבנים קפיטליסטיים – אלא באלה המצויים במעגל השני והשולי יחסית של סדר זה – גברים משכילים, אינטלקטואלים, המסתגרים במגדל השן האקדמי ועוסקים במחקרים חסרי שחר ותכלית. המכובדות של גברים אלה אינה תוצר של פעילות פרגמטית בתוך המרחב בתוכו הם פועלים/יוצרים, אלא היא פועל יוצא של גושפנקא מוסדית, המעניקה לגיטימציה למחקרים הנושאים אופי אנכרוניסטי, המנותק מההווה הממשית. קטגוריה זו מדגישה גם את המתאם בין חוסר הרלוונטיות של תחומי המחקר המדעיים בהם עוסקים הגברים לבין מיניותם או העדר כל ממד מיני בזהותם. לפיכך המפגש בין גברים לנשים בסרטים המשתייכים לקטגוריה זו מתאפיין ב"פמיניזציה" של הגבר ו"מסקוויניזציה" של האישה; היפוך הירארכית יחסי הכוח בין המינים מתבטא לא רק בהיפוך הדיכוטומיה המסורתית – אקטיביות גברית מול פסיביות נשית – אלא גם בהצגה מפורשת של תשוקה מינית נשית מול רתיעתם ומבוכתם של הגברים מסיטואציות אינטימיות וארוטיות. במסגרת יחסי כוח אלה, תכליתו של תהליך האיחוד ההטרסקסואלי הוא לגאול את הגבר לא רק מעיסוקיו המשמימים והמופרכים אלא בו בזמן לגאול אותו מהאימפוטנטיות בה הוא שרוי, להשיב את מה שהודחק, לעורר את התשוקה. במסגרת קטגוריה זו, התשוקה המינית מזוהה חד-משמעית עם הפרוטגוניסטיות ובולטת במיוחד בסרטים *Ball of Fire* ו- *The Lady Eve*. עם זאת, הממד המיני בסרטים אלה אינו עומד כתכלית בפני עצמו, אלא מהווה חלק מ"פרויקט" רחב יותר הקשור למוטיב המרכזי של קטגוריות אלה בקומדיה הרומנטית הקלאסית – הרעיון שזוגיות צריכה להתבסס על היכולת של בני הזוג לשחק יחד. הדבר בולט במיוחד בסרט *Bringing Up Baby*, שם מתנהלים סוגים שונים של משחק – משחק עם בעלי חיים (כלב, נמר מאולף, נמר פראי); משחק בזהויות מיניות (דיויד הלוברש את חלוק נשי); משחק עם נציגי החוק והסדר (שוטרים, עו"ד) – כולל משחק שתכליתו להפר את כללי המשחק הממוסדים (משחק הגולף ואקט החלפת כדורי המשחק ע"י סוזאן).

הממד הרומנטי בקומדיות רומנטיות אלה מתבטא, אם כן, ביכולתה של האישה להעביר את הגבר מהמרחב הנוקשה והרציני אל מרחב המאפשר להם להתנהג באופן רגסיבי, לחוות מחדש ובאופן

נצחי את תקופת הילדות אשר במסגרתה מוענקת לגיטימציה למה שמכנה הסקל: "the spirit of foolishness and freedom" (Haskell, 1974: 131). זהו סוג משחק שונה מזה שמציעה הקטגוריה הרביעית. בקטגוריה הרביעית המשחק מהווה מעין אנטי-תזה לכללי המשחק האכזריים והמנוכרים של השיטה הקפיטליסטית, אך עם זאת קיים בו גם ממד יצרני – הדבר בולט במיוחד בסרט *You Can't Take it With You*, שם כל אחד מבני משפחת וונדרהוף מייצר משהו. התוצר אינו נשפט במונחים תכליתיים/פונקציונליים של כלכלת שוק אלא במונחים של סיפוק עצמי, של הנאה. בקטגוריה השנייה, לעומת זאת, המשחק נושא צביון כאוטי, נטול כל ממש יצרני.

הממד הכאוטי, ה"סקורבולי", של הקשר בין גברים לנשים בולט גם בקטגוריה השלישית – אם כי כאן, בניגוד לקטגוריה השנייה, מתאפיינים יחסי הכוח בין בני הזוג בשוויון יחסי. הבדל נוסף בין הקטגוריות הללו קשור בעובדה שהממד הכאוטי בקטגוריה השלישית תחום לפרק זמן מוגדר – בין הרגע בו נפרדים הפרוטגוניסטים ועד רגע איחודם מחדש. אלא שהאיחוד המחדש אינו מסמן רגיעה נצחית, הפי-אנד, אלא פסק זמן – עד העונג הבא הטמון בעצם פירוקו של האיחוד. זו גם הסיבה לכך שתהליך האיחוד ההטרוסקסואלי בקטגוריה זו אינו מלווה בתהליך למידה או המרה של ערכים – שום דבר לא השתנה באמת ביחסים בין בני הזוג. להפך – המוטיב החוזר בסרטים המרכיבים קטגוריה זו הוא הרעיון לפיו בני הזוג מכירים אחד את השני פרק זמן ממושך – בסרט *Philadelphia Story* למשל, מוזכרת שוב ושוב העובדה שבני הזוג מכירים מילדות. הילדות בהקשר זה מתפקדת כמטאפורה להיכרות הדדית קרובה, אינטימית. היכרות זו מונעת כל אפשרות להוליד את בן/בת הזוג שולל – כל אחד מהם מכיר היטב את רפרטואר ההתנהגויות של השני. לכן כל ניסיון להעמיד פנים או לאמץ רפרטואר אחר של התנהגויות אינו עומד בפני מבחן הביקורת של הפרטנר. הממד הרומנטי, אם כן, המאפיין קטגוריה זו היא יכולתם של בני הזוג להחזיק ולאבד ושוב להחזיק את הקשר ביניהם – לצאת ולהיכנס באופן ריטואלי ממסגרת הנישואין, תוך הפגנת מודעות למגבלות של מסגרת זו. הפונקציה של ריטואל זה היא להחיות בכל פעם מחדש את התשוקה המאיימת להתכלות. באופן הזה הופך הריטואל לסוג של משחק שבמסגרתו מתפרקת ונבנית מחדש מסגרת הנישואין. כך גם נחשפת הסתירה הטמונה במסגרת זה – היותה נזילה ושכירה, ובו בזמן גם הכרחית.

הקטגוריה החמישית המציעה, גם אם באופן עקיף, אלטרנטיבה לאיחוד ההטרוסקסואלי, אינה מספיק רחבה כדי לאפיין את מערך יחסי הכוחות בין בני הזוג באופן מובהק. שני הסרטים שנותרו במסגרת קטגוריה זו, *Sylvia Scarlet* ו-*Talk of the Town*, פועלים עפ"י דינמיקת הכוח המאפיינת את שתי הקטגוריות הראשונות. ב-*Sylvia Scarlet* מצליחה גיבורת הסרט, גם אם לא באופן מכוון ומודע, לעורר אצל הגיבור מרכיבים רדומים בזהותו המינית והאיחוד ביניהם הוא הטרוסקסואלי והומוסקסואלי בעת ובעונה אחת. הנזילות המינית של הגיבור והגיבורה משמרים מצב כאוטי, המאפיין את הדינמיקה הזוגית של סרטי הקטגוריה השנייה. הממד הרומנטי בסרט זה היא יכולתם המשותפת של בני הזוג להחזיק בזהויות מיניות נזילות. הסרט

Talk of the Town לעומת זאת, מציית לדפוסים של הקטגוריה הראשונה והשנייה - לאופולד דילג, הנמלט מהמשטרה, מתפקד על תקן מורה הדרך והמחנך של השופט, מייקל לייקפ, האריסטוקרט והמתנשא. אך דמותו של השופט גזורה גם מדמותו הפרוטוטיפית של הפרופסור המסתגר במגדל השן האקדמי שלו, מתעמק בסוגיות משפטיות תיאורטיות ונמנע מכל ניסיון לעמת את התיאוריה מול המציאות המורכבת. דילג, גיבור הסרט, מצליח להמיר את עמדתו המרוחקת והלא מעורבת של השופט בעמדה אקטיבית, מעורבת, המביאה, בסופו של דבר, להסרת החשד מעל דילג. עם זאת דילג, האנרכיסטי באופיו, אינו מצליח לגרום לשופט לוותר על מעמדו הבכיר כשופט עליון לטובת סגנון חיים אנטי ממסדי. בסוף הסרט מושבע מייקל לייקפ לכהונת שופט עליון - רגע המקבע וממסמר אותו בלב ליבו של הסדר הסימבולי. זהו גם הרגע בו מתפוגגת אפשרות מימושה של האופציה ההומוסקסואלית, והסרט מסתיים באיחוד הטרוסקסואלי המוצג במונחים שרירותיים.

¹. קיי (Kay, 1976) מתייחסת לקומדיות רומנטיות הכוללות נישואין כמשחזרות ז'אנר מסוים של דרמות שכתבו בימי הביניים, "medieval Noah plays". לטענתה המשותף שני ז'אנרים אלה הוא מאבק המתחולל בין הבעל לאישה לאחר הנישואים – מאבק המסתיים בדיכוי האישה וניצחון הגבר.

². בהקשר זה, מהווה הקומדיה הרומנטית *Breakfast For Two* (1937) חריגה מהדפוס הדומיננטי בקטגוריה זו בהציבו דמות נשית רבת נכסים המתאהבת ברווק הולל ובטלן. כדי שיהא פרטנר ראוי לנישואים, היא מחנכת אותו לעבודת כפיים. כשג'ונתן הפרוטגוניסט מגלה התנגדות לתהליך הלמידה שכופה עליו וולנטיין הפרוטגוניסטית, היא מבהירה לו שהיא זו הלוכשת את המכנסיים בבית – לפחות עד הרגע בו ילמד לקיים את עצמו באמצעות עבודה.

³. ביץ' (Beach, 2002: 48) שהפרוטגוניסט נוקט ביוזמה השונה עקרונית מהמתודה החברתית והכלכלית שנוסחה ב-New Deal שהתווה רוזוולט, שנשאה צביון של יצרנות ויוזמה משותפת. בהקשר זה מעירה ברנרד (Barnard, 1995: 15) כי החזון האוטופי של הבמאי לה-קאווה מתאים יותר למדיניות הכלכלית של תקופת שלטונו של רייגן מאשר לחזון הכמו-סוציאליסטי של רוזוולט. הפער בין האתוס הפורמלי עליו נשענה תכנית ה"ניו-דיל" לבין דפוס הפעולה המדריך את גיבור הסרט *My Man Godfrey* מוסבר ע"י ברנרד באמצעות המושג "תרבות השפע" והתהוותה של חברת הצרכנות במהלך שנות ה-30 של המאה ה-20. אתוס חדש זה הכתיב סוג שונה לגמרי של פעילות כלכלית מזה שהני-דיל הטיף לו.

⁴. שץ (Schatz, 1981), הרווי (Harvey, 1987), כמו גם ניל וקרוטניק (Neale and Krutnik, 1990) מתייחסים בניתוחיהם גם לסרטים כמו *Mr. Deeds Goes to Town* (1936). לטעמי, סרט זה, כמו גם סרטים נוספים המרכיבים את הטריטוריה החברתית שיצר קפרה, אינם משתייכים לז'אנר הקומדיה הרומנטית – הן בשל צביונם החברתי-פוליטי המובהק, והן בשל הסגנון הפופוליסטי והמניפסטי שלהם. הסגנון הקולנועי הפופוליסטי נגזר מתפיסה פוליטית פופולרית המתקוממת נגד החלוקה הלא שוויונית של עמדות הכוח בחברה האמריקנית המתועשת. עפ"י גישה זו, האינטרסים של הבורגנות האורבנית, מערכת הבנקאות והקורפורציות הגדולות הדירו את המעמדות היצרניים (חקלאים, פועלי ייצור) ממוקדי הכוח הקובעים את אופן חלוקת המשאבים. אופן ניתוחו של נייב (Neve, 1992: 28-55) את סרטיו הפופוליסטיים של קפרה מחזק את הטענה לפיה אין מדובר בקומדיות רומנטיות. בסרטים אלה סוגיית הכוח אינה ממוקמת

במרחב של הפרוטגוניסטים אלא במרחב חיצוני להם – מאבקו של הפרוטגוניסט העממי במוקדי כוח מושחתים. הסוף הטוב מציב את האיחוד הרומנטי בשולי ניצחונו של הגיבור על אנשי העסקים והבנקאים שעשקו את המעמד היצרני. דיון מקיף וממצה אודות תפיסת עולמו הקולנועית והחברתית של קפרה ראו אצל סקלאר וזאגארי (Sklar and Zaggarrio, 1998).

⁵. מלטבי מציין שמשבר הפטריארכיה התבטא בעובדה שבין השנים 1930-1933 נוצרו מעט מאוד סרטים המעמידים במרכז הנרטיב גיבור פטריארכלי. התופעה השכיחה יותר הייתה ייצוג של משפחה ללא אב.

מבחינה זו מתייחס מלטבי לסרט *It Happened One Night* לא רק כטקסט מכונן של הז'אנר אלא גם פרויקט שתכליתו לשקם את המוסד הפטריארכלי. טענה זו של מלטבי מתיישבת עם אבחנתו של קוול (Cavell, 1981) אודות נוכחותו הדומיננטית של האב והיעדר כמעט מוחלט של האם בקומדיה הרומנטית הקלאסית. היעדרה של דמות אם ממרבית הקומדיות הרומנטיות נבחנת ע"י שכמן (Scheman, 1988) מפרספקטיבה פסיכואנליטית ופמיניסטית.

⁶. סקלאר (Sklar, 1998) ומלטבי (Maltby, 1998) מציינים שהסרט מבוסס על סיפור קצר בשם "Night Bus" מאת סמואל הופקינס אדאמס (Adams) באוגוסט 1933, במגזין קוסמופוליטן. שניהם מציינים שהשינוי המרכזי של התסריט והסרט ביחס לסיפור קשור לאינפנטיליזציה של הגיבורה.

⁷. קוול (Cavell, 1981) מציע להתייחס לגזר שמציע פיטר לאלן הן במונחים של סימבוליזם פאלי. לדעתי, פרשנות זו פרובלמטית משום שפיטר עצמו עדיין לא הבשיל לכדי הכרה מינית – בוודאי לא בוטה ומפורשת כל-כך. להפך, פיטר עצמו, כפי שאני מציע בהמשך, לא מעוניין בשלב זה בקשר אינטימי ורומנטי עם אלן כל עוד לא שיקם את גבריותו הפגומה.

⁸. במובן זה, הקומדיה הרומנטית, כמו גם המיוזיקל - כפי שטוען אלטמן (Altman, 1987: 144, 145) - משנים את הקונבנציה של הקומדיה החדשה (New Comedy) ע"י מיקומו של המכשול העומד בפני בני הזוג בתוך המערכת הזוגית ולא מחוצה לה; לא דמות חיצונית היא המערימה קשיים על האיחוד אלא אחד מבני הזוג או שניהם.

⁹. בניתוח שמקדישה מודלסקי (Modleski, 1988) לסרטיו של היציקוק, מתייחסת החוקרת לאופן בו מיוצרות זהויות גבריות ונשיות בסרט *Vertigo* (1958). טענתה היא כי מדובר בפיקציה:

"... femininity in our culture is largely a male construct, a male 'design', and that this femininity is in fact a matter of external trappings, of roles and masquerade, without essence... For if woman, who is posited as she whom man must know and possess in order to guarantee his truth and his identity, does not exist, then in some important sense he does not exist either, but rather is faced with the possibility of his own nothingness..." (Modlesky, 1988: 91).

באופן דומה, זהו התהליך המתרחש גם בסרט *It Happened One Night* - פיטר "כותב" את אלן לעיתון, "מייצר" אותה באמצעות השפה - גם כדי "לחנך" אותה, אך בעיקר כדי לשלוט בה - היבט הכרחי בבניית זהותו הגברית. רק אחרי שישלים מהלך זה, הוא יוכל גם להשלים את האיחוד ההטרסקסואלי בהצלחה. ואלן עצמה מקבלת על עצמה בהכנעה את התפקיד שפיטר הועיד לה במחזה הפטריארכלי שמוצג לגד עיניה שוב ושוב - היא מקבלת על עצמה את תפקיד כיפה אדומה כדי שהוא יוכל להיות הזאב.

¹⁰. דומיננטיות נשית – יוצא דופן, בהקשר זה, הוא הסרט *Libeled Lady* (1936) המציגה דמות נשית סמכותית וכריזמטית המסוגלת להתמודד בהצלחה עם כוחנותם האגרסיבית של גברים עיתונאים ולהמיר את ערכיהם המחויבים לסקופ העיתונאי הצהוב. כמו כן מצליחה הגיבורה לשנות את האופן בו נטו גברים אלה לתפוס אותה כנערת שעשועים טיפשה. הדומיננטיות שלה

מתבטאת גם בכך שהיא זו המציעה לפרוטגוניסט, בילי צ'נדלר להינשא לה. האיחוד ההטרסקסואלי אינו מתבטא כאן במעבר למרחב אלטרנטיבי, המתקיים מחוץ לסדר הסימבולי, אלא בלב ליבו של סדר זה.

¹¹. הווארד הוקס (Hawks), כמו קפריה, נחשב לאחד היוצרים הבולטים של הז'אנר בתקופה הקלאסית, אם כי למעשה הוא נע במיומנות מרשימה בין ז'אנרים שונים – מערבון, גנגסטרים, מיוזיקל, סרטי מלחמה, מותחנים, מדע בדיוני. וולן (Wollen, 1972) מסמן את הוקס את אחד האוטרים הבולטים של הוליווד הקלאסית: הוא עבד שנים בל לבה של המערכת ההוליוודית, ולמרות שיצר תחת מסגרות ז'אנריות שונות ומגוונות ניתן לזהות אצלו מוטיבים השבים ומופיעים בז'אנרים שונים. באופן גס, מציע וולן, ניתן לצמצם את שלל הז'אנרים שבמסגרתם עבד הוקס לשתי קטגוריות בסיסיות: דרמת הרפתקאות וקומדיה מטורפת. הקטגוריה הראשונה עוסקת בעיקר בחברות ובהרואיות גברית, ואילו השנייה עוסקת בדומיננטיות נשית ובהיפוך יחסי הכוח המסורתיים בין המינים. וולן והלייר ערכו אנתולוגיה של מאמרים המוקדשים להוקס, ביניהם גם מאמרה של וויס (Wise, 1996) אודות האישה ההוקסיינית.

¹². שחם (2000) עוסקת בהרחבה בנטייתן של קומדיות הסקרובול לשלב בנרטיב סצינות משפטיות או כמו-משפטיות. לטענתה, אחת הפונקציות המרכזיות של סצינות אלה קשורה בצורך לישר קו עם קוד הצנזורה של הוליווד. במידה רבה מהווה השיח המשפטי מנגנון רגלוטיבי שתפקידו לפקח ולווסת את הממד האנרכי ופורע החוק של ז'אנר זה. עם זאת נראה לי ששחם מתייחסת ברצינות יתרה לפחדם של היוצרים מפני הסנקציות שהצנזורה עשויה הייתה לנקוט נגדם במקרה של הפרת הקוד. קומדיות רומנטיות המשתייכות

לקטגוריה השנייה והשלישית (דומיננטיות נשית; שוויון בין המינים) אינן חוששות להציג את מוסדות המשפט בכלל ואת המוסדות המופקדים על החוק והסדר בפרט באור מגוחך ונוקשה. המנגנונים המשפטיים מוצגים כמי שאינם מסוגלים להשליט סדר ולאכוף את החוק משום שהמקרים המובאים לדיון מתאפיינים כ"בלתי שפיטים" בשל צביונם הסקרובולי והמטורף.

¹³. קרי גרנט (Grant), המגלם את דמותו של דיוויד ב- *Bringing Up Baby*, הוא אחד השחקנים המזוהים ביותר עם הקומדיה הרומנטית הקלאסית, והשחקן היחיד שהספיק לעבוד גם בחלק מהקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60.

¹⁴. באופן כללי, עבודה זו אינה מתמקדת בניתוח תחבולות קומיות אלא אם כן הקומי מגדיר את יחסי הכוח בין המינים. ניתוח של גגים, בדיחות ואירועים קומיים רלוונטיים מתבססים בעיקר על אבחנותיו של ברגסון (1962).

¹⁵. קתרין הפבורן, המגלמת את דמותה של סוזאן בסרט *Bringing Up Baby*, הייתה אף היא אחת הכוכבות הגדולות של ז'אנר הקומדיה הרומנטית. במהלך שנות ה-40 ותחילת שנות ה-50 של המאה ה-20 היא שיתפה פעולה עם ספנסר טרייסי במספר רב של קומדיות רומנטיות. על הממד המגדרי, המיני והפמיניסטי של הפרסונה הקולנועית של הפבורן ראו ברייטון (Britton, 1995).

¹⁶. רובינשטיין (Rubinstein, 1982) טוען שהקומדיות הסקרובול שביים פרסטון סטרג'ס בתחילת שנות ה-40 של המאה ה-20 הן הקומדיות הרומנטיות האחרונות שניתן לשייכן לתקופה הקלאסית. הקומדיות הרומנטיות שיופקו לאחר מכן משתייכות למעגל ז'אנרי חדש.

¹⁷. ברברה סטנוויק, המגלמת את דמותה של ג'יין/איב, היא זו המגלמת גם את דמותה של שוגרפוס בקומדיה הרומנטית *Ball of Fire*. בשני הסרטים היא מעניקה לדמות הנשית הבלתי נשלטת צביון ארוטי החורג מדפוסי הייצוג המקובלים של הז'אנר.

¹⁸. סטדלר (Studlar) פתחה נתיבי מחקר חדשים עבור התיאוריה הקולנועית הפמיניסטית

באמצעות העדפת דלז על פני פרויד ולאקאן. כפי שסטדלר מבחינה, דלז הפך את התיאוריה האדיפלית של פרויד על ראשה בהדגישו את השלב הפרה-אדיפלי בהתפתחות הסובייקט על פני השלב האדיפלי, המרכזי כל-כך בתיאוריה של פרויד ולאקאן. מהלך זה מאפשר לו להצביע על חשיבותה ומשמעותה של האם, ועל שוליותו היחסית של האב בשלב זה.

¹⁹. קומדיה רומנטית זו נתפסה ע"י מבקרים מסוימים – למשל סאנט (Sennett, 1973) – כממזר קולנועי – הן משום שהז'אנר נתפס כזר להיצ'קוק והן משום שהיצ'קוק מציג כאן את מוסד הנישואין באופן שונה לגמרי מהאופן בו הוא נהג להציג אותו בסרטיו הקודמים: "Early in 1941, RKO released a comedy that had one (and only one) surprise: it was directed by Alfred Hitchcock, whose views of marriage until then had been more menacing than mirthful" (Sennett, 1973: 73).

רוהמר ושברול (Rohmer and Chabrol, 1979) מעדיפים שלא להפריז בחשיבות הפתעה קולנועית זו ומתמקדים בהיבטים הסגנוניים והצורניים של קומדיה רומנטית זו (סגנון הצילום

האיטי של שוט הפתיחה והשימוש במצלמה סובייקטיבית – אלמנטים החורגים מהסגנון הקולנועי המאפיין קומדיה אמריקנית) המעניקים לסרט צביון של מותחן, ומתיישבים היטב עם סגנונו הצורני הכללי של היצ'קוק.

בניגוד לעמדה הנוקשה של סאנט, רוהמר ושברול המתעקשים להתייחס ל- *Mr. And Mrs. Smith* באמצעות הפרספקטיבה של תיאוריית האוטר, מציעה פולן (Polan, 1991) מסגרת תיאורטית המדגישה קרבה מבנית בין ז'אנרים שונים.

²⁰. לנדיי (Landay, 1998) מציינת את העובדה האנקטודתית כי מדובר באותו כלב המשחק בסרט *Bringing Up Baby* בתפקיד ג'ורג'. בשני הסרטים ממלא הכלב תפקיד כאוטי ואנרכיסטי, המאפשר ליצור הומולוגיה בינו לבין בעליו.

²¹. הנדרסון (Henderson, 1978) מציין כי השחקן רלף באלמי (Bellamy) - המגלם את דמותו של דן בסרט *The Awful Truth*, כמו גם את דמותו של סוכן הביטוח ברוס בסרט *His Girl Friday* - חוזר ומגלם טיפוס המייצג את מערכת הנורמות המקובלות, הקונבנציונליות: "... a character norm, against which to contrast the eccentricities of the leads and a social norm, against which the film directs its satire" (p. 13).

²². סגנון העריכה של סצינה זו, הנשען במובהק על עקרונות העריכה האנליטית, מאפיין באופן כללי את צורת העריכה של הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות. ביץ (Beach, 2002), קורמאק (Cormack, 1994) וסיקוב (Sikov, 1989) עוסקים ביחס בין הממד החתרני של חלק

מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות לבין סגנונם השמרני. לטענתם, הפונקציה של הסגנון הקולנועי השמרני – שנשא לעתים צביון תיאטרוני – הייתה להסוות או להצניע את חתרנותו של הסרט. באופן זה "עברו" קומדיות רומנטיות אלה כמוצר קולנועי נוצץ ומבדר.

²³ *I Married a Witch* (1942) הוא טקסט יוצא דופן בהקשר של קטגוריה זו, ובהקשר של הז'אנר בכלל. ראשית, הוא אינו מעוגן בהקשר חברתי-כלכלי ספציפי וגם אינו שותף לעמדה האידיאולוגית המאפיינים סרטים אלה. שנית, הוא עוסק בסיפור אהבה בין גבר בורגני ופוריטני – נצר למשפחה שאחד מאבותיה הוציא להורג את הפרוטגוניסטית בימי הביניים – לבין האישה שהוצאה להורג ומופיעה עתה בנרטיב כרוח רפאים. הגיבורה מגיחה מהעבר יחד עם אביה כדי לנקום את נקמתה במשפחה. אלא שהיא מתאהבת בפרוטגוניסט ואף מסייעת לו, באמצעות כוחותיה המגיים, להיבחר לראש העיר, למרות ניסיונות אביה למנוע זאת. הסגנון האקספרסיבי של הסרט והשימוש באפקטים של קסם נאמן לצביון האוונגרדי והסוריאליסטי של הבמאי הצרפתי רנה קלייר, אך זר לחלוטין מהסגנון הקולנועי של הקומדיה הרומנטית בשנות ה-30 וה-40. עוד בסוגיית הסגנון הקולנועי של הקומדיה הרומנטית ההוליוודית ראו הערה קודמת.

²⁴ רואי (Rowe, 1995:142) מציעה להתייחס למאפייניה המיניים והמגדריים של הפרוטגוניסטית סילביה גם באמצעות השחקנית המגלמת אותה, קתרין הפבורן. לטענתה, האיכויות הפיזיות של הפבורן מסייעים בידה לייצג דמות אנדרוגנית המאחדת בגופה את תכונותיהם של המיניים ובכך מציעה אלטרנטיבה לפיצול המסורתי המבוסס על שוני בין המיניים.

²⁵ העיסוק בממד המזוכיסטי והארוטי של אלימות בין גברים זכה לטיפול מקיף וממצה במחקרו של רז (2001) אודות הקולנוע הישראלי.

²⁶ הליוול (Halliwell, 1987 – מצוטט אצל שחם, 156) שעד שלביה האחרונים של ההפקה התקשו היוצרים להחליט מי יזכה בנערה. לכן צולמו שני סיומים. בהקרנות הניסיון העדיף הקהל שקרי גרנט, המגלם את דמותו של דילג, יזכה בה. האופציה של משולש רומנטי או איחוד הומוסקסואלי לא עלתה, ככל הנראה, כאפשרות.

פרק 4: "קומדיית מלחמת המינים" 1950-1965

מבוא: קולנוע וחברה באמריקה בין מלחמת העולם השנייה לתחילת המלחמה הקרה

השנים הראשונות של מלחמת העולם השנייה, לפני שאמריקה נעשתה מעורבת בה באופן ממשי, התאפיינו, עפ"י שץ (Schatz, 1996), בשינוי משמעותי של תעשיית הקולנוע ההוליוודית. לצד התגבשותה של שיטת עבודה שהתבססה על מה ששץ מכנה "star-genre formulas" (p. 79), החל להיווצר דפוס עבודה חדש יחסית במסגרתו ניתנו לבמאים מסוימים כמו קפרה, הוקס, פורד, היצ'קוק, ווילר, וולס ואחרים לביים את סרטיהם ללא התערבות יתירה של האולפנים. לעובדה זו נודעה חשיבות רבה הן בתחום הסגנון הקולנועי והן בתחום תהליך הפקת הסרטים. כך הפכו למעשה במאים אלה לבמאים-מפיקים – תופעה המהווה חידוש משמעותי ביחס לדפוס שכוונה את תעשיית הקולנוע ההוליוודית בשנות ה-30, ואשר התאפיין בדומיננטיות של מפיק העל ובכפיפותו של הבמאי לאוטוריטה זו.

דומיננטיות זו של במאים שעבדו בתוך המסגרת ההוליוודית תרמה תרומה מכרעת להטרוגניות של הז'אנרים. שץ, המצטט את אבחנותיו של בורדוול (Bordwell) אודות האופן בו נוצרו שינויים במסגרת הסגנון ההוליוודי, ממקם חידושים אלה בתחילת שנות ה-40:

"In his examination of the complex interplay of innovation and standardization in Hollywood filmmaking of product differentiation and classical film style, Bordwell posits the director as the primary agent of both the articulation and innovation of that style: 'The most influential argument for differentiation within Hollywood cinema has been advanced by auteur critics. To choose a body of works attached to director's signature and to claim it as individual, personal, even subversive... does locate important differences within the classical style'. Significantly enough, Bordweell takes most of his examples from precisely this period in American film history – Hollywood in the early 1940s – when film style was shifting from an institutional to a more identifiably personal and individual phenomenon" (Schatz, 1996: 82).

בשולי תופעה זו של שינוי הסטטוס של במאי הקולנוע בהוליווד, השתנה גם מעמדו של חלק מכוכבי הקולנוע באותם שנים. כך למשל קתרין הפבורן הייתה מעורבת באופן פעיל בקבלת הזכויות על המחזה המצליח *Philadelphia Story*, ועיבודו לקולנוע ע"י חברת מ.ג'י.מ. כמו כן היא הייתה מעורבת בגיוסם של ג'יימס סטיוארט וקרי גרנט לסרט. בעקבות הצלחתה של קומדיה

רומנטית זו, נפתחה הדרך להפקת קומדיה רומנטית נוספת בכיכובה של הפבורן (הפעם עם ספנסר טרריסי) – *The Woman of the Year*. החוזה הארוך טווח שחתמה עם אולפני מ.ג.י.מ. הפך אותה לאחת הכוכבות החזקות והמשפיעות בהוליווד. שיתוף הפעולה עם השחקן ספנסר טרריסי, כמו גם עם הבמאי גורג' קיוקור, הניב מספר קומדיות רומנטיות נוספות שהופקו במהלך שנות ה-40 ותחילת שנות ה-50: *Adam's Rib* (1949) ו- *Pat and Mike* (פט ומייק, 1952).

התקפת היפנים על פרל הרבור, ב-7.12.41, והצטרפותה של אמריקה למלחמה, שינתה את פני תעשיית הקולנוע ההוליוודית. מבחינה כלכלית, שנות המלחמה היו המוצלחות ביותר: סך הכנסותיהם של האולפנים הגדולים הכפילו את עצמם בין 1940 ל-1942. מבחינה לאומית, היוותה הוליווד ספינת הדגל של המאמץ וההתגייסות הלאומית באמצעות גיוס שיטת הז'אנר-כוכב להפקת סרטים שעסקו במישרין (the combat film) ובעקיפין (home-front melodrama) בחוויית המלחמה – הן בחזית והן בעורף באופן שהעלה את המורל הלאומי. כמו כן הפיקה הוליווד סרטי תיעוד ותעמולה שהציגו את אמריקה בשעתה היפה. בתוך כך, התגייסותם של במאי עלית להפקת סרטים דוקומנטריים יצרה סגנון ריאליסטי אסתטי חדש שחלחל לתוך מערכת הייצוג של הקולנוע ההוליוודי העלילתי. מצד אחר, מציין שץ (Schatz, 1996:132), התגבש ז'אנר הסרט האפל, שביטא את הצד האפל של הנפש האמריקאית בתקופת המלחמה.

את תפקידה של הוליווד בזמן המלחמה יש לבחון ולהבין בהקשר של התנאים החברתיים, הכלכליים והחומריים ששררו באמריקה בתקופה זו. התגייסותה של אמריקה למלחמה התבטא, בראש ובראשונה, בהתעוררותו ובהתנערותו של המשק מהמיתון והאבטלה, וזאת באמצעות ניצול אופטימלי של המשאבים הצבאיים והתעשייתיים. גיוס המוני של פועלים למפעלי התעשייה השונים – מזון, טקסטיל, נשק ועוד – הפחית בצורה דרסטית את ממדי האבטלה. כך למשל, ב-1944 ירד מספר המובטלים מתחת למיליון בני-אדם. שישים וארבעה מיליון בני-אדם השתתפו בשוק העבודה, מתוכם עשרה מיליון במסגרת הצבא. שיעור השתתפותן של הנשים בשוק העבודה גדל באופן עקבי בתקופת המלחמה, שהפכה לאירוע המכונן בכל הקשור לסטטוס הכלכלי והתעסוקתי של נשים. הנתון המשמעותי ביותר הוא השתלבותן של נשים בסוג של עבודות שנחשבו באופן מסורתי לגבריים: בבתי החרושת, בתעשייה הצבאית, אך גם בשירות הציבורי.

המאמץ המלחמתי תבע תנועה וניוד האוכלוסייה. במהלך המלחמה נאלצו עשרה אחוזים מאזרחי ארצות-הברית לעבור לערים או למדינות אחרות. גם שיעור הנישואים עלה באופן חד במהלך שנות המלחמה, למרות הגיוס המסיבי של גברים לחזית. בין השנים 1940 ל-1943 עלה שיעור הזוגות הנישואים במיליון, ומספר הילדים גדל בחמישה עשר אחוזים.

אמריקה כולה, גם הוליווד, "converted to war production" (Schatz, 1996:132). זמן קצר לאחר ההתקפה על פרל הרבור מינה הנשיא רוזוולט את לואוול מילאט (Mellett) לשמש מתאם הפקת והפצת הסרטים מטעם הממשל, מתווך בין משרד התעמולה לבין תעשיית הסרטים ויועץ עבור קברניטי הוליווד בכל הקשור לתרומת התעשייה למאמץ המלחמתי. כוונתו של רוזוולט

לא הייתה לרתום את תעשיית הקולנוע לצורכי המלחמה – בוודאי לא את כל משאביה; להפך – הוא ייחס חשיבות עליונה להמשך תפקודה של התעשייה כמספקת בידור להמונים, ולכן פסל את האפשרות לגייסה אך ורק למען הפקת סרטי הסברה ותעמולה. מילאט הסביר לראשי האולפנים הגדולים כי הממשל מקווה שסרטי העלילה המופקים בזמן המלחמה יעסקו בנושאים הבאים: סוגיות הקשורות למלחמה ("מדוע אנו נלחמים?"), ייצוג האויב (הסכנה בנאציזם, האיום היפני), בעלות הברית, החיים בעורף, מערך הייצור האזרחי והצבאי וכוחות הצבא האמריקאי.

הסרט *Casablanca*, בהפקת אולפני וורנר-ברוס, הוא בעיני שץ (Schatz, 1996:203) פרדיגמטי להירתמותה של הוליווד למען המאמץ המלחמתי. אקט ההמרה של הסרט התבטא בעיקר במהלך הנרטיבי שלו. סיפור האהבה בין הפרוטגוניסטים נבנה מחדש, כך שהפרידה ביניהם הוצגה כאחד האפקטים הטראומטיים של המלחמה. הגיבורה, אילסה (אינגריד ברגמן), שהוצגה בתסריט המקורי במונחים של אישה מפתה, הפכה לפליטה אירופית תמימה שמחויבותה לאיש הרזיסטנס, ויקטור לזלו, היוותה את הסיבה לבגידתה המוקדמת בריק (האמפרי בוגארט). ההמרה הבולטת ביותר נעשתה לדמות שמגלם האמפרי בוגארט; בתחילה הוא דמה לפרוטוטיפ של הגיבור הקשוח – ציני, חסר רחמים, ניטרלי, אינדיבידואליסט. בהמשך הוא נעשה מעורב, אכפתי, מקריב את אהבתו לאילסה למען מטרה קולקטיבית בעלת חשיבות לאומית.

באופן כללי יותר, מסמנת מלודרמה זו את תהליך ההמרה שעברה הפרדיגמה הנרטיבית של הוליווד הקלאסית. פרדיגמה זו נשענת על שני מהלכים עלילתיים בסיסיים: מהלך אחד עוסק בגיבור אינדיבידואל שחותר לקראת הגשמת מטרה מסוימת (למגר את הרעים ולהשיב את הסדר החברתי על כנו); המהלך השני עוסק בתהליך כינונו של הזוג ההטרוסקסואלי. במהלך המלחמה גויסו והותאמו מהלכים עלילתיים אלה למאמץ המלחמתי: היחיד נדרש להכפיף את מטרותיו למטרות הקולקטיב (ליחידה הצבאית, לקהילה, למשפחה, לאומה); רעיון האיחוד הושהה והושעה לטובת המאמץ המלחמתי שהוגדר על בסיס מגדרי מובהק, ולכן גם הוצג בספרות שונות של פעילות – גברים בחזית ונשים בעורף. גיוסו והתאמתו של מהלך עלילתי זה לטובת המלחמה יצר קושי רב לייצר קומדיות רומנטיות – לא רק משום צביונו הזחוח משהו של הז'אנר, שלא תאם את "צו השעה" אלא בעיקר משום שחלוקת העבודה המגדרית יצרה מרחבי פעולה נפרדים, טריטוריות הומוגניות מבחינה מגדרית. מה שנחגג באמריקה בשנות המלחמה זה ההתגייסות והמחויבות של גברים ונשים למטרה חשובה ומשמעותית יותר מאקט האיחוד האינדיבידואלי של זוג האוהבים. האהבה הותקה מהיחיד לקהילה, לאומה. לכן ההפרדה המרחבית בין גברים לנשים והוויתור על מרחב רומנטי הוצג כחובה. לכן המקרה של ריק בסרט *Casablanca* הפך פרדיגמטי כל-כך (Schatz, 1996: 204).

כך למשל במהלך סיקוונס הסיום של הסרט פונה ריק לאילזה ואומר לה שלא צריך להיות חכם גדול כדי להבין שהבעיות האישיות והרומנטיות של שלושה בני אדם קטנים מתגמדות לעומת הסכנות המאיימות על עולם מטורף זה. גם העולם שבונה הקומדיה הרומנטית הקלאסית הוא "מטורף", אך משמעותו של הטירוף שונה לחלוטין מזו שריק מתאר. הטירוף שיוצרת הקומדיה הרומנטית אינו מאיים על עצם הקיום האנושי אלא מתאפיין בניסיונו לערער על תוקפם של כללי

התנהגות נורמטיביים. המרחב הטרנסגרסיבי שהקומדיה הרומנטית מייצרת מתאפשר אך ורק הודות לקיומה של יציבות חברתית, כלכלית ופוליטית. אך כשסדרי עולם מתמוטטים ומתפרקים הופך העיסוק בהפרה של נורמות וכללי התנהגות לא רק לבלתי רלוונטי, אלא גם ללא לגיטימי. קומדיה רומנטית אינה יכולה להציע ליהנות מעולם מטורף של טרנסגרסיה בזמן ש"בחוץ", מחוץ לעולם הטקסטואלי, משתוללת מלחמה עקובה מדם.

עם זאת, החרדות שהציפו את אמריקה היו קשורות לא רק למלחמה הקשה, אלא גם לאפקט שלה על שוק העבודה. עידודן של עשרות אלפי נשים להצטרף למעגל העבודה במקומם של הגברים שגויסו למלחמה הפך בעייתי כשחיילים החלו לשוב משדות הקרב. גברים אלה, שביקשו לכוון מחדש את מעמדם הדומיננטי בספרה הציבורית, נתקלו במציאות חברתית וכלכלית חדשה המאיימת על ההגמוניה המגדרית שלהם. מציאות חדשה זו התבטאה באופן בו החל הקולנוע ההוליוודי לייצג את דמותה של האישה הבלתי נשלטת. במקביל לשקיעתו היחסית של ז'אנר הקומדיה הרומנטית ולהיעלמותן של נשים דומיננטיות הקוראות תגר על העולם הפטריארכלי תוך שהן ממירות את הערכים והנורמות של הגברים, הופיע במהלך שנות ה-40 ז'אנר הסרט האפל שהעמיד במרכז הנרטיב שלו את דמותה הקטלנית והמסרסת של הפאם-פאטאל. הסרט האפל הציע אמנם, בדומה לחלק מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות, היפוך מגדרי של יחסי הכוח, אך הציג היפוך זה במונחים של סכנה וערעור הסדר החברתי הפטריארכלי. האישה הבלתי נשלטת של הסרט האפל, כפי שמציינת רואי (Rowe, 1995: 170-171), עורטלה מכל סממנים של אינטליגנציה ועמדה מוסרית. דמות זו יוצגה באמצעות שתי תכונות יסוד: תאוות בצע בלתי נשלטת ושימוש במיניותה כדי לממש את שאיפותיה החומריות. האישה החכמה, הפקחית והבלתי נשלטת של הקומדיה הרומנטית, שהציעה לגבר מרחב רומנטי אלטרנטיבי, המבוסס על משחק והנאה, מופיעה בסרט האפל כדמות שטנית המשתמשת במיניותה כדי להוביל את הגבר לאבדון.

הקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 התגבשה על רקע מספר אירועים היסטוריים, חברתיים, תרבותיים וכלכליים מרכזיים. סיומה של מלחמת העולם השנייה חשפה את המתחים המגדריים סביב שוק העבודה ואת החרדה הגברית בעקבות נוכחותן הדומיננטית יחסית של הנשים בשוק זה. גברים רבים שחזרו משדה הקרב נחרדו לראות שמקום עבודתם אינו מובטח, שמקומם הדומיננטי בספרה הציבורית מפסיק להוות יותר את המובן מאליו החברתי-תרבותי. אחת הקומדיות הרומנטיות שעוסקות בכך באופן מובהק היא *The Thrill of it All* (הריגוש שבכל הדבר הזה, 1963) העוסקת בחרדה המתעוררת בקרב גבר נשוי כתוצאה מהצלחתה המסחררת של רעייתו בספרה הציבורית. עפ"י קומדיה רומנטית זו, הפגת המתחים בין המינים תתאפשר אך ורק אם תוותר האישה על הקריירה שלה ותמקם את עצמה מחדש בספרה הביתית כאם/רעייה.

כמו כן, התפרסם ב-1948 הדו"ח הראשון של קינסי אודות מיניותו של הגבר האמריקני. ממצאי דו"ח זה סתרו רבות מההנחות המסורתיות אודות הפרקטיקות המיניות הנורמליות של הגבר ההטרוסקסואלי. עפ"י ממצאי המחקר, גברים רבים התנסו בחוויה מינית הומוסקסואלית או שלא היו מונוגמים. ב-1953 פרסם קינסי דו"ח נוסף, שהתמקד במיניותה של האישה. דו"ח זה

חולל סערה ציבורית רבה יותר מהדו"ח אודות מיניותו של הגבר. הגילוי המסעיר ביותר היה שנים יכולות לחוות אורגזמה שעוצמתה אינה פחותה מהאורגזמה שחוה הגבר, וכי אורגזמה מינית זו אינה קשורה בהכרח לפות אלא לדגדגן. גילויים "מרעישים" אלה ערערו במידה רבה את ביטחונם של הגברים באונם הגברי כשלפתע התחוור להם שהאופן בו ביקשו לענג ולספק נשים היה מוטעה ביסודו.

למרות תרומתו המכרעת של דו"ח קינסי לשינויים שהתחוללו בתרבות המינית באמריקה – בעיקר בלגיטימציה של נשים לחוות הנאה מינית – לא הייתה ב"מהפכת מין" זו, כפי שמציין מונקו (Monaco, 2001:121) משום ביטוי להכרה בצורך להעניק שוויון מיני. מהפכת המין כוננה אמנם שינוי בדפוסי ההתנהגות המיניים אך לא לוותה בהכרח בהגדרה מחודשת של תפקידים מגדריים. פמיניזם כתנועה פוליטית עדיין לא הפכה לפקטור משמעותי בחברה האמריקאית אלא רק לקראת סוף שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70. לכן לא במקרה הכוכבת הבולטת ביותר של הז'אנר בתקופה זו היא דוריס דיי שהפרסונה הקולנועית שלה נשענה על הקונספט של "השכנה ממול" – הופעתה החיצונית סולידית, נטולה כמעט כל ממד מיני – בוודאי לא פרובוקטיבי או מוחצן; מגלמת דמויות נשיות קרייריסטיות, אך מטרתה המרכזית היא להינשא ולהקים משפחה, גם במחיר אובדן הקריירה; בעיקר, הפרסונה שלה נשאה צביון של בחורה בתולה תמה וטהורה. במסגרת קומדיות המין של התקופה עומתה הדמות שגילמה דיי תכופות עם דמויות נשיות מיניות ו"מופקרות" שסומנו כפרטנריות שגויות.

תחום נוסף שעבר שינויים מרחיקי לכת הוא התחום הכלכלי. ה"בום" הכלכלי שהתרחש לאחר מלחמת העולם השנייה כונן ועיצב את המעמד הבינוני כמעמד הדומיננטי של החברה האמריקנית בשנים אלה. הדבר התבטא ביכולת הקנייה והאובססיה הצרכנית שפיתח מעמד זה; קניית מקרר, מכונת-כביסה, מכונית ואפילו בית מסמנים את סמלי הסטטוס החברתי של המעמד הבינוני. תרבות הצריכה והתשוקה להפגין את סמלי הסטטוס לראווה מצביעים גם על השאיפה להתקדם בהירארכיה חברתית, ולהתמקם בעמדה של המעמד הבינוני הגבוה. השאיפה למוביליות חברתית – מעמדית בתוך המעמד הבינוני התאפשרה הודות להתבססותו ההולכת וגוברת של "מעמד חדש" – אותה שכבת מנהלים פרופסיונלית אשר תפסו תפקידי מפתח בתוך קורפורציות ענק – הן בתחום התעשייה והן בתחום השירותים. תשוקה זו להתקדם בסולם ההירארכיה של חברות ענק מוצגת באופן מובהק ביותר בסרט *The Apartment* (הדירה, 1960).

בהקשר זה של השינויים התרבותיים והכלכליים שפקדו את החברה האמריקנית לאחר מלחמת העולם השנייה, התגבש מודל חדש של הגבר האמריקני האידיאלי שנדרש לעמוד בשתי משימות על: הוא חייב היה להציג אחריות חברתית, שהתבטאה בחובתו לפרנס את משפחתו בכבוד, ולהוכיח כישורים וביצועים מיניים "גבוהים". ביצוע מושלם של שתי משימות על אלה היוו תנאי הכרחי, כפי שטוען קוהאן (Cohan, 1997), לכינונו של איחוד הטרוסקסואלי מוצלח. ועם זאת, ממשך קוהאן, אידיאל מחמיר זה ייצר תחושת חרדה ואי-נחת בקרב הגברים; שתי משימות על אלה נתפסו כסותרות זו את זו – המסגרת הביתית/משפחתית הוצגה כמי שמסרסת או מדכאת את הטמפרמנט המיני של הגבר. הדבר מתבטא היטב בסרט *The Seven Year Itch* (הטא על סף

ביתך, 1955) המתאר את תהליך קמילתו ההדרגתית של הגבר לאחר שבע שנות נישואים. הסרט מבליט את היחס ההפוך הקיים בין אחריות חברתית לאונו המיני של הגבר: ככל שהגבר מסור יותר למשימתו כמפרנס העיקרי של המשפחה, כך הוא נראה מרוט ונטול כל סקס-אפיל. המקום היחיד בו הוא יכול לממש את משימתו השנייה – להציג גבריות שופעת און – היא המקום של הפנטסיה, שאף היא אינה אותנטית אלא מתווכת ע"י הקולנוע. בנוסף לכך, מבליט הסרט *The Seven Year Itch* את המחלות מהם סובל גיבור הסרט, ריצ'ארד שרמן. ביקורים תכופים אצל הרופא המשפחתי הופכים אחד הסממנים המובהקים של התקופה, כפי שמציין קוהאן (Cohan, 1997: 56): לחץ דם גבוה, אולקוס, אלכוהוליזם, אימפוטנציה, דיכאון – סימפטומים אופייניים ללחצים בעבודה ובבית. קומדיה רומנטית נוספת בה תופעה זו באה לידי ביטוי היא *Send Me No Flowers* **(אל תשלח לי פרחים)**, 1964) העוסקת בהיפוכונדר הבטוח שימיו ספורים. תחושותיו הסופניות מוצגות בהקשר של חרדה מפני הרגע בו אולי לא יוכל לפרנס יותר כראוי אותו ואת רעייתו. בקומדיה רומנטית אחרת – *Sex and the Single Girl* **(סקס והנערה הרווקה)**, 1964) – עולה לדיון גם סוגיית האימפוטנטיות הגברית, הקשורה לא רק עם לחצים בעבודה, אלא בעיקר עם התביעה כלפי הגבר לדאוג לסיפוקה המיני של רעייתו; בהשראת הממצאים המדעיים של דו"ח קינסי, הפכו תביעותיהן של הנשים לסיפוק מיני אגרסיביות יותר ויותר (Cohan, 1997: 59-60).

מעניין לציין בהקשר זה שחולשה גברית בקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60 זוכה אמנם לייצוג, אך במרבית המקרים היא עוברת מודיפיקציה המקשה או מטשטשת את מאפייני המשבר שחוה הגבר. כך למשל בסרט *Sex and the Single Girl* עולה בעיית האימפוטנציה הגברית באופן פרודי; גיבור הסרט, רווק הולל, המתלונן על חרדות ואימפוטנציה מתחפש למעשה כדי לבחון את מידת הקומפוטנטיות של הפסיכולוגית/סקסולוגית ומבקש למעשה לערוך דה-ליגיטימציה לכישוריה. בסרטים אחרים – *Send Me No Flowers* ו- *The Thrill of it All* – מצליח הגבר לשקם את גבריותו המעורערת והוא שב לבסוף לתפקד כדמות מפתח בתוך התא המשפחתי. תחבולה נוספת שנקטה ע"י הקומדיות הרומנטיות של התקופה, ואשר תכליתה להכחיש את חרדותיו של הגבר מפני תביעותיה המיניות של האישה, היא להגדיר את מוסד הנישואים במונחים של מרחב משפחתי ולא כמרחב בו ניתן לממש פנטזיות מיניות או לספק את תשוקותיה המיניות של האישה. בקומדיות רומנטיות אלה הוצג המין במונחים פונקציונליים של הרחבת התא המשפחתי ולא במונחים של הנאה וסיפוק מיני. תביעותיה האגרסיביות של האישה בתחום המיני הושתקו והודרו אל מחוץ לנרטיב של הקומדיה הרומנטית. יותר מזה, נשים הוצגו כמי שתשוקתן הבלעדית היא להינשא ולהקים תא משפחתי.

תשוקה נשית זו להינשא מתבטאת בעיקר בקומדיות רומנטיות המציבות במרכז הנרטיב את דמותו של הרווק ההולל. דמות זו מהווה אנטי-תזה לדמות של הגבר הנשוי והמפרנס. הרווק ההולל, בניגוד לגבר הנשוי הנושא בעול פרנסת המשפחה, מסרב לקחת על עצמו את האחריות והמחויבות הכרוכה בנישואים. התעקשותו להישאר רווק סימנה אותו כמי שקורא תגר על

האידיאולוגיה הדומיננטית שביקשה להציג את הרעיון של ביתיות/משפחתיות כאידיאל נכסף. הסרט *Pillow Talk* (זו-שיח בחדר המיטות, 1959) מנסח התנגדות זו באופן המובהק ביותר; הניגוד רווק/נשוי מוצג כאקוויוולנטי לאונות/סירוס. ניגוד בינרי זה, מציין קוהאן (Cohan, 1997: 268), היווה מוטו מרכזי עבור יו הפנר, עורכו הראשי של המגזין *Playboy* שראה אור לראשונה ב-1953. מגזין זה ביקש לקדם את הרעיון של רווקות כאקט של שחרור הגבר מהאידיאולוגיה הדומסטית באמצעות מיניותו של הגבר. עפ"י *Playboy* יש לכונן את המושג גבריות לא באמצעות מושג האחריות של הגבר המפרנס אלא באמצעות חתירתו המתמדת של הגבר לחוות מגוון של חוויות מיניות עם נשים רבות. מושג האחריות, עפ"י הגיון זה, אינו אינהרנטי לטבעו של הגבר; להפך, האחריות למעשה נכפית על הגבר ע"י האישה הרוצה להיות רעייה הרבה לפני שהגבר רוצה להיות בעל. במובן זה, גבר המוותר על רווקותו לטובת חיי נישואים הוא גבר שסורס ע"י אשתו, כפי שהקומדיה הרומנטית *The Seven Year Itch* מיטיבה להדגים.

הצגת הדיכטומיה רווק/נשוי באמצעות הניגוד שליטה/ציות לדרישותיה ותשוקותיה של האישה מאפשרים למקם את השיח אודות הרווקות בהקשר רחב יותר של המלחמה בין המינים. דייר (Dyer, 1986: 41) טוען שהשיח של הרווק ההולל מניח שהאקט המיני נועד בראש ובראשונה עבור הגבר; האישה אינה אלא אובייקט באמצעותו מממש הגבר את תשוקותיו המיניות. תפיסה זו של האישה, המוצאת ביטוייה כמעט בכל הקומדיות הרומנטיות שהופקו בשנות ה-50 וה-60, אפשרה לגבר הרווק (הן הממשי והן המיוצג) להכחיש ולהדחיק את תביעותיה המיניות של האישה. כינונה של האישה כאובייקט מיני התאפשר בקומדיות הרומנטיות באמצעות הצגת האישה כמי שתשוקתה הבלעדית היא לשהות בחברתו של הגבר הרווק. בסרט *The Tender Trap* (המלכודת העדינה, 1955) לא רק שהנשים נעדרות כל דחף לממש את תשוקותיהן המיניות אלא שתשוקתן הבלעדית היא לבצע עבור הגבר משימות שונות הקשורות לניהול ביתו – ניקוי הבית, הוצאת הכלב לטיול היומי, קניית מצרכים שונים וכדומה.

אלא שקיומו של הרווק ההולל והשאנן בתוך המסגרת הז'אנרית של הקומדיה הרומנטית אינו יכול להיות אלא זמני. קונבנציות הז'אנר, יחד עם המשך קיומה הדומיננטי של האידיאולוגיה הדומסטית בתרבות האמריקנית, כפו או חייבו פתרון נרטיבי המסתיים באיחוד הטרוסקסואלי. במסגרת פתרון זה נאלץ הפרוטגוניסט לוותר על גן-העדן של הרווקות ולהשתלב בתוך מוסד הנישואין. לכן לא מקרה הוא שחלק מהקומדיות הרומנטיות המתארות את תהליך כניסתו של הרווק המושבע למוסד הנישואים מלווה בסממנים המעידים על סירוסו הוא הפיכתו לנשי. הדבר בולט במיוחד ב- *Pillow Talk, Sex and the Single Girl, That Touch of Mink*. אך כפי שצינתי כבר קודם לכן דואג הז'אנר "לפצות" את הגבר; אקט הנישואין אינו מוצג רק כאקט של סירוס הגבר או הפיכתו לנשי אלא בו בזמן הוא מאשש מחדש את גבריותו. האיחוד ההטרוסקסואלי מתאפיין הן בויתורה של האישה על הקריירה האישית שלה והן הפיכתה – במקרים רבים – לא רק לאישה אלא גם לאם.

כך למעשה התמודדה הקומדיה הרומנטית עם "מהפכת המין" באמריקה שלאחר מלחמת העולם השנייה. הן עסקו באופן אובססיבי בסקס (Haskell, 1974: 235), אך ביקשו להדיר את מיניותן של הנשים אל מחוץ לשיח זה. במסגרת השיח המיני שיצר ז'אנר זה במהלך שנות ה-50 ובמחצית הראשונה של שנות ה-60 זוהתה התשוקה המינית באופן כמעט בלעדי עם גברים. לקטגוריה "רווק הולל/משובע" לא הייתה מקבילה נשית. הסרט *Sex and the Single Girl* מיטיב לבטא זאת. הפרוטגוניסטית, סקסולוגית צעירה ורווקה, המטיפה לשחרור מיני של נשים רווקות מתגלה לבסוף כרווקה בתולה. התשובה לשאלה: "Does She, or Doesn't She?" - כלומר, האם האישה הקרייריסטית חוותה כבר חוויה מינית או לא - היא שלילית. בכל הקשור לפרוטגוניסטיות, הקפידו הקומדיות הרומנטיות של תקופה זו להציג בעיקר כבתולות. דמויות נשיות שהשתתפו באקט מיני תפקדו בעיקר כדי להבליט את הצלחתן של הפרוטגוניסט הרווק עם נשים ולא כדי לומר משהו על שחרורן המיני. בתוך כך, סימן הז'אנר נשים אלה כפרטנריות לא ראויות; הן "מכרו" את גופן לטובת תענוגותיו המיניים של הגבר "ללא תמורה" - מבלי שהתחייב בתמורה להינשא להן.

הדרת תשוקותיהן המיניות של הנשים מחוץ לז'אנר הקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 מהווה חלק מסדרה של פרקטיקות שתכליתן להגביל ולצמצם את תהליך שחרורה של האישה. מאי (May, 1988) מייחסת הגבלה זו לעובדה שמוסד המשפחה היווה אבן-יסוד של האומה האמריקנית. נשים רווקות, טוענת מאי, סומנו כמי שמאיימות על יציבותו של מוסד המשפחה. נשים שגילו "אגרסיביות" מינית - כלומר, ביטאו באופן מפורש את תשוקותיהן המיניות - זוהו וסומנו עם איומים וחרדות שעורר הקומוניזם. תופעה זו עליה מצביעה מאי מתבטאת באופן מפורש בז'אנר הסרט האפל. בקומדיה הרומנטית, לעומת זאת, אין למעשה שום ביטוי לנוכחות מינית אגרסיבית של נשים; הן מוצגות מראש כמי שמייצגות באופן הנאמן ביותר את האידיאולוגיה הדומסטית. הן אלה ששואפות להינשא ולהקים תא משפחתי יציב ושאנן. הסרט *The Tender Trap* למשל מציג דמות נשית אגרסיבית, אך אגרסיביות זו מתועלת לטובת מימוש תשוקתה של האישה להינשא, לגדל שלושה ילדים ולגור בפרברים. האידיאולוגיה העומדת בבסיס קומדיה רומנטית זו, כמו גם קומדיות רבות אחרות של התקופה, ביקשה להציב את אופציית האיחוד ההטרסקסואלי כאלטרנטיבה לתחושת הכאוס המיני שאפף את החברה האמריקנית בעקבות פרסום ממצאי מחקרו של קינסי אודות המיניות של גברים ונשים. הנמען המרכזי של רעיון האיחוד ההטרסקסואלי היו, עפ"י זיידמן, (Seidman, 1992: 17-18), נשים. הן, שמלאו תפקיד מפתח בכלכלה בתקופת מלחמת העולם השנייה, התבקשו עתה לעזוב את שוק העבודה ולחזור לתפקידיהן "הראשוניים" כרעיות ואימהות. במקום קריירה בספרה הציבורית הציעה האידיאולוגיה הדומסטית לנשים לנהל את הספרה הביתית. במידה רבה, נוכחותן של נשים קרייריסטיות בספרה הציבורית זוהתה גם עם אגרסיביות מינית נשית. לכן עידודן של נשים לשוב לתפקידיהן "טבעיים" וה"מקוריים" היה בו בזמן ניסיון להגביל ולצמצם את תביעותיהן המיניות. בהקשר זה קובעת החוקרת מאי:

“In the face of Kinsey’s evidence, efforts to achieve sexual repression gave way to new strategies for sexual containment. Marriage was considered to be the appropriate container for the unwieldy American libido” (May, 1988: 101).

במובן זה, היוו מרביתן של הקומדיות הרומנטיות של תקופה זו חלק מהמנגנון האידיאולוגי שתכליתו הייתה לקדש את מוסד הנישואין. מוסד זה גילם את ההבטחה כי ניתן לממש פנטסיות מיניות בתוך מסגרת רגולטיבית ובטוחה. אלא שהקומדיות הרומנטיות לא מימשו הבטחה זו בפועל. במרביתן מתואר אקט האיחוד במונחים משפחתיים מהוגנים, נטולי מין – למעט מין שתכליתו הבאת ילדים. ההיבט של הנאה צרופה ממין הודר אל מחוץ למסגרת הנישואים. התכלית העיקרית של האיחוד ההטרוסקסואלי הייתה להבטיח את המשך קיומו ושימורו של מוסד הנישואים. רק במקרים נדירים הופקו קומדיות רומנטיות שביקשו לקרוא תגר על יציבותה ושאננותה של מסגרת זו. הסרט *Kiss Me, Stupid* (נשקני טיפשו, 1964) עוסק בחוויות מיניות שכל אחד מבני הזוג חווה עם פרטנר אחר; *Some Like It Hot* מצביע על אופציית האיחוד הלא הטרוסקסואלי. טקסטים פרוגרסיביים, מעטים ככל שיהיו, מצביעים על הקושי של הז'אנר לייצר קול הומוגני ואחיד; הם מעידים על הקונפליקט שחוותה החברה האמריקנית בין שימור ושעתוק האתוס הקונסרבטיבי של האידיאולוגיה הדומסטית לבין נוכחותן של אלטרנטיבות לאידיאולוגיה זו.

הקדמה: הקומדיה הרומנטית בשנים 1950-1965

בניגוד לקומדיה הרומנטית הקלאסית, מעט מאוד מחקרים נכתבו על הקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60. ברוס ובבינגטון (Bruce & Babington, 1989) מקדישים בספרם פרק על הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60, אך התמונה שהם מציגים מצטמצמת לכוכבי הז'אנר של התקופה - רוק הדסון, דוריס דיי ומרלין מונרו.

הפרק שמקדישה רואי (Rowe, 1995) לקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60 מתמקד בדמות האישה הבלתי נשלטת. טענתה המרכזית היא שדמות נשית זו עוברת רדוקציה במעבר מהמעגל הקלאסי של הקומדיה הרומנטית למעגל של שנות ה-50 וה-60, והופכת מאישה אינטליגנטית לאובייקט מיני המתאפיין במיניות מוחצנת של בלונדינית טיפשה. לכן, לדעת רואי, שחקנית כמו מרלין מונרו סייעה לכונן את הדימוי של ה-“dumb blonde”. במקביל הפכה קתרין הפבורן פחות ופחות רלוונטית לז'אנר. גם כאן, כמו במקרה של ברוס ובבינגטון, התמקדותה של רואי בפרוטוטיפ נשי אחד – דומיננטי ככל שיהא – פוגמת בהצגת התמונה המלאה של הקומדיה הרומנטית בשנים אלה.

קרוטניק (Krutnik, 1990: 59-62) טוען כי מרבית הקומדיות הרומנטיות שהופקו במהלך שנות ה-50 וה-60 מתאפיינות במידה רבה של עוינות ותחרות בין המינים. האנטגוניזם שאפיין את

היחסים בין הפרוטגוניסטים בקומדיה הרומנטית הקלאסית שימש, בין היתר, הסוואה למשיכה הדדית. כמו כן תפקדה העוינות כתחבולת השהייה לאיחוד ההטרסקסואלי, ומכאן שהאיבה בין הפרוטגוניסטים הייתה במידה רבה מעושה, סוג של משחק. לעומת זאת בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 העוינות והאנטגוניזם הם "ממשיים" ו"אותנטיים" יותר; היריבות אינה משמשת מסווה לתשוקה של בני הזוג ל"שחק" יחד, אלא היא הדבר עצמו. לכן גם האיחוד ההטרסקסואלי נראה פעמים רבות תוצר של מניפולציה שאחד מבני הזוג או שניהם מפעילים זה על זה. ברוב המקרים, קובע קרוטניק, זהו הגבר המפעיל תחבולות על האישה, וכי אופיין קשור לרוב למינן ומיניותן של הפרוטגוניסטית. זו הסיבה שקרוטניק ואחרים (Haskell, 1974; Bruce & Babington, 1989; Rowe, 1995) מעדיפים לכוון את הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 בשם: "the comedy of the sexes". במסגרת המלחמה/מאבק בין המינים ניצבת דמות גברית אגרסיבית מול דמות נשית בתולית הנאבקת באופן פסיבי מול הכוח שמבקש הגבר להפעיל עליה. מטרת הפעלת הכוח מצד הגבר היא לפתות את האישה לשכב עמו. התנגדותה של האישה לתשוקותיו של הגבר להשכיב אותה מוצגת במונחים של "כלכלת המין": הרבה יותר כלכלי, מנקודת המבט של הפרוטגוניסטית, לקיים יחסי מין בתוך מסגרת הנישואים ולא מחוצה לה. קיומם של יחסי מין מחוץ לנישואים ינציחו את מעמדה של הפרוטגוניסטית כרווקה. בתוליה הופכים להיות נכס כלכלי, אמצעי חליפין יקר ערך. העונג של הגבר לבתק את בתוליה יהא כרוך במחיר מיסודם של יחסיהם. יותר מזה, במסגרת עסקת חליפין זו – בתולים/יחסי מין תמורת נישואים – יוצג האקט המיני לא רק במונחים של הנאה גברית, אלא גם במונחים של פרודוקטיביות נשית – כניסה להריון ומימוש יעודה כאם. מרבית הנרטיבים של קומדיות הסקס, טוען קרוטניק, מתמקדים סביב ניסיונו של הגיבור להימנע מהתשלום עבור יחסי המין – כלומר, להשיג את האישה מבלי להתחייב לה. מצד שני, הגיבורה אינה מאפשרת לו לממש את תשוקותיו המיניות מבלי שישלם על כך במחיר נישואיו לה. בפני הגיבור עומדת לעתים קרובות האפשרות לממש את תשוקותיו המיניות עם נשים אחרות, "זמינות" יותר – אך תשוקתו לזו שאינה נעדרת לו בקלות, זו השומרת בקנאות על בתוליה, לוכדת אותו לבסוף ברשת מוסד הנישואין. כך מסכם זאת קרוטניק:

"The man wants to fuck at liberty, whereas the woman will not fuck outside marriage. Marriage becomes figured as the price which the male has to pay for this pleasure and what the woman has to trick him into the bribe of promised sexual favors ... In the sex comedies of the fifties and sixties, the man frequently faces a choice between fucking one woman (in marriage) or fucking many (as a "free" bachelor) (Krutnik, 1990: 60).

נרטיב העל שמנסח קרוטניק ביחס לקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 מהווה אמנם חוט שדרה מוצק למדי, אך עם זאת אין בו כדי להציג תמונה כוללת ומהימנה של הקורפוס. הנרטיב

שמציע קרוטניק מניח שהז'אנר מכונן יחסי כוח חד משמעיים הנוטים לטובת הגבר משום שהסוגיה הבלעדית שמעלה הז'אנר בתקופה זו ביחס ליחסי הכוח בין המינים היא האקט המיני :

"Men, then, tend to be located as the active agents of the Fuck, whereas women are established in relations of resistance to it or negotiated compliance with it. They cannot initiate it or control it ... The question of female desire is thus defused or deflected" (p. 61).

ניתוח מדוקדק של קורפוס סרטי הקומדיה הרומנטית מצביע על כך שהעיסוק במין, מרכזי ככל שיהיה, אינו הנושא הבלעדי שהז'אנר עוסק בו. קומדיות המין של שנות ה-50 וה-60 עוסקים במודלים שונים של דומיננטיות גברית, והאופן בו מודלים אלה מעצבים את תנאיו של האיחוד. כמו כן, ישנה חשיבות רבה לביטויים של דומיננטיות נשית – גם אם זו מתועלת לבסוף לטובת כינונו של איחוד הטרנסקסואלי שצביונו פטריארכלי. בקצרה, הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 מציעות יותר מגרסה אחת של הירארכית כוח.

קטגוריה ראשונה : דומיננטיות גברית – בין מוסריות להוללות

דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הקלאסית התבססה בעיקר על יכולתו של הפרוטגוניסט להשיב את הסדר החברתי, הכלכלי והפוליטי על כנו ולכונן מחדש את האומה האמריקנית סביב ערכי יסוד של הומניות, מוסריות, פטריוטיות. במסגרת פרוייקט זה הצליח הגיבור להמיר את ערכיה השגויים והנרקסיסטיים של הפרוטגוניסט לטובת ערכים כמו אהבת אמת וצדק חברתי. המרה זו נתפסה כתנאי הכרחי - הן לשיקומה של אמריקה מהמשבר הכלכלי הגדול (*It Happened One Night; My Man Godfrey*) והן להצלחתה במלחמת העולם השנייה (*Once Upon a Honeymoon*).

הקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 מציעה שני דגמים שונים של דומיננטיות גברית: דגם אחד מבקש לשמר את הקונספט של הקומדיה הרומנטית הקלאסית שבמסגרתה משמש הגבר כמורה/מחנך, מצפן מוסרי עבור האישה/תלמידה; הדגם השני, לעומת זאת, מחדש את הרפרטואר של קטגוריה זו בהציעו דומיננטיות גברית המבוססת על כוח הפיתוי והאטרקטיביות של הפרוטגוניסט – כשרונו לתמרן את האישה לטובת מימוש תשוקותיו המיניות. בדגם הראשון חותר הגבר להמיר את ערכיה השגויים של האישה המתבטאים בתאוות בצע והתנהגות לא מוסרית לטובת איחוד הטרנסקסואלי הנשען על ערכים של צניעות ומוסריות. בדגם השני, לעומת זאת, חותר הגבר לסמן את עליונותו ועוצמתו על האישה באמצעות האקט המיני. באמצעות אקט זה כאילו חורט/צורב הגבר את מערך יחסי הכוחות הלא שוויוני בין המינים כדי למסד ולהנציח אותם. דפוס יחסים זה משתבש כשהגיבור מתעמת עם דמויות נשיות המסרבות להתפתות. נוכחותה של דמות נשית מסוג זה משנה את האסטרטגיה שנוקט הגבר הדומיננטי ביחסו לנשים – הוא מוותר על "גן-העדן" של הרווקות לטובת איחוד הטרנסקסואלי המחייב אותו לאישה אחת. השינוי המשמעותי המתחולל בתפיסת הגבר המפתה את יחסיו עם נשים אינו מוצג במונחים של

תהליך למידה שחוזה הגבר באמצעות דמות נשית מחנכת; השינוי מוצג פעמים רבות כפתאומי, שרירותי – ובכל אופן לא כזה המשנה את מערך יחסי הכוחות בין המינים. להפך – במקרים רבים, כפי שאראה בהמשך, נכרכת נכונותו של הגבר לשנות את הסטטוס שלו – להפוך מרווק לנשוי – עם שינוי הסטטוס של האישה במרחב הציבורי; אקט הנישואים מסמן את קץ נוכחותה במרחב הציבורי – היא מוותרת על קריירה מצליחה לטובת מקומה המסורתי בספרה הביתית.

דומיננטיות גברית 1: הגבר כמצפן מוסרי

הדגם הראשון של דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 שואב, כאמור, מהמורשת של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. כאן מטרתו המרכזית של הגבר בקומדיה היא לכוון איחוד הטרנסקסואלי שאינו מבוסס על מיניותה של האישה מול עושרו החומרי של הגבר. במסגרת תהליך זה מצליח הגבר לסכל את תכניתה של האישה לעשות שימוש במיניותה כדי להפיל ברשתה גבר עשיר שיינשא לה, או להמיר את נישואיה לגבר מהמעמד הבינוני בנישואים לגבר מהמעמד העליון. גם הקומדיה הרומנטית הקלאסית עסקה בדמויות נשיות שהפנטסיה שלהן הייתה להינשא לגבר עשיר – *Midnight* הוא הבולט שבהם. אך בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית הוצגו נשים אלה כבעלות תושייה ויכולת לתמרן את הגבר, הרי שבקומדיית המין של שנות ה-50 וה-60 הנטייה היא להמעיט או להעלים את האינטליגנציה ואת כושר אלתורן של הנשים ולהבליט במקום זאת את הסקס-אפיל שלהן כנשקן העיקרי.

הסרט הבולט ביותר בהקשר זה הוא *Born Yesterday* (**נולדה אתמול**, 1950) – הקומדיה הרומנטית הראשונה העושה שימוש בדימוי של הבלונדינית הטיפשה. הוא מתאר תהליך פיגמליוני שבמהלכו נפרדת בילי דון (ג'ודי הולידיי) הפרוטגוניסטית משני אפיונים בולטים הקשורים באישיותה: טיפשותה והיותה בלתי ניתנת לשליטה. טיפשותה מאפשרת לה להיות בלתי ניתנת לשליטה: היא מפגינה את בורותה בפני אנשי ציבור נכבדים כמו איש הקונגרס ורעייתו, ומביכה את חברה לחיים, הארי. טיפשותה גם מנוצלת ע"י הארי כדי לערב אותה בעסקאות כלכליות מפקפקות. התבגרותה מסמנת אחריות חברתית ומוסרית – תנאי הכרחי לחסינותה של האומה האמריקנית מפני אלמנטים העשויים לכרסם ביסודותיה הדמוקרטיים.

פול וורל (וויליאם הולדן), הטיפוס הקלאסי של הפרופסור-גיבור, הוא עיתונאי חוקר, הכותב מסות ביקורתיות אודות הסכנות האורבות למניפסט הדמוקרטי של אמריקה – הצהבה של המניפסט הדמוקרטי. מה שמעניין בהקשר ליחסי הכוח בין המינים כאן, בהשוואה לקומדיה הרומנטית הקלאסית, היא העובדה שזוהי האישה הבלתי נשלטת, לא הפרופסור, הזקוקה לחינוך והמרה של ערכיה. כשזואן ב – *Bringing Up Baby* מסירה/שוברת את משקפי הראייה של דיוויד, הופך האקט לסימן המייצג את תחושת השחרור והחירות של דיוויד. כאן, לעומת זאת, בילי דון לומדת להכיר בחינניותם של משקפיים; הרגע בו היא מרכיבה משקפיים בראשונה מסמן לא רק את תהליך ריסונה והתבגרותה, אלא גם את הרגע בו היא מתחילה לראות.

בילי דון היא נערת שעשועים הנגררת אחר טיפוס מפוקפק בשם הארי, שבנה את עושרו באמצעות מסחר בג'אנק. שניהם מגיעים לווינגטון כדי להיפגש עם חבר הקונגרס האמריקני – פולטיקאי מושחת בעל השפעה שאמור לסייע להארי בעסקיו. כשבילי מביכה את הארי בפני איש הקונגרס ורעייתו, הוא שוכר את שירותיו של פול כדי שזה ילמד אותה לעדן את התנהגותה המחוּספסת והבלתי מרוסנת; פול מעניק לבילי שיעור בציוויליזציה המערבית. בתהליך חינוכה והשכלתה, היא לומדת שחברה לחיים הוא טיפוס מושחת, והמשך שהייתה במחיצתו היא למעשה שיתוף פעולה עמו.

הארי, אם כן, הוא הפרטנר השגוי. בניגוד לפרטנר השגוי המרובע והשמרני בקומדיה הרומנטית הקלאסית, הנצמד לכללי ההתנהגות המקובלים והנורמטיביים – הארי הוא הפרטנר השגוי משום שהוא עובר על החוק ומסכן את המרקם העדין של הדמוקרטיה האמריקנית. כמו בקטגוריה של דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הקלאסית, מתבסס האיחוד ההטרסקסואלי על השבת הסדר החברתי והנורמטיבי על כנו; האיחוד ההטרסקסואלי מתאפשר רק לאחר שהפרטנרים מצליחים להסיר את הסכנה מפני שקיעה מוסרית שמטילה נוכחותו של הארי. סוגיה זו מודגשת בסרט באמצעות שוט הפתיחה של הסרט המציג את גבעת הקפיטול בווינגטון. תהליך השתנותה של בילי מוצג בהקשר מרחבי – הוא ממוקם בלב לבה של הציוויליזציה האמריקנית: גלריות לאמנות, ספריית הקונגרס, אתר ההנצחה לזכרו של תומס ג'פרסון. לכן בעוד שהארי מוצג כמי שמאיים על הסדר הדמוקרטי, פול – הפרטנר הראוי – מוצג כמי שנאבק למען שימורו והבטחת המשך קיומו של סדר זה.

השוני בין הארי לפול מודגש גם באמצעות האבחנה בין מרחב פנימי מול מרחב חיצוני, פרטי מול ציבורי; הארי כולא את בילי בסוויטה במלון, אינו מאפשר לה לראות ולחוות את העיר ווינגטון, מבקש להנציח את בורותה. פול, לעומתו, חושף בפניה את עולמות הידע של ההיסטוריה והתרבות האמריקנית. במקביל, רכישת הידע והיכולת לחשוב באופן עצמאי וביקורתי נכרכת עם ערכים כמו אילוף וריסון; פול מנחיל לבילי לא רק ידע אודות דמוקרטיה והיסטוריה אלא גם מלמד אותה את קוד ההתנהגות הראוי של המעמד הבינוני המשכיל; ככל שהיא מתרחקת מהארי, כך התנהגותה נעשית נשלטת ומאופקת יותר. קודם לכן הוצגו האינטראקציות בינה לבין הארי במונחים של צרחות ונביחות הדדיות. עתה מקפידה בילי לדבר באופן נינוח, שקט ומנומס.

דמותו של הארי מוצג באמצעות הפרזה – הפרזה של קפיטליזם וגבריות. יותר מאשר הוא מזכיר פרוטגוניסטים מהקומדיה הקלאסית, הוא מזכיר דמויות אב המתפארות בכך שעושרם הוא תוצר של self-made men (אביה של אלי ב – *It Happened One Night* או אביה של חווה בסרט *The Lady Eve*). עם זאת, כיריב רומנטי הוא שותף למרבית הסיטואציות הקומיות בסרט: הוא ובילי מתקשרים ביניהם באמצעות מלל צעקני וולגרי; הארי מוריד את נעליו בפני כולם, תוך שהוא מעסה את כפות רגליו הדואבות; הוא מסתובב בחדר המלון כשזנב חולצתו בחוץ; הוא מרמה במשחק הקלפים, ובכל זאת מפסיד. למעשה הסיטואציות הקומיות בין בילי להארי מרובות יותר מאלה המתרחשות בין בילי לפול. הסיטואציה הקומית הבולטת ביותר בין בילי לפול מתרחשת רק לקראת סוף הסרט, כשבילי מכנה את פול בטעות תומאס ג'פרסון; אך גם סיטואציה

זו מכוונת בסופו של דבר בעיקר כדי להאדיר את פול ואת סמכותו המוסרית, ולהציגו כממשיך דרכו של אחד מאבות האומה האמריקנית.

למעשה – ובניגוד לקומדיה הרומנטית הקלאסית – הארי, הפרטנר השגוי, הוא הדמות האקסצנטרית ביותר בסרט – אקסצנטרי יותר מבילי שהתנהגותה הולכת ונעשית סולידית יותר ויותר. הוא מכוון מלך הג'אנק והוא מתגאה בכך. הוא אוהב להקיף את עצמו בגברים אחרים שישרתו אותו – עו"ד, ספר, שומר ראש, מצחצח נעליים, פוליטיקאים. הוא לא מסוגל לבטא את אהבתו במונחים רגשיים. במובן זה, הוא תורם לדה-סנטימנטליזציה של הרומנטיקה, מבטא אותה במונחים סקרובוליים. לעומת זאת, יחסו של פול לבילי הרבה יותר רגשני, רך ומעודן. פול מוצג כמי שמחזיק במערך הידע המבטיח התנהגות מוסרית נאותה ושליטה/פיקוח חברתי. כוחו אינו מתבטא בגבריות מחוספסת וקשוחה, אלא בידע עשיר, יכולתו לחשוב באופן ביקורתי, ותפיסת המציאות באמצעות עולם ערכים מוסרי. במרכז תפיסתו הרעיון לפיו חברה בריאה היא חברה בה בני-אדם מסייעים זה לזה, מכירים בקיומו של האחר; חברה חולה היא חברה בה כל אחד דואג לעצמו. כשהוא אומר זאת, בילי משיבה לו: "האם לא כולנו חושבים בסופו של דבר רק על עצמנו?" אמירה זו, המערערת על מקור הסמכות של פול אינה זוכה לפיתוח בהמשך הסרט, ונותרת כתמיהה/העלאת ספק המתפוגגת במהירות.

בעוד שדמותו של הפרופסור-גיבור בקומדיה הרומנטית הקלאסית חווה השפלה, אך גם תחושה של שחרור וספונטניות בעקבות המפגש עם האישה הבלתי נשלטת, פול אינו לומד דבר מבילי. כשהיא מציעה לו שתהליך הלמידה יתבסס על עיקרון ההדדיות הוא מתעלם מהצעתה. החסינות הניתנת לו מכורח סימונו כסמכות מוסרית עליונה הופכת את האפשרות שהיא תלמד אותו לבלתי סבירה.

שמה האמיתי של ביל הוא אמה, וכשפול שואל אותה מדוע שינתה את שמה, היא משיבה לו באופן רטורי אם היא נראית כמו אמה. הוא משיב לה בעקיפין שהיא אינה נראית כמו בילי. ה"לוק" של בילי הוא של אישה בלתי נשלטת. ובילי כבר אינה כזו. בתחילה התנהגותה גסה ומחוספסת: טון הדיבור צווחני, שימוש וולגרי והמוני בשפה, מעשנת סיגריות, לועסת מסטיק בקולניות, שותה אלכוהול, שומעת מוזיקה בעוצמה רבה. השוני בין דמותה של בילי כאישה בלתי נשלטת שונה מהדמויות הנשיות בקומדיה הרומנטית הקלאסית; דפוסי התנהגותה אינם קשורים כל-כך להתנהגות אקסצנטרית ומשוחררת או סירוב להפנים מוסכמות התנהגותיות נורמטיביות, אלא בעיקר למוצאה המעמדי הנמוך והיעדר הון תרבותי הולם.

בילי מוצגת כטיפשה, אך לא נטולת אינטליגנציה. במשחקי הקלפים היא תמיד מנצחת את הארי. כמו כן, הסרט מבקש להעניק לה משהו מאיכויותיה של סוזאן כשבילי שרה את השיר ששרה סוזאן לנמר בסרט *Bringing Up Baby*: "אינני יכולה להעניק לך דבר מלבד אהבה, בייבי".

הצגת העצמי כטיפשה, מציעה רואי (Rowe, 1995), מוצגת במונחים של מנגנון הגנה שנוקטות נשים נגד האופציות המוגבלות העומדות בפני נשים מהמעמד הנמוך. כדי להגשים את תשוקותיה עליה לעשות מה שניתפס כבלתי ראוי לעשותו. בסרט זה לראשונה מתפתחת התופעה של

הבלונדינית הטיפשה המממשת את תשוקותיה החומריות למעילי פרווה באמצעות מעורבות כביכול רגשית עם גבר עשיר. עם זאת, חשוב לציין, העובדה שבילי נזקקת להנחיותיו של גבר כדי להשתנות, מאששת את יחסי הכוח המסורתיים של המגדר.

פול יינשא לה רק ברגע שהיא תלמד את מה שהוא מבקש ללמד אותה. טיפשותה היא אכן מנגנון הגנה, אך הוא לגמרי תמים; בשל תשוקתה לממש משאלות חומריות, היא נעשית שותפה לפשעים של הארי. הצהרתה: "אף פעם לא חשבתי על שום דבר" נתפסת במונחים של פשע מוסרי וחברתי. גם אם טיפשותה של בילי עשוי להיות מעטה/מסכה, פול מלמד אותה שהיא אינה יכולה להתעלם מהשלכותיה המוסריות והמשפטיות של מסכה זו. נטייתה לשתות אלכוהול היא עדות לרצונה לשכוח או לברוח מהכאב שנגרם לה מההידעה שהיא למעשה מכרה את עצמה לטובת בצע כסף. מה שמלמד אותה פול הוא שבורות היא דבר מסוכן – אם בני-אדם יפקחו את עיניהם למה שקורה מסביבם, הצדק תמיד ינצח.

בהקשר זה, אביה של בילי מייצג אבן בוחן של המוסריות. כמו בקומדיה הרומנטית הקלאסית, גם כאן נבנית זיקה בין הפרוטגוניסט לבין הדמות הגברית/הורית/אבהית של האישה. בילי התנכרה לאביה מרגע בו החלה להסתובב עם הארי; ברגע שהיא משתנה, בעקבות פול, היא חוזרת ומעריכה את אביה על יושרו ומוסריותו. ערך האדם לא נקבע עפ"י מה שהוא מרוויח, אלא על פי הקוד המוסרי המנחה אותו. זהו גם הרגע בו חוזרת בילי לשמה המקורי שניתן לה ע"י אביה – אמה. השם אמה מובלט כשהמצלמה מתמקדת ברשיון הנישואים של פול ובילי/אמה. כך יוצר הסרט זיקה בין אביה של בילי/אמה לבין פול. שניהם מייצגים אמונה שלמה בצדקת עקרונות המניפסט הדמוקרטי.

סוג זה של דומיננטיות גברית המשמש מצפון מוסרי עבור האישה שב ומופיע רק לקראת סוף שנות ה-50 ותחילת שנות ה-60, בסרט *Breakfast at Tiffany's* (ארוחת בוקר בטיפאני, 1960). הסרט מתמקד בעיקר בדמותה של הולי (אודרי הפבורן), המגיעה לניו יורק מעיירה נידחת נחושה בהחלטתה להינשא למיליונר. כמו בילי ב- *Born Yesterday*, היא זונחת את שמה הקודם – לולו – כחלק מתהליך מחיקת עברה. פול, הפרוטגוניסט, הוא סופר המתקשה להשיג הכרה ביקורתית וממסדית ונאלץ להתפרנס ממתן שירותי מין לארכיטקטית עשירה בשם מאג הרוכשת עבורו חליפות יוקרתיות כדי שיהא מספיק ייצוגי עבורה. הסרט מדגיש את דפוסי הלבוש היקרים והאקסצנטריים של החברה הגבוהה: כובעים צבעוניים וענקיים הנראים כמו מטריה או אהיל; מחרוזות פנינים ענקיות; עגילים ענקיים; שמלות צמודות נטולות שרוולים; תסרוקות מוגבהות בה השיער נאסף ומאוגד באופן המזכיר גבעה או עציץ.

הפרוטגוניסטים, המתגוררים באותו בניין, מתיידדים במהרה – אך הולי מבהירה לפול שהיא אינה מעוניינת בקשר רומנטי מחייב עמו; מטרתה היא להינשא למיליונר ולא לדלפון כמוהו. כדי לקבע את הקשר הידידותי עם פולי היא פונה אליו בשם פרד, שמו של אחיה. הגברים המרשימים אותה הם אלה המוכתרים ע"י העיתונות כגברים העשירים ביותר באמריקה, ולפיכך גם הנחשקים ביותר. בדומה לפול, זוכה הולי לקצבה חודשית ממאפיונר עשיר השווה בכלא תמורת התחייבות

ביקור שבועי אצלו. בנוסף, היא מנהלת רומנים עם מיליונרים בתקווה שימסדו את הקשר עמה ויינשאו לה לבסוף.

שניהם, אם כן, מוכרים את עצמם לבעלי ממון תמורת בצע כסף. אלא שפול, בניגוד להולי, מחליט לפרנס את עצמו באופן מכובד ומוסרי יותר ברגע בו הוא מתאהב בה. הוא מראה לה בגאווה צ'ק על סך 50 דולר שקיבל ממגזין שפרסם את סיפורו. את מעט הכסף שהוא מרוויח הוא משקיע בחריטת שמה על טבעתו. במהלך התקרבותם לוקח פול את הולי לביקור בספרייה הציבורית של העיר. אלא שבניגוד לקומדיה הרומנטית *Born Yesterday*, בה שימשה הספרייה אתר מרכזי בחינוכה מחדש של הבלונדינית הטיפשה, כאן הופכת הספרייה במה להתפרצות אקסצנטרית של הולי ופול. הולי מדברת בקול רם ומתעלמת מניסיונותיה של הספרנית להסותה. פול מצטרף בשמחה לשיגיונותיה של הולי. הוא חותם על ספרו הנמצא בספרייה, אקט המוצג כאקסצנטרי וברברי - הספרנית אינה מאמינה שהוא אכן מחברו של הספר, ומתייחסת לאקט החתימה ביטוי לונדליזם ופגיעה בוטה ברכוש ציבורי.

בהמשך הם נכנסים לחנות ממתקים ומצליחים לעמוד במשימה שהציבו לעצמם - לגנוב משם חפץ כלשהו מבלי להיתפס. הם גונבים משם מסיכות של חתול (היא) וכלב (הוא), יוצאים החוצה ומייללים ונובחים על שוטר המכוון את התנועה. בתום יום אינטנסיבי הם עולים לדירתו ומקיימים יחסי מין. צביונו הרומנטי של יממה אינטנסיבית זו יחד גורמת לפול להמיר את ערכיו השגויים והלא מוסריים לטובת יחסים אינטימיים ורומנטיים שיהיו מבוססים על חליפין של אהבה ולא על חליפין של שירותים תמורת כסף. הוא מחליט לשים קץ לקשריו האינטימיים עם מאג הארכיטקטית. זו לועגת לו כשהיא שואלת אותו במי הוא התאהב - במלצרית או בזבנית? היא אינה טורחת לשמוע את תשובתו ועונה במקומו: "בוודאי שלא. אתה ודאי התאהבת במיליונרית שיכולה לעזור לך". תשובתו מפתיעה אותה: "התאהבתי במישהי שאינה יכולה לעזור לאף אחד - גם לא לעצמה. היכולת שלי לעזור לה מעניקה לי הרגשה טובה".

דיאלוג זה מבליט את הרעיון שקשרים אינטימיים ורומנטיים "אמיתיים" אינם יכולים להתממש במסגרת המעמד הגבוה. מה שקיים הם קשרים מיניים המבוססים על חליפין: מין תמורת כסף; נישואים אינטרסנטיים. מאג מנסה להציע לו סכום כסף גדול שיאפשר לו להזמין את אהובתו לסוף שבוע במלון כפרי, אך פול מסרב; הוא מבין שבאמצעות הכסף מבקשת מאג לשעבד ולשלוט בו. היא משוכנעת שהקשר הרומנטי של פול הוא גחמה זמנית; מבחינתה, קשר רומנטי יציב אינו יכול להתקיים ללא בסיס כלכלי איתן.

כדי להפריך את ההיפותזה של מאג, חותר פול לא רק לשנות את עצמו, אלא בעיקר את הולי. אלא שלהולי יש תכונות להינשא למיליונר ברזילאי בשם חוזה. היא קוראת ספרים על ברזיל, לומדת פורטוגזית ושוקדת על הכנת תבשילים בנוסח דרום-אמריקני כדי להכשיר עצמה להיות רעייה ראויה. כשפול מנסה לסכל את תכניתה, היא שואלת אותו: "אתה חושב שאני שייכת לך?". פול עונה: "כן, אני חושב כך". הולי: "כולם חושבים כך - אבל זה לא נכון". פול: "אבל אני זה לא כל אחד - או שאולי אני באמת לא שונה מכל העכברושים שאת מסתובבת עמם". חוסר היענותה

מרתית את דמו; בזעמו, הוא מחליט להשפיל אותה כשהוא מוסר לידה את הצ'ק על סך 50 הדולר תמורת הבילוי הלילי המשותף איתה.

אקט ההשפלה מטלטל את הולי וגורם לה להטיל ספק בהחלטתה להינשא למיליונר הברזילאי. פול שב ומצהיר בפניה שהוא אוהב אותה; "את שייכת לי", הוא אומר לה. היא עונה: "בני אדם לא שייכים זה לזה. אני לא אתן לאף אחד לשים אותי בכלוב". פול: "אני לא מתכוון לשים אותך בכלוב. אני רוצה לאהוב אותך". הולי: "זה אותו דבר". פול: "זה לא אותו דבר. בני אדם שייכים זה לזה. בני אדם מתאהבים. זהו הסיכוי היחידי לאושר אמיתי. את קוראת לעצמך רוח חופשית ופראית, ומפחדת מפני גבר שיכבול אותך. אבל את כבר בכלוב – סובבת סביב עצמך, בורחת מהזנב שלך". פול מסביר לה שתפיסתו את מושג השייכות אינה קפיטליסטית אלא היא קשורה לעובדה שבני זוג החיים יחד שייכים זה לזה, ערבים זה לזה.

הוא משליך לעברה את הטבעת עליה חרט את שמה תמורת דולרים בודדים. פשטותה של הטבעת והעובדה שמשמעותה קשורה לאהבת אמת משכנעת אותה לוותר על תשוקתה להינשא למיליונר ולהסתפק באהבת האמת שפול מציע לה. באמצעות פול לומדת הולי שאהבה אין פירושה כבילה אלא חיים משותפים הנובעים מצורך הדדי. כך יוצר הסרט זיקה בין רומנטיות למעמד: המעמד העליון כופר באפשרות של יצירת קשר רומנטי ומיני שאינו חף מאינטרסים כלכליים. בני המעמד הבינוני-נמוך, לעומת זאת, הם אלה המאמינים בקיומה של אהבה ורומנטיקה שאין לה מוקד או תכלית מחוץ לעצמה. זאת אהבה שאינה מתווכת באמצעות צריכה קומפולסיבית של מוצרי יוקרה בחנות התכשיטים היוקרתית של טיפני.

בניגוד לקומדיות הרומנטיות *Born Yesterday* ו- *Breakfast at Tiffany's*, קומדיות רומנטיות אחרות שהופקו בסוף שנות ה-50 ותחילת שנות ה-60, והמשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות גברית מסורתית, ממקמות את תהליך החניכה/למידה של האישה בתוך מסגרת הנישואים. מה שמאפיין את שלוש הקומדיות הרומנטיות - *It Started With a Kiss* **התחיל בנשיקה** (1959), *The Grass is Greener* **(הדשא ירוק יותר)** (1960) ו- *The Thrill of It* **העיסוק** במה שהקומדיה הרומנטית הקלאסית ביקשה בד"כ להדיר אל מחוץ לנרטיב שלה: העיסוק בדינמיקה של הזוג ההטרוסקסואלי בחיי הנישואים עצמם. *It Started With a Kiss* מציג את חיי הנישואים של ג'ון, חייל פשוט בחיל האוויר, ומגי, רקדנית במועדון לילה. לפני נישואיה, אך גם לאחר מכן, מוצגת מגי כמי שתופסת את עצמה במונחים של מוצר. היא מקפידה לעטות על עצמה שמלת ערב אדומה צמודה המבליטה את אחוריה ואת חמוקיה. צבעה הנוצץ של השמלה מוצג כאנלוגי למכונית ספורט אדומה ופתוחה – מושא תשוקותיהם הפטישיסטי של הגברים המאכלסים את עולם הסרט. באמצעות הצגת עצמה לראווה, מושא להתבוננותם של גברים בגופה, מקווה מגי לממש את הפנטסיה להינשא לגבר עשיר.

חלום זה נגזר במהירות ברגע שמופיע ג'ון בחייה של מגי. הוא מחזר אחריה במרץ, אינו מתרגש מסירובה לראות אותו, ומצליח לכפות עליה פגישה במהלכה הוא מנשקה בלהיטות וממיס את

התנגדותה לקשר רומנטי לחייל נטול כמעט כל אמצעים פיננסיים. באמצעות הנשיקה, המלווה בפס-קול נון-דיאגטי המעורר קונוטציות של קסם ובאפקטים של מסך עשן, מסמן הסרט שהנכס של ג'ו – גבריותו – משמעותי הרבה יותר מנכסיהם החומריים של הגברים אליהם מתאווה מגי. כך גם מסמן הסרט את תשוקתה של מגי להינשא למיליונר כשגויה. בהמשך מוצג ג'ו כגבר היחיד שאינו נשבה בקסמי המכונית. להפך – מכונית הספורט האדומה בה זכה בהגרלה מהווה עבורו נטל כבד – היא מנקרת את עיני מפקדיו ליחידה; היא מסבה את תשומת ליבם של המקומיים הספרדים; הוא נדרש לשלם מס הכנסה גבוה עבור אחזקת המכונית; בעיקר הופכת אותו המכונית בעל כורחו לטיפוס אקסצנטרי. כך מסמן אותו הסרט כמי שמשיכתו למגי אינה קשורה להצגתה העצמית במונחים של מוצר – אובייקט תשוקה פטישיסטי – אלא נובעת מאהבה אמיתית ובלתי מתווכת.

לאחר אקט הנשיקה במועדון הלילה, חותך הסרט לסצינה המתרחשת בחדר בבית מלון. המצלמה מתעכבת תחילה על הבגדים המפוזרים על רצפת החדר, ולאחר מכן היא עולה כדי לגלות את הזוג חבוקים יחד במיטה, עירומים. כך מסמן הסרט את האפשרות שבני הזוג קיימו יחסי מין לפני שהם נישאו. אלא שאפשרות זו נפסלת מייד כשג'ו מרים את ידו מעל השמיכה כדי לגלות עבור הצופים שהוא עונד טבעת נישואין. כך, האפשרות של קיום יחסי מין מחוץ לנישואין מבוטלת מיידית לטובת מין בתוך מסגרת הנישואין. הפוטנציאל הטרנסגרסיבי של הסצינה נדחה לטובת משהו מוכר ומקובל. באופן הזה מבקש הסרט להפריד בין הסקס אפיל של ג'ו – כישוריו המיניים והרומנטיים – לבין מוסריותו. ג'ו, למרות אונו המיני המהפנט את הגיבורה, אינו מנצל זאת לרעה. קיום יחסי מין חייבים, מנקודת מבטו, להתממש רק לאחר מיסודם של היחסים.

דחיית הפוטנציאל הטרנסגרסיבי של קומדיה רומנטית זו מתבטאת באופן בו מתכתב הסרט עם קומדיית הסקרובול *Bringing Up Baby*. באחת הסצינות המוקדמות של הסרט, כשג'ו מחזר במרץ אחר מגי, והיא מצידה מנסה לחמוק ממנו – נקרעים אחורי שמלתה האדומה והסקסית, ונחשפים תחתוניה. מכאן ועד סוף הסצינה משחזר הסרט בדיוקנות את סצינת מועדון הלילה ב- *Bringing Up Baby*. אלא שבניגוד לסרטו הקלאסי של הוקס, כאן הגבר הוא הדמות הדומיננטית והמחנכת. ג'ו החייל מאמין בסדר ובמשמעת. הוא מלמד את האישה הבלתי נשלטת להכיר בסמכות הצבא להורות לה כיצד להתלבש ולהתנהג, ולהישמע לדפוסי ההתנהגות המקובלים.

מגי מסרבת תחילה לציית ולהכפיף את רצונותיה בפני המסגרת הצבאית הנוקשה והקשוחה. כשג'ו מפציר בה להופיע בפני וועדת המשמעת, היא משיבה: "אני לא בחורה רגילה". ג'ו משיב לה: "מבחינת הצבא, את בחורה רגילה. את לא אזרחית יותר, את חלק מהצבא". אקט הנישואים הפך אותה באחת לא רק לאישה נשואה, אלא גם לסובייקט שמחויב להכפיף את עצמו למסגרת המוסדית הקשוחה של הצבא. אלא שמגי מתעקשת לחשוב שאף אחד אינו מסוגל לכפות עליה את מרותו. יותר מזה, בתחילה היא זו הקובעת כללי משחק חדשים למסגרת הנישואים שלהם. במהלך החודש הקרוב, היא מודיעה לג'ו, הם ימשיכו לחיות יחד, אך לא כבעל ואישה. המשמעות

של כלל זה הוא שהם לא יקיימו יחסי מין במהלך תקופה זו: "זוהי הדרך היחידה לבדוק שנישואינו הם לא רק תוצר של משיכה מינית. אני רוצה הרבה יותר ממין בחיי הנישואין". מכאן ואילך מרבים ג'ו ומגי לנסוע במכונית האדומה והפתוחה, כאות וביטוי לתשוקותיה של מגי להתבלט, להיות נוכחת. הממד האקסצנטרי של המכונית משנה את הסטטוס החברתי של ג'ו. הוא מוזמן למסיבות יוקרה של העלית החברתית והתרבותית של ספרד, שם הוא עושה את שירותו הצבאי. אלא שג'ו, בניגוד למגי, אינו מעוניין לקיים אורח חיים ראוותני ומנקר עיניים. הוא מעדיף לחזור לשגרת חייו כחייל. כשהוא מבחין שהיא מפלרטטת עם לוחם השוורים הרומנטי, הוא מחליט לעזוב אותה. אך מגי, למרות להיטותה לבלות עם לוחם השוורים המסוקס, אינה חווה את תחושת הקסם המשכרת כשהיא מתנשקת עם לוחם השוורים – תחושה המוכרת לה מיחסיה האינטימיים עם ג'ו.

אקט הפרידה של ג'ו מנער את מגי וגורם לה להיכנע לכללי המשחק שג'ו יכתוב מעתה – איחוד הטרוסקסואלי המבוסס אמנם על סגנון חיים צנוע ומאופק, אך רווי במשיכה מינית הדדית "אותנטית". תשוקתה של מגי לרומנטיקה הנשענת על צרכנות קומפולסיבית מסומנת כשגויה. הפתרון הנרטיבי מותיר אותה ממוסגרת בתוך מסגרת כפולה – הן של הנישואים והן של המסגרת הצבאית. הפיצוי טמון בכך שדווקא בתוך מסגרות אלה, ולא מחוצה להן, ניתן לממש את התשוקה המינית. דווקא ג'ו, החייל הממושמע והצנוע, הוא זה המביא את מגי לכדי אורגזמה מינית.

הסרט *The Grass is Greener* עוסק אף הוא בסוגיית התשוקה המינית בתוך מסגרת הנישואים. הסרט עוסק בזוג נשוי, הילרי (דבורה קר) וויקטור (קרי גרנט), החיים יחד בטירה מבודדת באנגליה, המשמשת גם כמוזיאון היסטורי. הם הורים לשני ילדים וחייהם מתנהלים באופן שגרתי וצפוי. הם נושאים בתואר אצולה, אך מנהלים אורח חיים צנוע למדי. שגרת חייהם מופרת כשיום אחד מופיע תייר אמריקני עשיר בשם צ'רלס (רוברט מיצ'ס), המקפיד על הופעה שרמנטית, צעירה ומשוחחררת. הוא מקפיד על אלמוניות ומידה של מסתוריות – דבר התורם לסקס אפיל שלו. הוא חודר לחייהם הפרטיים של הזוג, ומחזר אחר האשה. חדירתו של הזר מסעירה את הילרי. הם נפגשים בחשאי לסוף שבוע במלון בלונדון. למרות שהילרי מגדירה את עצמה כטיפוס ריאלי ולא רומנטי, היא שוקלת להיפרד מבעלה לטובת ההבטחה הרומנטית הסוערת שמגלמת נוכחותו של הזר.

למרות שהיא מנסה להסתיר מבעלה את עובדת קיומו של הרומן, יודע ויקטור שהילרי נוסעת ללונדון כדי להיפגש בחשאי עם צ'רלס. הסרט חורג מעבר למה שאפשרו הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית הקלאסית בהציגו את הרומן בין הילרי וצ'רלס בהקשר מיני מפורש. באמצעות העריכה מציג הסרט את הזוג בסדרה של בילויים תרבותיים הנקטעים במהרה לטובת הסתגרות ממושכת בחדר בית המלון¹.

בתגובה מזמין ויקטור את צ'רלס לטירה לדו-קרב. המנצח יזכה בהילרי. שני הגברים מרכיבים משקפיים – סימן לראייתם הלקויה. הסיכוי שהם יפגעו במטרה קלוש. ויקטור מנצל זאת כדי

לבקש מסלרס, עוזרו האישי, שיירה בו בכתף כדי לביים פגיעה. באופן הזה מבקש ויקטור להצטייר בעיני אשתו כרומנטיקן חסר תקנה, אביר המוכן לסכן את חייו כדי לזכות באישתו בחזרה. בהמשך הוא מציע לאשתו לנסוע עם צ'רלס לאמריקה עד שתרווה ותחזור הביתה. כשהילרי מגלה שפציעתו של ויקטור הייתה מבוזבזת, היא גוערת בו. ויקטור משיב: "חשבת שהי-אנד מצדיק את כל האמצעים". למרות האקט הפרפורמטיבי והרפלקסיבי של הצגת גבריות אבירית כמסקרייד, מבינה הילרי שויקטור אוהב אותה – והיא מחליטה לדחות את חיזוריו של צ'רלס. ויקטור שוב הופך לפרטנר הראוי משום ש"נלחם על אשתו ועל ביתו", כפי שהוא עצמו מנסח זאת בפני צ'רלס. צ'רלס, לעומת זאת, הופך להיות שוב הפרטנר השגוי בדיוק משום שהוא חסר מרחב ביתי קבוע; הוא נע ונד בין בתים שונים ומחויבותו העיקרית היא לאימפריה הכלכלית שבנה במו ידיו. מי שמצטרף לבסוף לצ'רלס היא אחותה האקסצנטרית של הילרי, הממהרת לעטות עליה את מעיל המינק הנחשק שרכש צ'רלס עבור הילרי. הוויתור על צ'רלס כרוך באובדן המעיל. כך שב הסרט ומהדהד את התמה המציגה את הפרטנר השגוי בהקשר של רומנטיקה המתווכת ע"י חברת הצריכה והשפע.

גם צ'רלס, כמו אחותה של הילרי, מוצג כטיפוס אקסצנטרי: האופן בו הוא חודר לפרטיותם של הזוג; עושרו המופלג; המצלמה שהוא נושא על כתפו באופן קבוע באמצעותה הוא מבקש להדגיש את היותו תייר; המכונית האמריקנית הארוכה והספורטיבית; מעיל המינק שהוא רוכש עבור הילרי. דחייתו את צ'רלס מבטאת את החלטתה של הילרי לדחות את סגנון החיים האקסצנטרי והראוותני שהוא מייצג. הילרי, באמצעות ויקטור, לומדת להכיר מחדש לא רק את ערכו של התא המשפחתי הקבוע והיציב, אלא גם את סגנון החיים הצנוע.

כינונו המחודש של תא משפחתי יציב והרמוני הוא גם הנושא של הקומדיה הרומנטית *The Thrill of it All*. בדומה לתא המשפחתי בסרט *The Grass is Greener*, מציג הסרט תא משפחתי יציב המתערער בעקבות התערבות חיצונית. אלא שבניגוד לסרט *The Grass is Greener*, המציג מערכת יחסים שוויונית בין בני הזוג, זוגיותם של ג'רלד (גימס גרנר) ובברלי בויאר (דוריס די) מבוססת על חלוקת תפקידים מגדרית ברורה: הגבר הוא רופא מיילד, הזוכה לשבחים רבים על עבודתו המסורה ועל עצם יכולתו להביא ילדים לעולם; שני ילדיו מכנים אותו בהערצה בשם: "השליח". האישה, לעומת זאת, היא עקרת-בית המופקדת על ניהולו התקין והסדיר של משק הבית - גידולם וחינוכם של הילדים, ניקיון הבית ובישול הארוחות המשפחתיות. כדי לסייע בכלכלת הבית היא מייצרת בזמנה החופשי קטשופ, אותו היא משווקת באופן עצמאי.

בני הזוג מבליים את רוב זמנם בביתם – למעט אירועים חברתיים הקשורים לעבודתו של הבעל. האיזון וההרמוניה המשפחתית מופרים כשבברלי מקבלת הצעת עבודה מפתה – לפרסם בטלוויזיה את חברת הסבונים "Happy Soap". בברלי נבחרת לתפקיד משום שהיא הולמת את הדימוי שהמפרסמים מבקשים להעניק למוצר באמצעותה: דמות נשית/אימהית אותנטית שתספר לקהל הצופים אנקדוטות אמיתיות הקשורות לשימוש היום-יומי בסבון. המפרסמים מחליטים שהאותנטיות שלה כעקרת-בית, הרוחצת וחופפת את גופם של ילדיה על בסיס יומי, עדיפה על

הדימוי של הבלונדינית הטיפשה המשתמשת במיניותה המוחצנת כדי לקדם את מכירת המוצר. באופן הזה מצביע הסרט על האופן בו תעשיית הפרסום מגייסת, למעשה מנכסת, את הדמות האימהית הנאמנה והמסורה אל לב לבו של הקפיטליזם הצרכני.

אך במקביל לתהליך הקומודיפיקציה שעורכת תעשיית הפרסום לדמות האימהית המסורה, תורמת תעשייה זו לטשטוש של קו הגבול המפריד בין הספרה הביתית לספרה הציבורית. הפרסומות חושפות את האם בשעת עבודתה הבית, ובכך מסייעות להגדרת עבודות הבית במונחים של עבודה יצרנית. כמו כן, מאפשרת חשיפתה של בברלי בתקשורת להיחלץ מהאנונימיות המאפיינת את שגרת חייה. הטלוויזיה, באמצעות הפורמט הצרכני של הפרסומות, תורמת הן להגדרת פעולותיה של האישה במונחים של עבודה יצרנית והן גואלת אותה מתוך תחום המושב המצומצם והשקוף של הספרה הביתית.

טשטוש של קו הגבול בין שתי הספרות מתבטא בהבטחתה של בברלי לבן-זוגה לפיה הקריירה הטלוויזיונית שלה לא תפגע בתפקודה האימהי, משום שבמסגרת תפקידה היא תגלם תפקיד שהוא אנלוגי לתפקודה היום-יומי כאם. לפיכך החשש שמביע ג'רלד מפני יציאתה של אשתו למרחב הציבורי תפגע בתפקודה בספרה הביתית/משפחתית נדחה על הסף. בנוסף מזכירה בברלי לג'רלד מאמר שהוא עצמו פרסם במגזין נשים, הקורא לעקרונות-בית לא להסתפק בעבודות הבית, ומעודד אותן לבטא את עצמן באמצעות שלל פעילויות ותחביבים שאינם קשורים לתחזוקת הבית וגידול הילדים. תגובתו של ג'רלד לטענת בברלי כי המאמר לא היה ממוען לאשתו (הוא אומר לה: "זה לא כלל אותך") מוצגת לא רק כקומית, אלא גם לא לגיטימית.

עם זאת, מקפיד הסרט להבליט את המחיר המידי שגובה הקריירה של בברלי בכל הקשור לתפקודו התקין של התא המשפחתי. בברלי נעשית עסוקה יותר ויותר; סדר יומה כולל לא רק שעות ארוכות של צילום הפרסומות, אלא גם מחויבות מקצועית וחברתית להופיע בנשפים ומסיבות שעורכים מנהלי החברה לייצור הסבון. היעדרויותיה מהבית נעשות שכוחות יותר ויותר. בני הזוג כמעט ולא נפגשים. באחת הסצינות רואים את בברלי יוצאת לצילומי לילה בדיוק כשג'רלד חוזר מהעבודה. היא מתנצלת בפניו על כך, אך מוסיפה: "לא ציפיתי לך הלילה. היית צריך להתקשר אליי". כך מסמן אותה הסרט כרווקה נטולת מחויבות לבן-זוגה.

ג'רלד מנסה להיפרד מרעייתו בנשיקה, אך המרחק הפיזי ביניהם - כל אחד מהם ממוקם בתוך מכונית אחרת - כמו גם העובדה שהמפיק של בברלי ממחר להתניע את המכונית ולנסוע, מונעת זאת. פיו של ג'רלד המאוכזב נותר פעור, מדגיש את הריחוק ההולך וגובר ביניהם ואת תהליך התפרקותה של המשפחה. בסצינה אחרת מגיע ג'רלד הביתה ואינו יודע היכן נמצאת רעייתו. חסר מנוחה, הוא מתקשה להירדם. בינתיים מתעורר אחד הילדים בבעתה וצורח: "אימא, אני פוחד". אוליביה, סוכנת הבית, נבעתת מהמחשבה שהיא נמצאת לבד עם גבר נשוי; היא מכה אותו במקל גולף כשהוא נכנס לחדרה לשאול אותה היכן בברלי, ומתפטרת מייד מהעבודה. כשבברלי מגיעה, מטיח בה ג'רלד: "אם היית נשארת בבית, במקום אליו את שייכת, כל זה לא היה קורה".

הסרט מפנה אצבע מאשימה כלפי בברלי, לא כלפי ג'רלד. עבודתו מוצגת לא רק כמובנת מאליה, אלא גם הכרחית ונעלה יותר – הוא נציגו/שליחו של האל, המסייע להביא ילדים לעולם. שהייתו הממושכת מחוץ לבית אינה נתפסת כסכנה ואיום על היציבות הביתית. להפך – במסגרת מקצועו הוא למעשה יוצר/בורא מסגרות או תאים משפחתיים חדשים. הוא אחראי על אושרם של משפחות אמריקניות רבות.

לכן במסגרת חלוקת העבודה הטבעית בין המינים, מסומנת האישה כמי שחייבת להישאר בבית ולטפל בילדים. ג'רלד שואל אותה בנימת תוכחה: "כמה זמן ראו אותך הילדים היום?" כשהיא משיבה: "הרבה יותר ממה שהם ראו אותך", הוא מתעצבן ומשיב: "את משווה 'משלוח' של תינוק לעולם 'משלוח' של פרסומות?". מבחינתו, עבודתה של ברלי לא רק נטולת כל ערך יצרני, אלא ספוגה בחטא – היא המירה עבודת קודש של גידול הילדים בעבודת חולין נטולת כל ממד יצרני משמעותי.

בברלי מוצגת כמי שהורסת את מה שהגבר בנה בעמל רב. ביציאתה החוצה, אל הספרה הציבורית, היא ממוטטת את התא המשפחתי. היא נוכחת בכל מקום – שלטי חוצות ענקיים, מגזינים, מסך הטלוויזיה – אך היעדרותה מהבית רועמת. היא הופכת נוכחת/נפקדת: נוכחת במספר רב של ערוצי תקשורת בתפקידה של האימא המסורה שהיא הייתה פעם, אך נפקדת מהמרחב הביתי הממשי. באחת הסצינות נראה ג'רלד משוטט חסר שקט במכוניתו ברחובות העיר. הוא מבחין בכרזת ענק ממנה ניבטת אשתו מפרסמת את סבון הרחצה. הוא עוצר את מכוניתו כדי להתבונן בדימוי של אשתו. שוטר ניגש אליו וקונס אותו בעוון הפרעה לתנועה התקנה של כלי רכב בכביש מהיר. ג'רלד מבכה על מר גורלו בפני השוטר: "אני צריך לשלם עשרה דולר כדי לראות את אשתי". האישה הממשית הפכה להיות דימוי. במסגרת תהליך הקומודיפיקציה שעוברת בברלי, גם בן זוגה נאלץ לשלם כדי להתבונן בה – נכון יותר, בדימוי הטלוויזיוני שלה.

במסגרת ניסיונה של בברלי להציל את חיי נישואיהם מחליטה בברלי להעביר חלק מהצילומים לביתה, כך שהיא תוכל להתראות עם בן זוגה באופן תכוף יותר. החלטה זו מהווה נקודת שיא של ניסיון הטשטוש בין הספרה הציבורית לספרה הביתית. אלא שכוונתה החיובית של בברלי מוצגת כטעות חמורה. ניסיונו של ג'רלד להגיע לחדר השינה המשותף לו ולבת זוגה מסתיים במעידה ונפילה בשל נוכחותו המסיבית של האפארט הטלוויזיוני – כבלים של תאורה, פנסים כבדים, מצלמה, אנשי צוות. קריסתו הפיזית של ג'רלד מסמנת באופן המובהק ביותר את אובדן שליטתו של הגבר על אשתו בכלל ועל ביתו בפרט.

בהמשך אף נבנית בריכת שחייה ענקית בחצר ביתם של בני הזוג שנועדה לשמש אתר צילום לסדרה נוספת של סרטוני פרסומת עבור חברת הסבונים. זהו הרגע בו מחליט ג'רלד לעזוב את הבית. עילת העזיבה קשורה הן לפירוק התא המשפחתי בשל היעדרות האם והן לתהליך השתלטותה על המרחב הביתי והפיכתו לאתר באמצעותו היא בונה את הקריירה שלה. עזיבתו את

הבית הופכת את ג'רלד לנוירוטי. הוא מתחיל לעשן, ומתחיל לבקר אצל פסיכיאטר. הוא יוצא משם עם תכנית עבודה ברורה כיצד להשיב אליו את אשתו. בתחילה, לפני שעזב את הבית, ניסה לממש תכנית משלו למקם את אשתו מחדש בספרה הביתית. ההשראה לרעיון באה בעקבות ביקורה של אחת הקליינטיות לקליניקה שלו. האישה, מאושרת מהיותה בהריון, אומרת לו: "אין דבר שממלא אישה יותר מאשר להביא ילד לעולם". בעקבות שיחתו עם האישה הוא מנסה לקבע את אשתו מחדש בתוך המרחב הביתי באמצעות הכנסתה להריון. כלומר, הוא מבקש להפעיל עליה כוח באמצעות אקט של בעילה/אינוס. התכנית אינה יוצאת לפועל משום שהוא לא מצליח לראות אותה. במקום זאת הוא מחליט, בעקבות עצת הפסיכיאטר, לנקוט בתחבולה אפקטיבית יותר – לגרום לאשתו לקנא. הוא חוזר הביתה ומודיע לאשתו כי החליט להסתגל למצב החדש של חייהם המשותפים. אך מה שהוא עושה הוא להשאיר שורה של סימנים המחשידים אותו כנואף. תחבולה זו מוכתרת בהצלחה. בשלב זה מגלה בברלי סימני כפירה בהחלטתה להמשיך ולפרסם את המוצר.

בסוף הסרט, בסצינת מרדף/נסיעה טיפוסית לקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60², חווים בני הזוג חוויה משותפת המכוננת מחדש את חיי נישואיהם. שניהם משתפים פעולה בהבאת ילד לעולם במהלך נסיעה במכונית: ג'רלד כמיילד ובברלי כאחות-סייעת. בסיום החוויה המשותפת מגיעה בברלי להכרה כי הדבר החשוב והמשמעותי ביותר עבור האישה הוא הבאת ילד לעולם: "אני אוהבת אותך כל-כך ורוצה להיות שוב אשת דוקטור". כשהם חוזרים הביתה הם מבטיחים לשני ילדיהם שהפעם אבא ידאג לשלוח להם אח קטן. באופן הזה מאשש הסרט מחדש את מעמדו הדומיננטי של האב. הוא זה שאחראי באופן בלעדי להבאת ילדים לעולם. האישה אינה אלא כלי קיבול של משלוח זה. היותה כלי קיבול מתיישב היטב עם מיקומה המחודש בלב לבו של המרחב הפרטי; היותו "הדוור", לעומת זאת, מאשרת מחדש את מיקומו המחודש כגבר בלב לבו של הספרה הציבורית.

אלא שהפתרון הנרטיבי שמציע הסרט אינו מצליח להסתיר את עצם התעוררותה של חרדה גברית מפני תופעת חדירתה של האישה אל המרחב הציבורי. הסרט מדגיש שוב ושוב את ההשלכות ההרסניות של חדירתה של האישה למרחב הציבורי הגברי על המסגרת הביתית והמשפחתית. כך למשל הצלחתה הגדולה של בברלי כפרפורמריט באמצעי התקשורת ההמוניים – במיוחד הטלוויזיה – משנה את הסטטוס והיוקרה החברתית של ג'רלד ובברלי. היא הופכת ידוענית ואילו המוניטין שלו כרופא מיילד הולך והופך שולי. באחת הסצינות יוצאים בני הזוג למסעדה במטרה להציל את חיי נישואיהם. מיד מתקבצות כל הנשים במסעדה סביב בברלי ומבקשים את חתימתה. אחת מהן שואלת את ג'רלד: "are you anybody?". הוא הופך להיות אלמוני, אנונימי, חסר החשיבות. בסצינה אחרת הוא נראה כשהוא צופה בצוותא עם ילדיו וסוכנת הבית החדשה באם המופיעה בטלוויזיה. הסיטואציה המשפחתית/ביתית ממקמת אותו במקום המסורתי של האישה – פסיבי, מוקף בילדיו, מתבונן בעל כורחו באשתו המצליחה. באופן הזה הוא מוצג במקום בו רגילה האישה, עקרת-הבית, למצוא את עצמה.

פמיניזציה זו של הגבר והחרדה שתהליך זה מעורר אצלו מתבטאת באחת מסצנות המריבה ביניהם. ג'רלד מסרב לראות בהכנסותיה של אשתו כסף "נקי"; הוא אינו רוצה להיות שותף לכסף זה. מבחינתו רק שכרו כרופא כשרה ולגיטימית משום שהוא תוצר של עבודה קשה וראויה. כשהיא שואלת אותו מה עם זכויותיה כאישה הוא עונה לה: "אני אומר לך בדיוק מה עם זכויותיך כאישה. הם גדלו וגדלו עד שהם חנקו את זכויותי כגבר".

דה-לגיטימציה זו של זכויות האישה חושפת, כאמור, חרדה גברית מפני השתלבותה של האישה במרחב הציבורי ואת תרומתה להכנסות המשפחה. האשמת האישה בהזנחת משק הבית אינה, אם כן, הסיבה היחידה להתנגדותו של הגבר לקריירה עצמאית של האישה. מאחורי הטיעון אודות הרס המסגרת המשפחתית מסתתרת חרדה הרבה יותר עמוקה – החרדה מפני השתלטותה של האישה על המרחב הציבורי על חשבון הדומיננטיות של הגבר במרחב זה. מימושה של אפשרות זו תשנה לחלוטין את מערך יחסי הכוח בין המינים. הפתרון הנרטיבי שבמסגרתו חוזרת האישה וממוקמת, מרצונה ומתוך הכרה בצדקתו של הגבר, אל הספרה הביתית "הטבעית" לה, אינו מצליח, אם כן, להסוות את העובדה שהפתרון המוצע – יותר משהוא מאשש את צדקת עמדתו של הגבר המחנך, מבקש בעיקר לשכך את חרדתו מפני ערעורו של התא המשפחתי – אך בעיקר מפני שינוי מערך הכוחות המסורתי של היחסים בין המינים.

חרדה גברית זו המאפיינת את הסרט *The Thrill of it All* המניעה את גיבורה לפעול כגבר מחנך המבקש להשיב את הסדר המגדרי "הטבעי" על כנו, שבה ועולה גם בחלק מהקומדיות הרומנטיות המשתייכות למודל השני של הדומיננטיות הגברית.

דומיננטיות גברית 2: הרווק ההולל

מבחינת דומיננטיות, הפרוטוטיפ של הרווק המפתה וההולל בולטת יותר מזו של הגבר המתפקד כמורה/מחנך בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. מודל גברי זה מופיע לא רק בקטגוריה של דומיננטיות גברית אלא גם, כפי שאראה בהמשך, בקטגוריה של דומיננטיות נשית. קומדיות רומנטיות אלה, במיוחד אלה שנוצרו החל מהמחצית השנייה של שנות ה-50, שבו והציגו את דמותו של ה – "bachelor playboy", שהיותה אנטי-זה לגבר הנשוי והיצרני המפרנס בכבוד את משפחתו. הגבר היצרני הופיע בקומדיות הרומנטיות כדמות אחראית ומחנכת. גברים אחראים הדואגים לפרנסת משפחתם ייצגו, עפ"י קוהאן (Cohan, 1997: 267), את האידיאולוגיה הביתית/משפחתית שאפיינה את אמריקה בשנות ה-50. הרווק ההולל, לעומת זאת, נתפס כמי שסוטה מהנורמה המקובלת ומהאידיאולוגיה השלטת – הוא סירב להשתלב בתוך מערך הפריבילגיות והחובות של מסגרת הנישואים והעדיף לנהל אורח חיים נטול מטלות ומחויבויות. סטייה זו של הרווק ההולל מהנורמה המקובלת שימשה למעשה מודל גברי אלטרנטיבי לגבר הנשוי הכורע תחת עול החובות של מסגרת הנישואים. במידה רבה, מוסיף קוהאן (268), נתפס הרווק וההולל כ"גברי" ובעל חיוניות רבה יותר מהגבר הנשוי שנתפס כחלש ותשוש, רפוי איברים,

אפור ודהוי, נטול ליבידו – מסורס. הסרט *The Seven Year Itch*, עליו ארחיב בהמשך, הוא הביטוי הקולנועי הבולט ביותר לגבריות מסוג זה.

כינונו של הרווק ההולל, החל מאמצע שנות ה-50, הוא במידה רבה תוצר השפעתו של המגזין *Playboy*, שגיליונו הראשון הופץ בדצמבר 1953. מגזין זה שם לו למטרה להציג את הרווק במונחים של שחרור הגבר מהאידיאולוגיה הביתית/משפחתית השלטת – שחרור שיושג באמצעות גילוי מיניותו. הבניית הזהות הגברית באמצעות העיסוק במיניותו הוצגה כ"טבעית" וחיונית יותר עבורו מאשר השתלבותו בתוך המסגרת התובענית והמדכאת של חיי הנישואים. במסגרת מה שדייר (Dyer, 1986: 41) כינה "the playboy discourse", נתפסה ההנאה מקיומם של יחסי מין במונחים מגדריים: הגבר זוכה לסיפוק מיני באמצעות נשים המתפקדות כאובייקט מיני. אך למרות שהנאה מינית זוהתה עם גברים, היו אלה הנשים, שעברו תהליכי סקסואליזציה. מערך יחסי כוחות אלה הוצג ע"י *Playboy* כמשקף את דחפיו האינסטינקטיביים, הטבעיים, של הזכר (Cohan, 1997: 268), אך הייתה זו האישה, לא הגבר, שגופה סומן במונחים מיניים וארוטיים.

הסרט *Pillow Talk* מבטא באופן המובהק ביותר את התפיסה שמגזין *Playboy* ביקש לקדם. אלא שבניגוד לאידיאולוגיה של המגזין, שביקש לחגוג רווקות גברית הוללת ונצחית, מסתיים הסרט באיחוד הטרנסקסואלי ובקץ רווקותו של הפרוטגוניסט. המפגש/עימות של הרווק ההולל עם האישה הקרייריסטית מסתיים בהשתלבותו של הרווק בתוך המסגרת האידיאולוגית הנורמטיבית של איחוד ממוסד. אלא שהאיחוד בסרט זה, כמו בסרטים האחרים השייכים לתת קטגוריה זו של דומיננטיות גברית, אינו תוצר של דומיננטיות נשית הכופה על הגבר הרווק את עולם הערכים שהיא מייצגת, אלא תוצר של מהלך נרטיבי שרירותי ובלתי מנומק. סרטים אלה אינם מתארים את אקט האיחוד ההטרנסקסואלי במונחים של תהליך למידה והמרה של ערכים שגויים שמחזיק בהם הגבר, אלא במונחים של מבנה נרטיבי ז'אנרי הכופה עצמו על מהלך פעולותיהם של הפרוטגוניסטים. במסגרת האיחוד, מוותר אמנם הגבר על הפריבילגיות של הרווק ההולל, אך אינו מוותר על הקריירה המקצועית שלו. האישה, לעומת זאת, מוותרת באקט הנישואים על הקריירה העצמאית שלה. *Pillow Talk* נחתם בהריונה של הגיבורה – הריון המבשר על קץ הקריירה שלה כמעצבת פנים. מרגע שהיא נכנסה להריון היא מוגדרת כאם.

הרווק ההולל נגד הרווקה הקרייריסטית: *Pillow Talk*

סרט זה, כמו סרטים אחרים המשתייכים לקטגוריה זו של הגבר המפתה, מעמת את הרווק ההולל מול הרווקה הקרייריסטית: "Most typically, the 'carefree bachelor' sexualizes the 'careful career girl'" (Cohan, 1997: 275). נישואים מוצגים כאקט של וויתור והקרבה מצד הגבר - הוא מוותר על תחושת החופש והחירות שלו. יותר מזה, אקט הנישואים מוצג במונחים של סירוס. ברד אלן (רוק הדסון), "רווק מקצועי", משווה את הגבר הרווק לעץ ביער, המתקיים כישות חופשית ומאושרת, עצמאית ומשוחררת מדאגות. הנישואים, לעומת זאת,

מציינים את הרגע בו ענפיו של העץ נכרתים, נקטעים – הופכים להיות חלק מהריהוט של הבית – שולחן אוכל, מיטת תינוק.

לעומת חרדתו של הגבר מפני מיסודם של קשרים אינטימיים ורומנטיים, מוצגת האישה הרווקה כמי שמשאת נפשה הוא להינשא. סצינת הקרדיטים של הסרט מלווה בשיר הנושא של הסרט, המבוצע ע"י גיין (דוריס דיין)³:

"Pillow talk, pillow talk, another night I hear my self talk, talk, talk.

Wonder how it would be to have someone to pillow talk with me.

I wonder how, I wonder whom.

Pillow talk, pillow talk, another night to be alone with talk, talk, talk.

When it's all settles down, to have together can be better than one.

All I do is talk to my pillow, talk about the boy I'm going to marry some day, somehow, some time.

There must be a boy".

שיר הפתיחה מגדיר, אם כן, את שאיפותיה ותשוקותיה "האמיתיות" של הגיבורה. למרות קריירה מצליחה כמעצבת פנים, מה שהיא למעשה מבקשת לעצמה הוא להינשא, להפסיק להיות רווקה/בודדה. היא זקוקה לדיאלוג עם פרטנר, ולא מונולוג עם עצמה. גיין עצמה מכחישה במהלך הנרטיב עצמו תשוקה זו. היא גאה למנות בפני עוזרת הבית שלה, אלמה, את הישגיה המקצועיים והאישיים – העבודה הנהדרת והמספקת, המיקום המצויין של דירתה המרוהטת בטוב טעם, המקומות בהם מבילה בזמנה הפנוי ועוד. לכאורה, כך היא טוענת, רווקותה אינה מונעת ממנה דבר. אלא שאלמה, העוזרת המבוגרת, המוצגת כאישה עתירת ניסיון וחכמת חיים, אומרת לגיין: "אם יש משהו שהוא גרוע יותר מאישה שחיה לבד זו אישה המכריזה שטוב לה עם זה". כך, הן באמצעות שיר הנושא, והן באמצעות קולה של האישה המבוגרת ועתירת הניסיון, עורך הסרט דה-לגיטימציה לאישה הקרייריסטית הרווקה. רווקותה אינה תוצר של בחירה חופשית, אלא נתפסת כמחיר שעליה לשלם בגין ההתמקדות בקריירה.

גם הפרוטגוניסט, בראד אלן, מוצג בתחילה באמצעות שירה. בראד הוא פרפורמר – זמר הכותב ומלחין את שיריו בעצמו. בעוד גיין שרה בזמן הצגת הקרדיטים – מחוץ לזמן והמרחב הדיאגטיים של הסרט – תחבולה המייצרת סתירה בין הכרזתה המפורשת אודות רווקותה לבין "האמת" הנחשפת באמצעות מלות השיר, ביצועיו המוסיקליים של בראד מתרחשים בתוך העולם הדיאגטי של הסרט. אצלו, בניגוד לגיין, לא מתגלה סתירה פנימית; המוסיקה משמשת עבורו תחבולה לפיתוי נשים. הפער שמייצר הסרט ביחס לשירתו מכוון ליצור אפקט קומי ולא דיסוננס קוגניטיבי, כמו אצל גיין. האפקט הקומי נוצר כתוצאה מהפער בין האופן בו תופסים הצופים את המטרה לשמה הוא שר, לבין האופן בו תופסות זאת הנשים שאיתן הוא מפרטט. בראד מבצע, שוב ושוב, את אותו שיר עבור נשים שונות. כך, בעוד שהצופים מזהים את הצביון המכאני

והמונוטוני של הביצוע, נראות הנמענות כשהן מתמוגגות מהיצירה שנכתבה כביכול במיוחד עבורן: "את מקור השראתי, איילין/איווט; את שילוב מושלם, איילין/איווט; העיניים שלך, השיער שלך, העיניים שלך – מיוחדים; לכן אין פלא שלכדת אותי ועתה אני שבוי בקסמייך". הממד הרפטיבי של ביצוע השיר – הדבר היחיד המשתנה הוא שמה של האישה אותה הוא מפתה באותו רגע – מבליטה את העובדה שהתשוקה היא הדבר היחיד המניע אותו – תשוקה המנותקת לחלוטין ממושא התשוקה עצמו. ויותר מהתשוקה המינית, מה שמניע את ברד זה עצם תשוקת הכיבוש – התשוקה לכבוש עוד אישה.

המכניות מתבטאת לא רק בביצוע חוזר ונשנה של אותו שיר אלא גם בפרקטיקות השונות שנוקט בראד כדי לייצר אווירה רומנטית: עמעום האורות, הפעלת הפטיפון – באמצעות מתג המופעל בשלט רחוק – עליו מונח תקליט המנגן נעימות רומנטיות, נעילה אוטומטית דלת הכניסה לבית, הפיכת הספה למיטה הנפתחת בלחיצת כפתור. כך, באמצעות פס הקול המוזיקלי של הסרט משרטט הסרט דיכטומיה ברורה בין התשוקות השונות של שני הפרוטגוניסטים: הגבר מזוהה עם טמפרמנט מיני סוער, המתייחס למושא תשוקותיו במונחים של אובייקט מיני. הוא משתמש בשירה כתחבולה שתכליתה ללכוד נשים פתיות לרשתו. האישה, לעומת זאת, מוצגת כנטולת כל תשוקה מינית. תשוקתה האמיתית היא להיחלץ מתחושת הבדידות – בדידות הנגזרת מעצם היותה רווקה – ולהינשא לגבר. שיר הנושא של הסרט, המזוהה כאמור עם ג'יין, מבטא כמיהה נשית לסיטואציה אינטימית ורומנטית לדבר/לנהל דיאלוג עם בן זוג, לאו דווקא לקיים עמו יחסי מין. בניגוד לבראד, המתייחס למיטה כאל אתר של כיבוש ושליטה, מתייחסת ג'יין למיטה כמרחב בו מתרחש דיאלוג בין פרטנרים לחיים. לכן גם תשוקות מיניות אינן נתפסות ע"י ג'יין כמטרה בפני עצמה, מנותקות ממערך שלם של אינטראקציות בין גברים לנשים. באופן כללי יותר, מתייחסת ג'יין לאקט המיני במונחים פונקציונליים – הבאת ילד לעולם. ואכן, שלושה חדשים לאחר מיסודו של הקשר בין בראד לג'יין, היא מתעברת. זהו האידאל הנשי, עפ"י סרט זה: להיות חלק מתא זוגי, ולאחר מכן חלק מתא משפחתי. זו גם המשמעות שניתן להעניק לעובדה שג'יין עוסקת בעיצוב פנים – במסגרת מקצועה היא דואגת לעצב מרחב ביתי חמים, אינטימי, מסודר ונקי. המרחב הביתי של בראד, לעומת זאת, נראה נטול כל חותם אישי ומוצג כאילו היה קן אהבים של רווק נצחי המתפקד כמלכודת לנשים פתיות.

עד האיחוד המיני, מדגיש הסרט את העולמות הנפרדים והשונים של הפרוטגוניסטים. מה שמחבר ביניהם הוא קו טלפון שהם נאלצים לחלוק במשותף. הירארכית הכוח בין הגיבורים מתבטאת בכך שזהו בראד המשתלט על הקו רוב שעות היממה. בכל פעם שג'יין מרימה את שפופרת הטלפון היא נאלצת לשמוע את בראד מפרטט עם אישה אחרת. שיחות הטלפון שמנהל בראד מוצגות במונחים של הנאה, חיזור ופיתוי – הן נטולות כל ממד יצרני או פונקציונלי. שיחות הטלפון של ג'יין, לעומת זאת, מוצגות כענייניות, תכליתיות ויצרניות. היא אינה מכלה את זמנה בשיחות סרק ממושכות, אלא משתמשת במכשיר לצורך עבודתה. כשהיא ניגשת למשרד הדואר כדי להתלונן בפני המנהל הכללי אודות שותפה לקו הטלפון, היא מכנה את בראד "סקס-מאניק". מנקודת מבטה, בראד אינו עושה דבר מלבד לפתות נשים בטלפון. המנהל הכללי מזועזע מהאופן הלא יצרני בו משתמש בראד בטלפון ומבטיח לג'יין כי ידאג לנתק אותו מרשת התקשורת. אלא

שהמפקחת הנשלחת מטעם רשות הדואר כדי לבדוק את תלונתה של גיין נמסה במהירות אל מול מראהו של בראד ומתמסרת לו. הדו"ח שהיא מוסרת לממונים עליה מנקה את בראד מכל אשמה. כך מנסח הסרט את השוני המיני בין הפרוטגוניסטים: הגבר הוא רווק אקטיבי ואגרסיבי החותר בנחרצות למען התנסויות מיניות רבות ככל האפשר; האישה, לעומת זאת, היא רווקה פסיבית ומבושת, חסרה כל תשוקה מינית, המסתייגת מכל קשר מיני ואינטימי.

יצרנותה וחריצותה של גיין מגדיר אותה כמיוחדת ונעלה ביחס לנשים שבראד מפלרטט עמן. אמנם חלומן של כל הנשים הוא להינשא, אך מה שמייחד את גיין הוא סירובה להיענות לחיזוריו של בראד, ולהפוך לאובייקט מיני. היא, בניגוד לאחרות, אינה מוכנה לעשות שימוש בגופה כדי ללכוד גבר. היא גם דוחה בנימוס את ג'ונתן (טוני רנדל) - אמרגנו וחברו של בראד - המחזר אחריה במרץ ומבקש ממנה להינשא לו. היא אומרת לו בפשטות שהיא אינה אוהבת אותו, ולכן אין סיכוי שתיעתר לחיזוריו. באופן הזה מציב הסרט את גיין כסובייקט נשי אוטונומי ובעל רצונות מוגדרים וברורים. ועם זאת, סירובה של גיין לג'ונתן גם מאפשר לסרט לסמן אותה כפריגידיה, כמי שסובלת מ"בעיות במיטה", כפי שמגדיר זאת בראד באחת משיחות הטלפון ביניהם. שיחות אלה מתמקדות בניסיונה להסדיר את בעיית קו הטלפון המשותף. גיין מציעה להקצות את הזמן באופן שווה. בראד אינו מתייחס להצעתה, אלא מאשים אותה בהתערבות בוטה בענייניו האינטימיים והרומנטיים, הנובעת לדעתו מקנאה ותסכול: "את אישה שגרה לבד, ואת לא אוהבת את זה. אני לא יודע מה מטריד אותך, אבל אל תשליכי את בעיות המיטה שלך עליי". גיין משיבה בכעס: "אין לי שום בעיות מיטה שמטרידות אותי". בראד משיב בסרקזם: "כמה חבל". האפקט הקומי של דיאלוג זה נושא כמובן גם משמעות אידיאולוגית. המשמעות שגיין ביקשה להקנות להכרזתה ש"אין לה שום בעיות במיטה שמטרידות אותה" נדחית לטובת המשמעות השוביניסטית של דברי בראד, המסמנים את גיין ואת המרחב האינטימי שלה במונחים של חסר, היעדר. הדיאלוג נושא אופי של חקירה המתנהלת בין פסיכולוג או רופא לבין פצינטי חולה הסובלת מבעיות במיטה; הדיאלוג היא שביצועיה המיניים לוקים בחסר או שיחסי מין אינם מעניינים אותה. כך או כך, היא מסומנת כמי שזקוקה לייעוץ מקצועי על מנת לשקם את הליבידו הפגום שלה. בעקיפין יוצר הסרט זיקה בין האנרגיה הרבה שגיין משקיעה בטיפוח הקריירה שלה כמעצבת פנים לבין קרירותה או אדישותה המינית. תיוגה של גיין ע"י בראד כמי שסובלת מפריגידיה מהווה אמנם חלק בלתי נפרד מהקונבנציה של ז'אנר הקומדיה הרומנטית המגדירה בתחילה את היחסים בין הפרוטגוניסטים במונחים של איבה וקונפליקט, אך הסרט חורג הרבה מעבר למוסכמה הז'אנרית. הוא דואג לאשש "דיאלוג" זו אודות גיין. בסיום שיחת הטלפון בין גיין לבראד נשמע קולה של גיין בוויס-אובר, מהרהרת בכובד ראש בדיאלוגה של בראד: "Bedroom problems?". כך מעניק הסרט תוקף לאבחנתו של בראד: גיין, שדחתה בתחילה בתוקף את הדיאלוג, מוצאת עצמה בתום השיחה מהרהרת בסוגיה זו באובססיות⁴.

האיבה והריחוק בין הפרוטגוניסטים מוצגים לא רק באמצעות הדיאלוג, אלא מסומנים גם באמצעים גרפיים. בכל פעם שהטלפון מצלצל, חל שינוי דרסטי בצורתו של הפריים: בתחילה הוא נחצה לשלושה, אח"כ לשניים. כשהוא נחצה לשלושה, זוהי גיין הממוקמת במרכז הפריים, כאילו פולשת לסיטואציה האינטימית שיוצר בראד עם אחת ממעריצותיו. בהמשך, כשהמסך מאכלס

את בראד וג'יין, הוא נחצה לשניים; הפיצול מבטא עוינות. הקו שמפצל את המסך מעוצב כסימן גרפי של ברק, המסמל את עוצמת האנרגיות השליליות שהם מחליפים ביניהם.

אופיו וטיבו של הפיצול משתנה כשבראד מחליט לכבוש/לפתות את ג'יין. הוא מתחזה לבחור טקסני בשם רקס, שג'יין מתאהבת בו. בשיחות הטלפון ביניהם נשמר עיקרון פיצול הפריים, אך באמצעות המיזנסצינה נוצרת תחושה שהמרחק הגיאוגרפי מתבטל באמצעות הקרבה הרגשית והאינטימית ביניהם - הם כמעט נוגעים זה בזה, במיוחד בסצינה בה כל אחד מהם שרוע באמבטיה, מותחים את רגליהם לעבר מרכז הפריים ויוצרים תחושה כאילו רגליהם נוגעות זה בזה. ועם זאת, למרות האינטימיות הנוצרת במעמדים מסוג זה, עדיין נשמר עיקרון פיצולו של המסך והפרדת המרחב הגברי מהמרחב הנשי. הסיבה לכך טמונה בעובדה שהסיטואציה האינטימית שנוצרת בין הפרוטגוניסטים נשלטת לחלוטין ע"י בראד, המשחק למעשה ברגשותיה של ג'יין.

בראד מתחפש, כאמור, לבחור טקסני בשם רקס סטטסון. הוא מאמץ מבטא דרומי של כפרי המגיע מהפרובינציה לחופשה בניו יורק. רפרטואר ההתנהגות שמאמץ בראד/רקס שואב מהדמויות הטיפוסיות של הקומדיה הרומנטית הקלאסית: התנהגותו הנאיבית מהדהדת את דמותו של הפרופסור המרובע ונטול כל תשוקה מינית; מחוז הולדתו הכפרי והמבטא הדרומי מרפרר לדמותו של הפרטנר השגוי, שנוכח בעיקר בקומדיות הנישואין מחדש. אלא שנוכחותו הקולנועית של רוק הדסון הופכת את דמותו של המתחזה לאטרקטיבית - היא משלבת את תמימותו, כבודו ויושרו של הכפרי יחד עם הסקס אפיל של הכוכב⁵. בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית שימשה דמותו של הגבר התמים אמצעי להגדרת דומיננטיות נשית בלתי נשלטת המלמדת את הגבר את חדוות החיים בכלל ואת חדוות גילוי המין בפרט, הרי שכאן משתמש בראד בטיפוס של הגבר התמים כתחבולה שתכליתה לצוד ולפתות את האישה הבתולה, זו שאינה ממהרת להיענות לדפוס הפיתוי האקטיביים והאגרסיביים של הגבר. במקרה זה, נוקט הגבר בתחבולת ההתחזות כדי להציב את עצמו בפני האישה המפותה כבלתי מאיים, כמסורס. כך מאפשר הגבר לאישה לגלות אקטיביות - בעצם, ליטול על עצמה את תפקיד המפתה. אלא שיחסי הכוח אינם באמת משתנים בעקבות חילופי התפקידים; להפך, באמצעות האפקט הקומי שנוצר כתוצאה מפערי הידיעה בין הצופים לפרוטגוניסטית, שבה ומוצגת הדמות הנשית כאובייקט למניפולציה גברית.

ואכן מרבית הסיטואציות הקומיות המתרחשות במהלך הסרט נשענות על פערי הידיעה של ג'יין ביחס לידיעתם של הצופים ושל הפרוטגוניסט. ג'יין אינה מפסיקה להתפעל מכנותו ואמיתותו של רקס/בראד, נדהמת מכך שהוא מסרב להיכנס לדירתה לשתות קפה בטענה שכבר מאוחר מדי. היא מסמנת אותו מיידית כגבר ראוי להינשא לו: "כמה נחמד לפגוש גבר שאת מרגישה שאת יכולה לסמוך עליו ולהאמין בו", היא מציינת לעצמה בסיפוק. בראד/רקס מנצל את תמימותה של ג'יין כדי להתעמר בה. הוא אינו מעלים את זהותו כבראד, אלא מחליף תפקידים ללא הרף. כרקס הוא ממשיך להפגין את נימוסיו ועדינותו; כבראד, לעומת זאת, הוא מזוהר אותה מפני רקס: "הוא מזויף. אל תתני לו לשטות בך. הוא יזמין אותך לאכול ולרקוד עמו, ואז הוא יפתה אותך

לעלות לחדרו בבית המלון בתואנה שהוא שכח שם משהו, ואז יגיע רגע התשלום". התעללותו הסדיסטית של בראד בגיין נמשכת כשהוא מממש, כרקס, כמעט באופן מושלם את התסריט הקודר ששרטט בפניה. הוא אכן מעלה אותה לחדרו בבית המלון, לאחר שאכלו ורקדו יחד. אלא שאז, בניגוד לתסריט, הוא אינו מפתה אותה. באופן הזה הוא מחזק אצל גיין את התחושה שהוא לא כמו כל הגברים האחרים. אלא שהצופה יודע מה שגיין איננה יודעת – שהוא "גרוע" יותר מגברים אחרים.

בסיבוב השני של ההתעללות מטפח בראד באוזניה התמימות כי העובדה שרקס לא ניסה לפתותה היא סימן להיותו טיפוס "נשי" – חובב מושבע של רכילות, בעל נטיות אובססיביות למתכונים וכרוך נואשות אחר אמו. גם כאן משרטט הסרט, באמצעות בראד, את דמותו של רקס במונחים של הפרטנר השגוי הקלאסי, אשר בנוסף לכך מתאפיין בסממנים "נשיים" או הומוסקסואליים. זהו השלב בו משלים בראד את טויות הרשת סביב גיין; כרקס הוא מתחיל להחצין בפניה רפרטואר התנהגות נשי/הומוסקסואלי⁶. כמו כן הוא מתוודה בפניה שהוא אינו מעז לחזר אחריה משום שהוא לא רוצה לפגום ביחסים הידידותיים שנקמו ביניהם. אלא שהקריירות המינית שהוא מפגין כלפיה היא, כאמור, תחבולה שתכליתה להמריץ את גיין לפעול לפתות אותו. גיין מנסקת את בראד/רקס בלהט, נושמת לרווחה כשהיא מגלה שהוא מואיל להיענות לה.

הם נוסעים לבלות את סוף השבוע בקונטיקט. הם נוסעים במכונית הפתוחה של בראד/רקס. שיערה של גיין מתבדר ברוח, והיא נראית מאושרת. ברקע נשמע שיר המבוצע ע"י דוריס דיי, המבטא נאמנה את תחושותיה הרומנטיות של גיין:

"Hold me tight, kiss me right, I'm yours tonight.

My darling posses me tenderly and breathlessly, make love to me."

הלך רוחה הרומנטי של גיין מבטא למעשה אובדן שליטה, התמסרות הגובלת בהתבטלות עצמית. היא מבקשת מהגבר שיאחז בה, ישלוט בה, יכנס אותה לטובתו. למרות שסצינת הנסיעה לקונטיקט ספוגה באווירה רומנטית, מדגיש הסרט כי מדובר בתחושותיה הסובייקטיביות של גיין. כשרקס/בראד מחייך לעברה, נתפס החיוך במונחים של זדון – משימת הפיתוי הוכתרה בהצלחה; מועד הפירעון הגיע.

מה שמונע את רגע התשלום/פירעון הם מוסכמות הז'אנר של קומדיות המין בשנות ה-50 וה-60. מימוש המלכודת היה מסמן את גיין כפרטנרית בלתי ראויה, וממקם אותה בעמדה של הנשים הפתיות הנעדרות, מתוך קלות דעת, לחיזוריו הבלתי מחייבים של בראד. כמו כן, היענות לפיתוי היה מסמן אותה כטמאה. מימוש האקט המיני היה מסמן את אובדן בתוליה, כמי שתומתה וטוהרתה ניטלו ממנה. במסגרת הקונבנציות של הז'אנר בתקופה זו, רק לגיבור ולפרטנריות הלא ראויות הותר לקיים יחסי מין מחוץ לנישואין. סימונה של גיין בתחילת הסרט כ"מיוחדת" ביחס לנשים עמן מתרועע בראד, מחייב נרטיב שיאשש את שונותה. גיין "ניצלת" כשהיא חושפת את זהותו האמיתית של רקס, שאינו אלא בראד בתחפושת. הדבר מתגלה כשהיא מבחינה בסקיצות

של היצירה המוסיקלית שבראד נהג לנגן ולשיר בפני אהובותיו השונות. רגע הגילוי הוא גם הרגע בו מתאפשר לגיין להשיב לבראד על עקיצתו המכאיבה אודות בעיות המיטה שלה: "אני לפחות יכולתי לפתור את הבעיה שלי באמצעות מיטה אחת. אתה לא יכול לפתור את בעיות המיטה שלך גם באמצעות אלף מיטות". באופן הזה רומזת גיין לתחבולות השפלות שנוקט בראד כדי להשכיב נשים או, לחילופין, על בעיות אימפוטנציה של הגבר האולטימטיבי.

מכאן מתפתח הנרטיב, כמו הרבה קומדיות רומנטיות של התקופה, באופן שרירותי. בראד מספר לחברו ג'ונתן שהוא חש אשמה על ניסיון הפיתוי וההשפלה של גיין. תחושת האשמה נתפסת כהתקה של רגש רומנטי ואינטימי מחייב יותר - אהבה. בראד מזמין את גיין לעצב מחדש את ביתו. היא מנצלת את ההזדמנות כדי לנקום בבראד - היא מעצבת את ביתו בסגנון פרודי של הפלייבוי בשילוב אלמנטים אוריינטליים המעניקים למרחב הביתי צביון של הרמון הממוקם בלב לבו של מרחב טבעי, פראי.

אלא שהנקמה אינה מהווה סימן להיפוך ביחסי הכוח בין המינים. הנרטיב מסתיים כשבראד גורר את גיין ממיטתה ומדירתה המסודרת אל מיטתו ודירתו הכאוטית. היא נגררת/נחטפת מדירתה המעוצבת יתר על המידה למרחב ליבידינלי, רווי תשוקה. אקט "החטיפה" מתבצע לאור יום, במרחב הציבורי של הרחוב הניו יורקי, ובאמצעות לגיטימציה מלאה של נציגי החוק והסדר. כשגיין מתלוננת בפני השוטר שבראד חטף אותה, ומבקשת את עזרתו, עונה השוטר: "אני לא יכול להאשים אותך, גברת - גם אני הייתי עושה את אותו דבר". באופן הזה מאששת סצינת הסיום את מה שלמעשה גיין כל-כך התאוותה לו - להתקיים תחת חזקתו השרירית והכוחנית של גבר שרמנטי. פעולה אגרסיבית זו של בראד נתפסת במונחים של הצהרת אהבה המובילה לנישואין. גיין, חד-משמעית, מעדיפה את המודל הגברי הסמכותי שמייצג בראד על פני המודל הגברי המהוסס, הנוירוטי והאימפוטנטי של ג'ונתן⁷, מחזרה הנלהב של גיין. ג'ונתן מוצג כדמות הלכודה בין הערצתו לחברו בראד לבין קנאתו בו. סגנון דיבורו של ג'ונתן ספוג בטרמינולוגיה פסיכואנליטית, שבהקשר של מעגל זה של קומדיות רומנטיות מסמן אימפוטנטיות. בראד, לעומת זאת, מיוצג, בעיקר בסוף הסרט, כגבר החלטי וסמכותי. ברגע אחד הוא מפר את כללי המשחק/מלחמה בין המינים ונוקט בגישה פטריארכלית ומאצ'ואיסטית מסורתית - מפעיל כוח פיזי על גיין, מוביל אותה בבטחה לעבר המרחב הביתי שלו ומטיל אותה למיטתו. שלושה חודשים מאוחר יותר הוא מתבשר שהוא עתיד להפוך לאב. שינוי זה בסטטוס של הרווק ההולל - הפיכתו לגבר נשוי, ומיד לאחר מכן לאב - מסמן לא רק את כינונו של התא המשפחתי אלא גם מאששת את גבריותו ואת הדומיננטיות שלו במסגרת האיחוד ההטרסקסואלי.

הצלחתה המסחרית הגדולה של קומדיה רומנטית זו הובילה להפקתה של הקומדיה הרומנטית *Lover Come Back* (שונם של הנאהבים, 1962), שאינה אלא וריאציה מדויקת למדי של *Pillow Talk*. בקומדיה רומנטית זו ממוקמים שני הפרוטגוניסטים בלב ליבה של תעשיית הפרסום בעיר מנהטן. כמו ב- *Pillow Talk*, קיים הבדל משמעותי בין שני הפרוטגוניסטים ביחסם לעבודה: קרול (דוריס די) מסומנת כחרוצה ויצרנית, ואילו ג'רי (רוק הדסון) הוא בטלן

הולל. באמצעות עריכה מקבילה מציג הסרט את סדר יומם ההפוך של שתי הדמויות המרכזיות. עבור קרול, כמו כל עובד/פועל נורמלי, הבוקר הוא תחילתו של יום עבודה חדש. מזכירתה מברכת אותה בברכה המסורתית: "בוקר טוב". במקביל נראה ג'רי כשהוא מתקשה להיפרד מהבחורה עמה בילה לילה סוער. הם מתנשקים בלהט, ונפרדים בברכת "לילה טוב". ג'ון צועד באיטיות ובעייפות למשרדו – מבקש ממזכירתו מיץ עגבניות וכוס קפה שחור וחזק.

גם שיטת עבודתם שונה לגמרי: בעוד קרול עובדת בחריצות ובאינטנסיביות עבור הקמפיין הפרסום שהיא עומדת בראשו, פוסח ג'רי על העבודה המפרכת הכרוכה בהכנת קמפיין; הוא מצליח להחתים לקוחות "כבדים" באמצעות מסע עינוגים לילי שהוא עורך עבורם: מלווה אותם למועדון חשפניות ומארגן עבורם אורגיות של מין ואלכוהול. נשים עבורו הן אובייקטים לעסקאות גבריות, מתנה המוענקת להם כבונוס. הסרט אינו מציג יחס זה כלפי נשים במונחים ביקורתיים, אלא להפך – מדגיש את הצלחתו המסחררת של הגיבור והקסם שהוא מהלך על נשים המוצגות כאובייקטים המפנימות את האידאולוגיה הפטריארכלית לפיה עליהן לממש פנטזיות גבריות ואת הרעיון שהן זמינות למלא אחר תשוקותיהם המיניות.

המפגש/עימות בין הפרוטגוניסטים מתרחש ברגע בו מסתבר לקרול שג'רי השתלט על לקוח פוטנציאלי שעמו היא הייתה אמורה להיפגש כדי להציג בפניו את מסע הפרסום שתכננה עבורו בעמל רב יחד עם כל עובדי משרדה. כשנודע לקרול על המחטף, היא מכריזה על ג'רי "מלחמה". מנהל משרד הפרסום מנסה להרגיעה; עבורו, ג'רי הוא כמו טפיל או וירוס התוקף פעם או פעמיים בשנה. קרול מגיבה: "יש שתי דרכים להתמודד עם הוירוס – להילחם בו או לישון איתו. אני מתכוונת להילחם בו". אמירתה אירונית – היא אמנם יוצאת למלחמה נגדו, אך בסופה היא תמצא עצמה ישנה איתו.

העימות הראשון בין הפרוטגוניסטים הוא שחזור של העימותים שאפיינו את הפרוטגוניסטים בסרט *Pillow Talk*: הוא מתנהל באמצעות הטלפון; המסך מפוצל; העימות הענייני אודות הפרת קוד התנהגות מקובל הופך במהרה לעיסוק בחיי המין של קרול. מבחינת הקומפוזיציה, גם כאן נחצה המסך באמצעות אייקון של ברק, המעניק לעימות צביון סימבולי של מלחמת גוג ומגוג. יחסי הכוח בין הפרוטגוניסטים נוטים בבירור לטובתו של ג'רי: הוא מצליח להסיט את השיחה ולהפוך אותה בלתי עניינית; הוא הופך את קרול לאובייקט חקירה; חציית הפריים לשניים אינה שווה – המרחב של ג'רי מרווח למדי, ואילו זה של קרול מצומצם ודחוס.

העימות נפתח כשקרול מתקשרת לג'רי כדי למחות בפניו על התנהגותו הלא אתית ביחס לקליינט שסחב מתחת לאפה. תשובתו של ג'רי בוטה וחריפה: "אל תדחפי את האף הגדול והשמן שלך לעסקים שלי. אם התחום הזה תחרותי וקשה מדי עבורך, תפרשי מהעסק". קרול: "אתה בכלל לא נחשב לפרסומאי מקצועי. אלמלא הייתי לידי, הייתי גם אומרת לך לאיזה מקצוע בדיוק אתה שייך". ג'רי: "הגיד לי בכל זאת". קרול: "אומר רק זאת. אני לא משתמשת בסקס כדי לקדם את האינטרסים שלי". ג'רי: "מתי את כן משתמשת בסקס?" קרול: "אני לא". ג'רי: "תנחומי לבעלך".

קרול: "אני לא נשואה". ג'רי: "אני יכול להבין למה". קרול: "למה אתה מתכוון?" ג'רי: "בעל יכול להיות תחרות. יש מקום רק לבעל אחד במשפחה". קרול: "הלוואי והייתי גבר עכשיו ומיד". ג'רי: "תמשיכי לנסות. אני בטוח שתצליחי לבסוף".

באופן הזה מסגיר ג'רי את יחסו לנשים שאינן מתפקדות על תקן השפנפנה הבלונדינית והטיפשה או כמזכירות, המגישות קפה ומשקאות קלים לשיבות של גברים. בעיניו של ג'רי, הצלחתה של קרול לחדור לענף הפרסום מהווה עדות להיעדר נשיות, להתנהגות "גברית". התעקשותה של קרול לברר את דפוסי עבודתו הפסולים של ג'רי בפני ועדת האתיקה של איגוד הפרסומאים – כלומר, הישענותה על החוק – היא עדות נוספת לתפיסתה העצמית של קרול כחלק בלתי נפרד מהסדר הסימבולי. כאן, כמו ב- *Pillow Talk*, שם פונה הגיבורה לנציב התלונות של משרד הדואר – מתייחסת הפרוטגוניסטית למוסדות והמנגנונים האחראים על אכיפת החוק כדי שיגנו עליה מפני גברים לא יצרניים. אלא שבשני המקרים מתאכזבת הגיבורה לגלות שמנגנוני אכיפת נורמות התנהגות אתיות/מוסריות אינם אפקטיביים במיוחד ככל שמדובר בתלונות של נשים נגד גברים. הם אפקטיביים יותר לטיפול בסכסוכים בין גברים.

המפגש הבלתי מתווך הראשון ביניהם מתרחש כשג'רי נאלץ להתחזות למדען בשם ליינס. כאן, כמו בסרט *Pillow Talk*, נשענות הסיטואציות הקומיות סביב פערי הידע בין קרול ובין הצופים וג'רי. הפרוטגוניסט הפלייבוי מתחפש לדמותו הארכיטיפית של הפרופסור התמים והבתול, המקדיש את מיטב מרצו למחקר בלבד, חסר כל יכולת ליהנות ממה שחברת השפע מציעה לו. קרול מרעיפה עליו תשומת לב ומשבחת אותו על האינטגרטי שלו, על היכולת שלו להעניק. היא אומרת למשל: "אישה יודעת מתי אפשר לסמוך על גבר, ואתה הוא אחד שניתן לבטח לסמוך עליו". מצבים אירוניים אלה תורמים להקטנת יכולת השיפוט שלה ועורכים דה-לגיטימציה לתביעותיה.

כמו בראד, המתחזה לרקס ב- *Pillow Talk*, ג'רי/ליינס מציג את עצמו כמי שאינו מעורה בהוויות העולם – אינו יודע לרקוד, לובש חליפות מיושנות, מצר על כך שלא מצא זמן לבלות. ליינס שב ומזכיר את ג'רי – ממנו הוא מתכוון ללמוד כיצד לחיות. באמצעות תחבולה זו הוא למעשה מלמד את קרול כיצד לחיות; היא לוקחת פסק זמן מהעבודה ומלמדת כביכול את ג'רי/ליינס כיצד לחיות וליהנות: הם משחקים גולף, רוכבים יחד על אופניים, צופים במרוצי סוסים, שטים ביאכטה, רוחצים בים ולבסוף מתנשקים. אינטראקציה אינטנסיבית זו עם ג'רי המתחזה משנה את קרול, המשנה את הופעתה החיצונית. מזכירתה מחמיאה לה: "היום את נראית כמו אישה אמיתית". בכך כאילו מאשרת המזכירה את אבחנותיו המגדריות של ג'רי לפיהן קרול היא גבר בגוף של אישה. האינטראקציה עם ג'רי/ליינס משחררת אותה מהמרחב הקשוח והכפייתי של העבודה לטובת מרחב המקושר עם צרכנות, בילוי, הנאה; בעיקר, זהו מרחב המאפשר לקרול לגלות את זהותה המגדרית והמינית. היא מאמצת את המוטו: "תיהנה מהחיים עכשיו לפני שיהיה מאוחר מדי".

במסגרת ההתחזות עובר ג'רי/ליינס להתגורר עמה; קרול מציעה לו זאת כדי שיוכל לעבוד בשקט, ללא טרדותיו כביכול של ג'רי. אך למעשה היא עושה זאת משום שג'רי/ליינס תמך אותה לעשות כך. במסגרת היפוך התפקידים, הוא מניח לה לפתות אותו. כשהיא מציעה לשתות שמפניה יחד, הוא מזכיר לה מה שמפניה עשויה לעולל לה. כשהוא מציע לה לעזור לה בשטיפת הכלים של ארוחת הערב המשותפת, היא דוחה את הצעתו: "לשטוף כלים זה התפקיד של האישה". כך ממקם ג'רי/ליינס את הפרוטגוניסטית במרחב הנשי המסורתי של עקרת הבית. ואכן, ככל שהקשר ביניהם הופך רומנטי ואינטימי יותר, כך הולכת קרול ומאבדת את כושר העבודה הפורה והיצרני והיא הופכת דומסטית יותר ויותר. כך הופך מסע הבילויים לפיתיון, מלכודת שתכליתה לנתק את קרול מהספרה הציבורית חזרה לספרה הביתית.

במהלך ארוחת ערב משותפת, ממשיך ג'רי/ליינס בהצגה. הוא מציין בפני קרול שהשעה נעשית כבר מאוחרת עבורו – למרות שהשעה היא רק עשר ושלושים בערב – וכי עליו לעלות למיטתו. תמימותו כובשת את הגיבורה. היא מביעה את אכזבתה שעליו להקדים לעלות על יצועו, והוא בתגובה מתוודה בפניה אודות חרדתו מפני כישלון עם נשים – חרדה הנובעת מהיעדר ניסיון מיני. חרדה זו, הוא מוסיף, גורמת לו לחושב שהוא יותר רווק נצחי, שלא יוכל אף פעם ליצור קשר אינטימי ורומנטי עם אישה. התוודותו מעוררת את יצריה הנשיים/אימהיים של קרול המלטפת אותו ומעודדת אותו כאילו היה נער מתבגר: "כל אישה תרצה לאהוב גבר כמוך". ג'רי/ליינס ממשיך להדק את המלכודת כשהוא אומר לקרול בטון מלנכולי: "אילו הייתי יכול להיות בטוח בכך", ומיד, באופן דרמטי, הוא פורש למיטתו. קרול מבקשת להוכיח לו עד כמה הוא טועה: היא שולפת בקבוק שמפניה וכותונת הלילה השקופה שלה כדי לפתות אותו. כך, בדיוק כמו ב - *Pillow Talk*, מוגדרים מעמדים רומנטיים במונחים של זיוף. העובדה שהסיטואציות הרומנטיות הן פרי התחזותו של הפרוטגוניסט לגבר אחר – רגיש, פגיע, חסר ביטחון – מאפשרת לפרק את המושג הרומנטיות ולהציגו כמשהו ריק, נלעג, תוצר כמיהתה של האישה אחר גבר אידיאלי – רגיש, פגיע, חלש, נזקק. תשוקתה לממש איחוד הטרוסקסואלי "אמיתי" מודגש באמצעות השימוש בבקבוק השמפניה וכותונת הלילה השקופה – אובייקטים שהיא שמרה לרגע המתאים.

באופן הזה תוחם הסרט את הרומנטיקה כמושא תשוקתן של נשים בלבד. הרווק ההולל, המזהה את ערגתן של נשים ליחסים רומנטיים, מנצל זאת לצורך מימוש תחבולת הפיתוי שלו. הרווק ההולל נהנה לשחק עם זהויות גבריות שונות על חשבונה של הרווקה התמימה. בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית היווה המשחק תכלית בפני עצמה, כאן הפך המשחק פונקציונלי – אמצעי שתכליתו להשכיב את הרווקה הבתולה והקשה להשגה. עיקרון ההדדיות של המשחק בקומדיה הרומנטית הקלאסית הומרה בקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 במשחק סוליסטי של הגבר על חשבונה של האישה.

אלא שתחבולתו של הגבר לפתות את האישה אינה עולה יפה. כמו ב - *Pillow Talk*, גם כאן תופסת לבסוף הגיבורה שהגיבור הוליד אותה שולל. קרול מגלה זאת בעקבות שיחת טלפון של גבר

אנונימי המדווח לה אודות זהותו האמיתית של ג'רי/ליינס. עתה מתהפך הגלגל, והמצבים הקומיים יתבססו על פערי הידיעה בין ג'רי לבין הצופים וקרול. ג'רי, שאינו מודע לעובדה שתחבולת ההתחזות נחשפה, ממשיך להפגין התנהגות גברית מהוססת, חסרת בטחון, "נשית"; הוא מבקש מקרול: "קחי את ידי, אני לא מפחד יותר. אבל תהיי עדינה איתי", כאילו היה בתולה החרדה מפני האקט המיני וביתוק הבתולים. קרול נוקמת בו – היא מובילה אותו לחוף הים, ומותירה אותו שם עירום כביום היוולדו.

גם כאן, הפתרון הנרטיבי של האיחוד מתרחש באופן שרירותי ומלאכותי. הזוג נפגש שוב בוועדת האתיקה של איגוד המפרסמים. קרול מאשימה את ג'רי שהוא מפרסם מוצר שאינו קיים למעשה. ברגע האחרון מגיע ג'רי לישיבה עם מוצר בשם Vip – עוגיות ספוגות באלכוהול. כל המשתתפים בישיבת הוועדה משתכרים וזוג הפרוטגוניסטים מוצאים עצמם בבית מלון נידח, שיכורים. מאוחר יותר יתברר להם, כמו גם לצופים, שהם נישאו ואף קיימו יחסי מין מבלי שהיו מודעים לכך, משום שהיו שתויים מכדי להבין או לזכור. האקט המיני הוביל להריון. הפרוטגוניסטית, שבתחילה סירבה להכיר בנישואים, נעתרת לתחינותיו של ג'רי להינשא לו. הם נישאים מחדש במהלך כניסתה לחדר הלידה. הריונה מסמן אותה באופן סופי כאישה, ולא כ"בעל נוסף", כפי שהגדיר אותה ג'רי מוקדם יותר במהלך הסרט בהתכוונו לכך שעמדתה האסרטיבית והדעתנית הופכת אותה לסוג של גבר/בעל, לא אישה.

העובדה ששתי קומדיות רומנטיות אלה – *Pillow Talk* ו- *Lover Come Back* – מסתיימות בהריון ולידה מסמנות לא רק את מיקומן של הנשים בספרה הביתית/משפחתית, אלא גם את הדרתן, באמצעות ההריון והלידה, אל מחוץ לספירה הציבורית. בו בזמן משמש האקט המיני המתרחש בין הפרוטגוניסטים אמצעי לסימונו של הגבר כיצור פורה, בעל און. אונות זו מהווה מעין פיצוי או המרה של הדומיננטיות הגברית שלו כרוק הולל. אונו וגבריותו אינם נפגמים כתוצאה ממיסוד קשריו האינטימיים והרומנטיים לאישה אחת. מוסד הנישואים אינו מסרס אותו, כפי שחשש בראד בסרט *Pillow Talk*. דומיננטיות גברית מתבטאת עתה באופן אחר – לא באמצעות כיבושיו המיניים אלא באמצעות כישוריו הפאליים למקם ולקבע את האישה – באמצעות הכנסתה להריון – בספרה הביתית. חתירתו של הנרטיב העוסק ברוק ההולל למקם את האישה בספרה הפרטית, תוך ריקונה מכל נכסיה הסימבוליים שהשיגה במסגרת הספרה הציבורית, היא גם התמה המרכזית של הסרט *Sex and the Single Girl*, אחד הטקסטים הבולטים ביותר שנוצרו במסגרת ז'אנר הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60. חשיבותה של קומדיה רומנטית זו קשורה לא רק להצלחתו המסחרית של הסרט, אלא בעיקר בשל העובדה שהיא מבוססת על ספר עיון רב מכר ורב השפעה הנושא אותו שם, שתרגום תרומה מכרעת לפריחתו של השיח הציבורי באמריקה אודות סקסולוגיה בכלל ואודות מיניותה של האישה בפרט. הרעיון המרכזי של הספר, פרי עטה של העיתונאית הלן בראון, שיצא לאור ב-1962, הוא שרווקות לא רק מקיימות יחסי מין לפני הנישואים – הן אף נהנות מכך. הנמענות העיקריות של הספר היו נשים עירוניות שהצליחו להשתלב בעמדות בכירות בשוק העבודה. הספר ביקש ליצור זיקה בין עצמאות כלכלית של נשים לחירות מינית, וע"י כך לכונן סוג חדש של סגנון חיים בורגני – כזה המבקש

לנתק את עצמו מהאידיאולוגיה הביתית/משפחתית השלטת. ספרה של הלן בראון מהווה מעין מקבילה נשית לדימוי הגברי שביקש המגזין *Playboy* לקדם. הרעיון המפתיע והחדשני להעמיד מודל נשי דומה או זהה למודל של הרווק ההולל, כמו גם הצלחתו המסחרית של הספר, הוביל את חברת הסרטים וורנר, לראשונה בתולדות הוליווד, לרכוש את הזכויות עבור ספר לא – בדיוני תמורת סכום כסף נכבד (Pagni, 1999: 14). אלא שבתהליך העיבוד של ספר הדרכה זה לסרט קולנוע המציית לקונבנציות של ז'אנר הקומדיה הרומנטית, השתנה כמעט לחלוטין צביונו המקורי של ספרה של בראון.

"האם היא או האם היא לא?" – תעלומה נשית, התענגות גברית: *Sex and the*

Single Girl

ההבדלים בין הספר לטקסט הקולנועי ניכרים כבר בסצינת הקרדיטים של הסרט. בעוד שהספר מתמקד, כאמור, בהתנסויות המיניות של נשים רווקות וקרייריסטיות, נפתחת סצינת הקרדיטים בסרטון אנימציה המתאר באופן מרוכז ותמציתי את אופייה וטיבה של המלחמה בין המינים. הסרטון משתמש בסימנים המדעיים והסקסולוגים המציינים את הקטגוריות הביולוגיות "זכר" (חץ המזדקר מחלקו העליון של עיגול) ו"נקבה" (צללב/סימן פלוס המזדקר מחלקו העליון של עיגול) כדי להציג את יחסי הכוח המשתמעים מקטגוריות מיניות אלה. הסימן "זכר" דולק בעקבות הסימן "נקבה". כך מבקש הסרט למחוק את התמורות שהתחוללו ביחסי הכוח המגדריים בזירה החברתית והתרבותית לטובת אישורן ואישושן של הנחות מדעיות-ביולוגיות מהותניות אודות היחסים בין המינים. במסגרת שיח זה נתפסים הגנים של הגבר כחזקים ודומיננטיים יותר מזה של האישה. לשיטתו של השיח הביולוגי, אם מקלפים את התחפושות המגדריות שעוטים שני המינים, נותרים עם הגדרות ראשוניות ובסיסיות של הקטגוריות הביולוגיות – "זכר" ו"נקבה" – שאינן ניתנות לערעור. התרבות, עפ"י תפיסה זו, מבקשת לערער על תוקפה של אקסיומה יסודית: זכרים חזקים יותר מנשים; גברים לעולם יישארו ציידים/מפתים; נשים לעולם יישארו בעמדה של ניצודות/מפותות.

זוהי התזה המדעית-ביולוגית שהסרט יבקש לאשש. הוא יעשה זאת באמצעות מבנה נרטיבי הנושא, במונחים של מלווי (Mulvey, 1975), אופי של חקירה סדיסטית שתכליתה לחשוף את הסוד האופף את זהותה של האישה. חקירה זו מתנהלת ע"י הפרוטגוניסט, בוב ווסטון (טוני קרטיס), עיתונאי חוקר במקצועו. מטרתו היא לחשוף את התרמית, המסכה, מאחורי דמותה של הלן (נטלי ווד), סקסולוגית/פסיכולוגית המתיימרת להיות מקור הסמכות של הידע/אמת אודות המין. התמחותה האקדמית בתחום מהווה בסיס לתביעתה לכוח, הכרה, השפעה. מטרת החקירה שמנהל הגבר היא, אם כן, לחשוף את בורותה של האישה בתחום בו היא מתיימרת לדעת. מנקודת מבטו של הגבר/חוקר, בורותה של הגיבורה היא בבחינת אקסיומה משום שהיא תובעת לעצמה עמדה של מומחית בתחום שהוא נחלתו הטבעית של הגבר, לא של האישה. במובן זה, נתפסת האישה כמי שפלשה לתוך טריטוריית ידע גברית מובהקת.

כך, באמצעות עיצוב מסגרת נרטיבית סקסיסטית, חותר הסרט נגד הספר עליו הוא מתבסס. הספר, שביקש להגדיר את האישה במונחים אקטיביים – תשוקתה להתנסות מינית מהנה המתרחשת מחוץ למוסד הנישואים, עובד לקומדיה רומנטית המבקשת לאשש את הרעיון לפיו לא רק שלא ייתכן שנשים רווקות מתנסות ונהנות ממין מחוץ למסגרת הנישואין, אלא שלא ייתכן שנשים נהנות כלל ממין – ולא משנה אם הסטטוס שלה הוא "רווקה" או "נשואה". לפיכך, תכלית החקירה היא להוקיע ולהדיר את האישה הרווקה והקרייריסטית מהספרה הציבורית בכלל ומהשיח המדעי – סקסולוגי בפרט משום שהן תובעות ומנכסות לעצמן ידע/כוח שאינו נגיש עבורן. זה בדיוק מה שמעלה חקירתו של העיתונאי בוב; הוא מגלה את המובן מאליו, כביכול – את העובדה שהלן הסקסולוגית מעודדת רווקות לקיים יחסי מין לפני הנישואים, אך היא עצמה לא התנסתה בכך באופן ממשי; היא בתולה.

תוצאות החקירה חושפות את הפער בין הידע התיאורטי שנשים קרייריסטיות עשויות להשיג באמצעות נגישותם של מוסדות להשכלה גבוהה – ידע המאפשר גם מוביליות חברתית – לבין ידע שהוא תוצר של פרקטיקה ממשית, תוצר של התנסות מינית עשירה. באמצעות פער זה בונה הסרט דיכטומיה בין רווקות משכילות אך בתולות לבין רווקים מנוסים, תוך הטיית המשוואה לטובת ההתנסות המינית הממשית של הגבר הרווק ודה-לגיטימציה של הידע התיאורטי הנשי. באמצעות דיכטומיה זו חוזר הסרט ומדגיש את הרעיון לפיו שינוי יחסי הכוח בין המינים הוא תוצר חברתי-תרבותי מסוכן המעוות את יחסי הכוח ה"טבעיים", המהותניים, בין המינים.

הסכנה טמונה בכך שנשים קרייריסטיות בכלל ונשים העוסקות במדע הסקסולוגיה בפרט מתפקדות למעשה כגברים. תביעתן של נשים להכיר בהן כאוטוריטה בתחומי ידע המוגדרים ע"י גברים כ"גבריים" מוצגת כמסוכנת משום שיש בהן כדי לערער על תוקפן של אבחנות מסורתיות וטבעיות אודות ההבדלים בין המינים. אישה התובעת להכיר בה כמומחית, פרופסיונלית, היא אישה השואפת – כמו נשים אחרות בתת-קטגוריה זו – להיות כמו גבר⁸. בסרט זה מוצגת סכנה זו באמצעות קידודה התכוף של הפרוטגוניסטית ושל השיח שהיא מבקשת לקדם למונחים גבריים. כך למשל מצהירה הלן שהיא כתבה את הספר משום שרצתה שנשים רווקות יפסיקו להתנהג כמו "עכבריות" ויתחילו להתנהג כמו גברים. היא טוענת שהיא יכולה להשיג מין מחוץ לנישואין בדיוק כמו הגבר. היא עובדת במכון מחקר שכל חבריו, מלבדה, הם גברים; כך היא מוצגת כמי שהשתחלה לתוך מוסד שהוא גברי במהותו. משרדה מקושט בחפצים הנושאים אופי פאלי: פסל של מגדל אייפל, פסל של קופידון הנושא בידיו חץ וקשת, מחזיק סיגריות ארוך. יחד עם זאת חוזר הסרט ומדגיש את הממד ההתחזותי והפיקטיבי של מה שמלווי (Mulvey, 1985) מכנה, בהקשר אחר, "masculinization". הדבר בולט במיוחד, כפי שמציינת פניי (Pagni, 1999: 15), באקט הסרת משקפי הראייה וניקויים – פעולה שהלן מבצעת בכל פעם שהיא נאלצת להתעמת עם עובדת חוסר ניסיונה המיני. אקט זה, ששמלית מעורר קונוטציה לאוונות, הוא סימפטום למבוכה והבלבול המגדרי בה נתונה הלן: בלבול בין תשוקתה להיות כמו גבר לבין חוסר היכולת לממש תשוקה זו בשל היעדר איברי מין הולמים. באמצעות יחסה הפטישיסטי לחפצים שצביונם פאלי, מבקש הסרט לסמן את חוסר יכולתה של הגיבורה למקם את עצמה בעמדה של הגבר האקטיבי והאגרסיבי. בנוסף לתפקודם של חפצים אלה כעדות לשאיפתה של הגיבורה להיות כמו גבר,

משמשים עבודה החפצים תחליף/פיצוי להיעדר יכולתה להחזיק בפאלוס עצמו. אקט הסרת המשקפיים מהווה הודאה בכך; ברגע שהיא מתעמתת מול חוסר ניסיונה המיני היא כאילו משפילה מבט, מוותרת על העמדה של המתבוננת האקטיבית וממקמת את עצמה כמושא מבטו של הגבר החוקר.

כדי לגלות את האמת אודות ניסיונה המיני הממשי מתחזה הפרוטגוניסט לפרנק ברודריק (הנרי פונדה), חברו ושכנו הנשוי. פרנק ואשתו סילביה (לורן באקאל) רבים באופן קבוע על רקע חשדה התמידי של האישה שבעלה בוגד בה עם דוגמניות המדגמנות גרביונים שהוא מעצב. בוב מנצל את העובדה שהלן הרחיבה את תחומי מחקרה והחלה לעסוק בהרגליו המיניים של הגבר הנשוי ומבקש את עזרתה. בוב/פרנק מפברק בפני הלן סימפטומים כוזבים בהשראת איורים שונים התלויים על קיר הקליניקה שלה: "חוסר בטחון", "דיכוי", "הדחקה", "עכבות", ומבקש ממנה שתפא אותו מאימפוטנטיות מינית ממנה הוא סובל בשל הלחצים שאשתו מפעילה עליו. פעולת ההתחזות מייצרת כאן אפקט דומה לזה של פעולת ההתחזות בסרטים *Lover, Pillow Talk* ו- *Come Back Some Like it Hot*. בכל הסרטים האלה משעה הרוק ההולל את האקטיביות והאגרסיביות שלו לטובת התחזות לגבר חלש ופגוע, הנזקק לתמיכה ואמפטיה של דמות נשית קרייריסטית הכמהה למגע עם גבר שניתן לסמוך עליו ולבטוח באהבתו. גם כאן נשענות הסיטואציות הקומיות על פערי ידיעה בין הצופים והגיבור לבין הגיבורה. הצופים יודעים מה שהגיבורה לא יודעת, מה שהיא תגלה רק בשלב מאוחר יותר של הנרטיב. אי ידיעה זו משנה את יחסי הכוח בין המטפלת למטופל. למעשה המטפלת הופכת להיות המטופלת, והמטופל הופך להיות זה שירפא את האישה הרווקה מהפריג'ידיות שלה.

כך למשל בוב/פרנק מתלונן בפני הלן שאשתו חושדת בו שהוא דון זיואן; הצופה יודע מה שהלן לא יודעת – שפרנק אכן אינו דון זיואן, אך בוב כן. כמו כן, מרבה בוב לשאול את הלן שאלות תמימות כביכול שמטרתן ברורה – לסחוט ממנה מידע על הרגליה המיניים. כך הוא משנה את אופיה של הסיטואציה הטיפולית בהעניקו לה צביון ארוטי. בוב מנצל ידע פופולרי אודות הפסיכואנליזה כדי להצהיר על משיכתו המינית להלן, ומממש בכך פנטסיה גברית אדיפלית הממקמת את המטפלת בעמדה של הדמות האימהית הרחומה והמעטירה. כמו כן, כפי שכבר ציינתי קודם לכן, מאפשרת תחבולת ההתחזות לערוך דה-לגיטימציה לא רק למקצועה של הלן, אלא בעיקר לכישוריה המקצועיים. הדבר בולט במיוחד בסצינות הטיפול בהן מגדירה הלן את בעייתו של בוב במונחים של טרנספרנס. היא אומרת לבוב: "אתה לא נמשך אלי אלא אתה משליך עלי... בתת-מודע שלך הפכת אותי ל... " בוב משלים: "לסילביה". הלן מתקנת אותו: "דמות אב. הפכת אותי לדמות אב". בוב מתפלל: "לא דמות אם?" הלן: "לא. דמות אב". כך גם ממשיך הסרט לנסח את תשוקתה של הלן למקם את עצמה בתוך מרחב גברי – לא רק בממשות אלא גם במסגרת השיח הפסיכואנליטי בו היא משתמשת לצורך התהליך התרפויטי של בוב. כך חותר הסרט שוב ושוב להציג את הלן כמי שאינה יודעת על מה היא מדברת, שמערכת המושגים הפסיכואנליטית בה היא משתמשת אינה נהירה לה מספיק – או שהתפיסה הפסיכואנליטית עצמה נטולת כל תוקף אמפירי.

ועם זאת, למרות שהתחזותו של הגיבור נועדה בעיקר כדי לחתור תחת מי שתובעת לעצמה את מקור הסמכות בשם הידע/אמת, חושפת תחבולת ההתחפשות את חרדתו של הגבר מפני עצמאותה של האישה הקרייריסטית. הדבר בולט במיוחד בסצינה בה בוב/פרנק מתוודה בפני הן על חוסר יכולתו לתפקד מינית כשהוא נדרש להתעמת עם נשים "פאליות" מהסוג של סילביה - נשים דעתניות ואסרטיביות המייצרות תחושות של בלבול וחרדה בקרב הגברים. במידה רבה, זוהי תגובה גברית טיפוסית לשינוי יחסי הכוח בין המינים. העובדה שהלן מצהירה שהיא מרוצה מרווקותה, שהיא אינה ממחרת להתחתן, שאם היא תתחתן זה לא יהיה בגלל אהבה, סקס או רומנטיקה - משנה את כללי המשחק בין המינים. הן מייצגת סוג חדש של נשיות - מודרנית, שוות ערך לגבר, קרייריסטית ועצמאית. היא שבה ומצהירה שהיא לא תקריב את חירותה ואת כבודה המקצועי שלה עבור אף גבר.

חרדה זו, המוסווית ע"י הסרט באמצעות תחבולת ההתחזות של בוב, מיטיבה לבטא, לדעתה של פניי (Pagni, 1999: 16), את הצורך של הגבר להתמודד עם תביעותיה של האישה החדשה. אלה חורגות הרבה מעבר לרצונה להשתלב במסגרת הספרה הציבורית; הן כוללות תביעה לסיפוק מיני שוויוני - לחוות אורגזמה. תביעה זו נשענה על ממצאי דו"ח קינסי (Kinsey, 1955) אודות מיניותה של האישה. עפ"י דו"ח זה נשים מסוגלות להגיע לאורגזמה מינית בדיוק כמו גברים. לממצא זה יש השלכות קריטיות על האינטראקציה המינית בין גברים ונשים. גברים נתבעו עתה לספק לא רק את צורכיהם המיניים שלהם עצמם, אלא גם את תשוקותיה של האישה. קינסי שינה את תפיסת איבר מינה של האישה כאילו היה כלי קיבול עבור איבר מינו של הגבר, וביקש במקום זאת להתייחס כאיבר המגיב לגירויים ומקור לאורגזמה. לכן מעתה נמדד אוננו של הגבר עפ"י מיומנותו וכישוריו להביא את האישה לידי אורגזמה. תביעה חדשה זו עוררה לא מעט חרדות גבריות משום שאיבר מינה של האישה, במיוחד הדגדגן, נתפס כאתר אפל ובלתי ידוע. חוסר היכולת לספק מינית את האישה נתפס עתה כסימן המעיד על פגם בגבריותו של הגבר.

הסרט *Sex and the Single Girl*, כמו גם קומדיות אחרות המשתייכות לקטגוריה זו, מבקש לשכך חרדה גברית זו באמצעות הצגת שני מודלים שונים של נשים: הסוג הראשון הוא של אישה קלה לפיתוי, שאינה מציגה בפני הגבר שום תביעות מיניות, ומסתפקת בעצם שהייתה בחברתו; בכך לא רק שהיא אינה מעוררת את חרדותיו אלא מסייעת לו להבנות זהות גברית שאננה ובטוחה בעצמה. הסוג שני, לעומת זאת, הוא של אישה רווקה וקרייריסטית נטולת כמעט כל עניין במין אלא אם כן הוא מתרחש בתוך המסגרת הממוסדת של מוסד הנישואים. כך מייצרת קטגוריה זו של קומדיה רומנטית מודל נשי המנותק מתשוקות מיניות ומהווה אנטי-תזה לממצאיו של דו"ח קינסי. "השתקת" תשוקותיה המיניות של האישה, הצגתה כבתולה או פריגידיט, מאפשר לקומדיה הרומנטית להציב דמות גברית שהדומיננטיות שלו היא תוצר ניסיונו המיני העשיר עם נשים הנעדרות בקלות. באמצעות יתרון זה מכפיף הגבר את תשוקותיו הכוחניות כדי להחילן גם על האישה הרווקה והקרייריסטית. לכן נכונותו של הגבר להשתלב במוסד הנישואים, תוך ויתור על רווקותו, אינה אלא תחבולה שנועדה לשכך את חרדתו מפני תובענות האישה העצמאית. במסגרת ממוסדת זו חוזר האקט המיני להיות מה שהוא היה "תמיד" - לפני הגילוי אודות

הפוטנציאל האורגזמטי הטמון באיבר-מינה של האישה. האקט המיני הופך להיות בו בזמן הן מקור לסיפוק מיני עבור הגבר והן אקט של השתקת תביעותיה המיניות של האישה; באופן זה יחזור איבר מינה של האישה לתפקד במונחים של רבייה ולא במונחים של סיפוק מיני.

סצינת הפיתוי בסרט מדגימה היטב את הקונפליקטים והסתירות בהם שרוי הגבר ואת האופן בו הוא מנסה לשכך את חרדותיו ביחס לתביעותיה המיניות של האישה. בוב/פרנק מזייף ניסיון התאבדות; הלק חשה להציל אותו והוא מפיל אותה יחד עמו למים. לאחר מכן הם מגיעים לביתה של הלק, כדי לייבש את בגדיהם הרטובים. זה בדיוק הסצנריו שבוב/פרנק תכנן – לחדור למרחב הפרטי של הלק כגבר הסובל מבעיות אימפוטנציה. במקום בגדיו הרטובים, נותנת לו הלק את חלוקה הפרחוני של אמה⁹, המסמן אותו כנשי. כדי לשכך את האפקט שעשוי לעורר החלוקה הנשי, חותרת סצינת הפיתוי לחשוף את בורותה של הלק בכל הקשור להתנסות מינית ממשית, ולהציג את הידע התיאורטי שלה כחסר כל ערך. אמצעי נוסף שנוקט הסרט כדי לשכך חרדה זו הוא להציג את אבחנותיה המקצועיות של הלק ביחס למין כאנטי-תזה לעמדותיה הפמיניסטיות. כך למשל היא נוטלת את ידו של בוב חסר הישע ואומרת לו:

“One of the many ways to control a woman is through the power of touch... Also, there are certain, erogenous areas of the body – the back and sides of the neck”.

הלק, במלים אחרות, חושפת בפני הגבר את נקודות התורפה של האישה, מגלה לו מהם האמצעים שעליו לנקוט כדי לשלוט בה. השליטה תושג באמצעות היכרות עם גופה של האישה, במיוחד עם מרכזי העונג שלה. אלא שהלק אינה מציגה את מרכזי העונג של האישה במונחים של גילוי ושחרור פמיניסטי אלא חושפת בפני בוב/פרנק מידע שיאפשר לו שליטה עליה. ואכן בוב מלטף ומנשק את הלק באותם אזורים בגופה – אך לא כדי לעוררי את תשוקתה אלא בעיקר כדי לפרקה מנכסיה כאישה מודרנית ועצמאית. היא מאבדת שליטה ומתקשרת לאימה בקול ומבקשת את עצתה – היא התאהבה בגבר נשוי. היא הופכת להיות נערה אובדת עצות, שאינה מסוגלת להתמודד עם מצבי משבר.

“פרוייקט” הקטנתה של הלק – הפיכתה מקרייריסטית אסרטיבית ובטוחה בעצמה לנערה מבוהלת וחסרת ביטחון הזקוקה לעצה ההורית של האם – משתלב היטב עם האופן בו מצולמת הלק במהלך הסרט. אופן הצילום מבליט את איברי גופה השונים: רגליה החטובות, שדיה החשופים חלקית. כך, באמצעות פטישיזציה של גופה, ממקם הסרט את הלק המשכילה והאינטלקטואלית באותו מישור בו הוא ממקם כמעט את כל הנשים בסרט – הדוגמניות המדגמנות גרביונים נשיים במפעל של פרנק; סוזאן, מזכירתו הבלונדינית והטיפשה של בוב. פרנק עצמו הוא פטישיסט פתולוגי של רגלי נשים חטובות. קירות המפעל שלו מכוסים בכרזות ענקיות המציגות את רגליהן החטובות של דוגמניות נטולות פנים, נתונות בגרביונים שחורים. רגליהן הארוכות והחטובות של הנשים מוצגות אמנם כמאיימות, פאליות – אך האובייקטיביזציה שלהן באמצעות פרגמנטציה של גופן מאפשרת לגבר לשכך את חרדותיו ולהפגין את שליטתו המלאה בהן.

במקביל לתהליך הקטנתה של הלן, נאלץ מכון המחקר בו עבדה לסגור את שעריו בשל השערורייה שחולל ספרה. סגירתו של המכון הוא הביטוי המובהק ביותר לאובדן הלגיטימציה לנוכחות נשית עצמאית וקרייריסטית במרחב הציבורי. בסוף הסרט, כאשר האיחוד ההטרסקסואלי בין בוב להלן מתממש, הלן מגדירה את הסטטוס שלה בשוק העבודה כמובטלת. לא רק משום שהמכון נסגר, אלא בעיקר משום שברגע שהיא הפכה מבחורה רווקה לאישה נשואה היא ממילא מחויבת למקם את עצמה מחדש בספרה הביתית. היא עצמה מכריזה בסצינת הסיום, תוך שהיא מחזיקה בזרועותיה בובה של קוף באופן המזכיר אם המחזיקה תינוק: "אני לא רוצה להיות נערה רווקה – אני רוצה את בוב ווסטון!". כלומר, הלן לא רק וויתרה על הקריירה שלה למען איחוד הטרסקסואלי עם בוב אלא גם כבר ממקמת את עצמה בעמדה המסורתית של אם. הקריירה נדחית לטובת "ייעודה" הביולוגי הטבעי. האיחוד ההטרסקסואלי מתממש אם כך באמצעות דה-לגיטימציה של השיח התרבותי שאחראי לייצורו של סובייקט נשי קרייריסטי, עצמאי ובעל תביעות מיניות; במקום זאת מבשר האיחוד ההטרסקסואלי על כינונו המחודש של השיח המסורתי, זה המבוסס על סדר ביולוגי-טבעי הממקם את הגבר כמפרנס וכיצרן הבלעדי של התרבות בספרה הציבורית (בוב ימשיך לעבוד כעיתונאי ועורך בכיר במגזינים פופולריים); האישה, לעומת זאת, שבה למלא את תפקידה הרפרודוקטיבי כאם בספרה הביתית/משפחתית. באופן זה דוחה הסרט *Sex and the Single Girl* לא רק את צביונו המקורי של הספר עליו הוא מבוסס, אלא גם את השיח המיני אודות אפשרויותיה של האישה לממש את תשוקותיה המיניות.

קטגוריה שנייה - דומיננטיות נשית: התשוקה להינשא

הקומדיה הרומנטית הקלאסית הציגה דמויות נשיות דומיננטיות שהונעו ע"י המוטיבציה לשנות את דפוסי התנהגותו הנוקשים והמרובעים לטובת סגנון חיים פרוץ וחופשי, משוחרר מכבליו המדכאים של הסדר הסימבולי. במרבית הסרטים המשתייכים לקטגוריה זו מצליחה הגיבורה לנתק את הגיבור מעיסוקיו ה"רציניים" – עיסוק במחקרים המוצגים כאזוטריים, ובעיקר לא רלוונטיים – לטובת אינטראקציה אינטנסיבית המתאפיינת במשחק והרפתקה. בתוך כך סימנו הסרטים את האיחוד של הזוג במונחים של נסיגה לעולם הקסום וחסר הדאגות של הילדות. לעומת זאת, נשים דומיננטיות בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 לא רק שאינן מציעות שום אלטרנטיבה לסדר הפטריארכלי, אלא מבקשות למעשה לאשש אותו בעצם תשוקתן להינשא. כוחן מתבטא ביכולתן להמיר את ערכיו של הרווק ההולל לטובת כינונה של מסגרת ביתית ומשפחתית. במובן זה, קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו אינן שונות עקרונית מהקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות גברית. ההבדל העיקרי ביניהן הוא שבקומדיות הרומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות נשית האישה היא זו הנוקטת בתחבולות שונות כדי לגרום לגבר לוותר על רווקותו לטובת מסגרת הנישואים. קומדיות רומנטיות בשנות ה-50 וה-60 המתאפיינות בדומיננטיות גברית נשענות על נרטיב שבמסגרתו חותר הפרוטגוניסט - באמצעות תחבולת ההתחזות - לפתות את האישה הרווקה והקרייריסטית, נכשל ולבסוף מוצא עצמו נשוי לה; ברוב הקומדיות הרומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות נשית, לעומת זאת, האישה היא זו ששמה לה למטרה לפתות את הגבר – אך לא כדי להכניסו למיטתה אלא כדי לממש איחוד

הטרנסקסואלי ממוסד. לעתים הן מוכנות להיענות לתשוקותיו המיניות של הגבר – אך הן עושות זאת לא לשם ההנאה המינית אלא כטקטיקה שהאסטרטגיה שלה היא לממש את תשוקתן להינשא.

מה שמאפיין נשים אלה, בניגוד לנשים בקטגוריה של דומיננטיות גברית, היא העובדה שהן נטולות כל שאיפות קרייריסטיות או שהן מוכנות לוותר על הקריירה שלהן לטובת חתונה ונישואים. כך למשל הסרט *The Moon is Blue* (**הירח הוא כחול**, 1953) מתמקד בפטי (מגי מקנמרה), מזכירה פשוטה מהמעמד הנמוך, המנצלת אובססיה גברית לפתות נשים ולהשכיב אותן כדי להפיל אותו ברשתה ולגרום לו להינשא לה. כבר בתחילת הסרט, המתרחש על בניין האמפייר סטייט-בילידנג, נראית הגיבורה כשהיא מפתה את הגיבור באמצעות נעיצת מבט מזמין. הגיבור, דון גרישם (וויליאם הולדן), אדריכל מבוסס בעל משרד בבניין, נלכד ברשתה כשהוא עוקב אחריה – החל משוטטותה בחנויות המהודרות של הבניין ועד עלייתה לגג הבניין.

הוא מקווה לפתותה באמצעות כסף: הוא קונה עבורה את הליפסטיק הוורוד שהיא כל-כך התאוותה לו, אך וויתרה עליו בשל מחירו היקר; הוא מחזיר לה את דמי הכניסה לגג הבניין בטענה שהוא הזמין אותה. תמורת זאת הוא מבקש ממנה לרדת למשרדו כדי לחפש "חוט ומחט" לכפתור שנקרע ממקטורנו המהודר. החוט והמחט מתפקדים בהקשר זה כמטאפורה לאקט מיני. דון בטוח שפטי אינה מודעת למשמעות המינית של הצעתו. הוא תופס אותה כבתולה תמימה. אלא שדון לא יודע שפטי רק מציגה את עצמה כתמימה – היא יודעת בדיוק מהי כוונתו. כשהם לא מצליחים לאתר את החוט והמחט במשרדו, היא נענית להצעתו לתפור את המקטורן בדירתו. היענותה המהירה והבלתי מהוססת להצעתו של דון מסמנת אותה לכאורה כטרף קל, אך למעשה היא פועלת באופן המעיד שתחבולות הפיתוי שהוא נוקט שקופות ובנליות; היא "קוראת" אותו ואת כוונותיו מבלי להתאמץ במיוחד משום שהתנהגותו אינה חורגת מהרפרטואר המוכר של הרווק ההולל.

כך, כבר בתחילת הסרט, מוצג מערך יחסי הכוחות בין המינים. דון בטוח שנקרתה בדרכו הזדמנות לפתות אישה בקלות רבה. אך דון אינו יודע מה שפטי והצופים יודעים – שהוא למעשה אובייקט הפיתוי. ההכרה ביחסי הכוח הממשיים ביניהם מתחווית לדון באופן הדרגתי. בתחילה, במהלך נסיעתם לדירתו היא מספרת לו שהיא רוצה להתחתן עם גבר עשיר בגיל העמידה. היא מוסיפה שלא אכפת לה שיהיו לו חמישה ילדים. כשהוא מציין בפניה, נדהם, שזה לא נשמע הכי רומנטי, היא מגיבה: "לא אכפת לי שזה לא רומנטי, רומנטיקה זה לבנות טיפס-עשרה". אלא שהצהרה זו, יותר משהיא מבטאת את עמדתה הרגשית של הגיבורה, משמשת תחבולה שתכליתה לאתגר את דון לתפוס את עמדת המורה/מחנך כדי לשנות את השקפת עולמה האנטי רומנטית כביכול של הפרוטגוניסטית.

בהמשך הנסיעה במונית פונה פטי אל דון ושואלת אותו במפתיע אם הוא ינסה לפתות אותה. דון משיב לה במבוכה שלא נהוג לשאול שאלות כאלה, אך למעשה זה בדיוק מה שהוא מתכוון לעשות. באמצעות הצגת השאלה – זו ש"לא נהוג לשאול" – חושפת פטי, בדרכה המיתממת, את כוונותיו

האמיתיות של דון ומביכה אותו. ההפתעה והמבוכה הופכים את התנהגותו מהוססת וחסרת ביטחון.

ככל שהנסיעה נמשכת, כך הופכת פטי אקטיבית יותר. היא מציינת בפני דון את גבולות המותר והאסור ביחסיה עם גברים: "להתנשק זה בסדר, אך לא יותר מזה... כשאישה הולכת לדירתו של גבר, זה נגמר תמיד באחת משתי הצורות הבאות: או שהיא מאבדת את מוסריותה או שהיא נלחמת עליה". כדי להבהיר לדון בצורה חד-משמעית שהיא שייכת לסוג הנשים הנלחמות על מוסריותה היא מצהירה: "אני עצמי בתולה"¹⁰. כך, כמו סוכן/ת מכירות התוקע בתחילה רגל בדלתו של הלקוח כדי להכניס מיד לאחר מכן את גופו ואת הסחורה שהוא מבקש למכור, מפתה פטי את דון להאמין שנקרתה בדרכו הזדמנות לטרף קל רק כדי להיווכח שהיא זו שתקבע את כללי המשחק ביניהם.

הדבר מתבטא גם בכך שפטי מרבה לחקור את דון ולשאול אותו שאלות אודות חייו האינטימיים. היא שואלת אותו למשל אם יש לו פילגש/מאהבת. כשהוא שואל אותה מדוע היא חושבת כל הזמן על סקס, היא עונה – "האם לא עדיף עבור בחורה לחשוב על מין מאשר לעסוק/לעשות במין?". בתוך כך מסומנת פטי ע"י הסרט וע"י דון עצמו כנערה מיוחדת, אקסצנטרית, "סקרובולית" בלשונו של דון. ייחודה מתבטא בכך שהיא אינה נרתעת להפר את הקוד ההתנהגותי לפיו אין שואלים שאלות הקשורות להרגליו המיניים והאינטימיים של הגבר. כשמגיעים פטי ודון לדירתו, היא ממחרת להציג בפניו את כישוריה הדומסטיים בתחום התפירה והבישול. היא מתאהבת במטבח המאובזר, ומצרה על כך שדון ממעט לעשות בו שימוש. כך, באמצעות כישוריה ה"טבעיים" כביכול, היא משתלטת על המרחב הביתי של דון – היא שולחת אותו לקנות מצרכים לארוחת הערב ומתחילה בהתקנת הארוחה.

כניסתו של דיוויד סלייטר (דיוויד ניבן) – שכנו של דון ואביה של סינתיה, חברתו לשעבר של דון – לדירתו של דון מנוצלת ע"י פטי כדי לעורר את קנאתו של דון. היא מניחה לדיוויד לחזור אחריה; במהרה הוא נשבה בקסמיה ומציע לה להינשא לו. הוא מונה את מעלותיה: את אינטליגנציה ויעילה, צעירה ועליזה, בעלת נפש הרפתקנית, בשלנית מצוינת – ויש לך רגליים ארוכות ומשגעות. הוא מציע לה במתנה 600 דולר שהוא הרוויח מ"קפיטליסט מרושע וחסר רחמים". בהמשך יסתבר שכוונתו היא לדון. באופן הזה מגדירה קומדיה רומנטית זו את יחסי הכוח בין המינים במונחים מעמדיים. פטי לוקחת ממנו את הכסף, כביכול מתוך תמימות – ומנשקת אותו לאות תודה. אך זו נשיקה לא תמימה. היא מאריכה את רגע הנשיקה, ומעניקה לה ממד ארוטי בנשיקה אותו על שפתיו. תחבולה זו נועדה לעיניו של דון, שחוזר לדירתו עם המצרכים ונאלץ לראות את חברו מתנשק עם פטי. דון מגיב בכעס: "את מסתובבת עם כל טום, דיק והארי ומנשקת אותו?"¹¹

עתה מבין דון שהוא אינו מועמד בלעדי, וכי ראוי שימהר להציע לפטי נישואים לפני שיהיה מאוחר מדי. סצינת הסיום של הסרט סוגרת מעגל: היא מתרחשת על גג האמפייר סטייט בילידנג. דון מציע לפטי להינשא לו, תוך שהוא מתוודה בפניה: "כשראיתי אותך לראשונה מחייכת, אמרתי

לעצמי כזה חיוך אני רוצה עם מיץ התפוזים שלי כל בוקר". למרות הכרזת אהבה שוביניסטית זו, פטי לא אכפת. היא מבינה שבמציאות מעמדית בלתי שוויונית, נהנה הגבר מהפריבילגיה להתייחס לבת זוגו במונחים של משרתת שתפקידה לחייך כשהיא מגישה לבעלה את ארוחת הבוקר למיטה. אך היא עצמה הצליחה להשיג את מבוקשה. היא הצליחה להפיל ברשתה את דון. הסרט מסתיים אמנם בתחושה שהנישואים הם גם תוצר של אהבה הדדית – פטי מתעקשת שדון יצהיר על אהבתו לה – אך הצהרות האהבה ההדדיות אינם מצליחים להסוות את העובדה שהאיחוד ההטרסקסואלי ביניהם הוא תוצר של סדרת תחבולות מחושבות ומתוכננות שהפעילה פטי על דון.

גרסה וולגרית יותר של תמה זו נמצאת בקומדיה הרומנטית *How to Marry a Millionaire* (כיצד להינשא למיליונר, 1953), סרט העוסק בשלוש נשים צעירות המקדישות את כל זמןן ומרצן בחיפוש אחר בעל עשיר, ונוקטות לשם כך בשלל אמצעים, המייצרים אמנם סדרה של סיטואציות קומיות המהדהדות במידה מסוימת את הדמות הנשית הבלתי נשלטת של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, אך ההבדל ביניהן נותר עצום; בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית ביקשה הדמות הנשית הבלתי נשלטת לערער על המעמד והסטטוס השאנן של הגיבור-פרופסור, הרי שבקומדיה זו חותרות הנשים למסד קשרים הטרסקסואלים עם גברים מתוך תשוקה להשתייך למעמד הגבוה הנשלט ע"י גברים.

פערים מעמדיים בין גברים ונשים עומדים גם בבסיסן של הקומדיות הרומנטיות *Sabrina* (סבריינה, 1954) ו- *Love in the Afternoon* (1957). בסרט *Sabrina* הגיבורה (אודרי הפבורן) היא בתו של נהג המשרת את משפחת לאראבי העשירה. ההפרדה המעמדית מתבטאת בכך שסבריינה ואביה מתגוררים בדירה קטנה מעל המוסך בעוד שמשפחת לאראבי מתגוררת בטירה מפוארת, המרוחקת פיזית מהמרחב בו ממוקמים צוות העובדים והמשרתים. סבריינה מאוהבת בדיוויד (ווליאם הולדן), אחד משני בניה של הזוג לאראבי. דיוויד הוא פלייבוי נחשק, המתחתן ומתגרש בתכיפות רבה; הוא נהנתן, ראשו שקוע בכיבוש ופיתוי של נשים יפות. הוא מוצג כטיפוס אקסצנטרי – חובב מסיבות ואירועים חברתיים נוצצים, אוהב לשתות שמפניה משובחת, מפלרטט עם נשים יפות ועשירות, נוהג בפראות במכוניות יוקרה, חונה במקומות חנייה אסורים. עבורו, סבריינה אינה אלא ילדתו הקטנה של נהג המשפחה. הוא כלל אינו מבחין בה. היא, לעומת זאת, עוקבת אחר מעשיו, מפנטזת על הרגע בו היא תהיה האישה הבאה שהוא יפתה.

אביה מנסה להסביר לה שחלומותיה הרומנטיים נטולי כל אחיזה במציאות. הוא שב ואומר לה שמשטר דמוקרטי לא תקף לגבי עניים. הוא תקף רק לגבי עשירים, שבזכות כספם יכולים לעשות ככל העולה על רוחם. אלא שסבריינה נחושה בדעתה להשיג לעצמה את דיוויד. היא נשלחת ע"י אביה לפריז ללמוד בישול על מנת להכשיר את עצמה לחיי נישואין. אלא שהשהייה הממושכת בפריז מהווה עבורה הזדמנות להרחיב את היכרותה עם העולם. בפריז היא לומדת לא רק לבשל, אלא בעיקר כיצד להיות – כיצד להיות חלק ממרחב הרבה יותר גדול מהעולם המצומצם שהיא

חיה בו עד עתה. בתום הכשרתה המקצועית בפריז היא מבטיחה לעצמה שהיא לא תתבונן יותר על העולם מהצד - היא מבטיחה לעצמה שהיא לעולם לא תברח יותר מהחיים או מהאהבה. באמצעות השינוי ההכרתי שהיא חווה ביחס לתפיסתה העצמית, היא גם משנה את סביבתה. היא יצאה לפריז כילדה וחוזרת כאישה בשלה ומגובשת מבחינת זהותה המינית. יחד עם זאת, מבליט הסרט שהשינוי הדרסטי בהופעתה הוא גם תוצר של משחק, העמדת פנים: סגנון דיבורה המעודן, שמלותיה הנשיות, כלב הפודל המלווה אותה משמשים אותה כדי לפתות את דייוויד להתאהב בה. ואכן, כשדייוויד נתקל בסבריינה לראשונה הוא לא מזהה אותה כילדתו הקטנה של נהג המשפחה. הוא בטוח שהיא בת למשפחת מיליונרים. מסוחרר, הוא מזמין אותה לנשף היוקרתי והמסורתי שמשפחתו מקיימת כל שנה.

נוכחותה האקסצנטרית של סבריינה מפרה את האיזון וההרמוניה שאפיינה את המרחב הביתי של משפחת לאראבי. בני המשפחה נחרדים מהאפשרות של חתונה בין דייוויד לסבריינה. איחוד הטרנסקסואלי זה יחולל שערורייה ציבורית (נישואים בין-מעמדיים), אך בעיקר יפגע בעסקי המשפחה: ליינוס (האמפרי בוגארט), אחיו של דייוויד, ומנהל העסקים של המשפחה, אילץ את אחיו להינשא לבחורה שהוריה העשירים המחזיקים בבעלותם שדות נפט. כדי לסכל אפשרות זו מחליט ליינוס לחזר אחר סבריינה ובכך להרחיקה מדייוויד. החלטתו של ליינוס מוצגת כבעלת משמעות רבה – ליינוס התנזר זה שנים מכל מגע אינטימי ורומנטי עם נשים.

במהלך התהוותו של הקשר הרומנטי בין ליינוס לסבריינה, הוא חושף בפניה את הסיבה להתבודדותו והתנזרותו של ליינוס. הוא מספר לסבריינה שהוא עדיין סובל מאהבה נכזבת ומעדיף את הבדידות שבחיי רווקות. סבריינה מנסה לעודד אותו לנסוע לפריז – עיר שגורמת לבני אדם לשנות את השקפת עולמם, במיוחד בתחום הרומנטי. ליינוס בתגובה אומר לה שהוא היה פעם בפריז, אך רק כדי להחליף מטוס. סבריינה משיבה ש"בפריז צריך לפתוח חלון ולתת לאהבה להיכנס". ליינוס משיב: "פריז היא בשביל נאהבים – לכן נשארתי שם רק 35 דקות". העיסוק בפריז כמרחב רומנטי מהדהד את חשיבותה ומשמעותה של העיר בסרט *Casablanca*. המפרי בוגארט, המגלם את דמותו של ליינוס, מתכתב עם הסרט בו כיכב, ובעיקר עם המשפט שהוא אומר לאינגריד ברגמן, רגע לפני שהם נפרדים לנצח: "תמיד יהיה לנו את פריס". כאן, לעומת זאת, הוא מתייחס לעיר פריז באופן שהוא חף מכל ממד סנטימנטלי או רומנטי.

אלא שבעוד שבמלודרמה *Casablanca* נאלצים הפרטנרים לוותר על מימוש האיחוד ולהסתפק בזיכרונות משותפים אודות פריז, הרי שבמסגרת קומדיה רומנטית זו הופכת פריז למרחב בו מתממש האיחוד בין סבריינה ללינוס. ובניגוד למלודרמה, שם הגיבור הוא זה שהחליט להיפרד – למרות מחאתה של הגיבורה, כאן סבריינה היא זו המצליחה להמיר את עמדתו האנטי-רומנטית של ליינוס לטובת איחוד הטרנסקסואלי המתרחש במרחב רומנטי. בעוד שבמלודרמה *Casablanca* דווקא אי מימושו של האיחוד עשוי להתפרש כמימושה של האהבה וכביטוי מובהק של אקט רומנטי, כאן הרומנטיות נובעת מיחסה התמים ו"האמיתי" של סבריינה כלפי מושג האהבה והרומנטיקה. סבריינה מצליחה להעביר את הגיבור מהתחום הקר והרציני של

עסקים לתחום החם והרומנטי של האהבה. ליינוס מוותר על הכוח וההשפעה של עולם העסקים לטובת המרחב הרומנטי של פריס.

פריס הנחשקת מהווה מרחב רומנטי גם בקומדיה הרומנטית *Love in the Afternoon*. הגיבור (גארי קופר), מיליונר בשם פלינגן, הוא סלבריטי המופיע תדיר בטורי הרכילות של עיתוני החברה. שמו נקשר לפרשיות אהבים שערורייתיות וקצרות מועד. הוא מקיים יחסי מין עם נשים מכל הסוגים: רווקות, נשואות, תאומות, אורגיות רבות משתתפים. כמו כן, מתפרסמות כתבות אודות גירושם שערורייתיים, ניסיונות התאבדות של נשים שהתאהבו בו נואשות. הוא מיליונר, איש העולם הגדול, המשכיל לשלב עסקים ברחבי העולם עם התנסויות מיניות אינטנסיביות ומגוונות. הזיקה שיוצר הסרט בין כלכלה למין מאפשרת להגדיר את הפרוטגוניסט כקפיטליסט המתייחס לכיבושיו המיניים במונחים של צריכה – קומודיפיקציה של נשים ושל מיניותן.

Love in the Afternoon מדגיש את האופן המכני, המלאכותי והריטואלי בו מייצר פלינגן אווירה רומנטית. בכל פעם שהוא מזמין את מאהבותיו לסוויטה המפוארת בבית המלון בו הוא מתגורר הוא נוקט באותם אמצעים כדי לשוות לפגישה צביון רומנטי: הוא מזמין הרכב צוענים כדי שינגן מוזיקה רומנטית, מזמין שמפניה וקוויאר, דואג להדליק נרות כדי לשוות לחלל הסוויטה אווירה רומנטית ואפלולית. אריאן (אודרי הפבורן), גיבורת הסרט, היא נגנית צ'לו אלמונית המונעת ע"י המוטיבציה לשלב את הרווק ההולל ותאב המין לתוך המסגרת המחייבת של מוסד הנישואין. אלא שבניגוד לשאר הדמויות הנשיות הדומיננטיות בקטגוריה זו המשמרות את גופן/בתוליהן עד לאחר החתונה, אריאן לא רק שהיא מוכנה לשכב עם פלינגן – היא משתוקקת לעשות זאת. היא מוקסמת מדמות הדון-ג'ואן של פלינגן, מההילה האופפת אותו ומבקשת לחוות עמו חוויה מינית. בתוך כך היא גם מקווה שהקרבה האינטימית שתיווצר ביניהם תגרום לשינוי בעמדתו העקרונית של פלינגן נגד נישואים. היא בטוחה שאיכויותיה המיוחדות ירככו את התנגדותו לקשר רומנטי מחייב, וכי היא תוכל לביית את מי שמתגאה בכך שהוא נטול כל מרחב פרטי קבוע ויציב. אריאן אומרת לו: "אתה לא נשאר הרבה זמן במקום אחד". בית מקושר אצל פלינגן עם מחויבות, מעורבות רגשית, הסתבכות רומנטית. המוטו שלו הוא: "מי שאוהב ומיד בורח – זוכה בעוד יום של אהבה". תפיסתו את מושג האהבה זהה לפרוטוטיפ הרווק ההולל של הקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60: אינטראקציה אינטנסיבית וקצרה המבוססת על התענגות מינית, נטולת כל התחייבות. הממד הרגשי והרומנטי, במידה והוא קיים, הופך זמני, צמוד לרגעים בהם מתרחש האקט המיני.

אריאן מקריבה את בתוליה כדי לשבות את ליבו של פלינגן, אך אקט זה אינו מקרב אותו אליה. היא מבינה שכדי לזכות בו עליה להציג חזות של אישה חופשייה ומשחררת מינית – אישה המתנהגת כמו פלינגן עצמו. כשהם נפגשים בפעם השנייה היא מתפארת בכיבושה המיניים וביחסיה הענפים עם מספר רב של גברים – גם כדי להציג עצמה כשווה לו, אך בעיקר כדי לעורר את קנאתו. תחבולה זו מתבררת כאפקטיבית – פלינגן אינו מסוגל להשלים עם העובדה שגם נשים עשויות לקיים קשרים רומנטיים ואינטימיים מזדמנים, נטולי מחויבות.

תחבולת ההתחזות של אריאן מתגלה לבסוף. פלינגן שמח לגלות שאריאן למעשה לא שכבה עם אף אחד אחר מלבדו. הוא מבין שהתפארותה של אריאן היא ביטוי לאהבתה הגדולה אליו, והוא נעתר לחיזוריה. בסיום הסרט נשמע קול אביה של אריאן בוויס-אובר, המכריז על כך שבני הזוג נישאו והם מרצים עתה יחד מאסר עולם בניו-יורק. הרווק ההולל והפוחז בוית ע"י אריאן. כך, למרות התחושה שהאיחוד ההטרוסקסואלי בין פלינגן לאריאן הוא תוצר של אהבה, מבליט הסרט את העמדה לפיה מוסד נישואים הוא סוג של כלא, לפחות עבור הגבר.

המטאפורה של מוסד הנישואים ככלא מופיעה גם בסרט *Indiscreet* (חופשה בלונדון, 1958). גם כאן, כמו בסרט *Love in the Afternoon*, מקיימים הפרוטגוניסטים יחסי מין לפני הנישואים. אך בניגוד ל- *Love in the Afternoon*, כאן מתקיים האקט המיני בין גבר ואישה בוגרים ובשלים: אנה קלמן (אינגריד ברגמן) שחקנית תיאטרון מצליחה – ופיליפ (קרי גרנט), כלכלן בכיר ומבוקש. פיליפ מעמיד פנים שהוא גבר נשוי שחי בנפרד מאשתו, המסרבת להתגרש ממנו. באופן הזה הוא בטוח שהוא אינו מרמה את הנשים עמן הוא נמצא בקשר רומנטי ומיני. מבחינתו, כל אישה המבקשת לקיים עמו קשרים אינטימיים לוקחת בחשבון שהוא לא יוכל להינשא לה. באמצעות תחבולת ההתחזות, מבקש פיליפ ליהנות מיחסי מין עם נשים מבלי להיות מחויב אליהן. תחפושתו מאפשרת לו להיות רווק הולל מבלי לסכן את יושרו בעיני הציבור. כשתחבולת ההתחזות נחשפת, נדרש פיליפ להסביר לאלפרד – ידידו הטוב וגיסה של אנה – מדוע הוא התחפש. פיליפ מנסה להסביר את הרציונל העומד מאחורי תחבולתו: "גבר פוגש אישה. הוא נמשך אליה. היא נמשכת אליו. הם בוגרים ומנוסים. לבסוף, היא רוצה להינשא. הוא מסרב בטענה שהוא לא הטיפוס לנישואים. עכשיו, משום שאין לי שום כוונות להינשא, אני מספיק הוגן כדי להצהיר על כוונותיי מההתחלה... אני פשוט אומר שאני נשוי. אני נשוי ולא יכול לקבל גט. עכשיו מצבנו ברור. לא יכולה להיות שום חוסר הבנה מאוחר יותר".

באופן זה מבקש פיליפ להגדיר עצמו כרווק המבקש לממש את תשוקתו לחירות מינית מבלי להיות אחראי או מחויב ל"שלם" על כך בנישואין. האופן הלימינלי בו הוא מגדיר את מצבו כנשוי/רווק מאפשר לו לממש את תשוקתו ויחד עם זאת להציג את עצמו כישר, כמי שלא מוליד שולל את הנשים החפצות בקרבתו. במלים אחרות, חוסר רצונו של פיליפ לוותר על יחסי מין עם נשים, כמו גם רצונו לשמור על "שמו הטוב" הם העומדים ביסוד תחבולת ההתחפשות. כמו כן, אמורה תחבולת ההתחפשות לסכל מראש כל ציפייה/תקווה של אנה שהוא יציע לה נישואים אי פעם.

השינוי במהלך העלילה, כמו גם השינוי ביחסי הכוחות בין המינים, מתרחש כשאנה מגלה שהוא הונה אותה. עתה היא זו הנוקטת בתחבולת ההתחפשות. גם כאן, כמו בסרט *Love in the Afternoon*, מתחזה אנה לאישה המנהלת קשרים רומנטיים ומיניים עם גברים נוספים כדי לגרום לפיליפ לקנא. כמו כן, היא מציעה לו להמשיך את הקשרים הרומנטיים והמיניים ביניהם מבלי להינשא. כך היא רומזת לו שהיא אינה מעוניינת לנתק את קשריה עם גברים אחרים, ולכן היא מעדיפה כינונם של קשרים לא מחייבים. פיליפ, כפי שאנה ציפתה, מתחלחל לשמע הצעתה

של אנה וממהר להציע לה נישואים. כך, כפי שקוהאן (Cohan, 1992: 406) מציע, נחשף טבעו המונוגמי של פיליפ כאשר הוא נדרש להתעמת עם רווקות הוללת של נשים.

קומדיות רומנטיות אלה מבליטות את ההבדל בין תחבולת ההתחזות של הרווק ההולל בקומדיות הרומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית לבין תחבולת ההתחזות של הרווקה בקומדיות הרומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות נשית. בעוד שהגבר הדומיננטי התחפש לגבר תמים ובתול, חף מכל תשוקה מינית, כדי לפתות ולהכניע את הרווקה הבלתי מתפתה, הרי שהאישה הדומיננטית מציגה את עצמה במונחים של מופרזות מינית כדי לעורר את קנאתו וחמתו של הרווק ההולל וכדי להבהיר לו שאם לא ימהר למסד את יחסיה עמה היא לא תהיה רק שלו אלא של כולם. ועם זאת, למרות הפוטנציאל הקרניבלי של התחזות האישה הדומיננטית, למרות ההשלכות המשחררות שיש בעצם העיסוק במיניותה של האישה – הרי שבסופו של דבר, הן הטקטיקה של הגבר הדומיננטי והן זו של האישה הדומיננטית מתועלות לטובת אישוש גבריותו של הפרוטגוניסט. בשני המקרים לא מיניותה של האישה עומדת למבחן, אלא מיניותו של הגבר. במקרה הראשון מתחזה הרווק ההולל לגבר תמים ובתול כדי לכבוש את התנגדותה של הרווקה המהוגנת; במקרה השני מתחזה האישה לרווקה הוללת ומינית רק כדי לאשש לבסוף את ההנחה שדפוס התנהגותי זה הוא גברי במהותו. בשני המקרים ישנה משמעות רבה לחשיפת פעולת ההתחזות: חשיפת תחפושתו של הרווק מבטלת את אפשרות קיומו של גבר תמים ובתול ומציגה אותה כמופרכת, בדיוק כפי שחשיפת תחבולת ההתחזות של האישה לרווקה הוללת מפריכה את האפשרות שקיימות נשים מסוג זה.

היעתרותה של אנה להצעת הנישואים מסמן גם את ניצחונה על פיליפ. זהו הגבר שלא רק שנאלץ לוותר על רווקותו, אלא גם נדרש לרדת על ברכיו כדי לשכנע את אנה להינשא לו. האיחוד ההטרורסקסואלי בין אנה לפיליפ מסמן גם את ניצחון הרגש והרומנטיות שמייצגת אנה, המתאווה לקשר רגשי ומחיב. פיליפ, לעומתה, מוצג כמי שתחום עיסוקו ככלכלן גולש גם לתחומים של אהבה ורומנטיקה – כלכלן של רגשות. בעוד שרגשותיה הרומנטיים של אנה מוצגים כ"אותנטיים", רגשותיו הרומנטיים של פיליפ מתורגמים למונחים כלכליים. הדבר בולט במיוחד כשהוא קונה את היאכטה "פיית היס" שאנה חשקה בה. פיליפ מנסה להמעיט את הממד הרומנטי המגולם ביאכטה כשהוא מסביר לאנה שאקט הרכישה הוא בעיקר השקעה כלכלית נבונה. באופן זה הוא עורך קומדיפיקציה של הרומנטיקה, כורך אותה בהגיון כלכלי קפיטליסטי. גם תחבולת ההתחזות שלו מקושרת עם כלכלה – כלכלה של רגשות, של רווח והפסד. הוא, בניגוד לקלישאה כלכלית ידועה, ביקש "לאכול מן העוגה ולהותיר אותה שלמה". מה שאנה מלמדת אותו לבסוף הוא שהדבר בלתי אפשרי. באמצעות תחבולת התחזות נגדית מצליחה אנה למסגר את פיליפ בתוך מה שנתפס בעיני הרווק ההולל כבית-כלא.

תפיסה זו של מוסד הנישואים כבית-כלא השולל מהגבר את חירותו מודגשת במיוחד בשתי קומדיות רומנטיות נוספות המשתייכות לקטגוריה זו – *The Tender Trap* ו- *The Seven Year Itch*. קומדיה רומנטית נוספת השייכת לקטגוריה זו של דומיננטיות נשית – *That Touch of Mink* – שגם היא תידון כאן בהרחבה, מציגה אינטראקציה בין גברים ונשים באמצעות

המטאפורה של אלרגיה המסומנת באמצעות סימפטומים של פריחה המתפשטת בכל הגוף. כל שלוש הקומדיות הרומנטיות האלה בוחרות להציג, בוריאציות שונות, את יחסי הכוח בין המינים ואת הדומיננטיות הנשית באמצעות סימונו של הגבר כאסיר או כחולה.

מוסד הנישואים כמלכודת נשית: *The Tender Trap*

המעמד הפרובלמטי של מוסד הנישואים נרמז כבר משמו של הסרט; נישואים מוצגים כאן במונחים של מלכודת, "עדינה" ככל שתהא. אמנם השיר המלווה את הקרדיטים בפתיחת הסרט מגדיר את האהבה – ולא את הנישואין – כמלכודת עדינה, אך הסרט עצמו עוסק בנישואים ולא באהבה. ביטול אפשרות קיומה של אהבה מובהר היטב כבר בסצינת הפתיחה של הסרט. מיד לאחר סיום השיר נראה צ'רלי (פרנק סינטרה) הפרוטגוניסט בסיטואציה אינטימית עם בחורה בשם פופי; צ'רלי מחבק ומנשק אותה תוך שהוא לוחש באוזנה שהיא "הבחורה הנעימה והרכה ביותר בעולם". צ'רלי יחזור וילחש זאת באוזניהן של נשים שונות. באמצעות אקט מכני זה מבהיר הסרט מהי משמעות האמירה "אהבה היא מלכודת עדינה". הגבר משתמש באופן רפטיבי ברפרטואר מילולי מצומצם אך אפקטיבי כדי להציב מלכודת לאישה הפתיה. המושג "אהבה" כפי שהוא נתפס בעיני צ'רלי, כמו גם בעיני שאר הרווקים ההוללים בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60, משמש אמצעי פיתוי המופעל על נשים הממהרות "לקנות" אותו.

צ'רלי הוא פלייבוי העוסק לפרנסתו כסוכן של שחקניות תיאטרון. מקצועו היוקרתי מאפשר לו להכיר נשים חדשות. חברו ג'ון, כמו גם הנשים עמן הוא מפלרטט, מכנים אותו בשמות כמו "סולטן", "שייך" או "נמר". נשים נכנסות ויוצאות מדירתו בתדירות גבוהה. הוא מקיים עם כולן קשרים מיניים, ללא התחייבות כלשהי מצידו. הנשים לא רק מתמסרות לו אלא גם מבצעות עבורו שירותים שונים: אחת לוקחת את כלבו לטיול יומי; שנייה דואגת לאספקה סדירה של גבינות יוקרתיות; שלישית דואגת לאספקה שוטפת של דגים טריים ומשובחים; אחרות מנקות ומסדרות את דירת הרווקים שלו.

כל הנשים עמן מפלרטט צ'רלי מנהלות קריירה מוצלחת למדי בתחומים מגוונים ויוקרתיים (אחת מהן, סילביה, היא חברה בתזמורת הסימפונית של תחנת הטלוויזיה NBC). אלא שקריירה זו נתפסת בעיניהן כשולית ביחס לשאיפתן להינשא לצ'רלי. האינטראקציה השכיחה שלהן עמו מתאפיינת בנכונותן המיידית לשרת אותו. כולן מקוות לשכנע אותו, בסופו של דבר, לוותר על הרווקות לטובת נישואים; לוותר על גן-העדן של קשרים רומנטיים לא מחייבים לטובת מה שנתפס אצלן כשגרה המבורכת והמחייבת של מוסד הנישואים. מה שמניע את הנשים המכרכרות סביב צ'רלי היא לא כל-כך האהבה שהוא מרעיף עליהן אלא עצם היותו רווק.

תשוקתן האובססיבית של הנשים להינשא מוצגת בזיקה ישירה להחלטתן לפתח קריירה. בגילן ה"מאוחר" הן נוכחות לדעת שהן שילמו מחיר "יקר" עבור החלטה זו. רובן ככולן עזבו את העיירות הקטנות בהן הן נולדו וגדלו לטובת טיפוח קריירה בעיר הגדולה, ניו יורק, בה מתרחשת עלילת הסרט. אלא שקריירה ונישואים, עפ"י המונולוג שנושאת סילביה בפני ג'ון, חברו הטוב של צ'רלי, אינם עולים בקנה אחד:

"We come to this town from Springfield and Des Moines and Fort Worth and Salt Lake City. We're young, we're pretty, and we're talented. All we have to do to get married is stay home. But the boys back home don't have what we want. We've got our eyes on something else. A career! Glamour! Excitement! ... And we do pretty well ... Till one day we look around and we're thirty-three years old, we haven't got a man ... So we set our cap for Charlie!"

כשגיו שואל אותה מדוע היא מתעקשת על צ'רלי אם היא לא ממש אוהבת אותו, עונה סילביה: "How did the word love ever creep into this conversation?" תקוותן היחידה של הנשים לממש את תשוקתן להינשא. אקט הנישואים אינו מוצג במונחים של רומנטיקה ואהבה אלא במונחים של הליך נורמטיבי מחויב המציאות. חוסר היכולת לממש הליך זה מעורר הרהורי כפירה ביחס לפרוייקט הקרייריסטי.

באמצעות מונולוג זה מבהיר הסרט את מערך הכוחות במסגרת המלחמה בין המינים. עבור צ'רלי, כמו גם עבור כל הרווקים ההוללים, אהבה ורומנטיקה הוא שם קוד לפיתוי נשים רווקות. עבור סילביה, כמו גם עבור יתר הנשים הקרייריסטיות, אהבה ורומנטיקה אינה קיימת כלל. מה שהן מנסות לעשות במסגרת מאבקן עם הגברים הוא לא לאהוב אותם אלא לגרום להם לוותר על רווקותם ולהינשא להן. לשם כך הן מוכנות לוותר על הקריירה; מבחינתן, הגשמה עצמית נשית אינה קשורה להצלחה בספירה הציבורית אלא ביכולתן לשנות את הסטטוס שלהן ולהפוך לנשים נשואות. ג'ו מנסה לשכנע את סילביה שתפיסת עולמה שגויה ביסודה וכי יש דברים גרועים יותר מאשר להישאר רווקה. אך כשהיא מבקשת ממנו לציין שלוש דוגמאות הוא לא עומד במשימה ובכך מאשר את קביעתה של סילביה.

הסרט, אם כן, מבקש לאשר שוב ושוב את חיוניותו של מוסד הנישואין. עם זאת, למרות העמדה האידיאולוגית החד-משמעית שמפגין הסרט לטובת הנישואים, אין הוא מצליח, כפי שברנדון (Brandon, 1978: 76) מבחין, לטשטש לגמרי את העובדה שרווקות עשויה להיות ברירת מחדל עדיפה על פני נישואים בלתי מוצלחים. אפשרות זו מוצגת בעיקר באמצעות דמותו של ג'ו המתאר את חיי נישואיו עם אשתו את'ל כהליך מתמשך של שחיקה הנובעת מהאנרגיה העצומה המופנית לגידול הילדים וטיפוח הבית. במסגרת תהליך זה מפנים הרומנטיקה והאהבה את מקומם לתחושה מתמדת של יגיעה ושעמום. כמו כן מסביר ג'ו לג'ולי (דבי ריינולדס) הפרוטגוניסטית, הלהוטה להינשא שמה שממלא אותה (נישואים) אינו בהכרח הדבר שממלא גברים. תמונת הוריה של ג'ולי עצמה מציגה זוג ממורט ועייף, נטול שמחת חיים.

אלא שסימנים אלה, גם אם יש בהם כדי להעיד על הפרובלמטיות של מוסד הנישואים, אינם משנים את נחישותה של ג'ולי להינשא, ויהי מה. היא בטוחה שנישואים יממשו לא רק את תשוקותיה אלא גם את אלה של הגבר אותו תבחר להינשא לו. בניגוד לסילביה ושאר הנשים הרווקות הקרייריסטיות, היא נוקטת בדפוסי פעולה פונקציונליים ואפקטיביים הרבה יותר. ג'ולי

היא שחקנית תיאטרון צעירה בת עשרים ושתיים, המגיעה לאודישן אצל צ'רלי, המבוגר ממנה (הוא בן שלושים וחמש). אלא שהיא, בניגוד לנשים הרווקות המסתובבות בחברת צ'רלי בתקווה שיינשא להן יום אחד, אינה מייחסת חשיבות רבה לקריירה שלה: "קריירה זה נחמד, אך אין זה תחליף לחיי נישואים. נישואים הם הדבר הכי חשוב בעולם. אישה אינה אמיתית עד שהיא לא מביאה ילדים לעולם. רק כך היא מגשימה את עצמה". חלומה של ג'ולי הוא תמצית של מה שמגדיר הסרט כחלומה של שכבת הבורגנות: נישואין, הקמת משפחה, שלושה ילדים ומעבר מהעיר לפרברים. גם ג'ולי, כמו סילביה, אינה מדברת על איחוד הטרנסקסואלי במונחים של אהבה אלא במונחים של מימוש עצמי כאישה/אם. אלא שבניגוד לסילביה, ג'ולי מבינה שמימוש עצמי באמצעות קריירה עשוי להכשיל את תשוקתה להפוך לאם. לכן, בניגוד לסילביה היא מקדישה את מירב מרצה בחיפוש אחר גבר שיהלום את הדימוי שיש לה בראש אודות המשפחה המושלמת.

במובנים רבים מתייחסת ג'ולי לגבר שיינשא לה במונחים של אובייקט. הדבר בולט במיוחד בסצינה בה מוצא אותה צ'רלי בחנות רהיטים כשהיא סוקרת בעניין רב מערכות ריהוט לבית והסלון. ג'ולי, שהייתה אמורה להופיע ליום החזרות הראשון להפקה תיאטרונית חדשה, ויתרה על החזרה לטובת סקירת רהיטים הנמכרים במבצע מיוחד. צ'רלי, שנשלח לחפש אחריה, מוצא עצמו במהרה ממלא אחר הנחיותיה; היא מבקשת ממנו שישב על אחת מכורסאות הסלון כדי לבדוק האם הוא משתלב במערך הכללי של המרחב הביתי/משפחתי. היא מביימת אותו כאילו היה שחקן בהצגה המציית להוראותיה של הבימאית. בסופה של סדרת "העמדות" בהן נדרש צ'רלי להפגין את מידת התאמתו לדימוי הדומסטי של הפרוטוגוניסטית מבשרת לו ג'ולי שהוא נמצא מתאים. כך היא לא רק הופכת את צ'רלי לאובייקט אלא גם משנה את מערך יחסי הכוח ביניהם. הוא, שבחן את מידת התאמתה לתפקיד בתיאטרון הופך להיות הנבחן; היא, לעומת זאת, ממירה במהירות את תפקידה כשחקנית תיאטרון חסרת ניסיון לבימאית המתכננת בקפידה סצינות עתידיות של חיי נישואים. יותר מזה - כבימאית קפדנית, נוקשה וחסרת פשרות, היא גם קובעת תאריך ל"פרמיירה": עשרים ותשיעי במרץ, היום בו נישאו הוריה. כשצ'רלי מתפלל כיצד היא מתכוונת לממש את תכניותיה ללא פרטנר ממשי, היא משיבה לו שלהט האמונה בתכניותיה יאפשר לה להגשים זאת בדיוק כפי שהיא תכננה - וכי הפרטנר המתאים יימצא.

האוטוריטה שמפגינה ג'ולי מתבטאת עוד קודם לכן באינטראקציה עם צ'רלי. לאחר שעברה את מבחני הכניסה בהצלחה, פונה אליה צ'רלי דרך שגרה ומציע לה לאכול יחד ארוחת ערב כדי לשוחח באופן אינטימי על תפקידה. הוא, שאינו רגיל לשמוע מנשים "לא" כתשובה, נדהם לשמוע אותה מביעה ספק באשר לנחיצות המפגש. צ'רלי עוד מבקש להחמיא לה ואומר לה שלסעוד בחברת נערה כמוה זה גם נעים וגם מסייע למערכת העיכול, אך ג'ולי דוחה את הנימה השוביניסטית שבמחמתו ומשיבה: "אתה נחמד ומושך במידה מסוימת, אך אין בינינו כימיה. אתה לא נמצא בתכניות הנישואין שלי".

העובדה שצ'רלי נמצא מתאים אינה משנה את יחסי הכוח ביניהם. ג'ולי ממשיכה להכתיב את כללי המשחק: היא תובעת ממנו שיבוא לאסוף אותה מבית הוריה - שם היא מתגוררת; כמו כן

עליו להפתיע אותה בכל פעם עם ממתקים ופרחים; היא זו שתחליט לאן הם ילכו לבלות; בעיקר אין היא מוכנה לקיים עמו כל מגע גופני כל עוד הקשר ביניהם אינו ממוסד. היא מתכוונת ל"תקן" אותו, להפוך אותו לגבר "אמיתי", כזה שיהיה ראוי לה. כדי שיתאים עבורה, הוא עובר תהליך למידה והמרה של ערכים; עד אז הוא מוגדר על-ידה כגבר בלתי ראוי - אנוכי, יהיר, מפונק ומבוגר. כשצ'רלי מתקומם נגד האופן בו ג'ולי מגדירה אותו היא מסלקת אותו בתגובה מביתה. רגע זה בו חווה צ'רלי השפלה הוא קריטי מבחינה נרטיבית. הוא מסמן את הרגע בו ננטש הפרוטגוניסט ע"י כל הנשים שחיזרו אחריו עד עתה. כולן מתייצבות בביתו ומאשימות אותו ברמאות, נצלנות ובוגדנות. כך מוכפל ומשולש קולה של ג'ולי נגד צ'רלי. האוטוריטה הנשית של ג'ולי כאילו מואצלת על יתר הנשים. לפתע מוצא עצמו צ'רלי מבודד ונטוש. מתוך מצוקה זו ואובדן הביטחון בגבריותו הוא מציע לסילביה להינשא לו. ואולם לבסוף הוא נישא לג'ולי - מי שהצליחה להמיר את ערכיו והפכה אותו לגבר.

אלא שהסרט אינו מסתיים אך ורק באיחוד הטרנסקסואלי בין ג'ולי לצ'רלי אלא באיחוד משולש הכולל גם את ג'ו החוזר לרעייתו את'ל לאחר פרידה קצרה ואת סילביה הנישאת לשכנו של צ'רלי. הכפלתו ושילושו של אקט האיחוד הטרנסקסואלי מוצגת על המסך בסצינת הסיום של הסרט בה נראים שלושת הזוגות שרים ורוקדים על רקע פסטורלי של מרחבים ירוקים ושמיים כחולים. אך העובדה שחלק מהמעורבים באיחוד אינם מוכרים כלל לצופים (את'ל, אשתו של ג'ו, מוזכרת בנרטיב רבות, אך אינה נוכחת פיזית; שכנו של צ'רלי נראה רק להרף עין) מעוררת את התחושה שהסרט מפריז באופן בו הוא מבקש לחגוג את מרכזיותו של מוסד הנישואים; זהותם האינדיבידואלית של הנישואים מוצגת כשולית ביחס לאקט עצמו. ג'ו חוזר לאת'ל משום שהוא נשוי לה, לא משום שהוא אוהב אותה; סילביה נישאת לשכנו של צ'רלי משום שהוא פשוט היה שם, פנוי.

ג'ולי עצמה, על אף הדומיננטיות שלה, מרוקנת מכל ממד מיוחד. היא חותרת באופן מכאני לחלוטין לקראת מימוש פרויקט הנישואים הבורגני. והיא אינה חולמת על גבר בעל תכונות ייחודיות; להפך, היא משלימה עם עובדת היותו של צ'רלי הרבה יותר מבוגר ממנה. בשלב מסוים בנרטיב היא אמנם מתרעמת על כך שצ'רלי מחליט לבד היכן הם יבלו את הערב מבלי להתייעץ עמה, אך כשצ'רלי מאפשר לה להציע הצעות משלה, היא מתקשה בכך. לבסוף היא מנחה את צ'רלי לא להקשיב לה בפעם הבאה שהיא תבקש לתכנן את הערב בעצמה. באופן הזה מדיר הסרט כביכול את האישה מכל ניסיון לחרוג מעבר לתשוקתה האחת והיחידה - להינשא. האידיאולוגיה העומדת בבסיס קומדיה רומנטית זו היא חלוקת עבודה מוגדרת וברורה בין המינים: האישה היא זו שדוחפת ומניעה את הפרוטגוניסטים לתוך מוסד הנישואים וגם קובעת את התכנים הביתיים/משפחתיים של מסגרת זו (שלושה ילדים, מעבר לפרברים); על הגבר, לעומת זאת, מוטלת החובה להיות הדמות האקטיבית והקובעת בכל הקשור לדפוסי הבילוי והצריכה של הזמן הפנוי. חלוקת עבודה זו אינה שוויונית; בפועל ג'ולי מחליטה את ההחלטות המשמעותיות המכתיבות את צביונו של התא המשפחתי. לכן משמעותו של אקט הנישואים היא לא הדרתה של האישה מהחלטות הקשורות לאופן בו יבלו בני הזוג את זמנם הפנוי אלא הדרתו המוחלטת של הגבר ממרחב של צריכה והנאה. מרחב זה - הכולל בתי-קפה, מסעדות, מועדונים - מפסיק להיות

זמין עבור הגבר ברגע בו הופך להיות נשוי. מעתה ואילך המרחב הביתי/משפחתי הוא המרחב היחידי הרלוונטי עבורו. ובמרחב זה, כאמור, האישה היא הקובעת הבלעדית.

דומיננטיות זו של האישה במרחב הביתי/משפחתי מוצגת באופן בולט במיוחד ב- *The Seven Year Itch*; בקומדיה רומנטית זו האישה/אם מצליחה להשליט את רצונותיה מבלי שתהא נוכחת כלל במרחב הביתי. היא מותירה את בן-זוגה לבדו בדירתם ויוצאת לחופשה שנתית עם בנם. הבעל/אב מייחל לרגע זה כדי לחוות שוב את תחושת השחרור של הרווקות ההוללת, אך אינו מצליח לממש זאת משום שהאישה, למרות היעדרותה הפיזית, ממשיכה להיות נוכחת בתודעתו. היעדרות נוכחת זו מבטיחה את המשך הדרתו של הגבר מאותם מרחבים של הנאה מהם נהנה הגבר הרווק. בתוך כך מתאר הסרט את האיחוד ההטרסקסואלי באותם מונחים בהם מציג אותם הסרט *The Tender Trap* – סדרה של אירועים שגרתיים ומשמימים.

מוסד הנישואים והסימפטום של הגבר: *The Seven Year Itch*

קומדיה רומנטית זו התפרסמה בעיקר בזכות השוטים בהם מתנופפת שמלתה הלבנה של השחקנית מרלין מונרו כשהיא נעמדת מעל פתח האוורור של הרכבת התחתית במנהטן. דימוי ארוטי מסעיר זה עומד בניגוד מוחלט לשיממון והמועקה של חיי נישואים מונוגמים ממושכים. פרובלמטיות זו נרמזת כבר בשם הסרט: "עקצוץ/גירוד השנה השביעית". עקצוץ זה אינו "תוקף" נשים, אלא גברים בלבד.

הסרט נפתח בסצינה נון-דיאגטית המלווה בדברי קריינות המנוסחים באופן המזכיר אנתרופולוג: "האי מנהטן, קיץ, לפני חמש מאות שנה. גברים אינדיאנים שולחים את נשותיהם וילדיהם למרחבים הקרירים הממוקמים מחוץ לאי הלוהט. הגברים עצמם נשארים באי כדי להמשיך ולבצע את מה שנגזר עליהם ע"י הצו של הטבע – ללכוד מלכודות, לדוג ולצוד". משמעות דבריו של הקריין מתחווה מיד בסיום דבריו. רגע לאחר טקס הפרידה מנשותיהם וילדיהם נראים הגברים נועצים מבטים חודרים ברווקה אינדיאנית מעכסת. גברים במנהטן מעניקים משמעות חדשה לקוד הגנטי הטבוע בהם בקיץ – הם זונחים פרקטיקות צייד הקשורות לעצם קיומם וממירים אותם בצייד נשים ובפורקן מיני. חופשת הקיץ מהווה עבורם הזדמנות לחוות חוויות מיניות עם נשים אחרות, לחוות את רווקותם ואת גבריותם מחדש.

קולו של הקריין מתווך בין הסצינה הנון-דיאגטית לבין הסצינה הבאה, המתרחשת במנהטן של אמצע שנות ה-50: "הגבר הניו יורקי הטיפוסי ממשיך לעשות את מה שעשו הגברים האינדיאנים לפני חמש מאות שנה". אבחנה כמו-אנתרופולוגית זו מבקשת להצביע על דפוס התנהגות גברי קבוע, שכאילו צרוב בקוד הגנטי שלהם – קוד החוצה הבדלים מעמדיים או אתניים. הגבר הטיפוסי אליו מתכוון הקריין הוא ריצ'ארד שרמן (טום אוול), שכמו גברים אחרים במנהטן, סובל מהשגרה המאמלת של חיי משפחה. אך בניגוד לגברים האינדיאנים, המוצגים כמי שהיו משוחררים מכל עכבות מוסריות, מוצג ריצ'ארד לא רק כמי שלכוד בתוך המסגרות המגבילות

והמדכאות של נישואים ועבודה, אלא גם אובייקט של מערכות נורמטיביות ומוסריות דכאניות. במלים אחרות, האימפולס "הטבעי" של המין הגברי אמנם לא השתנה במהלך ההיסטוריה – אך מה שהשתנה הוא האופן בו גברים מתמודדים עמו. האינדיאנים, המוצגים כמי שחיים במנהטן "הטבעית", הפראית, הטרם-ציוויליזציונית, מממשים את תשוקותיהם כלפי נשים אחרות בתוך הקשר חברתי-תרבותי חף מטרמינולוגיה פסיכולוגיסטית כמו רגשות אשם וייסורי מצפון. ריצ'ארד שרמן, לעומתם, חי בתוך שיח חברתי-תרבותי המתאפיין בדומיננטיות של השיח הפסיכואנליטי. מושגים אלה מהווים לא רק חלק בלתי נפרד מהשיח היום-יומי, אלא גם חלק בלתי נפרד מזהותו העצמית של הטיפוס הניו יורקי המודרני. ריצ'ארד עצמו עובד כעורך בהוצאת ספרים המוציאה לאור טקסטים העוסקים בפסיכולוגיה פופולרית. עיסוק זה מאפשר לסרט להציג לא רק כסוכן תרבות של הפסיכואנליזה אלא גם, בזמן, כקורבן של שיח זה; שיח המבנה ומעצב את זהותו העצמית ואת תפיסת המציאות שלו.

מסגרות שיח אלה מוצגות כדכאניות וטוטליות – הן מחלחלות גם אל תוך התת-מודע של הגיבור. כל הפנטסיות והתשוקות המיניות המציפות אותו, המעוררות את גופו, מסתיימות בלא כלום. הוא עצמו, הסופר-אגו שלו, מדכא אותן. כל ניסיון של האיד לפרוץ החוצה, לתת דרור ליצרים הליבידינליים שלו, מסתיים בדיכוי והשתקה נחרצת של התשוקות ע"י הסופר-אגו. המאבק הקלאסי בין האיד לסופר-אגו מסתיים שוב ושוב בתבוסתו של האיד. הדיכוי מתבטא מיד לאחר שריצ'ארד חוזר הביתה, לאחר שליווה את הלן אשתו לתחנת הרכבת. הוא חוזר הביתה מאושר ובתחושה של שחרור. כמו ילד קטן הוא חש שעתה הוא יכול לעשות ככל העולה על רוחו. הוא חולץ את נעליו ומשליך אותן לכל עבר; פותח בקבוק קולה צונן בעזרת ידית המקרר ולא באמצעות פותחן, כפי שאשתו תמיד דורשת ממנו. בתוך כך הוא מרשה לעצמו לחתור תחת הדיאלוג הקבוע שמתנהל בינו לבין אשתו כשהוא חוזר הביתה מהעבודה; במסגרת הריטואל שואלת אותו בת זוגו "איך היה בעבודה היום?". הוא, שתמיד משיב לה בנימוס ש"הכל היה בסדר", משיב הפעם ש"היום רצחתי את המזכירה". רק בהיעדרה של אשתו הוא יכול להרשות לעצמו לייצר דיאלוג החותר תחת התבניות המילוליות הרוטיניות והשחוקות, לבטא תשוקות החורגות מהנורמטיבי והמקובל של הבורגנות.

פרץ חתרני זה מעיד בו בזמן על תהליכי הרגרסיה שחוה שרמן מרגע שאשתו אינה נוכחת במרחב הביתי/משפחתי. הוא ממשיך לנהל דיאלוג דמיוני עם אשתו. חוסר יכולתו לבטא תחושות או רצונות מבלי שאלה יהיו ממוענות אליה מבטאת את מידת מרכזיותה בחייו ואת נוכחותה המתמדת בתודעתו. הוא מתוודה בפניה: "שבע שנים אנחנו נשואים – ולא עשיתי שום דבר". הוא מספר להלן על שפע ההזדמנויות הרבות שניקרו בדרכו לשכב עם נשים אחרות; בכל הפעמים האלה הוא שמר על איפוק ועמד בפיתוי. כך הוא מבקש לפאר הן את גבריותו ואת הסקס-אפיל שלו והן את נאמנותו ואת הקוד המוסרי המכתיב את התנהגותו. לבדו בדירה, הוא מספר להלן אשתו אודות שלוש פנטזיות מיניות בהן היה מעורב. בכל המקרים מדובר בנשים שהתנפלו עליו בתשוקה חיתית בלתי נשלטת. ריצ'ארד עורך ויזואליזציה של הסיפורים באופן המעגן אותם, כפי שמבחין קוהאן (Cohan, 1997: 62), בטקסטים קולנועיים העוסקים בפרשיות רומנטיות סוערות ואשר מעמידים במרכז הנרטיב דמויות גבריות חזקות וקשוחות. הפנטסיה הראשונה

מתמקדת בדמותה של מזכירתו, גב' מוריס, המתנפלת עליו במשרד תוך שהיא קורעת את חולצתו באופן המזכיר חולצת ה-T-shirt הקרועה של מרלון ברנדו בסרט *A Streetcar Named Desire* (חשמלית ושמה תשוקה, 1951). כך מבקש ריצ'ארד לנכס לעצמו את הסקס-אפיל של הכוכב. בפנטסיה השנייה מתנפלת עליו האחות בבית החולים בעודו שרוי במיטתו חולה וכופה עצמה עליו באופן המזכיר את סצינות המין ב-*Forces of Arms* (1951). בפנטסיה השלישית איליין, חברתה הטובה של הלן אשתו, מנסה לפתותו על חוף הים באופן המחקה במדויק סצינת אהבה מפורסמת בין דבורה קר לברט לנקסטר ב-*From Here to Eternity* (מעתה ועד עולם, 1953). בכל המקרים האלה לא רק שריצ'ארד דחה את הנשים, אלא אף הטיף להן על חוסר מוסריותן. לאחות בבית החולים הוא אומר: "יש משהו שנקרא מוסר. את אחות מוסמכת. אינך ראויה למדים האלה. את מושחתת עד היסוד". יחד עם זאת, מסגיר המבנה הנרטיבי הדומה של פנטסיות מיניות אלה את תשוקתו של ריצ'ארד להיות נשלט באופן פסיבי ומזוכיסטי ע"י נשים המסירות באחת את מסכת המהוגנות וחושפות את טבען "האמיתי" כאמזונות יצריות נטולות כל רסן המהוות אנטי-תזה לריסון, האיפוק והסולידיות המאפיינת את אשתו. המזוכיזם קשור לתהליך כפול וסותר של העלאת פנטסיות מיניות "אסורות" ולאחר מכן דחייתן, רגע לפני מימושן. משחק זה מייצר הנאה מינית מזוכיסטית המבוססת על דחיית הסיפוק המיני באמצעות מנגנון דיכוי והדחקת הפנטסיות המיניות שהגבר מבקש לממש באמצעות הדמות הנשית המשוחררת ונטולת העכבות.

אלא שהדפוס המזוכיסטי שמפגין ריצ'ארד אינו מוצג כתוצר "טבעי" של פרוורסיה הטבועה בנטייתו המיניות אלא תוצר ישיר של נוכחותה הדומיננטית של הלן הנצרכת הן בתודעתו והן במבנה הנפש שלו. על אף היעדרותה הפיזית, הלן נצרכת בתודעתו של הפרוטגוניסט והופכת חלק בלתי נפרד מהסופר-אגו של ריצ'ארד; למעשה היא הסופר-אגו עצמו. נוכחותה המתמדת, גם כשהיא נעדרת, מדגישה זאת. היא אינה צריכה להיות נוכחת פיזית כדי להכפיף ולדכא את תשוקותיו. קיומה הוא זה המאלץ את ריצ'ארד להמיר פנטסיות מיניות סדיסטיות ואגרסיביות ולהתיקן לפנטסיות מיניות מזוכיסטיות ופסיביות. לבסוף הוא נאלץ לוותר אפילו על העמדה המזוכיסטית והפסיבית כשהוא שומע/משמיע את תגובת הלן: הלן מגיבה למשמע סיפוריו המדומיינים של בעלה במשפט: "התברכת בדמיון עשיר; אתה מדמיין כמו בסרטים – בסינמסקופ ובצילילים סטריאופוניים". תכליתה של רפלקסיביות זו היא לטלטל את ריצ'ארד באכזריות, לנער אותו מתוך העולם המדומיין של הפנטסיה/קולנוע ולמקם אותו מחדש בתוך הסדר הסימבולי.

כמו כן מבהירה טלטלה זו שהבריחה לעולם האימאגינרי אינה מהווה פתרון אפקטיבי למשבר הנישואים שלו. משבר זה מיטיב להדגים את השינוי שהתחולל בז'אנר הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60. האיחוד ההטרסקסואלי אינו מוצג בהקשר חיוני ואנרגטי של משחק אלא בהקשר של שיגרה ממלכדת שגברים אינם יכולים לחמוק ממנה. בזה למעשה עוסק הסרט - באפקט המצטבר של חיי נישואין על הגברים. האפקט המצטבר הוא משבר שיש לו ביטויים פיזיים, גופניים. כדי להעניק לתופעה זו משנה תוקף מדעי עושה הסרט שימוש בנתונים סטטיסטיים "רשמיים" כביכול - 84.6% מהגברים הנשואים מגלים סממנים זהים לאלה המאפיינים את התנהגותו של הפרוטגוניסט. הסרט מתייחס לטקסט מדעי כביכול שנכתב ע"י ד"ר ברובייקר

בשם: "הגבר והתת-מודע". הכותרת רומזת לטקסטים של פרויד, אך בעיקר לדו"ח קינסי אודות הרגלי המין של הגבר האמריקאי.

משבר הנישואים שחווה ריצ'ארד כורך יחד את שיממון חיי המין עם גבריותו. המסגרת המשפחתית כופה שגרה ומערכת מחויבויות המשפיעה ישירות על גופו – רופס, עייף, מרוט, מוזנח. רופאיו אוסרים עליו לעשן ולשתות אלכוהול, סימן מובהק לבריאות רופפת ולתחילתו של תהליך הזדקנות. בכל פעם שהוא מרים את ראשו כדי להתבונן בנערה הבלונדינית, צווארו נתפס. תהליך ההתבגרות/הזדקנות, משבר גיל הארבעים, הוא המניע את תשוקתו של ריצ'ארד לממש הרפתקה מינית ממשית, לא פנטסטית, עם השכנה החדשה חסרת השם, המכונה "The Girl" (מרלין מונרו). ריצ'ארד בטוח שבאמצעות "הנערה" - הנראית "זמינה" ו"קלה להשגה" – הוא יצליח לשקם את גבריותו הפגומה והמתפוררת, יחדש את נעוריו האבודים. פרויקט שיקום הגבריות של ריצ'ארד מתחיל בשכנוע עצמי כי למעשה הוא לא כל-כך מבוגר, וכי הוא נראה הרבה יותר צעיר מאשתו (למרות שהוא מבוגר ממנה כמעט בעשר שנים). כמו כן כאן, בניגוד לפנטסיות, הוא ממלא תפקיד אקטיבי בהזמינו את הנערה להצטרף אליו לדירתו. כאן, בניגוד לדמות המוסרית שהוא מפגין בפנטסיות, הוא משקר לנערה כשהוא אומר לה שהוא רווק (הנערה משיבה לו שהוא נראה נשוי). יחד עם זאת, גם כאן הוא מרבה להקדים כל מפגש ממשי עם הנערה בפנטסיה בה הוא מדמיין את עצמו מבצע באופן מושלם תפקיד של גבר מאצ'ואיסט. באחת הפנטסיות הוא מדמיין את עצמו מגלם נגן פסנתר קשוח המסיים לבצע קטע מוזיקלי רומנטי, ואומר לה: "עכשיו אני מתכוון לשאת אותך בזרועותיי ולנשק אותך מהר וחזק". אלא שריצ'ארד אינו מצליח לגלם תפקיד גברי זה בהצלחה: התנועה האלגנטית וההחלטית שאפיינה אותו בפנטסיה, תורגמה בממשותף לתנועה גמלונית, מסורבלת ומהוססת הגורמת לנפילתו מהכיסא לרצפה.

כישלון קולוסאלי זה גורם לריצ'ארד מפח נפש נורא. ניסיונו לממש פנטסיה מינית מסתיים בהטחה אכזרית למציאות. אלא שעתה "המציאות" של ריצ'ארד מוצגת כפרנואידיה. הוא בטוח שניסיונו לפתות את הנערה יתגלה להלן במהרה. שוב הוא מפעיל/מזעיק את הסופר-אגו ומבטיח לעצמו לחזור ולהתנהג כיאות כדי לא לעורר את זעמה של הלן. הוא מבקש מהנערה ללכת, נכנס לחדר האמבטיה ומתבונן במראה. הוא מפנטז שהוא נראה בדיוק כמו תמונתו של דוריאן גריי. דימוי מבהיל/מחריד זה של גופו מתפזר/מתפורר לנגד עיניו מעורר בו אימה. למחרת, למרות שלא קרה שום דבר ממשי עם הנערה, הוא מסתובב בעבודה רדוף תחושות אשם ומדמיין את הנערה מאשימה אותו באופן פומבי, באמצעות המדיום הטלוויזיוני, שהוא תקף אותה מינית.

מפח הנפש שחווה ריצ'ארד אינו רק תוצר של הכישלון לפתות את הנערה הבלונדינית – מושא תשוקתם האולטימטיבי של הגברים – אלא גם החרדה שהוא יסומן פומבית כגבר נואף ובוגדני. תדמית זו עומדת בניגוד מוחלט לאופן בו הוא תופס את עצמו. כשהנערה מגלה שהוא למעשה גבר נשוי הוא אומר לה: "אני הגבר הנשוי ביותר שתפגשי אי פעם". הכרזה זו מבטאת לא רק את תסכול גברי מכך שהיותו נשוי מונע ממנו לחוות חוויות מיניות עם נשים אחרות; היא גם, כפי שמציע קוהאן (Cohan, 1997: 64), ביטוי לכך שריצ'ארד, בסופו של דבר, מרוצה מכך שהוא

נשוי; מסגרת הנישואים מעניקה לו ביטחון והגנה. תחושת השחרור וההקלה שחוה ריצ'ארד כשאשתו וילדו עוזבים את הבית היא מדומה; בפועל הופכים חייו כאוטיים לחלוטין, נטולי כל עיקרון מארגן. זו הסיבה שריצ'ארד ממשיך באדיקות לנהל דיאלוג מדומה עם אשתו; הוא חייב להנכיח אותה בחייו משום שבלעדיה הוא ילך לאיבוד. כך, למרות שמסגרת הנישואים והמרחב הביתי נתפסים בעיניו כ"מלכודת", מוצא ריצ'ארד שיש במלכודת זו היבטים חיוביים; המלכודת הופכת להיות מסגרת המעניקה לחייו סדר יציבות ומשמעות.

מסגרת זו, כפי שהסרט מדגיש שוב ושוב, נשלטת לחלוטין ע"י האישה/אם. ריצ'ארד עצמו מתייחס אליה במספר הזדמנויות כאם ולא כרעייה. כשהלן מתקשרת אליו ממקום הנופש הוא מרים את שפופרת הטלפון ואומר: "הלו, אימא". בשלב מסוים בנרטיב חושד ריצ'ארד שלמעשה אשתו היא זו המנהלת רומן עם גבר אחר, וכי היא זו המתכננת לעזוב אותו לטובת מסגרת ביתית/משפחתית חדשה. זו הסיבה לכך שבסוף הסרט הוא ממחר להתרחק ככל האפשר מנוכחותה המשוחררת והמטרידה של הבחורה/שכנה ולהצטרף לאשתו ובנו. חיי הנישואים, הנתפסים בעיניו בתחילה כמלכודת מדכאת ומגבילה, הופכים בהדרגה למסגרת יקרת ערך ובלתי מובנת מאליה. שרמן אינו יכול לחיות בלעדי אשתו. הוא ממחר אליה כאילו כל התמהמהות תסתיים באובדן התא המשפחתי. רדוף פרנויה, הוא בטוח שרק אם ימחר להצטרף לבני משפחתו יוכל למלט את עצמו מעונש על חטא הפנטזיות המיניות שהוא פינטז. נוכחותו הפיזית ליד אשתו הן תבטיח את היטהרות מוחו מכל פנטסיה הנושאת אופי של בגידה או ערעור של התא המשפחתי. התחושה שהוא לכוד בתוך המסגרת המגבילה והמדכאת של מסגרת הנישואין אינה מהווה יותר מכשול. ריצ'ארד לא רק שחדל להטיל ספק במסגרת זו, אלא שעתה הוא משתוקק לה, כמה לה – הוא אף רץ בחדווה כדי להספיק לתפוס את הרכבת שתוביל אותו אל המרחב הקריר והצונן בו שוהה משפחתו. הממד הקונפורמיסטי והאידיאולוגי של התא המשפחתי של הבורגנות האמריקנית הופך להיות מקלט ומחסה מפני הכאוס הגיוגלי של חיי הרווקות בקיץ של מנהטן.

סוף הסרט, אם כן, מצביע על העובדה שריצ'ארד מעדיף את אשתו נטולת הסקס-אפיל על פני הבחורה הסקסית והארוטית; מעדיף את מסגרת הנישואין המונוגמית על פני הניאוף. העדפה זו אינה תוצר של תהליך למידה שבמסגרתה משנה ריצ'ארד את ערכיו הבלתי מוסריים לטובת ערכים מוסריים; העדפתו היא תוצר של חרדה וחולשה, פחדנות וקונפורמיות. זו הסיבה שהלן אשתו אינה חוששת לרגע שבעלה ריצ'ארד יבגוד בה. היא מכירה אותו מספיק טוב כדי לדעת שכל הרהור אודות ניאוף יידחה ע"י המנגנונים הנפשיים הצרובים בתודעתו השמרנית והמהוגנת של ריצ'ארד.

באופן זה מסלק הסרט כל אפשרות לאיחוד הטרוסקסואלי בעל מאפיינים רומנטיים. מנוסתו של ריצ'ארד מהכאוס המהביל של מנהטן לזרועות אשתו וילדו אינה יכולה להיות מוצגת במונחים רומנטיים. ריצ'ארד עצמו מסכין לעובדה שמסגרת הנישואים מספקת תחושה של שגרה ויציבות, אך לא רומנטיקה. מצד שני, הרומנטיקה עצמה אינה מהווה יותר אופציה אפשרית עבורו גם מחוץ למסגרת הנישואין – אלא אם כן היא מתווכת. הרגעים הרומנטיים הספורים המתקיימים בין

ריצ'ארד לנערה מתווכים באמצעות תרבות הצריכה – סוג מסוים של מוסיקה (קונצ'רטו מס' 2 של רחמנינוב); שתיית אלכוהול (שמפניה); שימוש במנורות שניתן לעמעם את אורן. העובדה שהפנטזיות המיניות והרומנטיות של ריצ'ארד, כמו גם האופן הקולנועי/ספקטקולרי בה מוצגת הבחורה/שכנה - מרלין מונרו - מדגישים את תפקידה של תעשיית הקולנוע בכלל ותרבות הצריכה בפרט בעיצוב והבניית מושג הרומנטיקה. בהקשר של ז'אנר הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60, עיצוב והבנייה של אווירה רומנטית הפכו להיות פרקטיקה המזוהה בלעדית עם תחבולות הפיתוי של הגבר. האופן המסורבל בו מנסה ריצ'ארד לבצע פרקטיקה זו מבליטות את הממד המלאכותי והפיקטיבי שלהן.

חרדה נשית (מין) וחרדה גברית (נישואין): *That Touch of Mink*

סרט זה, כמו קומדיות רומנטיות רבות המשתייכות לקטגוריה זו של דומיננטיות נשית, מציג את יחסי הכוח בין המינים באמצעות ההבדלים המעמדיים ביניהם. סצינת הפתיחה של הסרט, הבנויה עפ"י עקרונות העריכה הצולבת, מבליטה פערים אלה. הפרוטגוניסט, פיליפ שיין (קרי גרנט), איש עסקים מעלעל בנחת בעיתון הבוקר. שומר הבניין בו הוא מתגורר מלווה אותו עד פתח מכוניתו, מחזיק עבורו את המטרייה. נהגו האישי פותח עבורו את דלת הלימוזינה ומסיע אותו למשרדו המהודר. הפרוטגוניסטית, קתי טימברליק, לעומת זאת, נראית כשהיא משרכת דרכה לרכבת התחתית שתוביל אותה ללשכת התעסוקה. היא יצאה מביתה ללא מטרייה, ונאלצת לסוכך על ראשה באמצעות נייר עיתון רטוב; היא נדחקת עם ההמון לתוך הקרון הצפוף של הרכבת התחתית.

העריכה המקבילה מסתיימת במפגש טעון בין הפרוטגוניסטים. דרכיהם מצטלבות במקרה: קתי (דוריס די) מנסה לחצות כביש סואן בדיוק ברגע שהלימוזינה בה ספון פיליפ חוצה בסערה את הכביש הרטוב ומתיזה סילון מים אדיר המרטיב את מעילה ושמלתה. אקט זה של התזה/השפרכה, גם אם נעשה ללא כוונת זדון, מגדיר את עליונותו של הגבר הממוקם במרחב מוגן ובטוח בתוך מכונית מהודרת מול נחיתותה של האישה הממוקמת במרחב ציבורי רחש סכנות. אקט ההתזה/השפרכה עצמו נושא משמעות מינית סימבולית; הגבר כאילו מסמן באמצעות ההתזה את תשוקתו המינית כלפי האישה. כך, באמצעות סצינה זו, מגדיר הסרט את הירארכית הכוח בין הפרוטגוניסטים הן במונחים מעמדיים והן במונחים מגדריים.

הסצינה הבאה, המתרחשת בלשכת התעסוקה, שבה ומדגישה אספקטים אלה של יחסי כוח. קתי מגיעה ללשכת התעסוקה כדי לקבל את דמי אבטלה. הפקיד, מר ביזלי, מקניט אותה בטענה שהיא מנצלת לרעה את כספם של משלמי המסים. הוא מנסה לשדל אותה להיפגש עמו במסעדה ולאחר מכן "לעלות לדירתו". בתמורה, כך הוא מבטיח, הוא לא יערים עליה יותר קשיים בקבלת הצ'ק. הוא פונה לקתי בלשון רבים: "יש לנו את הכוח למנוע ממך את הצ'ק אם יתברר לנו שלא עשית מספיק מאמצים למצוא עבודה". פנייתו של ביזלי לקתי בלשון רבים מייצרת זיקה בין הגברים השונים בסרט: כולם מחזיקים בידיהם עמדות כוח והשפעה; הפרוטגוניסט פיליפ הוא קפיטליסט

רב עוצמה המשייט לעבודתו בלימוזינה פאלית; פקיד לשכת התעסוקה מבקש לנצל את קתי ולפתותה באמצעות ייפוי כוח שהוענק לו ע"י מנגנוני המדינה.

הממד הסקסיסטי של הכוח הגברי חוזר על עצמו בסצינה בה קתי נפגשת עם קוני (דבורה קר), חברתה ושותפתה לדירה. קוני היא רווקה מרירה ונרגנת העובדת לפרנסתה במזנון מהיר. היא מוצגת כמי שניחנה בחכמת חיים – תוצר של ניסיון חייה העגום עם גברים. כשקתי מדווחת לה על הבוקר הקשה שהיא חוותה, מסכמת זאת קוני במשפט הבא: "האישה של היום נמצאת בבעיה: היא נאלצת לשמור הן על עבודתה והן על כבודה. אך במצב בו הגברים הם הבוסים, משימה כפולה זו הופכת להיות קשה, למעשה בלתי אפשרית". כך, באמצעות קוני, רומז הסרט שקתי מובטלת לא בגלל שהיא חסרת כישורים או בטלנית טפילה המבקשת להתקיים על חשבון משלם המסים אלא משום התעקשותה לשמור על כבודה. כדי להדגיש עוד יותר את הממד הסקסיסטי והשוביניסטי של יחסי הכוח בין המינים מציגה קוני לקתי: "בפעם הבאה שאת הולכת לראיון עבודה אל תסתרקי, אל תתאפרי, תלבשי נעלי צבא. כך תזכירי להם בהופעתך את האישה שיש להם בבית – ואז הם פשוט יניחו לך".

כך, באמצעות דמותה הקומית והנרגנת של קוני, מציג הסרט את המצוקה בה מצויות נשים המבקשות להשתלב בשוק העבודה: נשים עובדות בעיקר במקצועות של מתן שירותים (מלצרות, מזכירות, פקידות); הן כפופות למנהלים גברים; שכבת מנהלים זו קובעת קריטריונים בלתי רלוונטיים בקבלת נשים למקום העבודה. הקריטריון המרכזי מבחינתם הוא לא כישוריהן המקצועיים של המועמדות אלא מידת נכונותן להיענות לתשוקותיהם המיניות; חלקם נשואים ואבות לילדים אשר מאסו או "מיצו" את הפוטנציאל המיני של נשותיהן ומחפשים אחר ריגושים חד-פעמיים מחוץ למרחב הביתי/משפחתי. כך למשל הבוס של קוני במזנון המהיר מציע לקוני עסקה – הוא יוותר על הקנס שהוא התכוון להשית עליה בתנאי שהיא תכיר לו את חברתה, קתי. קוני עוקצת אותו: "מה שלום אשתך?". הבוס משיב: "היא לא מבינה אותי". קוני עונה: "הייתי יכולה לכתוב ספר על התשובה הזו".

העסקה שמציע הבוס לקוני, כמו גם העסקה שמציע פקיד לשכת התעסוקה לקתי – הבטחת הכנסתה כמובטלת תמורת מפגש אינטימי עמו – היא התמה המרכזית של הסרט. גם פיליפ הפרוטגוניסט מבקש לפצות את קתי על כך שהרטיב את בגדיה ומעילה באמצעות פיצוי כספי. אלא שקתי מסומנת ע"י הסרט כאישה מיוחדת, יוצאת-דופן, כשרוג'ר, יועצו הכלכלי האישי של פיליפ, מגיע אליה עם שטר הכסף, היא רותחת מזעם. מבחינתה, זו השפלה נוספת. היא מעידה על עצמה: "I'm not that kind of girl". היא מעדיפה שפיליפ יתנצל בפניה באופן אישי על פני פיצוי כספי המוצע לה באמצעות מתווך.

נטייתו של פיליפ לפתור בעיות באמצעות כסף בולטת במיוחד בסצינה בה הוא נפגש עם נציגי ארגון נשי הדואג לאימהות לא נשואות. נשות הארגון בפני פיליפ נתון מדאיג לפיו שיעור האימהות הלא נשואות שולש בחמש השנים האחרונות. פיליפ מתלוצץ איתן בכך שהוא מנחם

אותן שעל כל אימא כזו יש גם אב כזה. ההלצה נשענת על העובדה שהאבות, בניגוד לאימהות, אינם לוקחים שום אחריות על גידול הילד אלא פשוט נעלמים. כך, גם באמצעות סצינה זו שב הסרט ומנסח את יחסי הכוח בין גברים לנשים: העובדה שארגוני נשים למען נשים נזקקות לתמיכתם של גברים קפיטליסטיים כדי לפתור בעיה שמקורה בגברים חסרי אחריות. כשקוני מבחינה בכרטיס הביקור של ארגון האימהות הלא-נשואות היא מגיבה: "אלוהים, אפילו ביטוח רפואי הוא סידר לעצמו עבור קורבנותיו". פיליפ –נציג טיפוסי של המין הגברי – משתמש בכסף כאמצעי לפתרון בעיות בלתי צפויות העשויות לצוץ כתוצאה מאקט מיני לא זהיר. התרומה לארגוני נשים, "הביטוח הרפואי" כפי שמכנה זאת קוני, מאפשרת לגברים לרחוץ בניקיון כפיהם, להתנער מכל אחריות.

כך נבנית הדיכוטומיה בין הגברים לנשים בסרט: הגברים מסומנים כמי שמחזיקים בהגמוניה כלכלית ופוליטית; הנשים מסומנות כנטולות כל כוח, נתונות למרות גברית המתייחסת אליהן כאל אובייקט מיני, סחורה. יחסי כוח אלה באים לידי ביטוי הן בספרה הציבורית והן בספרה הביתית; קוני מקוננת: "אלפיים שנה ילדנו להם ילדים, כיבסנו את בגדיהם, בישלנו את ארוחותיהם, ניקינו את בתייהם. ומה הם נתנו לנו בתמורה? את הזכות לעשן בפומבי". ואולם איבה זו שרוחשות הנשים כלפי כוחם ונצלנותם של הגברים מתמוססת ברגע שקתי רואה את פיליפ. הרגע בו ננעץ מבטה בפיליפ מלווה בפס-קול נון-דיאגטי עליו המסמן "אהבה ממבט ראשון". הכעס והזעם שאגרה קתי לקראת המפגש עם פיליפ מומר באחת בנחמדות ורוך. קתי ממהרת לקחת על עצמה את האשמה – זו היא שהתנהגה בחוסר שיקול דעת כשניצבה קרוב מדי לשפת המדרכה. פיליפ מציע לה להוריד את שמלתה ומעילה ולשלוח אותם לניקוי יבש. קתי נענית ללא כל התנגדות, למרות המשמעות המינית הסימבולית של אקט ההתפשטות. מי שמבינה משמעות זו היא קוני המפוכחת: "שמעתי כבר על כל מיני תחבולות גבריות להפשיט בחורה, אך על תחבולה כזו עוד לא שמעתי".

ואכן במהרה מתגייס פיליפ למלאכת הפיתוי. לאחר סדרה של בילויים משותפים במסעדות יוקרה ובמועדוני לילה מפוארים, הוא מציע לקתי להצטרף אליו למסע ברחבי העולם. בתמימות שואלת אותו קתי אם מדובר בהצעת נישואין. פיליפ מממהר להשיב לה שלא. אף שהדברים אינם נאמרים במפורש, מה שהוא מציע לה הוא מסע תענוגות תמורת מין. גם כאן, כמו במרבית הקומדיות הרומנטיות של התקופה, הצביון הרומנטי של נסיעה מסביב לעולם הוא התשלום שמשלם הגבר תמורת מין. מדובר בעסקה הנושאת אופי קפיטליסטי ושוביניסטי מובהק: הוא יגשים עבורה פנטסיה שהיא לעולם לא תוכל לממש בכוחות עצמה ואילו היא תבקש, תמורת זאת, להתמסר לו.

ועם זאת, ממשיך הסרט לסמן את קתי כבחורה יוצאת-דופן ביחס לנשים האחרות שפיליפ הכיר. הוא עצמו מתוודה בפני קתי שהיא מסוג הנשים המצליחות להוציא מהגבר את הצד הרע שבו – את מצפונו. מצפונו של הגבר, מציין פיליפ, עומד תמיד בניגוד לאינטרסים שלו. קתי, במלים אחרות, היא אישה שאינה מאפשרת לגבר להתייחס אליה כאל אובייקט.

היחס המיוחד שמפגין פיליפ לקתי מאפשר לה להיענות להצעתו להצטרף למסע. היא בטוחה שהיא תשנה את עמדתו העקרונית כלפי מיסודם של קשרים אינטימיים ורומנטיים עם נשים. היא בטוחה שמסע התענוגות יסתיים באיחוד הטרוסקסואלי ממוסד. מצד שני, מבליט הסרט גם את יחסה הארוטי והפטישיסטי לשמלות המפוארות שפיליפ רוכש עבורה לרגל הנסיעה. התאהבותה של קתי בפיליפ אינה מנותקת, אם כן, מתשוקתה לפריטי לבוש יוקרתיים, במיוחד "המגע" הקטיפתי והמשכר של מעיל המינק. המסע הרומנטי המשותף מכונן, אם כן, לא רק באמצעות התשוקה להינשא אלא בעיקר באמצעות השיח הצרכני הקפיטליסטי.

קתי אינה "מתייצבת" כדי לפרוע את חובה עבור מסע התענוגות. כשהם נכנסים לסוויטה המפוארת בבית המלון בברמודה, מבחינה קתי במיטה הזוגית הניצבת במרכז חדר השינה. מרכזיותה של המיטה מעוררת את חרדתה של קתי ואינה מאפשרת לה ליהנות מהשפע שמעטיר עליה פיליפ. תמונת המיטה הלבנה הופכת עבורה סיוט במסגרתו היא מדמינת את עצמה קורבן המועלה על מזבח המיטה כדי לרצות את הליבידו הגברי. באופן הזה מבקש הסרט להציג את הפרוטוגוניסטיית כבתולה, כמי שעדיין לא התנסתה בחוויה מינית, וכמי שניסיון זה מהלך עליה אימים. החרדה והאימה קשורים לעובדה שהיא תופסת את האקט המיני כאקט של בעילה גברי מובהק, שבמסגרתו שב הגבר ומאשש את גבריותו ובו בזמן מקבע את נחיתותה של האישה, את היותה נבעלת. האקט המיני מתאפיין בכך שהגבר הוא הסובייקט החושק ואילו האישה נעדרת כל תשוקה, ולפיכך אינה שותפה להתענוגות המינית. יתרה מכך, העובדה שקתי מוצגת כאילו היא קורבן שיש להעלות למולך הגברי מציג את האקט המיני במונחים של מוות סימבולי; הרגע בו מאפשרת האישה לגבר לחדור לגופה שלא במסגרת מוסדית פורמלית של נישואין הוא הרגע בו היא מאבדת את הנכס המרכזי שלה – את כבודה. במונחים של חליפין, ערכה בשוק יצנח ברגע בו "יחולל" כבודה. סיכוייה להינשא יפחתו. קוני חברתה, רווקה בגיל מתקדם, אומרת על עצמה: "בגילי או שאת פילוסופית או שאת נעצרת ע"י המשטרה". כלומר, רווקה בגיל מתקדם או שהיא מפתחת עמדה פילוסופית של מתבוננת מהצד, חסרת כל סיכוי להינשא בעצמה – או שהיא נאלצת לעסוק בזנות.

הזיותיה של קתי אינן מנותקות מהמציאות. כשיורד הלילה, מתקרב אליה פיליפ ומתחיל לנשקה. בתחילה הוא מנשק אותה על גבה, לאחר מכן על שפתייה ולבסוף מתכוון להוביל אותה למיטה הזוגית. קתי נותרת מאובנת. סמיכותה למיטה הופכת את חרדתה לממשית. היא מנסה להתחמק מהאקט המיני שנכפה עליה. היא מעידה על עצמה שהיא בת למשפחת סוציאליסטים, אך פיליפ מסביר לה שמשכיח מינית מתעלה מעל ומעבר לכל תפיסת עולם כלכלית-פוליטית. פיליפ יוצא מהסוויטה החוצה כדי לאפשר לקתי להירגע ולחוש בטוחה ונוחה יותר עם עצמה. הוא אינו מבין שהבעיה אינה בה, אלא בו עצמו. היא מרגישה טוב עם עצמה, אך לא עם תביעותיו המיניות. כשהוא חוזר לסוויטה הוא מגלה שקתי פיתחה תגובה אלרגית לנוכחותו ותביעותיו המיניות; פניה כוסו בבהרות לבנות. רופא בית המלון קבע שהיא זקוקה לשינה נטולת הפרעות. הוא אוסר על פיליפ לראותה. כך חוזר הסרט למעשה לתחילתו של הנרטיב. בתחילת הסרט הוצגו הפרוטוגוניסטים בנפרד באמצעות עריכה מקבילה שהבליטה את ההבדלים המעמדיים ביניהם. עתה הם מופרדים באמצעות דלת חדר השינה, שתפקידה לחדד את עמדתם השונה ביחס למין.

שוב יוצר הסרט זיקה בין מעמד סוציו-כלכלי וזהות מגדרית, וממקם את האקט המיני בהקשר כוחני. הפרדת הפרוטגוניסטים באמצעות דלת שבה ומהדהדת את תחבולת השמיכה שתפקדה כחומת יריחו בסרט *It Happened One Night*. אך בעוד שבקומדיה רומנטית קלאסית זו ייצגה החומה, בין היתר, אימפוטנטיות מינית של הגיבור ואת העובדה שכל עוד לא חזר לשוק העבודה, אין הוא ראוי לאישה, הרי כאן משמשת הדלת חיץ, גבול בין תאבונו המיני הקומפולסיבי של הגבר לבין חרדתה של האישה לציית לקוד לפיו עליה לשלם על מסע התענוגות באמצעות חדירה לגופה. תגובתה ההיסטרית של האישה נגד תביעותיו של הגבר זוכה ללגיטימציה מצד נציגו של השיח הרפואי. שיח זה נושא אמנם צביון שוביניסטי ופטריארכלי – הרופא אומר לפיליפ: "אנחנו הגברים מעניקים להן רק סמסטר אחד בכלכלת בית וכבר מצפים מהן שיתנהגו כמו מאדאם בוברי" – אך הוא בכל זאת מאפשר לנשים לדחות או להשהות את פעולת הטרף של העיט הגברי. סימפטומים פיזיים חד-משמעיים שהגוף הנשי מייצר כתגובה נגד לאיום גברי מסמנים את האישה לא רק כבלתי כשירה לאקט המיני, אלא גם מאפשרים לה להפוך את עצמה לדחוייה, מוקצה, מצורעת. קתי, אם כן, מנצלת את השיח הרפואי כדי לסמן עצמה כמוקצה, ובכך למלט עצמה מאינטראקציה מינית המעוררת בה אימה ורתיעה.

תחבולה נשית זו מוצגת בסצינה הבאה במונחים של קוד שגברים פיצחו זה מכבר את משמעותו. כשפיליפ, מאוכזב ומתוסכל, יורד לבריכת המלון, הוא נתקל בגבר המצוי בסיטואציה דומה לשלו. הגבר מתלונן: "רגע לאחר שאתה נותן להן את מעיל המינק, הן חוטפות פתאום כאב ראש ורוצות להיות לבד". באופן הזה מעורר הסרט שיח פרטיקולרי שנשים פיתחו במסגרת מלחמת המינים. תכליתו של שיח זה היא להימנע מאקט מיני באמצעות גיוסו של שיח רפואי המאפשר להן להגדיר את עצמן כבלתי כשירות. במובן זה, גם אם הסימפטומים הפיזיים המופיעים על פניה של קתי הם ממשניים, הרי למעשה הם סוג של התחזות. קתי כאילו מגייסת מנגנונים פנימיים שיחרטו/יצרבו על פני גופה סימפטומים פיזיים שיסמנו אותה כחולה, ולכן כבלתי כשירה לקיים יחסי מין. יכולתה של קתי להפיק סימנים של חולי מאפשר לה לא רק להגן על גופה/כבודה, אלא גם לשנות לחלוטין את מערך יחסי הכוח עם פיליפ. ההיסטוריה הופכת להיות מקור לעוצמה במסגרת המאבק בין המינים. כשפיליפ וקתי חוזרים לניו יורק מהלל רוג'ר, יועצו הכלכלי של פיליפ, את עוצמת כוחה ומוסריותה של קתי. הוא משבח אותה על שלא נכנעה לדרישותיו המיניות של הרווק ההולל. הוא מרעיף עליה סופרלטיבים: "ניצחון האדם הקטן"; "ז'אן דארק כיבתה את המדורה"; "ניצחון הפשוט על הנץ, על האלוף"; "היא הוכיחה שהיא אינה מרינוטה הרוקדת לצלילי החליל שלך". גם פיליפ עצמו מכנה אותה באמצעות שורה של מטאפורות המאדירות את כוחה: "חתולת רחוב שורטת"; "פצצת אטום"; "אזור מוכה אסון". כל הכינויים והתארים הללו מסמנים את קתי כאישה הבלתי נשלטת, זו המצליחה לעמוד בגבורה מול תשוקותיהם המיניות של הגברים, תוך שהיא מגייסת את כל האמצעים הדלים העומדים לרשותה כדי לקרוא תגר על מערך יחסי הכוח המסורתי בין המינים.

נוכחותה הכוחנית של קתי משנה גם את יחסו של פיליפ כלפיה. ככל שהיא הופכת בלתי מושגת עבורו, כך הוא מתאוה לה יותר. אלא שעתה הוא רוצה בה כבת זוג, כאישה. כשהוא שומע שהיא נפגשת עם גברים אחרים, קנאתו בוערת בו. הוא אינו יודע וגם לא יידע לעולם שפגישותיה עם

גברים אחרים שימשה תחבולה שמטרתה לגרום לו לשוב ולחזר אחריה – אך הפעם לא כדי לפתות אותה להיכנס עמו למיטה באופן לא מחייב, אלא כדי להציע לה נישואין.

הסצינה הלפני אחרונה של הסרט מציגה את בני הזוג בירח הדבש שלהם. הפעם זהו גופו של פיליפ המפתח היסטוריה שהסימפטומים שלה הם פריחה. גם כאן, כמו בסצינת בית המלון בברמודה, ישנו דיאלוג במסגרתו הגיבורים ממוקמים בשני מרחבים שונים, בטריטוריות נפרדות, באופן המהדהד שוב את "חומת יריחו" בסרט *It Happened One Night*. אלא שבניגוד לקומדיה הרומנטית הקלאסית כאן מתהווה החומה לאחר התרחשותו של האיחוד, לא לפניו. במהלך הדיאלוג מנסה פיליפ לשכנע את קתי שזה לא קרה לו מעולם. הוא לא צריך לשכנע אותה, היא יודעת: "זה לא קרה לך כי אף פעם לא היית בסיטואציה הזו... נשוי". באמצעות ההיסטוריה שב הסרט ומגדיר את ההבדל המרכזי בין גברים ונשים: נשים נעשות היסטוריות כשהן נדרשות לקיים יחסי מין מחוץ למסגרת הנישואים; גברים, לעומתן, נעשים היסטוריים כשהם נדרשים לקיים יחסי מין בתוך מסגרת הנישואים. האקט המיני במסגרת הנישואים הופך להיות מבחינתו של הגבר סיוט – הן משום שהוא מעניק משנה תוקף למיסודו של הקשר ההטרסקסואלי והן משום שלאקט המיני יש השלכות הקשורות לרבייה, לכינונו של תא משפחתי. ואכן בסצינת הסיום נראים בני הזוג מטיילים בפארק בחברת תינוקם הראשון. הצגת תוצאת האקט המיני המיוחל במונחים של ילד וכינונו של תא משפחתי משמש הוכחה חותכת לניצחונה של קתי וליכולתה לגרום לפיליפ להמיר את ערכיו השגויים כרוק הולל לטובת המסגרת המונוגמית של הנישואין.

קטגוריה שלישית – שוויון בין המינים

הקומדיה הרומנטית הקלאסית הציגה מערכת יחסים שוויונית בין גברים ונשים, בעיקר באמצעות המבנה הנרטיבי של הנישואין מחדש. נרטיב זה נפתח בפירוק מסגרת הנישואים ונסגר באיחוי מחדש. בין הפירוק לאיחוי חווה אחד מבני הזוג או שניהם חוויות רומנטיות עם גבר/אישה אחרת המסומנים כפרטנרים שגויים. באמצעות דמותו של הפרטנר השגוי ביקש הנרטיב של קומדיות רומנטיות אלה לקבוע שהפרוטגוניסטים מתאימים זה לזה וכי הם נועדו זה לזו, ופרידתם מסומנת כזמנית. עם זאת, אקט הפרידה ופירוק הקשר הזוגי מהווה בו בזמן עדות לפרובלמטיות הטמונה ברעיון של איחוד נצחי ומחייב. המבנה הנרטיבי של הנישואין מחדש חושף את מה שהז'אנר של הקומדיה הרומנטית מבקש בד"כ להסוות – את העובדה שהסוף הטוב, המתבטא באיחוד הטרסקסואלי, הוא סוג של התחזות או אחיזת עיניים. באמצעות הפרידה נחשפת השגרה המשמימה של מסגרת הנישואים. אך בו בזמן הופכת הפרידה לא רק אינדיקציה לממד המיתי של אהבה רומנטית נצחית אלא גם הזדמנות לרענון וחדוש חיי הנישואים. ההתנסויות הרומנטיות שחווים כל אחד בני הזוג מאפשרות להם לחוות את רווקותם מחדש, גם אם לפרק זמן קצר. מאפיין נוסף של קומדיות רומנטיות קלאסיות מסוג זה קשור לעובדה שפרידתם של הגיבורים היא פורמלית בלבד; בפועל, אקט הפרידה הופכת את יחסיהם באחת לאינטנסיביים יותר. כל אחד מהם נעשה מעורב בקשריו האינטימיים והרומנטיים של האחר, תוך שהם מסכלים כל ניסיון של אחד מבני הזוג למסד יחסים עם הפרטנר השגוי.

העובדה שקומדיות רומנטיות אלה מסתיימות באיחוד מחדש אינה מעידה בהכרח על התרחשותו של תהליך למידה הדדי כלשהו. תהליך למידה מציין סוג מסוים של בגרות, הכרה בכך שהערכים בהם החזיקו בני הזוג היו שגויים. בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות הנשענות על הנרטיב של איחוד מחדש הגיבורים לא מגיעים להכרה לפיה פירוק מסגרת הנישואים היה שגוי. להפך, דווקא הפרידה הזמנית היא זו המאפשרת לבני הזוג לחזור ולהתאחד. הפרידה מסומנת כפסק זמן הכרחי שבני הזוג חייבים ליטול כדי למנוע את השחיקה והאוטומטיזציה של חיי הנישואים. לכן במקרים רבים מתאפיין האיחוד המחודש בנימה אירונית הנובעת מהפער בין האופן הטוטלי והסופי בו נתפס האיחוד ההטרסקסואלי המחודש לבין העובדה שהאיחוי הנוכחי הוא זמני, רגעי – עד הסיבוב הבא. מבנה נרטיבי מסוג זה מבקש להימנע ככל האפשר מלעסוק בחיי הנישואים עצמם. המסגרת נרטיבית של פרידה ושיקום מסגרת הנישואין מאפשרת להתמקד בשרשרת האירועים המתרחשים בין הפרידה לאיחוד המחודש, אך מקפידה שלא לחרוג מעבר לכך. באמצעות הדחקת או הכחשת הרגעים האפורים והמשמימים של חיי הנישואים אל מחוץ לנרטיב מתאפשר לקומדיות רומנטיות אלה להציג את זוג הפרוטגוניסטים ב"מיטבם"; כרווקים הם נטענים באנרגיות מחודשות ונפתחים להרפתקאות חדשות עם אחרים, אך בעיקר עם עצמם.

קומדיות רומנטיות הנשענות על מבנה נרטיבי של נישואים מחדש כמעט ולא הופקו במהלך שנות ה-50 וה-60. למעשה רק לקראת סיומו של מעגל זה הופקו טקסטים הנשענים על יחסי כוח שוויוניים בין המינים. ב-1964 הופקו שלוש קומדיות רומנטיות הנשענות על עיקרון השוויון בין המינים: *Father Goose*, *Kiss Me, Stupid* ו- *Send Me No Flowers*. מתאר תהליך למידה הדדי המתרחש בין גבר הגוזר על עצמו חיי בדידות ופרישות מהעולם לבין אישה מאופקת ומרוסנת. המפגש בין נציג הטבע לנציגת התרבות מוליד איחוד הטרסקסואלי הנשען על שינוי הדדי של עמדות וערכים. שתי הקומדיות הרומנטיות האחרות שהופקו בשנה זו נשענות על התבנית הנרטיבית של הנישואים מחדש. הראשונה – *Send Me No Flowers* – מבליטה דווקא את מה שהקומדיה הרומנטית הקלאסית הדירה אל מחוץ לנרטיב – את חיי הנישואים עצמם. הסרט נפתח בבוקר שגרתי בחייו של זוג הנשוי זה זמן רב. באמצעות עריכה מקבילה מוצגים שני בני הזוג כמי שפועלים בחללים נפרדים. הגבר, ג'ורג', מוצג כהיפוכולנדר העוסק באופן נרקסיסטי במיחושים שונים ומשונים התוקפים כביכול את גופו. תודעתו שטופה בפרסומות של חברות שונות המייצרות תרופות. האישה, ג'ודי, לעומת זאת, חייכנית וחסרת דאגות. היא מתעוררת מוקדם בבוקר כדי להביא את העיתון ואת מוצרי החלב שמציע החלבן השכונתי. אך כשהיא מבקשת לחזור לביתה, נטרקת דלת הכניסה וחלוקה נתקע. כל ניסיונותיה להסב את תשומת ליבו של בעלה (צלצל בפעמון, קריאות קולניות) נדונו לכישלון; בעלה, מוטרד מכאב ראש שתקף אותו לפתע, מסתגר במקלחת, אטום לרעשים ולקולות של אשתו. ג'ודי נאלצת לפשוט את חלוקה ולהסתובב בשכונה בכותונת לילה שקופה.

בשעת ארוחת הבוקר היא אינה מצליחה לספר לבן זוגה את הקורות אותה באותו בוקר משום שהוא שקוע לחלוטין בנוירוזות שלו. אלא שבניגוד לקומדיה הרומנטית הקלאסית, שהייתה

מסיימת סצינת פתיחה זו בפרידה רעשנית – מקבלת ג'ודי בהכנעה מערכת יחסים בלתי שוויונית זו המעמידה במרכז את ההיפוכונדריות של ג'ורג'.

השינוי המשמעותי בחיי הזוג מתרחש כשג'ורג' טועה לחשוב שהוא עומד למות ממחלת הסרטן. לפתע משתנה יחסו לג'ודי – הוא נעשה קשוב ורגיש יותר כלפיה, חושב בדאגה על עתידה בלעדיו. הוא בטוח שהיא לא תוכל לשרוד בלעדיו ומציע לה לקחת לקורסי ערב בהנהלת חשבונות, מחנך אותה להיות צרכנית נבונה ואחראית ולבדוק אם לא מסדרים אותה בחשבונות, אם לא מנצלים את תמימותה ואמונה העיוור בזולת. תפיסתו את ג'ודי כאישה חלשה וחסרת ישע מביאה אותו להחלטה שלא לספר לה על מחלתו.

משימה נוספת שג'ורג' נוטל על עצמו לפני שהוא כביכול הולך לעולמו היא חיפוש אחר בן זוג "מתאים" עבור ג'ודי, בעל שיוכל לפרנס אותה ולהבטיח את עתידה הכלכלי. הפרטנר הראוי נקרה בדרכו של ג'ורג' בעת משחק גולף. קרונית הגולף של ג'ודי איבדה את בלמיה והיא נעה במהירות הולכת וגוברת. ניסיונותיו של ג'ורג' לעצור את הקרונית או לחלץ את ג'ודי נכשלים. מי שמצליח להציל אותה הוא ברט פאוור (שמו הסימבולי משתלב היטב עם הצגתו במונחים פאליים – נעליו השחורות, הארוכות והמחודדות; קומתו הגבוהה; עיסוקו בקידוחי נפט), חברה של ג'ודי בתקופת לימודיה בקולג'. הוא מבצע את פעולת ההצלה בסגנון האביר על הסוס הלבן. מתברר שהוא היה מעריץ גדול של ג'ודי וכי היה בטוח שהיא תינשא למישהו כמו קרי גראנט. אזכור שמו של אחד מכוכביה המרכזיים של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, שהשתתף כמעט בכל הקומדיות הרומנטיות של הנישואין מחדש (*The Awful Truth, Philadelphia Story, His Girl Friday, My Favorite Wife*), מצביע על זיקה אינטרטקסטואלית בין הטקסט *Send Me No Flowers* לבין הקומדיה הרומנטית הקלאסית. עם זאת, אופן התייחסותו של ברט פאוור לקרי גראנט ממקמת את כוכב הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות כאייקון מיתולוגי השייך לעבר; הממד הסקרובולי, המטורף המאפיין את עבודתו של גראנט בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-30 ותחילת שנות ה-40 אינו תקף או רלוונטי יותר בשנות ה-60. כך באמצעות הרפרור לגראנט, נכון יותר להיעדרו של גראנט, מכריז הסרט גם על השוני בין הגרסה הנוכחית של קומדיית הנישואין מחדש לבין אלה שהופקו בתקופה הקלאסית.

ההתכתבות עם הקומדיה הרומנטית הקלאסית מתממשת לא רק באמצעות נוכחות/היעדרו של קרי גראנט; רגע הפרידה של בני הזוג, המתרחש בחלקו האחרון של הסרט, מייצר אלוזיה לקומדיה הרומנטית *Philadelphia Story*, בעיקר בסצינת הפרידה בה מגרשת ג'ודי את ג'ורג' מביתם לאחר שנודע לה מפי רופאו כי בעלה אינו חולה ואינו עומד למות; היא בטוחה שג'ורג' התחזה לחולה סופני משום שרצה להיפרד ממנה לטובת גרושה טרייה בשם לינדה. היא מעלה את ג'ורג' על כיסא הגלגלים שהוא רכש לעצמו כדי לחסוך באנרגיות ומגלגלת אותו מחוץ לבית באופן המזכיר את סצינת הפתיחה של *Philadelphia Story*.

מכאן ואילך יחתור ג'ורג' להוכיח לאשתו שהוא גבר אציל ונאמן שהאפשרות שיבגוד בה מופרכת לחלוטין. יותר מזה, לגיודי עצמה יסתבר בהמשך שבן זוגה טרח להזהיר את לינדה מפני תחבולותיו השפלות והלא מוסריות של חברו וינסטון, המאופיין כרווק הולל הנוהג לנצל את בדידותו ומצוקתו של נשים שזה עתה נפרדו מבעליהן כדי לשכב עמן. האיחוד המחודש מתממש בעקבות תהליך למידה הדדי שבמסגרתו נפרד הגבר הן מההיפוכונדריות הנרקיסיסטית שלו והן מתפיסתו המתנשאת והפטרונית כאילו אשתו תתקשה לשרוד בלעדיו או בלעדי גבר שיהא מסוגל לפרנס אותה בכבוד. במקביל מגלה גיודי שהיא יכולה להסתדר גם ללא נוכחות גברית, אך בעיקר היא לומדת להציב את צרכיה הרגשיים במרכז. באופן זה מממש האיחוי את דרישתה של גיודי, כפי שהוא מנוסח בשיר הפתיחה של הסרט – "אל תשלח לי פרחים, פשוט תאהב אותי".

הדמיון שמקיים הסרט *Send Me No Flowers* עם המבנה הנרטיבי של הנישואים מחדש שאפיין חלק מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות מתקיים לא רק באמצעות ההתכתבות עם כוכבותו של קרי גראנט או הרמיזה לסרט *Philadelphia Story*. הדמיון קיים גם בקונספציה הבסיסית העומדת בבסיס המבנה הנרטיבי של קומדיית הנישואים מחדש לפיה המשך קיומו של האיחוד ההטרסקסואלי מותנה בהיווצרותם או ייצורם של משברים הגורמים לפרידה זמנית של בני הזוג. באופן הזה הופכת ההיפוכונדריות בה לוקה ג'ורג' הגורמת לו לחשוב שהוא הולך למות לבעלת משמעות נרטיבית - סימבולית. תחושת המוות המתמדת האופפת את ג'ורג' מבטאת, גם אם לא במודע, את תחושותיו ביחס לנישואיו. שגרת חייהם של בני הזוג, הנפרשת בפני הצופה בתחילת הסרט, היא סוג של מוות. האירוע המסעיר ביותר שחוה גיודי הוא חוסר אפשרות לחזור למרחב הביתי שלה לאחר שדלת הכניסה נטרקה. תחושת המוות, החידלון היא זו היוצקת תוכן ועניין חדש בנישואיהם. נוכחותו הפאלית של ברט פאוור ויחסו הנלהב לגיודי מעוררת את קנאתו של ג'ורג' וכופה עליו לבדוק מחדש הן את גבריותו והן את תפקודו כבעל אוהב.

אך למרות הדמיון בין הסרט *Send Me No Flowers* לקומדיות הנישואין מחדש הקלאסיות, ישנם הבדלים משמעותיים למדי ביניהם, שהבולט שבהם קשור לתפיסת מוסד הנישואין. בעוד שהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות ביקשו, באמצעות פירוק ואיחוי מחדש של מוסד הנישואין, להטיל ספק בעצם אפשרותו של מוסד זה להעניק לבני הזוג אושר נצחי, הרי ש- *Send Me No Flowers* אינו מערער על הפונקציה החיונית שממלא איחוד ממוסד. הפירוק והאיחוי אינם מוצגים כריטואל שיחזור על עצמו, אלא כאירוע חד-פעמי. הבדל משמעותי נוסף קשור לצביון האקסצנטרי של הפרוטגוניסטים בקומדיה הרומנטית הקלאסית המאפשר להם לקרוא תגר על נורמות ההתנהגות המקובלות. חריגות זו הוצבה כמעט תמיד אל מול דמותו הקונפורמיסטית והמהוגנת של הפרטנר השגוי. בסרט *Send Me No Flowers*, לעומת זאת, ממוקמים הפרוטגוניסטים בלב לבה של הבורגנות המהוגנת ומקפידים על דפוסי התנהגות סולידיים. ברט פאוור, לעומת זאת, מוצג - באמצעות נוכחותו הפאלית ומכונית הספורט המצועצעת שלו - כחריגה ואקסצנטרית.

הקומדיה הרומנטית השנייה הנשענת על מבנה נרטיבי של נישואים מחדש, שהופקה אף היא ב-1964 - *Kiss Me, Stupid* - מציעה גרסה פרוגרסיבית וחתרנית יותר של נרטיב מסוג זה¹². כאן מוצג המשבר התוקף את חיי הנישואים של בני הזוג כתוצר של קנאה אובססיבית של הגבר לאשתו היפה. היחס הלבבי והחם שמפגינה הפרוטגוניסטית זלדה (קים נובק) כלפי גברים מזדמנים עמם היא באה במגע (החלבן השכונתי, רופא השיניים שלה), גורם לבעלה לחשוד בה שהיא מקיימת קשרים רומנטיים ואינטימיים מאחורי גבו. חרדתו של הבעל מפני ניאופיה של אישתו היפה והסקסית מגיעה לשיאה כאשר דינו (דין מרטין), זמר מצליח ונערץ - בעיקר ע"י נשים, נתקע עם מכוניתו בעיירה הקטנה בה מתגוררים הפרוטגוניסטים.

הבעל - אורוויל - מורה לפסנתר ומלחין חובב, מבקש לנצל את שהותו הקצרה של דינו בעיירה כדי לקדם את שאיפותיו להפיק תקליט. הוא מציע לדינו לבלות את הלילה בדירתו. אך כשדינו מצהיר שלילה ללא סקס גורם לו למיחושים נוראיים בבוקר, הוא ממחר לביים ריב עם אשתו במהלכו הוא רומז לאשתו זלדה שיש לו רומן עם אישה אחרת. מטרתו היא לסלק את אשתו מדירתם כדי למנוע כל אפשרות לקיומו של כל קשר או מגע עם דינו. בכך הוא מבקש להסיר את האיום שמעוררת נוכחותו הפאלית של דינו. את מקומה של אשתו שעזבה בכעס את הבית ועברה להוריה תופסת לילה אחד מלצרית בלונדינית וטיפשה בשם פולי. זו מוכנה להתחזות לאשתו של הפסנתרן תמורת סכום כסף, ובכך מסמן הסרט את מקצועה כמלצרית כסוג של זנות.

התוצאה היא מעין גרסה מוקדמת של סדרת הטלוויזיה האמריקנית שלושה בדירה אחת: דינו, הגבר השרמנטי; אורוויל, הפרוטגוניסט הנשוי; פולי המתחזה לאשתו של הפרוטגוניסט. אורוויל בטוח שתמורת לילה עם אשתו (המזוייפת) יאות דינו לחתום עמו על חוזה להפקת תקליט. ואכן במהלך הערב הארוך שמבלים השלושה יחד מעודד אורוויל את דינו לנגוע וללטף את המלצרית. דינו עצמו אינו זקוק לתמריצים; הוא ממחר לעגוב על המלצרית ולשלוח לעברה הערות סקסיסטיות. בשלב מסוים עוזב אורוויל את ביתו כדי לאפשר לדינו מרחב חופשי ואינטימי יותר עם המלצרית.

במקביל מבליט הסרט את ההתנסות הרגשית שחוזה המלצרית כשהיא הופכת, ללילה אחד, לאישה נשואה. היא, המתגוררת בקרוון עלוב בחברתו של תוכי קשקשן, זוכה לממש את תשוקתה להיות חלק ממסגרת ביתית/משפחתית ממוסדת - להתגורר בבית מהוגן, לבשל ארוחת ערב, להיות אישה נשואה. למרות שאורוויל שוכר את שירותיה כפיתיון שאמור לשרת את תשוקתו להתפרסם, נוצר ביניהם קשר אינטימי, המעורר אצל הפרוטגוניסט רגשות אשם על האופן בו הוא מנצל את פולי. הוא ממחר לחזור לדירתו ומונע את מימושו של האקט המיני שמבקש דינו לכפות על פולי. אורוויל, הגבר הגרום והרופס, הופך להיות האביר המושיע את פולי ומציל אותה ברגע האחרון מציפורניו של הרווק הולל. בסיומו של לילה ארוך הם אף מבליים את הלילה ביחד.

במקביל מתרחש זיווג נוסף. זלדה, האישה הננטשת והפגועה שותה לשכרה בבר בו עובדת פולי; הלומה מאלכוהול, היא נגררת לקרונה הפנוי של פולי. אל הקרון מגיע דינו, המבקש לפרוק את תסכולו המיני על אישה זמינה. תושבי המקום מפנים אותו לקרונה של פולי, הממוקם סמוך לבר.

כך מוצאת עצמה זלדה בחברתו של דינו הזמר אותו העריצה בנעוריה. היא מבלה עמו את הלילה, מממשת פנטסיית נעורים.

כך, למשך לילה אחד, מתפרקים נישואיהם של אורוויל וזלדה. באופן סימבולי מתרחש הפירוק בדיוק ביום בו אמורים היו בני הזוג לחגוג חמש שנות נישואין. במהלך לילה זה חוה כל אחד מהם התנסות מינית שבאמצעותה הוא למד משהו: אורוויל השמרן והקנאי נפתח לקשר אינטימי ורומנטי עם אישה שבתחילה תפס אותה כאובייקט שניתן לגייסו לטובת יצריו המיניים של דון כדי שזה יפיק עבורו את התקליט הנכסף; במקביל, מממשת זלדה חלום נעורים לשכב עם הזמר הנערץ. בתוך כך גם מומשה פנטסיה נוספת, זו של פולי – להיות אישה נשואה/מכובדת. בעקבות חוויה מתקנת זו היא מחליטה לעזוב את העיירה למקום אחר, כדי לפתוח דף חדש. זלדה מסייעת לה בכך כשהיא משאירה עבורה את סכום הכסף הגדול שדינו השאיר לה לפני שיצא. זלדה, המבינה שדינו החליף אותה בפולי, אומרת לפולי שהכסף שייך לה. היא עצמה קיבלה תמורה מסוג אחר – מימוש חלום ישן ובלתי מושג לכאורה.

סיום הסרט מציין את האיחוד המחודש באמצעות פנייתה של זלדה לאורוויל: "נשק אותי, טיפשוני". גם כאן, כמו בסרט *Send Me No Flowers*, מבקש הסרט לאשש מחדש את מוסד הנישואים. אלא שכאן, בניגוד לקומדיות הנישואים מחדש של התקופה הקלאסית, פרידתם של בני הזוג נושאת צביון מיני מובהק; בני הזוג מממשים פנטסיות מודחקות לחוות חוויה מינית מחוץ לגבולות מוסד הנישואים. יותר מכך, האקט המיני שחווים כל אחד מבני הזוג מוצג במונחים של חמלה וחסד, ולא של בגידה. אורוויל מאפשר לפולי לחוות חוויה מינית "טהורה" באמצעות התייחסותו אליה כסובייקט ולא כאובייקט; התמורה הכספית שהותיר דינו לזלדה עבור החוויה המינית מאפשרת לפולי לשנות את מיקומה הנצחי כבלונדינית טיפשה המוכרת את גופה לכל מי שמוכן לשלם, ולפתוח "דף חדש" במקום אחר, שם היא תמצא, קרוב לוודאי, גבר ראוי שירצה להינשא לה. באופן הזה מצליח הסרט לעמעם, לטשטש ואולי אף למחוק את רושם הבגידה ההדדית ולהציג את ליל הפרידה כסדרה של מעשי חסד הדדיים. כך מאפשר הנרטיב לנקות הן את האיחוד המחודש מכל כתם של חטא והן את עברה של פולי.

החטא ותהליך ההיגאלות מאפיין קומדיה רומנטית נוספת הנשענת על תהליך לימוד הדדי של הפרוטגוניסטים. במידה רבה, מזכיר התהליך שחווים הגיבורים בסרט זה את התהליך המתואר בסרט *Breakfast at Tiffany's*. בשני הסרטים מדובר בתהליך של למידה שבמסגרתו נוטשים הדמויות המרכזיות את תפיסת עולמם החמדנית והלא מוסרית. אלא שבניגוד ל- *Breakfast at Tiffany's*, שהציג את תהליך הלמידה שחוהה האישה באמצעות הגבר (הגבר עצמו שינה את עמדתו בעצמו, ללא עזרתה של האישה), בסרט *The Apartment* מתואר תהליך למידה הדדי. גיבור הסרט הוא ס. סי. בקסטר (ג'ק למון), שהבוסים הממונים עליו במשרד הביטוח¹³ בו הוא עובד מכנים אותו "באדי בוי". השימוש בכינוי "בוי" מקטין אותו, הופך אותו למעין משרת/עבד של מנהלי החברה. באדי מעניק לבוסים שלו את מפתחות דירתו, אליה הם מגיעים כדי להתייחד עם מזכירותיהם הרווקות.

פתיחת הסרט מזכירה את סרטו של קינג וידור – *The Crowd* (ההמון, 1933). הפרוטגוניסט מוצג כפקיד אלמוני ואנונימי, הנבלע בתוך חברת ענק המעסיקה אלפי עובדים. המצלמה משוטטת על פני החלל הענק בקומה בה עובד באדי כדי להדגיש את קטנותו ואפסותו; במסגרת הרציונליות והתכליתיות של השיטה הקפיטליסטית מתפקד בקסטר כבורג במכונה ולא כיצור אנושי. הסצינה מלווה בקולו של בקסטר המגדיר את מיקומו: "שולחן מספר 861 באגף W בקומה תשע-עשרה". כך, באמצעות ארגון חלל העבודה, מבקש הסרט לתאר את תהליך הדה-הומניזציה שמייצרת השיטה הקפיטליסטית התועלתנית והרציונליסטית (Henry, 2001: 159).

החלטתו של באדי לאפשר לגבוהים ממנו בדרגה לפקוד את דירתו בלילות היא תוצר שאפתנותו של באדי לשנות את מעמדו הנחות בחברת הביטוח, לתפוס עמדה בכירה יותר בתוך המבנה ההירארכי של החברה. שאיפה זו מתבטאת בקומה אליה יעבור באדי מאוחר יותר; המבנה ההירארכי של חברת הביטוח מוצג באמצעות ארגונו הגיאוגרפי של החלל – הקומות הגבוהות ביותר שמורות עבור העובדים והמנהלים הבכירים ביותר.

באדי משלם מחיר יקר על שאיפתו להתקדם: הוא מוותר על הטריטוריה שלו בהופכו את המרחב הפרטי לקן אהבים של מנהלים ומזכירותיהם; הוא נאלץ להסיר את שמו מעל דלת דירתו כדי שהמזכירות לא יחשפו את זהותו האמיתית של בעל הדירה; פעמים רבות הוא נאלץ לישון מחוץ לדירתו, על ספסל בפארק, ממתין בסבלנות עד שדירתו תתפנה; תלישתו מדירתו הופכת אותו נירוטי: הוא מעשן בשרשרת, חסר מנוחה, עייף מחוסר שינה; ומעל לכל, מצב עניינים זה מונע ממנו כל אפשרות לקיים קשר אינטימי ורומנטי עם נשים.

הדרתו של דקסטר אל מחוץ למרחב הפרטי שלו ממקם אותו בעמדה "נשית"; הוא, כמו הדמויות הנשיות המאכלסות את חברת הביטוח, מנוצל ומושפל ע"י שכבת המנהלים. העלית הבירוקרטית של החברה מורכבת מגברים נשואים, המנהלים פלירטים מזדמנים עם נשים המועסקות כפקידות, מזכירות אישיות, טלפניות, נערות מעלית. כולן מקוות שהגברים יממשו את הבטחתם להתגרש מנשותיהם ויינשאו להן. בינתיים הן מתנחמות בתשורות, העלאה סמלית בשכר, בלויים במסעדות ומועדוני לילה יוקרתיים תמורת שירותי המין שהן מעניקות לבוסים.

באותו אופן בו מנצלים הגברים/בוסים את הנשים הרווקות, כך הם מנצלים גם את דקסטר. הוא, כמו הנשים, מעניק להם את שירותיו תמורת קידום בעבודה. ע"י כך הוא הופך, בדומה לנשים, לסוג של זונה. איכות עבודתו בחברת הביטוח הופכת שולית ביחס לצייתנותו והפיכת המרחב הפרטי והאינטימי שלו לנחלת הבוסים תחתיהם הוא עובד. העובדה שהוא מעניק שירותים לגברים בעלי עוצמה חזקה ממנו, מחזקת ומדגישה את מיקומו במרחב הנשי; בשתי סצינות מכנה אותו הבוס הממונה עליו, מר שלדריק, בשם "אחות" (nurse) - גם כדי להקטין אותו וגם כדי להגדירו במונחים "נשיים".

ההבדלים ביחסי הכוח בין נשים לגברים מוגדרים לא רק במונחים הירארכיים (בוס/פקיד) אלא גם במונחים של לוקח/נותן. הבוסים, במיוחד מר שלדריק, מנכ"ל החברה, הוא הטיפוס שלוקח. הוא פועל בעולם מתוך תחושה שהכל מגיע לו. דקסטר, לעומת זאת, הוא הטיפוס שנותן. יחסי הכוח בין אלה ש"לוקחים" לאלה ש"נותנים" משקף, כפי שטוען ארמסטרונג (Armstrong, 2000: 100), את הרציונליות של המבנה החברתי הקפיטליסטי. לקיחה/נתינה היא תוצר מיקומו של הסובייקט בהירארכיה החברתית-מעמדית.

הנטייה לתת ולא לקחת היא התכונה המשותפת לדקסטר ולנשים בסרט. זוהי גם האנלוגיה שבונה הסרט בין באדי לפראן (שירלי מקליין), הפרוטגוניסטית. היא משמשת כנערת מעלית בבניין חברת הביטוח, ומצויה בקשר רומנטי ואינטימי ממושך וחסר תוחלת עם מר שלדריק. כמו כל הרומנים המוצגים בסרט, גם זה המתקיים בין פראן למר שלדריק הוא חלקי: הוא מתקיים בדירות של אחרים; במהלך המפגש מרבה שלדריק להציץ בעצבנות בשעון; לפני שהם נפרדים הוא בודק אם אין על פניו סימני ליפסטיק; הוא ממחר לתפוס את הרכבת שיוצאת לפני חצות. כשפראן מחליטה לשים קץ לקשריהם, מפתה אותה שלדריק להאמין כי הוא פתח בהליכי גירושין, וכי ברגע בו יסתיימו ההליכים הם יוכלו להינשא.

שלדריק אינו אוהב את פראן, כפי שזו מתפתה להאמין. הדבר בולט במיוחד בסצינה המתרחשת על רקע ההכנות לחג המולד, בדירתו של באדי. פראן מעניקה לו תקליט שנוגן במסעדה הסינית בה נהגו לבלות יחדיו. שם התקליט - "Rickshaw Boy" - מהווה הצהרה אירונית אודות יחסי הכוח בין פראן לשלדריק. שלדריק עצמו, לעומת זאת, מעניק לה שטר של מאה דולר כדי שתקנה לעצמה מתנה. שטר הכסף מסמן אותה כזונה המעניקה לו שירותי מין. בתגובה היא אומרת לו: "אתה בטח גם משלם למישהו עבור הדירה הזו". כך כורך הסרט את פראן ואת באדי יחד - שניהם ממוקמים כאובייקטים של הבוס הגדול.

הסרט מסתיים בדיוק שנה לאחר מכן, שוב בחג המולד. אלא שהפעם מתחולל שינוי - באדי מחליט שלא להעניק יותר לבוס את מפתחות דירתו. במקום זאת, הוא נותן לו את מפתחות משרדו, ובכך מודיע לו למעשה על התפטרותו. באדי מסביר לבוס שהוא החליט להיות "מאנצ'", יצור אנושי. כששלדריק מספר לפראן על החלטתו של באדי, היא מחליטה ללכת בעקבותיו של באדי ומודיעה לשלדריק שהיא עוזבת אותו. שניהם למדו לומר "לא" לבוס. שניהם החליטו להפסיק להיות הזונות/עבדים של הבוס הגדול. כשפראן מגיעה לדירתו של באדי, הוא אומר לה: "אני ברשות עצמי". פראן משיבה לו: "גם אני". הם מתיישבים על הספה ומשחקים קלפים יחד. כך, באמצעות המשחק, מהדהד סיום הסרט משהו את רוחה של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. כאן בוחרים בני הזוג להדיר את עצמם מעולם העבודה הביורוקרטי והמושחת לטובת התכנסות בתוך מרחב פרטי ומוגן, המנותק מעולם המבוגרים שטוף הזימה. אקט ההסתגרות בתוך המרחב הפרטי הוא גם אקט ההיטהרות והמירוק של כל אחד מהם מעברם ותנאי הכרחי להמשך קיומו של האיחוד ההטרוסקסואלי בעתיד.

לסיכום, כפי שציינתי, קטגוריה זו של שוויון בין המינים בקומדיות המין של שנות ה-50 וה-60 חסרה את הדומיננטיות שאפיינה קטגוריה זו בשנות ה-30 וה-40. בניגוד לתקופה הקלאסית, מתאפיינת קטגוריה זו בחתירה לאשרר את תוקפו של מוסד הנישואים. בניגוד לשתי הקטגוריות הקודמות, שהציבו במרכז הנרטיב את דמותו של הרווק ההולל, כאן הוא נותר מחוץ למסגרת הנישואים ומוגדר כפרטנר השגוי, גם אם נוכחות הארוטית אינה מבוטלת לחלוטין, כפי שהדבר מתבטא בעיקר בסרט *Kiss Me, Stupid*.

קטגוריה רביעית: היעלמותו של האב

קומדיות רומנטיות קלאסיות שהשתייכו לקטגוריה זו התאפיינו בנרטיב שבמרכזו קונפליקט שצבינו מעמדי במובהק. הירארכית יחסי הכוח בסוג זה של קומדיות רומנטיות נבעה מעוצמתו הכלכלית של האב והמוטיבציה שהניעה אותו לשמר ולשעתק יחסים אלה. המהלך הנרטיבי שאפיין קטגוריה זו היה להביס דמות אב זו, שייצגה את היבטיו ההרסניים והאנטי מוסריים של השיטה הקפיטליסטית. זו גם הסיבה שההתרה הנרטיבית, המסתיימת באיחוד הטרנסקסואלי, מתאפיינת בהיווצרותה של חברה חדשה ברוח "הקומדיה החדשה" – כינונה של חברה המבוססת על עקרונות של סוציאליזם פופוליסטי (*You Can't Take it With You*) או בריחה מהחברה הקפיטליסטית לטובת מרחב של הרפתקאות, שעשועים ומשחקים (*Holiday*).

העיסוק בסוגיות הקשורות למעמד החברתי-כלכלי ממשיך אמנם להעסיק את ז'אנר הקומדיה הרומנטית, אך נראה שבשנות ה-50 וה-60 ישנה התמקדות בריבוד הפנימי בתוך המעמד הבינוני הבורגני. בקומדיה הרומנטית בשנות ה-30 וה-40 הוצגה האפשרות למפגש ממשי בין המעמד הגבוה למעמד הנמוך כבלתי סבירה; כל מעמד פעל בתוך מרחב נפרד; גבולות מעמדיים התבטאו גם באמצעות גבולות פיזיים שתחמו והגדירו את מרחב המחיה של כל מעמד. הקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60, לעומת זאת, מציגה פערים בין מעמדיים בתוך מרחב אחד. כך למשל בסרט *The Apartment* מוצגים הבדלים מעמדיים באמצעות מיקומו הגיאוגרפי של כל עובד בבניין; שכבת המנהלים הבכירה ממוקמת בקומות הגבוהות של הבניין; ככל שהעובד בכיר יותר, כך הטריטוריה בה הוא עובד מסומנת כפרטית יותר. העובד זוכה למשרד משלו, ולא נאלץ לחלוק מרחב משותף עם מספר רב של עובדים.

ביץ' (Beach, 2002: 130-132) מונה מספר סיבות לשינויים שהתחוללו בתפיסת המבנה המעמדי של החברה האמריקנית לאחר המלחמה. סיבה ראשונה היא עלייה משמעותית בהזדמנויות שניתנו לבני המעמד הבינוני והנמוך לרכוש השכלה גבוהה; האפשרויות שנפתחו בתחום ההשכלה הובילו למוביליות גיאוגרפית, תעסוקתית וחברתית. תמורות אלה ערערו את יציבותן של מסגרות קהילתיות נוקשות שנשענו על זהות מעמדית. סיבה שנייה קשורה לשינויים שהתחוללו בשוק התעסוקה: מעבר מכלכלה המבוססת על תעשייה לכלכלה הנשענת על שירותים וצריכה. שינוי זה הוביל גם לכינונה של שכבה פרופסיונלית אורבנית – "הצווארון הלבן", שאת עמדתם או מיקומם בהירארכיה החברתית והתעסוקתית לא ניתן יותר למדוד במונחים מעמדיים מסורתיים. סיבה שלישית לשינויים במבנה המעמדי של החברה האמריקנית קשורה למעבר מבעלות ישירה על

רכוש – מאפיין מרכזי של המעמד הבינוני המסורתי – לתלות הולכת וגוברת של מעמד זה במשכורת מעבודה; משמעותו של שינוי זה היא שרובו הגדול של המעמד הבינוני באמריקה תלוי בקורפורציה או ארגון – הן לקיומו והן לסיכוי למוביליות סוציו-כלכלית. סיבה רביעית היא היווצרותו של אתוס תרבות הצריכה, שרכישתם הפכה סמל סטטוס דומיננטי:

“These commodities came to replace more stable social factors such as education, religious affiliation, neighborhood, and family connections in determining class identity” (131).

סיבה חמישית ואחרונה היא תהליך היווצרותו של טעם וסגנון חיים של תרבות ההמונים:

“... the rise of ‘middlebrow’ tastes and life styles an alternative to either traditional high culture or localized working-class culture further eroded traditional culture distinctions between the various class fractions, leading to what contemporary commentators saw as the spread of an undifferentiated and homogenized ‘mass culture’” (131).

סיבות אלה עשויות להסביר מדוע הפכה הקטגוריה של דומיננטיות דמות האב לזניחה ושולית בקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60. השתלבותן של נשים בשוק העבודה בזכות כישורים ומיומנויות שנרכשו במוסדות להשכלה גבוהה (*Pillow Talk*); נטישת הקהילה המשפחתית ומעבר לעיר הגדולה כדי להשתלב בשוק העבודה ולפתח קריירה מצליחה (*The Tender Trap*); התערערות צביונה המעמדי של הבורגנות; היווצרותה של תרבות המונים המצמצמת את חשיבותם ומשמעותם של סמלי סטטוס שהגדירו והבחינו את המעמד הגבוה מהמעמד הבינוני והנמוך – כל אלה השפיעו למעשה על מעמדו האוטוריטטיבי של האב. נשים וגברים לא נזקקו יותר לברכתו של האב כדי להינשא. לעומת נוכחותו הדומיננטית של האב בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות, בולטת היעדרותו בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. נראה כי טשטושן של אבחנות מעמדיות והיווצרותם של סמלי סטטוס קולקטיביים שינו את הפונקציה של האב: במסגרת חוק האב והסדר הסימבולי אין הוא נדרש יותר לשעתק גבולות ואבחנות מעמדיות הנגזרות מהשיטה הקפיטליסטית, אלא הופך להיות שגרירה הנאמן והצייתן של תרבות הצריכה הקומפולסיבית. השינוי בפונקציה של האב מתרחש אמנם באותה זירה כלכלית של הקפיטליזם, אך ההדגשים משתנים; מה שמגדיר זהות מעמדית הם בעיקר סמלי הסטטוס ודפוסי הצריכה של אנשי הצווארון הלבן, הבורגנות האורבנית החדשה.

תופעה חברתית-תרבותית זו בולטת במיוחד בקומדיה הרומנטית *Father of the Bride* **אבי הכלה** (1950). בסרט זה הדומיננטיות של האב אינה נובעת מכוחו להתנגד לכוונת בתו להינשא לבחיר ליבה אלא מהתמקדותו של הנרטיב בחרדות המתעוררות אצל האב כשמתחוויר לו שהורי החתן, המשתייכים אף הם למעמד הבורגנות, הרבה יותר עשירים ממנו. האב, סטנלי בנקס (ספנסר טרייס), אינו חרד מעצם העובדה שבתו תינשא לגבר שאינו מתאים לה, אלא סובל

מ"פאניקת סטטוס"¹⁴. הפאניקה קשורה למיקומו הנמוך יחסית בתוך המעמד הבינוני – הן כלכלית והן חברתית-תרבותית (סטטוס חברתי, סמלי סטטוס, הון תרבותי). כשמשפחת החתן מזמינה אותם לארוחת ערב, הם נעשים נזירותיים לחלוטין; הם חוששים שמא יותירו רושם רע על הורי החתן. אלי, האם, מחליפה את שמלתה שלוש פעמים וסטנלי, האב, נעצר בדרך כדי לשתות אלכוהול כדי להירגע. המפגש עצמו מתאפיין אכן בהבלטת הפערים המעמדיים בין שתי המשפחות: משפחת החתן מחזיקה סוכנת-בית לבנה, סגנון דיבור גבוה יותר יחסית, ובעיקר הם נראים שאננים ובטוחים במעמדם.

פערים אלה, כאמור, אינם מסכנים את עצם האיחוד אלא מדגישים את מצוקת הסטטוס אליה נקלע הפרוטגוניסט, סטנלי. עצבנותו קשורה לא רק לתחושת הנחיתות שהוא חווה מול משפחת דונסטון, אלא גם למחויבות הכלכלית הכבדה שהוא יאלץ לקחת על עצמו כדי לארגן טקס חתונה ראוי. הוצאות טקס החתונה חלות, עפ"י המסורת, על משפחת הכלה. רוב הסיטואציות הקומיות בסרט נובעות ממאמציו הבלתי נלאים של האב לחסוך בהוצאות החתונה – לשווא. הוא מתעמת עם בתו ואשתו על פזרנותן, נתקף התקפי חרדה בשל הוצאות בלתי צפויות – עד שלבסוף הוא מרים את ידיו בהכנעה כשהוא מבין שהוא איבד את יכולתו לשלוט על האירוע.

חוסר אפשרותו של האב לשלוט בהוצאות טקס החתונה מדגישה את חרדותיה של הבורגנות מפני השיח הצרכני המאפיין מעמד זה, המחיר שעל הסובייקט של הבורגנות לשלם כדי להמשיך ולהשתייך אליה. לכן, בהשוואה לקומדיות רומנטיות קלאסיות שעסקו בדומיננטיות של האב, הסרט *The Father of the Bride* מסיט את מוקד הדיון מפערים מעמדיים בין המעמד הנמוך למעמד הגבוה למתחים והסתירות בתוך המעמד הבינוני. משמעות ההתמקדות של הסרט בדמות המצויה במאבק תמידי לשפר או לפחות לשמר את מיקומו בהירארכיה הבורגנית היא הנמכתו של האב כדמות בעלת כוח המתיימרת לקבוע את צביונו של האיחוד.

קטגוריה חמישית: האופציה הלא הטרנסקסואלית

הקומדיה הרומנטית היא ז'אנר החותר כאמור בד"כ לקראת כינונו של איחוד הטרנסקסואלי. מעט מאד קומדיות רומנטיות העזו להציג אופציית איחוד אלטרנטיבית. בשולי הקומדיה הרומנטית הקלאסית נעשו ניסיונות "לפלרטט" עם האופציה של האיחוד הלא הטרנסקסואלי. אך גם שם, כפי שהראיתי בסרטים *Sylvia Scarlet* ו- *Talk of the Town*, מסתיים הנרטיב באופן המבקש לטשטש את עצם הניסיון שנוצר במהלך הנרטיב לייצר אלטרנטיבה לאיחוד ההטרנסקסואלי. הדבר נכון גם לגבי הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. פה ושם – בעיקר בסרטים *Pillow Talk* ו- *Sex and the Single Girl* – נעשה ניסיון לערער על זהותו הגברית של הפרוטגוניסט הרווק וההולל ולהציגה כסוג של מסקרייד. עם זאת, ערעור זה אינו מגויס לשם הצגת אלטרנטיבה לאיחוד ההטרנסקסואלי עצמו.

בהקשר זה, מהווה הסרט *Some Like it Hot* תופעה קולנועית ז'אנרית מרתקת: הוא מציע אופציית איחוד לא הטרוסקסואלית, תוך שהוא משתלב היטב בתוך השיח הדומיננטי של הקומדיה הרומנטית בתקופה זו.

"אף אחד לא מושלם": זהות מינית ומגדרית ב- *Some Like it Hot*

אחד המאפיינים המרכזיים בסרט הוא השימוש הבולט בתחבולת ההתחזות. רפליקת הסיום של הסרט, הנאמרת ע"י המיליונר אוסגוד - "Nobody's perfect" - מבנה מחדש את הקטגוריות המיניות והמגדריות של הפרוטגוניסטים. קטגוריות אלה מוצגות במונחים נזילים, הניתנים להרחבה באופן המערער על קו הגבול המקובל בין זהות גברית לזהות נשית. מין ומגדר הופכים להיות קרניבלסקיים. נשיות מוצגת כאופציה זמינה גם עבור גברים, לא רק נשים.

המסגרת הנרטיבית של הסרט עוסקת בשני מוסיקאים מובטלים, נגן הבס ג'רלד (ג'ק למון) והסקסופוניסט ג'וזף (טוני קרטיס). הם נאלצים לנטוש את העיר שיקגו לאחר שהיו עדים לסכסוך אלים בין כנופיות גנגסטרים, שהסתיים ברצח המוני. כדי להימלט מידם הארוכה של אנשי המאפיה הדולקים אחריהם, הם מתחפשים לנשים ומצטרפים לתזמורת נשים הנוסעת להופיע בפלורידה בפני מיליונרים מזדקנים. הנרטיב מספק אמנם הצדקה קיומית לאקט ההתחזות, אך הפונקציה המרכזית של ההתחפשות היא להציג את כוחו הרב של המסקרייד בטקסט הקולנועי. עובדת התחפשותם של הפרוטגוניסטים אינה מעוררת כל חשד מצדן של הדמויות המאכלסות את הסרט ביחס להיותה של ההתחזות התחזות מעיד על עוצמתה של תחבולה זו (מאירי, 1997: 36).

במהלך הנסיעה/ברחה מכירים הפרוטגוניסטים את שוגר קיין (מרלין מונרו), הזמרת המובילה של התזמורת. שוגר, כפי שמציינת מאירי (1997: 36), "מדברת בקול בעל נימה גבוהה ולחשנית במיוחד, איפורה מדגיש אלמנטים 'נשיים' שונים, כגון, עיניים (איפור הריסים ברימל), שפתיים (שפתון המדגיש את קו השפתיים); שיערה צבוע לבלונד פלטינה; היא לובשת את בגדי התקופה האופנתיים, בעיקר שמלות צמודות, עוטרת כובעים על ראשה, מעכסת בהליכתה ונועלת נעלי עקב. כלל האיקונוגרפיה והמחוות הללו מאומצים ע"י צמד ה'קרוסדרסרים' (עמ' 36). העובדה שצמד הפרוטגוניסטים אימץ איקונוגרפיה ומחוות נשיות הדומות לאלה של שוגר קיין מבלי שהכירו אותה כלל, מזמינה את הצופה לבחון מחדש את טיבה ומהותה של הנשיות ה"אמיתית" המיוצגת ע"י שוגר. הדמיון הרב בין עיצובן של הדמויות המתחזות לבין דמותה של שוגר, ממשיכה מאירי (עמ' 37), חושף את שיטת הקידוד של דמויות נשיות בקולנוע ההוליוודי. שוגר, במלים אחרות, אינה אמיתית או אותנטית יותר מהגברים המתחפשים לנשים. זו, כמו אלה, מבנים לעצמם זהות נשית המבוססת על רפרטואר של התנהגויות שסומנו ע"י מנגנוני התרבות כ"נשיים".

הדבר בולט במיוחד בסצינת רציף הרכבת שייעדה הוא פלורידה. הסצינה נפתחת בשוט המציע מבט וויייריסטי של רגליהם ואחוריהם של ג'וזף וג'רלד המתחזים. סוג זה של שוט מהווה קונבנציה תרבותית-אסתטית לפיה אובייקט המבט של המצלמה הוא נשי ופרגמנטרי. ג'וזף וג'רלד המתחזים הופכים באחת לקורבנותיה של שיטת ייצוג זו, עליה עמדה מלווי (Mulvey, 1975). רגע ההתחפשות הוא גם הרגע בו הופכים המתחזים לספקטקל נשי. בהמשך הסצינה מופיעה

שוגר, החולפת על פני המתחזים. המצלמה, המייצגת עתה את נקודת המבט של ג'וזף וג'רלד המתחזים, מתמקדת באחוריה של שוגר. ג'רלד/דפני, נפעם/ת מאופן הליכתה הנשי של שוגר, מפנה את תשומת ליבו/ה של ג'וזף/ג'וזפין: "Look at that! Look how she moves... I tell ya, It's a whole different sex!" ההבדל בנקודת המבט – המעבר מהמצלמה הסוקרת את אחוריהם של הגברים המתחזים למבטם של הגברים המתחזים המתבוננים באחוריה של שוגר – מבליט וחושף, כפי שמציעה מאירי (עמ' 42) לא את "טבעיות" או "מהות/אמיתות" ההבדל המיני, אלא את הנורמה הקולנועית המסמנת הבדל זה. קריאת ההתפעלות של ג'רלד מבטאת לא רק הנאה ארוטית מהאופן בו מעכסת שוגר אלא גם, אולי בעיקר, השתאות מהאופן בו מבצעת שוגר את תפקידה כאישה. בו בזמן עולה השאלה האם המתחזים יוכלו לנכס את שפת הגוף הנשית, הנראית כל-כך טבעית לנשים. ג'רלד/דפני בטוח/ה שהדבר בלתי אפשרי משום שמדובר במין שונה לגמרי. אלא שבמהלך הסרט יתברר שאקט הניכוס אפשרי משום שהוא אינו תלוי או מותנה בביולוגיה אלא ב"אותו אלמנט של הישנות הכרוך באספקט הפרפורמטיבי של הג'נדר" (מאירי, עמ' 42). באופן זה הופכים ההבדלים הביולוגיים בין שוגר לג'וזף וג'רלד בלתי רלוונטיים – הם, בדיוק כמוהו, מסוגלים להציג הופעה נשית משכנעת הנראית "טבעית".

עבור שוגר קיין, כמו גם עבור ג'רלד וג'וזף, מהווה התזמורת מפלט. שוגר קיין מבקשת לשנות את דפוס יחסיה הקבוע עם גברים. היא נוטה להתאהב בסקסופוניסטים המנצלים אותה ולאחר מכן נוטים אותה. היא מספרת לג'רלד וג'וזף שהיא מתכוונת להכיר ולהינשא למיליונר מבוגר, רווק או אלמן, חובש משקפיים. כשהתזמורת מגיעה לפלורידה ממנה ג'וזף להחליף את תחפושתו הנשית כ"ג'וזפין" בתחפושת של איל נפט ממושקף בשם של, המחזיק ביאכטה פרטית, הסובל מאימפוטנציה. תחפושתו מותאמת באופן מושלם לפנטזיה של שוגר קיין. ג'וזף מנצל את הפנטסיה של שוגר קיין כדי לנצל אותה, כדי לממש את הפנטסיה שלו ביחס לשוגר קיין. התחזותו הכפולה של ג'וזף – מעבר מזהות גברית לזהות נשית ולאחר מכן מעבר מזהות נשית לזהות גברית המבוססת על רפרטואר גברי אחר – מבליטה ומדגישה את הממד הפרפורמטיבי של הזהות המינית והמגדרית, ולכן גם את נזילותה. העובדה שג'וזף/ג'וזפין, המתחפש למיליונר בשם של, עושה שימוש רפלקסיבי בפרסונה הקולנועית של קרי גראנט הופכת את הנזילות ואת המשחק בזהויות מיניות מעניינת ומורכבת יותר; קרי גראנט היה ידוע בזהותו המינית הנזילה, כפי שמגדיר זאת קוהאן (Cohan, 1992).

עם זאת, מבליט הסרט את העובדה שג'וזף מתייחס להתחזותו לאישה כאל הכרח. הוא הרבה יותר נהנה להתחפש למיליונר אימפוטנט מאשר לאישה. הוא מעדיף אופציות התחזות שאינן חורגות מהגבולות המיניים והמגדריים של הזהות הגברית. ג'רלד, לעומת זאת, מפיק הנאה מרובה מהתחזותו לאישה. התחפושתו לג'רלד/דפני מאפשרת לו להתקיים בתוך מרחב נזיל ונטול הגדרה מינית חד-משמעית. כהטרוסקסואל הוא נהנה להתחכך בגופן של נערות התזמורת, אך מעמדו כאישה באותה סצנה – ובמיוחד לאור העובדה שבהמשך הוא מעדיף להמשיך להיות אישה – מאפשרת לו לחוות חוויה מינית לסבית. בהמשך הוא/היא מחוזרת בלהט ע"י מיליונר מזדקן בשם אוסגוד, אורח של קבע בבית המלון בפלורידה. בסוף הסרט יתרחש איחוד כפול: ג'וזף

יסיר את המסכה הנשית שעטה על עצמו ויציע עצמו לשוגר קיין – זו שביקשה למלט את עצמה מכל קשר רומנטי עם גבר סקסופוניסט; ג'רלד יסיר אף הוא את המסכה הנשית כדי לשכך את תשוקתו של אוסגוד להינשא לו. אלא שאוסגוד כאמור לא נרתע – הוא מקבל את ג'רלד בכל מקרה, לא משנה מהי זהותו המינית באותו רגע. באופן הזה מסתיים הסרט באיחוד כפול: הטרוסקסואלי (ג'וזף/ג'וזפין ושוגר קיין) והומוסקסואלי (ג'רלד/ג'רלדין ואוסגוד).

יחסים הומוסקסואלים נרמזים למעשה כבר בתחילת הסרט. הדיאלוג המתקיים בין ג'וזף לג'רלד מציע את האפשרות שהם יותר מסתם חברים. הם חולקים אותה דירה, מנהלים תקציב משותף, רבים ביניהם על אופן הקצאת המשאבים המשותפים – ג'וזף מוצג כהרפתקן וחסר אחריות המכור להימורים; ג'רלד מוצג כטיפוס אחראי וביתי, הדואג בראש ובראשונה לתשלום חובותיהם (שכר דירה, מכבסה, מסעדות). אמנם הסרט מספק אינפורמציה לגבי הקשרים המיניים שג'וזף מקיים עם נשים אחרות, אך נאמנותו היא קודם כל לשותפו/חברו, ג'רלד. קשריו עם נשים מאופיינים כרגעיים, זמניים. לכן ניתן להצדיק את בריחתם של הפרוטגוניסטים מפני הגנגסטרים לא רק במונחים נרטיביים של סכנת חיים, אלא גם כסוג של דחייה והתנגדות לסוג הגבריות המצ'ואיסטית והמופרזת של הגנגסטרים.

תחבולת ההתחפשות לנשים משנה את הפונקציה שלה במהלך הנרטיב – היא הופכת מאמצעי להישרדות לגילוי עצמי באמצעות הגדרה מחודשת של הזהות המינית: ג'וזף הופך להיות "גבר חדש", רגיש ומתחשב יותר; ג'רלד הופך להיות הומוסקסואל. ג'וזף משנה את דפוסי התנהגותו עם נשים – הוא זונח את נטייתו לנצל נשים למטרותיו ולנטוש אותן והופך להיות גבר רומנטי המחויב לרווחתה של שוגר קיין. עבור ג'רי, ההתחזות מצליחה לחלחל אל זהותו הטרוסקסואלית ולערער את הסטביליות של המגדר שלו. כאשר הוא מבשר לחברו ג'וי על תכניותיו להתחתן עם אוסגוד, ג'וי מזהיר אותו שהוא לא יוכל לממש את הפנטסיה שלו: "ישנם כללים, חוקים, קונבנציות. זה פשוט לא יכול להיעשות". החוקים והקונבנציות נועדו לשמר ולשעתק אבחנות מיניות מקובלות. במסגרת כללים אלה רק איחוד הטרוסקסואלי בין גבר לאישה הוא אפשרי. כל אופציה אחרת תידחה ותודר ע"י האידאולוגיה השלטת אל מחוץ לגבולות הנורמטיביים שההטרוסקסואליות מגדירה.

תשוקתו של ג'רי להינשא לאוסגוד היא אחד הביטויים החתרניים ביותר של ז'אנר הקומדיה הרומנטית: תשוקתו להפוך להיות אישה, תשוקתו לייצג מודל גברי שהוא אנטי-תזה לגבריות המחוספסת והאלימה של חבורת הגנגסטרים, התשוקה לנוע בחופשיות מזהות אחת לאחרת, להשתחרר מהצורך להגדיר את עצמו במונחים בינריים. הסרט ממחיש זאת באמצעות שתי סצינות בהן נדרש ג'רלד לומר לעצמו שוב ושוב מהי זהותו המינית. בסצינה הראשונה הוא מביט בהתפעמות על רגליה הארוכות של שוגר קיין, ושואב הנאה וויריסטית מעצם המבט. ג'וזף מתבונן בפיו הפעור ומזכיר לג'רלד מיהו; ג'רלד מתעשת ומזכיר לעצמו: "אני נערה, אני נערה, אני נערה, אני נערה". בסצינה השנייה, כשג'רלד מספר לג'וזף אודות כוונתו להינשא לאוסגוד, שוב מזכיר לו ג'וזף מיהו "באמת". ג'רלד מנסה להזכיר לעצמו: "אני בחור, אני בחור, אני בחור, אני בחור".

האופי הרפטיבי של אקט לשוני זה מבליט את העובדה שזהות מינית נרכשת באמצעות פרקטיקה פרפורמטיבית המתבצעת שוב ושוב עד שהיא הופכת הרגל. הזהות "נערה" או "בחור" אינה מוצגת כטבעית אלא תוצר של הבנייה. ג'וזף מתפקד בשתי סצינות אלה כמעין סוכנו של השיח ההטרסקסואלי שתפקידו להכפיף את תשוקותיו של הסובייקט למסגרת ולגבולות של שיח זה.

אלא שג'רלד/דפני אינו מוותר ואינו מכפיף עצמו להגדרות מיניות נורמטיביות. הוא מתאהב לא רק באוסגוד אלא גם, כפי שמציינת רואי (Rowe, 1995: 188), בעצם הרעיון להיות אישה. ועם זאת הוא אינו מגלם את האישה הסטריאוטיפית, זו המובלת אחר רצונותיו ותשוקותיו של הגבר. בסצינת הטנגו עם אוסגוד, מתעקש/ת ג'רלד/דפני להוביל את הריקוד. אוסגוד חוזר ומזכיר לג'רלד/דפני שייתן/תיתן לו להוביל. התוצאה היא דומיננטיות המתחלקת באופן מאוזן בין שני הפרטנרים, כשיחסי הכוח ביניהם נוטים בכל פעם לצד אחד, משתנים ללא הרף במהלך הריקוד. הרעיון של זוגיות שוויונית מודגם כבר במפגש הראשון ביניהם, כשג'רלד/דפני מגיעה עם התזמורת לבית המלון בפלורידה. אוסגוד מבחין בו/בה מייד ועולה עמו/ה למעלית. המצלמה נותרת מחוץ למעלית, אך היא מתארת באופן סימבולי את המתרחש בה באמצעות המחוג המראה את הקומה אליה הגיעה המעלית. המחוג עולה בנחישות עד הקומה השלישית ואז צונח במהירות חזרה לקומת הלובי. כך הופך המחוג מטאפורה למד חום המצביע על מידת הטמפרטורה של המגע המיני/פיזי בין ג'רלד/דפני לאוסגוד: הקפיצה הנחשנית של המחוג לקומה השלישית מבטאת את אונו ובטחונו של אוסגוד; הנחיתה המהירה של המחוג מציינת את סמכותו/ה של ג'רלד/דפני. כשנפתחת לבסוף המעלית נראה/ת ג'רלד/דפני כשהיא סוטרט בעוצמה לפרצופו של אוסגוד. אוסגוד יוצא מהמעלית כשהוא מחזיק את לחיו, מחויך ומרוצה. ההנאה המזוכיסטית מהסטירה מתקשרת עם שם הסרט ההופך להיות מעין קוד לקשרים מיניים ופיזיים החורגים מהנורמות והקונבנציות המקובלות. יותר מזה, נראה שסוד משיכתו של אוסגוד לג'רלד/דפני נעוץ לא רק בהתנהגות הנחרצת והסמכותית של ג'רלד/דפני, אלא גם בעצם הופעתו/ה. ג'רלד/דפני מתנהג/ה עפ"י מיטב המסורת של האישה הבלתי נשלטת, הקוראת תגר על תוקפם של גבולות מקובלים. האקסצנטריות שלו/ה הן תוצר של שילוב בין התנהגות נשית מופרזת (איפור מודגש, ליפסטיק צעקני, עיכוס בלתי פוסק של הישבן, קול נשי מצויץ) וסממנים של גבריות שלא נמחקו (כתפיים רחבות, רגליים שריריות, חזה שטוח).

אמביוולנטיות מינית זו של ג'רלד/דפני אינה נעלמת גם כשהוא/היא מסיר/ה את המסכה הנשית. ג'רלד/דפני מבקש/ת להעמיד את אוסגוד למבחן. הוא/היא מעלה בפניו שורה של אמיתות החושפות כביכול את זהותו/ה האמיתית: השיער הבלונדיני אינו אלא פיאה; הוא/היא חיה במשך תקופה ארוכה עם נגן סקסופון; הוא/היא אינה יכולה להביא ילדים לעולם; הוא/היא תגרום למריבה קשה עם אמו. כשכל הטענות הללו נדחים ע"י אוסגוד על הסף, מנסה ג'רלד את האמת הקשה מכולם – העובדה שמבחינה ביולוגית הוא זכר/גבר ולא נקבה/אישה. תגובתו של אוסגוד: "אף אחד לא מושלם" מאפשר לסרט להסתיים באופן הדוחה כל ניסיון ליציבות. לאוסגוד לא אכפת מהי זהותו המינית של ג'רלד. במובן זה, מפגין הסרט חתרנות רבה יותר מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות שעסקו באופציית האיחוד הלא הטרסקסואלי. כך למשל

הסרט *Sylvia Scarlet* דואג לחשוף את זהותה המינית הביולוגית, ה"אמיתית" של הפרוטגוניסטית ברגע שהיא מסירה את בגדיה הגבריים. הממד האנדרוגני והאמביוולנטי של זהותה מומר לטובת זהות נשית חד-משמעית, גם אם זהותה הגברית הנרכשת עדיין מהדהדת. לעומת זאת, כשג'רלד מסיר את הפיאה הנוכרית הבלונדינית הוא לא חוזר להיות בדיוק ג'רלד. אנו מבינים, כפי שג'רלד עצמו מבין, ששונות ביולוגית אינה מהווה בהכרח קריטריון בלעדי בהגדרת הזהות המגדרית. העובדה שהדיון עצמו נושא צביון קומי, וכי הסרט עצמו שייך לז'אנר הקומדיה הרומנטית, מסייעת לעדן ואולי אף לטשטש את הממד החתרני הטמון בעצם הצגתו של הפרוטגוניסט במונחים של זהות מינית ומגדרית החורגת מהסכמה ההטרסקסואלית. עם זאת, דווקא בחסותה של הקומדיה מצליח הסרט "להסתנן" אל מעבר להטרסקסואליות – לא כמצב זמני המתחייב מאילוץ קיומיים אלא כמצב קבוע.

שוליותו היחסית של הגורם הביולוגי בעיצוב הזהות המינית מאפשרת גם לבצע היפוך ביחסי הכוח בין המינים. ג'רלד/דפני אינו/ה מאפשר/ת לאוזגוד שליטה טוטלית בריקוד הטנגו – הוא/היא מסרבת לציית לקונבנציות ולנורמות השליטות לפיו הגבר הוא זה שצריך להפגין שליטה ודומיננטיות. באופן הזה היא הופכת את ריקוד הטנגו – ריקוד הנושא אופי מאצ'ואיסטי – לאקט המבטא שוויון בין המינים; במקביל, סצינת הפיתוי ביאכטה מושתתת אף היא על דומיננטיות נשית. אמנם ג'ו הוא המפתה, אך הוא עושה זאת באמצעות נקיטת עמדה פסיבית, נשית כביכול. בכך נוקט כאן הגבר בתחבולה המאפיינת חלק ניכר מהקומדיות הרומנטיות המשתייכות לדומיננטיות גברית. אלא שבניגוד לקומדיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית, כאן תחבולת ההתחזות אינה נחשפת והאקט המיני מתממש. הבדל נוסף הוא שהאקט המיני אינו מבטא אך ורק את תשוקתו של הגבר אלא גם את תשוקתה של האישה. הגיבורה, שוגר, אינה מוצגת כבתולה תמה אלא אישה בשלה ובעלת ניסיון מיני עשיר. באמצעות התחפשותו של ג'וזף לגבר התואם את המודל הפנטסטי של שוגר, מאפשר ג'וזף לשוגר לממש את משיכתה ותשוקתה הנשית. למענה הוא הופך לאובייקט המושלם של הפנטסיה שלה אודות הגבר העדין והמתחשב. הוא מוותר על נכסיו הפאליים/סימבוליים, הגבר בעל האינסטרומנט – הסקסופון – ומאפשר לשוגר להיות המפתה, היוזמת – הפאלית. באופן הזה הוא כאילו חווה/יודע "כיצד החצי השני חי". הבדל משמעותי נוסף בין תחבולת ההתחזות בסרט *Some Like It Hot* לבין תחבולת ההתחזות בקומדיות הרומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית היא העובדה שזהותו המינית והמגדרית הנזילה של הפרוטגוניסט מאפשרת להתייחס לאקט המיני לא רק במונחים הטרסקסואלים אלא גם, אולי בעיקר, במונחים הומוסקסואלים/לסביים.

סיכום

דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 מתבטאת בשני אופנים מרכזיים: מודל אחד נשען על המאפיינים הבסיסיים של הגבר הדומיננטי בקומדיה הרומנטית הקלאסית; הגבר מתפקד כמורה דרך המחנך את האישה להפנים את מערכת הנורמות והערכים המקובלת. הסרט הבולט ביותר בהקשר זה הוא *Born Yesterday* אשר במסגרתו ממיר הפרוטגוניסט לא רק את ערכיה השגויים של הבלונדינית הטיפשה אלא פותח בפניה צוהר לעולם עשיר של ידע

תרבותי. בסרטים אחרים השייכים לקטגוריה זו מצליח הגבר הנשוי לשמר את מוסד הנישואין או את התא המשפחתי מפני כמיהתה ההרסנית של האישה לבעל עשיר יותר (*It Started With a Kiss*) או שרמנטי יותר (*The Grass is Greener*). במקרה אחר, מלמד הגבר הדומיננטי את אשתו שיעודה המרכזי בחיים הוא ניהול הספרה הביתית-משפחתית ולא ניהול קריירה – מוצלחת ומספקת ככל שתהא - בספרה הציבורית (*The Thrill of it All*).

מודל שני של גבריות דומיננטיות, שהפך בולט יותר ויותר בסוף שנות ה-50 ובמהלך המחצית השנייה של שנות ה-60, מציג גבריות אקטיבית של רווק הולל המשקיע את מיטב מרצו בפיתוי נשים הנופלות שבי אחר קסמו האישי והופעתו הפיזית המרשימה. גברים אלה, בניגוד למודל הגברי הראשון, אינם מעוניינים להתחייב לנישואים. מבחינתם, נישואים פירושו סירוס חירותם – ולכן גם גבריותם. אלא שעומות מקרי עם נשים קרייריסטיות ועצמאיות שאינן ממהרות להתמסר לרווק ההולל, ואינן מתפעלות מכיבושיו המיניים משנה את האוריינטציה שלהם. בתחילה הם נוקטים בתחבולת ההתחפשות – הם מתחזים לגברים הנתפסים כאנטי-תזה לגבריות שהם מייצגים (רכים, עדינים, רגישים, נטולי טמפרמנט מיני) – כדי לפתות את האישה שלא באמצעות האגרסיביות האקטיבית שלהם. תחבולת ההתחזות מתגלה וניסיון הפיתוי נכשל. אלא שעובדה זו אינה מפריעה לכינונו של האיחוד ההטרסקסואלי שמבחינה נרטיבית נראה שרירותי ומלאכותי ולא תוצר של "התפתחות" סבירה.

בסרט *What's New, Pussycat?* (מה חדש, חתלתולה? 1965) ישנו כבר ויתור על אקט ההתחזות. מייקל (פיטר אוטול), גיבור הסרט, מתקשה לוותר על חיי ההוללות שהוא מקיים לטובת נישואין לחברתו קרול (רומי שניידר). לכן כשקרול מודיעה לו שהיא מתכוונת לעבור לדירתו כדי שיתנסו יחד בחיים אינטימיים משותפים, הוא מנסה לדחות אותה. הוא מעדיף את האינטנסיביות האנרגטית של חוויות מיניות מסעירות המתרחשות באופן ספונטני, המעניקות לו תחושה של הרפתקה. מסגרת הנישואים, מבחינתו של מייקל, תשים קץ לפנטסיה הגברית שלו אודות חופש מיני מוחלט נטול כל גבול ורסן. גם כאן, כמו בקומדיות הרומנטיות האחרות שהוזכרו בהקשר של הגבר הרווק וההולל, מסתיים הנרטיב באיחוד הטרסקסואלי כפוי, נטול השתלשלות סבירה ומתקבלת על הדעת.

כינונו של האיחוד ההטרסקסואלי בסוג זה של קומדיות רומנטיות מעיד על המתחים והסתירות בהם היה הנתון הגבר הרווק בשנות ה-50 וה-60. מצד אחד הוא ביקש לשמר רווקות שאננה ונטולת דאגות, בניגוד לגבר הנשוי האחראי והמפרנס. רווקותו אפשרה לו לתרגל ולפאר את גבריותו באמצעות כושר הפיתוי שלו וכיבושיו המיניים. מצד שני, נוכחותה של האישה הקרייריסטית והעצמאית בספרה הציבורית כרסמה וערערה את בטחונו העצמי של הגבר. הוא נדרש עתה להפגין קומפטנטיות גברית כפולה – הן בתחום שוק העבודה (להוכיח שהוא עדיין יותר יצרני מהאישה) והן בתחום המין (יכולתו לספק את תביעותיה/דרישותיה המיניות). הפתרון שמציעות קומדיות רומנטיות אלה לשיכוך המתחים והחרדות של הגברים אל מול האישה החדשה הוא נרטיב הנשען על רווק הולל המצליח לבסוף להשיג שליטה על האישה הקרייריסטית;

באמצעות הכנסתה להריון (*Pillow Talk, Lover Come Back*) ממקם גבר זה את האישה מחדש בתוך הספרה הביתית. הסרט *Sex and the Single Girl* מציע מהלך נרטיבי שוביניסטי יותר; גיבור הסרט, הרווק ההולל, מנהל חקירה החושפת את בורותה המקצועית של האישה הקרייריסטית והעצמאית, כמו גם את חוסר ניסיונה בתחום בו היא מתימרת להיות מומחית. בשלושת הסרטים האלה מוצג האיחוד ההטרסקסואלי כרגע בו חווה האישה הקרייריסטית חוויה מינית ראשונה. העובדה שכל הפרוטגוניסטים בסרטים אלה מוצגים כרווקים הוללים מאפשרת לצופים להניח שניסיונם המיני העשיר של הגברים יאפשר להם לספק מינית את נשותיהם. עם זאת, מה שמבליט סופו של הנרטיב של קומדיות רומנטיות אלה הוא לא את האקט המיני אלא את תוצאותיו – את העובדה שהנשים נכנסו להריון. כך מאפשרות קומדיות רומנטיות אלה לאשש גבריות דומיננטיות לאו-דווקא באמצעות קומפלטיות גברית לספק מינית את נשיהן אלא באמצעות יכולתם לעבר אותן, ובכך למסמר אותן עמוק בתוך הספרה הביתית.

הממד הכוחני של אקט האיחוד – כוחנות המתבטאת בממד האגרסיבי של האקט המיני המתרחש בין הפרוטגוניסטים – מבליט לא רק את המתח והעוינות בין המינים, אלא גם היעדר כמעט מוחלט של סיטואציות רומנטיות "אותנטיות". בכל הקומדיות הרומנטיות המבוססות על דומיננטיות גברית מוצגים המעמדים הרומנטיים באמצעות אקט של התחזות. הגבר המפתה מפברק סיטואציות רומנטיות המתרחשות בהקשר מובהק של צרכנות קפיטליסטית (ארוחות ערב אינטימיות במסעדה, בילוי במועדון לילה, סוף שבוע במלון מחוץ לעיר). תופעה זו בולטת במיוחד בסרט *Pillow Talk*, שם חוזרת ועולה סוגיית ה-"payoff" – הרגע בו האישה הרווקה נדרשת "לשלם" עבור הבילוי עם הרווק ההולל. הרעיון הוא שרומנטיקה הפכה להיות מוצר, שסיטואציות רומנטיות אינן תוצר של אינטראקציה זוגית בלתי מתווכת אלא תוצר של הבנייה של תרבות צריכה המגויסת לטובת האינטרסים של הגבר המבקש להשכיב את האישה. האיחוד ההטרסקסואלי המתרחש בעקבות חשיפת תרמית ההתחזות אינו כולל בתוכו רומנטיקה שתהווה אלטרנטיבה לרומנטיקה המפוברקת. במקום זאת הוא מציע מיסוד מהיר של היחסים באמצעות התעברותה של האישה והפיכת הזוג להורים.

דומיננטיות נשית בקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60 מתבטאת בדמויות נשיות המשתוקקות להינשא. הן נוקטות בתחבולות שונות כדי לממש את מטרותן. פטי בסרט *The Moon is Blue* מגלמת את "הבתולה המקצועית" החודרת אל תוך המרחב הביתי של גבר עשיר ומשתלטת עליו ועל ביתו. דון גרישם, שהיה בטוח שנקרתה בדרכו הזדמנות קלה להשכיב בתולה, מתומרן ע"י פטי. אחוז קנאה הוא רודף אחרי פטי כדי שתינשא לו.

התחבולה הנשית לעורר את קנאתו של הגבר מאפיינת גם קומדיות רומנטיות אחרות המשתייכות לקטגוריה זו – *Love in the Afternoon* ו-*Indiscreet*. בסרטים אלה מתפארת הדמות הנשית בקשריה הרומנטיים הענפים כדי לערער את בטחונו של הגבר – בטחון המבוסס על ההנחה לפיה הנשים עימן הוא מתרועע נאמנות לו באופן אקסלוסיבי. הרעיון שנשים עשויות להתנהג

בדיוק כמו גברים ולפתח קשרים אינטימיים ומיניים עם מספר גברים במקביל מעוררת את חרדתו של הגבר ואת בטחונו בעצמו. כדי לשכך חרדה זו, נכנע הגבר לתחבולה הנשית, נפרד מחיי רווקותו לטובת איחוד הטרוסקסואלי ממוסד. העובדה שתחבולת התחזות של נשים אלה נחשפת אינה מפחיתה את חרדתם של הגברים. עצם העלאת האפשרות שנשים יתנהגו כמו גברים, תיאורטית ככל שתהא, מעוררת את הדמויות הגבריות לפעול כדי לסכל אפשרות זו. באופן הזה הם זוכים כביכול באישה בתולה, נטולת ניסיון מיני, או באישה שהתנסותה המינית היחידה מצטמצם לגבר שעמו היא רוצה להינשא.

אלא שפרשנות זו ביחס למוטיבציה המניעה גברים להיפרד מרווקותם לטובת נישואים אינה מצליחה להאפיל על התחושה שאקט האיחוד ההטרוסקסואלי הממוסד הוא, בראש ובראשונה, תוצר של מוטיבציה נשית. במידה רבה, הצלחתן של הנשים לממש את תשוקתן להינשא מהווה הכרזת ניצחון במאבק בין המינים. ניצחון זה מתבטא באמצעות הצגת מוסד הנישואים כ"מלכודת עדינה", כבית-כלא. הדבר בולט במיוחד בסרטים *The Tender Trap* ו- *The Seven Year Itch*. בסרט אחר, *That Touch of Mink*, מוצג אקט דיכוי של הגבר אל תוך המסגרת הממוסדת של הנישואים באמצעות תגובה אלרגית שהגבר מפתח לקראת האקט המיני שעומד להתרחש בעקבות הנישואים.

קומדיות רומנטיות המתאפיינות ביחסי כוח שוויוניים בין המינים חסרות מוטיב דומיננטי משותף, ולכן הן אינן הומוגניות כמו הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות שהשתייכו לקטגוריה זו. חלק מקומדיות רומנטיות אלה מנסות אמנם לשחזר את המבנה הנרטיבי הקלאסי של הנישואים מחדש, אך הן עושות זאת באופן שונה הן מבחינה צורנית והן מבחינה אידיאולוגית. *Send Me No Flowers* למשל עושה זאת באמצעות סדרה של אי הבנות בין בני הזוג הנובעת מנטייתו ההיפוכוונדרית של הגבר. *Kiss Me, Stupid* לעומת זאת, חושף את מה שהקומדיות של הנישואים מחדש נזהרו לא לעסוק בו – ההקשר המיני של משבר הנישואים: תשוקתם המודחקת של הגבר והאישה לחוות חוויה מינית מחוץ למסגרת הנישואים. קומדיות רומנטיות קלאסיות המשתייכות לקטגוריה זו מנעו כל אפשרות למימושה של תשוקה זו באמצעות תחבולת הצבתו של פרטנר שגוי. הסרט *Kiss Me, Stupid* אמנם מסמן את דינו ופולי כפרטנרים שגויים לחיים משותפים, אך כפרטנרים ראויים להרפתקה מינית חד-פעמית. במקרה של פולי, האקט המיני שהיא חווה עם אורוויל, הפרוטגוניסט הנשוי, משמש גם אקט של היטהרות. האקט המיני נחוה כאילו התרחש בין בני זוג נשואים. פולי אינה שוכבת עם אורוויל כזונה אלא כאישה נשואה. בתום אותו לילה היא יכולה לצאת לדרכה ולפתוח דף חדש. זה גם מה שקורה לאורוויל וזלדה, הזוג הנשוי. הם שבים זה לזרועותיו של זה לאחר שחוו חוויות מיניות עם פרטנרים אחרים – עבור זלדה היה זה התגשמות של חלום נעורים; עבור אורוויל היה זה בבחינת גילוי שהוא עשוי להימשך לנשים אחרות, ולא רק לאישה שהוא מקנא לה כל-כך.

הקומדיה הרומנטית *The Apartment* עוסקת אף היא בחטא ובגאולה, אך מטפלת בתמה זו באופן אחר. כאן אין מדובר בזוג נשוי אלא בשני רווקים המוכרים את עצמם לבוסים של חברת

הביטוח בה הם עובדים. במסגרת תהליך למידה הדדי הם ממירים את ערכיהם השגויים, הסובבים סביב קידום בעבודה (הגבר) ונישואים אינטרסנטיים לגבר עשיר, לטובת אהבת אמת והתנתקות מהספרה הציבורית המושחתת אליה השתייכו.

קומדיה רומנטית נוספת המשתייכת לקטגוריה זו של שוויון בין המינים, *Father Goose*, מציגה את המלחמה בין המינים באמצעות הדיכטומיה של טבע/גבר מול תרבות/אישה, ובכך מבליטה את ההטרונגויות וחוסר האחידות הנרטיבית והאידיאולוגית של קטגוריה זו. העובדה שמעט מאד קומדיות רומנטיות מסוג זה נוצרו בשנות ה-50 וה-60, כמו גם העובדה שרובן נוצרו בעיקר במהלך שנה אחת (1964), יש בה כדי להעיד שהמלחמה בין המינים כמעט ולא אפשרה קיומם של יחסי כוח שוויוניים. אם יש משהו משותף לכל הקומדיות הרומנטיות האלה, ואולי זה מה שאפשר את היווצרותם, הוא העדרו של הרוק ההולל – הדומיננטי כל-כך בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 מהנרטיב. הגבר בסרט *Send Me No Flowers* עסוק מדי במחלותיו המדומות מכדי להתפנות להתבונן בנשים אחרות; הדמות הגברית בסרט *Kiss Me, Stupid* היא גרומה, חסרת ביטחון, עסוקה באופן אובססיבי בחשדות נגד אשתו. בסרט זה, הפרטנר השגוי הוא הרוק ההולל ובעל הטמפרמנט המיני הסוער; בקסטר, הפרוטגוניסט ב- *The Apartment* מסומן כ"נשי", כ"אחות". גם הגבר בסרט *Father Goose*, כפי ששם הסרט עצמו רומז, עובר תהליכי פמיניזציה כשהוא הופך, גם אם לזמן קצר, האב הדואג והרחום של קבוצת ילדות/נערות שנקלעו בטעות לאי בו הוא שוכן. נדמה שרק כך, באמצעות הקטנת הגבר ו/או ביותו, ניתן היה לייצר קומדיות רומנטיות המבוססות על יחסי כוח שוויוניים בין המינים.

אחת התופעות הבולטות המאפיינות את הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60 היא היעלמותן של דמויות הוריות כמקור הסמכות והכוח. דמויות הוריות או שהן נעדרות מהנרטיב או שנוכחותן שולית ופסיבית (כמו למשל במקרה של *Kiss Me, Stupid* – שם מצטמצם תפקידם של הורי הגיבורה זלדה לספק לה מחסה זמני לאחר שנפרדה מבעלה בריב גדול). במקרים אחרים (כמו למשל ב- *Born Yesterday* ו- *Breakfast at Tiffany's*) מתנתקות הדמויות הנשיות משורשיהן המשפחתיים כדי לכונן זהות חדשה. בשני המקרים נוכחות הנשים בטעותן והאיחוד ההטרסקסואלי מלווה בהכרה בחשיבותה של המשפחה, אך זאת מבלי שההורים עצמם ישמשו מורים/מחנכים.

היעלמות האוטוריטה ההורית מהנרטיב של הקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60 קשורה הן לעובדה שחלק מהקומדיות הרומנטיות של תקופה זו מעמידות במרכז הנרטיב זוג נשוי והן לעובדה שהאיחוד ההטרסקסואלי מתממש בין גברים ונשים מבוגרים ועצמאיים יותר מהפרוטגוניסטים של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. בקומדיה הרומנטית הקלאסית כלל לא היו פרוטגוניסטים, בוודאי לא פרוטגוניסטיות, שחיו לבד, בדירה משלהם. לעומת זאת, בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 הופכת התופעה של רווק/ה החיה בדירה משלו/ה, לחלק בלתי נפרד מהזהות העצמית של הפרוטגוניסטים. הצגת הגיבורים כאוטונומיים, המקיימים את עצמם בכוחות עצמם, מנטרלת או מונעת כל אפשרות להתערבות הורית.

הטקסט היחיד המתייחס לאופציית האיחוד הלא-הטרסקסואלי, *Some Like it Hot*, הוא גם אחד הטקסטים הבולטים ביותר של הז'אנר בכלל ושל קורפוס הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 בפרט. הוא מציע איחוד כפול: הטרסקסואלי והומוסקסואלי, כאשר זה האחרון מאפיל על הראשון.

הערות

¹. קיום יחסי מין בין הפרוטגוניסטים ובינם לבין הפרטנר השגוי הוא אחד השינויים המרכזיים שהתחוללו בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 בהשוואה לקומדיה הרומנטית הקלאסית. עם זאת, למרות התפוגגות השפעת קוד הצנזורה, עדיין אין הצגה מפורשת של האקט המיני אלא רק ייצוג מרומז שלו באמצעות תחבולות כמו עריכה או קטיעת הסצנה רגע לפני התרחשותו.

². קרוטניק (Krutnik, 1990: 61-2) מציין שקומדיות רומנטיות רבות שנוצרו בשנות ה-50 וה-60 מסתיימות בסיקוונס מרדף ממושך שצבינו מאני. בעוד שבקומדיות הרומנטיות הקלאסיות מתממש האיחוד בסצינות בהן נראים הפרטנרים "משחקים" זה עם זה במסגרת מרחב אינטימי, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 מתממש האיחוד בסצינות מרדף גרנדיוזיות המתרחשות במרחב הציבורי. הבדל זה נתפס בעיני קרוטניק כמשמעותי משום שהוא מהווה אינדיקציה למידת שרירותיותו של האיחוד בכל אחד מהמעגלים: "In such instances, the concluding sexual union seems more blatantly forced than it does in the screwball films. In the latter, intimacy is developed through mutual play – the couple *play together*; in the sex comedies of the 1950s and 1960s it seems more the case that the man and the woman play *against* each other".

לדעתי, חוטאת טענה זו בהכללת יתר. כפי שהראיתי, קטגוריית השוויון בין המינים בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות מדגישות את הממד השרירותי והמלאכותי של האיחוד. אמנם קומדיות הנישואין מחדש מתאפיינות בפרוטגוניסטים הניחנים ביכולת לשחק יחד, אך בו בזמן הן מבליטות את מגבלותיו של מוסד הנישואים ואת העובדה שהיכולת לשחק מתאפשרת רק כאשר הם מפרקים את מסגרת הנישואים.

³. דוריס דיי, המגלמת את דמותה של ג'יין בסרט זה, הייתה אחת השחקניות הבולטות של הז'אנר בשנות ה-50 וה-60. היא הרבתה לשתף פעולה עם רוק הדסון, המגלם כאן את דמותו של בראד. סרט זה קיבע את הפרסונה הקולנועית של דיי ככוכבת קולנוע, וסימן את רוק הדסון כדמות קומית בקומדיות רומנטיות המשתווה לזו של קרי גרנט.

⁴. באופן אירוני, מציין קרוטניק (Krutnik, 1990: 61), טרחה דוריס דיי לטפח במהלך הקריירה פרסונה קולנועית חפה מהיבטים מיניים.

⁵. תחבולה זו של התחזות הפרוטגוניסט לגבר תמים ו/או חסר ישע הפכה – בעקבות הסרט *Pillow Talk* – שכיחה יחסית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. היא מופיעה למשל בסרט *Some Like it Hot* שהופק באותה שנה, ובמספר סרטים שהופקו מאוחר יותר – *Lover Come Back* (1962), ו- *Sex and Single Girl* (1964).

⁶. קריאה מאוחרת של טקסט זה, כמו גם קומדיות רומנטיות אחרות בהן השתתף רוק הדסון, אינה יכולה להתעלם מהממד האירוני של התחזות זו. הידיעה שהדסון היה ההומוסקסואל משנה את משמעותה של ההתחזות; דווקא ההתחזות לרקס משקפת נאמנות רבה יותר לזהותו המינית של השחקן. בהקשר זה, ניתוח הפרסונה הקולנועית של רוק הדסון עשוי לעורר דיון מרתק אודות מורכבות יחסי הגומלין של ארבעת האלמנטים של כוכב הקולנוע: הביורגריה הממשית של השחקן, הדמויות הבדיוניות שהוא גילם, הפרסונה הקולנועית שלו המכוננת באמצעות שילוב בין תפקידיו הקולנועיים לבין זהותו הייחודית, ולבסוף – הדימוי או התדמית של השחקן המיוצרת ומשווקת ע"י תעשיית הפרסום. עוד בעניין זה ראו אצל דייר (Dyer, 1979) וגלדהיל (Gledhill, 1991).

⁷. טוני רנדל, המגלם את דמותו של ג'ונתן, תיפקד – כמו רלף בלמי בקומדיה הרומנטית הקלאסית – כפרטנר השגוי בקומדיות רומנטיות נוספות בהן השתתפו דיי והדסון: *Lover Come Back* (1961) ו- *Send Me No Flowers* (1964). בניגוד לדמויות שגילים בלמי, חורג מנדל מהתפקיד המצומצם של הפרטנר השגוי בתפקדו גם כחברו הטוב של הפרוטגוניסט. קוהאן, (Cohan, 1997: 290-291), הקורא קומדיה רומנטית זו גם כתת-טקסט הומוסקסואלי, מציע לראות את בראד, ג'יין ויונתן במונחים של משולש רומנטי מודולרי במסגרתו כל אחת מהדמויות עשויה להוות פרטנרית לגיטימית לאקט האיחוד – הן איחוד הטרוסקסואלי (ג'יין/בראד; ג'יין/יונתן) והן הומוסקסואלי (בראד/יונתן). אני סבור שהסימנים לאפשרות מימוש של איחוד הומוסקסואלי אינם מוצקים דיים כדי לבסס קריאה מסוג זה.

⁸. תשוקה נשית להיות "כמו גבר" נבעה לא רק מתפיסה פמיניסטית ליברלית אשר העמידה את זכויותיו וחירויותיו של הגבר כמודל אידיאלי שעל האישה לשאוף אליו, אלא גם תוצר של השיח המיני שעוררו דו"חות קינסי (Kinsey, 1948, 1953) אודות הרגליה המיניים של החברה האמריקנית. ממצאי מחקריו הובילו אותו למסקנה שקיים דמיון פיזיולוגי רב בין המינים (מלבד פקטורים הורמונליים) וכי השונות ביניהם היא בעיקר תוצר של פקטורים פסיכולוגיים ותרבותיים.

⁹. החלוק הפרחוני שבוב/פרנק נאלץ ללבוש מסמן אותו כנשי, ובתוך כך מייצר אינטרטקסט מורכב ומשעשע. באמצעות החלוק מתכתב הסרט הן עם דמותו של דיוויד בסרט *Bringing Up Baby* והן עם השחקן טוני קרטיס - המגלם את בוב/פרנק – המפתה את שוגר בסרט *Some Like It Hot* ע"י התחזותו למיליונר הסובל מאימפוטנציה מינית. קרטיס, המאמץ בסצינות הפיתוי את סגנון דיבורו הייחודי של קרי גראנט, יוצר זיקה נוספת בין הטקסטים. כמו כן, מספר פעמים במהלך הסרט מזוהה בוב כאילו היה השחקן ג'ק למון – הזכור מהסרט *Some Like It Hot* כמי שהתאהב בזוהרתו המינית הנשית ואימץ אותה. באמצעות קשרים אינטרטקסטליים ענפים המתקיימים בין שלושה טקסטים אלה הופך החלוק הפרחוני הנשי שנאלץ בוב לעטות על גופו לסימן איקונוגרפי, קוד שמשמעותו נזילות מינית אפשרית של הפרוטגוניסט.

תופעה טקסטואלית זו מעוגנת אף היא ככל הנראה בממצאי של קינסי אודות נטיותו המיניות של הגבר האמריקני; עפ"י קינסי, קרוב לשניים מתוך חמישה גברים חוו חוויה מינית הומוסקסואלית שהסתיימה באורגזמה; שליש מהגברים האמריקניים התנסו בחוויה מינית הומוסקסואלית מקרית, מזדמנת (Kinsey, 1948: 650-651).

¹⁰. פג'ני (Pagni, 1999: 22) מציינת שזהו הסרט ההוליוודי הגדול הראשון שבו נאמרת המלה "בתולה" באופן מפורש. זהו גם הסרט הראשון שהופץ ללא חתימתו או הרשאתו של קוד ההפקה.

¹¹. הערתו הסרקסטית של דון מהדהדת את הקומדיה הרומנטית הקלאסית *Tom, Dick and Harry* (1941). שם, כזכור, מתלבטת גיבורה ממעמד הפועלים בין שלושה גברים. בפנטזיה שלה היא מבקשת להינשא למיליונר, אך לבסוף מסתפקת באהבת אמת לגבר שהסטטוס המעמדי שלו זהה לשלה. בסרט *The Moon us Blue* אופציית האיחוד של הגיבורה לבן אותו מעמד אינה קיימת. היא מפרטטת עם גברים שונים המשתייכים למעמד הבינוני-גבוה.

¹². ארמסטרונג (Armstrong, 2000: 108-109) מציין שהסרט חולל סערה ציבורית ותקשורתית. בתי קולנוע רבים החליטו להפסיק את הקרנת הסרט ומבקרי קולנוע רבים הגדירו אותו כסרט הוולגרי ביותר של בילי ווילדר.

¹³. הסרט *The Apartment* הוא האופטימי מבין שלושת הסרטים שווילדר ממקם בעולם הביטוח (האחרים הם *Double Indemnity* (1944) ו- *The Fortune Cookie* (1966)). סרט זה, מעיר ארמסטרונג (Armstrong, 2000: 98), מבטא באופן המובהק ביותר את החרדה האמריקנית מפני מה שהוא מכנה "the era of the Corporate Man".

¹⁴. מונחו של הסוציולוג האמריקני מילס (Mills), המצוטט אצל ביץ' (Beach, 2002:135).

פרק 5 - הקומדיה הרומנטית הנוירוטית : 1984-1967

מבוא : קולנוע אמריקאי בשנות ה-70

בספרו אודות הקולנוע האמריקאית בשנות ה-70, טוען קוק (Cook, 2000) כי תעשיית הסרטים השתנתה בעשור זה באופן רדיקלי. מספר הסרטים שהופקו ירד באופן ניכר, והאולפנים החלו לרכז את מאמציהם בעיקר סביב הפקת סרטים שהוגדרו כ"אירוע" קולנועי (blockbuster) שאמור לגרוף מיליונים בקופות בתי הקולנוע. שאר הסרטים שהאולפנים הפיקו התאפיינו בתקציב נמוך ובציפייה שיניבו רווחים צנועים יחסית. נטייה זו, שקוק מכנה אותה בשם "blockbuster mentality" (p. 1), העלתה באופן דרסטי את הסיכונים הכלכליים שנטלה תעשיית הקולנוע ההוליוודית. כדי להקטין את הסיכוי לקריסה כלכלית בעקבות כישלון של סרט עתיר תקציב פנו האולפנים לבנקים מסחריים והציעו להם להשתתף במימון פרויקטים קולנועיים גרנדיוזיים. בהמשך שיתפה הוליווד פעולה עם יזמים בעלי הון שהשקיעו בסרטים במסגרת ניצול החוק של מקלט מס, עם תחנות טלוויזיה ורשתות הכבלים. כמו כן החלה להתפתח תעשיית הסחורות (merchandise) סביב הסרט (ספרים, צעצועים, תקליטים – ולקראת סוף העשור גם קלטות וידאו).

הזדקקותה של תעשיית הקולנוע לתמיכה פיננסית מבחוץ התרחשה במקביל להפיכת מרבית האולפנים לחלק מקונגלומרטים – חברות ענק העוסקות במגוון רחב של פעילות כלכלית. במהלך שנות ה-70 התרחב תהליך הדיוורסיפיקציה, והאולפנים החלו להפיק את מרבית תוכניות הטלוויזיה וכמו כן החלו בפיתוח עסקים הקשורים לתעשיית הקולנוע. כך למשל חברת וורנר, שהפכה לחברת וורנר/פנוויזאן, פיתחה ציוד צילום; חברת דיסני השקיעה בפארקים נושאיים (theme park).

במקביל, גדל שיעור ההוצאות על שיווק הסרט והפצתו; לעתים שיעור ההוצאות על פרסום הסרט עלה על תקציב הפקתו. כך למשל הסרט *Alien* (הנוסע השמיני, רידלי סקוט, 1979) הופק בתקציב של אחד עשר מיליון דולר, אך שווק בתקציב של שישה עשר מיליון דולר. קמפיין השיווק כלל קניית זמן פרסום יקר בטלוויזיה, האויב העיקרי של תעשיית הקולנוע החל משנות ה-50. יותר ויותר סרטים הוקרנו בפני קבוצות מיקוד, שנתבקשו לחוות את דעתם על הסרט ולהציע הצעות שישפרו את הסרט. במידה רבה, השתמשה מחלקת השיווק של תעשיית הקולנוע האמריקאית בשיטות בהן השתמשה תעשיית המזון המבקשת להחדיר מוצר חדש לשוק. ההכרה ש"המשמעות מוכרת" חידדה את הצורך לשווק את הסרט באמצעות מערכת של דימויים אטרקטיביים שנארו באופן נוצץ ומפתה. חלק מאסטרטגיית השיווק כללה כמובן גם את הבלטת נוכחותם של כוכבי הסרט, ששכרם החל לעלות בשיעורים גבוהים ובמרוצת הזמן הפך להיות המרכיב העיקרי בעלות הפקת הסרט.

שינויים מבניים אלה הובילו את הוליווד במהרה למאזנים רווחיים לאחר שנות השפל של סוף שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70 (הפסדים של שש מאות מיליון דולר ואבטלה עמוקה – ארבעים

אחוזים מבמאי הוליווד היו מובטלים בין השנים 1969 ל-1971). בתוך כך גם התחלפו פני קברניטיה של התעשייה. במקום המפיקים הוותיקים חדרו לשוק סוכנים, עורכי-דין, בנקאים ובעלי הון שהתייחסו לקולנוע בעיקר במונחים של אסטרטגיית השקעה כלכלית.

שנות ה-70 מבשרים גם את השיבה המודעת של הוליווד להפיק סרטי ז'אנר - דפוס שהיה אופייני במיוחד לקולנוע ההוליוודי הקלאסי בשנות ה-30 וה-40, ושכיח פחות בשנות ה-60. קוק תולה תופעה זו של חזרה לדפוס ההפקה של סרטי ז'אנר בעובדה שסרטי ז'אנר ניתן לשווק באופן אפקטיבי יותר:

"Genre films – whether gangster films (*The Godfather*, 1972), horror films (*The Exorcist*, 1973), disaster films (*Jaws*, 1975) or science fiction films (*Star Wars*, 1977) – were more easily packaged and marketed on a global scale than other kinds of films, and were easier to replicate as sequels, cycles, or series for pre-existing markets" (Cook, 2000:27).

העיסוק בסרטי ז'אנר בשנות ה-70 לא היה אחיד. לצד עיסוק מסורתי בפורמולות ז'אנריות שהתגבשו בהוליווד הקלאסית, הופקו סרטים שביקשו להתכתב עם מסורת זו באופן ביקורתי יותר ורדיקלי יותר. בדומה לאופן האמביוולנטי בו התייחסו במאי הגל החדש הצרפתי לקולנוע ההוליוודי, כך האוטרים של "הוליווד החדשה" (ארתור פן, אלטמן, וודי אלן, בוגדנוביץ', פקינפה, קופולה המאוחר) הציעו דיון ביקורתי ומפוכח יותר בכל הקשור למסורת הז'אנרית בקולנוע. זהו ההקשר בו ניתן להתייחס לאופן התכתבותו של וודי אלן עם מסורת הקומדיות הרומנטיות.

בנוסף לתחייתן של מסורות ז'אנריות קלאסיות, החלו להתגבש במהלך שנות ה-70 שלושה ז'אנרים חדשים שזוהו עם המושג ניצול (exploitation): סרט הפעולה השחור (הידוע יותר בשם blaxploitation), סרטי אמנות הלחימה בידיים (קרטה, קונג-פו) וסרטי פורנו קשים. מקורותיו של סרט הפעולה השחור קשורים לתנועת השחורים למען שוויון זכויות בשנות ה-60 ולהצלחתו של השחקן סידני פואטיה בשנות ה-60. למרות הממד הנצלני של ז'אנר זה – הצגת שחורים ע"י במאים ותסריטאים לבנים באמצעות סדרה של דימויים שליליים הקשורים לפשע, סמים וזנות – הוא היווה בסיס משמעותי להתפרצות גל של סרטים שנכתבו ובימו ע"י שחורים כמו ספייק לי וג'ון סינגלטון במהלך שנות ה-80.

היווצרותו של קולנוע הפונה, גם אם באופן מעוות ומסולף, לקהילת השחורים באמריקה מסמן מגמה נוספת בקולנוע האמריקאי בשנות ה-70 לפנות לקהל יעד ספציפי. נטייה זו התבטאה, בין היתר, בפנייה אל שכבת גיל בוגרת ומשכילה, ובכינונו של ז'אנר המתכתב מצד אחד עם הקומדיה הרומנטית ומצד אחר עם המלודרמה. קוק (Cook, 2000:294) מכנה ז'אנר זה "קומדיה של גירושין", כפרפרזה לתת הז'אנר של הקומדיה הרומנטית הקלאסית שקוול (Cavell, 1981) כינה בשם (comedy of remarriage). הבחירה של קוק בשם זה אינה מקרית: בין השנים

1975-1965 הוכפל שיעור מקרי הגירושין, והקולנוע ההוליוודי נתן לכך ביטוי ביוצרו סרטים שעסקו בטרואמות הגירושין ובהשפעתה על מוסד המשפחה באמריקה. כך למשל ב-1979 נוצרו שלושה סרטים שעסקו בגירושין וזכו להצלחה גדולה: המלודרמה המשפחתית *Kramer vs. Kramer* (קרמר נגד קרמר) והקומדיות הרומנטיות *Starting Over* (להתחיל מחדש) ו-*Manhattan* (מנהטן). מה שמאפיין רבים מסרטים אלה, כאמור, הוא הנימה הרצינית, המלודרמטית – גם של הקומדיות הרומנטיות. אחת הסיבות לכך היא הצגת האיחוד והפירוק של הזוגיות בהקשר של משבר אמצע החיים שחוות הדמויות המרכזיות. בעשור זה כמעט ואין למעשה קומדיות רומנטיות העוסקות בגיבורים צעירים; ההתמקדות היא בדמויות בוגרות שחצו או עומדות לחצות את גיל ארבעים. בנוסף לכך, מוצגות חלק מהקומדיות הרומנטיות בהקשר של מהפכת המין והשפעת התנועה הפמיניסטית על צביונו של האיחוד.

בספרם אודות ההיסטוריה של המין באמריקה מציינים דה-מיליו ופרידמן (D'emilio and Freedman, 1988) את 1968 כשנה טראומטית עבור אמריקה: ההתנקשות בשני מנהיגים נערכים – מרתין לותר קינג ורוברט קנדי; מהומות של שחורים שמחו נגד הסרגרציה והגטואיזציה, ותביעתם לפירוק הגטאות והשתלבותם כאזרחים שווים זכויות; מהומות הסטודנטים שהפגינו נגד המשך המלחמה בוויאטנם. בשולי אירועים טראומטיים אלה ערכו נשים הפגנה נגד טקס בחירת מיס אמריקה בטענה שאירועים אלה מנציחים תפיסות שוביניסטיות התופסות את האישה כאובייקט מיני-אסתטי. הפגנה זו סייעה למסד את פעילותן של תנועות נשים רבות שהוקמו בתקופה זו.

אירועים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים אלה עיצבו מחדש את השיח אודות המין, האינטימיות, הרומנטיקה, הזוגיות ומסגרת הנישואים – שיח שהתגבש במהלך המחצית הראשונה של שנות ה-50. לצד המשך התפתחותו של שיח זה, החלו להישמע קולות ביקורתיים אודות הממד הכוחני של שיח זה ועל האופן בו הוא ממקם גברים ונשים במסגרת הפרקטיקות הדיסקורסיביות השונות. אחד הביטויים המרכזיים של שיח זה הוא היווצרותו של "new singles culture" (D'emilio and Freedman, 1988: 304). תרבות זו, שהתהוותה בעיקר בערים גדולות, נבנתה סביב מוסדות לא פורמליים כמו בארים, דיסקוטקים ומועדוני לילה שענו על צרכים של גברים ונשים רווקים. אתרי מפגש אלה סיפקו אפשרות למגע מיני מזדמן ולא מחייב. התנסות מינית הפכה להיות זמינה, סוג של הרפתקה חפה מכל היבט רומנטי. אמצעי התקשורת, בעיקר תעשיית הפרסומת, ביקשו לקדם את הרעיון שאין בסגנון חיים זה שום פגם מוסרי; להפך, דווקא הגישה ההדוניסטית נתפסת כמוסרית יותר.

בהקשר של הקומדיה הרומנטית, הסרט *John and Mary* (ג'ון ומרי, 1969) מהווה ביטוי מובהק להתפתחות תרבות הסינגלס בשלהי שנות ה-60. הסרט עוסק בגבר ואישה המכירים באופן מקרי בבאר של רווקים ורווקות. הבאר הוא מקום מפגש עבור גברים ונשים המבקשים לממש מפגש מיני חד-פעמי. הבאר מתואר כמקום מפגש אקסלוסיבי של רווקים ורווקות, ועיצוב החלל הפנימי יוצר זרימה ודינמיות בין השולחנות. הסרט נפתח בבוקר שלאחר האינטראקציה המינית בין

הפרוטוגוניסטים. המבוכה שלהם אינה נובעת מעצם קיומו של האקט המיני אלא מהאינטימיות שנכפתה עליהם; שניהם היו מעדיפים להתעורר לבד, ללא נוכחותו המעיקה של הפרטנר לאקט המיני. מה שמפריע לגיון (דסטין הופמן) כשהוא מתעורר בבוקר, לא קשור לעובדה שמרי (מיה פארו) יוצאת מהמיטה עירומה בדרכה לשירותים; מפריעה לו האינטימיות שנוצרת כתוצאה מהנחות שחשה מרי להסתובב בביתו כשהיא עירומה. תנועתה במרחב מסמנת כביכול קרבה רגשית, נינוחות המאפיינת זוגות החיים יחד זמן ממושך.

ועם זאת, לצד היותה של קומדיה רומנטית זו סימפטומטית לתקופה בה היא נוצרה, היא מסתיימת באיחוד הטרוסקסואלי; מה שמתחיל בתיאור סיטואציות אופייניות לתרבות הרווקים והרווקות בשנות ה-60 מסתיים בפרישה וויתור על סגנון חיים זה לטובת קשר אינטימי ורומנטי מחייב. המהלך הנרטיבי של קומדיה רומנטית זו, שבמסגרתו מרי, ולא גיון, היא זו האחראית להנעת הקשר ביניהם מהמרחב המיני "הטהור" לעבר איחוד המבוסס על זיקה בין מין, רומנטיקה ואהבה מתיישבת עם טענתו של סיידמן (Seidman, 1991) אודות ההבדלים בין גברים לנשים בכל הקשור ליחסים למין:

"Although an intimate culture that values sex for its hedonistic and expressive qualities had the support of both genders, the evidence suggest that men were decidedly more approving of this trend. Research in the 1960s and 1970s documents that men endorsed "nonromantic sex"- pleasure-centered sex within and outside an intimate bond - with considerably less ambivalence than women; they held more accepting attitudes toward sexual variety; they were more tolerant of non-monogamy, especially if the "secondary" sex was casual" (Seidman, 1991: 152).

ממצאים אלה אודות הקשר בין מגדר למיניות, מתיישבים עם קומדיות רומנטיות נוספות של התקופה כמו *Ten*, *The Woman in Red*, *Blume in Love*, *House Calls*, *Shampoo* ו- *Annie Hall* ו- *Manhattan*. בכל המקרים האלה מוצג הגבר – יהיה זה נשוי, אלמן או רווק – כמי שמתייחס למין כספרה של הנאה, הרפתקה וביטוי או מימוש עצמי של זהותו הגברית. נשים, לעומת זאת, מוצגות בד"כ כמי שמבקשות לנתב את הקשר המיני הלא מחייב לקשרים אינטימיים ורומנטיים ממוסדים. יוצאות דופן בהקשר זה הן הפרוטוגוניסטיות בקומדיות הרומנטיות של וודי אלן - *Annie Hall* ו- *Manhattan* – המעדיפות לממש את עצמן בספרה הציבורית, ותופסות את האיחוד ההטרוסקסואלי כמסגרת מוסדית העשויה לדכא את הקריירה האישית שלהן. אך בניגוד לדמויות הגבריות המתייחסות למין במונחים של הנאה ושחרור, הדמויות הנשיות בסרטיו של אלן אינן רואות במין אמצעי שחרור; להפך, בקומדיות רומנטיות אלה המין מוצג כאמצעי שליטה של גברים על נשים.

לכן, במידה רבה מייצגות הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן, ובמידה מסוימת גם *Starting*

Over, את הגל השני של תנועות פמיניסטיות. גל זה, הכולל גם תנועות של לסביות והומוסקסואלים, מתאפיין בקידומו של שיח המערער על ההנחות המקובלות אודות תשוקתם המינית של בני-אדם; השיח שתנועות אלו ביקשו לקדם הוא שתשוקה מינית אינה תוצר ביולוגי-אינסטינקטיבי, אלא קשור בסוגיות של כוח ופוליטיקה. במלים אחרות, הגל השני של התנועות הפמיניסטיות ביקש לערער על האקסיומות שאפיינו את השיח אודות המהפכה המינית; מבחינתו, שיח זה מקבע למעשה את מיקומן של נשים כאובייקט מיני:

"Some of the conflicts that American women faced were embedded within the system of sexual liberalism. Modern marriage was a sexual partnership, yet husbands and wives often approached the conjugal bed with widely divergent expectations about the meaning of sex. Many women hoped for love affection; their partners sought orgasmic relief" (D'emilio and Freedman, 1988: 309).

בקומדיות הרומנטיות *Manhattan*, *Annie Hall* ו-*Starting Over*, נוכחות נשים המסרבות להעמיד את המין במרכז החיים המשותפים עם בני זוגם. בעוד שהגברים מתייחסים לקיומם של יחסי מין תכופים כביטוי לזוגיות מוצלחת, מתייחסות הנשים לסוג זה של זוגיות במונחים של דיכוי. בקומדיות אלה הפרוטגוניסט הוא זה המעוניין במין, ואילו הנשים העצמאיות והקרייריסטיות – חלקן מוגדר בנרטיב כפרטנריות שגויות – מסרבות לכך משום שהוא נתפס בעיניהן כאקט המייצג את תשוקתו והנאתו של הגבר. לכן, פירוק הקשר הזוגי הוא תנאי הכרחי להגדרה מחודשת של זהותן המגדרית. חלקן, כמו דמותה של אנני הול ב-*Annie Hall* או ג'יל ב-*Manhattan*, אף משנות את זהותן המינית או מהרהרות באופציה הלסבית. אפשרות זו מייצגת את אחד הרעיונות המרכזיים של הגל השני של הפמיניזם – שליטה של נשים על הגוף כתנאי הכרחי לשחרור. לא במקרה מאופיינות הדמויות הנשיות בקומדיות הרומנטיות של וודי אלן כבוגרות קולג' שרכשו השכלה בתחומי הספרות והאמנות, ואשר מבקשות לתרגם הון תרבותי להון כלכלי, שיעניק להן עצמאות והשתחררות מתלותן הכלכלית. הקולג', אם כן, הופך להיות תחנה הכרחית בדרך לקריירה, מימוש עצמי ועצמאות. לעומת זאת, נישואין, משפחה ואימהות נתפסות בעיניהן כמוסדות המשמרות את דיכויין של נשים.

ועם זאת, למרות הממד "הפרוגרסיבי" של טקסטים אלה, ספוגות קומדיות רומנטיות אלה גם בחרדה מפני התעוררותו של השיח הפמיניסטי והשפעתו על התרבות האינטימית והרומנטית בין המינים. בסרטיו של אלן, למשל, מובלעת חרדה מפני האופציה הלא הטרוסקסואלית. תנועות לסביות רדיקליות חתרו להציג את ההטרוסקסואלית, כפי שמציניים D'emilio and Freedman (עמ' 317), כאופציה אחת מבין אופציות רבות אחרות; הפרשנות הלסבית ביקשה להציג את ההטרוסקסואליות כהבניה אידיאולוגית-תרבותית, ולא במונחים "טבעיים" או "נורמליים". אידיאולוגיה זו מבקשת לשמר את רעיון האיחוד ההטרוסקסואלי כמובן מאליו;

באמצעות השעתוק, טוענות הלסביות, מונעת אידיאולוגיה פטריארכלית זו מנשים להיאבק למען שחרור מוחלט.

שיח זה, כאמור, מחלחל אל הקומדיה הרומנטית הנוירוטית, אך נותר בשוליו של ז'אנר זה. לצד ייצוג דמויות נשיות החותרות להגדרה עצמית המנותקת מהגבר, גם במחיר היעדר איחוד הטרסקסואלי, מוצגת האופציה הלסבית כקוריוז המסמן בלבול נשי. קומדיות רומנטיות שהציעו איחוד לא הטרסקסואלי נוצרו למעשה רק בתחילת שנות ה-80, ושתייהן מבוססות על תחבולת התחזות הנחשפת בסוף הנרטיב כדי לאפשר כינונו של איחוד הטרסקסואלי.

מה שבעיקר מאפיין את הקומדיה הרומנטית הנוירוטית לא קשור כל-כך לשיח של תנועות שחרור לסביות והומוסקסואליות, אלא להשפעת השיח הליברלי אודות המין על החברה האמריקנית בכלל ועל המעמד הבינוני-גבוה בפרט. הסרט *Bob & Carol & Ted & Alice* הוא ביטוי מובהק לכך. הסרט הוא בבחינת תגובה מיידית לאירוע שהתרחש במציאות. מהנדס מצליח בשם ג'ון ויליאמסון פרש מעבודתו כדי להתמסר לפרוייקט חייו – הקמת חווה מבודדת בהרי סנטה מוניקה שבמסגרתה יתבצעו ניסויים בחופש מיני. זוגות נשואים מהמעמד הבינוני-גבוה הוזמנו לחווה כדי לדון בשאלה כיצד לשפר את חיי הנישואים שלהם. מדובר באנשים המחזיקים בעמדות אחראיות ובכירות במערכות החברתיות והכלכליות באמריקה. במסגרת הסדנאות שהתקיימו בחווה התנסו הזוגות במין קבוצתי ובחילופי זוגות.

התרחשות חברתית-תרבותית זו, שזכתה לייצוג ספרותי וקולנועי, מסמנת את הקונצנזוס שהתגבש באמריקה סביב מהפכת המין, כפי שמציינים D'emilio and Freedman:

“By the late 1960s the belief in sex as the source of personal meaning had permeated American society. The expectation that marriage would fulfill the quest could no longer be sustained. Aided by the values of consumer culture and encouraged by the growing visibility of sex in the public realm, many Americans came to accept sexual pleasure as a legitimate, necessary component of their lives, unbound by older ideals of marital fidelity and permanence. Society was indeed becoming sexualized” (1988: 327).

חדירתו של השיח אודות מהפכת המין אל לבו של הקונצנזוס האמריקני מתבטא, אם כן, באופן בו הוא משתלב בקומדיה הרומנטית. כאמור, טקסטים ז'אנריים שנוצרו במהלך שנות ה-70 כמעט ולא העמידו פרוטגוניסטים צעירים אלא להפך – דמויות גבריות ונשיות בוגרות, המבקשות לגלות מחדש את חדות המין. בנוסף ל-*Bob & Carol & Ted & Alice* הופקו במהלך שנות ה-70 קומדיות רומנטיות נוספות – *Avanti* ו-*Same Time, Next Year* (1979) – המבוססים על נרטיב רומנטי במסגרתו מקיימים הפרוטגוניסטים מהמעמד הבינוני-גבוה קשר רומנטי למרות היותם נשואים לגבר/אישה אחרת.

הקדמה : הקומדיה הרומנטית הנירוטית

מעגל זה של הקומדיה הרומנטית אינו מובחן דיו מבחינה היסטורית. חוקרים כמו בבינגטון ואונס (Babington & Evans, 1989) מתייחסים לכל הקומדיות הרומנטיות שנוצרו לאחר שנות ה-60 של המאה ה-20 בשם "קומדיות רומנטיות עכשוויות" (עמ' 267). לדעתם, ההבדל המרכזי בין הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות לבין הקומדיות הרומנטיות העכשוויות קשור למידת האופטימיות של ה"הפי-אנד". בעוד שהקומדיות הקלאסיות הסתיימו במידה רבה של אופטימיות ביחס לעתידו של האיחוד ההטרוסקסואלי הרי שהקומדיות העכשוויות משדרות סקפטיות ביחס לאיחוד.

תיקוף זה של בבינגטון ואונס הוא פרובלמטי למדי, וזאת בשל שתי סיבות עיקריות. הסיבה הראשונה קשורה לעובדה שהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות אינן בהכרח אופטימיות יותר מהקומדיות העכשוויות. כפי שהראיתי בפרקים הקודמים, ביטאו חלק מהקומדיות הרומנטיות שנוצרו בשנות ה-30 וה-40, כמו גם אלה שהופקו במהלך שנות ה-50 וה-60, סקפטיות ביחס לתוחלתו של האיחוד. קיומו של סוף טוב במישור הגלוי של הסרט עומד לעתים בסתירה למסר הסמוי שלו. למעשה הקריטריון על-פיו מציעים בבינגטון ואונס להבחין בין התקופה הקלאסית לתקופה העכשווית אינו קשור כל-כך לניגוד בין אופטימיות לסקפטיות, אלא לאופנים השונים בו נוקט הז'אנר כדי להפגין רמות שונות של רפלקסיביות ביחס לתוקפו של הסוף הטוב. הקומדיה הרומנטית מתאפיינת בד"כ בהפגנת רמה גבוהה יחסית של מודעות ביחס לקונבנציות שלה – במיוחד לקונבנציה של הסוף הטוב. לכן סקפטיות ביחס לתוקפו של הסוף הטוב אינה תופעה ז'אנרית חדשה.

בעיה שנייה שמעורר תיקוף זה קשורה לעצם הניסיון להחיל מאפיין מרכזי אחד לקורפוס גדול של קומדיות רומנטיות – קורפוס המשתרע על פני תקופה של קרוב לשלושה עשורים. תיקוף זה אינו מניח שינויים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים שהשפיעו ועיצבו את צביונו של ז'אנר זה. באופן דומה, גם רואי (Rowe, 1995) מתייחסת לקומדיות הרומנטיות שהופקו החל מתחילת שנות ה-60 בשם: "Postclassical Romantic Comedy" (p. 191). צורה זו של קטלוג מבוססת על זיהוי של נטייה האופיינית לדעתה לקומדיות הרומנטיות הפוסט-קלאסיות – נטייה שהיא מכנה "מלודרמטיזציה של הגבר"; במסגרת תהליך זה מנכס הז'אנר מאפיינים מלודרמטיים המזוהים מסורתית עם דמויות נשיות ועם מלודרמות נשיות לטובת הצגת דמות גברית פגועה, רגישה ונוסטלגית הכמהה לכונן קשר רומנטי "כמו שהיה פעם" (p. 195). מה שמאפשר, אם כן, לתחום קו גבול בין הקומדיה הרומנטית הקלאסית לקומדיה הרומנטית הפוסט-קלאסית הוא תהליך הפמיניזציה של הדמות הגברית. דפוס זה, טוענת רואי, תקף הן לגבי הקומדיות הנירוטיות של שנות ה-70 והן לגבי הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90. לכן למעשה מציעה רואי להתייחס לכל קורפוס הקומדיות הרומנטיות שנוצרו מ-1960 (השנה בה הופיע הסרט *The Apartment*) ואילך כחטיבה קוהרנטית והומוגנית אחת.

התיקוף שמציעה רואי בעייתי אף הוא. ראשית, כמו בבינגטון ואונס, גם רואי טועה בהגדירה פרק זמן ממושך יחסית - יותר משלושים שנה - כמחזור ז'אנרי אחד. שנית, היא שוגה בהתייחסה לסרט *The Apartment* כאל חלק מהקורפוס שהיא מכנה "פוסט-קלאסי". לא רק שהסרט שייך מבחינה סגנונית ותמטית למעגל הז'אנרי של שנות ה-50, אלא שבמרוצת המחצית הראשונה של שנות ה-60 הופקו מספר רב יחסית של קומדיות רומנטיות המזוהות עם מעגל זה. שלישית, הפיכת הדמות הגברית לנשית ומלודרמטית אינה חדשה; תהליך הפמיניזציה והמלודרמטיזציה של הפרוטגוניסט בקומדיה הרומנטית היא תופעה הקיימת גם במעגל הסרטים הקלאסי של הז'אנר כמו למשל בסרטים *The Lady Eve* ו- *Ball of Fire*. אמנם נכון שצורת אפיון זו הופכת דומיננטית יותר ויותר החל מסוף שנות ה-60, אך האופן בו מיוצגת תופעה זו משתנה במעבר מהקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 לקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90.

לעומת בבינגטון, אוונס ורואי, המציעים להתייחס להיסטוריה של הקומדיה הרומנטית באמצעות חלוקה בינרית לתקופה קלאסית ופוסט-קלאסית או עכשווית, מציעים קרוטניק (Krutnik, 1990, 1998) וניל (Neale, 1990, 1992) תיקוף המבוסס על ההנחה לפיה הז'אנר נמצא בתהליך של התהוות מתמשכת. תהליך מתמיד זה של סיסטמטיזציה – כלומר, של התגבשות נטולת יעד או תכלית סופית - מניח שינויים ותמורות המתרחשות בתדירות גבוהה. על סמך הנחה זו דוחים ניל וקרוטניק לא רק את אופן התיקוף הבינרי קלאסי/עכשווי אלא גם את טענתו של הנדרסון (Henderson, 1978) אודות חוסר אפשרותה של הקומדיה הרומנטית להמשיך ולהתקיים במציאות החברתית והתרבותית החדשה שנוצרה באמריקה לאחר שנות ה-60.

מאמרו של הנדרסון מהווה למעשה ציר מרכזי סביבו מתנהל השיח אודות הקומדיה הרומנטית בשנות ה-70. טענתו המרכזית של הנדרסון היא שהחל מסוף שנות ה-60 של המאה ה-20, הפך המין לקטגוריה המרכזית בהבניית הזהות העצמית. מדובר, עפ"י הנדרסון, בסוג חדש לגמרי של הבניית זהות. העיסוק במין ובקשר בין מין לזהות עיצב שיח שזוהה עם מושגים כמו "שחרור", "ספונטניות", "התחברות לאני האמיתי" ועוד. התוצאה של שיח זה היא היווצרותה של זהות נרקיסיסטית ואגוצנטרית שאינה עולה בקנה אחד עם הרעיון של זוגיות ומחויבות:

"It seems like when the new self pulls itself together, it is away from the ground of full sexual dialectic. To argue this is to argue the death of romantic comedy" (Henderson, 1978: 19).

טענתו של הנדרסון משמשים עבור ניל וקרוטניק נקודת מוצא לדיון אודות הקומדיה הרומנטית בשנות ה-70. הם דוחים את טענתו של הנדרסון אודות מותו של הז'אנר, תוך שהם מדגישים את הממד האירוני הטמון בעיתוי הופעת המאמר:

"Ironically, Henderson was writing this precisely at the moment at which a new cycle of romantic comedies began to emerge. Adopting Woody Allen's byline for *Annie Hall* (1977), Krutnik has dubbed the films in this cycle ...

'nervous romances'. Even more ironically, many of these nervous romances contained instances of 'sexually explicit' representation and points at which 'the sexual question' were openly stated, while at the same time their ideological specificity lay precisely in the engagement with the issues of 'commitment' and 'the sexual dialectic' in the era of 'the new self'" (Neale, 1992: 286-287).

ניל וקרוטניק שוללים, אם כן, את נבואתו הקודרת של הנדרסון אודות מותו של הז'אנר; הם מצביעים על היווצרותו של מעגל ז'אנרי חדש שמתגבש לקראת סוף שנות ה-70. מעגל זה עוסק באינטנסיביות באותן סוגיות שהנדרסון התייחס אליהן באופן מהותני כ"זרות" – ולפיכך כהרסניות – לצביונה המסורתי של הקומדיה הרומנטית. בעוד שהנדרסון מתייחס לסוגיות מרכזיות אלה כסימפטום להתפרקותו של הז'אנר מקונבנציות היסוד המגדירות אותו, מציעים ניל וקרוטניק להתייחס למעגל ז'אנרי חדש זה בהקשר של התמורות החברתיות והתרבותיות שהתחוללו באמריקה במהלך שנות ה-60 וה-70. במלים אחרות, תפיסת מושג הז'אנר במונחים של התהוות מתמדת – של סיסטמטיזציה – ולא במונחים של קונבנציות קבועות ובלתי משתנות מאפשרת לבחון את הקומדיה הרומנטית לא במונחים של גוויעה או שקיעה אלא במונחים של השתנות דינמית. חדירתו או השתלבותו של שיח חדש בתוך המערכת הז'אנרית, מציעים ניל וקרוטניק, אינה מצביעה על ניוונו של הז'אנר או על "חילולו" אלא על גמישותה של המערכת להסתגל לצורות שיח חדשות ומאתגרות.

אלא שגם גישתם של ניל וקרוטניק מעוררת מספר בעיות. בעיה ראשונה קשורה לאופן בו הם מתקפים את המעגל החדש של הקומדיה הנוירוטית. הדגשת הממד האירוני הטמון בעובדה שמאמרו של הנדרסון התפרסם דווקא בתקופה בה החל להתגבש מעגל חדש של קומדיות רומנטיות מגויסת בעיקר לצרכים רטוריים, שתכליתם להפריך את התזה של הנדרסון. הבעיה היא שהשימוש הרטורי שעושים ניל וקרוטניק באפקט האירוני כדי לקעקע את טיעונו של הנדרסון מכתוב את האופן בו תוחמים ניל וקרוטניק את גבולות המעגל החדש. התמקדותם של ניל וקרוטניק בקורפוס הסרטים שהופיעו סמוך לפרסום מאמרו של הנדרסון מגביל את התייחסותם לקורפוס מצומצם למדי של קומדיות רומנטיות שהופקו בשלהי שנות ה-70, תוך התעלמות כמעט מוחלטת מכך שהתגבשותו של מעגל חדש זה החל למעשה בסוף שנות ה-60.

בעיה שנייה בגישתם של ניל וקרוטניק קשורה בעובדה שקורפוס הסרטים שנכללים תחת הקטגוריה "הקומדיה הרומנטית הנוירוטית" מצומצם למדי; במקום להציע מבט כולל על מעגל זה הם מתמקדים למעשה בניתוח שתי קומדיות רומנטיות של וודי אלן: *Annie Hall* ו- *Manhattan*, ובסרט *Starting Over*. טקסטים אלה, יציגים ככל שיהיו, אין בהם כדי למצות את מאפייני המעגל כולו.

בעיה שלישית קשורה לאופן בו מאפיינים ניל וקרוטניק את מעגל הקומדיה הרומנטית הניורטית. טענתם היא שהמאפיין המרכזי של מעגל זה הוא תחושה של חוסר ביטחון ביחס להמשך קיומה של הזוגיות. האישה המשוחררת, הקרייריסטית מוצגת כגורם העיקרי לערפל סביב עתיד הזוגיות ומידת יציבותה. למעשה ייתכן שהסיבה להתעלמותם של ניל וקרוטניק ממרבית הקומדיות הרומנטיות שנוצרו במהלך שנות ה-70 נעוצה בעובדה שחלק גדול מקומדיות אלה אינן מצייתות למאפיין זה.

במקום ההטיה המגדרית המאפיינת את העיקרון המארגן שמציעים ניל וקרוטניק – הטיה המצמצמת הן את מספר הטקסטים אליהם הם מתייחסים והן את שלל התופעות הז'אנריות המאפיינות מעגל זה של סרטים – אציע בפרק זה להתייחס לקומדיות הרומנטיות שנוצרו בתקופה זו בהקשר של "רוח התקופה" כפי שמנסח אותה הנדרסון – התגבשותו של "האני החדש", הצביון הנרקיסטי של האני החדש, הקשר בין מין לזהות וחיפוש עצמי והתגבשותן של תנועות חברתיות ומגדריות חדשות, הקוראות תגר על הסדר החברתי הקיים. כמו הנדרסון, אבקש לבדוק את הקומדיה הרומנטית שנוצרה במהלך שנות ה-70 באמצעות המאפיינים המרכזיים של רוח התקופה; בניגוד להנדרסון, הניתוח שאציע יתמקד בתמורות שהתחוללו במוסכמות הז'אנר ועל הסיבות האפשריות לשינויים אלה – מבלי לנקוט עמדה ערכית כלפי תמורות אלה. במובן זה, אני מקבל את עמדתם התיאורטית של ניל וקרוטניק אודות הממד הסיסטמטיזציוני של הז'אנר; אך בניגוד לניל וקרוטניק, מה שאני מציע הוא למתוח ולהרחיב את טווח הזמן של הקומדיה הניורטית ולמקם אותה, כאמור, בשלהי שנות ה-60.

הדוגמא המובהקת לנוכחותה של הקומדיה הרומנטית הניורטית כבר בסוף שנות ה-70 היא הסרט *The Graduate* (הבוגר, 1967), המשרטט את אחד המאפיינים המרכזיים של מחזור סרטים זה – ההיטלטלות של טקסטים אלה בין הקומדיה הרומנטית למלודרמה. הסרט מתאפיין בהיצמדות לנקודת מבטו של הפרוטגוניסט בנג'מין (דסטין הופמן), בוגר אוניברסיטת הרווארד, המנהל רומן אסור עם גב' רובינסון (אן בנקרופט), חברתם הנשואה של הוריו של בנג'מין. בניגוד לקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 ותחילת שנות ה-60, כאן העיסוק במין הוא מפורש ובוטח, על סף הפרוורטי - יחסי המין המתקיימים בין בנג'מין לגב' רובינסון מנוסחים בסרט במונחים אדיפליים מובהקים. כמו כן, בעוד שדפוסי החיזור בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 ותחילת שנות ה-60 עשו שימוש בולט במלה "אהבה" – גם אם זו שימשה בידי הרווק אמצעי רטורי שתכליתו לפתות האישה – כאן נדחקת מלה זו אל מחוץ לשיח המתנהל – במידה והוא כלל מתנהל – בין הפרוטגוניסטים.

ליחסיו המיניים והאינטימיים של הגיבור עם גב' רובינסון מספר פונקציות. הפונקציה הראשונה היא תהליך חניכה שחוה הגיבור באמצעות אישה בוגרת ובשלה הבקאה ברזי המין, שבזכות ניסיונה נגאל הפרוטגוניסט לא רק מבתוליו, אלא בעיקר מהרעיון לפיו מין ואהבה הם מושגים חופפים. הסרט מבליט את התנהגותו הניורטית של בנג'מין, הנובעת לא רק מחוסר ניסיונו המיני אלא גם מהרעיון הלא מוסרי לקיים יחסי מין שאינם נובעים מאהבה. התנהגות ניורטית זו של הגיבור מהווה בסיס לכל הסיטואציות הקומיות, הנשענות על חוסר יכולתו של בנג'מין להתנהג

כפי ש"גבר" אמור להתנהג בסיטואציות אינטימיות. ואולם ברגע שבתוליו בותקו חל שינוי מפליג בהתנהגותו, והוא הופך דומיננטי יותר במשוואת יחסי הכוח עם גב' רובינסון. הפונקציה השנייה היא לחשוף בפני בנג'מין את "האמת" מאחורי מוסד הנישואים, את השקר הניצב בבסיס מעשה האיחוד. באחת הסצינות המתרחשות בחדר בבית - מלון כופה בנג'מין על גב' רובינסון לספר לו אודות חיי נישואיה המשמימים: הם ישנים בחדרים נפרדים, לא מקיימים יחסי מין ונוטים לשתייה מופרזת של אלכוהול כדי להפיג את הבדידות, הניוון ותחושת הריק המאפיינת את חיי הנישואים. ולבסוף, תפקידם של יחסי המין מתכתבת עם המסורת של הקומדיה הרומנטית – גב' רובינסון, האם הפאלית, משמשת כדמות חוסמת פטריארכלית המתנגדת בכל תוקף לכל קשר רומנטי בין בנג'מין לבין בתה הצעירה, איליין (קתרין רוס).

בהקשר זה של קונבנציות הז'אנר, האופן בו עושה הסרט שימוש בדמות אוטוריטיבית כדמות חוסמת הוא נועז ויוצא דופן בהיסטוריה של הז'אנר. הדמות הסמכותית בקומדיה הרומנטית מעולם לא הוצגה כחלק בלתי נפרד מהמשולש הרומנטי, ובוודאי לא סומנה במונחים מיניים. כאן, לעומת זאת, מוצגת הדמות הבוגרת/אימהית במונחים של עיבוי/דחיסה (condensation): היא לא רק הדמות החוסמת אלא גם חודרת אל לב לבו של המשולש הרומנטי/מיני, כשהיא מוצגת בתחילה כפרטנרית ראויה ולאחר מכן כפרטנרית שגויה.

כינונו של המשולש הרומנטי/מיני מתרחש ברגע בו נוכחותה של איליין בנרטיב הופכת ממשית, כשהיא מגיעה לביתה לחופשת לימודים מאוניברסיטת ברקלי. פרט זה אודות מקום לימודיה של איליין מסמן אותה כנציגה מובהקת של תרבות נגד המתעוררת באמריקה בנים אלה, ואשר מהווה אנטיזה לעולמם החומרני והמנוון של ההורים. נוכחותה בנרטיב מפרקת למעשה את הקשר הרומנטי בין בנג'מין לגב' רובינסון, ומבשרת את תחילתו של תהליך האיחוד בין הגיבור לאיליין. ניסיונות הוריה של איליין למנוע את האיחוד לא עולים יפה; ברגע האחרון, בסצינת runaway-bride קלאסית לז'אנר הקומדיה הקלאסית, מתאחדים הפרוטגוניסטים כשהם עולים על אוטובוס שייקח אותם לעבר האופק. אלא שהסוף הטוב בו מסתיים לכאורה הסרט הוא פרובלמטי, כפי שמציעה רואי (Rowe, 1995:195):

"The Graduate concludes with the couple together at last on a bus, after a runaway-bride sequence that alludes to the film's generic antecedents. The last close-up of the couple, however, exploits the possibilities of wide-screen composition to show the distance between them. In an extraordinary long take of nearly forty seconds, the camera lingers on their faces as the emotion drains from them, allowing us to ponder the unease of this "happy ending", which acknowledge the governing tension between comedy and melodrama".

רואי מצביעה, אם כן, על האופן האמביוולנטי ועוכר השלווה בו מסתיים הסרט – סיום החורג מהאופן בו הסתיימו אותן קומדיות רומנטיות קלאסיות שהשתייכו לקטגוריה של נישואין מחדש.

בעוד שהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות הצביעו על הממד המשחקי וההרפתקני הטמון בתהליך פירוקן ואיחויי המחודש של מוסד הנישואים, הרי שהסרט *The Graduate* מסמן את חוסר התוחלת ואת חוסר הרלוונטיות של מוסד זה. אקט האיחוד פירושו השתלבות מיידית בסדר הסימבולי וחוסר האפשרות להיחלץ מסדר זה – גם כאשר מדובר בזוג צעיר המתחנך במוסדות רדיקליים כמו ברקלי. לפיכך התשוקה להינשא/להתאחד ממלכדת אותם ומכוננת תחושה עמוקה של חוסר נחת שאינה ניתנת לביטוי מילולי. השתיקה המעיקה השוררת בין בני הזוג לאחר שחדוות המרד בהורים הסתיימה, מהדהדת את השתיקות שהשתרר תדיר במפגשים המיניים בין בנ'מין לגב' רובינסון.

האופציה להישאר לבד, ללא קשר אינטימי ורומנטי מחייב, מוצגת כאן, גם אם באופן סמוי, כאלטרנטיבה עדיפה על פני הזוגיות. האיחוד מחזיר את הפרוטגוניסט לנקודת ההתחלה – הוא חוזר להיות נירוטי לאחר שכבר נגאל ממנה. אלא שעתה הנירוזה נותרת חבויה כחוויה שלא ניתן להחצין אותה. תהליך למידה פנים-אישי זה יאפיין את מרבית הקומדיות הרומנטיות שהופקו במהלך תקופה זו.

קטגוריה ראשונה: דומיננטיות גברית – תהליך למידה פנים-אישי

כזכור, דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הקלאסית התבססה בעיקר על יכולתו של הפרוטגוניסט להשיב את הסדר החברתי, הכלכלי והפוליטי על כנו, לכוון מחדש את האומה האמריקנית סביב ערכי יסוד של הומניות, מוסריות, פטריוטיות. במסגרת פרויקט זה הצליח הגיבור להמיר את ערכיה השגויים והנרקסיסטיים של הפרוטגוניסטית לטובת ערכי האמת והצדק. המרה זו נתפסה כתנאי הכרחי - הן לשיקומה של אמריקה מהמשבר הכלכלי הגדול (*It* (Once Upon a Honeymoon)). והן להצלחתה במלחמת העולם השנייה

הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60 הציעה שני דגמים שונים של דומיננטיות גברית: הדגם הראשון שימר את הדפוס שיצרה הקומדיה הרומנטית הקלאסית שבמסגרתה תפקד הגבר הדומיננטי כמורה/מחנך, מצפן מוסרי עבור האישה התלמידה. הדגם השני, לעומת זאת, הציע דומיננטיות של הגבר הרווק המנצל את כוח הפיתוי שלו ויכולתו לתמרן את האישה לטובת מימוש תשוקותיו המיניות. לעומת הדגם הראשון, המסורתי, חותר הגבר בדגם השני ל"סמן" את עליונותו ועוצמתו על האישה באמצעות האקט המיני. באמצעות אקט זה כאילו חורט/צורב הגבר את מערך יחסי הכוחות הלא שוויוני בין המינים ומנציח אותם. מטרתו המרכזית ביחסיו עם נשים אינה לחתור לאיחוד הטרנסקסואלי אלא ליהנות משפע האפשרויות שמציעה הרווקות. השינוי מתרחש כאשר מתעמת הגבר, בשלב מסוים, עם דמויות נשיות המסרבות להתפתות. נוכחות נשית זו המסרבת להיעתר לתשוקותיו המיניות של הגבר משנה את האסטרטגיה שנוקט הגבר הדומיננטי – הוא מוותר על "גן-העדן" של הרווקות לטובת איחוד הטרנסקסואלי המחייב אותו לאישה אחת. השינוי המשמעותי המתחולל בתפיסת הגבר המפתה את יחסיו עם נשים אינו מוצג במונחים של תהליך למידה שחווה הגבר אלא כטרנספורמציה פתאומית ושרירותית שאינה

משנה את מערך יחסי הכוחות בין המינים. להפך – במקרים רבים נכרכת נכונותו של הגבר לשנות את הסטטוס שלו – להפוך מרווק לנשוי – עם שינוי הסטטוס של האישה במרחב הציבורי; אקט הנישואים מסמן את קיצה של הקריירה שלה ואת חזרתה למקומה המסורתי בספרה הביתית.

בהשוואה לקומדיה הרומנטית הקלאסית ולקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60, אחת התופעות הבולטות המאפיינות דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הנוירוטית היא היעלמות כמעט מוחלטת של הדפוס המסורתי של מחנך/תלמידה. הדמות הגברית איבדה כמעט לחלוטין את מעמדה ואת מקור הסמכות והלגיטימציה שלה להורות ולכוון את האישה לטובת הערכים הראויים והנכונים. ציונה של דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הנוירוטית משתנה. חלק מהקומדיות הנוירוטיות מאמצות את דגם הרווק המושבע שכוננה הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60. אלא שבקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות הגבר אינו נדרש להפעיל כוח פיתוי מיוחד משום שהנשים אינן מוצגות כפתיות הנופלות בקסמיו אלא כשותפות מרצון לאקט המיני.

תופעה שנייה המאפיינת את הקומדיה הרומנטית הנוירוטית היא שהדומיננטיות שלו אינה נובעת מיכולתו לשנות את ערכיה השגויים של האישה אלא מיכולתו לשנות וללמד את עצמו. כלומר, תהליך הלמידה אינו ממוען עבור אובייקט חיצוני לגיבור אלא מכוון פנימה – כלפי הגיבור עצמו. בתהליך זה לומד הגיבור להתגבר על מכשולים ומשברים נפשיים המאפשרים לו לחיות טוב יותר עם עצמו יותר מאשר לחיות טוב יותר עם בת זוג במסגרת האיחוד ההטרסקסואלי. מכאן נגזרת תופעה נוספת – היעדרו של הסוף הטוב בחלק מהקומדיות הרומנטיות. הקונבנציה של האיחוד ההטרסקסואלי, הנתפסת מסורתית כאחת מאבני היסוד של הז'אנר, הופכת כאן אופציונלית ולא כמהלך הכרחי ובלתי נמנע.

קומדיות רומנטיות המשמרות את הדפוס המסורתי של איחוד הטרסקסואלי המתרחש בעקבות תהליך למידה שבמסגרתו הגבר הוא המחנך והאישה היא התלמידה באות לידי ביטוי בסרטים הבאים: *Minnie and Moskowitz* (מיני ומוסקוביץ, 1971), *Butterflies Are Free* (פרפרים הם חופשיים, 1972) ו- *The Goodbye Girl* (חירה לשניים, 1977). ב- *Minnie and Moskowitz* מוצגים שני פרוטגוניסטים מבוגרים יחסית לגילם הממוצע של פרוטגוניסטים בקומדיות רומנטיות¹. מיני (גינה רולנדס) ומוסקוביץ (סיימור קאסל) מוצגים לא רק כרווקים מבוגרים אלא גם כטיפוסים בודדים, שהקולנוע מהווה עבורם מפלט מפני גלמודיותם המעיקה. סימור מוסקוביץ נראה צופה בסרט *The Maltese Falcon* (הנץ ממלטה, 1941) בכיכובו של שחקן הקולנוע הנערץ עליו, האמפרי בוגארט. כמעט במקביל נראית מיני הפרוטגוניסטית כשהיא צופה בסצינת הסיום של הסרט *Casablanca* בו נראים בוגארט ומפקח המשטרה הצרפתי צועדים לעבר האופק תוך שהם מכריזים על תחילתה של ידידות מופלאה. אלא שבניגוד למוסקוביץ האופטימי, מוצגת מיני כמי שהתפכחה לחלוטין מאשליית הרומנטיקה; ניסיון חייה הפך אותה מרירה – במיוחד בכל הקשור ליחסים רומנטיים ואינטימיים עם גברים שיצר הכיבוש הוא הדבר היחיד המניע אותם. וברגע שהם משיגים את מטרם הם נעלמים ומותירים את

האישה שבורת לב. בהקשר זה, הקולנוע לטעמה אינו מנחם אלא שוטים ותמימים: הקולנוע מוכר אשליות על רומנטיקה ואהבה, אבל קלרק גייבל והאמפרי בוגארט לא קיימים במציאות, אלא רק על מסך הקולנוע. כוכבי קולנוע אלה אכן לא נמצאים בחוץ, במרחב הממשי; הגברים "הממשיים" הם לרוב נשואים המעוניינים בקשר מיני לא מחייב עם נשים רווקות ובודדות או גברים אקסצנטריים המבקשים לשקם אגו שברירי באמצעות נשים הכמהות לקשר אינטימי כלשהו.

מוסקוביץ, בהקשר זה, הוא גבר יוצא דופן, אקסצנטרי (שיער ארוך האסוף בקוקו, שפם עבות מסתלסל), המחפש נואשות אחר קשר רומנטי ואינטימי אמיתי. המפגש המקרי ביניהם מבליט פערים מנטליים ותרבותיים. מוסקוביץ הוא גבר מחוספס, נטול גינונים. לפרנסתו הוא מחנה מכוניות בחניונים. האקסצנטריות שלו מתבטאת לא רק בהופעתו החיצונית אלא גם בנטייה לדבר בקול רם - כמעט לצעוק - במקומות ציבוריים. מיני, לעומת זאת, עובדת במוזיאון לאמנות מודרנית. היא מקפידה על לבוש אלגנטי והופעה מאופקת. היא מבטאת יחס מתנשא כלפי מוסקוביץ שקיומו האנושי מתמצה לדבריה סביב סיפוק צרכים גבריים פרקטיים כמו אוכל, כסף, מכוניות. אלא שגם מוסקוביץ אינו מהסס לחשוף את פגמיה: דיכאונה המתמשך, נטייתו להרכיב משקפי שמש גם בשעות הלילה, האופן הרציני בו היא מתייחסת לעצמה.

למרות הפגמים ההדדיים שהם מזהים זה אצל זה, מקפיד מוסקוביץ שלא להרפות מניסיונות החיזור הנמרצים והעקשניים אחר מיני. הוא מאתר את כתובתה ומופיע בביתה; מיני מנסה לסלקו בטענה שהיא עייפה מגברים, ונוכחותם במחיצתה מכבידה עליה. הסרט ספוג בנימה מלנכולית. יותר אולי מכל קומדיה רומנטית אחרת, מציג הסרט את האיחוד ההטרסקסואלי כתוצר של בדידות מעיקה במרחב אורבני מנוכר. הדומיננטיות הגברית מתבטאת בכך שמוסקוביץ, בניגוד למיני, אינו אומר נואש; הוא ממשיך לחזר אחר מיני בלהט, למרות הסתייגותה המפורשת של הפרוטגוניסטית. מוסקוביץ אינו קלרק גייבל או האמפרי בוגארט – אייקונים גבריים רומנטיים ומאצ'ואיסטיים – אך הוא מוצג בכל זאת כגרסה, גם אם דהויה ושחוקה, של האביר על הסוס הלבן המושיע את הנסיכה. ייחודה של קומדיה רומנטית זו מתבטא בכך שהיא מציבה גבריות דומיננטית לוזרית במהותה, הממוקמת בשולי או מחוץ לחברה. הוא מרים את מיני ונושא אותה על זרועותיו באופן מגושם ונטול חן, אך הוא עושה זאת באופן "אמיתי" ו"כנה". הוא אינו מאמץ את שפת הגוף של בוגארט, גיבורו הקולנועי, אלא עושה זאת בדרכו שלו.

מיני מקבלת אותו לבסוף למרות שהיא מצהירה בפניו שהפרצוף שלו הוא לא הפרצוף שהיא חלמה עליו. האיחוד ההטרסקסואלי מתממש לבסוף בטקס חתונה פורמלי, אם כי בדידותם של הזוג המבוגר ניכרת באמצעות העובדה שהטקס מתקיים כמעט ללא משתתפים למעט הכומר, נגן האורגן השחור ואמהותיהם של הפרוטגוניסטים. במהלך הטקס מנסה הכומר לזכור את שמה של הכלה, לשווא. התאורה הכהה ונטולת הזוהר של הסצינה מדגישה את בדידותם ונידחות הפרוטגוניסטים. ואולם סצינת הסיום מפצה על כך – הזוג נראים כשהם חוגגים יום-הולדת לאחד הילדים הרבים שהזוג החליט ככל הנראה לאמץ. הצגת האיחוד ההטרסקסואלי באמצעות נוכחותם המופרזת של הילדים מדגישה את הרעיון לפיו הממד הרומנטי של האיחוד אינו קשור

כל-כך באהבה ואינטימיות בין בני הזוג אלא ברצון להיאבק בבדידות. נוכחותם של הילדים היא ערובה לכך.

בדידות היא גם הנושא המרכזי ב- *Butterflies Are Free*, סרט היוצר זיקה בין בדידות לעמדה מוסרית נעלה. דון הפרוטגוניסט (אדוארד אלברט), עיוור מלידה, מחליט להיפרד מסינרה של אמו המגוננת ולחיות חיים עצמאיים בעיר הגדולה. הנרטיב נפתח במפגש בינו לבין ג'יל (גולדי הון), שלמרות גילה הצעיר הספיקה להינשא ולהיפרד מבן-זוגה כעבור שישה שבועות. ג'יל מצהירה על עצמה שאינה מוכנה או מסוגלת להתחייב לקשר ממושך, אך אין לה בעיה לשכב עם בחורים שמוצאים חן בעיניה.

המפגש ביניהם משחזר את התמה המרכזית של קומדיות רומנטיות קלאסיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות גברית, המחזיקה בערכים הנכונים וחותרת להנחילם לאישה המחזיקה בערכים שגויים. כאן מוצגים ערכיה השגויים של ג'יל בהקשר של אקסצנטריות מופרזת: היא מרבה להסתובב בעירום, מתארת את רגע מותה במונחים של טקס צבעוני שבמהלכו יעשנו האבלים מריחואנה; יתלבשו בבגדים צבעוניים וביזריים; ירבו בשתיית אלכוהול; דאלי יתגייס כדי לצייר על קירות ביתה; פרחי בר יקשטו את ארון הקבורה; פרפרים בכל צבעי הקשת יחוגו מעל הקבר; ניל דיימונד, האבנים המתגלגלות וסיימון גורפינקל יכתבו מוסיקה מיוחדת לרגל האירוע.

בתוך כך מרבה ג'יל לעסוק בעברה, בביוגרפיה שלה, כאילו הייתה אישה בוגרת ועתירת ניסיון. היא מרבה לעסוק בתקופה בה הייתה היפית, עישנה סיגריות מריחואנה וירקה על שוטרים. העמדה שמציג הסרט ביחס אליה היא ביקורתית במובהק: היא עצמה מתוודה – גם אם לא באופן המעיד על מודעות גבוהה – שהייתה היפית רק משום ש"כולם עשו את זה" וכי הפסיקה להיות היפית "כי כולם עשו את זה". כלומר, עברה הרדיקלי והחתרני לא היה אלא חלק מהבנייה חברתית-תרבותית. באופן הזה מסמן הסרט לא רק את קלות דעתה של הגיבורה, את העובדה כי היא מחזיקה בערכים שגויים, אלא גם מרוקן את תהליך ה"היפיזציה" שחוותה החברה האמריקנית מכל משמעות פוליטית. באמצעות עדות עצמית מפלילה זו, ממקם הסרט לא רק את הפרוטגוניסטית כמי שערכיה שגויים אלא גם את כל התנועה החברתית שצמחה בשלהי שנות ה-60. המהפכה חברתית והתרבותית מוצגת כאופנה חולפת, חסרת שורשים – ביטוי לדור מבולבל והכפוף שביקש למרוד מבלי להבין לשם מה.

עדות נוספת לקלות דעתה של הפרוטגוניסטית מוצגת באמצעות סצינת האודישן להצגת תיאטרון חדשה. ג'יל, התופסת עצמה עתירת כשרון, נדרשת במהלך האודישן להתפשט. למרות תפיסתה את עצמה כאישה משוחררת מכל עכבות, היא נאותה לפשוט את בגדיה רק לאחר שהובהר לה שכל משתתפי ההצגה מחויבים להתפשט. בהמשך היא גם מתיידדת במהירות עם הבמאי, ועוברת לגור עמו.

בסצינת הסיום, הרוויה באלמנטים מלנכוליים ומלודרמיים, מצליח דון לשכנע אותה שהיא לא באמת אוהבת את הבמאי וכי ישנה משמעות רבה לערכים כמו מחויבות, קשר ממושך, אחריות, הזדקקות. גיל משתכנעת ומוותרת על הבמאי לטובת חיים משותפים עם דון. דון מוצג כמי שגאל אותה מהאופן הבלתי מחייב בה התנהלו חייה; היא לומדת להבין שחייה התנהלו עד עתה סביב מערכת הדימויים החיצונית שייצרה תנועת ההיפים. תפיסתה את עצמה כאינדיבידואלית הייתה שגויה לא רק משום שהיא לא תפסה את הרוח האמיתית של ההיפיות. שבירה "אמיתית" של מוסכמות, כך מציע הסרט, היא ליצור קשר מחייב עם גבר הנתפס כחריג, כאחר. בתוך כך מקבל שם הסרט משמעות שונה: *Butterflies Are Free* לא בהקשר של פנטסיות מוות אקסצנטריות ונרקסיסטיות של הפרוטגוניסטית, אלא בהקשר יכולתה של הגיבורה להשתחרר מהנרקסיזם שלה לטובת איחוד הטרוסקסואלי עם גבר עיוור.

סוג זה של דומיננטיות גברית רומנטית מופיע גם ב- *The Goodbye Girl*, אחת הקומדיות הרומנטיות הבולטות שהופקו במהלך שנות ה-70. בסרט זה מוצגת מודגשת הדומיננטיות הגברית באמצעות נוכחותה הנוירוטיות של פאולה הפרוטגוניסטית (מרשה מייסון), שאיבדה את אמונה בגברים. בן-זוגה לחיים נטש אותה באופן פתאומי, לא לפני שהספיק להשכיר את דירתם השכורה, ללא ידיעתה, לדייר אחר בשם אליוט גארפילד (ריצ'ארד דרייפוס). סצינת המפגש בין פאולה לאליוט נשענת על מוסכמות הקומדיה הרומנטית הקלאסית, ומזכירה במיוחד את *It Happened One Night*. אליוט מגיע לדירה בשעת לילה מאוחרת ומוצא אותה נעולה. פאולה, חפה מכל ידיעה אודות מעשיו של בן-זוגה, מסרבת לפתוח את הדלת; היא בטוחה שמדובר בפורץ. היא מאיימת עליו שאם לא יעזוב מייד, היא תזעיק את בן-זוגה צ'רלי, המשרת במשטרה. סצינה זו מצולמת באופן המסמן את דלת הדירה כסוג של מחסום או חומה בין המינים. דלת הדירה מסומנת כחומת יריחו שהפרידה בין פיטר לאלן ב- *It Happened One Night*. אלא שבעוד שבקומדיה רומנטית קלאסית זו ייצגה "החומה" גם סוג של מהוגנות ומוסריות של הפרוטגוניסט, הרי שב- *The Goodbye Girl* מייצגת החומה את איבתה וחרדתה של האישה מפני נוכחות גברית המסמנת סכנה, חוסר יציבות, בוגדנות.

הנוירוטיות של הפרוטגוניסטית מעומתת מול הנינוחות והרוגע היחסי של אליוט. לאחר שהוא מסביר לה שהחוק ניצב לצידו משום שהוא מחזיק בידו את חוזה השכירות שנחתם עם בן-זוגה שנטש, נכנעת פאולה ומשלימה עם העובדה שמה שסומן כטריטוריה הפרטית שלה חולל, וכי היא תיאלץ מעתה לחלוק מרחב זה עם גבר/אויב. אלא שפאולה אינה נכנעת ללא קרב; היא מציבה בפני אליוט תנאים, בדומה לכללים שקבע פיטר במסעו המשותף עם אלן ב- *It Happened One Night*. היא מבקשת לקבוע שהמרחב יחולק באופן לא שוויוני, וכי אליוט הוא זה שיתגורר בחדר הקטן; היא מבהירה לו שהיא אינה מתכוונת לספק לו שירותים: היא לא תנקה אחריו, לא תסדר את מיטתו ולא תכבס עברו. כמו כן, יהא עליו להקפיד על שמירת השקט בין השעות שש לתשע בערב, הזמן בו לוסי בתה מכינה שיעורים. בנוסף נאסר עליו לעשן סמים, והוא לא יוכל להשתמש במטבח ובאמבטיה בזמן שהיא או בתה שוהים שם.

אליוט, המשלם למעשה את שכר הדירה, אינו מוותר ומציג אף הוא מספר כללים: הוא מבהיר לה שהוא נוהג לעשות מדיטציה וכי יש לשמור על השקט בזמן זה; הוא מנגן בגיטרה בשעות הלילה המאוחרות; הוא ישן עירום ולעתים יוצא לשירותים או למטבח – ולכן כדאי שדלת חדר השינה שלה יהיה סגור.

הכללים הנוקשים שמציבים שני הפרוטגוניסטים זה כלפי זה והקושי או הסירוב של כל אחד מהם לציית להם, מלבים את האיבה ביניהם ומייצרים סדרה של חיכוכים ההופכים את חייהם המשותפים בדירה אחת לבלתי אפשריים. התנהגותו האקסצנטריות של אליוט מאיימת על פאולה; היא תופסת סיטואציה חדשה זו במונחים של מלחמה בין המינים. אלא שבעוד שהקומדיה הרומנטית הקלאסית הציגה מלחמה זו כתחבולה המסווה משיכה ותשוקה הדדית של בני הזוג זה לזה, הרי שכאן האיבה והעוינות שמפגינה פאולה מסגירה חרדה נשית עמוקה מפני נוכחותו המאיימת של הגבר. כפי שמעיד שם הסרט - *The Goodbye Girl* – החרדה היא מפני חוסר הביטחון ותחושת חוסר היציבות שחוזה הגיבורה עם גברים שאינם מסוגלים להתחייב ולגלות אחריות ביחס לאקט האיחוד.

חרדה זו עומדת כאמור ביחס הפוך לנינוחות וההתחשבות שמפגין אליוט כלפי פאולה ובתה. כך למשל כשפאולה נקלעת לבעיות כספיות, מוכן אליוט להלוות לה כסף בתנאי שתהיה נחמדה אליו; פאולה מפרשת זאת מייד כדרישה גברית לטובת הנאה מינית. הסבלנות הרבה שמפגין אליוט כלפי עצבנותה וחדשנותה של פאולה היא הסיבה לתהליך השתנותה של הפרוטגוניסטית. אליוט מוכיח לה שוב ושוב שהוא אינו כמו כל הגברים שהיא הכירה וגורם לה להאמין שזוגיות המבוססת על נאמנות ומחויבות היא עדיין אופציה רלוונטית. באמצעות העזרה שהוא מציע לה ולבתה הוא בונה את אמונה מחדש. הממד האקסצנטרי באישיותו מוסבר לא רק במונחים של מקצועו – הוא שחקן תיאטרון – אלא גם במונחים של יחסו לרומנטיקה. באמצעות שורה של מחוות רומנטיות הוא מצליח לשכנע אותה להניח את נשקה ולפרק את חומות המגן שהיא סביבה וסביב בתה. בסצנה המרכזית של הסרט – סצינת ארוחת הערב הרומנטית על גג הבניין – בונה אליוט סט שלם הנראה לקוח מתוך סרט קולנוע: סרט צבעוני מקדם את פאולה בכניסתה לבית ושלטים מסוגננים מנחים אותה לעלות לגג בלבוש הולם, למסיבה פרטית. הוא עצמו מגיח מתוך העלטה בחליפה לבנה וכובע גנגסטרים; הוא מעיר לה: "אמרתי שהמסיבה היא רשמית", בתגובה לכך שהיא בכל זאת לא טרחה להחליף את בגדיה ונותרה בבגדי העבודה שלה. בהמשך הוא מאיר את הגג בפנסי תאורה, המעניקים לסיטואציה תחושה של הצגת תיאטרון; לאחר מכן הוא מדליק את הנרות שהציב במרכזו של שולחן האוכל; הוא ניגש אליה – מוסיקה רומנטית של גרשווין נשמעת ברקע – ומזמין אותה לרקוד עמו בצוותא.

וכמו כדי להשלים את התמונה הרומנטית, גשם מתחיל לרדת; הגשם אינו מקלקל את הסצינה שעיצב אליוט עבורו ועבור פאולה. להפך – לראשונה פאולה נראית נינוחה ושלווה במחיצתו של אליוט. ועם זאת, גם כאן מקהה הסרט את הממד הרומנטי לטובת הממד הקומי; פאולה אומרת לאליוט שהיא מעדיפה גבר לא יוצלח (הוא מתקשה למצוא עבודה כשחקן תיאטרון, וההצגה

האחרונה בה השתתף נחלה כישלון חרוץ) כמוהו, שלא מביא הרבה כסף הביתה, אך לפחות נשאר בבית.

לעומת הנאמנות והמחויבות לזוגיות שמגלים דון בסרט *Butterflies Are Free* ואליזבט ב- *The Goodbye Girl* – נאמנות המציבה אותם כדומיננטיים מבחינה מוסרית – מציעים הסרטים *Ten* (1979) ו- *The Woman in Red* (1984) דמויות גבריות הרודפות אחר נשים צעירות ויפות, בלתי מושגות לכאורה, בתקווה להיגאל ממשבר אמצע החיים התוקף אותן. ג'ורג' (דדלי מור), גיבור הסרט *Ten*², חוגג את יום-הולדתו ה-42 יחד עם סם (ג'ולי אנדרוס), ידידתו/חברתו, תוך שהוא מקונן בפניה כי חייו מתאפיינים בריקנות ותחושת חוסר מוצא. סם מנסה לעודד את רוחו, לשווא. בסיום הסרט הוא יבקש את קרבתה והיא תיענה לו, אך לא משום שהיא הצליחה ללמד אותו משהו. ג'ורג' יעבור תהליך לימוד עצמי שבסיומו יבין שהקשר המשמעותי היחיד עבורו הוא קשר אינטימי ורומנטי עם ידידתו. ג'ורג', כמו טד (ג'ין ווילדר), גיבור הסרט *The Woman in Red*, מנהלים מרדף אחר האישה הבלתי מושגת; במהלך רדיפתם/חקירתם את מושא תשוקתם הם מגיעים להכרה אודות הממד הפנטזיוני וההבנייתי של נשים אלה. באמצעות דה-מיסטיפיקציה שלהן, לומדים הגברים שהנשים הנאמנות להם עדיפות על הפנטסיה.

גיבור הסרט *Ten*, ג'ורג', הוא מוסיקאי מפורסם ומצליח המתמחה בכתיבה והלחנה של שירי אהבה סנטימנטליים. אלא שקריירה מוסיקלית עשירה אינה מצליחה לחפות על משבר אמצע החיים שהוא חווה. הוא מקונן בפני ידידתו/חברתו הנאמנה, סם: "אני מרגיש נבגד". תחושתו היא שהחיים אמורים היו לזמן עבורו הרבה יותר ממה שהשיג עד עתה במישור הרומנטי. חייו משתנים, או כך לפחות חשב לעצמו ג'ורג', כשהוא נתקל ביום - הולדתו באישה צעירה ויפה לבושה בבגדי כלה. שלל אמצעי המבע הננקטים בסצנה זו (עריכה, הצילום האיטי, הצילום בפוקוס רך, השימוש בצילומי תקריב, המוסיקה הרומנטית הנון-דיאגטית) מסמנים כי מדובר בנקודת מבטו הסובייקטיבית של ג'ורג'. האישה, ג'יני (בו דרק), לא נראית בהכרח כך – היא בעיקר השלכה/הקרנה של הפנטסיה הגברית של ג'ורג'. במובן זה תופס אותה הפרוטגוניסט במונחים של אובייקט שהפונקציה המרכזית שלו היא לספק את תשוקותיו המיניות והרומנטיות. לכן, כפי שמציין רובינפלד (Rubinfeld, 2001: 56), מיוצגת ג'יני באמצעות שתי מערכות סותרות של קודים נשיים מסורתיים: בגדי הכלה הצחורים מעניקים לה מראה של בתולה תמה וזכה, אך עיניה הכחולות וציאתה מתוך לימוזינה מפוארת מעניקים לה צביון מיני מפתה.

מסוחרר ומהופנט מנוכחותה, עוקב אחריה ג'ורג' לטקס חתונתה. בכנסייה מהלל הכומר את מוסד הנישואים ומאחל לזוג היפה, דיוויד וג'יני, חיים מאושרים יחד. ג'ורג' מוצג כחסר סיכוי מול דיוויד: הוא מבוגר ממנו, נמוך קומה ובעל מבנה גוף גוצי, התגלמותו של הפרטנר השגוי. עם זאת, התנהגותו האקסצנטרית – המתבטאת ברדיפתו חסרת המעצורים אחר מושא תשוקתו – מציבה אותו במרכז הנרטיב. העובדה שמושא תשוקתו מוצגת כמושא תשוקתו של הגבר ההטרסקסואלי מאפשרת ליצור את מה שמלווי (Mulvey, 1975) מכנה הזדהות נרקסיסטית עם הפרוטגוניסט. באופן הזה הופך ג'ורג' – בעיני הצופה הזכר ההטרסקסואלי לפחות – לפרטנר ראוי, גם כאשר

הוא נקלע לסיטואציות מביכות. כך למשל הוא מפר את האופן הנינוח והאליטיסטי המאפיין את טקס החתונה כאשר נמלטת מפיו זעקת כאב המפלחת את השקט המופתי ששרר בכנסייה. אמנם הצרחה שנמלטה מפיו נבעה מעקיצת דבורה, אך העיתוי - בדיוק ברגע שהכומר שואל את דייוויד אם הוא מוכן לשאת את ג'יני לאישה – מסגיר את משמעותה האמיתית; ג'ורג', בדרכו הגמלונית, ביקש למנוע את מימוש האיחוד.³

הפסיכו-תרפיסט של ג'ורג' מציע הסבר פסיכולוגיסטי לאובססיה שהוא פיתח כלפי ג'יני: חרדתו מפני זקנה ומוות היא העומדת בבסיס הילכדותו של ג'ורג' בדימוי המושלם של הבתולה/מפתח. נוכחותה של ג'יני בתודעתו של ג'ורג' כדימוי לבתולה ארוטית הופכת אותה בלתי מושגת עבורו. כתחליף לפנטסיה הלא ממומשת, הוא מצטרף לאורגיה המונית המתרחשת אצל שכנו. סצינת האורגיה מבליטה בעיקר עירום נשי שבמונחים של הסרט מבטא "שחרור נשי". אלא שייצוג נשי זה אינו מתרגם לדומיננטיות נרטיבית; שוב ושוב מוצגת התנהגות מינית "משוחררת" של נשים (למשל נשים משחקות סנוקר כשפלג גופן העליון חשוף) כמקור להנאה סקופופילית של הפרוטגוניסט.

בדומה לקומדיה הרומנטית *The Woman in Red* (האישה באדום, 1984), מציב הסרט במרכז הנרטיב דמות גברית מבוגרת יחסית, שאורח חייה השגרתי והמשמים מופר בעקבות מפגש מקרי עם אישה יפה. דומיננטיות גברית מתבטאת בשני הסרטים באמצעות אימוץ נקודת מבטו של הפרוטגוניסט כנקודת המבט השלטת; הדבר מתבטא בעיקר באמצעות המבט הסקופופילי והפטישיסטי של הגבר; הגיבור הוא המתבונן והגיבורה היא אובייקט המבט. בשני הסרטים מדובר בגבר שהנירוזה שלו מעוגנת במשבר אמצע החיים; בשני הסרטים מאמין הגבר כי יוכל לגאול את עצמו באמצעות מימוש תשוקתו המינית לנשים צעירות בתוליות וסקסיות, המוצגות במונחים שמימיים. הדבר בולט במיוחד בסרט *The Woman in Red*: כאן מגיחה הגיבורה לחייו של הגיבור משום מקום, כאילו הייתה גרסה נשית לגיבור המערבון, שיין. ועם זאת, חושף הסרט גם את המקור המיתי והספקטקולרי של האישה באדום - היא מגיחה מעולם הקולנוע עצמו; כשהיא נגלית לראשונה לעיניו של טד, היא נראית כשהיא משחזרת את הופעתה של מרלין מונרו בסרט *The Seven Year Itch*, בסצינה בה מאווררת מרלין מונרו את גופה הלוהט במקמה אותו, כשהוא מכוסה בשמלה קצרה ואוורירית, מעל פתח האוורור של רכבת התחתית.

נראה כי ההחלטה של שתי קומדיות רומנטיות אלה - *Ten* ו-*The Woman in Red* - להציב במרכז הנרטיב דמות גברית מבוגרת, ששגרת חייה מופרת ברגע בו היא נפגשת בדמות נשית צעירה ובתולה/סקסית, מבטאת סוג מסוים של מלנכוליה או אבלות על כך שהחמיצו את עידן המהפכה המינית ואת הרעיון של מין חופשי נטול עכבות המתקיים מחוץ למסגרת מוסד הנישואים. האובססיה שמפתחים שני הגיבורים ביחס למושא תשוקתם מבטא לא רק את חרדתם מפני הזקנה והמוות אלא גם, ואולי בעיקר, את תשוקתם לחוות, להיות חלק, ממהפכת המין. בהקשר זה, מה שבולט אצל שני הפרוטגוניסטים הוא האופן בו הם מנתקים את מהפכת המין מהקונטקסט הרחב יותר של המהפכה הפמיניסטית. לדידם, "מהפכת המין" מצטמצמת לזמינותן של הנשים עבור הגברים.

ואכן שני הסרטים מעניקים לפרוטגוניסטים הזדמנות לממש את הפנטסיות המיניות שלהן. בשני הסרטים נעדרות הנשים "האלוהיות" לחיזורי הפרוטגוניסטים. כך למשל בסרט *Ten* מפנטז ג'ורג' סיטואציות רומנטיות עם ג'ני המוצגות בהילוך איטי ולצלילי מוסיקה מלודית ורומנטית. במסגרת הפנטסיה מציל ג'ורג' את דיוויד, בן-זוגה של ג'ני, מטביעה ובכך כאילו רוכש את ליבה. הם מבליים יחד במסעדה באווירה רומנטית, ולאחר מכן היא מזמינה אותו לדירתה.

רגע המפגש האינטימי המיוחל של ג'ורג' עם ג'ני הוא גם הרגע בו מתחולל שינוי משמעותי הן במהלך הנרטיבי של הסרט והן בצביונה של הדומיננטיות הגברית. במהלך המפגש האינטימי והארוטי ביניהם מתחוויר לג'ורג' הפער בין האופן הפנטסטי והמדומיין בו הוא תפס את ג'ני לבין מה שהיא באמת. הממד הבתולי בהופעתה הלך והיטשטש לטובת הממד המפתה. אלא שגם ממד זה מוצג ע"י ג'ני במונחים של שגרה: ג'ני מפרטת בפני ג'ורג' אודות ניסיונה המיני העשיר שהחל מוקדם בנערותה. כמו כן, היא מספרת שהיא אוהבת לקיים יחסי מין על רקע מוסיקה של פרוקופייב ורוואל: בולרו, מציינת ג'ני, היא מוסיקת הסקס הטובה ביותר. בהמשך היא מספרת לו שהיא ובן-זוגה דיוויד התחתנו רק בגלל ההורים – להם עצמם לא בער להתחתן. המסגרת הזוגית "פתוחה" ומאפשרת לכל אחד מהם ליהנות ממין עם פרטנרים אחרים. ג'ורג' הוא עבורה עוד פרטנר לפעילות מינית; למורת רוחו של הפרוטגוניסט, היא אינה תופסת אותו כטיפוס מיוחד, למרות שהציל את בן-זוגה מטביעה.

במהלך דיאלוג זה מבין ג'ורג' לא רק שג'ני אינה "מיוחדת", כפי שהוא התעקש לדמות אותה, אלא שהוא עצמו אינו מסוגל לקיים יחסי מין נטולי "משמעות". הוא אומר לג'ני: "החיים הם קצת יותר מזיונים לצלילי הבולרו; יש חשיבות לשאלה עם מי את עושה זאת ומדוע את עושה זאת". היא משיבה: "אם הייתי חושבת כך, הייתי נשארת בתולה". תהליך התרסקותה של הפנטסיה הוא גם תהליך ההכרה והלמידה שחוה ג'ורג'. הוא לומד להכיר בערכים השגויים בהם החזיק – מימוש הפנטסיה המינית עם ג'ני לא יהפוך אותו לאדם מאושר יותר; הוא לומד להכיר בעובדה שהוא אינו יכול להוות חלק מהשיח של המהפכה והשחרור המיני; עבורו המין משמעותי יותר. כך משתנה הסטטוס של ג'ני – היא הופכת מפרטנרית ראויה ונחשקת לפרטנרית השגויה.

ג'ורג', אם כן, חווה תהליך למידה עצמי המאפשר לו למקם את עצמו מחדש ביחס לשיח אודות מהפכת המין. הוא מבין שמין זמין וחופשי לא יהפוך אותו בהכרח למאושר יותר. האשליה אודות צעירות לנצח מומרת בהידוק הקשרים האינטימיים עם ידידתו/חברתו, סם. בתהליך האיחוד המתרחש לבסוף, מצהירים שניהם שעליהם לעשות אהבה במקום להתווכח. הם מתנשקים על רקע מוסיקה של ראווול. סיומו של הנרטיב באיחוד הטרוסקסואלי מחזק את הלוגיקה של תהליך הלמידה שחוה ג'ורג' – הוא ממיר את התשוקות המיניות בנשים צעירות וחופשיות לטובת קשר אינטימי ורומנטי עם בת זוג ההולמת לא רק את גילו אלא את תפיסת עולמו "האמיתית" – זו שנחשפה בעת התנפצותה של הפנטסיה.

העובדה שג'ורג', כמו טד ב - *The Woman in Red*, אינו מממש את הפנטסיה המינית והארוטית שכל-כך התאוה לה – למרות שהיה יכול לממש זאת – מציבה את שניהם כדמויות גבריות שהדומיננטיות שלהן נובעת מסוג מסוים של מוסריות. אלא שמוסריות זו – יכולתם לעמוד בפיתוי – היא רק לכאורה. למעשה, מה שמנע מפרוטגוניסטים אלה לממש את הפנטסיה היא הרגע בו היא התרסקה לנגד עיניהם. כך מנסח זאת רובינפלד בהתייחסו לסרט *Ten*:

“The temptress’s sexual invitation more than halfway through *Ten* completes the pleasures of the pursuit plot. But Just before the hero and temptress are able to sexually consummate, the narrative ensures that everything goes wrong. Jenny’s hair winds up in George’s mouth. The record needle get stuck. Jenny’s husband calls from the hospital... All the comedic action in the sex scene serves to defuse Jenny’s sexual power. For once *Ten* gives its sexual vision a voice – lets the temptress speak – it exposes her as a fraud. ‘I thought you were something different, something special’, George sadly whispers to Jenny. Then realizing that all Jenny sees in him is one night stand, George decides that she isn’t good enough for him” (2001: 57-8).

הדיבור מתפקד כאמצעי מבע הפוקח את תודעתו של הגיבור; השפה מטלטלת ומנערת את הגיבור מהעולם המדומיין בו היה שרוי ומשליכה אותו חזרה לסדר הסימבולי. פנטזיות אודות נשים אידיאליות מתרסקות ונחשפות במלוא ממשותן האפרורית ונטולת הזוהר. באמצעות השפה מומרת הפרטנרית הראויה והנחשקת לפרטנרית השגויה, הבלתי ראויה. בתוך כך ממוטטים קומדיות רומנטיות אלה את הקונבנציה לפיה האיחוד ההטרסקסואלי הוא תוצר של מפגש חד-פעמי בין בני זוג מיוחדים. המפגש החד-פעמי עם נשים זוהרות וגדולות מהחיים מסתיים באכזבה, והאיחוד בסרטים *Ten* ו- *The Woman in Red* מתממש דווקא בין גברים ונשים המכירים זה את זה שנים רבות: ג'ורג' וסם ידידתו/חברתו בסרט *Ten*; טד והאישה לה הוא נשוי שנים רבות

ב- *The Woman in Red*.

מה שנחג לבסוף, אם כן, אינו קשר אינטימי ורומנטי מיוחד ויוצא דופן אלא דווקא איחוי מחדש של קשר אינטימי ממושך שעמד בפני משבר. בשני המקרים מתרחש האיחוי באמצעות תהליך למידה אוטונומי של גבר החווה משבר אמצע החיים במסגרתו הוא לומד שקשרים אינטימיים ורומנטיים מספקים ניתנים למימוש אך ורק באמצעות בנות זוג נאמנות, מנוסות ובשלות – חפות מכל ממד מיתי.

דומיננטיות גברית של גבר המצוי במשבר אמצע החיים מאפיינת גם את הסרט *Micki & Maude* (מיקי ומוד, 1984). אלא שבניגוד לגיבורי הסרטים *Ten* ו- *The Woman in Red*, הפרוטגוניסט בסרט זה מבקש לפתור משבר זה באמצעות תשוקתו להפוך לאב. הגיבור, רוב

סלנג'ר (דדלי מור), הוא כתב חדשות טלוויזיה משועמם הנשוי זמן רב למיקי, העומדת להתמנות לשופטת בבית המשפט הגבוה. מיקי אינה מוכנה להביא ילדים לעולם משום שאינה מוכנה לוותר על הקריירה שלה. תחנוניו והבטחותיו של רוב כי הוא זה שידאג לטפל בילד אינם מועילים.

לכאורה מציג הסרט דומיננטיות נשית; מיקי מנהלת סגנון חיים אינטנסיבי ושואבת סיפוק רב מעבודתה כשופטת. התמקדותה בקריירה משפיעה על חייהם כזוג. למעשה הם כמעט ואינם מתראים. חייהם מתנהלים בנפרד; כשרוב מציע לה להיפגש לארוחת ערב, פותחת מיקי את יומנה ומתאמצת למצוא זמן פנוי מפגישות ועבודה. גם לאחר שהיא מצליחה, בקושי רב, למצוא מסגרת זמן בה היא תוכל לשבץ את בעלה לפגישה נדירה, מסתיים הניסיון במפח נפש של רוב, כשאשתו מתקשרת אליו ברגע האחרון כדי לבטל את הפגישה המיוחלת – וזאת בשל פגישת עסקים בלתי צפויה שאינה סובלת דיחוי. רוב נראה כשהוא טורח במטבח על הכנת ארוחת ערב אינטימית ורומנטית בדיוק כשמיקי מודיעה לו בטלפון שהיא לא תוכל להגיע. הסצינה מדגישה את הממד הדומסטי של רוב: הוא חגור בסינר, נע במיומנות בין הסירים השונים במטבח, עורך את השולחן באופן חגיגי, מדליק נרות כדי ליצור אווירה אינטימית ורומנטית.

אכזבתו מביטול הפגישה, כמו גם העובדה שהוא לא קיים יחסי מין עם בת זוגו זה זמן רב, משמשים רקע לקשר האינטימי והמיני שהוא יוצר עם מוד, נגנית צ'לו המתאהבת בו. המפגש המיני מבליט את העובדה שהם נועדו זה לזה; הם משתעשעים ומשחקים במיטה תוך שהם מחקים את דפוסי החיזור הרומנטיים של דינוזאורים. רוב מסתיר ממוד את העובדה שהוא נשוי, ואולם כשמוד מודיעה לו שהיא בהריון, הוא מגיב: "אני מאושר ואני רוצה להתאבד משום שאני נשוי". מוד מגיבה באופן דומה: "גם אני מאושרת ורוצה להתאבד – אני לא נשואה". רוב מבטיח להינשא לה, אלא שהוא מתקשה להיפרד ממיקי; הוא עדיין אוהב אותה. מכאן הופכת תנועתו של רוב במרחב לנוירוטית: הוא נמצא בתנועה מתמדת בין המרחב הביתי הפורמלי לבין המרחב הביתי הבלתי פורמלי, האסור. רוב אומר לחברו הטוב: "אני לא רוצה להתגרש ממיקי, אני רוצה להתחתן עם מוד". והוא אכן מתחתן עם מוד, מבלי להתגרש ממיקי והופך בכך לביגמיסט.

המצב מסתבך עוד יותר כשמיקי מודיעה לו במפתיע שהיא בהריון, וכי היא מתכוונת להפוך לאם גם במחיר פרישה מהקריירה שלה כשופטת. גם במקרה זה תגובתו של רוב דומה – הוא מאושר, אך רוצה להתאבד. נוכחותו הדומיננטיות בנרטיב הולכת וגוברת. עתה הוא נדרש לטפל בקפריזות של שתי נשותיו. הסיטואציות הקומיות נובעות מהיכולת הוירטואוזית שפיתח להיות נוכח בשני מרחבים ביתיים מבלי שאף אחת מנשותיו תחוש נטושה.

סוד הנישואים הכפולים מתגלה לבסוף בבית-החולים, ברגע שרוב מיצה עד תום את יכולת התמרון שלו בין שני חדרי הלידה. מיקי ומוד חוברות לקואליציה נשית וכופות על רוב גירושם כפולים, שבמסגרתם נאסר על הפרוטגוניסט לראות את ילדיו.

אלא שהאובססיה של רוב להיות אב מצליחה לפייס את מיקי ומוד. במסגרת ההסדר הבלתי כתוב בינו לבין נשותיו הוא מקבל על עצמו את האחריות על הטיפול בילדים. שתי הנשים חוזרות למעגל העבודה בעוד רוב מוותר בשמחה על הקריירה שלו. סיקוונס הסיום מציג את רוב בתפקיד "נשי"

מסורתי של האם, כשסביבו מכרכרים שבעה ילדים המשותפים לו ולשתי הפרוטגוניסטיות. במסגרת ההסדר מתהפכים תפקידי המגדר המסורתיים – מיקי ומוד מנהלות קריירה מוצלחת – האחת כשופטת והשנייה כנגנית צ'לו – ואילו רוב מוצא את אושרו במסגרת המרחב הביתי כאביהם ומטפלים של ילדיו.

גם כאן, אם כן, הדומיננטיות של הפרוטגוניסט אינה נובעת מתהליך למידה שבמסגרתו הוא מצליח להמיר את ערכיהם השגויים של נשותיו אלא מיכולתו לממש את תשוקתו להיות אב המטפל בילדיו. הסרט מבליט את העובדה שלמרות הפיוס עם נשותיו, הוא למעשה אינו נזקק להן בדיוק כפי שהן לא נזקקות לו; הוא מוצא את אושרו בגידולם וחינוכם של ילדיו. ההפי – אנד אינו קשור כל-כך לאיחוד ההטרסקסואלי אלא ליכולת של הגיבור לממש את עצמו כאב. במידה רבה, מציג סיקוונס הסיום את רוב במונחים של משפחה חד-הורית. למעשה הוא נותר ביגמיסט, אך הממד השוביניסטי העשוי להשתמע מסטטוס זה אינו קיים; הביגמיה מאפשרת לו להיות אב להרבה יותר ילדים.

לצד קומדיות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית רומנטית המסתיימות באיחוד הטרסקסואלי – בין אם הוא מלא או חלקי – נוצרו בתקופה זו גם קומדיות רומנטיות שאינן מסתיימות באיחוד הטרסקסואלי. בולטת במיוחד בהקשר זה של היעדר איחוד הטרסקסואלי היא הקומדיה הרומנטית *Shampoo* (שמפו, 1975). מבחינות מסוימות מאמץ הסרט אסטרטגיות ייצוג של הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50; הדבר בולט במיוחד בכל הקשור לעיצוב דמותו של הפרוטגוניסט (וורן ביטי) כרווק מושבע שאינו מוכן לקשר זוגי קבוע ומחייב. אלא שההבדל בין קומדיה רומנטית זו לקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 מובלט כבר בסצינת הקרדיטים בפתיחת הסרט *Shampoo*. על רקע הקרדיטים נשמעים קולות עמומים בווייס-אובר; קולות עמומים אלה הולכים ומתגברים, ובו בזמן גם מתגבשים לכדי נאקות וצרחות שמפיקה אישה המגיעה לאורגזמה חזקה במיוחד.

מיד לאחר מכן מצלצל הטלפון; לאחר מכן צלצול נוסף. כל המטלפנות הן נשים. הגיבור, ספר נשים בשם ג'ורג', מתלבש במהירות ויוצא החוצה, תוך שהוא מתרץ זאת בכך שידידתו סובלת מהתקפי חרדה. הממד המיני המפורש, הבוטה – כמו גם העובדה שכאן האישה הוא זו המגיעה לפורקן מיני – הוא האלמנט המשמעותי המבחין בין הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 בהן הרווק הנצחי היה הדומיננטי לבין קומדיה רומנטית מהסוג של *Shampoo*. בעוד שבקומדיות של שנות ה-50 הוצג הרווק ההולל כמי שמפתה נשים למען הפקת הנאה מינית נרקיסיסטית, הרי שכאן הרווק נדרש לספק לא רק את עצמו אלא גם, ואולי בעיקר, את שותפתו למיטה. בעוד שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 כמעט ולא הוגדרו או נוסחו תשוקותיה המיניות של האישה, הרי שכאן הדומיננטיות של הגיבור מנוסחת במונחים של יכולתו הוירטואוזית לספק את הנשים מבחינה מינית. ובעוד שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 השתמשה האישה בתאוותיו המיניות של הגבר כנשק באמצעותו היא הובילה אותו לאיחוד ההטרסקסואלי, הרי שכאן הסיפוק המיני עצמו הוא מטרה ולא אמצעי. הרעיון של איחוד הטרסקסואלי ממוסד הופך שולי ביחס למימוש התשוקות המיניות. תשוקות אלו אינן נזקקות יותר לחסותו של מוסד הנישואים.

הסרט שהופק ב-1975 ממקם את הנרטיב שלו ב-1968, ערב הבחירות לנשיאות. במהלך הסרט מוצג נאום הבחירות של ריצ'ארד ניקסון, המועמד לנשיאות מטעם המפלגה הרפובליקנית: "מה נשיא יכול לעשות לשמור על מוסר המדינה? הנשיא יכול לשנות את היחס המתירני למין, את האינדיבידואליזם הקיצוני... הנשיא יחזיר את הכבוד לאומה האמריקנית... ממשלתנו לא תרשה שדגלנו יהיה למרמס רגליהם של אף אחד". מאוחר יותר, בנאום הניצחון שלו, מצהיר ניקסון: "מטרתי היא לאחד את האומה האמריקנית". שילובו של ניקסון אל תוך הנרטיב מייצר אפקט אירוני. העובדה שניקסון נאלץ להתפטר לאחר חשיפת פרשת ווטרגייט מציגה את עמדתו המוסרית ביחס למין ואינדיבידואליות באור מגוחך.

באמצעות הדו-לגיטימציה שעורך הסרט לעמדתו המתחסדת של הנשיא ניקסון מבקש הסרט *Shampoo* להציג את התייחסות למין, אינדיבידואליזם ולדינמיקה בין המינים כביטוי מובהק ונאמן של "רוח התקופה". השיח המאפיין את התקופה כולל גם כפירה בייעוד ה"טבעי" של גברים ונשים להינשא ולהביא ילדים לעולם. הורות הופכת להיות אופציונלית משום שהיא כרוכה באובדן האינדיבידואליות. במקרים מסוימים מוצדקת ההחלטה לא להביא ילדים לעולם באמצעות סוגי שיח שונים שהתפתחו בעקבות מהפכת 1968 – פיצוץ אוכלוסין, צביעותו ואלימותו של העולם וכו'.

במסגרת הקשר חברתי-תרבותי ופוליטי זה בולט ג'ורג' באינדיבידואליזם הקיצוני שהוא מפגין. שתי מטרות על מדריכות את האופן בו הוא מנהל את חייו: מטרה אחת היא להפוך לבעל מספרה משלו; מטרה שנייה היא לשכב עם כמה שיותר נשים. דחפיו המיניים חזקים הרבה יותר מתשוקתו להפוך לעצמאי. הוא אינו מצליח, וככל הנראה גם לא באמת רוצה, לנתב את האנרגיות שלו כדי להגשים את חלומו ולהפוך לבעל עסק עצמאי. המאמצים להשיג מימון לפתיחת העסק נכשלים. שוב ושוב משום שההזדמנות למגע מיני מזדמן ובלתי מחייב מפתה יותר.

הדומיננטיות של ג'ורג' אינה קשורה, אם כן, לסטטוס שלו כ"מורה" המייצג את הערכים הנכונים אלא מתבטאת ביכולתו לפתות נשים ולספק אותן מינית. דווקא בהקשר של תהליכי למידה והמרה של ערכים, ידידתו ג'יל היא המנסה לשנות אותו – ללא הצלחה. בתגובה לתוכחתה שעליו להתבגר, עונה ג'ורג': "דפקתי את כולן; כולן בהישג יד; בגלל זה הלכתי לבית-ספר לספרות; אני לא יודע למה אני מתנצל – זה עושה לי את היום, מעניק לי הרגשה שאחיה לנצח. יכולתי להגיע ליותר בחיים – אבל אני לא מתחרט; אולי זה אומר שאני לא אוהב אותך, שאני לא אוהב אותך – אבל אף אחד לא יכול להגיד לי שאני לא מחבב אותך".

יחס זה של ג'ורג' לנשים אינו מוצג בסרט במונחים ביקורתיים; האופציה לאהוב נשים רבות ככל האפשר אינה מוצגת כסטייה שיש להירפא ממנה. בניגוד, כאמור, לדמות הרווק ההולל של הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50, שנאלץ לבסוף לוותר על רווקותו לטובת מוסד הנישואין, מוצגת רווקותו ההוללת של ג'ורג' כלגיטימית. למרות שהדומיננטיות מזוהה עם דמותו של ג'ורג', מה שלמעשה ניצב במרכז זו הדומיננטיות של השיח האינדיבידואלי שמייצג ג'ורג'. כך למשל

בתשובה לשאלה אם היא רוצה ילדים עונה ג'יל שהיא לא חושבת על זה כל עוד היא חופשייה, כל עוד היא יכולה להרשות לעצמה לא להיות כבולה: "יש עוד כל-כך הרבה דברים לעשות וכל-כך הרבה מקומות להיות בהם". במהלך אחת המסיבות בסרט נראים היפים מגלגלים סיגריות מריחואנה לצלילי מוסיקה של החיפושיות; בני זוג שהגיעו יחד למסיבה נפרדים לטובת התמוזגות והזדווגות עם פרטנרים מזדמנים שאינם מכירים; נערה צעירה רוקדת ומעשנת סמים תוך שהיא נושאת על בטנה מנשא בתוכו נתון תינוק בן יומו; שתי בחורות צעירות מציעות לג'ורג' להצטרף אליהן לג'קוזי/אורגיה.

נראה שהסיבה בגללה נבחר ג'ורג' לגלם את הדמות הדומיננטית קשורה בחוסר היכולת של הסרט להעמיד דמות נשית דומיננטית המונעת ע"י תשוקותיה המיניות. ג'ורג' מוצג כדמות המפתח, החושקת. נשים מוצגות כמפותות, גם אם הן נהנות מהמגע המיני. בנוסף לכך, נשים מוצגות בכל זאת כמי שמתאוות, בסופו של דבר, למסד קשר קבוע ויציב. כך למעשה גם מסתיים הנרטיב של הסרט - באיחוד הטרוסקסואלי בין ג'קי - אחת מידידותיה/אהובותיה של ג'ורג' - ללסטר, המוצג לאורך הסרט כפרטנר השגוי (אשתו של לסטר מנהלת רומן עם ג'ורג' משום שאינה מגיעה לסיפוק מיני עם בן זוגה). ג'קי עוזבת את העיר עם לסטר לאקפולקו; ג'ורג' מוצג כמי שנותר לבדו, צופה על הזוג מהגבעה הסמוכה למקום מגוריו של לסטר. הסיטואציה מסמנת אותו בעמדה המסורתית של הפרטנר השגוי, אך מטעינה מיקום זה בערכים חיוביים; ג'ורג' נותר מחוץ לאיחוד ההטרוסקסואלי לא משום שהוא הודר משם אלא משום שהוא העדיף להיות מחוץ למקום הזה.

ועם זאת, למרות שתשוקתו המינית של ג'ורג' מוצגת כלגיטימית, מה שהופך אותה פרובלמטית הוא הייצוג המופרז שלה, האופן האובססיבי והנירוטי בו חווה הגיבור תשוקה זו. אובססיה זו מעמידה את התשוקה ואת האורגזמה המינית כסוג של סחורה הנצרכת בשוק הסחורות. לא התשוקה וההנאה המינית מוצגות באורח ביקורתי, וגם לא החלטתו של ג'ורג' להדיר את עצמו מהאיחוד ההטרוסקסואלי, אלא תפיסתו את המין במונחים של צריכה קומפולסיבית. באופן הזה מומרת החוויה המינית מהתחום של הנאה צרופה ו"טבעית" לתחום של הצריכה וההישגיות הקפיטליסטית. היא הופכת את ג'ורג' לסובייקט, במונחיו של אלתוסר (Althusser, 1971); היענותו למין היא סוג של אינטרפלציה; לכאורה כיבושיו המיניים הם סימן לאוטונומיות ואינדיבידואליות המשוחררת מכבליו הדכאניים של מנגנונים מדינתיים המבקשים לווסת ולפקח על המין (שנאומו המתחסד של ניקסון הוא הביטוי הקונקרטי לכך); אך למעשה בעצם ההפרזה המינית הוא הופך נתין של השיח אודות "נפלאות" השחרור המיני.

הממד המלודרמטי של קומדיה רומנטית זו, אם כך, אינו טמון בעובדה שג'ורג' מחליט להישאר מחוץ לאיחוד ההטרוסקסואלי אלא בכך שהוא נותר עיוור לעובדה שהדומיננטיות המינית שלו אינה תוצר של גילוי עצמי "אותנטי" אלא של עצמי חדש המכפיף עצמו, מבלי משים, לכללי השיח של המהפכה המינית. זוהי סיבה נוספת להחלטה למקם את הנרטיב ב-1968.

בניגוד למעגלים קודמים של ז'אנר הקומדיה הרומנטית חסר הגיבור דמות שתאפשר לו לעבור תהליך למידה; במרחב החברתי והתרבותי בו פועל הפרוטגוניסט אין בנמצא ישות כזו. באופן הזה

מייצר הסרט פער אירוני בין הפרוטגוניסט לצופה ובין הפרוטגוניסט לישות האחראית על הפוקליזציה בסרט. באופן הזה מציע הסרט מקרה יוצא-דופן של דומיננטיות גברית: זוהי דומיננטיות שאינה מוטלת בספק או עומדת למבחן במסגרת המרחב הדיאגטי; מה שמוטל בספק הוא אתוס האינדיבידואליות עליו נשענת דומיננטיות זו. באמצעות הפוקליזציה שנוקטת קומדיה רומנטית זו ביחס לפרוטגוניסט מומרת הדומיננטיות שלו במרחב לתנועה נזירית; כיבוש המיניים האובססיביים מוצגים כסוג של נזירות, ולא כהנאה הרפתקנית רומנטית עם נשים שונות.

קומדיה רומנטית בולטת אחרת שהופקה בשנות ה-70, *Play It Again, Sam* (שחק אותה, סאם, 1972), מציעה אף היא אלטרנטיבה לאיחוד ההטרסקסואלי. אלא שבעוד שבסרט *Shampoo* מוצג הפרוטגוניסט במונחים מלודרמטיים, הרי שגיבור *Play It Again, Sam* מוצג במונחים של שחרור אישי - לא מנשים, אלא מצילם המאיים של מודלים גבריים מאציואיסטיים.

רומנטיות וגבריות נרקסיסטית: *Play It Again, Sam*

סרט זה מציע סוג שונה של קשר בין דומיננטיות לנזירותיות: כאן נוכחותו הבולטת של הפרוטגוניסט איננה תוצר של הירארכית כוח ברורה בינו לבין הדמויות הנשיות בסרט, אלא בעיקר פונקציה של התחבולות הנרטיביות בהן נוקט הסרט. תחבולה אחת קשורה בעובדה שהפרוטגוניסט הוא זה המספר את העלילה – קולו נשמע לאורך חלקים נרחבים של הסרט במעין מונולוג פנימי. האירועים אינם מתוארים מנקודת מבט "אובייקטיבית", אלא מוצגים באמצעות הגיבור עצמו. תחבולה שנייה קשורה לדיאלוג המדומה שמנהל הגיבור עם דמותו הקולנועית של האמפרי בוגארט. באמצעות הדיאלוג עם דמות פיקטיבית, המסומנת כמודל לחיקוי והערצה, מתרחש גם תהליך הלמידה באמצעותו ממיר הגיבור את ערכיו השגויים בערכי אמת. תהליך הלמידה מתרחש באופן דיאלקטי: אלן הפרוטגוניסט מאמץ תחילה את דפוסי החיזור השוביניסטים והמצו'איסטים של בוגארט, אך ממיר אותם לבסוף בזהות עצמית "אותנטית" המנותקת מנוכחותו המיתית של כוכב הקולנוע. הבניית זהות עצמית אוטונומית, המשוחררת מהמיתוסים הגבריים שייצרה הוליווד הקלאסית, היא זו המאפשרת להציג את הפרוטגוניסט כדומיננטי לא רק במונחים של שליטה על הנרטיב אלא גם ביחסיו העתידיים עם נשים.

הסרט נפתח בציטוט סיקוונס הסיום של הסרט *Casablanca*. הממד האינטרטקסטואלי של אקט זה מכיל לא רק יחסים בין שני טקסטים שנוצרו בתקופות שונות, אלא גם את ההתכתבות המסורתית המתקיימת בין הקומדיה הרומנטית למלודרמה. הסרט מפגין מודעות רבה לזיקה בין שני ז'אנרים אלה; במידה רבה, *Play It Again, Sam* הוא re-make של המלודרמה הקלאסית. במסגרת זו של כתיבה/עשייה מחדש של *Casablanca*, הופך הסרט ממלודרמה לקומדיה רומנטית. בתוך כך מצביע הסרט *Play It Again, Sam* אודות חוסר האפשרות "לנגן" את *Casablanca* בדיוק באותו אופן, "כמו פעם" (Stam, Burgoyne and Flitterman-

Lewis, (1992: 210

סיקוונס הסיום של *Casablanca* מתאר את מורכבותו של המשולש הרומנטי שנתהווה במהלך הנרטיב של הסרט. במהלך הסצנה מוותר ריק על הקשר הרומנטי עם אילזה, ומקריבו לטובת הקשר הרומנטי של אילזה עם ויקטור לזלי. אקט הקרבה זה נתפס במובהק כגברי: בעת מלחמה, כשעצם קיומו של העולם נתון בסכנה, מוותר הפרוטגוניסט על תשוקתו האישית למען מטרה קולקטיבית נאצלת. אהבת אמת נדחקים לשוליים לטובת מחויבות לאומית פטריוטית. לכן ריק פוקד למעשה על אילזה להישאר עם ויקטור, גם אם היא אינה אוהבת אותו כפי שהיא אוהבת את ריק. מה שהופך סיפור אהבה מלודרמטי זה ל"גברי" כל-כך הוא החלטתו הנחושה של ריק לוותר על אהבת האמת שלו לאילזה משום שויקטור, החוזר לאירופה למשימת הצלת היבשת, זקוק לה הרבה יותר. הצלחתו של ויקטור במאבקו ההרואי נגד הגרמנים תלויה בנוכחותה של אילזה לצדו. הכרה זו של ריק משפיעה על האופן בו מסתיים הנרטיב של *Casablanca*: הוא מאחד מחדש את ויקטור ואילזה מבלי שהדבר יפגע בגבריותו של ויקטור, מבלי שויקטור יידע שאילזה נמצאת עמו רק משום שריק ויתר עליה. באופן הזה מסמן ריק את אילזה כאובייקט, סחורה הנסחרת בין גברים. דומיננטיות גברית זו של ריק מודגשת בסצינת הסיום בה נראים ריק ומפקח המשטרה לזלו צועדים יחד לעבר האופק לאחר שהצהירו הדדית אודות תחילתה של ידידות מופלאה ביניהם.

סיקוונס הסיום של הסרט הקלאסי נחתך מדי פעם לפניו של הפרוטגוניסט, אלן פליקס (וודי אלן), מעריץ מושבע של הסרט בכלל ושל המפרי בוגארט בפרט. כשהמצלמה חותכת לפניו של אלן, כשהוא צופה מהופנט בסרט, היא מדגישה את שפתותיו הממלמלות בדיוק רב את מונולוג הסיום של בוגארט ("We'll always have Paris"). סיקוונס זה, המתרחש בבית-קולנוע, מהווה אילוסטרציה של מודלים תיאורטיים של צפייה שרווחו בסוף שנות ה-60 ובמהלך שנות ה-70, שהתבססו על תפיסת הסובייקט אצל לאקאן (Lacan) ואלתוסר (Althusser) ונוסחו ע"י תאורטיקנים כמו בודרי (Baudry, 1985), דיין (Dayan, 1976), ומץ (Metz, 1982). אלן פליקס נראה כמי שמכפיף את תודעתו לחלוטין לתודעה שמייצרים המנגנונים הקולנועיים; הוא נבלע אל תוך הסרט כאילו היה שם באמת, כאילו הוא נוכח באירועים, כאילו היה בוגארט עצמו.

המנגנונים הקולנועיים מוצגים כמי שאחראים למעשה לעיצוב תודעתו וזהותו של הפרוטגוניסט. האובססיה שהוא מפתח ביחס לבוגארט היא תוצר של המנגנון הקולנועי. ברגע שמסתיים הסרט והאורות באולם הקולנוע עולים, מוצא עצמו אלן פליקס מבולבל ומטושטש, כאילו התעורר מחלום, מתנווד בין המרחב המדומיין לבין המרחב הממשי⁴. מצב זה של דיס-אוריינטציה משקף את הקושי של הפרוטגוניסט לשוב למציאות האפרורית והמדכאת במסגרתה הוא מתקשה לפעול ולחוות חוויות רומנטיות מהסוג שמציע המרחב הקולנועי ההוליוודי שהסרט *Casablanca* הוא אחד הביטויים המובהקים שלו. הפער בין העולם המדומיין לעולם הממשי עשוי להסביר את כמיהתו של הפרוטגוניסט לשהות באולם הקולנוע; העולם הקולנועי, כוזב ככל שיהיה, עדיף בעיניו על העולם הממשי בו הוא חי.

באמצעות תיווכם של המנגנונים הקולנועיים חווה אלן פליקס אומניפוטנטיות גברית ומאציואיסטית שאינה אפשרית עבורו בחיי היום-יום. סיטואציות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית מזוהות אצלו עם הקולנוע ההוליוודי הקלאסי, המיוצג כעולם שיחסי הכוח בין גברים ונשים הוא חד-משמעית לטובת הגבר. עולם זה מוצג כניגוד מוחלט למרחב הממשי בו פועל הפרוטגוניסט בסרט. במציאות החברתית והתרבותית שהסרט מתאר מתחוללים שינויים רדיקליים בהירארכית הכוח בין המינים. אלן פליקס ננטש ע"י בת זוגו ננסי משום שמאסה בחיי נישואיהם. האיחוד ההטרוסקסואלי נחוה ע"י ננסי במונחים משמימים, מחניקים ומדכאים. הנסיבות שהובילו לפירוק מסגרת הנישואים מוצגת מנקודת מבטו של הפרוטגוניסט: הוא מציג באופן נלעג ומופרך את הנימוקים שמעלה בת זוגו בזכות הפרידה: הוא אינו מושך אותה יותר, לא כיף להיות יחד; היא רוצה לצחוק ולהתהולל. זוהי הסיבה המרכזית ליחסו הקומפולסיבי של אלן לסרט *Casablanca* בפרט ולקולנוע בכלל; הוא צופה במלודרמה הקלאסית שוב ושוב ומתמכר לאשליית השליטה והאומניפוטנטיות שמעניקה חווית הצפייה, ובתוך כך נחשפת לא רק ההנאה שהוא מפיק מצפייה חוזרת ונשנית בסרט אלא גם הממד הנורוטי של ריטואל זה. התנהגות קומפולסיבית זו מסגירה את תשוקתו של הגיבור להסתגר בתוך עולם מדומיין במסגרתו הוא יכול לחוות את זהותו כשלמה, קוהרנטית וחסונה מפני פגיעה נשית.

הנורוזה של אלן פליקס קשורה לערעור זהותו הגברית בעקבות הפרידה מבית זוגו. ננסי, עפ"י עדותו של אלן, נפרדה ממנו משום שאימצה את השיח הפמיניסטי והמהפכה המינית. הפוקליזציה שעורך הסרט לדמותו של אלן מציג את עמדותיה הפמיניסטיות של ננסי כמופרכות. כך למשל מספר אלן בוויס-אובר שננסי הרבתה להתלונן בפניו שהיא אינה מגיעה לאורגזמה מינית עמו, אך למעשה היא לא גילתה עניין רב במין: בזמן שהם קיימו יחסי מין היא שלטטה בין ערוצי הטלוויזיה השונים.

השימוש שעושה הסרט בוויס-אובר של הפרוטגוניסט משרת שתי פונקציות מרכזיות: הוא מאפשר להעמיד במרכז את נקודת מבטו של הגבר, ומשמשת תחבולה ליצירת דיאלוג בין אלן לבוגארט. נוכחותו של בוגארט גולשת, אם כן, ממסד הקולנוע והופכת למעין אלטר-אגו של הגיבור. כשאלן מקונן על האישה החדשה, המשוחררת, זו שאינה מסתפקת יותר בחיי נישואים המתנהלים מתוך שגרה ומבקשת זוגיות הרפתקנית, מופיע בוגארט מול אלן ומסביר לו שנשים מבינות רק כוח. הוא מגיב בגיחוך על המושג המודרני "יחסים", ותולה זאת בשיח הפסיכואנליטי. מהמושג "יחסים", לדידו של בוגארט, משתמע לא רק שוויון בין המינים אלא גם תהליך של פמיניזציה של הגבר; זהו שיח הממקם את הגבר במרחב סנטימנטלי, דומסטי, "דברני". בעולם הגברי של בוגארט אין מקום לרגש – בוודאי לא להחצנתו. כמו כן, המרחב הגברי הוא המרחב הציבורי, לא הביתי. השיח אודות "יחסים" הוא שיח נשי. בוגארט מגיב בגיחוך על ניסיונותיו של אלן למצוא חן בעיני נשים באמצעות שימוש בבישמים. לדידו, תפקידה של האישה הוא להתקשט ו"להריח טוב". ריח הגוף של הגבר אמור להיות "טבעי". בוגארט, לסיכום, מציע לאלן "לשרוק" במקום לדבר: "העולם מלא בחורות (dames), וכל מה שאתה צריך לעשות זה לשרוק".

נוכחותו הדומיננטית של בוגארט בנרטיב קשורה למשבר גבריות הפוקד את הפרוטגוניסט. הגבריות הקשוחה, הפאלית, האומניפוטנטית והשאננה שמקרינ בוגארט מוצגת כאנטי-תזה לגבריות הרכה, האימפוטנטית והנירוטית שמייצג אלן פליקס בסרט *Play It Again, Sam*. נוכחותו של בוגארט בנרטיב היא ביטוי לכמיהתו של הפרוטגוניסט לעצב את זהותו הגברית במונחי דמותו המיתית של בוגארט, גם אם דמות זו היא תוצר של הבנייה הוליוודית. הערגה היא לא רק לדמות גברית מאצ'ואיסטית ושוביניסטית מהסוג שמייצג בוגארט, אלא בעיקר לסוג היחסים האינטימיים והרומנטיים שגבריות כזו משליטה. נוכחותו הדומיננטית של בוגארט בחיי הפרוטגוניסט מבטאת, אם כן, נוסטלגיה לתקופה בה יחסי הכוח בין המינים היו ברורים ונטולי כל פרובלמטיקה.

הנירוטיות המופרזת שמפגין אלן בכל הקשור ליחסיו עם נשים נתפסת, אם כן, כתוצר מובהק של חוסר היכולת לכונן זהות גברית מהסוג של בוגארט; הנירוזה היא תוצר מובהק של ערעור הירארכית הכוח בין המינים. ניירוטיות היא הסיבה לכך שאלן מבלה שעות רבות על ספת הפסיכיאטר ומפתח מומחיות של רוקח בכל הקשור לכדורים להפגת מתחים, חרדות, מיגרנות ועוד. עצתו העיקרית של בוגארט לאלן היא לנטרל או לשלוט בנירוזה משום ששליטה היא מפתח ליחסי הכוח בין המינים. התזה שמציע בוגארט היא שהשינוי שחל במערך יחסי הכוח בין המינים הוא תוצר של אובדן עשתונות גברי מול תביעותיה של האישה החדשה. תביעות אלה התאפשרו הודות לגברים עצמם. בעבר, נשים כלל לא העלו על דעתן להעלות תביעות מסוג זה; זהותן נגזרה מנוכחותו הדומיננטית של הגבר. סוד כינונה של זהות גברית פאלית תלוי, אם כן, בהשבת הסדר הבין מיני המסורתי על כנו.

מה שמאפיין קומדיה רומנטית זו היא תשוקתו של הפרוטגוניסט לשחזר סדר זה, יחד עם ההכרה שסדר מסוג זה הוא אנכרוניסטי, בלתי אפשרי. ההקשר החברתי, התרבותי והפוליטי שבו פועל הפרוטגוניסט אינו מאפשר "ליצור" מודלים גבריים ונשיים מהסוג של בוגארט ואילזה. חוסר האפשרות להפוך מודל גברי מדומיין למודל ממשי מוצג כסיבה המרכזית לכישלונותיו הרומנטיים של אלן. כך למשל לקראת פגישתו של אלן עם שרון, מפנטז אלן נרטיב של גאולה שבסופו תודה לו שרון על שגאל אותה מהפריגידיות שלה. אלן מאמץ את סגנון הדיבור של בוגארט, מעשן סיגריה בנון-שלנטיות, תוך שהוא מתנצל בפני שרון על כך שנאלץ לסטור לה, אך מסביר לה שהוא חייב לעשות זאת משום שלא הצליח לרסן את תשוקתה המינית בדרך אחרת. במסגרת פנטסיה נרקיססטית זו, גבריותו הבוגרטית של אלן גורמת לשרון להיסטריה מינית: היא אינה עומדת בפני גבריותו הנחשקת, ותובעת את גופו ללא הרף.

בפועל, כמובן, רגע המפגש ביניהם מוביל לקטסטרופה; נוכחותה של שרון מאיימת על הגיבור והופכת אותו ניירוטי כל-כך, שהוא מאבד שליטה על מעשיו. כל מה שמוצק הופך תחת ידיו לשביר ונפיץ. בסיומו של ערב אומלל, מתעקש אלן ללוות אותה לדירתה; שרון מתלוננת על כאב-ראש, וטורקת בפניו את הדלת. הסיטואציה הקומית נובעת מהפער בין התעקשותו הנרקיסטית של אלן להקסים את שרון באמצעות אימוץ שפת הגוף של בוגארט לבין האופן המעיק בו תופסת שרון את נוכחותו הניירוטית.

גם עם ג'ניפר, המגדירה עצמה כנימפומנית הדוגלת במין חופשי וסוער, שגילתה את המין בגיל מוקדם ומאז הספיקה לנסות הכל, נכשל אלן בחיזוריו; ג'ניפר אינה נעתרת לו. עם אישה אחרת, ג'ולי, נחשפים קשיים מסוג אחר. אלן מציע ללכת לפסטיבל פון-שטרוהיים; היא מציעה במקום זאת בילוי בדיסקוטק המסתיים כשקבוצת גברתנים כופים עצמה עליה, בעוד אלן נראה חסר אונים בניסיונותיו המגושמים להגן עליה.

מפגשים הטרוסקסואלים אומללים אלה חושפים לא רק את גבריותו הפגומה של אלן, אלא גם מציגים פרופיל נשי מתנשא, מאיים ומעורר חרדות. הקשר הרומנטי היחיד שאלן מצליח לממש הוא עם ידידתו לינדה (דיאן קיטון), הנוהגת לחלוק עמו את חרדותיה. הם נהנים לנהל שיח דעתני אודות החוויה הטיפולית שכל אחד מהם חווה, ועל האופן בו כל אחד מתמודד עם הניוירוז שלו. באמצעות הרומן הקצר שמתפתח ביניהם שב הסרט ומתכתב עם המשולש הרומנטי שמייצר הסרט *Casablanca*. לינדה נשואה לדיק (טוני רוברטס), חברו הטוב ביותר של אלן, והרומן ביניהם מתאפשר הודות לנרקיסזם של דיק והתמקדותו בעסקיו תוך הזנחת היחסים האינטימיים והרומנטיים עם לינדה.

אלא שכאן מסתיים הדמיון הקלוש בין המשולש הרומנטי בסרט *Casablanca* לבין המשולש הרומנטי המתרחש בסרט *Play It Again, Sam* - דמיון הקיים בעיקר בראשו של אלן המשתוקק לשחזר את הנרטיב הרומנטי של *Casablanca* ולממשו בחייו הפרטיים, כחלק ממה שישתבר מאוחר יותר כתהליך תרפויטי עצמי. ההקשר החברתי, התרבותי והפוליטי השונה בו ממוקם כל נרטיב אינו מאפשר שחזור או שעתוק ממשי של ההעתק ל"מקור". בהקשר זה, שמו של הסרט הוא אירוני. מצד אחד, הוא מבטא את כמיהתו הנוסטלגית של הפרוטגוניסט לחוות חוויה רומנטית "כמו פעם"; מצד אחר, הוא מסמן את חוסר האפשרות לנגן בדיוק את אותה מנגינה, כלומר לשחזר באופן מדויק, אחד לאחד, את הנרטיב הרומנטי של *Casablanca*. המופרכות אינה קשורה רק למעמדו הבדיוני של טקסט קולנועי זה, אלא בעיקר לחוסר האפשרות להפוך את הנוסטלגיה לממשי; ניתן להנכיח את הסימנים של העבר, להעניק להם ביטוי נוסטלגי, אך לא את העבר עצמו.

ואכן, רומן הבזק בין אלן ללינדה אינו מוצג במונחים של הרומנטיקה המתרחשת בין גיבורי הסרט *Casablanca*; במקום זאת, הוא מוצג באמצעות תיווכם של טקסטים קולנועיים בהם בוגארט השתתף. בתחילה מוצגת הסיטואציה הרומנטית בין אלן ללינדה על רקע הסרט האפל *The Big Sleep* (השינה הגדולה, 1946). לאחר מכן, כשאלן ולינדה מתנשקים בלהט, נחתך הסרט לקטע רומנטי מהסרט *Casablanca* בו נראים בוגארט ואינגריד ברגמן מתנשקים בלהט על רקע שיר הנושא של הסרט. אקט החיזור של אלן אחר לינדה נעשה בהדרכתו הצמודה של בוגארט, המלמד את אלן כיצד לכלכל את מעשיו: "אתה חושב יותר מדי... פשוט תעשה את זה. נקוט יוזמה. נשק אותה. תאמר לה: את יפה; טוב לי איתך; אני נהנה מהזמן שלנו ביחד; העיניים שלך מהממות; אני רועד משום שאת כאן לצידי; את באמת משהו מיוחד".

הסיטואציה הרומנטית מובילה לבסוף לאקט מיני סוער. גבריותו של אלן משוקמת, אך כאן גם מסתיים הרומן. לינדה נתקפת רגשות אשם, ומאמינה שדיק זקוק לה, ולכן מקומה "הטבעי" הוא במחיצתו. אלן מעוניין לסיים את הרומן, גם אם אינו מודה בכך, כדי לממש את תשוקתו הנרקיסטית לשחזר את המונולוג שנושא ריק/ בוגארט בסיום *Casablanca*. חוסר האפשרות לשחזר את המקור מייצר סיטואציה קומית. אלן מצהיר בפני לינדה: "עלינו לגמור את זה", אך מופתע כשלינדה – בניגוד לאילזה בסרט *Casablanca* – אינה מתנגדת ואינה מתכוונת לשכנע אותו להישאר יחד. בכך היא חורגת מהתפקיד שאלן ביקש להטיל עליה – לגלם את תפקידה של אילזה. היא, בניגוד לאילזה, אינה מוכנה לפרק את מסגרת הנישואים עם דיק. הקומי מתבטא בכך שלמרות החלטתה החד-משמעית של לינדה לסיים את הרומן, אלן אינו מוכן לוותר על תשוקתו לצטט את ריק: "שנינו יודעים שמקומך עם דיק; בלעדייך לא יוכל להמשיך; אם לא תטוסי עמו, תצטערי; אולי לא היום, אולי לא מחר, אך בעתיד ולמשך כל חיידך". כך מייצר אלן רגע רומנטי מופרך, מנותק לחלוטין מכל הקשר ממשי במציאות. כך, באמצעות הסיטואציה הקומית, מפרק הסרט את המטען המלודרמטי של המונולוג המקורי וממקם אותו מחדש במרחב הזה-סנטימנטלי המאפיין את הקומדיה הרומנטית.

למרות מופרכות המונולוג שנושא אלן בפני לינדה, מבליט הסרט את הרושם הכביר שיוצר המונולוג על לינדה. הממד הפיזי של המונולוג מייצר אפקט המאפיל על העובדה שהוא מופרך מיסודו, מותק מהקונטקסט המקורי שלו. הערך והמשמעות הפיזית שמקנה לינדה למונולוג מאפשר להציג את אלן כדמות הדומיננטית של סיקוונס הסיום - דומיננטיות הזוכה לדגש נוסף כשאלן נפרד מבוגארט, נפרד מהאובססיה שלו להידמות לבוגארט, ונפנה לעצב זהות גברית דומיננטית באופן עצמאי. הפרידה מבוגארט משמעותית הרבה יותר מהפרידה מלינדה משום שהיא מסמנת את הרגע בו מסוגל אלן לעצב את זהותו הגברית מבלי להישען על נוכחותו הקולנועית המתווכת של כוכב קולנוע הוליוודי. היא מסמנת את הרגע בו לומד אלן להתנהל באופן עצמאי, לחזר אחר נשים ללא נוכחותו המעיקה של הכוכב. בוגארט הופך בתודעתו של אלן לפרדיגמה גברית אנכרוניסטית, נטולת כל רלוונטיות. דומיננטיות גברית עכשווית אינה אמורה להישען על מיתוסים שייצר הקולנוע ההוליוודי – קלאסי ככל שיהיה.

הפרידה מהקלאסי מתבטאת כאן גם בהקשר של מוסכמות הז'אנר. תהליך הלימוד וההמרה של הערכים שחוה אלן מתרחש באמצעות נוכחותו הגברית של בוגארט ולא באמצעות נוכחותה הנשית של לינדה; האיחוד ההטרסקסואלי הבלתי נמנע שאפיין את הקומדיה הרומנטית הקלאסית, כמו גם את זו שבאה אחריה בשנות ה-50 וה-60, מומרת לטובת איחוד הטרסקסואלי שאחת מצלעותיו הוא זה שסומן בסרט כפרטנר השגוי; דווקא הפרוטגוניסט, זה שקונן בתחילת הנרטיב על בדידותו, מוצג בסוף הסרט כמאושר – לא בגלל שלמד לשמוח בבדידותו אלא בגלל שלמד להשלים ולהתפייס עם עצמו. תוצאותיו המוצלחות של החיפוש העצמי, איחוי הקרעים של הזהות העצמית הוא הביטוי האולטימטיבי של הסוף הטוב, לא האיחוד ההטרסקסואלי. הקשר האינטימי והרומנטי שהוא חווה עם לינדה סייע לו להתבגר, להיות שלם עם עצמו ועם גופו – להיפטר מתסביך בוגארט – לא כדי ללמוד למסד יחסים עם נשים. ההתמקדות בעצמי מודגשת

באמצעות הצהרתו של אלן: "I'm short enough and ugly enough to succeed by myself". רפליקה זו, המסיימת את הסרט, מדגישה תהליך לימוד עצמי, אוטונומי, המדגישה אינטימיות של הסובייקט עם עצמו, לא עם פרטנרית ראויה לחיים משותפים.

קטגוריה שנייה: דומיננטיות נשית – האיחוד כאופציה

הקומדיה הרומנטית הקלאסית הציגה דמויות נשיות דומיננטיות שמה שהניע אותן הוא המוטיבציה לשנות את דפוסי התנהגותו הנוקשים והמרובעים של הגבר לטובת סגנון חיים פרוץ וחופשי, המשחרר מהכבלים המדכאים של הסדר הסימבולי. במרבית הסרטים המשתייכים לקטגוריה זו מצליחה הגיבורה לנתק את הגיבור מעיסוקיו ה"רציניים" – עיסוק במחקרים המוצגים כאזוטריים, ובעיקר לא רלוונטיים – לטובת אינטראקציה אינטנסיבית המתאפיינת במשחק והרפתקה. בתוך כך סימנה הקומדיה הרומנטית הקלאסית את האיחוד ההטרסקסואלי במונחים של נסיגה לעולם הקסום וחסר הדאגות של הילדות. במובן זה היוו קומדיות רומנטיות אלה אנטי-תזה לאותן קומדיות שהתאפיינו בדומיננטיות גברית ואשר חתרו לשלב את האישה המפונקת או הנרקסיסטית לתוך הסדר הסימבולי הפטריארכלי.

נשים דומיננטיות בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 לא רק שאינן מציעות אלטרנטיבה לסדר הסימבולי, אלא מבקשות למעשה לאשש סדר זה באמצעות תשוקתן להינשא. הדומיננטיות שלהן מתבטאת ביכולתן להמיר את ערכיו של הרווק ההולל לטובת הערכים של מסגרת ביתית ומשפחתית. דומיננטיות נשית מתבטאת במטרה ששמה לה האישה לפתות את הגבר – אך לא כדי להכניסו למיטתה, אלא כדי לממש איחוד הטרסקסואלי ממוסד. המין בקומדיות רומנטיות מסוג זה מוצג כהבטחה, כ"סוכרייה" המוענקת לגבר הרווק המקבל על עצמו את מוסד הנישואים.

דומיננטיות נשית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מתאפיינת באימוץ דגמים קודמים של דומיננטיות נשית מההיסטוריה של הז'אנר לצד הופעתה של גרסה חדשה של דומיננטיות נשית. הדגמים שהקומדיה הרומנטית של שנות ה-70 מאמצת נשענים על מודל האישה הבלתי נשלטת שאפיינה את הקומדיה הרומנטית הקלאסית ומודל הגיבורה הרווקה המכניעה את הגבר ההולל לוותר על רווקותו לטובת מסגרת הנישואים שאפיינה את הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. אך כאמור לצד חזרה על דגמים מוכרים והתאמתם למציאות החברתית והתרבותית של שנות ה-70, מופיעים טקסטים קולנועיים המתאפיינים בדומיננטיות נשית המבוססת על תהליך של שחרור נשי המתרחש בעקבות תהליך הכרה פמיניסטי שיש לו לעתים השלכות על אקט האיחוד ההטרסקסואלי. בדומה לתופעות טקסטואליות המופיעות בקטגוריה הדומיננטיות הגברית, גם כאן מוצגת האופציה שלא לממש איחוד הטרסקסואלי בסוף הסרט. התופעה בולטת במיוחד בסרט *Private Benjamin* (טוראית בנג'מין, 1980), אך היא נוכחת גם בקומדיות רומנטיות שניתן להגדירן כגרסה נשית לדחיית רעיון היעדר האיחוד, המאפיינת כאמור חלק מהקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות גברית. תופעה זו ניכרת בסרטים *Avanti* (אונטי, 1972) ו- *Blume In Love* (בלום מאוהב, 1973).

הסרט *Avanti* מציע מפגש אינטימי ורומנטי המתממש באופן ריטואלי (פעם בשנה) מחוץ למסגרת הנישואין. הגיבורים, פמלה פיגוט (ג'ולייט מייילס) ומר ארמברוסטר (ג'ק למון), נפגשים באיטליה בנסיבות מצערות. הם הגיעו כדי לאסוף את גופות הוריהם – היא את אימה והוא את אביו. בהמשך יתברר שהאם הייתה אלמנה ואילו האב היה נשוי. הם נהגו להיפגש פעם בשנה באחת מעיירות הקיט האקזוטיות באיטליה. החקירה שמנהלים הפרוטגוניסטים אודות טיבו ומהותו של קשר רומנטי "אסור" זה מעלה שיחסייהם היוו מושא להערצה בקרב המקומיים: הם נהגו להחזיק ידיים במסעדה, רקדו כל ערב לצלילי תזמורת המלון ונהגו לרחוץ בים עירומים. הרומן ביניהם נמשך עשר שנים ונקטע בשל תאונת דרכים שגרמה למותם. פמלה מציינת בפני מר ארמברוסטר שלפחות הם מתו בסיטואציה רומנטית: לאור ירח מלא, לחופי הים התיכון.

יחסה הסובלני של הפרוטגוניסטית כלפי הקשר הרומנטי שקיימה אמה עם אביו של מר ארמברוסטר מסמן אותה כדמות רומנטית. הפרוטגוניסט, לעומת זאת, חש בוש, נכלם ונבגד; מבחינתו, אביו המיט קלון על המשפחה. כדי להבטיח שהרומן לא יופץ ברבים, מציע הגיבור לפמלה סכום כסף נכבד. היא נפגעת מהצעתו המעליבה, המשפילה לא רק אותה, אלא גם את זכר אמה. בעוד שהגיבור מבקש למחוק את עצם קיומו של הרומן מתוך דאגה לכבוד המשפחה, מתוך חרדה שמא יוכתם שם/חוק האב, פועלת הגיבורה לטובת שימור הזיכרון, מעניקה לו גושפנקא פורמלית. כך למשל היא מציעה לקבור את הזוג יחד בעיר הקיט עצמה, ובכך לקדש סימבולית את יחסייהם האינטימיים והרומנטיים. הוא, לעומת זאת, דוחה את הצעתה על הסף תוך שהוא מגחך: "כמו רומיאו ויוליה?", ועומד על כך שאביו ייטמן בבית-הקברות בו נוהגת המשפחה לקבור את יקיריה. היא נראית מרוגשת ומהורהרת, ואילו הוא נראה נירוטי – מתייחס לסוגיית הקבורה באופן ענייני, כפרוצדורה שיש לסיימה במהירות ובכך להשיב את הסדר על כנו.

האופן בו כל אחד מהם מתייחס לרומן "האסור" מודגש באמצעות המונולוג שנושא הפרוטגוניסט בסוגייה זו: "אין לי שום דבר נגד סקס לפני או מחוץ לנישואין. אני בעד. אני מתכוון, רק משום שגבר נשוי לא אומר שהוא לא יכול לנהל סיפור עם מזכירה או דיילת אוויר. נניח שאתה בכנס בהוואי, ואתה פוגש איזה פרגית. יופי, נהדר. אתה מבלה עמה כמה לילות... וזהו. נגמר, אלוהה. מותר לכיף עם עשר פרגיות בשנה, אבל להתאהב במישהי אחת במשך עשר שנים – זה הופך אותך לממזר. אהבה נועדה לפקידים זוטרים, לא לראשי חברות".

הפרוטגוניסט ממקם, אם כן, את הרומן "האסור" שניהל אביו עם אימה של פמלה בהקשר מעמדי ומגדרי מובהק. פקידים זוטרים, בני המעמד הבינוני-נמוך, יכולים להרשות לעצמם חוויה רומנטית מסוג זה משום שמעמדם הנמוך פוטר אותם מכל מחויבות מוסרית שבני המעמד הגבוה אינם יכולים להיות פטורים ממנה. המעמד הגבוה חייב כביכול בדין וחשבון לא רק כלפי עצמם, אלא גם כלפי הקהילה בהיותם סמל לאחריות ומחויבות מוסרית. אלא שתפיסה זו, הכורכת בין מעמד למוסר, מסגירה הנחה לפיה רק המעמד הגבוה עשוי להפסיד מקיומו של קשר "אסור" מסוג זה. בהקשר המגדרי, מתייחס הגיבור לקשרים אינטימיים ורומנטיים בין גברים ונשים באופן שוביניסטי בוטה. עפ"י עמדה זו, הגבר הוא הדומיננטי, בעל השררה – ואילו האישה/פרגית היא אובייקט תשוקותיו המיניות.

למרות הפערים המעמדיים ביניהם (הוא איש עסקים אמיד, היא מזכירה בחברה קטנה) היא זו המצליחה להניע את הגבר לעבר הנורמות והערכים שסימלו אמה ואביו. באופן הדרגתי היא מתמרנת את הפרוטוגוניסט לשחזר למעשה את החופשה השנתית המסורתית שבילו הוריהם כל שנה: ארוחת ערב רומנטית, התבוננות בשקיעה, רחצה בים בעירום. הסיטואציות הקומיות המרכזיות בסרט מתרחשות כשפמלה מצליחה לעמת את מר ארמבוסטר עם ביישנותו ועם עמדותיו המוסרניות והמתחסדות. כאשר היא מצליחה לפתותו להיכנס עירום למים הוא מנסה להסוות את מבוכתו במלים: "אל תחשבי אותי למרובע, אני נחשב גבר שנמצא בעניינים; אני אוכל צוהריים במסעדה בה מסתובבות מלצירות-חשפניות; ראיתי פעמיים את 'דו כלכותא' ואת 'ידע הבשרים'; החברה המתירנית, המהפכה המינית – אני בעד כל זה... גב' פיגוט, תזכרי שזו מדינה קתולית". פמלה מציע לו להפסיק לדבר, ופשוט לשתוק. המלים נתפסות בעיניה כסוג של נירווה גברית המחפה על קושי לחוות את המציאות באופן בלתי מתווד, ללא מלים. בסוף המונולוג הזה נראים בני הזוג כשהם ממוקמים על סלע בלב-ים, משתזפים עירומים, מפקירים את גופם לשמש המלטפת.

בסיום הסרט הם נפרדים, לא לפני שהם מבטיחים לעצמם להיפגש פעם בשנה בקיץ, בדיוק כפי שעשו הוריהם. כך מקבע הסרט איחוד הטרנסקסואלי המתרחש פעם בשנה, מחוץ למסגרת הנישואין. מסגרת הנישואין מוצגת כשגרתית, משמימה, צפויה, נטולת כל הפתעה, נטולת אינטימיות ורומנטיות. האלטרנטיבה לאיחוד הטרנסקסואלי הממוסד מוצגת כאלטרנטיבה נשית במהותה – פמלה, בדיוק כמו אימה, הן הרווקות או האלמנות שהציבו עצמן מחוץ למסגרת הנישואין. הגברים, לעומת זאת, הם אלה המתייחסים למסגרת הנישואין כהכרח שאין להימלט ממנו. מה שהנשים מלמדות את הגברים בסרט זה את היכולת לייצר לעצמם מסגרת זוגית רומנטית שתהווה פיצוי או תחליף זמני לשגרת הנישואים. חלוקה מגדרית זו בין הנשים המצויות מחוץ למסגרת הנישואים לגברים המצויים בתוך מסגרת זו מוסברת בסרט באמצעות "חוק האב"; גברים מחויבים לסדר החברתי, נשים לא. בהקשר זה, מהדהדת הקומדיה הרומנטית הקלאסית *Bringing Up Baby* במסגרתה סומנה הפרוטוגוניסטית סוזאן כמי שחותרת לקראת קעקועה המוחלט של מערכת הסימנים שעליה מושתת חוק האב. בסופו של תהליך, היא גם מצליחה להנחיל את פרויקט קעקוע מעוז הפטריארכליות גם על הפרוטוגוניסט דיוויד. לפמלה אין יומרה מסוג זה, אך במהלך הסרט, כאמור, היא מציעה למר ארמבוסטר לשתוק במקום לדבר, להרגיע את הגוף באמצעות הדממה. אינטימיות וקרבה כאילו אינן זקוקות לתיווכן של מלים. פמלה מייצרת עבור שניהם מרחב שיאפשר להם, בעיקר לארמבוסטר, לשתוק.

היעדר איחוד הטרנסקסואלי מאפיין גם את הקומדיה הרומנטית *Blume in Love*. הסרט מוצג אמנם מנקודת מבטו של הפרוטוגוניסט סטיבן בלום (ג'ורג' סיגל), אך המבנה הנרטיבי שלו, ובמיוחד האופן בו הוא מסתיים משקף דומיננטיות נשית של נינה (סוזאן אנספאד), הפרוטוגוניסטית. הדומיננטיות של בלום, בדומה לזו של אלן פליקס בסרט *Play It Again, Sam*, נשענת על שליטתו בנרטיב. באמצעות ווייס-אובר שלו, נפרס סיפור אהבתו לנינה, אשתו לשעבר. הוא מתאר את יחסיהם האינטימיים ששיאם ירח הדבש בונציה, המסומנת כמרחב

רומנטי. בהמשך יספר בלום שהאיחוד הלך והתפורר ברגע שפג קסמו של ירח הדבש והחלו חיי הנשואים השגרתיים. משבר הנישואים מגיע לשיאו כשנינה מוצאת יום אחד את בן זוגה שוכב עם מזכירתו השחורה בחדר השינה שלהם.

בלום מציג את סיפור יחסיו עם נינה כשהוא עצמו שוהה בוונציה; הוא חוזר למרחב הרומנטי והמיני שש שנים לאחר גירושיו מנינה. תשוקתו להשיב אליו את נינה מחזירים אותו למקום בו יחסיהם האינטימיים והרומנטיים היו בשיאם. ממרחב רומנטי מיתי זה הוא שב ומשחזר את סיפור עלייתו ונפילתו של סיפור האהבה ביניהם, ואת ניסיונותיו להשיב את נינה לחיקו. במהלך השחזור מספר בלום על שיחה שהוא ונינה קיימו אודות ההבדל בין נישואים לחיים משותפים, ללא האקט הפורמלי של חתונה. נינה מצביעה על היתרון של חיים יחד, ללא מסגרת הנישואים המעניקה תוקף פורמלי לקשר הזוגי. לטענתה, רגע מיסודו של הקשר והפיכתו לפורמלי הוא הרגע בו נזרעו זרעי הפורענות שימיטו לבסוף כליה על האיחוד. נישואים רבים, היא טוענת, מסתיימים לבסוף בכישלון. לכן מציעה נינה שיתחילו קודם בחיים משותפים יחד. בלום משיב שהבעיה במקרים כאלה היא שכל הזמן חושבים מתי מפסיקים לחיות ביחד ומתחתנים – ואז מתחילים החיים יחד באמת. לבסוף הם החליטו להינשא, ויחסיהם, כפי שצפתה נינה, התפרקו.

חתירתו של בלום להשיב אליו את נינה הופכת את המבנה הנרטיבי של הסרט לגרסה מסוימת של מודל הנישואים מחדש (re-marriage) שאפיינה חלק מהקורפוס של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. אלא שכאן, בניגוד לקומדיות רומנטיות קלאסיות דוגמת *His girl Friday*, הסיבה לפרידה/גירושין היא יחסו האובססיבי של בלום למין. בלום מספר לשותפו שהמין הזמין הוא שהפריד אותו מנינה: המין, אומר בלום, נמצא בכל מקום, אי אפשר להתעלם ממנו. הבדל נוסף בין גרסה זו של הנישואים מחדש לגרסה הקלאסית קשור באופן בו מעוצב הפרטנר השגוי. בעוד שבגרסה הקלאסית הוצג הפרטנר השגוי כמרובע, שמרן, חסר כל ייחוד – הרי שבסרט *Blume In Love* מוצג אלמו (כריס קריסטופרסון), חברה החדש של נינה, כאלטרנטיבה רומנטית ממשית ואף מוצלחת יותר.

אלמו הוא היפי הנוהג להתעורר מאוחר בבוקר, לנגן שעות בגיטרה ולעשן סמים. הוא בוחל בכל צורה של עבודה ומנצל את שירותי הרווחה המאפשרים לו לנהל סגנון חיים שאנן ונטול דאגה. למרות, ואולי בגלל, חוסר הפרודוקטיביות של אלמו מוצאת בו נינה פרטנר ראוי. במקום הקשר הבורגני עם בלום, עורך-דין במקצועו, מוצאת עצמה נינה בחברת גבר המקדש את הרעיון של הנאה ומשחק. הם מרבים לבלות ביחד בבית - מעשנים מריחואנה, מנגנים בגיטרה ומרבים בקיום יחסי מין. אלמו, בניגוד לבלום, לא רק שאינו מתייחס בלעג לסדנת היוגה בה משתתפת נינה, אלא מעודד אותה להתבונן ולהתרכז בעצמה. במובן זה, דומה אלמו יותר לפרטנר הראוי בקומדיה הקלאסית. גם שם הוגדרה זוגיותם הייחודית של הפרוטגוניסטים באמצעות העדפתם למשחק והנאה ולא לעבודה.

הבדל נוסף בין הגרסה הקלאסית של הנישואים מחדש לבין הגרסה שמציע הסרט *Blume in Love* קשור לאופן בו מנסה הפרוטגוניסט להשיב אליו את הפרוטגוניסטית. בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית הגיבור הוא אקטיבי – מבצע תחבולות שונות כדי לסכל את תכניותיה של הגיבורה להינשא לפרטנר השגוי, ולמעשה לא מפסיק להיות נוכח בחייה החדשים – הרי שכאן מפנה הגיבור, בעצת הפסיכולוג שלו, את מירב האנרגיה שלו לקיומן של אינטראקציות מיניות אינטנסיביות עם נשים מזדמנות המשרתות פונקציה תרפויטית. במקביל הוא מפתח יחס אובססיבי כלפי הפרטנר החדש של נינה. בעוד שבקומדיה הקלאסית התייחס הפרוטגוניסט לפרטנר השגוי בזלזול והתנשאות, הרי שכאן מבקש בלום להתיידד עם אלמו: הם מבליים יחד בשתיית אלכוהול וגלגול סיגריות מריחואנה. באופן הזה מייצר הסרט סיטואציות המעוררות קונוטציות קומונליות – מסגרת רומנטית ואינטימית הנוצרת בין שני גברים ואישה אחת.

כך למעשה מפרק הסרט *Blume in Love* את מנגנון ההדרה - אחד המנגנונים הנרטיביים המרכזיים של הקומדיה הרומנטית. במקום להדיר את אחד מצלעות המשולש, מבצע הסרט אקט של הכלה. האבחנה החד-משמעית בין הגיבור הראוי לפרטנר השגוי מטשטשת כאן. מי שאמור היה להיות מסומן כפרטנר השגוי הוא למעשה הפרטנר הראוי. ואילו הפרוטגוניסט, שבאופן מסורתי סומן כפרטנר הראוי – למרות הפרידה מבת זוגו- מסומן כפרטנר השגוי.

סימונו של בלום כפרטנר השגוי מודגש הן באמצעות מעמדו הסוציו-אקונומי הגבוה והן באמצעות יחסו להבדלים מגדריים. בלום הוא עורך-דין המטפל בתיקי גירושין ואילו נינה עובדת בלשכת הסעד. כשהיא מספרת לו על הסבל הרב שהיא עדה לו יום-יום במסגרת עבודתה (היא מטפלת במובטלים, מסוממים, נשים חד-הוריות), הוא חש מותקף ושואל אותה אם היא רומזת שעליו לתרום את כספו ולהצטרף למפלגה הקומוניסטית. היא בתגובה עונה לו שהוא "חרא, כמו כל אמריקה". בסצינה אחרת מביע בלום בפני נינה את מורת רוחו מפני התוצאות ההרסניות של התנועות הפמיניסטיות שגרמו לכך שנשים ש"אהבו להיות בעמדה של העבד מתלוננות לפתע על כך שגברים מנצלים אותן". מנקודת מבטו של בלום, סירובה של נינה להיעתר לחיזוריו היא ביטוי מובהק לעמדה פמיניסטית המבקשת לקרוא תגר על יחסי אדון/עבד שאפיינו בעבר את יחסי הכוח בין גברים לנשים.

בסיום נאומו האנטי-פמיניסטי כופה עצמו בלום על נינה ושוכב עמה, באקט הנראה בבירור כמו אונס⁵. בעקבות זאת נכנסת נינה להריון, אך מסרבת להפיל את העובר ומחליטה לגדל את הילד עם אלמו או לבדה. אלא שהקשר עם אלמו נפסק באופן פתאומי וללא כל הסבר. אלמו יוצא לדרך חדשה. הסרט מציג את הפרידה כאקט טבעי, מתבקש. הרעיון הוא שהאיחוד אינו חייב להימשך לנצח; הוא עשוי להסתיים גם אם אין סיבה ממשית לפרידה, כאשר אחד מבני הזוג חש צורך לעזוב ולהתחיל פרק חדש בחייו. במסגרת הרעיון של מימוש עצמי וחופש בחירה, נפרדים נינה ואלמו בידידות. גם כאן חורג הסרט מהמסגרות המקובלות של הז'אנר. אלמו ונינה נפרדים לא משום שהם לא התאימו זה לזה, אלא משום שאלמו העדיף לנסוע למקום אחר. במובן זה, מממש הקשר בין אלמו לנינה את האידאל שנוסח ע"י נינה ובלום: קיומם של חיים משותפים בין בני זוג

כל עוד נושא הקשר משמעות ועניין. אלמו ונינה נפרדים עוד לפני שביררו עד תום את הפוטנציאל הרומנטי של הקשר.

לכן האיחוד המחודש בין נינה לבלום בונציה נראה מאולץ ושרירותי. לכאורה יש באיחוד זה משום סגירת מעגל: איחוד-פרידה - איחוד מחדש. נינה, בהריון מתקדם, מגיעה לונציה; היא יודעת בדיוק היכן נמצא בלום. המרחב של ונציה מאפשר לבני הזוג לחוות כביכול מחדש רגעים אינטימיים ורומנטיים. ועם זאת, הסרט מבליט את הממד המלאכותי של האיחוד מחדש המתרחש מבלי שיתלווה אליו תהליך של לימוד והמרת ערכים של הפרוטגוניסט. הדבר מודגש באמצעות הצעתו של בלום לנינה להינשא מחדש. תגובתה של נינה: "אני לא רוצה להתחתן" מבליטה את העובדה שזוהי נינה, לא בלום, שחווה תהליך לימוד עצמי; עתה היא מעדיפה להגדיר עצמה כאם ילדו, לא כאשתו. כך גם נאלץ בלום להגדיר אותה בפני המלצר הקבוע שמגיש לו אספרסו. באופן הזה מצליח הסרט לרכך או לטשטש את האיחוד המחודש, ואולי אף להכחישו. הגדרתה העצמית של נינה כאם ילדו של בלום אינה מחייבת בהכרח איחוד מחודש.

לעומת חלקיותו ועמימותו של האיחוד בסרטים *Avanti* ו-*Blume in Love*, מסתיים *Private Benjamin* באופן חד-משמעי בהיעדר איחוד. תופעה זו של היעדר היא ייחודית לקומדיה הרומנטית בשנות ה-70, ומופיעה למעשה בכל הקטגוריות. היעדר האיחוד בסרט *Private Benjamin* בולט במיוחד על רקע סצינת הפתיחה של הסרט המציג את ג'ודי הגיבורה (גולדי הון) כילדה המצהירה: "מה שאני רוצה כשאהיה גדולה הוא בית גדול, בגדים יפים, שני ארונות בגדים, משרת אישי וגבר קרייריסטי כבעל". מיד לאחר מכן נחתכת הסצינה לטקס חתונה יהודי מסורתי המסמן לכאורה את הרגע בו מתממש חלום הילדות של ג'ודי. אלא שהמשך הסיקוונס מצביע על הפרובלמטיות הטמונה בפנטזיית הילדות של ג'ודי: ייל, בעלה, מתלונן על כאבי-ראש ומבקש ממנה לבצע בו מין אורלי, מרשם בדוק בעיניו לשיכוך כאבי-ראש. בהמשך משגל אותה ייל על השטיח של חדר האמבטיה, מגיע לשפיכה מהירה ונרדם עליה. הפצרותיה שהם יעשו זאת בחדר השינה שלהם, באופן רומנטי, נופלות על אוזניים ערלות.

למחרת נמצא ייל מת במיטתו. מלותיו האחרונות היו: "I am coming". אביר חלומותיה ראה בה אובייקט מיני שתכליתו לספק את תשוקותיו המיניות החפוזות. ג'ודי הופכת באחת לאלמנה, חלום ילדותה התנפץ. היא מקוננת על מר גורלה בתכנית רדיו פופולרית: "אף פעם לא הייתי לבד.. תמיד היה לי חבר... החבר הראשון שלי היה בעממי... תמיד הייתי שייכת למישהו... אני נמצאת בחדר הזה שמונה ימים – זו הפעם הראשונה בה אני מוצאת את עצמי לבד... אם אני לא אהיה נשואה אני לא אדע מה לעשות עם עצמי... אני מרגישה שאני נענשת... לא עשיתי שום דבר רע".

תהליך השתנותה מתחיל ברגע בו היא מחליטה, במר ייאושה, לקבל את עצת חברתה ולהתגייס לצבא. במסגרת תהליך החניכה שהיא חווה במוסד טוטלי זה במהלך הטיירות היא משילה מעליה סממנים נשיים טיפוסיים: שמלות מהודרות, נעלי עקב, איפור, ציפורניים ארוכות המשוחות בלק צעקני. לראשונה בחייה היא מוצאת את עצמה במסגרת חברתית-צבאית נוקשה הכופה עליה להיות לעתים קרובות לבד, לגלות עצמאות. כדי לשרוד, נאלצת ג'ודי להפנים את

כללי ההתנהגות המקובלים במסגרת זו. מסגרת צבאית-גברית נוקשה זו מלמדת אותה להגדיר את עצמה במנותק מסמכות גברית עליה התרגלה להישען.

בנוסף לכך, היא נחשפת לראשונה לשיח נשי ער אודות זהותה המינית של האישה ומיניותה. חברותיה לפלוגה משוחחות באופן משוחרר אודות אורגזמות מיניות שחוו הן עם גברים והן עם נשים, אך גם לבד. במסגרת האחוה הנשית שנוצרת מסביב למדורה בשעת לילה מאוחרת מתוודה ג'ודי בפני חברותיה, אך בעיקר בפני עצמה, שהיא למעשה לא חוותה אורגזמה מינית – למרות שהייתה בטוחה ש"אותה תחושה עמומה של דגדוג" הייתה אורגזמה. הסרט מבליט את הרעיון של שחרור נשי המתרחש בסביבה הומו-חברתית, הרחק מהפיקוח והשליטה של חברה פטריארכלית – למרות שבאופן פרדוקסלי מתרחש שחרור זה במרחב צבאי-גברי מובהק. שיח זה אודות עונג מיני נשי מהדהד את השיח אודות המהפכה המינית ושחרור האישה. העובדה ששיח זה מתקיים בלב לבה של מסגרת גברית-מאצ'ואיסטית אינה מקרית - קשורה לשיח הליברלי אודות שוויון בין המינים, ואודות יכולתן של נשים – אם רק תינתן להן ההזדמנות – להצליח בתחומים המזוהים כגבריים במובהק.

שיח ליברלי זה עומד בבסיסו של תהליך השינוי שחוה ג'ודי; החוויה המכוננת של זיכרון הילדות להינשא לגבר קרייריסטי שיגונן עליה מומרת בתשוקה להיות עצמאית, בלתי תלויה בנוכחות דומיננטית של גבר. החוויה הנשית המשותפת מסומנת כסיטואציה האינטימית המשמעותית ביותר שחוותה עד עתה עם גברים. לקראת סיום הטירונות חותרות נשים אלה תחת הפטריארכליות של המוסד הצבאי, ומסיימות בהצלחה תרגיל סיום באופן המעמיד את מפקדיה השוביניסטיים באור נלעג ומשפיל.

עם זאת, מלחמת המינים בתוך המסגרת הצבאית אינה מסתיימת בניצחון מושלם וחד-משמעי של ג'ודי. היא אמנם מסיימת את הטירונות כחניכה מצטיינת ומתקבלת לקורס טיס יוקרתי, אך נאלצת להיפרד ממסגרת זו לאחר שמפקדה הישיר בגד בה וניסה לאנוס אותה. ג'ודי מחליטה לפרוש מהקורס ומהצבא. דווקא פרישתה מהמסגרת הצבאית מעמתת אותה מחדש עם ניסיונה המר עם גברים. היא מתאהבת בגינקולוג שרמנטי בשם הנרי, המתיימר לדעת טוב יותר ממנה אודות זהותה המינית והמגדרית. העובדה שהוא גינקולוג מעניקה כביכול משנה תוקף לאבחנותיו ומעניקה לגיטימציה לאופן בו היא ממוקמת שוב ושוב בעמדה של המטופלת והנוקטת (Harwood, 1997:86). בשם מעמדו המקצועי הוא מבקש למעשה, בדיוק כמו הגברים האחרים בחייה של הפרוטגוניסטית, להקטין ולכופף אותה לטובת תשוקותיו.

האירוע המשמעותי ביותר המסמן את אי-תלותה בגברים, את השתחררותה מהסדר הסימבולי הפטריארכלי, מתרחש בסוף הסרט כשג'ודי מחליטה ברגע האחרון לבטל את טקס הנישואים להנרי. אמנם עמו היא חוותה אורגזמה לראשונה בחייה, אך היא מבינה שהנרי אינו שונה מגברים אחרים בחייה. גם הוא, בסופו של דבר, מתייחס אליה כאל אובייקט - שפחה שאמורה לשמור על ניקיון הבית. ברגע האחרון, אם כן, מוותרת ג'ודי על רעיון האיחוד ההטרנסקסואלי. היא ניגשת להנרי, ובמקום נשיקה היא שולחת אגרוף לפרצופו ומשפילה אותו בפני קהל המוזמנים. מיד

לאחר מכן היא מניפה מעליה ההינומה, ויוצאת לבדה לעבר האופק. עתה, כמו גם בתחילת הסרט, נכשל האיחוד. אלא שעתה אין מדובר בגורל אכזר שלגיודי אין שליטה עליו אלא להפך – ג'ודי משתחררת מפנטזיית הילדות: התשוקה להינשא לגבר מצליח, התשוקה להינשא בכלל, כבר אינה משאת נפשה.

אקט חתרני זה של גיבורת הסרט *Private Benjamin* הוא, כאמור, יוצא-דופן במסגרת קטגוריה זו של דומיננטיות נשית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-70. העובדה שהסרט אינו מציע מודל גברי אלטרנטיבי לזה שמייצגים ייל והנרי מאפשרת לקרוא את סוף הסרט כאקט של וויתור סופי של הפרוטגוניסטית על קשרים הטרסקסואלים בעתיד. אזכור אופציית יחסי מין לסביים באותה שיחת נשים חוזר ומהדהד בסוף הסרט, כשג'ודי הולכת ומתרחקת מהמרחב בו עמד להתקיים טקס הנישואים המסורתי. טקסי נישואים המתבטלים ברגע האחרון הם תופעה רווחת בקומדיה הרומנטית – בעיקר הקלאסית. סרטים כמו *It Happened One Night* ו- *Philadelphia Story* הסתיימו בביטול טקס הנישואים של הפרוטגוניסטית לפרטנר השגוי והומרו בטקס נישואים של הגיבורה לפרטנר הראוי. באופן הזה שמרו קומדיות רומנטיות אלה על חשיבותו ומשמעותו של טקס הנישואים. חתרנותה של הקומדיה הרומנטית *Private Benjamin* מתבטאת בעיקר באמצעות ההחלטה שלא להמיר טקס חתונה של הגיבורה עם פרטנר לא ראוי בטקס חתונה עם פרטנר ראוי. הרעיון שמציע הסרט הוא שאולי אין כלל גבר ראוי עבור נשים שהפנימו תודעה פמיניסטית ואשר אינן מוכנות יותר להיות ממוקמות כאובייקט מיני או שפחה של גברים שוביניסטיים.

לעומת הקומדיות הרומנטיות המסתיימות בהיעדר איחוד הטרסקסואלי או באיחוד הטרסקסואלי חלקי או אמביוולנטי, שאר הקומדיות הרומנטיות שנוצרו בעשור זה מצייתות, כאמור, לדגמים קודמים מההיסטוריה של הז'אנר. הקומדיה הרומנטית *John and Mary* מהווה דוגמא טובה לדומיננטיות נשית שאפיינה את הקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60, למרות שההקשר החברתי והתרבותי השתנה. סצינת הפתיחה של הסרט מציגה את שני הפרוטגוניסטים בעירום מלא, שוכבים במיטה. הסצינה מתרחשת בבוקר, ובמהלך הסרט יתברר שהם קיימו יחסי מין שעות ספורות לאחר שהכירו זה את זה בבאר של רווקים ורווקות. ההיכרות השטחית ניכרת באופן המגומגם והמהוסס בו מתנהלת התקשורת ביניהם. יתרה מכך, ג'ון אינו מרגיש נוח עם נוכחותה של אישה זרה במרחב הפרטי שלו והוא מייחל לרגע בו תקום ותעזוב את דירתו. גם מרי אינה מצפה להמשך קיומו של קשר אינטימי ורומנטי ביניהם; עבור שניהם מדובר באקט מיני מזדמן ולא מחייב של לילה אחד. מועדון הלילה בו נפגשו ערב קודם מסומן כמרחב ציבורי שבמסגרתו ניתן לממש אינטראקציות חד-פעמיות ולא מחייבות. הדבר מתבטא בכך ששמותיהם אינם ידועים זה לזה – הם נשמרים בסוד עד לרגע האיחוד בסוף הסרט.

הריחוק והניכור ההדדי מתבטא גם באופן עושה הסרט שימוש בפס הקול. קולם של שני הפרוטגוניסטים נשמע בוויס-אובר, מעין מונולוג או דיבור פנימי שבו כל אחד מהם מבטא את חששותיו והיסוסיו ביחס לסיטואציה האינטימית. ג'ון מוטרד מאמצעי הזהירות שעליו לנקוט כדי

לסכל כל אפשרות להמשך התפתחותו של הקשר; כמו כן הוא תוהה אם מרי נוהגת תמיד לשכב עם גברים כבר בפגישתם הראשונה. במקביל תוהה מרי אודות נטייתו הקומפולסיבית של ג'ון לסדר וניקיון. השימוש בתחבולה קולנועית זו הוא בבחינת גרסה קולית של "חומת יריחו" שכוון הטקסט הקלאסי *It Happened One Night*. בשני המקרים מצביעה התחבולה על האיבה או הריחוק הקיים בין המינים. אלא שבעוד שבקומדיה הקלאסית שימשה השמיכה גם כחומה בפני תשוקות מיניות שאסור לממשן בטרם עת, הרי שכאן תחבולת הוויס-אובר מופיעה לאחר האקט המיני. לא המין עצמו הוא הדבר שמייצר מתח בין הפרוטגוניסטים אלא האינטימיות המעיקה הנוצרת לאחר האקט המיני.

המעבר מוויס-אובר לדיאלוג ממשי מסמן את הרגע בו מתחיל למעשה תהליך התגבשותם לזוג. ועם זאת, הדיאלוג הראשוני מתאפיין בעוינות גברית: ג'ון מביע בפני מרי את הסתייגותו מפני נשים הממהרות לשכב עם גברים שזה עתה הכירו; עפ"י ניסיונו לוקח לנשים בממוצע שבועיים עד שהן מתרצות. בתגובה שואלת אותו מרי אם נתון זה מגדיר אותה למעשה כזונה. כמו כן היא שואלת אותו מה זה אומר עליו אם הוא מיהר לשכב עמה בלילה הראשון. ג'ון משיב שאצל גברים זה אחרת. לפני שהיא עוזבת היא טורחת לציין בפניו: "רק שתדע שלפעמים אני גם אומרת לא".

סדרת הוויס-אוברס והדיאלוג שמתפתח לאחר מכן בין הפרוטגוניסטים מבליטה את עמדתו השמרנית והמתחסדת של ג'ון כלפי יחסה המשוחרר של מרי למין. מצד אחד הוא מבלה בבאר בתקווה להשיג פרטנרית ללילה; מצד אחר, הוא ממחר לסמן את הנשים הנענות לו כבלתי ראויות. מנקודת מבטו השוביניסטית, עמדתה של מרי ביחס למין מעוררת חרדה משום שהיא אינה מתייחסת לגופה ולמיניותה במונחים של נכס נשי שעליה לסחור בו בתבונה כדי ללכוד את הגבר. תפיסתה היא שמין הוא מקור הנאה גם עבור האישה; הרפתקה מינית מזדמנת בין גברים לנשים שלא הספיק להכיר זה את זה כראוי עשויה לספק הנאה לא רק עבור הגבר, אלא גם עבורה.

החרדה שמעוררת עמדתה של מרי ביחס למין היא זו המניעה את ג'ון לחדש את קשריו הרומנטיים עם רות, חברתו לשעבר. זו מוצגת במונחים אקסצנטריים מובהקים: היא מדגמנת בגדים אופנתיים צעקניים וצבעוניים, מלווה בפמליה נשית וכלב ענק שאינו חדל לנבוח. היא עוברת להתגורר בדירתו של ג'ון ומיידי מפרה את הסדר והניקיון המופתי שג'ון הקפיד עליו כל-כך. מיד עם כניסתה המחודשת לדירתו של ג'ון היא מצהירה: "לעזאזל השוויון בין המינים, אני אבשל לך". אלא שנוכחותה הצעקנית מפרה את שגרת יומו- היא מפריעה לו לעבוד, התבשיל שהכינה לו הקדיח וכלבה בוחר לעשות את צרכיו על השטיח. רק באמצעות נוכחותה האקסצנטרית של רות – המסומנת כפרטנרית השגויה – מבין ג'ון עד כמה הוא זקוק לנוכחות נשית מהסוג של מרי. אך דווקא רות, הפרטנרית השגויה, מנסחת באופן המדויק ביותר את בעייתו: "אתה לא אוהב בני-אדם חיים לידך, לפחות לא לפרק זמן ממושך". משמעות אמירה זו, בהקשר של הקומדיה הרומנטית הנירוטית, היא החרדה הגברית שמבטא ג'ון כלפי כל צורה של מחויבות לקשר אינטימי ורומנטי. דווקא באמצעות הפרטנרית השגויה לומד ג'ון להמיר את ערכיו "השגויים" ומוותר על רווקותו האינטרוברטית לטובת איחוד הטרנסקסואלי מחייב. על דרך השלילה מבין

גיון את הממד החיובי של חיים משותפים עם מרי – היא לא תהפוך את ביתו לכאוס, נוכחותה צנועה ולא אקסצנטרית.

נוכחות נשית צנועה, סולידית ומהוגנת מאפיינת גם את הפרוטגוניסטית בסרט *House Calls* (ביקורי בית, 1978). הגיבורה, אן אטקינסון (גלנדה ג'קסון), גרושה המגדלת לבדה ילד מתבגר, מגיעה לבית-חולים בעקבות תאונת דרכים. ד"ר צ'רלי ניקולס (וולטר מתיאו), אלמן טרי ומבוקש, המטפל בה, מבקש לנצל את אלמנותו כדי לגלות מחדש את מה שהוא מכנה "חדוות המין". הוא מצדיק את אלמנותו/רווקותו ההוללת בעובדה שהוא התחתן בגיל מוקדם, בעודו בתול; הפעם הראשונה בה הוא יצא עם אישה, ב-1945, הייתה גם הפעם האחרונה. עמיתו לעבודה, ד"ר סולומון, מלגלג עליו: "אז עכשיו אתה רוצה לפצות את עצמך? העיניים שלך גדולות יותר מהשמוק שלך!" בהמשך יגדיר אותו סולומון כ"נימפומנית ממין זכר".

הסרט, אם כן, משחזר את הפרוטוטיפ של הרווק ההולל האופייני לקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60, אם כי משנה את הפרופיל הביוגרפי שלו. כאן לא מדובר עוד ברווק צעיר אלא באלמן מבוגר יחסית, המבקש לפצות עצמו על שהחמיץ אופציות מיניות עם נשים רבות בתקופה בה היה נשוי. בנוסף לכך מוצג הפרוטגוניסט כמי שאינו נדרש יותר להפעיל תחבולות פיתוי. הסטטוס היוקרתי שלו כרופא בעל מוניטין ומבוסס הוא סוד קסמו. גם אן, שבמהלך העלילה תשנה את ערכיו של הפרוטגוניסט, אינה צעירה ורווקה כפי שהיו הפרוטגוניסטים בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. נסיבות גירושה יוצרים הקבלה בין צ'רלס לבעלה לשעבר – גם בעלה העדיף להתפרפר עם נשים "מכל הסוגים ומכל הגילים", כפי שמנסחת זאת אן.

בתוך כך מדגיש הסרט שיח גברי שוביניסטי. כך למשל כאשר שואל סולומון את צ'רלי אם אין הוא חש צורך בגירוי אינטלקטואלי בקשריו עם נשים, משיב הפרוטגוניסט: "רק בזמן ארוחת הצהריים. בלילה אני זקוק למשהו אחר". הרעיון הוא שאת הגירויים האינטלקטואליים הוא מקבל באמצעות שיחותיו עם הקולגות שלו לעבודה. צ'רלי יוצר ניגוד בין הזמן והמרחב של העבודה שבמסגרתה הוא מסופק אינטלקטואלית באמצעות אינטראקציה עם גברים לבין הזמן והמרחב הביתי שבמסגרתו הוא מסופק מינית עם נשים.

תחושת האדנות של צ'רלי אינה משתנה גם כשהוא מתחיל להיפגש עם אן. הוא מזמין אותה לארוחת "טייק אוווי" סינית בביתה. הוא אוכל במהירות על מנת להספיק לצפות בשידור מוקלט של משחק כדורסל. הוא חודר לחדר השינה שלה, שם ממוקמת הטלוויזיה, וממהר להשתרע בנינוחות על מיטתה, מבלי לחלוץ את נעליו. פלישה אדנותית זו של הגבר למרחב הפרטי של האישה מסומנת כרגע בו הופכת אן למורה/מחנכת. היא פוקדת עליו לחלוץ מיד את נעליו ולאחר מכן היא מדווחת לו – כביכול בהיסח הדעת – את תוצאת המשחק ובכך פוגמת בהנאת הצפייה – הנאה המבוססת על אי-ידיעת התוצאה.

צ'רלי נאלץ לוותר על הצפייה במשחק ובמקום זאת הם צופים בסרט קולנוע רומנטי שבסיומו הם מתנשקים ונכנסים יחד למיטה. למחרת בבוקר מציבה בפניו אן אולטימטום – או היא או שאר

הנשים איתן הוא יוצא. אן מכריזה שהיא דוגלת בעיקרון הנאמנות. צ'רלי מנסה להתנגד: "אני נהניתי מהסקס אתמול, אך זה לא מחייב. עשינו זאת מתוך הסכמה הדדית... אנחנו לא חייבים זה לזה שום דבר... מה חשוב כל-כך ערך הנאמנות?" אך צ'רלי נאלץ להיכנע ומסכים לבסוף לקבל את תנאיה החד-משמעיים של אן לתקופה של שבועיים, שהופכים לבסוף להסכם קבוע. במהלך הנרטיב יתוודה צ'רלי שחיים משותפים על בסיס קבוע במחיצת אן עדיפים על פני אהבות מזדמנות, גם אם המחיר שעליו לשלם תמורת זאת הוא אימוץ ערכים כמו מחויבות ונאמנות.

לצד דומיננטיות נשית המשחזרת את דפוסי ההתנהגות של הפרוטוגוניסטית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60, נוצרו בשנות ה-70 קומדיות רומנטיות המשחזרות את הדמות הנשית הבלתי נשלטת של הקומדיה הרומנטית הקלאסית המשנות את תפיסת עולמו וסולם ערכיו של הפרוטוגוניסט. הסרט *The Owl and the Pussycat* (הינשוף והחתולה, 1970) עוסק במפגש בלתי אפשרי בין סופר כושל בשם פליקס שרמן (ג'ורג' סיגל) לזונה בשם דוריס (ברברה סטרייסנד). פליקס, המתוסכל מחוסר יכולתו לכתוב יצירה ספרותית משמעותית, מסתגר ומתגונן מפני העולם באמצעות שורה של מנגנוני הגנה – מנעולים, בריחים, נביחות מוקלטות של כלב זאב. ניסיונו לייצר לעצמו מרחב פרטי מוגן ובטוח, ביטוי לנוירוזה נרקסיסטית, מתערער לילה אחד כאשר דוריס, שכנתו האקסצנטרית, חודרת למרחב הפרטי שלו. דוריס תוקפת אותו על שהלשין בפני בעל-הבית אודות הרגליה המיניים הכוללים מתן שירותי מין תמורת כסף.

האקסצנטריות של דוריס מתבטאת בשפה הוולגרית בה היא נוקטת (היא מכנה את שרמן הומו מציץ, מלשן, משקפופר, עלוב), באופן בו היא מביכה אותו כשהיא נצמדת לגופו, בלעיסת המסטיק המופגנת ובסגנון לבושה – מעיל פרווה צעקני ושמלת המיני הקצרצרה החושפת את תחתוניה. מאוחר יותר, כאשר היא תפשוט את בגדיה היא תחשוף בגד גוף סקסי המבליט את שדיה, גרביונים שחורים הצמודים לגופה המבליטים את רגליה החטובות ותחתונים זעירים הנושאים את שמה. ביטויים אקסצנטריים אלה מבליטים דומיננטיות נשית המתבטאת הן באמצעות האופן המהיר בה היא משתלטת על המרחב הפרטי של שרמן והופכת אותו למרחב הפרטי שלה והן באמצעות השיח שהיא משליטה. השתלטותה על המרחב מתבטאת באמצעות הנינוחות שבה היא מתפשטת מבגדיה ונשאת בבגדיה התחתונים. בהמשך היא מצליחה להערים על שרמן המוצא את עצמו, מבלי להבין כיצד, מחוץ לדירתו שלו. הטריקסטריות שלה, פרי "חכמת רחוב" של זונה, מעניקה לה יתרון במאבקה/מלחמתה בשרמן התמים וחסר האונים. עתה הוא זה שצריך להתחנן בפניו שתתיר לו לחזור לדירתו. השיח שהיא כופה על שרמן הוא מיני במובהק. כשהוא מבקש ממנה להוריד את הווילון כדי שיוכל להתפשט מבלי שתתבונן בו, היא מתגרה בו: "אתה חושב שיש לך משהו מיוחד? משהו שלא ראיתי לפני כן? עליך להפסיק לפחד מהמין השני... הקיום המיני שלך הוא בעולם הדמדומים". התגרותה של דוריס שתכליתה לאתגר את מיניותו של שרמן עולה יפה ומייצרת סיטואציה קומית; שרמן להוט להוכיח לדוריס שהוא "נורמלי" לחלוטין פושט את חלוקו וחושף בכך את איבר מינו. כך, כדי להוכיח כמה הוא "נורמלי", הוא מבצע אקט "לא נורמלי".

בדומה לקומדיה הרומנטית הקלאסית *Bringing Up Baby*, מצליחה הפרוטגוניסטית האקסצנטרית להניע את הגיבור מהמרחב הסגור, המבוצר והמדוכא אל המרחב הפתוח, המשוחרר והמיני. תנועתו של הגיבור מהמרחב הסגור והמתסכל למרחב המשוחרר של הגיבורה מסמן את השלב בו הם מתחילים לשחק. כך מבקשת דוריס משרמן להפחיד אותה בתקווה שזה יסייע לה להתגבר על סדרת הגיהוקים שתקפה אותה לפתע. שרמן נענה לאתגר ומתחפש לשלד, מתקרב אליה תוך שהוא מפיק קולות מפחידים. היא נבהלת, או שרק מתחזה לכזו, ומתנפלת עליו. נוצר מגע גופני הדוק – הם מתחככים זה בזה באופן המעלה על הדעת תנוחה מינית פרוורטית, המסתיימת בסילון אדיר שניתז מבקבוק קוקה-קולה הנתון בידה של דוריס, המעורר קונוטציה של אורגזמה גברית.

חזותו הדיסקרטית של שרמן מומרת בהופעה אקסצנטרית המתחרה בזו של דוריס. כך למשל הוא מסתובב ברחובות העיר באמצע הלילה בחברת דוריס כשהוא עדיין עוטה על גופו את תחפושת השלד. חברו ברני ובת-זוגו, המאפשרים להם לבלות את הלילה בדירתם, בטוחים ששרמן אימץ נטיות מיניות פרוורטיות. עם זאת, הצטרפותו של שרמן למרחב האקסצנטרי של דוריס אינה מקהה את האיבה והעוינות שרוחש שרמן לדוריס. האנטגוניזם שלו כלפיה מתמקד ביחסה למין. כך למשל הוא מגדיר את הסטטוס שלה כאחת שמשכירה את גופה לכל דורש: "את דוגמא מובהקת להגיון הקפיטליסטי; משאבים טבעיים פלוס מחיר העבודה שווה מוצר הנמכר ברווח נאה". דוריס בתגובתה משיבה לשרמן שהיא לא מבינה על מה הוא מדבר משום שמלים רבות מצויות מחוץ ללקסיקון הלשוני הדל שלה. כך ממקם הסרט את הפרוטגוניסטית בעמדה המסורתית של בורה.

עם זאת, למרות דלות הונה הכלכלי והתרבותי, היא ממשיכה להיות הדמות הדומיננטית ולעמוד בראש הירארכית הכוח ביניהם. היא גרמה לסילוקו של שרמן מדירתו והפיכתו לחסר-בית וגם כשהם נאלצים להתארח בבית ידידו, היא אינה מניחה לו לישון וכופה עליו ערנות ואקטיביות בשעת לילה מאוחרת בה שרמן מורגל כבר לישון, ולבד. היא מתלוננת שהיא אינה יכולה להירדם ללא מכשיר טלוויזיה פועל. היעדר מכשיר טלוויזיה בחדר שהוקצה להם מאלץ את שרמן לתפקד כמכשיר טלוויזיה חלופי; הוא קם ממיטתו וניצב מאחורי האקווריום ומציג בפניה סדרה של תכניות טלוויזיה – אופרת סבון, חדשות, דרשה דתית. באופן הזה היא ממשיכה לפרק את אישיותו המופנמת והמסוגרת וחושפת את צדדיו האקסצנטריים והפרפורמטיביים. הממד הפרפורמטיבי מודגש באמצעות הפיכת ברני וחברו ובת-זוגו לקהל המאזין לקולות הביזריים הבוקעים מהחדר הסמוך בו שוהים הפרוטגוניסטים.

דוריס גם מקעקעת את הבסיס הלגיטימיוני עליו נשען הונו התרבותי של שרמן. שרמן, נואש מהסיכוי לשכך את האנגריות האגרסיבית של דוריס, מציע להקריא בפניה סיפור, כפי שנוהגים עם ילדים קטנים לפני השינה. דוריס מסכימה, אך חותכת אותו מייד כשהוא הוגה את המשפט: "השמש ירקה את הבוקר". היא מקנטרת אותו על השימוש שהוא עושה בשפה גבוהה שקיומה מוגבל למרחב הספרותי בלבד. שרמן מתגונן: "שפה היא המקצוע שלי; אינני כותב בשביל כסף. אני רוצה לכתוב עפ"י דרכי, ולא עפ"י האופן שהאחרים רוצים שאכתוב. אם אכתוב כמו שהם

רוצים זו תהיה בגידה בעקרונותיי המוסריים והאסתטיים". טענה זו נשמעת צדקנית ומתנשאת בהקשר של הסיטואציה הלילית ההזויה והקומית. הדבר מודגש במיוחד כשדוריס מוותרת לבסוף על הסיפור ובמקום זאת מפתה אותו לשכב עמה. בתחילה הוא מסרב בטענה שטיפוס אינטלקטואל ושכלתן כמוהו לא נוהג להיכנע ליצרים מיניים גשמיים, אך דוריס אינה מתקשה להכניעו תוך שהיא הופכת דומיננטית גם באקט המיני כשהיא עולה עליו, תוך שהיא מתעלמת מתחינותיו לחזור לתנוחה המיסיונרית הרגילה מתוך "כבוד למסורת".

האקט המיני המתנהל עפ"י הכללים שמכתיבה דוריס מוצג גם כאקט שבאמצעותו נחשפים שקרים, התחזויות והכחשות וכשלב הכרחי בתהליך הלמידה והמרת הערכים ששרמן אמור לחוות. במובן זה האקט המיני מוצג כאקט תרפויטי. לקראת סוף הסרט, כשהאיחוד מתממש, מתוודה שרמן שכל חייו העמיד את האינטלקט מעל ההנאות הפיזיות של החיים. בחירה זו מוצגת כאחת הסיבות האפשריות לכישלוננו כסופר וכפרטנר ראוי. האידיאה של הסופר/יוצר/אמן המבודד עצמו מהנאות החיים מוצגת לא רק ככוזבת אלא בעיקר כמסרסת. באופן הזה חוזר הסרט ומתכתב עם המודל של נשיות דומיננטית שהציבה הקומדיה הרומנטית הקלאסית – זו שבמסגרתה מנערת וממוטטת האישה את עולמו ההרמטי ונטול החיים של הגבר לטובת עולם פתוח, מלא חיים, כאוטי. הפרשנות שמעניקה הקומדיה הרומנטית הנוירוטית למודל זה היא החצנה של כל מה שהוצג בקומדיה הרומנטית הקלאסית במרומז. ההחצנה מתבטאת בעיקר בהקשר המיני. הסרט *The Owl and the Pussycat* מגייס את הממד הפרפורמטיבי והאקסצנטרי של הזונה הארכיטיפית, אך לא כדי לגנות את התנהגותה או להושיע אותה ע"י גבר/נסיך אציל, אלא כדי להציג את הפוטנציאל הקרניבליסטי והמשחרר של הזנות.

השימוש שעושה הקומדיה הרומנטית של שנות ה-70 בדמות הנשית הבלתי נשלטת, זו שעוצבה בקומדיה הרומנטית הקלאסית, מתבטא במיוחד בסרט *What's Up Doc?* (מה נשמע, דוק! 1972) - גרסה מחודשת לקומדיה הרומנטית הקלאסית *Bringing Up Baby*.

שובו של הפרופסור המפוזר: *What's Up Doc?*

הסרט נפתח בהתרחשות המזכירה את ז'אנר סרטי הריגול. דמות הנראית כמו סוכן חשאי מחזיקה תיק משובץ המכיל מסמכים מסווגים כסודיים ביותר. דמות נוספת נראית כשהיא עוקבת אחר הסוכן ששם פעמיו לבית המלון בו יתגורר גם הפרוטגוניסט. בהמשך יתווספו עוד כמה תיקים משובצים הנראים זהים שייגרמו לקומדיה של טעויות ולמרדף רבתי שכל אחד מהמשתתפים בו יבקש להשתלט על תיק אחר. בו בזמן מהווה התיק המשובץ השכיח מטאפורה לאורח חיים שגרתי, מקובל, נטול הפתעות.

בסצינה הבאה מוצגים גיבור הסרט, הווארד (ריאן אוניל), ובת-זוגו, יונס, במונית המובילה אותם לבית מלון. הגיבור הוא מוסיקולוג, החוקר את האספקט המוסיקלי של אבנים קדמוניות. הוא מחזיק בתיקו בחרדה, מרוכז בעצמו ובפרויקט המחקר שלו. בדומה לגיורג' ב - *Bringing Up Baby*, מוצג הווארד כפרופסור מיוסר ומדוכא וחסר כל ליבידו, נטול כל תשוקה ויכולת ליהנות.

בת-זוגו יוניס, כמו גב' סוואלאו, מארגנת עבורו בדייקנות ובקנאות את סדר יומו. אלא שבעוד שגב' סוואלאו ב- *Bringing Up Baby* הוצגה כמי שמוכנה להקריב את חייה לטובת פרויקט שחזור הדינוזאור, מוצגת יונס כמי שמבקשת לנצל את הסטטוס של בן-זוגה כחוקר בעל שם עולמי בתחום כדי להציב את עצמה במרכז. היא עוסקת ללא הרף בקבלת הפנים החגיגית שאמורה להתקיים מאוחר יותר בבית-המלון, ובתכנון ירח הדבש בסן-פרנסיסקו. כמו כן, היא מרבה להתלונן על שהווארד נוטה להתעלם מנוכחותה או להיעלם מדי פעם. בניגוד למרות שהטילה גב' סוואלאו על ג'ורג' הרי שכאן מוצגת הפרטנרית השגויה כמי שמתקשה להשליט את רצונותיה על בן-זוגה. הווארד מוצג כמי שנוכחותה המעיקה של בת-זוגו היא הסיבה לנטייתו להתנתק ולהסתגר בתוך עצמו. תגובתו הלקונית לשטף דיבורה הנרגן של יונס היא: "כן, יונס".

ועם זאת, למרות הצלחתו להתנתק מבת-זוגו ולהסתגר בתוך עצמו, הוא נראה מדוכא ומדוכדך. בניגוד להתנהלותם המעיקה והמדכדכת של בני הזוג הווארד ויונס מוצגת בארנסי הפרוטגוניסטית (ברברה סטרייסנד) כאנרגטית, אקסצנטרית, נטולת כל מעצורים. נוכחותה מאיימת על הסדר ומובילה למציאות כאוטית: כשהיא חולפת על פני פיצרייה מבלבלת נוכחותה את הטבח והבצק שהוא הטיל לגובה רב כדי לתפוס אותו חזרה פשוט נעלם; אופנוען מאבד את שוויי משקלו ונחבט; התקרבותה לבית המלון גוררת לתאונת שרשרת. בהמשך היא נכנסת לבית-המלון בו שוהים הווארד ויונס ומתנהגת כאילו הייתה אורחת במלון ומזמינה ארוחת פאר על חשבון אחד האורחים.

בארנסי נוהגת להחזיק בגזר בו היא נוגסת בתדירות גבוהה, ובכך מסמן אותה הסרט כמקבילה הנשית לדמותו המצויירת של באגס באני. האנלוגיה הופכת מפורשת בסצינת הדראג-סטור, הממוקם סמוך לבית-המלון. הווארד נשלח בפקודת יונס לקנות אספירין, מיד לאחר שהחל להתלונן על כאבי-ראש. יונס מזכירה לו שהוא צריך להיראות במיטבו לקראת הקוקטייל החגיגי. הווארד מציית לפקודתה מבלי למחות. הגיבורה עוקבת אחריו ומפתיעה אותו כשראשה מגיח מאחורי מדף התרופות; "what's up doc?", היא שואלת/מתגרה בו. הציטוט כאן מהווה מעין קוד; בסרט המצויר מסמנת השאלה את הרגע בו מתחיל הגיבור בסדרה של התעללויות באובייקט תמים ונטול חוש הומור. וזה אכן מה שמתרחש מיד לאחר מכן בסצינת הדראג-סטור: בארנסי לוחצת את ידו של הווארד פרק זמן ממושך מהרגיל ומפעילה כוח נגדי כשהגיבור מנסה לחלץ את ידו ממנה; התעקשותו להשתחרר מלפיתתה מסתיים בנפילתו אפיים ארצה. לאחר מכן היא מציגה את עצמה בפני הזבן כאשתו של הווארד, ומבקשת ממנו שירכוש עבורה מכשיר רדיו; בתגובה לסירובו, היא מחוללת מהומה, מביישת ומשפילה אותו על היותו בעל קמצן. ניסיונו של הווארד להיחלץ מבארנסי באמצעות הצהרתו: "אין לי אישה" מסתיים בקרע ענק במקטורנו.

אלא שבמהלך מנוסתו לחדרו, מסתבר לו לשמחתו שכאב הראש המעיק שתקף אותו נעלם. העובדה שהווארד מבקש להכחיש את עובדת היותו נשוי, כמו גם העובדה שכאב-הראש ממנו סבל התפוגג בעקבות המפגש עם הפרוטגוניסטית, שבים ומאשרים את מה שנרמז קודם לכן. נישואיו ליונס גורמים לו סבל נוראי אותו הוא מדחיק ומחירה של ההדחקה היא מיגרנה, חולי פיזי. המפגש עם בארנסי מוצג במונחים של ישועה/הצלה. נוכחותה האנרכיסטית, שוברת הגבולות,

הקלות בה היא מתחזה מוצגת במונחים של אנרגיה ליבידינלית משחררת. מקטורנו שנקרע, בדומה למקטורן של ג'ורג' שנקרע בעקבות המפגש עם סוזאן בסצינת מועדון הלילה ב- *Bringing Up Baby*, מסומן כרגע של שחרור מהקודים המגבילים והמדכאים של החברה.

אלא שהווארד עדיין לא השתחרר לגמרי מדפוסי התנהגותו המקובעים. הוא ממשיך לנסות, ללא הצלחה, להשתחרר מנוכחותה הקרניבלית ועוכרת השלווה של בארנסי. היא נצמדת אליו בדרכו חזרה לחדרו במלון. בקצה המדרגות הנעות ממתינה לו יונס, תוך שהיא גוערת בו כאם הגוערת בבנה המאחר להגיע לבית: "אמרתי לך חמש דקות". אלא שבאמצעות העריכה, המבודדת את יונס ומציבה את הפרוטגוניסטים בשוט משותף, מסמן הסרט את יחסי הכוח הפנימיים של משולש זה – יונס למעשה איבדה את אחיזתה על הווארד לטובת הפרוטגוניסטית.

בניגוד לסרט *Bringing Up Baby*, שם מילאה גב' סוואלאו- הפרטנרית השגויה - תפקיד שולי בנרטיב, תפקידה של יונס מרכזי ומשמעותי יותר. בגרסה הקלאסית הופיעה הפרטנרית השגויה רק בתחילת הנרטיב ולקראת סופו – בסצינת בית הכלא, שם היא נדהמת לראות את ג'ורג' בחברת סוזאן והנמר המאולף. בסרט *What's Up Doc?*, לעומת זאת, מופיעה יונס לאורך כל הסרט. נוכחותה מנוצלת ליצירת מרבית הסיטואציות הקומיות. אחת מהן מציגה את האופן בו מגיבה יונס לאינטראקציה שהתרחשה בין הווארד לבארנסי: היא מסרבת לשהות במחיצתו של הווארד, כאילו היה טמא, שוכבת לבדה על המיטה כשלגופה חלוק שינה ושקית קרח המוצמדת למצחה, מסמנת את עצמה כחולה. היא בטוחה שהווארד הוא זה שעודד את בארנסי לחזר אחריו. ההיפותזה הפרנאידית שהיא מעלה ביחס לבן זוגה מהווה סימן לכך שהיא למעשה אינה מכירה את שותפה לחיים. הווארד אינו שייך לסוג הגברים המעודד נשים לפתותו. במהלך המריבה ביניהם היא אומרת לו: "אתה גבר והיא אישה, כשם שאני אישה". הווארד עונה: "אני לא רואה אותך כאישה. אני רואה אותך כיונס". כך מגדיר הסרט את יונס לא רק כפרטנרית שגויה אלא גם כסובייקט נטול ממד נשי, נטול זהות מינית ומגדרית. בעיני הווארד, שמה של יונס הוא הקריטריון הבלעדי בהגדרת זהותה. השם יונס, כמו השם גב' סוואלאו, מייצגים מהות כוחנית מסרסת. נוכחותן הנשית שולית וזניחה ביחס לכוח המדכא והמסרס שהן מפעילות על הפרוטגוניסט.

המשך הסצינה מבליט את האופק הרומנטי המצומצם של יונס. היא מציינת בפני הווארד שהיא אינה משתוקקת לגבר רומנטי. בעיניה, הרומנטיקה היא עניין זמני וחולף. היא מחפשת משהו חזק ויציב יותר, משהו שנותר לאחר שהרומנטיקה נעלמת. הערך המרכזי בעיניה הוא אמון. אלא שאמון מתרגם אצל יונס לכוח שלה להשליט את רצונה על הווארד. כמו בסרט הקלאסי, מדריכה הפרטנרית השגויה את הפרוטגוניסט כיצד להתנהג במהלך מסיבת הקוקטייל – להיות ייצוגי, מכובד, חגיגי, ידידותי, רגוע; היא מלמדת את בן-זוגה ללחוץ בחוזקה את ידו של המארח ולהצהיר עד כמה הוא שמח לפגוש אותו.

הווארד אינו מצליח להפנים את הנחיותיה של יונס. הוא יורד למסיבת הקוקטייל ונפנה לגבר הראשון שהוא נתקל בו כאילו היה זה המארח, מר לארבי. הגבר מתקן אותו בנימוס ומציין בפניו שהוא המלצר הראשי. כמו כן, מסב המלצר את תשומת לבו לעובדה שהוא תלה את התג הנושא

את שמו/זהותו הפוך: "You are upside down". הווארד אינו מתרגש מהערתו של המלצר ומפטיר באדישות: "אני יודע". הווארד יודע שהוא פרופסור מפוזר, אך לא בטוח שהוא יודע שחזותו המכובדת והמאופקת אינה אלא תחפושת המסווה תשוקה להיות משהו אחר לגמרי. ועם זאת, חסר מעמד זה את הסב-טקסט שליווה את המקור. בסרט *Bringing Up Baby* התבטאה הפיכות/שונותו של הפרוטגוניסט בכותונת הלילה הנשית שהוא עטה על עצמו בלית ברירה, לאחר שסוזאן העלימה את בגדיו הגבריים. הופעתו בפני דודתה של סוזאן בכותונת נשית ערערה את זהותו המינית הגברית של דיוויד. כאן, לעומת זאת, חפה האמירה מכל ממד המתייחס לזהותו המינית של הפרוטגוניסט; היא מצטמצמת או מוגבלת לפיזור דעתו, לא לעצם זהותו המינית – הנותרת איתנה.

במובן זה, בארנסי הפרוטגוניסטית היא האלטר-אגו של הווארד, המגיחה משום מקום לחלל המסיבה, ומציגה עצמה כיונס. היא שובה את לב כולם באנרגיה הסוחפת והאקסצנטרית שלה. כך למשל היא מניחה את ידו של לארבי, מנהל הקרן, על חזה כדי שיחוש עד כמה היא נפעמת ונרגשת לפגוש אותו. בהמשך היא תהפוך את כל החוקרים המשמימים לאקסצנטריים כשהיא מפתה אותם להתכנס מתחת לשולחן האוכל כדי לדון עם המומחים בעלי השם בסוגייה תיאורטית מופרכת לחלוטין. לארבי מציין בפני הווארד שאם הוא יזכה במלגת המחקר, זה יקרה בעיקר בגלל בת-זוגו המקסימה: "This girl is f-u-n".

כשיונס יורדת לבסוף לקוקטייל, היא מגלה שהיא כבר אינה "גב' יונס". כל ניסיונותיה להוכיח שהיא אכן גב' יונס האמיתית עולים בתוהו. הווארד לוחש לרב המלצרים שהוא לא מכיר אותה ולא הכיר אותה מעולם. יונס, בתלבושתה הפומפוזית, נזרקת משם בבושת פנים. מכאן ואילך הופכת העלילה אנרכיסטית וכאוטית. נוכחותה של בארנסי החודרת לחייהם האפרוריים והמשמימים של הווארד ויונס מפרקת את זוגיותם לרסיסים. בנוסף, המרחב בו מתרחשת העלילה מתפרק: בית המלון עולה באש, שוד יהלומים מתבצע, סוכנים שונים חודרים לחדרי המלון בחיפושיהם אחר "התיק הנכון". בסופו של לילה ארוך, מתבקש הווארד לפנות את חדרו מיידית.

בתוך כך מתייחדים הווארד ובארנסי על גג המלון. בארנסי מספרת להווארד על עצמה; סיפור חייה מתמצה במרידה באביה, שופט במקצועו. המרד באב, המופקד על שמירת החוק והסדר, מתבטא בהתנהגותה האקסצנטרית פורעת הסדר ובסירובה לסיים את לימודיה כראוי. היא התחילה ללמוד באין ספור חוגים באוניברסיטה, אך לא סיימה את חוק לימודיה. היא עושה הכל כדי לא לממש את שאיפתו של האב שבתו תהיה "graduate".

בטקס קבלת המלגה מתברר שתיקו של הווארד, המכיל את האבנים המוזיקליות, הוחלף בתיק אחר. קומדיה של טעויות מתרחשת עקב ריבוי התיקים הזהים. הווארד נמלט עם בארנסי עם כל התיקים. מתפתחת סצינת מרדף רבתי בהשתתפות כל הדמויות שהופיעו בסרט, בסגנון המזכיר את סצינות הסיום של רבות מהקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. שלל ההרפתקאות שחוו דיוויד וסוזאן במרחב הכפרי והפסטורלי ב-*Bringing Up Baby*, מועתק בסרט זה

למרחב האורבני של סן-פרנסיסקו. מרדף רב משתתפים זה, שבמהלכו עולים הווארד ובארנסי על מכונית פולקסווגן עליה מתנוסס השלט "just married", מסתיים בצלילת כל המכוניות שהשתתפו במרדף למימי המפרץ.

למחרת מובלים כל המשתתפים לבית המשפט, בניסיון לברר מה באמת קרה. אלא שהסצינה מבליטה את חוסר האפשרות לספר את הסיפור האמיתי. הסרט מסמן את שרשרת האירועים כמטורף ונטול כל בסיס רציונלי – ולכן גם כבלתי ניתן לשחזור בכלים מקובלים. כאן, כמו בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות הנשענות על האישה הבלתי נשלטת, הופך הניסיון לשחזר את האמת לבלתי אפשרי. במהלך הסצינה מתברר ששמה האמיתי של בארנסי הוא ג'ודי. הדבר מתגלה כאשר השופט מבחין שבתו הניצבת אף היא על דוכן הנאשמים. בנקודה זו סופק השופט כפיים ומוותר על המשך קיומו התקין של המשפט ומשחרר את כולם.

סיקוונס הסיום מתרחש בשדה התעופה. הווארד מקבל לבסוף את המלגה. לארבי, מנהל הקרן, מבשר להווארד על הקשר הרומנטי שהתפתח במהלך המרדף בינו לבין יונס. הווארד עולה למטוס, שם ממתנה לו בארנסי/ג'ודי. על מסך הטלוויזיה מקרינים סרטון מצויר של באגס באני. הווארד והאישה הבלתי נשלטת מתנשקים בלהט.

קטגוריה שלישית: שוויון בין המינים – נזילותו של האיחוד

המאפיין הבולט ביותר של הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות בקטגוריה זו הוא מהלך נרטיבי של פירוק האיחוד ההטרוסקסואלי ובנייתו מחדש, מבלי שיתלווה לכך תהליך למידה או המרה של ערכים מצד בני הזוג. אקט הפרידה מלווה כמעט תמיד ביצירת קשר אינטימי אלטרנטיבי עם בן/בת זוג המסומן/ת מלכתחילה כפרטנר שגוי. בקומדיה הרומנטית הקלאסית מדובר היה כמעט תמיד בפרוטגוניסטית היוצרת קשר עם גבר המייצג סגנון חיים קונבנציונלי ושמרני.

הפרטנר השגוי אינו מהווה אלטרנטיבה ממשית לגברים אשר נעזבו ע"י בנות זוגם. הפרטנר השגוי מחפש יחסים זוגיים ביתיים/משפחתיים ממושכים, יציבים, נטולי משברים וחפים מכל ממד הרפתקני. בניגוד לפרטנר השגוי, הפרטנר ה"נכון" מציע לבת זוגו סגנון חיים הרפתקני, נזיל, אשר במסגרתו שאלת תוקפה של הזוגיות עצמה עומדת למבחן תמידי. לכן גם האיחוד ההטרוסקסואלי המאפיין קבוצה זו של סרטים נעדר כמעט כל ממד סנטימנטלי.

הממד הרומנטי בקטגוריה זו מתבטא ביכולתם של בני הזוג לא רק להתמודד עם משברים ולשרוד אותם – אלא בעיקר "לייצר" או ליזום משברים כאמצעי להחייאת הקשר הממוסד. התוצאה היא מעין משחק שתכליתו לטלטל או לנער את מסגרת הנישואין – אך לא לפרקה לחלוטין. כללי משחק אלה מאפשרים לבני הזוג להתנער מחיי השגרה שחיי הנישואין כופים עליהם ולתפקד מחדש כרווקים הרפתקנים ובעלי תשוקות. באופן הזה מושהה רגע מותה של התשוקה בין בני הזוג. הסכנה האורבת לבני הזוג היא הרגע בו צרכיו ותשוקותיו של הסובייקט ימומשו, הרגע בו הוא לא יחווה יותר תחושה של חסר. קיומו של משבר מהווה מרכיב חיוני בשימורה של הזוגיות משום שהוא מונע את האפשרות של מימוש מלא של התשוקה.

קומדיות רומנטיות שהופקו בשנות ה-50 וה-60, המבוססות על יחסי כוח שוויוניים בין המינים, ביקשו לשחזר את המבנה הנרטיבי של הנישואים מחדש, אך עשו זאת בצורות ובאופנים שונים – ללא דפוס נרטיבי אחיד וקבוע. כמו כן, גם הממד האידיאולוגי של קומדיות המין השתנה ביחס לגרסה הקלאסית של קטגוריה זו. הקומדיה הרומנטית הקלאסית התאפיינה, כאמור, בניסיון של בני הזוג לעורר את חיי הנישואים באמצעות פירוקה והרכבתה מחדש, תוך התייחסות מרומזת או עקיפה לממד הפרובלמטי של עצם מעשה האיחוד ההטרסקסואלי; לעומת זאת, בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 הותנה האיחוד בתהליך למידה והמרת ערכים של שני הפרוטגוניסטים. כך למשל, בסרט *The Apartment* עוסק בתהליך של חטא וגאולה של רווק ורווקה המוכרים עצמם לבוסים של חברת הביטוח בה הם עובדים תמורת בצע כסף. במסגרת תהליך למידה הדדי הם ממירים את ערכיהם השגויים הסובבים סביב אינטרסים קרייריסטיים כמו קידום במקום העבודה (הגבר) או מעורבות בקשר רומנטי עם גבר נשוי ועשיר המבטיח לה שהוא יתגרש ויינשא לה (האישה), לטובת אהבת אמת והתנתקות מהספרה הציבורית המושחתת אליה השתייכו.

הקומדיות הרומנטיות בשנות ה-70 המשתייכות לקטגוריה זו מתאפיינות בעיסוק אובססיבי במין, ובקשר – נכון יותר העדר הקשר – בין מין לרומנטיקה ובין מין למחויבות לאיחוד. העיסוק במין באופן מפורש וגלוי החל, כפי שמראה קרוטניק (Krutnik, 1990), כבר בקומדיות המין של שנות ה-50 וה-60, אך האופן בו הוא מיוצג משתנה. בעוד שבשנות ה-50 וה-60 הוצג המין בד"כ במונחים של חטא, והאיחוד ההטרסקסואלי לפרטנר הראוי כסוג של היוולדות מחדש והתמרקות מהחטא, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 שבה ונבחנת האפשרות שאיחוד הטרסקסואלי מונוגמי הוא רק אופציה אחת של יחסים מיניים ואינטימיים. בעוד שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 המשתייכות לקטגוריית השוויון בין המינים הוצג המין כאינטרס של הפרטנר השגוי ולא של הפרוטגוניסטים, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מוצג המין כאחד המרכיבים המרכזיים בהבניית זהותם של הפרוטגוניסטים.

הבדל משמעותי נוסף בין הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 לקומדיות הרומנטיות שנוצרו קודם לכן היא ניידותה החברתית והכלכלית של האישה מהמרחב המסורתי של הבית והמשפחה למרחב הציבורי של קריירה וביטוי עצמי אינדיבידואלי. מוביליות נשית זו, אשר התאפשרה הודות למאבקן של תנועות פמיניסטיות לשוויון זכויות והזדמנויות, גורמת לערעור הממד האוטופי הטמון באקט האיחוד ההטרסקסואלי, ואינו מהווה יותר משאת נפש עבור האישה. תופעה זו ניכרת בעיקר בקומדיות הרומנטיות שביים וודי אלן במחצית השנייה של שנות ה-70, עליהן ארחיב בהמשך.

הסרט *Semi-Tough* (קשוח למחצה, 1977) והטעונונים שמעלה הנדרסון (Henderson, 1978) אודות עתידו של הז'אנר מהווים ציר מרכזי בשיח אודות הקומדיה הרומנטית בשנות ה-70. הסרט עוסק בדינמיקה האינטימית והמינית המתרחשת בין שלושה שותפים לדירה – שני שחקני פוטבול (שייק – כריס קריסטופרסון ובילי קלייד – ברט ריינולדס) ורווקה (ברברה – ג'יל קלייבורג), שאביה

מכהן כמנהלה של קבוצת הפוטבול בה משחקים שני הפרוטגוניסטים. ברברה הייתה נשואה בעבר פעמיים, אך נישואיה הסתיימו זמן קצר לאחר שהחלו. היא מקפידה לציין שהיא זו ששמה קץ לנישואיה הכושלים. היא נעדרת תכופות מדירתה לטובת מסעות ברחבי העולם אותן היא מקפידה לתעד. כך יוצר הסרט הקבלה בין תנועתם האינטנסיבית והדינמית של הפרוטגוניסטים ברחבי אמריקה לבין תנועתה של הפרוטגוניסטית. המרחב המשותף בו הם מתגוררים נותר ריק רוב הזמן. כמו כן, יוצר הסרט הקבלה בין המין המזדמן שחווים הפרוטגוניסטים במהלך מסעותיהם עם קבוצת הפוטבול לבין האופן הלא מחייב בו מתייחסת ברברה לנישואיה. כך מסומנת דירת הרווקים המשותפת בו מתגוררים השלושה כמרחב "אלטרנטיבי" – לא מקום המכונן אינטימיות ורומנטיות זוגית אלא חלל המאכלס משולש חף מכל רצון לכוון זוגיות מחייבת. בהקשר של קונבנציות הקומדיה הקלאסית, משנה כאן המשולש את תפקודו הז'אנרי: הסרט אינו מצביע על זהותו של הפרטנר השגוי משום שאין כאן דמות שניתן לסמן אותה ככזאת.

ההרמוניה האידיאלית מתערערת ברגע שברברה מתרשמת עמוקות מהשינויים שהתחוללו אצל שייק בעקבות סדנה לגילוי עצמי בה נטל חלק. שייק מכריז על עצמו כמי ש"יש לו את זה" – כלומר הוא ניחן באנרגיות תרפויטיות. הם מקיימים יחסי מין, ומחליטים להינשא. בילי קלייד, המוצא עצמו פתאום מודר אל מחוץ למשולש, ובעצם מוגדר כפרטנר השגוי, מחליט למרפק עצמו חזרה למרכז. הוא מבקש להוכיח לברברה שגם הוא יכול להפוך לטיפוס "רוחני", ונרשם לסדנת רוחניות בת יומיים בסיומה הוא מצהיר שעכשיו גם לו "יש את זה". הבלטת הממד הפרפורמטיבי בהתנהגותו של בילי קלייד הרוחני מבליטה את הממד הפיקטיבי והמופרך של סדנאות אלה ואת מה שהן מתיימרות להעניק למשתתפים בהן.

בילי קלייד חותר לסכל את כוונתם של שייק וברברה להינשא – לא מפני שהוא מאוהב בברברה אלא כדי לשקם את המשולש המיתולוגי. גם התשוקה המינית אינה משמעותית כאן. באחת השיחות בין ברברה לבילי קלייד, ערב החתונה, שואלת ברברה: "How come we never fucked?" בילי קלייד עונה: "Didn't we?". זמינותו של המין, ניתוקו מכל הקשר אינטימי ורומנטי, הופך את השאלה הקרדינלית אודות קיום יחסי מין לטריוויאלית.

במהלך ההכנות לחתונה, בילי קלייד מצליח לעורר את חרדותיו של שייק ביחס להשלכות האפשריות של איחוד הטרנסקסואלי. בטקס החתונה עצמו משיב שייק ב"לא" לשאלתו של הכומר האם הוא מוכן לשאת את ברברה לאישה; במהומה הגדולה שנוצרת בכנסייה מתחמקים בילי קלייד וברברה לחוף הים. בחוף הים שואלת ברברה את בילי קלייד: "האם אתה רוצה להתחתן איתי?" בילי קלייד עונה: "לא", אבל מציע במקום זאת שהם ייסעו יחד להוואי. היא משיבה בתמיהה: "אבל מה נעשה שם?"

פעמיים בסוף הסרט נאמרת המלה "לא" ביחס לחתונה/נישואין: שייק מסרב ברגע האחרון להינשא לברברה; בילי קלייד, האחראי הישיר לסירובו של שייק, מצליח לסכל את החתונה; אך בניגוד לצפוי, הוא אינו עושה זאת כדי להינשא לברברה. בניגוד לקומדיות הרומנטיות הקלאסיות בהן התבטל טקס נישואין (*It Happened One Night; The Philadelphia Story*) לפרטנר

השגוי לטובת איחוד הטרנסקסואלי לפרטנר הראוי, כאן ביטולו של טקס הנישואים אינו מוביל לטקס נישואין או איחוד עם פרטנר אחר. הסירוב הכפול להצעת נישואים מבליט את העובדה שאין כאן למעשה פרטנר שגוי; הדבר היחיד שהוא שגוי, כך מציע הסרט, הוא אקט האיחוד עצמו – המחויבות לזוגיות יציבה ונצחית. באופן הזה עורך הסרט דה-מיסטיפיקציה לא רק לטקס החתונה ומוסד הנישואים אלא גם לעצם הזוגיות עצמה – גם זו מתקיימת בטרטוריה בלתי-פורמלית.

באופן זה, טוען הנדרסון, מקעקעת קומדיה רומנטית זו את הבסיס עליו נשען ז'אנר הקומדיה הרומנטית. קומדיה רומנטית נשענת על ההנחה לפיה הגבר והאישה מוכנים, למרות כל המכשולים, לקיים חיים משותפים. הקומדיה הרומנטית *Semi-Tough* כופרת בהנחה בסיסית זו בהציגה גיבורים הבורחים מכל מחויבות ביחס לזוגיות. היעדר מחויבות, טוען הנדרסון, הוא ביטוי לצמיחתו של "סלף חדש" – היווצרותה של זהות עצמית המרוכזת בעצמה, ולכן אינה מסוגלת להכיל את האחר לאורך זמן. במצב עניינים זה, מסיק הנדרסון, אין לז'אנר הקומדיה הרומנטית כל סיכוי לשרוד, והיא למעשה מצויה בתהליך מתקדם של גוויעה. הבעיה המרכזית עם הדיאגנוזה של הנדרסון היא שהניתוח שלו שבוי בקונספציות מהותניות אודות הז'אנר. כמה אירוני שגישתו המהותנית של הנדרסון מיושמת דווקא על טקסט ז'אנרי שאחד המאפיינים התמטיים שלו היא חתירה תחת תופעות מהותניות; חתירה זו מתבטאת הן במישור של אפיון אחד הפרוטגוניסטים (הכרזתו של הפרוטגוניסט שייק כי הוא ניחן באנרגיות תרפויות- "יש לי את זה") והן ביחס לקונבנציות המסורתיות של הז'אנר (ביטולו של טקס חתונה אחד אמור להוביל להתרחשותו של טקס חתונה אחר; אבחנה ברורה וחד-משמעית בין הפרטנר הראוי לפרטנר השגוי).

היבט מהותני נוסף שמעלה הנדרסון בהקשר ל- *Semi Tough* היא אופן ייצוגו של המין. הקומדיה הרומנטית הקלאסית לא עסקה במין ובמיניות, לפחות לא במישור הגלוי. מה שהיה אסור הוא לא עצם העיסוק במין, אלא ייצוגו הקולי והחזותי הישיר, הבלתי מקודד. סוד קסמה של הקומדיה הרומנטית, טוען הנדרסון, קשור בפעולת ההתקה או הסובלימציה של המין. קוד הצנזורה של הייס הפך לאחד היתרונות הגדולים של הקומדיה הרומנטית – הוא סייע לה בעקיפין לכוון מוסכמת יסוד ז'אנרית ייחודית. הרגע בו מוסכמה אסתטית נרמסת ברגל גסה וישירה כל-כך היא עדות נוספת להנחה של הנדרסון לפיה אין לקומדיה הרומנטית אפשרות ממשית להמשיך להתקיים. אמפירית, תחזיתו של הנדרסון לא התממשה. העובדה שהז'אנר ממשיך להתקיים מוכיחה שטיעונו המהותניים של הנדרסון אודות הקומדיה הרומנטית אינם עומדים במבחן המציאות. יותר מזה, דווקא התממשות כמיהתו של הנדרסון לקומדיות רומנטיות כמו שנעשו בתקופה הקלאסית הייתה מובילה לקריסתו והיעלמותו של הז'אנר. במידה רבה, דווקא הדיאלקטיקה של שינוי של חלק ממוסכמות הז'אנר תוך כדי שימורן של מוסכמות אחרות מהווה תנאי הכרחי להמשך קיומה של צורה קולנועית זו.

דיאלקטיקה זו מתרחשת לא רק במעבר מתקופה לתקופה; לעתים היא מתרחשת בתוך תקופה או מעגל ז'אנר מסוים. דוגמא מובהקת לכך היא ההבדל בין האופן בו מתייחס הסרט *Semi Tough*

לרעיון של נישואים ומחויבות זוגית לבין האופן בו מטפל הסרט *Bob & Carol & Ted & Alice* (בוב, קרול, טד ואליס, 1969) בסוגיה זו. שני הסרטים ממקמים את הפרוטגוניסטים שלהם בהקשר של גילוי ומימוש עצמי באמצעות סדנאות המבוססות על תורות מהמזרח הרחוק, המבקשות להחזיר את הסובייקט אל עצמו, להאמין ולבטוח בעצמו – לחפש את התשובות לשאלות באמצעות התחברות מחודשת לאני הפנימי ולא למישהו או משהו שהוא חיצוני להם. בשני הסרטים מתבקשים הפרוטגוניסטים להחזין תחושות של כאב, צער, לפרוק יצרים, להשתולל. שני הסרטים גם מתייחסים באופן ביקורתי ואירוני למידת תקפותם של תורות מזרחיות אלה. אך בעוד שבסרט *Semi Tough* הדמויות עצמן – או לפחות חלק מהן – מתייחסות באופן אירוני, ספקני ומשועשע כלפי תורות אלה, הרי שבסרט *Bob & Carol & Ted & Alice* נוצרת האירוניה כתוצאה מהפער בין יחסן הרציני של הדמויות כלפי תורות אלה ורצונן ליישם זאת בחיי היום-יום שלהן לבין היחס הביקורתי שנוקט הסרט כלפי גוף ידע זה. כמו כן העובדה - כפי שמציינים קגין ודריי (Cagin and Dray, 1984:95) שהפרוטגוניסטים הם גברים ונשים שחצו את גיל שלושים הופכת את ניסיונם לנהל אורח חיים ליברלי ומתירני לפתטי.

הבדל נוסף בין הסרטים מתבטא בעובדה שהפרוטגוניסטים בסרט *Semi Tough* אינם זקוקים למעשה לסדנאות שתכליתן לשקם את האגו שלהן; הם מודעים לחלוטין לרצונותיהם ולתשוקותיהם; הם דוחים את אופציית הנישואין משום שהם חוששים מפני מחויבות הכרוכה בויתור ופשרנות. לעומת זאת, הפרוטגוניסטים בסרט *Bob & Carol & Ted & Alice* נשבים בקסם תפיסות העולם שיובאו מהמזרח משום שהדבר מהווה עבורם אפשרות לממש הרפתקאות מיניות מבלי להתמודד עם המסגרת הזוגית והמשפחתית המדכאת. לכן בניגוד לסרט *Semi Tough*, מסתיים הסרט *Bob & Carol & Ted & Alice* באישושו המחודש של מוסד הנישואים.

Bob & Carol & Ted & Alice בוחן את מידת יכולתו של זוג נשוי, בוב (רוברט קלאפ) וקרול (נטלי ווד), לממש "נישואים פתוחים". בתחילת הסרט הם משתתפים בסדנה לפתיחות ומודעות עצמית המתקיימת באזור מבודד, המנותק כביכול מהציביליזציה המגבילה והמדכאת. במהלך ההתכנסות נראות נשים חפות מכל מבוכה מפקירות את גופן לקרני השמש של קליפורניה; אחרים עסוקים במדיטציה; זוג נראה כשהוא מתבודד ביער, נוגעים זה בזה ברכות ובעדינות. המדריך פותח את הסדנה במונולוג אודות מצבה של האהבה בעידן הניכור: מדברים על אהבה, אך לא חשים אותה. הוא מציע למשתתפים להתבונן ולהעניק, להיפתח, ללמוד משהו אודות הזולת, להעניק לרגש את המקום הראוי לו. השיח השליט במהלך הסדנה עוסק בשחרור אנרגיות, חשיבות הכנות ואמירת האמת.

העמדה שנוקט הסרט ביחס לשיח זה היא אירונית במובהק והיא נובעת בשל פער בין תכניו של שיח הרגשות לבין האופן בו מוצג שיח זה. כך למשל פורצת אחת המשתתפות בבכי מר מיד לאחר שהמנחה עודד את המשתתפים "לשחרר אנרגיות, לתת לזה לצאת". בתגובה לבכייה מקיפים אותה המשתתפים ומעודדים אותה להמשיך ולבכות, כדי "להשתחרר". באמצעות התגובה

המכנית המהירה בה נענים משתתפי הסדנה למנחה, המסומן כ"כריזמטי", מבקש הסרט לחשוף את הממד הפיקטיבי והפרפורמטיבי של תהליך הזיכוך שהם חווים. האופן האקסצנטרי בו מוחצנים הרגשות, הרעיון שתהליך ההשתנות יכול להתרחש במרוצת סדנה "חוויתית" הנמשכת יממה אחת בלבד, הרעיון שהמשתתפים אינם נדרשים לשנות במקביל את סגנון חייהם הבורגני – כל אלה מבליטים את מופרכות הרעיון של שינוי מנטלי ממשי.

בעקבות הטלטלה הרגשית שחווים בוב וקרול הם הופכים למיסיונרים אדוקים ומנסים לשכנע את חבריהם הטובים, טד (אליוט גולד) ואליס (דיאן קנון), להיות שותפים לחוויה המתקנת שהם חוו. בסצינה בה מבליים הרביעייה במסעדה מהוגנת הם כופים על טד ואליס אינטימיות מביכה: הם נוטלים את ידיהם ומשלבים אותם בידיהם; קרול ובוב אומרים להם כמה הם מרגישים קרובים אליהם. חווית הכנות הופכת להיות בהמשך אליבי לקיומם של קשרים מיניים מחוץ למסגרת הנישואים של בוב וקרול. בוב מספר לקרול רעייתו אודות מגע מיני מזדמן עם סטודנטית בלונדינית בבית-מלון, תוך שהוא מוסיף: "אני מספר זאת למען עצמנו". הרעיון הוא שאמירת האמת, מבלי להסתיר דבר, הוא המפתח לתקינותו של הקשר הזוגי – גם אם האמת קשורה בבגידה. קרול מעריכה את כנותו של בוב, ולכן היא גם אינה חשה פגועה: "אתה משתף אותי במשהו שהוא כל-אישי; אני מרגישה אליך קרובה מאי פעם; זה מרגש אותי שאתה בוטח בי; לא עשית שום דבר רע; אתה גבר מושך ונפלא; אתה אוהב את אשתך וילדך – ואני אוהבת אותך".

עם זאת, כאמור, העמדה שנוקט הסרט חושפת את מערכת השקרים של הזוג הבורגני. קרול אומרת לבעלה שהיא לא יכולה לקנא בגלל מגע פיזי חד-פעמי עם איזה בלונדינית טיפשה. קרול מבקשת לעודד את עצמה בתייגה את המאהבת הבלונדינית כטיפשה ולכן כמי שאינה מסכנת את המשך קיומו של התא המשפחתי. הצחוק מתעורר כשבוב אומר לה שהבלונדינית אינה טיפשה אלא סיימה תואר שני באוניברסיטת ברקלי. בהמשך גאה קרול לספר לטד ואליס אודות הרומן של בוב. באמצעות הסיפור היא מבקשת להגדיר את יחסיהם המיוחדים כזוג נשוי. אקט חשיפת פרטי הרומן באופן פומבי ממקם את בוב וקרול כזוג אקסצנטרי ואקסביציוניסטי. הדבר מתבטא לא רק בחשיפה, אלא בניסיון של בוב וקרול לגייס את הסיפור כדי לייצר מרחב אינטימי ומיני שבמסגרתו יתפתו טד ואליס להיות שותפים לאורגייט מין.

טד ואליס מתעלמים מהרמיזות הבוטות של בוב וקרול, אך הויכוח הקולני המתעורר ביניהם במהלך הנסיעה לביתם מבהיר שסיפור הרומן של בוב עורר בהם את המודחק. הקונפליקט ביניהם נסוב סביב השאלה מה חמור יותר – עצם אקט הבגידה של בוב (אליס) או אקט הווידוי (טד). טד, ממהר להרגיע את אשתו בהצהירו שהוא אינו נמנה על "חמישים מיליון הגברים הבוגדים ברגע זה בנשותיהם". הצהרת הנאמנות של טד עומדת בניגוד לתשוקה המינית שהוא מפגין – תשוקה המתעוררת בעקבות סיפור הרומן האסור של חברו בוב. טד מבקש להגיע לפורקן מיני עם אליס, אך זו אינה נעתרת לו. סצינה זו, המתארת קונפליקט על רקע מיני, תהפוך לאחת הסצינות המרכזיות בקומדיות הרומנטיות שביים וודי אלן בשנות ה-70. טד מנסה באופן מגושם לעורר את אליס, אך זו מגיבה בתקיפות שאין לה מצב רוח לסקס: "אתה רוצה שאני אעשה משהו בניגוד לרצוני? אתה רוצה שנעשה את זה בלי שיהיה לי חשק בכלל?". טד משיב ללא היסוס: "כן". אליס, מאוכזבת מתשובתו, נשכבת על המיטה, מפשילה את כותונת הלילה שלה, ואומרת לו: "תעשה מה

שאתה רוצה". אלא שהאקט המיני לא מתממש לבסוף לאחר שמתברר להם שהגוללות למניעת הריון אזלו.

גם אם הנתון הסטטיסטי שמציג טד אודות שיעורי הבגידה של גברים נשואים נשמע מופרז, יש בו כדי להצביע על תופעה חדשה המאפיינת את תרבות המין באמריקה. הסוגייה קשורה הן למשבר מוסד הנישואים והן לאופן בו מחלחל השיח החדש אודות המין אל מעוז הבורגנות. המין מוצג בסרט זה כביטוי לחופש ושחרור ממגבלות הציוויליזציה הבורגנית. בוב וקרול, נשואים והורים לילד, מבקשים להציג עמדה "בריאה" ו"טבעית" ביחס לגוף ולמין. רעיון השחרור והחירות המינית מזוהה עם תפיסות אנטי-קפיטליסטיות אודות בעלות וחזקה של הגוף. האוטונומיות של הגוף קשורה הן להשתחררות ממסגרות מדכאות של בעלות וחזקה של בן/בת הזוג והן לתשוקה לשבור את מסגרת המשפחה ולנתץ את גבולות האינטימיות. הסדנה שהזוג משתתף בה בתחילת הסרט חותרת לקראת זאת באמצעות חשיפת המשתתפים בפני אופציות שונות ומגוונות של אינטימיות, החורגות אל מעבר למסגרת האינטימית והרומנטית המוגבלת שמציעה מסגרת הנישואים.

עמדתו של הסרט – הן כלפי תפיסת עולם זו והן כלפי ניסיונם של הפרוטגוניסטים לממש תפיסת עולם זו – היא סטירית. הסרט לועג לאופן בו מייצרת הבורגנות מנגנונים רגולטיביים המאפשרים לאמץ או לנכס היבטים מסוימים של השיח הרדיקלי אודות המין מבלי לפגוע באמת במוסד הנישואים עצמו. כך למשל באמצעות הרעיון של "נישואים פתוחים" מבקשת הבורגנות לממש פנטסיות מיניות "אסורות", לתפוס את עצמה כ"כנה" ו"אמיתית", מבלי לערער על מוסד הנישואים עצמו, מבלי להעמיד בסכנה את המסגרת הזוגית. חוסר נכונותם של הפרוטגוניסטים לסכן או לערער את המסגרת הזוגית היא הסיבה המרכזית לכישלון פרוייקט הנישואים הפתוחים. במהלך הסרט תחוה גם קרול חוויה מינית עם גבר אחר; בוב מנסה לשלוט בתגובותיו הרגשיות הנסערות, מנסה לשמור על איפוק, אך אינו מצליח שלא לחשוף את האינסטינקט הבורגני; הוא מלין על כך שקרול בחרה לעשות זאת דווקא במיטתם המשותפת. במהלך הסצנה הוא ינסה להתנחם בעובדה שקרול לא עשתה זאת מתוך "אהבה" אלא בגלל משיכה פיזית חד-פעמית. הרעיון של קשר מיני נטול כביכול כל ממד אינטימי ורומנטי מהווה מנגנון רגולטיבי נוסף המאפשר לבני הזוג לאמץ את השיח המיני הליברלי מבלי לחוש מאוימים. יותר מזה, כדי לשכך את חרדת נוכחותו של גבר נוסף מתייחס בוב לגבר ששכב עם קרול כאל אובייקט שהואיל בטובו להשתתף בפרוייקט זוגי: "אנו עורכים ניסויים בחופש מיני", מסביר בוב למאהב הנבון.

פרוייקט זה מגיע לשיאו כשבוב, קרול, טד ואליס נוסעים לסוף שבוע במלון כדי לערוך שם אורגיה. הרעיון לשכור חדר במלון מקפל בתוכו תפיסה מוסרנית לפיה מין "אחר", "מלוכלך" יש לקיים מחוץ למרחב הביתי/משפחתי המהוגן ולמקם אותו במרחב הטרטופי:

"ישנן הטרטופיות ששערי הכניסה אליהן נראים פשוטים לגמרי, אבל על פי רוב הם מסתירים הדרות משונות; כל אחד יכול להיכנס למיקומים הטרטופיים אלה, אבל למען האמת, זו אינה אלא אשליה: נדמה לנו שנכנסנו, אבל בעצם הכניסה שלנו הודרנו ... כך למשל בחדרי המוטלים האמריקאיים המפורסמים שנכנסים אליהם עם המכונית ועם המאהבת, ושבמסגרתם המיניות

הלא-חוקית מוסתרת לגמרי ומוצאת מקלט גמור – היא מתקיימת במרוחק ועם זאת בלי להיות חשופה לכל רוח" (פוקו, 2003 : 18-19).

הפרוטגוניסטים מתפשטים בהדרגה ונכנסים למיטה משותפת מתוך תחושת חטא קדמונית, כמעט טאבואית, לממש משיכה מינית בין חברים. המבוכה שתוקפת כל אחד מהם מלמדת אותם אודות הפער בין פנטסיה מינית לבין הפרקטיקה הכרוכה במימושה; ישנן פנטסיות שראוי שישארו בגדר פנטסיה, משום שהניסיון לממש אותה גובל בגילוי עריות (טד מדווה שהקרבה האינטימית עם קרול מעוררת אצלו תחושה שהוא עומד לשכב עם אחותו). את המבוכה והמצוקה בה נתון טד הוא מכסה באמצעות ניסיון לפתח שיחה גברית עם בוב אודות שוק המניות הנסחרות בבורסה.

הקוד המוסרי הבורגני מהווה, אם כן, מכשול בדרך למימוש האורגיה. לאחר מספר ניסיונות מלאכותיים להתקרב ולנגוע זה בזה – רגעים המוצגים כנטולי כל תשוקה מינית ממשית – הם מוותרים משום שאף אחד מהפרטנרים אינו מעוניין לממש את הפנטסיה. עובדה זו מייצרת מעין תהליך למידה קולקטיבי שחווים כל הגיבורים במסגרתו הם ממירים למעשה את הנורמות והערכים בהם החזיקו. במסגרת ההמרה מתבטל פרויקט החירות המינית לטובת אישוש מחדש של המסגרת הזוגית הדיסקרטית. שני בני הזוג מתלבשים ויוצאים החוצה כדי להשתתף במעין מסיבה שתכליתה לחגוג את הזוגיות ההטרוסקסואלית. הסצינה, הנראית כמו מחווה לסרטו של פליני, **שמונה וחצי** (1963), מציגה מספר רב של זוגות האוחזים זה בידו של זה תוך שהם חגים במעגל על רקע שיר הסיום: "מה שהעולם צריך זה אהבה; זה הדבר היחיד שיש ממנו כל-כך מעט". אישושה של הזוגיות בסוף הסרט, תוך כדי הבלטתה באמצעות ריבוי הזוגות האוחזים, מעלה על הדעת את סיפור התנכי אודות תיבת נוח; הנה ניצולי הסערה שאיימה להכחיד את העולם. הופעת הניצולים בזוגות מבקשת לאשש מחדש את הזוג כצורת הקיום האינטימית והרומנטית היחידה האפשרית. כל ניסיון לחתור תחת הסדר זה עשוי לסכן את המשך קיומו התקין של היקום.

העיסוק האינטנסיבי במין, יחסם השונה של גברים ונשים כלפי סוגיה זו, הזיקה בין מין לשחרור ומימוש עצמי, השפעותיהן של תורות מזרחיות על תפיסת העצמי של הסובייקט המערבי, משבר נישואים, נוכחותו הקבועה של הפסיכולוג בחייהם של הפרוטגוניסטים – אלה הן הסוגיות המרכזיות המעסיקות את התרבות האמריקנית שלאחר מהפכת ה'68. הסרט *Bob & Carol* גם הפתרון הנרטיבי שהוא מציע, מסגירה חרדה כלפי ביטוייה השונים של תרבות נגד זו. שחרור מיני, אתגור גבולותיה המוגדרים והיציבים של המסגרת הזוגית-משפחתית מוצגים בסרט כמהלכים "לא טבעיים", תוצר של אופנה חולפת. לעומת זאת, תחושות כמו קנאה, אשמה וספקנות המתעוררות אצל הפרוטגוניסטים כתוצאה מקיום יחסי מין מחוץ לנישואים מוצגים כטבעיים, מובנים מאליהם. השימוש בדימוי התנכי של תיבת נוח כמטאפורה לזוגיות נצחית וקבועה מדגישה זאת.

כמו הדמויות המרכזיות ב- *Bob & Carol & Ted & Alice*, גם הפרוטגוניסטים בסרט *Starting Over* הן דמויות בוגרות ובשלות, המשתייכים למעמד הבינוני גבוה. גם כאן מדובר בפרוטגוניסטים שתהליך התבגרותם התרחש על רקע השינויים החברתיים והתרבותיים שהתרחשו באמריקה בסוף שנות ה-60. וגם כאן משבר הנישואים מוצג כתוצר של קריאת התגר שקראה תרבות הנגד ביחס לאיחוד ההטרסקסואלי ולמוסד הנישואים. אלא שבניגוד לסרט *Bob & Carol & Ted & Alice*, הרואה בתרבות הנגד עצמה גורם בלעדי לסכנת פירוק מוסד הנישואים, הרי שהסרט *Starting Over* מפנה אצבע מאשימה כלפי רגישותה החדשה של האישה הנועה במה שמכנה קרוטניק (Krutnik, 1990: 63) "פמיניזם נרקיסיסטי", ורואה בה את המקור להתמוטטות מוסד הנישואים.

הסרט נפתח ברגע בו נפרדים פיל (ברט ריינולדס) וג'סי (קנדיס ברגן) פוטר, לאחר שנים ארוכות של נישואים. קומדיות רומנטיות קלאסיות המשתייכות לקטגוריה זו של שוויון בין המינים נפתחות בפרידה או גירושין, אך הפרידה, המוצגת במונחים קומיים, מסמנת את זמניותה של הפרידה. המבנה הנרטיבי של הנישואים מחדש שזור בסיטואציות קומיות המתרחשות בין בני הזוג הפרוד. כאן, לעומת זאת, הנימה השלטת של הפרידה היא רצינית. באמצעות הדיאלוג בין בני הזוג מתברר שמשבר הנישואין נובע מתשוקתה של האישה להגדיר את זהותה בעיקר באמצעות טיפוח הקריירה שלה כזמרת המבצעת את השירים שכתבה. ג'סי חשה שהנישואים מונעים ממנה לגלות את העצמי האמיתי שלה. פיל מנסה לשכנע אותה שהפרידה מיותרת, שבחוץ היא לא תמצא שום דבר חדש – רק אותו (את פיל) בחליפה אחרת. הוא מתקרב אליה בתקווה ליצור סיטואציה אינטימית, אך ג'סי דוחה אותו.

העמדה שמביע הסרט ביחס לרצונם המנוגד של בני הזוג היא חד-משמעית לטובת פיל. הדבר מתבטא בכך שג'סי בחרה בקריירה מוסיקלית לאחר שנכשלה בניסיונותיה להפוך לצלמת וציירת. בהמשך, כאשר פיל אורז בגדים במזוודתו הוא מגלה מכתב אהבה שכתב לה הבוס שלו; לבסוף, כשהוא עוזב את הדירה נשמעת ג'סי שרה בקול צורמני ומזויף. בכך מאשר הסרט את הסקפטיות שמגלה פיל בכל הקשור לסיכויי הצלחתה של ג'סי כזמרת. מלות השיר מסגירות תפיסת עולם המורכבת מקלישאות אודות מימוש ושליטה עצמית:

It's gonna be easy for you

To do what you gotta do,

Stand up on your own,

You got it made.

It's gonna be harder for me, But this woman's got a right to be,

More than a shadow for her man.

כבר בתחילת הסרט, אם כן, מסומנת ג'סי כאחראית הבלעדית לפירוק הנישואים. בו-זמנית היא גם מסומנת כפרטנרית השגויה, וכמי שלא תוכל להיות שותפה בעתיד לאיחוד הטרסקסואלי

מחודש. בניגוד ל"אישה החדשה" שמייצגת ג'סי, מרילין (ג'יל קלייבורג) מוצגת כאלטרנטיבה נוחה ובלתי מאיימת עבור פיל: עמה הוא מסוגל לקיים קשר רגשי, אינטימי ורומנטי המעניק לו תחושה של שליטה וביטחון. תחושות אלה אינן נובעות מאופייה הנינוח והשלו של מרילין – להפך, היא מפגינה נזירותיות המזכירה את הדמויות הנשיות בקומדיות הרומנטיות שיצר וודי אלן בעשור זה. אך בניגוד לדמויות הנשיות ששרטט אלן, הנזירותיות של מרילין אינה תולדה של ספקנות ביחס לתכליתו ומהותו של האיחוד ההטרסקסואלי אלא תוצר של ייאוש מהאפשרות לממש איחוד הטרסקסואלי יציב וממושך, שהיא כה עורגת לו.

ספקנותה של מרילין ביחס למימושו של האיחוד אינו נובע מחוסר נכונותם של גברים להתחייב לקשר מסוג זה; להפך, פיל מבטא אף הוא כמיהה רבה לקשר רומנטי חדש. אלא שהספקנות, המתבטאת בסדרה של סיטואציות המבטאות עוינות ואיבה בין המינים, מהווה מכשול שקשה לצלוח אותו. ספקנות וחשדנות הדדית מתבטאת כבר במפגש הראשון בין פיל למרילין, עוד לפני שהם הכירו זה את זה. הסצינה מציגה את שניהם צועדים בשעת לילה מאוחרת לאותו יעד – ביתו של אחיו ואשתו שהזמינו אותם לארוחת-ערב במטרה להפגיש ביניהם. הפרוטגוניסטים אינם מכירים זה את זה, ולכן אינם מודעים לעובדה שעוד מעט ייפגשו באותו מקום. פיל צועד במקביל למרילין וזו בטוחה שהגבר הצועד במקביל אליה עומד לתקוף אותה; היא מגבירה את קצב הליכתה במטרה לחמוק ממנו, אך אינה מצליחה. לבסוף היא פונה אליו ומאיימת: "תעוף ממני, יש לי סכין ואני אחתוך לך את הביצים המזוינות שלך".

בהמשך הסרט מוצגת איבה הדדית זו במונחים של תופעה חברתית-תרבותית. הדבר מתבטא בסדרה של סצינות המציגות סדנאות תמיכה של גברים ונשים גרושות. סדנאות אלה מובחנות היטב מבחינה מגדרית. שתי הסדנאות מתרחשות באותו מרחב: בתחילה מתקיימת סדנת הגברים וכשהיא מסתיימת הם מפנים את החלל עבור סדנת הנשים המתקיימת מיד לאחר מכן. הנשים נוהגות לקיים מהומות קולניות במטרה להחיש את תנועת הגברים החוצה. ובעוד הגברים עולים במדרגות בדרכם החוצה, יורדות הנשים באותן המדרגות – מתעלמות במופגן מנוכחותם. אמנם סצינות אלה מבליטות בעיקר את נקודת מבטם של הגברים המשתתפים בסדנה, והן מציגות אך ורק את גרסת הגברים באשר לאיבה הרוחשת בין המינים, אך העובדה שגם נשים מקיימות סדנאות תרפויטיות מסוג זה יוצרת מאזן אימה מגדרי.

ועם זאת, התמקדותו של הסרט במה שמתרחש בסדנת הגברים הגרושים, כמו גם ההתמקדות בדמותו של פיל הפרוטגוניסט, יוצרת חוסר סימטריה בין הפרוטגוניסטים. בדומה לקומדיות הרומנטיות של וודי אלן, בהן אדון בהמשך, גם כאן הפוקליזציה של הסרט היא גברית. בהקשר זה טוען קרוטניק:

"The desires of both Jessie and Marilyn are thus cast in terms of Phil's desire, in relations of obstruction to or compliance with his desire. The problematic of female desire and identity, although raised overtly by the film, thus becomes fundamentally subjugated to a highly conventional romantic

comedy plot and subsumed to the question of finding suitable romantic partner for the hero" (Krutnik, 1990: 64).

הסיטואציות המלנכוליות בהן נתון פיל לאחר פרידתו מג'סי מדגישים זאת. כך למשל הוא נראה כמו ילד אבוד וחסר אונים כשהוא מגיע בתחילת הסרט ללון בבית אחיו. אחיו מציע לו את חדרו של בנו הבוגר שזה עזב את הבית, מציע את מיטתו ומכסה אותו בשמיכה כאילו היה פיל אביו. בהמשך, כשפיל עובר לגור בדירה שכורה, הוא ישן בשק שינה. בסצינה אחרת הוא נראה גלמוד ואומלל כשהוא מאזין לשיר הנושא של הסרט *The Way We Were* (נח היינ, 1973) בביצועה של ברברה סטרייסנד, המסמן את ערגתו לאשתו לשעבר. כל האפיזודות הללו מסמנות את פיל כדמות גברית שרואי (Rowe, 1995: 196) מכנה: "the melodramatized man" ומתכוונת בכך להצגת גיבור המתאפיין ברגישות וסבל המגויסים לצרכיו האישיים. באופן הזה הופכת רגישותו וסבלו של הגיבור מקור לעוצמה נרקיסיסטית. בהקשר של הסרט, עפ"י עמדה זו, אין הבדל משמעותי בין ג'סי לפיל: שניהם מבטאים דפוסי התנהגות נרקיסיסטיים. ההבדל ביניהם נובע מהאופן השונה בו מתייחס הסרט לנרקיסיזם זה; בעוד שג'סי מוצגת באופן מגוחך, הנרקיסיזם של פיל מוסווה באמצעות המעמדים המלנכוליים שהוא חווה – מעמדים המסמנים אותו כרגיש ופגיע.

לעומת הנרקיסיזם של פיל וג'סי, מרילין מוצגת כחברתית יותר. הדבר מתבטא הן באמצעות עיסוקה כגננת מוסמכת בגן-ילדים, המעניקה ממרצה ומניסיונה לטובת הילדים והן באמצעות הצגת בדידותה ורווקותה במונחים של שגרה, סגנון חיים – שגם אם אינו הסגנון המועדף עליה, היא אינה מלינה על כך. היא אינה מבקשת את רחמיו של העולם, כפי שעושה זאת פיל. ההבדל בין האופן בו כל אחד מהפרוטגוניסטים חווה את רווקותו ובדידותו מאפשר להתייחס ליחסי הכוח ביניהם במונחים שוויוניים ומאוזנים. הממד האימהי שמקרינה מרילין בזכות מקצועה כגננת מאפשר לפיל לחוש בטוח ומוגן במחיצתה. מצד אחר, כדי לזכות בכך מכריחה מרילין את פיל ללמוד להתחייב, לוותר על פנטסיית האיחוד המחודש עם אשתו לשעבר, ג'סי.

היבט נוסף המאפשר להתייחס לקומדיה רומנטית זו במונחים שוויוניים הוא כמיהתם המשותפת של הפרוטגוניסטים למרחב פרטי בטוח ומגונן. פיל חש פגיע ברגע שהוא עוזב את הבית בו התגורר עם ג'סי במשך שמונה שנות נישואיהם. כשג'סי מזמינה אותו לחדרה בבית-המלון, הוא מרגיש מנוכר ומרוחק במרחב הסטנדרטי וחסר הייחוד המאפיין חדרים בבתי-מלון. למרילין אמנם יש בית משלה, אך היא לא מרגישה בטוחה ומוגנת בו ולכן היא נועלת את דלת הכניסה במספר רב של מנעולים ובריחים. כמו כן, כשפיל מגיע לראשונה לדירתה, היא מתאמצת להצניע שוקר חשמלי המשמש להגנתה, ומתרצת זאת ב"עצבנות". בסצינת הסיום, כשפיל מבקש מג'סי שתינשא לו, הוא מתאר את עתידם הרומנטי המשותף במונחים ביתיים/משפחתיים מובהקים: לגדל ילדים, להזדקן יחד, לטבול את השיניים התותבות באותה כוס. הסצינה מסתיימת לצלילי יצירתו המפורסמת של מנדלסון, "Wedding March". הפתרון הנרטיבי של איחוד הטרנסקסואלי

המעגן בטקס חתונה עתידי מחוזק באמצעות סצינת כותרות הסיום המציגה את חברי סדנאות הגברים והנשים הגרושים מתמזגים לקבוצה אחת הטרוגנית במסיבת חג המולד.

התרה נרטיבית זו המסתיימת באיחוד הטרוסקסואלי מזכירה במידה רבה את סיום הסרט *Bob & Carol & Ted & Alice*. שתי קומדיות רומנטיות אלה חותמות את הנרטיב באמצעות חגיגת וקידושה של הזוגיות – חגיגה המתבטאת בריבוי של גברים ונשים הנוטלים חלק באקט האיחוד. כמו כן, בשני הסרטים האיחוד מתרחש על רקע של דחיית רעיונות וערכים המזוהים עם מהפכת המין (*Bob & Carol & Ted & Alice*) או עם פמיניזם (*Starting Over*). לא במקרה, אם כן, נחגגת זוגיותם של הפרוטגוניסטים על רקע חג המולד.

לכן ניתוחו של קרוטניק (Krutnik, 1990), הכורך את הסרט *Starting Over* יחד עם הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן - *Annie Hall* (1977) ו- *Manhattan* (1979) הוא פרובלמטי. האינטרפטציה של קרוטניק מבוססת על נוכחותו של מוטיב החוזר בשלוש הקומדיות הרומנטיות הללו; בכולן יש ביטוי לחרדה גברית מפני נוכחותה של אישה משוחררת שהמוטיבציה המניעה אותה היא הגשמה או מימוש עצמי ולא איחוד הטרוסקסואלי; נתון זה מכונן גבריות מלודרמטית המתאפיינת בכמיהה עזה לכינונו של איחוד הטרוסקסואלי בנוסח ה- "old fashioned love". הבעיה המרכזית עם הניתוח של קרוטניק קשורה בעובדה שהסרט *Starting Over* אינו מסתיים כפי שהקומדיות הרומנטיות של וודי אלן מסתיימות. האיחוד ההמוני המאפיין את סיום הסרט *Starting Over* שונה לחלוטין מהאופן בו מסתיימות הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן. הבדל משמעותי נוסף קשור בעובדה שהפרוטגוניסט בקומדיות הרומנטיות של וודי אלן נמשך לנשים "משוחררות" ודעתניות למרות שלבסוף הוא ננטש על-ידן; לעומת זאת, ב- *Starting Over* מבקש הגיבור לממש אהבה רומנטית ואיחוד הטרוסקסואלי עם אישה המהווה אנטי-תזה לאשתו לשעבר.

ניתוח מדוקדק של שני סרטיו של וודי אלן יאפשר לעמוד על הממד הרדיקלי והחתרני של קומדיות רומנטיות אלה, גם אם על פניו הן עוסקות בתמות דומות שמעלה הסרט *Starting Over*.

Annie Hall: סיפורה של אהבה בלתי אפשרית

סרטו של אלן משלב מספר ז'אנרים - קומדיה רומנטית, קומדיה-קומית (comedian comedy) ומלודרמה. מבחינה נרטיבית, שובר אלן את המבנה המסורתי של הקומדיה הרומנטית. במקום להציג את תהליך האיחוד באופן כרונולוגי, מעדיף אלן לסקור את הרומן של אלבי (וודי אלן) ואנני (דיאן קיטון) באמצעות קפיצות אחורה וקדימה בזמן. בנוסף לכך, הוא מרבה לסטות

מסיפור האהבה עצמו לקטעים נון-דיאגטיים (המונולוג הקומי בפתיחה; הפגישה הדמיונית עם מרשל מקלוהאן; קטע אנימציה של סיפור שלגייה).

המבנה הנרטיבי המקוטע, העצבני, השבירה של הנרטיב הקלאסי - אקספוזיציה, פעולות מסבכות ופתרון עלילתי של הפי-אנד - משקף במידה רבה את הקושי לשמר מערכת יחסים זוגית יציבה בעידן שבו קונספציות מסורתיות של אינטימיות הטרנסקסואלית הולכות ומאבדות מתוקפן. הסרט נפתח במונולוג של הפרוטגוניסט אלבי, באופן המטשטש את האבחנה בין הדמות לבין השחקן המגלם אותה. הדמות/שחקן הנושא את המונולוג אינו מציג את עצמו. הוא מניח שהוא מוכר. הוא מציין את גילו ואת העובדה שהוא הולך ומקריח. עובדה זו מסייעת ליצור תחושה כי מדובר בסרט אוטוביוגרפי⁶. העובדה שהסצינה מוצגת בשוט אחד, כשהדמות מישרה מבטה למצלמה - כלומר לצופה, מחזקת תחושה זו. הידיעה אודות הקשר הרומנטי החוץ-טקסטואלי בין אלן לקיטון תורמת אף היא לתחושה שהסרט מבוסס על חומרי חיים אוטוביוגרפיים.

בשלב מסוים במונולוג מזכיר אלבי את העובדה שהוא ואנני נפרדו. הגיבור מנסה להבין מה היו הסיבות לכישלון: רק לפני שנה הם היו מאוהבים. קודם לכן הוא מספר את הבדיחה הידועה של גרוצ'ו מרקס: "אני לא רוצה להיות חבר במועדון המקבל אנשים כמוני כחברים". בסיום הבדיחה מציין אלבי/אלן שהבדיחה של הקומיקאי מרקס מהווה מפתח להבנת יחסיו עם נשים. ועם זאת, כפי שיתברר בהמשך, האנלוגיה בין הבדיחה של מרקס ליחסיו של אלבי עם נשים אינה מדויקת. זוהי הגיבורה, אנני, שלא רוצה להיות חברה במועדון בו מצויים גברים מהסוג של אלבי. במלים אחרות, הגיבורה היא זו שמחליטה לשים קץ לקשר הרומנטי עם אלבי.

באמצעות סצינת המונולוג בפתיחת הסרט מנסח הסרט את חריגותו ביחס לקונבנציות של הז'אנר. סטייה ראשונה קשורה בהחלטה להציג את עלילת הסרט באמצעות נקודת מבטו הסובייקטיבית של הגבר. ברוב הקומדיות הרומנטיות, אם לא בכולן, לא ניתנת עדיפות לנקודת מבט גברית או נשית, גם כאשר יחסי הכוח נוטים בבירור לצד זה או אחר; העלילה נפרסת לעיני הצופה באמצעות מספר מובלע. נקודת מבטו של אלבי מבקשת לקדם את גרסתו של הגבר לנסיבות שהובילו לפירוקו של הקשר הרומנטי. אלבי מספר: "אנני ואני נפרדנו. אני מנסה להבין מה קרה. לפני שנה היינו מאוהבים". נוסח זה מסגיר עמדה מובלעת המאשימה את אנני בפרידה. חריגה שנייה קשורה לעובדה שסופו של הרומן נחשף כבר בתחילת הסרט. תחבולה זו עומדת בניגוד גמור למערך הציפיות שמפתח הצופה ביחס למוסכמות ז'אנר הקומדיה הרומנטית:

"As spectators we have a privileged insight into the 'truth' of the situation, knowing for example that A really does love B despite the circumstances which suggest to them the contrary... the spectator is certain that all will be resolved in the end... and unlike the spectator, the characters operate without the security of knowledge that the union is inevitable" (Neale & Krutnik, 1990: 141-142).

הסטייה שמבצע הסרט *Annie Hall* היא קריטית משום שהכרזת גיבור הסרט שהקשר בינו לבין אנני הסתיים גורמת לשיבוש מוחלט של ציפיות הצופה. התובנה שהצופה מצויד בה, פרי ידע וניסיון קודם, הופכת באחת ללא רלוונטית. הסכמה הקוגניטיבית הדפוסית⁷ שמחזיק הצופה ביחס למהלך הנרטיבי של הקומדיה הרומנטית קורסת אל מול הכרזתו של אלבי. מכאן שגם פערי הידע הנוטים תמיד לטובתם של הצופים אודות האיחוד ההטרסקסואלי הצפוי בסיום הנרטיב אינו תקף במקרה זה.

חריגה שלישית שמבצע הסרט ביחס לקונבנציות של הקומדיה הרומנטית קשורה לעצם העובדה שהרומן מסתיים בפרידתם של הפרוטגוניסטים. חריגה זו היא אמנם תופעה שכיחה יחסית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-70, אך היא עדיין מהווה סטייה ביחס למוסכמות של הז'אנר. בהקשר של כלל הקומדיות הרומנטיות שביים וודי אלן הופך אקט הפרידה והיעדר האיחוד ההטרסקסואלי לאחד המאפיינים התמטיים המרכזיים ביצירתו. מאפיין זה משתלב בנטייה נוספת של וודי אלן לעצב טקסטים רפלקסיביים, המכריזים על מודעותו של היוצר לתהליך היצירה. בסרט זה מתבטאת נטייה זו בסוף הסרט, כאשר אלבי כותב מחזה המבוסס על הקשר הרומנטי שלו עם אנני. במחזה בוחר אלבי לשנות את הסוף: במקום פרידה, חוזרים בני הזוג זה לזו; האישה מחליטה לעזוב את לוס-אנג'לס ולחזור עם אהובה לניו-יורק, אך מוותרת לבסוף והמחזה מסתיים בהפי-אנד, כשבני הזוג מתחבקים. מה שקורה במחזה אינו מתרחש בחייו של אלבי סינגר: המציאות מסובכת ומורכבת יותר מהאמנות, מכריז אלבי בסוף הסרט. כך, באמצעות המחזה, מסגיר אלבי את עמדתו ביחס לרומן עם אנני.

הזיכרון הראשון שמעלה אלבי ביחס לאנני מייצג את שלב הידרדרות היחסים ביניהם. בסצינה זו מחכה אלבי בפתח אולם בית קולנוע לאנני המאחרת להגיע. כשהיא מגיעה לבסוף, היא מתלוננת על כאבי ראש איומים. הוא שואל אותה אם יש לה מחזור. היא מגיבה בעצבנות: "בכל פעם שיש לי כאב ראש או מצב רוח רע, אתה חושב שיש לי מחזור". הויכוח נמשך; אלבי עומד על כך שהוא לא ייכנס לסרט שהתחיל לפני שתי דקות: "אני טיפוס אנלי", הוא מעיד על עצמו. אנני מנסה לשווא לשכנע אותו שהם יחמיצו רק את הכותרות.

לבסוף היא נכנעת - והם הולכים לראות סרט אחר: *The Sorrow and the Pity* **הצער והחמלה**, (1969). הויכוח נמשך גם כשהם ניצבים בתור לקופת הקולנוע. היא מתאוננת שהיא החמיצה את התור לפסיכולוג כי היא ישנה יותר מדי; אלבי מנסה להסות את קולה כשהיא נוקטת סגנון אקסצנטרי בדברה על יחסי המין שלהם: "האם כולם חייבים לשמוע על יחסי המין שלנו?". המריבה, העוינות ההדדית, העצבנות המאפיינים בד"כ את השלב הראשון של החיזור בקומדיה הרומנטית מוצגים כאן כשלב כמעט אחרון לפני הפרידה הסופית. מה שמתואר ביניהם הוא מה קורה לבני הזוג לאחר שככל הנראה מיצו את קשריהם האינטימיים והרומנטיים. הריב כאן אינו מהווה מסווה למשיכה הדדית אלא להפך - לתחושת מיאוס. אנני מטיחה בו שהוא טיפוס אגוצנטרי: "מה שמעניין אותך בהחמצת הפגישה שלי עם הפסיכולוג זה איך זה ישפיע עליך - לא עלי".

אנני מתחילה לבקר באופן קבוע אצל פסיכולוג לאחר שיחסייה עם אלבי נקלעו למשבר. הוא זה שמעודד, ואף מממן, את הטיפול. בתור לקולנוע מטיחה בו אנני שהסיבה לכך שהוא עודד אותה ללכת לטיפול נבעה ממניעים אגוצנטריים. אלבי קיווה שהטיפול התרפויטי ישפר את היחסים המיניים שהלכו וגוועו. תדירות קיומם של יחסי מין מוגדר כמדד מרכזי לקביעת מידת חיותו וחיוניותו של הקשר הרומנטי בין בני הזוג. זו גם השאלה שהפסיכולוג/סקסולוג שואל כל אחד מהם. הקריטריון שקובע עד כמה אלבי ואנני מאושרים יחד הוא מס' הפעמים בהם הם נוהגים לקיים יחסי מין.

סצינת הטיפול התרפויטי בסרט מזכירה את השמיכה שמותח הפרוטגוניסט בקומדיה הקלאסית *It Happened One Night*. בסרט זה שימשה השמיכה מטאפורה לחומת יריחו וייצגה בו בזמן אנטגוניזם הדדי ותשוקה מינית אסורה. בסרט *Annie Hall* נחצה הפריים לשני חלקים: בחלקו הימני של הפריים נראה אלבי בעת טיפול פסיכואנליטי, ואילו בחלקו השמאלי נראית אנני בסיטואציה דומה. המסך החצוי מסמל את גוויעתו של הקשר הרומנטי, את התהום שהולכת ונפערת ביניהם. במהלך הסצינה הטיפולית מתאונן אלבי שהם כבר לא צוחקים יותר; אנני מדווחת על מצבי רוח רעים, אך גם על כך שהטיפול סייע לה להיות קשובה יותר לרגשותיה, ולהיות מחוברת יותר לעצמה. בתוך כך היא גם מהרהרת באפשרות לקיים קשר רומנטי ואינטימי עם נשים. הרהורים נרקיסיסטיים אלה של אנני מהדהדים את אבחנתו של הנדרסון (Henderson, 1978) אודות כינונו של העצמי החדש – הנרקיסיסטי, זה המרוכז בתחושותיו וברעיון ההגשמה והמימוש העצמי, עיוור לחלוטין לנוכחותו וצרכיו של האחר. נוכחותם הבר-זמנית של שני הפרוטגוניסטים על המסך בסיטואציה טיפולית-תרפויטית מדגישה את העובדה שהנרקיסזם הוא תופעה סימפטומטית החוצה זהויות מגדריות.

מה שהופך, אם כן, את הקשר בין הפרוטגוניסטים לבלתי אפשרי הוא ההתרכזות העצמית שלהם בעצמם. באופן הזה הפרטנר המתאים/ראוי הופך, בשלב מסוים של היחסים, לפרטנר השגוי. אלבי ואנני ממלאים את שתי הפונקציות: מתאים/ה בהתחלה, לא מתאים/ה בסוף. ההבדל ביניהם נעוץ באופן בו מתייחס אלבי המספר לסוגיית אי-ההתאמה. אלבי המספר מפנה אצבע מאשימה כלפי אנני: תשוקתה להצליח, לממש את עצמה כזמרת מצליחה בהוליווד, היא הסיבה המרכזית לפרידה. כל עוד חסתה אנני תחת כנפיו המגוננות והפטרוניות של אלבי וטווח שאיפותיה היה צנוע, לא נשקפה שום סכנה להמשך קיומו של הרומן. המשבר החל ברגע בו החלה אנני לתבוע את עצמאותה. אלבי, כמספר, מסיר מעליו כל אחריות לכישלון יחסייהם. הוא מוצג, נכון יותר מציג את עצמו, לא רק כמי שלא השתנה כלל אלא כמי שגם לא נדרש כלל להשתנות. עצם הצגתו העצמית ככזה מסגירה את הנרקיסזם שלו עצמו. כך אן כך, רעיון ההתאמה הדדית הופכת להיות תכונה יחסית, לא אבסולוטית. לכן גם האהבה מוצגת במונחים זמניים ונזילים.

תהליך הלמידה, שלב הכרחי בכינונו של האיחוד ההטרסקסואלי, מתאפיין בדומיננטיות גברית. אלבי מעודד את אנני ללמוד, לקחת קורסים באוניברסיטה. כמו כן הוא מעודד אותה להאמין בכשרונותיה כזמרת. אלא שבניגוד לקונבנציה הז'אנרית תהליך הלמידה אינו מוביל לאיחוד בין בני הזוג אלא לפירוקו של הקשר. מעמדו של אלבי כמדריך/יועץ/מורה של אנני הולך ונחלש והוא

מאבד בהדרגה את הסטטוס שלו כדמות אוטוריטיבית. הוא מנסה לגרום לאנני לאהוב אותו בזכות כישוריו האינטלקטואליים וגם להפוך אותה למישהי הדומה/זהה לו: לקרוא את הספרים שהוא ממליץ עליהם; לראות את אותם סרטים שהוא אוהב; לחלוק עמו את האובססיה שלו לפסיכואנליזה. למעשה הוא דורש שהאחר - אנני - יתפקד כמראה של העצמי שלו. ולכן כאשר הוא מדבר על אותנטיות, הוא מתכוון למעשה לאותנטיות אשר עוצבה לחלוטין ע"י האישיות האגוצנטרית והנרקסיסטית שלו.

רגע המשבר מתרחש כשאנני מגלה ניצנים של התפתחות אינטלקטואלית ורגשית החורגת מיחסי הכוח שהגדירו עד עתה את יחסיהם ואשר הושתתו על הרעיון לפיו אלבי הוא המורה/מחנך המתייחס לתלמידתו הנצחית אנני בפטרונות ובהתנשאות. השינוי ביחסי הכוח מתרחש כאשר אנני לומדת, כפי שמציין גירגוס (Girgus, 1993: 37), לעשות שימוש מדויק ואפקטיבי יותר בשפה; השפה הופכת להיות אינדיקציה בלעדית לתמורות שהתחוללו אצל אנני בכל הקשור להשתחררותה מהתלות באלבי. יחסים אלה בין שפה, כוח ועצמאות מתבטאים במיוחד בסצינה בה אנני מגלה שאלבי עוקב אחריה; היא משתמשת בסגנון דיבורו של אלבי כדי להוקיע את התנהגותו: "Yeah - well, you wanted to keep the relationship flexible, remember? It's your phrase" וכשהוא מנסה להקטין אותה באמצעות שיבוש שם הקורס שהיא לוקחת באוניברסיטה, היא מתקנת אותו בארסיות: "מוטיבים אקזיסטנציאליים בספרות הרוסית – היית ממש קרוב".

האופן המשתנה בו אנני משתמשת בשפה מתקשר לאחד המוטיבים המרכזיים של הסרט בכל הקשור לאפיונה של הפרוטגוניסטית – העיסוק בקולה. השינויים שחלו באופן התנסחותה של אנני מתרחשים בד בבד עם תשוקתה לעמוד על במה ולשיר ולממש קריירה של זמרת. משמעותה של תשוקה זו בהקשר של יחסי הכוח בין אנני לאלבי היא כפולה: הן כקריירה והן כביטוי לקול עצמאי, בלתי תלוי באלבי. אלבי אינו משמש יותר כאוטוריטה המעניקה לחייה משמעות אלא היא עצמה. עתה המשך שימורה של הזוגיות בין אלבי לאנני מסכן את עצם הגדרת הזהות שלה, את העצמי שלה. מכאן שהיא חווה תהליך למידה עצמי, שלא רק שהוא מנותק מהדרכתו של אלבי, אלא גם מנוגד לו. היא מבינה שאם היא תמשיך לציית לסמכותו של אלבי, היא תאבד את קולה העצמי. לכן תהליך הלמידה העצמי שלה מוביל אותה למסקנה שהיא חייבת להתנתק מאלבי.

הקשר הרומנטי בין אלבי לאנני ממוקם בהקשר מובהק של זוגיות בעידן המודרני: עיסוק אובססיבי בעצמי; טיפולים ממושכים אצל פסיכולוג; הגשמת העצמי; הצורך במרחב פרטי (חוסר הנחת של אלבי מהחלטתה של אנני לעבור לגור עמו); חשיבות המין בכינונה של הזוגיות; השיח אודות קשרים רומנטיים נטולי מחויבות; העיסוק האובססיבי בידע, השכלה; העיסוק במין ובאורגזמה נשית (כתבת המגזין *דילינג סטונס*); שכיחותם של מקרי הגירושים במילייה החברתית והתרבותית של הפרוטגוניסטים.

במקביל נשטף אלבי/אלן בנוסטלגיה לעבר המשפחתי, החמים, היציב, הברור והפשוט. הקשר הזוגי של הוריו מתאפיין בנאמנות ויציבות. למרות מריבותיהם, הם מחויבים זה לזה והאיחוד

מוצג כחסיין מפני כל פגיעה. הכמיהה לעבר, לדפוסים אלמנטריים של זוגיות, מבטאת געגוע לתקופה בה תפקידי המין היו ברורים יותר. המשבר הרציני הראשון בין אלבי/אנני מתרחש ברגע בו אלבי מתחיל לעקוב אחרי אנני. הרגע בו הוא חש שהסטטוס שלו כאוטוריטה בלעדית עבור אנני, הולך ומתערער.

מתח זה בין מסורתיות למודרניות מתבטא במיוחד בדמותה של אנני, ליתר דיוק במתח שבין השאיפות הקרייריסטיות שלה לבין תכני שירתה. הקריירה והשאיפות שלה לממש את עצמה הן ביטוי לנשיות מודרנית; שירתה, לעומת זאת, ספוגה בנוסטלגיה לאהבה טוטלית שקודשה בכוח צו הגורל. אנני מבצעת את שירו של פרנק סינטרה: *It Had to be You*, שם נאמר בין היתר: *It had to be you/finally found this somebody who could make me be true/could make me be blue.*

בהמשך היא תבצע שיר נוסף, גם הוא ספוג בנימוח רומנטיות ובגעגוע לעבר קסום: *Seems like old times/and it is still a thrill/just to have my arms around you/the day I found you/dinner dates and flowers/old times/staying up all hours/making dreams come true/doing things we used to do/seems like old times here with you.*

הפער בין מלות השירים לבין אנני השרה אותן מתבטא גם בסגנון הלבוש היוניסקסי שיצר מעצב האופנה ראלף לורן עבור דיאן קיטון המגלמת את אנני: מכנסי חאקי, חולצה לבנה, עניבה, ווסט שחור, כובע שחור רחב שוליים, משקפי שמש גדולים. סגנון זה, המבוסס על שימוש נשי בפרטי לבוש גבריים, הפך בעקבות הסרט לאחד מסגנונות האופנה הבולטים ביותר במהלך שנות ה-70. במידה רבה, ניתן לזהות סגנון זה כאחד התוצרים של השיח הפמיניסטי הליברלי – זה שביקש להעלים או לבטל הבדלים בין המינים כדי לקדם את רעיון השוויון. זהו גם השלב בו מפגין אלבי את חרדתו מפני "האישה החדשה". אחד הביטויים לכך בסרט הוא קטע אנימציה בו נראה אלבי מתאהב באימה המרשעת של שלגייה ולא בשלגייה. במהלך הקטע מצר אלבי על כך שהוא מתאהב בנשים הלא נכונות, בפרטנריות השגויות. שלגייה היא פרטנרית ראויה משום שהיא ממוקמת באגדה כבתולה טהורה ותמה, נטולת כל שאיפות כוחניות, הנגאלת לבסוף ע"י הנסיך על הסוס הלבן. אמה החורגת של השלגייה היא דעתנית, שטופה בתאוות כוח, מבקשת לשנות סדרי עולם. את קולה של האם המרשעת מדבבת אנני. האימאז' של האם המרשעת מהדהד את דמותה הנשית של הפאם-פאטאל מהסרט האפל. אנני, כמו אשתו השנייה, רובין, מאיימות על אלבי באמצעות השכלתן ועצמאותן הכלכלית. ניסיונו של אלבי לשכך את חרדתו מפני נשים אלו מתבטא בהצעה שהוא מפנה לרובין לקיים יחסי מין במן שכל האורחים האינטלקטואלים שרובין הזמינה אליה הביתה מקיימים שיחות ערניות, אם כי מנומסות, למטה בסלון. כך הוא מבקש לא רק ללעוג לשכבת האינטלקטואלים הניו-יורקית אותם הוא תופס כמי שמלאים מעצמם מעודף רצינות אלא גם מבקש להחזיר לעצמו שליטה על רובין, המהווה חלק אינטגרלי משכבה חברתית זו. עבור אלבי קיומם של יחסי מין הם לא רק פרקטיקה שבאמצעותה הוא מגדיר את זהותו הגברית אלא בעיקר

אמצעי שליטה על נשים. אלבי מבקש למקם את עצמו, באמצעות צפייה במשחק כדורסל של ה"ניו-יורק ניקס", במונחים של גבריות חסונה, שרירות, הקשובה לאינסטינקטים המיניים הטבעיים והחיייתיים שלה. בכך הוא מבקש להבחין את עצמו מהגבר האינטלקטואלי הניו-יורקי הטיפוסי, שהשכלה ותפיסות העולם "המתקדמות" שלו סירסו אותו ואפשרו למעשה את כינונה של האישה הפמיניסטית המשוחררת והדעתנית.

רובין, אשתו הראשונה, מודעת לכך. כשהוא מנסה לכפות את עצמו עליה היא אומרת לו: "אתה משתמש בסקס כדי לבטא כלפי עוונות". בעיניה, מה שמגולם באקט המיני שאלבי מציע לה הוא אמצעי לשכך חרדות גבריות המתעוררות כתוצאה מנוכחותה של האישה החדשה במרחבים שהיו בעבר גבריים במובהק. יחסו הנוירוטי והאובססיבי של אלבי לסקס משמש עבורו אמצעי להשגת שליטה ואישור מחודש של קומפטנטיות גברית. לכן הוא נמלא זעם ותסכול כשאנני מתעקשת להשתמש במריחואנה כדי לקיים יחסי מין. עבור אלבי זו פגיעה בגבריותו המעורערת. אלבי היה מעדיף לחשוב שאנני נמשכת אליו בגלל מה שהוא ולא בגלל האופן שהסמים מאפשרים לה לתפוס אותו.

הנימה הסופית של הסרט נושקת למלודרמה; אלבי מציג עצמו כמי שננטש בשל התעקשותה של אנני לממש את עצמה. בסיום הוא מוצג בשורה של מצבים מלנכוליים שתכליתם לסמנו כגבר סנטימנטלי שעולם חרב עליו לאחר שבת זוגו נטשה אותו. תהליך האבלות על מותו של הקשר הרומנטי מסתיים כאמור באמצעות האקט התרפויטי של העלאת מחזה המשחזר/משכת את הרומן. הפרידה, פרי החלטתה של אנני, מאזנת את יחסי הכוחות בין המינים. בתחילה אלבי הוא זה המשמש כמחנך ואילו אנני היא התלמידה. בשלב השני "מלמדת" אנני את אלבי שהקשר הרומנטי מיצה את עצמו וכי הדבר הנכון ביותר לעשותו הוא לסיימו.

כותרת המשנה שהופיעה בטריילר של הסרט *Annie Hall* היא: "a nervous romance". הרעיון הוא שהקשר הרומנטי בין אנני לאלבי ספוג בחששות וחרדות הנובעות מהמתח בין הרצון לממש זוגיות רומנטית לבין הקושי לממש שאיפה זו בעידן של "העצמי החדש" המרוכז סביב התשוקה למימוש והגשמה עצמית. היבט נוירוטי נוסף קשור בפער בין האופן בו הגבר היה רוצה לראות את האישה לבין סירובה של האישה לממש פנטסיה גברית זו. במהלך הסרט שבה ועולה כמיהתו של הגבר לעולם בו קשרים בין גברים לנשים היה פשוט ואלמנטרי יותר. זו הסיבה שהוא חוזר שוב ושוב למחוזות ילדותו בברוקלין. המרחק בין ברוקלין של שנות ה-50 למנהטן של סוף שנות ה-70 הוא גם המרחק בין הקומדיה הרומנטית הקלאסית והקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 לבין הקומדיה הנוירוטית של שנות ה-70. הגרסה הנוכחית של הז'אנר הופכת את האיחוד ההטרוסקסואלי היציב והשאנן לבלתי אפשרית. הרומנטיקה עצמה לא נעלמה – היא דווקא נוכחת בסרט במספר אפיזודות מרשימות (סצינת ההיכרות הראשונית במועדון הטניס; סצינת הבישול הכושלת של הלוובסטרים) – אלא שהיא הפכה זמנית.

רעיון ההתאמה ההדדית בין הגבר לאישה, מאבני היסוד של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, משתנה בסרט *Annie Hall* והופך ממשהו נצחי למשהו רגעי. השתנותה של הרומנטיקה,

הגדרתה כשונה ממה שהייתה פעם, ניכרת לא רק בגלל תהליך השתנותה של אנני, אלא גם בגלל אלבי עצמו. כך למשל כשאנני שואלת אותו, בשלב מוקדם של יחסיהם, אם הוא אוהב אותה, הוא מייצר סדרה של דפורמציות למלה אהבה: "laugh" "loathe" (סלידה); "luff" (הטיה). בסצינה אחרת מבקש אלבי לגמור עם "העניין הרומנטי" המביך כמה שיותר מהר. בזמן שהם מטיילים ברחוב בשעת לילה מאוחרת הוא פונה לאנני ואומר לה: "תני לי נשיקה, טוב? עדיף לעשות זאת עכשיו ולהיפטר מפני כל המתחים שיעמדו בינינו כאשר נעלה יחד הביתה. אנחנו לא התנשקנו לפני כן, ואני אף פעם לא יודע מהו בדיוק הרגע המתאים להתנשק. לכן עדיף להתנשק עכשיו, להיפטר מזה, ואז נלך לאכול". בהמשך, כשאנני עוברת לגור איתו, אלבי לא בטוח שהרעיון מוצלח כל-כך, למרות שהוא הגה אותו. החרדה התוקפת את אלבי נובעת הן מעצם תהליך מיסודו של הקשר עם אנני והן השלכות המיסוד על אובדן המרחב הפרטי האינדיבידואלי שלו.

במובן זה, האחריות על חוסר היכולת לממש איחוד הטרנסקסואלי "נופלת" על שני בני הזוג ולא רק על אחד מהם. נכון אמנם שסיומו המלודרמטי של הסרט מדגיש את חווית האובדן של הפרוטגוניסט את בת-זוגו, אך נראה שאבלו של אלבי קשור יותר לעצם התרסקותה של האוטוריטה הגברית האומניפוטנטית שאינה מסוגלת יותר להכפיף את רצונה על האישה ופחות לעובדה שהרומן גווע. היעדר האיחוד ההטרנסקסואלי מוצג, בסופו של דבר, כתהליך בלתי נמנע. הקינה אודות מות הרומן אינה אלא ביטוי נוסטלגי ל"מה שהיה פעם"; אך הגיבור המקונן אינו ממוקם בעמדה של רומנטיקן עיוור, המתייחס לסיום הרומן עם אנני במונחים של החמצה גדולה שניתן היה למנוע אותה. עמדתו מייצגת הכרה מלאה בפרובלמטיות של איחוד הטרנסקסואלי נצחי.

הרומנטיות של האורבניות: *Manhattan*

שתי תימות מרכזיות מאפיינות את האופן בו מוצגת העיר ניו-יורק בסרט זה: האחת עוסקת בתרבות והשנייה ברומנטיקה. תימות אלו כרוכות זו בזו והן באות לידי ביטוי כבר בסצינה הפותחת של הסרט, במונולוג שנושאת הדמות הראשית בסרט שדרכה אנו נחשפים אל העיר ניו-יורק. בסצינה זו חושף המספר את יחסו הרומנטי לעיר, ואת תשוקתו להנציח יחס זה באמצעות כתיבת רומן אודות העיר. בקומדיות רומנטיות רבות משמשת העיר רקע הולם לסיפור הרומנטי. כאן בוחר וודי אלן להתייחס לעיר עצמה במונחים רומנטיים, הרבה לפני שהצופה מתוודע לקשריו הרומנטיים של הגיבור עם נשים.

במונולוג נשמע קולו של וודי אלן, המגלם את הדמות הראשית בסרט. הדמות הדוברת אינה נראית על המסך אלא נשמעת על רקע רצף של שוטים, שכל אחד מהם נראה כמו גלויה ניו-יורקית. בדומה לקולו של אלבי המלווה את הנרטיב ב-*Annie Hall*, גם כאן מוצג הסרט באמצעות הפרוטגוניסט, אייזיק דייוויס, המתכנן לכתוב רומן אודות העיר האהובה עליו. במונולוג מתחבט אייזיק בשאלה כיצד לנסח באופן ההולם ומדויק ביותר את יחסו לעיר. הוא מנסח גרסאות שונות, אך אינו מרוצה מהתוצאות. כמעט בכל גרסה חוזרים ומופיעים שתי התמות המרכזיות של הסרט: העיר כמרחב תרבותי ורומנטי. ההתלבטות ביחס לשאלה כיצד ראוי לפתוח ספר שגיבורו הראשי הוא העיר ניו-יורק מבליטה את העובדה שאין שום דבר שהוא מהותי לעיר

ניו-יורק. המשמעויות שמייחס אייזיק לעיר הן ביטוי סובייקטיבי לאופן בו תופס המספר את העיר. הממד הדמיוני מובלט במיוחד כאשר אייזיק מתאר את העיר במונחים קולנועיים: עבורו העיר ניו-יורק נראית תמיד בשחור-לבן לצלילי מנגינותיו של גרשווין.

במסגרת המונולוג מציג אייזיק את המוטיבציה המניעה אותו לכתוב רומן: להיות חתום על ספר שיהפוך לרב-מכר. כך יוצר אייזיק זיקה בין תרבות לכלכלה - ייצור של מוצרי תרבות כחלק בלתי נפרד מהפעילות הכלכלית המאפיינת את העיר ניו-יורק. כך יוצר וודי אלן סרט המתנתק מהמסורת הקולנועית העוסקת בייצוגו של המרחב האורבני: הפרקטיקות הכלכליות המאפיינות את ניו יורק אינן קשורות לתעשייה הכבדה והמסורתית כמו תעשיית הפלדה, הטקסטיל או הרכב (סוג של פעילות כלכלית המתוארת בסרטים אורבניים קלאסיים משנות ה-20 כמו *Berlin: The Symphony of a Great City* (ברלין, סימפוניה של עיר, 1927) או *Metropolis* (מטרופוליס, 1927) אלא בייצור פרודוקטים תרבותיים - תכניות טלוויזיה, יצירות אמנות, ספרות לסוגיה השונים, מסעדות גורמה וכו'. כך מבקש אלן לכונן את העיר כמי שתרבות היא בסיסה הכלכלי של העיר.

הסצינה הבאה מתרחשת במסעדה בשם *Elia's* - אחת המסעדות המפורסמות במנהטן ובהמשך הסרט נראה בית התה הרוסי, אתר מיתולוגי המזוהה עם וודי אלן שנהג לאכול שם בקביעות ארוחת הצהריים. בערים גדולות כמו ניו-יורק מסעדות הפכו להיות אחד הביטויים המרכזיים של תרבות אורבנית. חלק ממסעדות אלו, בעיקר אלו המרוכזות במנהטן, אינן נגישות עבור כולם. מסעדות נחלקות לא רק עפ"י סוג האוכל המוגש שם, אלא בעיקר עפ"י רמת המחירים שהן גובות מלקוחותיה. המחיר הכלכלי של החוויה הקולינרית/תרבותית הוא אחד הדרכים הנפוצות ליצור סגרציה עפ"י מפתח מעמדי ואו אתני. מנהטן של אלן אמנם אינו עוסק בסוגיה זו, אך דווקא בשל כך בולטת התופעה במיוחד. במרחב האורבני שיוצר אלן בסרטו אין שום ביטוי לנוכחות מעמדית מלבד זו שאייזיק וחבריו משתייכים אליו. זוהי ניו-יורק הומוגנית, הרמטית לחלוטין מפני כל חדירה של האחר. זוהי ניו-יורק של "המעמד החדש" המזוהה, בראש ובראשונה, עם העובדה שיש באפשרותם לתרגם הון תרבותי למשלח יד - תסריטאים, מבקרי אמנות, מרצים באקדמיה. משלח היד עצמו אינו כובל אותם לשעות עבודה סטנדרטיות, מקובלות. הוא מאפשר למעמד זה זמן פנוי רב, המוקדש לצריכה אינטנסיבית של תרבות: סרטים, מוזיאונים, הצגות תיאטרון, מסעדות וכו'.

הרעיון למקם את העיר בהקשר תרבותי ורומנטי מחייב סלקציה של כל אלמנט עירוני אשר עשוי להפר קונספציה זו. לכן לא רק שאלן מתמקד אך ורק בדמויות המשתייכות למעמד החדש, אלא שגם המרחב הציבורי - הרחוב, הפארק, הגנים - הפך נקי מכל יסוד אשר עשוי להעכיר תמונה פסטורלית זו. למרות שבמונולוג הפתיחה מזכיר אייזיק בעיות של סמים, פשיעה ואלימות - חלק בלתי נפרד מהחוויה העירונית, הרי שבפועל בעיות אלה אינן באות לידי ביטוי בסרט עצמו. הן פשוט אינן קיימות. המרחב האורבני של מנהטן הוא מקום בטוח ומוגן. אלה אינן הבעיות המטרידות את המילייה החברתי המתואר בסרט.

לא מקרה הוא שסצינות רבות יחסית ממוקמות באתר ציבורי המהווה ביטוי מובהק ביותר של הציוויליזציה - המוזיאון. במרחב תרבותי זה ניתן לדבר באופן סטרילי, אינטלקטואלי, על אורגזמות ועל אוננות - ביטוי מובהק לתהליך תרבותו של האינטלקטואל העירוני. הזיקה בין דיבור על מיניות ואינטלקטואליות מתבטאת גם בשיח הפסיכואנליטי השגור בפיו של מילייה חברתי/תרבותי זה – עיסוק כפייתי הנובע הן מההיבט האופנתי של קריאה בכתבי פרויד והן בשל העובדה שרוב האינטלקטואלים מבקרים באופן קבוע אצל פסיכואנליטיקן – תופעה שאף היא אופנתית במובהק.

לצד יחסו הרומנטי של אייזיק לעיר, עוסק הסרט באופן אינטנסיבי בקשרים אינטימיים ורומנטיים בין גברים ונשים. אך בניגוד לעמדתו הרומנטית היציבה של אייזיק ביחס לעיר, הרי שקשריו הרומנטיים עם נשים מתאפיינים, גם כאן, בחוסר יציבות ובתחושה של ארעיות. אייזיק, כמו אלבי ב-*Annie Hall*, היה נשוי בעבר לגייל (מריל סטריפ). הנישואים הסתיימו בפרידה לאחר שאשתו הגדירה מחדש את זהותה המינית והפכה לסבית. בתחילת הסרט נראה אייזיק בחברתה של מעריצה תיכוניסטית בשם טרייסי (מריאל המינגווי); בהמשך הוא ינהל רומן סוער עם מרי (דיאן קיטון), מבקרת אמנות; מרי עצמה מצויה בעיצומו של קשר רומנטי עם יל, חברו הנשוי של אייזיק; גם מרי עצמה הייתה נשואה בעבר.

צביונם של הקשרים הרומנטיים הוא נוזל, רופף, משתנה. העובדה שני הפרוטגוניסטים, אייזיק ומרי, היו נשואים בעבר, כמו גם העובדה שמרי מקיימת קשר רומנטי עם גבר נשוי, מעידה על הקושי לייצב זוגיות הטרוסקסואלית לאורך זמן. ועם זאת, כמו ב-*Annie Hall*, גם כאן ארעיותם של הקשרים הרומנטיים אינה מעידה על העדר רומנטיות. להפך, הסרט משופע במעמדים רומנטיים "בלתי נשכחים" שהבולט שבהם הוא סצינת גשר ברוקלין בהם נראים אייזיק ומרי יושבים על ספסל בשעת לילה מאוחרת, פנס חיזור משרטט את קווי המתאר של גופם המוצג כצמד צלליות. הצגת סיטואציות רומנטיות של הפרוטגוניסטים ע"י צילומם כצלליות הופכת אחד המוטיבים הסגנוניים המרכזיים בסרט; היא חוזרת בסצינות רומנטיות המתרחשות במוזיאון לאמנות מודרנית.

ועם זאת, כאמור, דינה של כל זוגיות בעולם המתואר בסרט, רומנטית ככל שתהיה, להסתיים. כותרת רב-המכר שמפרסמת גיל, רעייתו לשעבר של אייזיק, *Marriage, Divorce and Selfhood* מיטיבה לתמצת את הנרטיב הזוגי של המילייה הניו-יורקי. נישואים מתוך אהבה אינם מצליחים לשרוד פרק זמן ממושך משום שהם מתנגשים עם ערכים נרקיסטיים כמו גילוי ומימוש עצמי. בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית נרקיסזם סומן כערך שגוי, שהגיבורה תלמד לוותר עליו לטובת אהבת אמת, הרי שכאן מקדש הסרט את הנרקיסזם – הן של גברים והן של נשים – גם אם נרקיסזם מהווה מכשול בדרך לאיחוד הטרוסקסואלי יציב וקבוע. וכמו שנרקיסזם אינו מסומן כערך שגוי, אין למעשה גם פרטנרים שגויים. גיל הייתה פרטנרית נכונה שבהמשך הפכה שגויה, וכך הדבר גם לגבי מרי וטרייסי התיכוניסטית.

קרוטניק (Krutnik, 1990) מציע להתייחס לקומדיות הרומנטיות של וודי אלן – ובמיוחד לסרט *Manhattan* – במונחים של חרדה המתעוררת אצל גברים מפני נשים העוסקות בחיפוש עצמי נרקיסיסטי. זו הסיבה שניתוחו מתמקד בדמותה השולית יחסית של ג'יל, רעייתו לשעבר של אייזיק. טענתו היא שזהותה המינית הלסבית של ג'יל מיוצגת בסרט במונחים של סטייה מינית, ולכן היא גם מסומנת כפרטנרית השגויה. ע"י כך שהיא דוחה גברים, היא נפלטת מהזירה של הקומדיה הרומנטית. החיפוש העצמי הנרקיסיסטי של ג'יל, המתבטא בהחלטתה לפרסם רב-מכר המבוסס על רכילות, מבקש להיבנות על חשבון הגבר; ג'יל אינה מהססת לפרסם "סודות" אינטימיים ומביכים מחדר המיטות שלהם כשהיו זוג נשוי. רגעים רומנטיים שהתרחשו במרחב הביתי/פרטי עוברים תהליכי קומודיפיקציה ונחשפים במסגרת המרחב הציבורי באמצעות שוק הסחורות הקפיטליסטי. לא במקרה, טוען קרוטניק, שהבחירה הרומנטית המועדפת על אייזיק בסוף הסרט היא טרייסי – הפוטנציה שלו כגבר נגאלת מחדש רק באמצעות נערה צעירה שאינה יודעת כלום מחייה, ולכן גם אינה יכולה לכפות את רצונותיה ותשוקותיה על אייזיק. הסרט *Manhattan*, ממשיך קרוטניק, ספוג בתחושת חוסר ביטחון נזירית. תחושה זו נובעת מההתנגדות שמבטאת האישה – כלפי הפרוטגוניסט, אך בעיקר כלפי עצם רעיון המחויבות לרומנטיות הטרוסקסואלית; והאיום על הרומנטיקה ועל הנישואים הם בו זמנית איום על הפוטנציה של האגו הגברי. במובן זה, שבירת מסגרת הנישואים בסרט אינה מובילה לתחושת שלמות או הקלה אלא לתחושת אובדן.

האופן בו קורא קרוטניק את *Manhattan* סובל לטעמי מנטייה להדגיש יחסי כוח בלתי שוויוניים בין האישה המשוחררת והכוחנית לבין הגבר המלודרמטי והמאויים. קרוטניק מציג את דמותו של הפרוטגוניסט כמי שמתאווה לשחזר מערכת יחסים רומנטית במסגרת מוסד הנישואים, ואת דמותה של האישה כמי שבזה לכמיהה זו. במקום זאת אני מציע להתבונן ב- *Manhattan* כקומדיה רומנטית המאתגרת את הקונבנציות של הז'אנר; כמו ב- *Annie Hall*, גם כאן, היעדרו של הפי-אנד אינו ביטוי לחוסר יכולתה או רצונה של האישה להתחייב, אלא הוא ביטוי לרוח התקופה שקומדיות רומנטיות אלה מבקשות לשרטט. כך למשל בתחילת זהו אייזיק שאינו מעוניין להמשיך את הקשר עם טרייסי, והוא אף נפרד ממנה לטובת הרומן שלו עם מרי; מרי, בניגוד לעמדתו של קרוטניק, אינה מייצגת את מה שהוא מכנה "mature womanhood" (p. 69). להפך, היא נעה כל הזמן מזרועותיו של ייל לזרועותיו של אייזיק; החלטתה להיפרד מאייזיק אינה קשורה לשיח ליברלי שמרי מחליטה להפנימו. לא רק שהיא אינה מגלה התנגדות כלפי רעיון המחויבות המגולם ברומנטיות הטרוסקסואלית, אלא להפך – היא מתקשה שלא למקם את עצמה בקשר זוגי עם גבר כלשהו, גם אם קשרים אלה אינם מחזיקים מעמד זמן ממושך.

הנזירות שמגלים גברים ונשים כאחד ביחס לקשרים רומנטיים יציבים וממושכים היא הדבר הבולט ביותר המאפיין את העולם החברתי והתרבותי של הסרט *Manhattan*. כשטרייסי דוחה בסוף הסרט את חיזוריו של אייזיק לטובת לימודי משחק בלונדון, נראה שהיא חוותה טקס חניכה מוצלח; כל עוד הייתה "קטינה" היא התייחסה לאייזיק בהערצה עיוורת. הפרדה ממנו אפשרה

לה לתפוס מרחק ממנו היא יכולה עתה לבחון את מקומה בעולם באופן "בוגר" ו"שקול" יותר. היא מוותרת על הרומנטיקה לטובת מימוש עצמי. כך הופכת טרייסי מפרטנרית שגויה בעיני אייזיק לפרטנרית ראויה, אך בלתי מושגת. ומנקודת מבטה, אייזיק – הפרטנר הראוי – הופך בעיניה לא מספיק ראוי כדי לוותר על החלום ללמוד משחק בלונדון. במובן זה, אי אפשר להתייחס לקומדיה רומנטית זו באמצעות משוואת יחסי הכוח שמציע קרוטניק אלא באמצעות הצגתם במונחים שוויוניים. שוויון זה נובע מהעובדה שלא רק נשים – גם גברים – עסוקים בחיפוש ומימוש עצמי. ייל, למשל, נפרד מאשתו לטובת רומן עם מרי משום שהוא משוכנע שהקשר עם מרי יהפוך אותו למאושר ומסופק יותר. אלא שהעובדה שלמעשה כל הדמויות המרכזיות והמשניות בסרט חוו גירושין כחלק מעיסוק אובססיבי בעצמי מרמזת על כך שקשרים רומנטיים חדשים אינם מבטיחים אושר מוחלט אלא זמני, והן נידונו לחוות תחושת חסר תמידית.

פרובלמטיות זו של האיחוד ההטרסקסואלי אינה תופעה חדשה. כפי שהראיתי בפרק העוסק בקומדיה הרומנטית בשנות ה-30 וה-40, אחת האפשרויות להבין מעגל קלאסי זה היא להתייחס אליו כאל תגובה הוליוודית-ממסדית לשיעור הגירושין הגבוה בארה"ב. הרעיון להציג את האיחוד ההטרסקסואלי במונחים של משחק והנאה נועד להעניק למוסד הנישואים תדמית חדשה, רעננה, המעניקה לבני הזוג את האפשרות לחוות את מוסד הנישואים במונחים של הרפתקה מרתקת ולא כמסגרת מעיקה ומדכאת. העובדה שוודי אלן בוחר לבנות נרטיב שאינו מציית לקונבנציה של הסוף הטוב משקפת לא רק את "רוח התקופה", אלא יש לבחון אותה גם בהקשר פנים-ז'אנרי. במונחים ז'אנריים, *Annie Hall* ו-*Manhattan*, כמו קומדיות רומנטיות אחרות של וודי אלן, קוראות תגר על אחת המוסכמות המרכזיות של ז'אנר הקומדיה הרומנטית. אמנם ביטויים שונים של היעדר איחוד הטרסקסואלי מאפיינים לא מעט מהקומדיות הרומנטיות שנוצרו במרוצת שנות ה-70, אך המקרה של וודי אלן יוצא-דופן. ייחודו מתבטא בראש ובראשונה בעובדה שהחתירה תחת ההפי-אנד היא אחד מסימני ההיכר שלו כאוטר. היבט שני קשור בפרדוקס הקיים בקומדיות הרומנטיות שלו – פרדוקס המתבטא בפער בין עצם העיסוק האינטנסיבי ברומנטיקה וביצירת אימאז'ים רומנטיים בלתי נשכחים לבין היעדרו של ההפי-אנד.

לכן לדעתי טועה קרוטניק כשהוא מסכם את הדיון שלו בטענה לפיה:

"Despite the qualifications and hesitations to which the love story tends to be subjected, the happy ending remains a firm structural expectation of the nervous romance, and one which guarantees its generic coherence as romantic comedy" (1990: 70).

מה שמאפיין את הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן, כמו קומדיות רומנטיות אחרות משנות ה-70, הוא ביטויים שונים של חוסר השלמה – בעיקר מצד הדמויות הגבריות – עם הרעיון של היעדר איחוד הטרסקסואלי. אלא שחוסר השלמה זה, המתבטא גם בניסיונו של הפרוטגוניסט לשנות את המציאות, אינו עולה יפה. הניסיון לממש איחוד הטרסקסואלי רומנטי הוא ביטוי לתשוקה למלא את החסר (lack), במונחיו של לאקאן; הכישלון הוא סוג של הודאה שחסר זה

אינו יכול להתמלא "באמת". לפסלי ו-ווסטלייק (Lapsley & Westlake, 1992), העוסקים במאמרם אודות הפוליטיקה של הרומנטיקה בקולנוע ההוליוודי במושג החסר, טוענים שההבדל בין הקולנוע של הזרם המרכזי באמריקה לבין הקולנוע שנוצר מחוץ לזרם זה קשור לאופן בו כל אחד מתמודד עם החסר. הקולנוע ההוליוודי אינו מתכחש לקיומו של החסר, אך טוען שניתן למלא את החסר. ההצהרה הרומנטית "made for each other" היא תמת יסוד בקולנוע הרומנטי בכלל ובקומדיה הרומנטית בפרט; הפונקציה שלה היא להראות שהחסר ניתן למילוי באמצעות הפרטנר המתאים. לעומת זאת, הקולנוע הפועל מחוץ או בשולי הוליווד, כמו הקולנוע של וודי אלן, לא רק שהוא מודע לנוכחותו האימננטית של החסר אלא גם מציג את אופציית מילוי של החסר כבלתי אפשרית.

מנקודת מבט פסיכואנליטית, אם כן, האופן בו מסתיימות הקומדיות הרומנטיות *Annie Hall* ו- *Manhattan* מבטא את שובו של המודחק או המוכחש בז'אנר זה; הפי-אנד מבקש להתכחש לעובדה שהחסר קיים באופן אימננטי והוא בלתי ניתן למילוי. לכן גם ניתן להתייחס לקומדיות רומנטיות אלה באופן החותר תחת המבנה הנרטיבי המסורתי של הז'אנר.

קטגוריה רביעית: הידלדלותו של חוק האב

נוכחות דומיננטית של דמות הורית/סמכותית הופכת להיות תופעה נדירה למדי בקומדיה הרומנטית. היא נעדרה לגמרי מהקומדיות הרומנטיות בשנות ה-50 וה-60, וגם בקומדיות הרומנטיות הנורווגיות היא הפכה שולית למדי. תחת קטגוריה זו, הסרט המצליח ביותר הוא *Arthur* (ארתור, 1981) - קומדיה רומנטית הנשענת באופן בולט על נוכחותו הקולנועית של דדלי מור, שכיכב בקומדיות רומנטיות רבות בסוף שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80. יחד עם לייזה מינלי ביקש הסרט לשחזר מרחב רומנטי ופנטסטי המזכיר את הסגנון הנוצץ של רבות מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות. כאן, כמו בסרט *Holiday*, הם נתקלים בהתנגדותו החריפה של האב המאיים על הפרוטגוניסט כי ינושל מצוואתו אם לא יחדל מאורח חייו הבטלני. כמו כן, מאיים האב, עליו להיפרד מהבחורה "הפשוטה" ו"הענייה" ולהינשא למישהי ההולמת את המעמד המיוחס של המשפחה. אלא שבניגוד לקומדיה הרומנטית הקלאסית *Holiday*, המסתיימת בפרישתם של הפרוטגוניסטים מהמרחב הפטריארכלי והקפיטליסטי, כאן מסתיים הסרט בהפי-אנד שבמסגרתו סבתו של ארתור מחליטה להעניק לו בכל זאת את הירושה, ללא תנאי. וארתור, למרות הצהרותיו הקודמות, נעתר בשמחה.

מלבד סרט זה, שהופק בשלהי תקופה זו, הופק סרט נוסף המשתיך לקטגוריה זו – *Lovers and Other Strangers* (1970). בעוד שהסרט *Arthur* ממקם את הקונפליקט בין הגיבור לאביו בהקשר מעמדי-כלכלי, ובכך הוא נותר נאמן לדפוס הנרטיבי של הקומדיה הקלאסית, הרי שהחידוש שנושאת הקומדיה הרומנטית *Lovers and Other Strangers* קשור בהתקת הקונפליקט או העימות הבין דורי מסוגיות מעמדיות-כלכליות לסוגיות הקשורות לעצם אקט הנישואין עצמו: מה שעולה לדיון בקומדיה רומנטית זו הוא לא עם מי להינשא אלא האם בכלל

ראוי להינשא; ואם להינשא, האם להישאר נשואים בכל מקרה או שעדיף לפרק את הקשר ברגע שהוא מיצה את עצמו. לכן, במידה רבה, צביונו של הסרט דומה יותר לקומדיות הנישואין מחדש של התקופה הקלאסית מאשר לקומדיות הרומנטיות העוסקות ביחסי כוח בין פרוטגוניסטים לדמות סמכותית/אבהית. אך גם כאן ההשוואה היא חלקית ומוגבלת. בעוד שקומדיות הנישואין מחדש של התקופה הקלאסית איששו, גם אם באופן חלקי, את מוסד הנישואין הרי *Lovers and Other Strangers* חותר תחת מוסד זה.

הסרט טוען שתהליך ההתאהבות מסתיים בכך שהאוהבים הופכים זרים ועוינים זה לזה. הפרוטגוניסטים סוזאן ומייק מחליטים להינשא לאחר שנה של חיים משותפים יחד. הם מסייגים את החלטתם בהסכם הקובע שאם אחד מהם יחליט לשים קץ לנישואים, הוא יוכל לעשות זאת ללא התנגדות של הפרטנר השני. הסכם זה, המבטא ספקנות ביחס לאפשרות לממש את פנטזיית האיחוד הנצחי, משמש מסגרת לשיח רחב יותר אודות מוסד הנישואים. שיח זה מתרחש בטקס החתונה של מייק וסוזאן. במהלך החתונה מודיעים ריצ'י - אחיו של מייק - וג'ואן אשתו על כוונתם להתגרש. בעקבות הכרזה "מפתיעה" זו נחלצים הוריהם של מייק וריצ'י לנסות ולהניא אותם מהחלטתם. עבור ההורים הנישואים נתפסים כאלטרנטיבה הטובה ביותר, גם אם היא אינה מושלמת. ג'ואן מספרת לאמם של מייק וריצ'י שהיא אהבה את ריצ'י מאז היותה נערה, אלא שהיא אינה אוהבת אותו יותר. האם, בי, מנסה לשכנע אותה שזה תמיד כך; גם היא פעם עזבה את הבית לכמה ימים, אך חזרה לאחר שהתחוויר לה שאין לה בעצם לאן ללכת. במקביל מנסה האב, פרנק, לשכנע את ריצ'י לוותר על הרעיון. הוא מספר על נישואיו לאמו. גם הם לא היו זוג מושלם מלכתחילה, אך למדו להתפשר. אלא שריצ'י אינו משתכנע; לדידו, אין מדובר בפשרה, אלא בעובדה שהוא וג'ואן הפכו זרים זה לזה.

במקביל לדיאלוג שמנהלים זוג ההורים עם ריצ'י וג'ואן נחתך הסרט לזוגות נשואים אחרים שהוזמנו לטקס החתונה - רובם ככולם אינם מאושרים יחד. כך הופך טקס החתונה, שאמור לבטא חידוש ושינוי, למעין טקס קינה ואבלות על חוסר התוחלת של מוסד הנישואים. ניסיונם של ההורים להניא את בנם וכלתם מתכננים להתגרש, נכשל. הסרט מסתיים באופן מעגלי - סצינת הסיום מתרחשת בבית המלון בו מבליים מייק וסוזאן את ירח הדבש שלהם. הפרוטגוניסטים מבליים את הלילה בצפייה/בהייה משותפת בטלוויזיה; הגיבורה מזכירה לגיבור את ההסכם שנקבע ביניהם ומודיעה לו שהיא החליטה לממש אותו מייד.

קטגוריה חמישית: האופציה הלא הטרנסקסואלית

ז'אנר הקומדיה הרומנטית אינה מרבה לייצר טקסטים המציעים אלטרנטיבה לאיחוד ההטרנסקסואלי. מרביתם של טקסטים מעטים אלה נוקטים בתחבולת ההתחזות למין השני. במסגרת ה-crossdressing, מנכס/ת הפרוטגוניסט/ית מערכת של קודים הכוללת פריטי לבוש, אביזרים, איפור, דפוסי התנהגות ומחוות המזוהים באופן סטריאוטיפי עם זהותו המגדרית של המין השני. ההתחזות מנומקת בנרטיב כצורך קיומי של המתחזה. כמו כן, ההתחזות היא זמנית. בסוף הסרט מוסרת התחפושת לטובת גילוי זהותו המגדרית "האמיתית" של המתחפש. זמניות

ההתחפשות, כמו גם העובדה שהצופה מודע לנסיבות ההתחפשות, אמורה ליצור לא רק סיטואציות קומיות, אלא גם לשכך חרדה פוטנציאלית מצידו של הצופה ההטרסקסואלי הנחשף בפני סיטואציות אינטימיות בין בני אותו מין.

בהקשר זה, הסרט *Sylvia Scarlet* הוא הטקסט הז'אנרי הבולט ביותר שנוצר בשנות ה-30 וה-40; *Some Like it Hot*, שנוצר בשנות ה-50, נשען אף הוא על תחבולת ההתחפשות שנסיבותיה קשורות לבעיה קיומית של הפרוטגוניסטים, אך כאן ההתחזות אינה עבור אחד הגיבורים; ההתרה הנרטיבית מציעה לבסוף איחוד כפול: הטרסקסואלי והומוסקסואלי, כאשר זה האחרון מאפיל על הראשון.

קומדיות רומנטיות העוסקות באופציה הלא-הטרסקסואלית ממשיכות להוות תופעה ז'אנרית נדירה יחסית; *Tootsie* (טוטסי, 1982) ו- *Victor/Victoria* (ויקטור/ויקטוריה, 1982) הופקו בשלהי שנות ה-70, למעשה בתחילת שנות ה-80 – רגע לפני הופעתו של מעגל ז'אנרי חדש המהווה ריאקציה למעגל הז'אנרי של שנות ה-70. היעדר כמעט מוחלט של קומדיות רומנטיות העוסקות באופציה הרומנטית הלא-הטרסקסואלית עומד בניגוד לשיח המיני והמגדרי המאפיין את שנות ה-70. היעדר זה יש בו כדי לבטא את האופן האמביוולנטי בו מתייחסת הקומדיה הרומנטית לשינויים החברתיים והתרבותיים שהתחוללו באמריקה במהלך שנות ה-70. נראה ששינויים אלה לא חללו, בוודאי לא באופן מיידי, אל ז'אנר הקומדיה הרומנטית. תנועות השחרור של הומוסקסואלים ולסביות לא זכו לביטוי ז'אנרי הולם והקומדיה הרומנטית לא מיהרה לאמץ ולהפנים את כל התמורות הרדיקליות שהתרחשו בעשור זה. כך למשל בולט האופן בו מתייחס הסרט *Manhattan* לג'יל, אשתו לשעבר של אייזיק, המחליטה להיפרד ממנו לאחר שגילתה את זהותה המינית "האמיתית" כלסבית. מצד אחד, היא מהווה חלק בלתי נפרד ממילייה חברתית אגוצנטרית העוסקת באופן אובססיבי בחיפוש וגילוי עצמי; מצד שני, הסרט מציג את חיפושיה וגילוייה העצמיים כבלתי לגיטימיים, והיא מודרת אל מחוץ למעגל הרומנטי, כפי שמציין קרוטניק, (Krutnik, 1990: 68). ב- *House Calls*, קומדיה רומנטית מוקדמת יותר, מכריז מגיש פופולרי של טוק-שואו בטלוויזיה בטון מבודח ומשועשע שתכניתו הבאה תעסוק ב"טרנסבסטיזם: סטייה או סגנון חיים אלטרנטיבי?" ובכך מסגיר את יחסו כלפי תופעה מגדרית זו במונחים של פרוורסיה שההטרסקסואליות נהנית לחגוג עליה.

הופעתן של קומדיות רומנטיות הנשענות על תחבולת התחזות טרנס-מגדרית בשלב מאוחר יחסית של שנות ה-70 מעידה על הקושי הרב של הז'אנר לטפל בתופעות החורגות מהנרטיב ההטרסקסואלי. כמו כן, העובדה שהנרטיב של *Tootsie* ו- *Victor/Victoria* מסתיים בהסרת המסכות ובכינונו של הפי-אנד הטרסקסואלי מסמנת את הפרובלמטיות הכרוכה בייצוג איחוד לא הטרסקסואלי. עם זאת, האופן בו מטפלות קומדיות רומנטיות אלה בסוגיית ההתחזות מעיד על שינוי משמעותי באופני הייצוג של פרוטגוניסטים שאינם הטרסקסואלים.

Tootsie עוסק באופן מובהק בתהליכי למידה, אחת הקונבנציות המרכזיות המאפיינות את הקומדיה הרומנטית. מייקל (דסטין הופמן), גיבור הסרט, המתחזה לאישה בשם דורותי, מוכיח/ה לנשים סביבו שהוא מסוגל לבצע תפקידים "נשיים" באופן טוב, מוצלח ואפקטיבי יותר: הוא/היא מלמד/ת את חברתו/ה ג'ולי (ג'סיקה לאנג) שיעור בפמיניזם ומוכיח לסנדי, ידידתו ושותפה מזדמנת ליחסי מין, שהיא חסרה את הזעם והאגרסיביות הנחוצים לקבלת תפקידים בעולם הבידור. מייקל מלמד לא רק נשים אלא גם גברים. כך למשל משכנע מייקל/דורותי את במאי אופרת הסבון "בית-חולים" לשנות חלקים מהותיים בתסריט הצילומים לכיוון פמיניסטי יותר; כמו כן, הוא/היא מלמד/ת את השחקן המגלם את דמותו של רופא המחלקה בסדרה לשנות את דפוסי התנהגותו השוביניסטית, שגבלה בהטרדה מינית, כלפי הנשים שהשתתפו בסדרת הטלוויזיה.

כוחו/ה של הפרוטגוניסט/ית להמיר את ערכיהם ותפיסת עולמם של הסובבים אותו - גברים ונשים כאחד - נובע מעצם הסטטוס שלו כמתחזה טראנס-מגדרי. זהותו/ה הנזילה, הלימינלית, הנובעת מהעובדה שהוא מכיר הן את המגדר הגברי והן את המגדר הנשי מוטענת בעוצמה שאינה קיימת אצלו כשהוא משיל את תחפושתו הנשית. כך למשל הוא מנצל את משיכתה של סנדי אליו ושוכב עמה - לא משום שהוא נמשך אליה, כפי שהוא מצהיר בפניה, אלא משום שהיא הגיעה לביתו באופן מפתיע בדיוק כשהוא עמד למדוד בגדי נשים. כדי לכסות על מבוכתו וחרדתו מפני האפשרות שסנדי תראה אותו בבגדי אישה בוגרת, ותסיק מכך משהו אודות נטיותיו המיניות, הוא מפגין התנהגות גברית מופרזת ומצהיר על תשוקתו המינית הבלתי נשלטת כלפיה. באמצעות הפער בין אופן התנהגותו של מייקל כגבר לבין אופן התנהגותו כדורותי מצביע הסרט על הממד החיובי של ההתחפשות: היא מספקת לגיבור כלי לרפלקסיביות עצמית, מאפשרת לפרוטגוניסט להתבונן "מבחוץ" ובאופן ביקורתי על האופן בו גברים עורכים אובייקטיביזציה של הסובייקט הנשי. במובן זה, מייקל ממיר לא רק את ערכיהם של הגברים והנשים הסובבים אותו, אלא גם את שלו עצמו. ואכן בסוף הסרט הוא אומר לג'ולי:

"I was a better man with you as a woman than I ever was with a woman as a man. You know what I mean? I just gotta learn to do it without the dress".

כך, למרות שהנרטיב של הסרט מסתיים באיחוד הטרוסקסואלי המחייב את מייקל להיפרד מתחפושתו הנשית כדי לממש את האיחוד עם ג'ולי, הפרידה אינה חד-משמעית. ההכרזה מקפלת בתוכה את ההכרח לשמור על חלק מההתנסות שהוא חווה כאישה. חלק זה הוא מהותי יותר מהאטרביאוטים הנשיים שהוא אימץ (שמלה, איפור ועוד) - הוא קשור ביכולתו להבין את המין השני, "מבפנים", ובעיקר לשמר זהות מינית היברידיית - זו שאינה נכנעת לתכתיבים הנשענים על תפיסת זהויות מיניות ומגדריות בינריות.

תמה זו של היברידיזציה מגדרית מופיעה למעשה כבר בסיקוונס הפתיחה של הסרט כאשר רואים את מייקל יושב מול המראה ומתחפש. בסיקוונס זה הוא מתחפש לגבר מבוגר יותר: הוא מדביק שפם דק, מאפר את פניו כך שייראו מקומטים. בהמשך הסיקוונס, בסצינת האודישן, הוא משנה את קולו כדי שיישמע עבה, בוגר וסמכותי יותר. הוא נכשל ואינו מקבל את התפקיד, אך לא משום

שלא הצליח להציג חזות גברית מבוגרת משכנעת אלא להפך – דווקא משום שהוא הצליח בכך יתר על המידה. הבמאי מפטיר לעברו של מייקל שהוא נראה מבוגר מדי לתפקיד. בהמשך הסרט, בסצינת יום-ההולדת, מציע לו חברו שאם הוא יפסיק לשחק עם זהותו ופשוט יהיה "מייקל דורסי", הוא יצליח. הצעה זו הופכת אירונית כשמייקל מצליח לקבל תפקיד באופרת סבון רק לאחר שהתחפש לאישה מבוגרת בשם דורותי מייקל. העובדה שדמויות בנרטיב –במיוחד במאים הנתפסים כמי שניחנו ביכולת לאתר כל זיוף – מקבלות את מייקל המתחזה כ"אמיתי" מערערת על מושגי ה"אמת", "מהות" ו"טבע" כפי שמציינת מאירי (1997: 25). העובדה שהפרוטגוניסט הוא שחקן במקצועו מחזק את ההיבט הפרפורמטיבי של הגינדר.

ממד פרפורמטיבי זה מתחזק כאשר אקט ההתחפשות החל לחרוג מעבר למקרים בהם נדרש מייקל להתחזות בכל פעם שהגיע לאולפן הצילומים. פעמים רבות בסרט מתחפש מייקל גם כשאינו מחויב להתחפש לצורך התפקיד. כך למשל ההנאה שהוא מפיק מעריכת מסע קניות של מלתחה נשית גורמת לחברו לתהות אם הוא מתחפש כדי להתפרנס או משום שהוא נהנה להתלבש כמו אישה. בהמשך הוא מתעניין ברכישת תכשיטים נשיים שאינם הכרחיים לגילום תפקידו. כמו כן, הוא נראה כשהוא מתבונן בעצמו ארוכות במראה תוך שהוא מתרגל עמידה/יציבה נשית. לסוכנו האישי, החרד שהתרמית תתגלה, אומר מייקל: "אני דורותי ודורותי זו אני; יש בי חלק של אישה... יכולתי לגלם את אופליה, ליידי מקבת, אלינור רוזוולט".

פרקטיקות אלה השזורות לאורך כל הסרט חותרות, במידה רבה, תחת הנרטיב הרשמי של הסרט הנשען על תחבולת התחזות זמנית. למרות שמייקל מסיר לבסוף את המסכה כדי לממש איחוד הטרוסקסואלי עם ג'ולי, הרי שהאסטרטגיה שנוקט הסרט היא לעמעם ולהחליש איחוד זה ולא להציגו במונחים של זהויות מגדריות חד-משמעיות. לא רק מייקל מעונין לשמר את זהותו המגדרית ההיברידית, אלא גם ג'ולי המצהירה בפניו שהיא מתגעגעת לדורותי. התת-טקסט הלסבי של הסרט מתבטא בבקשתה של ג'ולי שמייקל/דורותי יתשאל לה את חליפתה הצהובה והצעקנית.

הסרט רווי בתת-טקסטים הומוסקסואליים ולסביים. כך למשל, כשדורותי מגיעה לאתר הצילומים של אופרת הסבון, ניגש אליה גבר מזדקן המגלם את הרופא באופרת הסבון וממהר להדביק לה נשיקה, כחלק מתהליך חניכה שוביניסטי שכל אישה המשתתפת באופרה חייבת לעבור באמצעותו. הסיטואציה הקומית נובעת מהפער בין ההטרוסקסואליות המאצ'ואיסטית של הדמות הגברית המגלמת את תפקיד הרופא לבין העובדה שהוא מנשק בלהט גבר המתחפש לאישה. בהמשך הוא יחזר בלהט אחר מייקל/דורותי, ישיר לה סרנדות מתחת לחלונה, דווקא משום שיחסי הכוח בין כוכבי אופרת הסבון התהפכו לטובת דורותי. העובדה שמייקל/דורותי נתפס בעיני גבר זה כדמות נשית אטרקטיבית מדגישה את רעיון השרירותיות וההבניה של המגדר (מאירי, 1997: 26), בדיוק כפי ששינוי יחסי הכוח בין כוכבי הסדרה משנה את זהותו הגברית המאצ'ואיסטית והסדיסטית של הרופא שהופך לעבד נרצע ומזוכיסט בכל הקשור ליחסיו עם דורותי. זו, ככל שהיא משפילה ודוחה אותו, כך מעוררת יותר את תשוקתו כלפיה. בסיקוונס אחר, בו מבקרים מייקל/דורותי וג'ולי בביתו הכפרי של אביה, נוצרים שני תת-טקסטים הומוסקסואלים: אביה של ג'ולי מתאהב בדורותי/מייקל; מייקל/דורותי מתאהב/ת בג'ולי. אביה

של ג'ולי מנסה לפלרטט עמה, אך דורותי/מייקל מסרב/ת. האב, מאוכזב, אומר לדורותי: "חשבתני שאת מאותן נשים משוחררות. אני דווקא בעד שוויון – לנשים יש את הזכות לכל. רק שלעתים יש לי את התחושה שהן רוצות להיות גברים – וזה בלתי אפשרי. פעם לא דיברו מהו גבר ומהו אישה – פשוט היית מה שהיית... והיום רק מדברים על הדמיון בין המינים, ששני המינים הם אותו הדבר... אבל גברים ונשים הם לא אותו דבר – לפחות לא בחווה: שור הוא שור ותרגול לא מנסה להטיל ביצים". באמצעות מונולוג זה, מסומן אביה הכפרי של ג'ולי כפרטנר השגוי – לא רק משום שהוא מבקש להחיל חוקי טבע אוניברסליים ונצחיים גם על מיניותם ומגדריותם של בני-אדם, אלא גם משום שהוא עצמו אינו מסוגל להבחין בזהותו המגדרית "הטבעית" של מייקל. באמצעות כישלונה של הגבריות המסורתית והשוביניסטית לזהות את ההבדלים "הטבעיים" בין המינים מצהיר הסרט על עמדתו ביחס לאחת הסוגיות המרכזיות בתיאוריה הפמיניסטית והקווירית: היחס בין מין ביולוגי למגדר. העמדה שתיאוריות אלה מבקשות לקדם היא שזהות מגדרית אינה חופפת בהכרח לזהות המינית, אינה טבעית או אסנציאלית; במידה רבה הזהות בין שתי קטגוריות אלה היא תוצר חברתי-תרבותי.

סוגיה תיאורטית זו אודות הממד האסנציאלי/הבנייתי של הזהות המגדרית היא התמה המרכזית של קומדיה רומנטית נוספת שהופקה באותה שנה, *Victor/Victoria*.

אומרים שאני אינני אני: *Victor/Victoria*

בסצינה המרכזית של הסרט – המתפקדת למעשה כ-*mis-en-abyme* – המתרחשת במועדון לילה, מבצעת קבוצת פרפורמרים מופע ריקוד שהנושא שלו הוא האידיל האוטופי של מוביליות מגדרית, כפי שקוהאן מכנה זאת (Cohan, 1998: 37). שניים מארבעת הרקדנים מסומנים כ"נשים" באמצעות פריטי לבוש, איפור ומסכה שהם עוטים על פניהם. אך כשהם מסובבים את גופם, הם מסומנים לפתע כ"גברים" באמצעות מערכת של פריטי לבוש ומסכה המסמנים "גבריות". שני הרקדנים האחרים לבושים באותו אופן, אך בסדר הפוך – הם "עוברים" בתחילה כ"גברים", וכשהם מסובבים את פניהם הם הופכים ל"נשים". לאחר מכן, כשהם רוקדים בזוגות, משתנה זהותם המינית והמגדרית במהירות מסחררת – הם הופכים להיות בו-זמנית גברים ונשים; כלומר, לא רק "גבר" או "אישה" ברגע נתון אחד, אלא גם וגם. באופן הזה מציע הסרט עמדה תיאורטית ביחס ליחסי מין ומגדר שתנוסח מאוחר יותר ע"י התאורטיקנית הפמיניסטית באטלר:

"The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it. When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes free-floating article, with the consequence that *man* and *masculine* might just easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one" (Butler, 1990: 6).

שבירת הקשרים המימטיים בין מין ביולוגי למגדר, כמו גם טשטוש הגבולות המגדריים והפיכתם לנזילים, עומדים במרכז עלילת הסרט *Victor/Victoria*. ויקטוריה גרנט (ג'ולי אנדרוס), שחקנית מובטלת, מתחזה לזמר הומוסקסואל פולני אלמוני בשם ויקטור, המופיע על הבמה כאישה. כמו בסרט *Tootsie*, תחבולת ההתחזות של ויקטוריה משנה את הסטטוס התעסוקתי שלה, והיא הופכת ממובטלת לזמרת פופולרית. אך שלא כמו ב- *Tootsie*, כאן ההתחזות היא כפולה. כך מנסחת זאת ויקטוריה: "I am a woman pretending to be a man" "pretending to be a woman". התחזות כפולה זו מבליטה את הזיקה בין המסקרייד שלה כגבר/אישה לבין החגיגה הקרניבליסטית של הרקדנים במסכות. שני המקרים מהווים אילוסטרציה לרעיון שגבר וגבריות מסוגלים בקלות יחסית לסמן גוף גברי כנשי, בדיוק כפי שאישה ונשיות יכולים לסמן גוף נשי כגברי.

וגם כאן, כמו ב- *Tootsie*, ישנה דמות גברית – קינג מארצ'נד (ג'יימס גרנר) הפרוטגוניסט – המבקש לשמר את הגבולות המגדריים המסורתיים שבמסגרתם אין פער או הבדל בין המין הביולוגי לבין זהות מגדרית. הסיבה המניעה את קינג לשמר גבולות מסורתיים אלה נעוצה בחרדה התוקפת אותו כשהוא נוכח לדעת שתשוקתו כלפי הפרפורמריה על הבמה היא למעשה תשוקה נושאת צביון הומו-ארוטי. אלא שהחרדה המתעוררת אצל קינג בעקבות החוויה ההומו-ארוטית שהוא חווה, אינה משנה את יחסו כלפי מושא תשוקתו, ויקטור/ויקטוריה. הוא אמנם חותר לגלות את "האמת" אודות זהותה המינית, אך בהמשך, רגע לפני שהם מתנשקים בלהט, הוא מכריז בפניה: "לא אכפת לי אם אתה גבר". וגם כשהיא אומרת לו: "אני לא גבר", הוא משיב: "עדיין לא אכפת לי". הצהרה זו של קינג היא בבחינת מתן לגיטימציה לויקטוריה להמשיך וליהנות מאקט ההתחזות. כמו מייקל/דורותי ב- *Tootsie*, ההתחזות הופכת עבור ויקטור/ויקטוריה מהכרח קיומי למרחב של הנאה ושחרור: "ישנם דברים שהפכו עבורי נגישים כגבר, ואשר לא יכולתי להשיג אותם כאישה. אני מרגישה משוחררת". וגם כאן, כמו ב- *Tootsie*, הופכת המתחזה לדמות המחנכת, המשנה את ערכיהן ותפיסת עולמן של דמויות הטבולות עמוק בתוך האידאולוגיה הדומיננטית. ויקטוריה מאתגרת את תפיסת עולמו של קינג, פרוטוטיפ של גבריות שאננה ובטוחה בעצמה, ומלמדת אותו לפרק את הסימטריה הטבעית כביכול בין מין, מגדר ומיניות. באמצעות משחק הזהויות של ויקטוריה – אישה המתחזה לגבר הומוסקסואל המתחזה לאישה – היא מלמדת את קינג שהגבריות שלה כ"ויקטור" שונה לחלוטין מגבריותו של קינג, בשל העובדה שהמין הביולוגי שלה שונה.

התפקיד החברתי-תרבותי של נזילות זהות/ה המגדרית של ויקטור/ויקטוריה הוא להצביע על שברותן של קטגוריות המתיימרות ליצור סדר בעולם באמצעות פרקטיקות של מיון וסיווג דיכוטומיים. אקט ההתחזות מאפשר לייצר עמדה אלטרנטיבית ממנה נבחנות מחדש אופוזיציות בינריות מסורתיות כמו גבר/אישה, הטרוסקסואל/הומוסקסואל; אופוזיציות מסורתיות אלה מתפקדות הן כבסיס לכינונו של הזוג הרומנטי ההטרוסקסואלי במסגרת מוסד הנישואים, והן כאמצעי להדרת כל אופציה רומנטית שאינה הטרוסקסואלית. נוכחות/ה הדומיננטית של

ויקטור/ויקטוריה בנרטיב מאפשרת למקם את האופציה הרומנטית הלא הטרוסקסואלית – זו שהודרה אל מחוץ לשיח של הרומנטיקה – במרכז הנרטיב.

במסגרת תהליך הלמידה שחווה קינג באמצעות ויקטור/ויקטוריה, הוא גם מסכים להופיע במרחב הציבורי כמאהב ההומו של "ויקטור". בתוך כך הוא מגלה שגם שומר ראשו, ברנשטין, וגם המתאגרף עמו הסתכסך בחדר הכושר הם הומוסקסואלים. בשני המקרים מדובר בגברים חסונים ושרירים שהופעתם החיצונית אמורה לסמן אותם כהטרוסקסואלים, אך למעשה חושפת את השרירותיות בין מסמנים (שרירים, שימוש ב אלימות) למסומנים (הטרוסקסואליות). פער זה בין הופעה חיצונית של גברים אלה לבין זהות מגדרית, כמו גם חוסר הנינוחות שמפגין קינג במועדון הריקודים של ההומוסקסואלים, מעוררים אצל קינג תשוקה לשהות במחיצתם של "גברים אותנטיים" ממעמד הפועלים. קינג מתגרה במתכוון בגברים השהים באותה עת בבאר על מנת לייצר סיטואציה גברית קלאסית המבוססת על מאבק אלים. ואולם סצינה זו, שהפונקציה שלה כביכול היא לשקם את זהותו הגברית הפגועה והשברירית של קינג, מייצרת אפקט הפוך. באופן אירוני, דווקא ניסיונו של הפרוטגוניסט להרחיק עצמו מבני מינו באמצעות אלימות פיזית יוצר קרבה אינטימית עם גברים; האינטימיות מושגת הן באמצעות הקרבה הפיזית המאפיינת מאבק אלים בין גברים והן באמצעות טקס הפיוס הנערך בסוף הקרב כשהגברים מוצאים עצמם שרים ביחד שיר על "אדלין המתוקה" תוך שהם מחבקים זה את זה. הממד ההומו-חברתי של מעמד זה מקפל בחובו גם ממד הומו-ארוטי מובהק.

באופן הזה מערער הסרט את זהותו הגברית ההטרוסקסואלית של הגיבור. בהמשך הוא יציג זהות זו במונחים פרפורמטיביים. הדבר בולט במיוחד בסצינה בה מפתה נורמה, חברתו של קינג - המתפקדת כפרטנרית השגויה – את קינג. נורמה עצמה, בשיער הפלטינה שלה ובשפתון האדום המרוח על שפתיה, מעוצבת כגרסה מופרזת של כוכבות קולנוע הוליוודיות כמו ג'ין הארלו ומרלין מונרו החושפת את הבסיס הפרפורמטיבי והמזויף של זהותה כאישה. לבושה בכותונת לילה קצרה וסקסית, נשענת נורמה בתנוחה מפתה על משקוף חדר השינה שלהם ומפתה את קינג להצטרף אליה תוך שהיא מייללת: "Yoo-hoo, I'm horny". קינג, שהיה עסוק באותו רגע במה שמתרחש בחדרו/ה של ויקטור/ויקטוריה בבית המלון הממוקם מול חדרם של קינג ונורמה, נענה מיידית להזמנתה של נורמה. היענותו המיידית מסומנת במונחים של תשוקה הטרוסקסואלית גברית טבעית שאינה יכולה להישאר אדישה לנוכחותה הארוטית של נורמה. אלא שהתשוקה אינה מתעוררת וקינג אינו מצליח להגיע לזקפה. כישלונו של קינג להזקיף את איבר מינו חושף את הממד הפרפורמטיבי של ההטרוסקסואליות הגברית; היענותו המיידית של קינג לנורמה אינה תוצר של התעוררות אינסטינקטיבית של יצר מיני "טבעי" אלא סוג של קריאה להתייצבות - אינטרפלציה, במונחיו של אלתוסר. לא הטבע קורא לקינג לשכב עם נורמה אלא האידיאולוגיה ההטרוסקסואלית המתייחסת לזקפה הגברית כסימן מובהק לאומניפוטנטיות גברית.

הסרט, מציע קוהאן (Cohan, 1998: 47), חושף לא רק את הממד הפיקטיבי וההבנייתי של אידיאולוגיה הטרוסקסואלית זו, אלא גם משנה את יחסי הכוח המובנים בתוך הסיטואציה המינית ההטרוסקסואלית:

"Trying to comfort King after he cannot get an erection, she reassures him: 'It's not big deal. It happens to everyone, men I mean. We're lucky, women I mean. We can fake it, if we have to'. The logic of this 'norma-tive' reasoning inverts the significance of the penis in marking sexual difference on the body; rather than indicating female lack, here the absence of the penis marks the female's greater luck".

העובדה שחוסר יכולתו להגיע לזקפה מינית קשורה לתשוקה של קינג לדעת מה בדיוק מתרחש בין ויקטור/ויקטוריה לבין טודי, חברה וסוכנה ההומוסקסואל של ויקטור/ויקטוריה, מסמנת את האפשרות שתשוקתו ההטרוסקסואלית וההומו-ארוטית לויקטור/ויקטוריה היא שעמדה בינו לבין אקט מיני עם נורמה. כך, באמצעות הד-מיסטיפיקציה שעורך הסרט לאידיאולוגיה הגברית ההטרוסקסואלית, מציע הסרט להתייחס לאימפוטנטיות הגברית שמפגין קינג כתוצר של הפניית התשוקה לאובייקט השגוי. נורמה ההטרוסקסואלית היא אובייקט האיווי השגוי של קינג; לעומת זאת, ויקטור/ויקטוריה – זו/זה המציעה תשוקה הטרוסקסואלית והומוסקסואלית בו זמנית – היא אובייקט האיווי הראוי.

סיכום

דומיננטיות גברית המהווה מקור לסמכות ערכית ומוסרית הולכת ונעשית נדירה למדי בקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות. במקום מודל גברי זה מציעה הקומדיה הרומנטית של שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80 וריאציה של מודל הרווק המושבע רודף השמלות של שנות ה-50. הרווק בקומדיות רומנטיות אלה מבוגר הרבה יותר מהרווק ההולל של קומדיות המין - חלקם חווים את משבר גיל הארבעים במסגרתם הם מנסים להתכחש לתהליך התבגרותם באמצעות מימוש פנטסיות מיניות עם נשים צעירות ומושלמות. סופם שהם מתפכחים מהפנטסיה ומשלימים עם הזמן שחלף – השלמה שמתלווה אליה ההכרה בנחיצות נוכחותן של נשים בשלות ובוגרות בחייהם.

גברים אחרים חווים סוגים אחרים של משבר הקשור לגבריותם: אלן בסרט *Play It Again, Sam* חווה משבר של זהות גברית שמודל החיקוי המאציואיסטי שלו כבר אינו רלוונטי; רוב בסרט *Micki & Maude* חווה משבר הנובע מסירובה של בת זוגו הקרייריסטית להיכנס להריון כדי שהוא יוכל להפוך לאב. במקרים רבים מסתיים המשבר בעקבות תהליך לימוד עצמי שחוה הפרוטגוניסט. תהליך אוטונומי זה מתבטא בכך שהאיחוד ההטרוסקסואלי הפך להיות אופציונלי, לא הכרח בלתי נמנע. גם במקרים בהם מתרחש איחוד הטרוסקסואלי בסיום הסרט מוצג האיחוד כתהליך של לימוד עצמי (*Ten*) או מופרך (*Micki & Maude*).

דומיננטיות נשית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מתאפיינת בהטרוגניות ז'אנרית. לצד אימוץ דגמים קודמים של דומיננטיות נשית השאובים מהקומדיה הרומנטית הקלאסית ומקומדיות שהופקו במהלך שנות ה-50 וה-60 מופיע דגם חדש, המציע איחוד הטרוסקסואלי

חלקי, זמני. במקרים מסוימים, כמו במקרה של *Private Benjamin*, נדחית לגמרי אופציית האיחוד ההטרסקסואלי לטובת מימוש עצמי של הגיבורה. האיחוד מוצג לא רק כמכשול למימוש תשוקותיה הפרטיות של הפרוטגוניסטית אלא כסיבה המרכזית לדיכוי של נשים והפיכתן מכשיר למימוש תשוקותיהם המיניות של גברים השבויים עדיין בתוך תפיסת עולם פטריארכלית.

תופעת ההטרוגניות של הדומיננטיות הנשית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 עשויה לשמש עדות אודות אופיו וטיבו של מושג הז'אנר בכלל. הממד הדינמי והמשתנה של הז'אנר מתבטא בקריאת התגר על ההפי-אנד והאיחוד ההטרסקסואלי – אחת הקונבנציות המרכזיות של הקומדיה הרומנטית. הממד הסטבילי והקבוע מתבטא בקיומם של טקסטים המשמרים דגמים קודמים מההיסטוריה של הז'אנר. כך נשמר המתח הדיאלקטי של חזרה מול שינוי, המאפיין את הדינמיקה של הז'אנר. אך מתח דיאלקטי זה מסגיר תופעה נוספת, החורגת מהמכניזם של הז'אנר עצמו; מה שנחשף הוא לעתים האופן האיטי בו מגיב הז'אנר לשינויים חברתיים ותרבותיים. הדבר ניכר בעיקר בקומדיות הרומנטיות בהן הדומיננטיות הנשית נשענת על אימוץ דגמים קודמים של דומיננטיות נשית מבלי להתאימן לרוח הזמן. הדבר ניכר למשל בסרט *What's Up Doc?* המתעלם לחלוטין מהפוטנציאל החתרני של המקור – *Bringing Up Baby* – העוסק גם בשאלת נזילות זהותו המגדרית של הפרוטגוניסט ובאופן בו הדומיננטיות של הדמות הנשית משפיעה על חשיפת נזילות זו.

התופעה הבולטת ביותר בקטגורית שוויון בין המינים היא הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן, *Annie Hall* ו-*Manhattan*, המתאפיינות בחוסר אפשרותם של בני הזוג להגיע לידי פשרה כדי לממש איחוד הטרסקסואלי. הנרטיב בשני הסרטים מציג בתחילה דומיננטיות גברית המומרת בדומיננטיות נשית הלומדת להציב את תשוקותיה האינדיבידואליות לפני האיחוד. אופציית האיחוד ההטרסקסואלי מוצגת כניגוד להגדרה והמימוש העצמי. בניגוד לקומדיות הרומנטיות הקלאסיות שהסתיימו באיחוד הטרסקסואלי מחודש, כאן – בסרטיו של וודי אלן – תהליך הלמידה מוביל את הפרוטגוניסטים למסקנה שהאיחוד ההטרסקסואלי עשוי לדכא את האינדיבידואליות שלהם.

קומדיות רומנטיות בהן העימות מתמקד ביחסים בין הפרוטגוניסטים לדמות סמכותית/הורית הן זניחות ושוליות למדי בתקופה זו. שתי הקומדיות שנוצרו במהלך תקופה זו: *Lovers and Other Strangers* מתחילת שנות ה-70 ו-*Arthur* מתחילת שנות ה-80 שונות זו מזו ואין בהן כדי להעיד על היווצרותו של דפוס ז'אנרי מובהק.

קומדיות רומנטיות המציעות אופציה לא הטרסקסואלית נוצרו, כאמור, בשלהי שנות ה-70, תחילת שנות ה-80. *Tootsie* ו-*Victor/Victoria* מבוססים על תחבולת ההתחזות: ב-*Tootsie* מדובר בגבר המתחפש לאישה כדי לזכות בתפקיד באופרת סבון; ב-*Victor/Victoria* מדובר בזמרת מובטלת המתחזה לגבר המתחזה לאישה כדי להשיג עבודה במועדון לילה פריזאי. בשני המקרים מסתיים אקט ההתחזות ברגע שהבעיה הקיומית-כלכלית חלפה, והנרטיב מסתיים

באיחוד הטרוסקסואלי. עם זאת, בשני הסרטים נערכת תמטיזציה לרעיון ההתחפשות, ומה שמובלט הוא עקרון הנזילות המינית ושרירותיות הגבולות המגדריים.

- ¹. ניל (Neale, 1992: 288) מציין שלא רק אבחנות מעמדיות, מגדריות וגזעיות ספוגות באידיאולוגיה, אלא גם גילם של הפרוטגוניסטים. לכן, למיטב ידיעתו, מלבד הסרט *Mini and Moskowitz*, אין קומדיות רומנטיות נוספות שהפרוטגוניסטים שלהן סומנו כ"מבוגרים".
- ². דדלי מור, בריטי במקורו, המגלם את דמותו של ג'ורג', היה השחקן הבולט ביותר במסגרת ז'אנר זה בסוף שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80. הסרט עצמו זכה להצלחה מסחרית אדירה, אך לא "עבר" בקומדיה רומנטית אלא כדרמה ארוטית – בזכות הופעתה של השחקנית בו דרק, המגלמת את דמותה של ג'ני.
- ³. סיכול טקס נישואים ברגע האחרון הוא מוטיב החוזר בקומדיות רומנטיות בפרט ובסרטי קולנוע הוליוודיים בפרט. בסרט *It Happened One Night* מונע הפרוטגוניסט, יחד עם אבי הכלה, ברגע האחרון את נישואיה של אלי לפרטנר השגוי; הסרט *The Graduate* (1967) משחזר אקט זה של סיכול נישואים, ואקט דומה מתרחש בקומדיה הרומנטית *Semi-Tough* (1977). בכל המקרים האלה זהו הגבר המונע את נישואיה של האישה, ובכך כביכול מציל אותה. הסרט *Ten* פועל מתוך מודעות למוסכמה ז'אנרית זו, אך חותר תחתיה הן מבחינת מיקומו של אקט ההצלה (בתחילת הנרטיב ולא בסופו) והן מבחינת צביונו של אקט זה – צרחת ייאוש, המסתיימת בלא כלום, ולא פעולה הרואית.
- ⁴. העיסוק ביחס שבין קולנוע ומציאות, וספציפית יותר, יחסי מסך-צופה הוא אחד התמות המרכזיות של הבמאי וודי אלן. דוגמא בולטת לעיסוק זה הוא הסרט *The Purple Rose of Cairo* (1985). את הסרט *Play It Again, Sam* בייס אמנם הרברט רוס, ולא וודי אלן, אך התסריט נכתב ע"י אלן עצמו. התסריט מבוסס על מחזה מצליח שאף אותו כתב אלן. כמו כן נוכחותה הדומיננטית של הפרסונה הקולנועית של אלן מאפשרת להתייחס לסרט זה כאל טקסט של אוטר.
- ⁵. אקט ברוטלי זה "עובר" בסרט באופן כמעט "טבעי", נטול כל פרובלמטיות. מבחינה זו מעמעם הסרט את הדומיננטיות של הגיבורה, ויוצר אמביוולנטיות אידיאולוגית. אקט החדירה מגדיר לכאורה באופן מובהק דומיננטיות גברית כוחנית. למרות שעפ"י מחקרה של ראדווי (Radway, 1984) אונס הוא אקט שכחי יחסית בנובלות רומנטיות, זהו – למיטב ידיעתי – המקרה היחיד בו הוא מתממש בז'אנר הקומדיה הרומנטית.
- ⁶. ביטויים רפלקסיביים שונים בסרטיו של וודי אלן היוו עבור מספר חוקרי קולנוע אינדיקציה

לממד האוטוביוגרפי המובהק של סרטיו. כך למשל ביץ' (Beach, 2002) מתייחס בהרחבה לזהותו האתנית של אלן ולאופן בו מתבטאת זהות זו כמעט בכל סרטיו, במיוחד בסרט *Annie Hall*. הניתוח שאני מציע כאן מתעלם כמעט לחלוטין מזהותו האתנית של הפרוטגוניסט, וזאת בעיקר משום שאלן מדיר היבט זה אל מחוץ לשיח הרומנטי, וממקם היבט זה בזהותו במישור הפולקלוריסטי.

⁷. מונחו של בורדוול (Bordwell, 1985), תאורטיקן מפתח של הגישה הקוגניטיבית בחקר יחסי צופה-מסך. הגישה הקוגניטיבית טוענת שהתהליכים הפרספטואליים והקוגניטיביים שחוה הצופה במהלך צפייה בסרט דומים או זהים לאופן בו חווים בני-אדם את המציאות. מושג מפתח בתיאוריה של בורדוול הוא הסכמטה – אשכול מאורגן של ידע המדריך את הצופה בבניית היפותזות וציפיות אודות המציאות/קולנוע. הסכמטה היא תוצר של ניסיון וידע קודם. בורדוול מבחין בין שלושה סוגי סכמטות: סכמטה פרוטוטיפית (המנחה את הצופה בכל הקשור לזיהוי דמויות, פעולות, מקומות התרחשות), סכמטה דפוסית (המסייעת לארגן ידע עפ"י שיטות מיון החוזרות על עצמן – מבנה נרטיבי קנוני, עקרונות העריכה האנליטית וכו') וסכמטה פרוצדורלית (סכמטה שהצופה מפעיל כאשר הוא נתקל ברכיבים קולנועיים שאינם משתבצים בסכמטות הפרוטוטיפיות והפרוצדורליות, ומאלצים אותו לארגן את הסכמטה מחדש).

פרק 6 : הקומדיה הרומנטית החדשה, 1984-2000

היסטוריה של הקולנוע האמריקני בשנות ה-80 וה-90

שני העשורים האחרונים של הקולנוע האמריקאי מתאפיינים בשינוי רדיקלי של פני תעשיית הקולנוע. הוליווד, קובע פרינס (Prince, 2000), מפסיקה לתפקד כתעשיית קולנוע, וסרטי קולנוע חדלים להיות המוצר המרכזי שהם מפיקים. במקום להפיק סרטים, התעשייה עוברת לייצור של מה שפרינס מכנה בשם *filmed entertainment* (xi). כך למשל שוק קלטות ווידאו צמח לממדי ענק במרוצת שנות ה-80 וה-90 באופן שאחת הפונקציות המרכזיות של הפקת סרטים הייתה להרחיב את נפח השוק של תעשיית ווידאו. חשיבותה של תעשייה זו השפיעה על האסתטיקה של המדיום הקולנועי משום שסרטים רבים הותאמו מראש לחוויית הצפייה הביתית. עבור הדור החדש של הצופים שנולדו למציאות של הוידאו, קולנוע הוא וידאו. במובן זה, ממשיך פרינס, השינויים הטכנולוגיים, הכלכליים והתעשייתיים שהתחוללו בתעשיית הקולנוע/ווידאו שקולים לשינויים דרסטיים שהתחוללו בהוליווד בעשורים הקודמים - המצאת הקול בסוף שנות ה-20, פירוק המונופול באמצעות הפקעת בתי הקולנוע מהאולפנים בשנות ה-40 וחדירת הטלוויזיה בשנות ה-50.

תהליך נוסף שהתרחש בשנים אלה הוא מיזוגן של תעשיות הקולנוע עם חברות ענק של מדיה ותקשורת. אקט המיזוג העצים את כוחם של הבעלים ואפשר להם להפיק ולשווק הן מוצרי תקשורת נלווים והן מוצרים אחרים שהניבו רווחי ענק:

"Filmed entertainment now encompass multiple modalities, and the traditional format for cinema – the theater – has become a small subset of these interlocking, auxiliary markets. Furthermore, these markets, though subtending film, extend far beyond it. Film production feeds these markets and is a key means rationalizing their revenue-generating potential ... The entertainment business is impacting so many other parts of our economy today. It's driving traffic in fast food chains, it's selling toys, it's selling cars, it's selling sneakers. Consumers are making choices on everything from French fries to pajamas based on entertainment properties ... Since the 1990s, the major studios have been pushing their filmed entertainment properties into the area of on-line, Web-based promotional services, CD-ROMs, interactive television, and electronic publishing" (Prince, 2000: xiv).

בנוסף לתמורות שהתחוללו במבנה העסקי של תעשיית הקולנוע, התרחשו התפתחויות משמעותיות בסרטים שהוליווד הפיקה בתקופה זו. התופעה הדומיננטית ביותר בשנות ה-80 היא

הסרטים שביימו והפיקו סטיבן ספילברג, ג'ורג' לוקאס והבמאים שעבדו תחת הדרכתם ופיקוחם כמו למשל רוברט זמקיס. רבים ממבקרי וחוקרי הקולנוע נטו לקשור בין המודל הקולנועי שיצרו ספילברג/לוקאס לבין התרבות הפוליטית שכוון ממשלו של הנשיא רונלד רייגן. הטענה הרווחת היא שסרטיהם של צמד זה ערכו רדוקציה של התרבות למשהו אינפנטילי, ובכך הכשירו את הקרקע לעלייתו של הימין. בהשוואה לשנות ה-70, התאפיינה תקופת כהונתו של רייגן בשינויים משמעותיים ביחס למדיניות החוץ של אמריקה. רבים מהניאו-קונסרבטיבים האמינו שאמריקה איבדה את מעמדה הבינלאומי ואת כוח ההרתעה הצבאי שלה בשל מדיניות הדטנט (détente) הפייסנית והפשרנית של הנשיא הקודם, ג'ימי קרטר.

עבור הימין הפוליטי מדיניות זו הובילה לאובדן ההשפעה על ניקרגואה ואיראן, כמו גם על תעוזתה של בריה"מ לפלוש לאפגניסטן. סדרת כישלונות אלה עוררה כביכול את הרושם שאמריקה היא מעצמה חסרת שיניים המתנהלת בכבדות ומתקשה להשתחרר מטראומת וויאטנם. הפתרון מבחינת הימין הוא לשקם את עוצמתה הצבאית של אמריקה, גם על חשבון פרוייקטים חברתיים שזים קרטר. התוצאה היא חידוש המלחמה הקרה במלוא עוצמתה ודמוניזציה של בריה"מ. הזיקה בין מדיניות החוץ החדשה של אמריקה לבין הקולנוע ההוליוודי התבטאה בעיקר בהיווצרותו של מחזור חדש של סרטי מלחמה קרה שעסקו רובם ככולם באויב האדום: *Rocky IV* (רוקי 4, 1985), *Invasion USA* (הפלישה לארה"ב, 1985), *Top Gun* (אהבה בשחקים, 1986), *The Delta Force* (כוח הדלתא, 1986), *Rambo III* (רמבו 3, 1988) ועוד. רמבו, לוחם על, הפך לאייקון לאומי בשיח התרבותי באמריקה בשנים אלה, הן משום שדמותו ביקשה לכתוב מחדש את ההיסטוריה של מלחמת וויאטנם והפיכתה מתבוסה לניצחון והן משום מנוכחותו באסיה ובאפגניסטן מייצגות אקטיביזם צבאי ששבה את דמיונם של אנשי הימין.

עם זאת, הקולנוע ההוליוודי לא הגיב באופן דומה למדיניות החוץ של ממשל רייגן במרכז אמריקה. סרטי קולנוע כמו *Missing* (נעדר, 1982), *Under Fire* (שכר האמת, 1983), *Salvador* (סלבדור, 1986) הציבו במרכז הנרטיב דמות של עיתונאי אמריקאי המסקר את הסכסוך תוך שהוא נוקט עמדה ערכית חד-משמעית לטובת כוחות הגרילה המרקסיסטיים במלחמתם נגד נשיאים מושחתים הנתמכים ע"י הממשל האמריקאי. עמדה זו של הסרטים משקפת התנגדות למדיניות החוץ של רייגן כלפי אמריקה הלטינית, ובהכרח אינה מאפשרת להתייחס לתעשיית הקולנוע ההוליוודית במונחים של קולנוע מגויס.

בנוסף לסרטי הקולנוע הרבים שהפיקה הוליווד אודות המלחמה הקרה החדשה, החל הקולנוע האמריקאי לעסוק, ובאופן אינטנסיבי, במלחמת וויאטנם. הסיבות קשורות הן ברצונה של אמריקה להתמודד עם טראומת התבוסה והן משום שמעורבותה של ארה"ב באמריקה הלטינית עוררה מחדש את הויכוח אודות מידת נחיצותה של התערבות זאת והחשש שהדבר יסתיים בטרואומה נוספת. אחד הסרטים הבולטים שנעשו במרוצת שנות ה-80 אודות המלחמה הוא *Platoon* (פלטון, 1986), המציג את וויאטנם כמרחב בו הושחתה מוסריותה של האומה

האמריקאית, שבמסגרתה אידיאלים נעלים כמו צדק הוקרבו ע"י יצרים פראיים שצפו ועלו מתוך הלא מודע של הקולקטיב האמריקאי והשתלטו עליו. הרעיון הוא שהמלחמה בוויאטנם הייתה בעצם מסע אל החושך, אל לב המאפליה – ובמובן זה סרטו של קופולה, *Apocalypse Now* (אפוקליפסה עכשיו, 1979) הוא פרדיגמטי לסרטי מלחמת וויאטנם שהופקו במהלך שנות ה-80.

מחזור ז'אנרי נוסף שבלט במהלך שנות ה-80 וה-90 הוא המדע הבדיוני הפסימי והדיסטופי, שפרינס (Prince, 2000: 336) מציע למקם אותו בהקשר של מדיניותו הפרו-צבאית והאנטי-חברתית של רייגן. סרטים אלה, שהבולט שבהם הוא *Blade Runner* (בלייד ראנר, 1982), עוסקים בזיהום הסביבה; שקיעת המרחב האורבני; התגברות הפשעים האלימים; אבטלה גואה ועליית שיעור חסרי הבית; הרדיפה חסרת המעצורים של קורפורציות אחר מקסום של רווחים; נוכחותה הדומיננטית של המדיה המפציצה את המרחב הציבורי בדימויים מפתים אודות מוצרי צריכה וסגנון חיים נחשק המוקרנים על שלטי פרסום, כרזות ענק המכסים קירות שלמים של בנייני מגורים, מוניטורים המוצבים בקרונות רכבת ועוד; זיקה בין הקורפורציות לבין מנגנוני השיטור והפיקוח של המדינה ועוד.

גם תחייתה המחודשת של הקומדיה הרומנטית והיווצרותו של מחזור חדש באמצע שנות ה-80, מזוהה עם השינויים החברתיים והתרבותיים שהתרחשו בתקופת רייגן. פרינס מציינ שהשינוי הבולט ביותר בתקופה זו הוא היווצרותה של פוליטיקה של פוליטיקת תרבות סימבולית שבמסגרתה קבוצות לחץ שונות נאבקו על דיוקנה התרבותי של אמריקה. הסוגיות המרכזיות שנדונו היו אלימות, פורנוגרפיה, הפלות, זכויות נשים, הומוסקסואלים, לסביות וקבוצות אתניות, עתיד התא המשפחתי לאחר ההתפכחות מהליברליזם, חשיבות תפילת הבוקר בבתי-הספר ועוד.

אחת האפשרויות להבין את השוני בין הקומדיה הרומנטית הנוירוטית לקומדיה הרומנטית החדשה היא לבדוק את השינויים שהתחוללו בתרבות האינטימית והמינית של החברה האמריקנית. הסוציולוג זיידמן (Seidman, 1992) בדק שני דו"חות שעסקו בחדירת הפורנוגרפיה לתרבות האמריקנית: אחד מ-1970, השני מ-1986. הדו"ח שחובר ב-1970 מציג את ההיבטים החיוביים של הפורנוגרפיה כמגרה ומעשירה את הדמיון ואת ההתנסות המינית. המלצת הדו"ח לגליזציה של הפורנוגרפיה מבטאת אידיאולוגיה ליברלית המבקשת לקדם חופש ושחרור מיני. לעומת זאת, הדו"ח שחובר ב-1986 מזהיר מפני הסכנות הטמונות במתן לגיטימציה לתשוקות נטולות כל גבול ורסן. הסכנה העיקרית טמונה בנטייה לנתק את המין מההקשר הרחב יותר של היחסים בין המינים: רומנטיות, אינטימיות, מחויבות הדדית, נאמנות ועוד.

בין המחצית השנייה של שנות ה-70 לתחילת שנות ה-90, ממשיך זיידמן (p. 58), התגבש שיח אלטרנטיבי לשיח הליברלי שחגג את רעיון השחרור והמימוש העצמי. שיח זה, שזיידמן מכנה בשם "post-liberationist", מבקש להדגיש את המשמעות החברתית והספיריטואלית של המין, תוך התנגדות להנחה הליברלית לפיה מיניות משוחררת חותרת תחת המגבלות והאיסורים החברתיים ומאפשרת ריבוי של אפשרויות של הנאה ממין. עפ"י הגישה הפוסט-ליברלית יש למקם

את המין בתוך מסגרת חברתית המתייחסת אליו כאל חלק בלתי נפרד מריטואל הכולל פגישות, חיזור, רומנטיות ואינטימיות. השיח הליברלי, שביקש לקדם את הרעיון של בחירה ושונות, יצר מסגרת חברתית פרובלמטית מבחינה מוסרית. רעיונות כמו מחויבות ונאמנות נדחו לטובת אינדיבידואליזם קיצוני שתוצאותיו העיקריות הן ניצול של גברים את הנשים ובדידות נוראה של נשים שהלכו שבי אחר עקרונות הליברליים ומצאו עצמן רווקות מבוגרות, חסרות כל סיכוי להקים מסגרת משפחתית.

זיידמן מציע לבחון שיח שמרני זה אודות הפוליטיקה של המין בהקשר למשבר שפקד את אמריקה במהלך שנות ה-70: התעצמות השפעתה של בריה"מ בקובה, צפון קוראה, חלקים מאפריקה והמזרח התיכון; תבוסת הצבא האמריקני בוויאטנם וקמבודיה; משבר הנפט ועליית כוחן של חלק ממדינות העולם השלישי; נפילת השאח ועליית הפונדמנטליזם האיראני; משבר אמון פנימי חריף - פרשת ווטרגייט ואילוצו של ניקסון להתפטר; משבר כלכלי שהתבטא בצמצום היקפי הייצור, אבטלה ואינפלציה. אירועים אלה יצרו תחושה שהאומה האמריקנית אינה מהווה יותר כוח דומיננטי בעולם.

מנקודת מבטם של הפוסט-ליברלים, המשברים בתחום החברתי, הפוליטי, הצבאי והכלכלי הן תוצר ישיר של השיח הליברלי שפירק את הקודים החברתיים והמוסריים סביבם התאחדה האומה האמריקנית. הדבר מתבטא בעיקר בהיחלשותם של מוסדות חברתיים (כנסייה, בית-ספר, משפחה) להם ניתנה הסמכות לבצע רגולציה של הסדר והמוסר. התמוטטות הסדר המוסרי התבטא, בין היתר, במשבר של היחסים האינטימיים והרומנטיים בין גברים ונשים: חוסר יציבות כרוני במערכת היחסים ההטרסקסואלית, התערערות מוסד הנישואין (שיעורי גירושין גבוהים, שיעור רווקות גבוה) והידלדלות המחויבות ההדדית של הפרטנרים. החרדה שאחזה בציבור האמריקני מפני תוצאות המהפכה הפמיניסטית והמינית התבטאה בעיתונות. מאמרים כמו: "האם המשפחה האמריקנית בסכנה?" או "האם ליברליזציה של הסקס תהרוג את האהבה הרומנטית?" הפכו דומיננטיים יותר ויותר בעיתונות האמריקנית לקראת סוף שנות ה-70 ובמהלך שנות ה-80.

ואכן, השיח הפוסט-ליברלי מבקש לקדם תפיסת עולם המתנערת מהמהפכה המינית. זהו שיח הקורא להגביל ולצמצם את אפשרויות הבחירה המיניות ולחזור לקונספט ה"טבעי" של הסדר המיני והמגדרי (Seidman, 1992: 66). הרעיון המרכזי של הגבלת אפשרויות הבחירה המיניות הוא הלגיטימיות האקסלוסיבית של ההטרסקסואליות. מבחינה ביולוגית, מבקש שיח זה להזכיר לאומה האמריקנית, גברים ונשים נועדו זה לזה באופן טבעי. תפקידם של יחסי מין הוא לבטא את אהבתם ומחויבותם של בני הזוג זה לזה, אך גם כדי לכוון תא משפחתי. במסגרת "החזרה" לסדר המגדרי הטבעי, מועיד שיח זה תפקיד מיוחד לאישה. זיידמן מסכם בספרו את הטענות המרכזיות שמעלה אחד הנציגים המובהקים של השיח הפוסט-ליברלי, ג'ורג' גילדר (Gilder):

"Women are, so to speak, programmed differently. Their sexuality is organized around romantic and maternal needs. Women look to sex to

express their need to love and to be loved. Women need to give to men form and specificity to their diffuse sexual feelings as well as to realize their innate maternal longings. Their chief social role is to domesticate and civilize male nature" (Seidman, 1992: 68-69).

שיח פוסט-ליברלי זה מוצא לו הד בקומדיה הרומנטית החדשה של שנות ה-80 וה-90. הדבר בולט במיוחד ביחס לקטגוריה הראשונה, המתאפיינת בדומיננטיות גברית ביחס לאישה. הדמויות הגבריות בקטגוריה זו נעות כאמור על הקוטב שבין גבריות איתנה, חזקה, "טבעית" לבין גבריות נירוטית וחלשה, הנזקקת לדמות נשית/אימהית שתגאל אותה. עוצמתן של הדמויות הגבריות החזקות נובעת מהיותן "חיות טבע" (*Six Days, Seven Nights*) או מעצם היותם זרים/אחרים (*Green Card*). דמויות גבריות אלה חותרות, במהלך האינטראקציה בין המינים, למקם את האישה העצמאית והקרייריסטית בחזרה למקומה "הטבעי" לצד הגבר. הדמויות הגבריות החלשות, המתאפיינות בנורוטיזם ואינפנטיליות (*Big Splash!; My Stepmother*) (*is an Alien*) מתאוות לדמות נשית שתמלא תפקיד כפול: הן כמאהבות בעלות טמפרמנט מיני הטרוסקסואלי סוער והן כדמויות אימהיות.

השיח הליברלי הותקף לא רק ע"י השיח הפוסט-ליברלי השמרני, אלא גם ע"י השיח הביקורתי הרדיקלי. חלק מהביקורת של השמאל הרדיקלי הושפע מעבודותיו של מישל פוקו (Foucault, 1996) [1976] - בעיקר אלה שעסקו במיניות. אחת הטענות נגד השיח הליברלי היא שמהפכת המין הפכה את המין לעבודה, טכניקה; התפתחו פרקטיקות שונות שתכליתן הייתה להגביר את הסיפוק המיני, להאריך את האורגזמה. שלל אביזרי מין פותחו כדי להבטיח סוגים חדשים ובלתי מוכרים של הנאה מינית. בתוך כך, הפך/ה הפרטנר/ית אובייקט שקימו מצטמצם לאספקט המיני בלבד של היחסים. החיפוש האובססיבי אחר הנאה ארוטית הפך להיות הקריטריון היחיד לכינוס של יחסים בין המינים.

הסוציולוג לאש (Lasch, 1979) טוען שפרקטיקה מינית זו ממסגרת את ההנאה ממין למונחים של עבודה וטכניקה, ובכך גורמת לא רק לאובייקטיביזציה של האחר, אלא גם מכוונת תרבות אינטימית נרקיסיסטית. גברים ונשים רודפים אחר ההנאה המינית כתכלית בפני עצמה, תוך שהיא מנותקת מהקשרים רגשיים, רומנטיים ואינטימיים. את שורשיה של התרבות האינטימית הנרקיסיסטית יש להבין, מציע לאש, בהקשר של התמורות החברתיות והכלכליות שפקדו את החברה האמריקנית בעשורים האחרונים. הקורפורציות הקפיטליסטיות ותהליכי הברוקרטיזציה של החברה גרמו להרס מוסדות מסורתיים - משפחה, כנסייה, ארגוני תמיכה וולנטריים - שתפקדו בעבר כדי ליצור מרחב פרטי אשר במסגרתו יוכל היחיד להרגיש בטוח ומוגן. תהליך התערערתן וחוסר יציבותן של מרחבים מגוננים אלה גרם לכך שהיחיד הושלך אל הגיוגל של השוק הקפיטליסטי ללא תחושת יציבות וקוהרנטיות. היחיד הפך ליחידה פרגמנטרית ובלתי

בטוחה, המנותקת ממבנים חברתיים מגוננים. הלגיטימציה שהעניק השיח הליברלי לקיומם של יחסי מין המנותקים מקרבה אינטימית ומחויבות מחזקת עוד יותר את תהליך הפירוק של אותם מבנים חברתיים יציבים. באופן זה, מקדמים השיח הקפיטליסטי והליברלי כינונו של יחיד המתמכר לסיפוק צריכה של מוצרים וצריכה של מין בהקשר של הנאה נרקיסיסטית המנותקת מרגישות לצרכיו הרגשיים והאינטימיים שלו עצמו – אך גם של האחר.

בהקשר זה ניתן אולי להסביר את הנטייה של הקומדיות הרומנטיות החדשות בכלל ואלה המשתייכות לקטגוריה של שוויון ביחסי הכוח למקם את האיחוד ההטרסקסואלי הרומנטי בהקשר של התא המשפחתי. המבנים המשפחתיים המתמוטטים שבים ועולים כערך יקר. בסרטים *When Harry Met Sally* ו- *Sleepless in Seattle* לא רק שהמין המזדמן והמקרי נדחה לטובת קשר המתאפיין במחויבות עמוקה זה לזה, אלא שהקשר שנקרם בין בני הזוג מעוגן הן בהקשר של עבר נכסף והן בהקשר של דור ההורים, המעניקים מעין השראה למודל זוגי יציב ובטוח. בסרט *When Harry Met Sally* מוצג המרחב הציבורי במונחים של ניכור ואימה. מרי, חברתה של סאלי, מבקשת מבן-זוגה שיבטיח לה כי לא תמצא את עצמה שוב "בחוץ". הוא מבטיח לה זאת משום שגם הוא אינו רוצה לחוות יותר את רווקותו. הרווקות מוצגת במונחים של מרחב מאיים ומעורר חרדה. הכמיהה להשתייך למסגרת זוגית/משפחתית מאפשרת לבני הזוג להרגיש שוב בטוחים בעצמם ובעולמם הרגשי. באופן זה מתיק הסרט את החיץ בין גברים לנשים בקומדיה הרומנטית לחיץ המסמן את קו הגבול בין המרחב הציבורי הרווקי למרחב הפרטי/זוגי.

תמה זו שבה ועולה בקומדיות רומנטיות אחרות, והיא בולטת במיוחד בסרט *One Fine Day* (יום בהיר אחד, 1996) המעלה על נס, במיוחד בסוף הסרט, את חשיבותו של המרחב הביתי/משפחתי – הן עבור זוג האוהבים והן עבור ילדיהם. המסגרת הביתית והמשפחתית מהווים פיצוי הולם לאימה והחרדה המלווה את היום-יום של הפרוטגוניסטים במרחב הציבורי. השימוש שעושה הסרט בסצנה מתוך הסרט *The Wizard of Oz* מבקש להעניק משנה תוקף לטענה המרכזית של מיוזיקל קלאסי זה: "There is no place like home". הבית הופך להיות המקום המגונן והבטוח שבמסגרתו נבנים מערכות יחסים רגשיות ואינטימיות שבהם המין תופס מקום שולי יחסית. כמו בסרט *When Harry Met Sally*, נבנה האיחוד ההטרסקסואלי בסרט *One Fine Day* סביב ידידות אמת בין הפרטנרים. ידידות, בהקשר לקומדיה הרומנטית החדשה, מוצג כערך נעלה ויציב יותר מאשר קיומם של יחסי מין. במקרה של הסרט *Harry Met Sally* המין מוצג כמכשול לכינונו של קשר יציב ובטוח.

נטייה זו למקם את האיחוד ההטרסקסואלי בהקשר של מבנים משפחתיים מסורתיים וקהילתיים קשורה ללא ספק גם לאפקט של מחלת האיידס על דפוסי ההתנהגות של המינים. בשיח הציבורי האמריקני, טוען זיידמן (1992: 83), הוצגה המחלה במונחים של עונש שהוטל על אמריקה בעוון חגיגת המין המתמשכת שהיא ניהלה במהלך שנות ה-60 וה-70. השיח הפוסט-ליברלי עשה שימוש רטורי במחלת האיידס כדי לקדם את הרעיון של זוגיות הטרסקסואלית –

תוך כדי הדרה של אופציות איחוד הומוסקסואליות ולסביות. העובדה שמחלת האיידס זוהתה בתחילה עם הקהילה ההומוסקסואלית העניקה משנה תוקף לרעיון של חזרה לסדר מגדרי טבעי. זו אולי גם הסיבה לכך שהקומדיה הרומנטית העדיפה שלא לייצג כמעט זוגיות הומוסקסואלית ולסבית במסגרת הז'אנר, למרות העובדה שבפועל הפכה הקהילה ההומו-לסבית באמריקה דומיננטית יותר ויותר. רק במחצית השנייה של שנות ה-90 זכו הומוסקסואלים לייצוג בקומדיה הרומנטית – הדוגמא הבולטת ביותר לכך היא *My Best Friend's Wedding* (החתונה של החבר שלי, 1997). אלא שגם כאן מצניע הנרטיב את הזוגיות האינטימית והרומנטית של ג'ורג' ההומוסקסואל עם בן זוגו לטובת כינונה של רומנטיות בין ההומוסקסואל להטרוסקסואלית.

קווי מתאר של הקומדיה הרומנטית החדשה

השינויים שהתחוללו בז'אנר הקומדיה הרומנטית החדשה ביחס לשנות ה-70 מתבטאים בראש ובראשונה, לדעת מספר חוקרים (Deleyto, 1997; Preston, 2000; Rubinfeld, 2001), בכמות המספרית של סרטי קולנוע העוסקים ברומנטיקה בכלל ובקומדיה רומנטית בפרט. כך למשל מציינת פרסטון (Preston, 2000: 229) כי בעוד שבשנות ה-70 הופקו בהוליווד בממוצע חמישה סרטים העוסקים ברומנטיקה, הרי שהחל משנות ה-80 החלו להפיק בממוצע יותר מעשרים סרטים רומנטיים בשנה.

שינוי כמותי זה היה מן הסתם אחד הגורמים שהניעו חוקרים לעסוק בז'אנר הקומדיה הרומנטית בכלל ובקומדיה הרומנטית החדשה בפרט. מאמרו של סטיב ניל: "The Big romance or Something Wild?: romantic comedy today" (Neale, 1992) הוא אחד המחקרים הראשונים שנכתבו אודות הקומדיה הרומנטית בשנות ה-80 וה-90, והוא משרטט קווי מתאר ראשוניים של הקומדיה הרומנטית החדשה, כפי שניל מכנה זאת. זהו הניסיון היחיד שנעשה עד עתה להגדיר ולאפיין באופן שיטתי את הקורפוס של הז'אנר בשני העשורים האחרונים. במידה רבה מהווה המאמר תגובת נגד לתזה הפרובוקטיבית של הנדרסון (Henderson, 1978) לפיה ז'אנר הקומדיה הרומנטית "מת". ניל טוען שהתזה של הנדרסון שגויה משום שתפיסתו את מושג הז'אנר מוטעה משום שהיא מושתתת על ההנחה כי יש לבחון כל קומדיה רומנטית אך ורק ביחס לקונבנציות שהתמסדו בתקופה הקלאסית. תפיסה זו, טוען ניל, מונעת מהנדרסון להבין שהז'אנר לא גווע, אלא פשוט שינה צורה. הדבר נכון הן לגבי הקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות של שנות ה-70 והן לגבי הקומדיות הרומנטיות "החדשות" שהופקו החל מהמחצית השנייה של שנות ה-80 ובתחילת שנות ה-90.

ניל מאתר ארבעה מאפיינים מרכזיים של הקומדיה הרומנטית החדשה: המאפיין הראשון מתמקד בסגנון, המקום והפונקציה של האקסצנטריות והנוירוזה. במעגל הנוכחי של הקומדיה הרומנטית, אקסצנטריות עדיין נוטה להיות הסמן המרכזי של אחד הפרוטגוניסטים או שניהם. אלא שאקסצנטריות זו חפה בד"כ מכל קונטציות של נוירוזה, נרקסיזם או ספק-עצמי. במקרים בהם אחד מבני הזוג מתאפיין בכל זאת בהתנהגות נוירוטית או "עצבנית" – היא/הוא "נרפא"

בעקבות המגע או המפגש עם בן/בת הזוג השני. מאפיין שני קשור לצביונה הרומנטיקה. זו מסומנת במונחים של "old fashioned love". הדבר מתבטא למשל בפס-קול מוסיקלי הכולל שירי אהבה של פרנק סינטרה וולואי ארמסטרונג או ציטוט מתוך סרטים רומנטיים כמו *Casablanca*. מאפיין שלישי קשור למידת הקונבנציונליות של הזוגיות ההטרסקסואלית. עפ"י ניל הקומדיה הרומנטית החדשה נוטה למזער עד למינימום תופעות של אקסצנטריות וחריגה מכללי ההתנהגות המקובלים לטובת התנהגות נורמטיבית ושמרנית. כל מה שחורג או סוטה מקוד ההתנהגות המקובל והנורמטיבי נדחק לשוליים. המאפיין הרביעי קשור לאופן בו ממקמת הקומדיה הרומנטית החדשה את האישה בתוך מערך יחסי הכוח של הזוג ההטרסקסואלי. במסגרת האיחוד מסומן המרחב הביתי/משפחתי כטריטוריה המסורתית שעל האישה לשוב אליה. שובה של האישה לתפקידה המסורתי כעקרת-בית מוצג כמפתח לאושרה.

כל אחד מארבעת המאפיינים האלה של הקומדיה הרומנטית החדשה, מציין ניל, מתקיימים בנפרד אך גם נוטים לקיים יחסי גומלין ביניהם, לתמוך ולחזק זה את זה - ולמעשה להעניק לקומדיה הרומנטית החדשה זהות פרטיקולרית סיסטמטית (Neale, 1992: 294). זהות זו מתבטאת בנטייתם האידיאולוגית הדומיננטית של סרטי הז'אנר:

"... one which, in countering any 'threat' of female independence, and in securing most of its major female characters for traditional female roles, very much echoes the tendencies of the screwball films" (1992: 298).

ניל מדגיש, אם כן, את המאפיין הרביעי שהוא מזהה בקומדיות רומנטיות אלה - נטייתן למקם את האישה בתפקידים מסורתיים, ובכך צובע את כל הקורפוס הז'אנרי בצבע אידיאולוגי אחיד. נטייה זו להומוגניזציה של סרטי הז'אנר מתבטאת גם בדמיון שהוא מוצא בין הקומדיה הרומנטית הקלאסית לבין הקומדיה הרומנטית החדשה. באופן זה, הוא מצמצם את שאלת יחסי הכוח בין המינים בקומדיה הרומנטית החדשה לדפוס אחד הדומה במהותו לדפוס שכוננה הקומדיה הרומנטית הקלאסית. בשני המקרים הוא מזהה דפוס אחד דומיננטי המתאפיין בזוגיות הטרסקסואלית המתממשת רק במחיר הכפפת הדמות הנשית לעמדה מסורתית ושמרנית. הכפפה זו, טוען ניל, מאפשרת לפרק את האיום או החרדה שמעוררת האישה המשוחררת והאוטונומית אצל הדמות הגברית.

אבחנותיו של ניל ישמשו עבורי מסגרת התייחסות מרכזית לבחינת הקורפוס של הקומדיה הרומנטית החדשה, ובסיס להצגת תמונה רחבה ומורכבת יותר של הקומדיה הרומנטית החדשה בשנות ה-80 וה-90. הדבר נדרש בעיקר משום שניל נוטה להתעלם ממורכבות סוגיית יחסי הכוח בין המינים, והתוצאה היא ניתוח הסובל מהטיה לטובת דומיננטיות גברית מסורתית.

קטגוריה ראשונה: דומיננטיות גברית

כזכור, דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הקלאסית התבססה בעיקר על יכולתו של הפרוטגוניסט להשיב את הסדר החברתי, הכלכלי והפוליטי על כנו, לכוון מחדש את האומה

האמריקנית סביב ערכי יסוד של הומניות, מוסריות, פטריסיות וסולידריות חברתית. במסגרת פרויקט זה הצליח הגיבור להמיר את ערכיה השגויים והנרקסיסטיים של הפרוטוגוניסטית לטובת ערכי האמת והצדק. המרה זו נתפסה כתנאי הכרחי - הן לשיקומה של אמריקה מהמשבר הכלכלי הגדול (*My Man Godfrey; It Happened One Night*) והן להצלחתה במלחמת העולם השנייה (*Once Upon a Honeymoon*).

הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60 הציעה שני דגמים שונים של דומיננטיות גברית: הדגם הראשון שימר את הדפוס שיצרה הקומדיה הרומנטית הקלאסית שבמסגרתה תפקד הגבר הדומיננטי כמורה/מחנך, מצפן מוסרי עבור האישה התלמידה. הדגם השני, לעומת זאת, הציע דומיננטיות של הגבר הרווק המנצל את כוח הפיתוי שלו, על יכולתו לתמרן את האישה לטובת מימוש תשוקותיו המיניות. לעומת הדגם הראשון, המסורתי, חותר הגבר בדגם השני ל"סמן" את עליונותו ועוצמתו על האישה באמצעות האקט המיני. באמצעות אקט זה כאילו חורט/צורב הגבר את מערך יחסי הכוחות הלא שוויוני בין המינים ומנציח אותם. מטרתו המרכזית ביחסיו עם נשים אינה לחתור לאיחוד הטרוסקסואלי אלא ליהנות משפע האפשרויות שמציעה הרווקות. השינוי מתרחש כאשר מתעמת הגבר, בשלב מסוים, עם דמויות נשיות המסרבות להתפתות. נוכחות נשית זו המסרבת להיעתר לתשוקותיו המיניות של הגבר משנה את האסטרטגיה שנוקט הגבר הדומיננטי - הוא מוותר על "גן-העדן" של הרווקות לטובת איחוד הטרוסקסואלי המחייב אותו לאישה אחת. השינוי המשמעותי המתחולל בתפיסת הגבר המפתה את יחסיו עם נשים אינו מוצג במונחים של תהליך למידה שחוזה הגבר באמצעות דמות נשית מחנכת; השינוי מוצג פעמים רבות כפתאומי, שרירותי - ובכל אופן לא כזה המשנה את מערך יחסי הכוחות בין המינים. להפך - במקרים רבים נכרכת נכונותו של הגבר לשנות את הסטטוס שלו - להפוך מרווק לנשוי - עם שינוי הסטטוס של האישה במרחב הציבורי; אקט הנישואים מסמן את קיצה של הקריירה שלה ואת חזרתה למקומה המסורתי בספרה הביתית.

בהשוואה לקומדיה הרומנטית הקלאסית ולקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60, אחת התופעות הבולטות המאפיינות דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הנוירוטית היא היעלמות כמעט מוחלטת של הדפוס המסורתי של מחנך/תלמידה. הדמות הגברית איבדה כמעט לחלוטין את מעמדה ואת מקור הסמכות והלגיטימציה שלה להורות ולכוון את האישה לעבר הערכים הראויים והנכונים. צביונה של דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הנוירוטית משתנה. חלק מהקומדיות הנוירוטיות מאמצות את דגם הרווק המושבע שכוננה הקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60. אלא שבקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות הגבר אינו נדרש להפעיל כוח פיתוי מיוחד משום שהנשים אינן מוצגות כפתיות הנופלות בקסמיו אלא כשותפות מרצון לאקט המיני.

תופעה שנייה המאפיינת את הקומדיה הרומנטית הנוירוטית היא שהדומיננטיות שלו אינה נובעת כל-כך מיכולתו לשנות את ערכיה השגויים של האישה אלא מיכולתו לשנות וללמד את עצמו. כלומר, תהליך הלמידה אינו ממוען עבור אובייקט חיצוני לגיבור אלא מכוון פנימה - כלפי הגיבור עצמו. בתהליך זה לומד הגיבור להתגבר על מכשולים ומשברים נפשיים המאפשרים לו לחיות טוב

יותר עם עצמו יותר מאשר לחיות טוב יותר עם בת זוג במסגרת האיחוד ההטרסקסואלי. מכאן נגזרת תופעה נוספת - היעדרו של הסוף הטוב בחלק מהקומדיות הרומנטיות. הקונבנציה של האיחוד ההטרסקסואלי, הנתפסת מסורתית כאחת מאבני היסוד של הז'אנר, הופכת כאן אופציונלית ולא כמהלך הכרחי ובלתי נמנע.

הקומדיות הרומנטיות החדשות מתאפיינות בשיבה לדפוס הז'אנרי המבוסס על הדיכוטומיה גבר מחנך/אישה תלמידה. דפוס זה אינו ממוקם בהקשר של אירועים היסטוריים "גדולים" ומוגדרים המשבשים ומפרים את הסדר החברתי הכלכלי והפוליטי; במקום אירועים כלכליים וצבאיים מכוונים, בולטת נטייתה של קבוצה זו של קומדיות רומנטיות לעסוק בסוגיית יחסי הכוח בין המינים בהקשר של הגדרות חדשות של זהות גברית ונשית. המוטיב המאפיין קבוצת סרטים אלה הוא הניסיון לשקם את הסמכות הגברית באמצעות הקונספט של "אותנטיות". ההקשרים המגוונים, לעתים הסותרים, בהם מוצגת אותנטיות גברית עשויים להעיד על הבלבול והמבוכה המתלווים לניסיון זה בהקשר לקולנוע ההוליוודי בכלל ולקומדיות הרומנטיות שנוצרו בשני העשורים האחרונים של המאה ה-20 בפרט. בו בזמן מבטא ניסיון זה, כפי שמציין ניל (Neale, 1992), חרדה גברית מפני האישה הקרייריסטית והבלתי תלויה. אך עצם הניסיון לכונן מחדש דומיננטיות גברית במונחים של תהליך למידה והמרת ערכים מבטאת את השינויים הרדיקליים שהתחוללו בז'אנר במהלך אמצע שנות ה-80 ולאורך כל שנות ה-90. דומיננטיות גברית הנשענת על הדפוס של הרווק ההולל (שנות ה-50 וה-60) או הגבר החווה תהליך לימוד אוטונומי (שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80) מפנה את מקומה לטובת גבר המבקש לכונן איחוד הטרסקסואלי באמצעות אישוש זהות גברית שאננה ובטוחה בעצמה.

באופן ספציפי יותר, קומדיות רומנטיות המתאפיינות בדפוס גבר מחנך/אישה תלמידה מציעות שני מודלים של גבריות מחנכת: מודל ראשון עוסק בגברים המתקשים - בעיקר בשל נכות רגשית - ליצור קשר אינטימי משמעותי עם נשים. הדומיננטיות של גברים מסוג זה אינה מתבטאת כל-כך ביכולת לחנך נשים ולהשליט את מרותם עליה, אלא בעיקר בעובדה שהם מייצרים דמות נשית אידיאלית המוכנה להכפיף או להתאים את תשוקותיה לתשוקות והפנטסיות של הגבר. המודל השני מתאפיין בגברים שריריים ומאצ'ואיסטים המשליטים את תפיסת עולמם המסורתית והשוביניסטית על נשים קרייריסטיות ועצמאיות.

המודל הראשון של גבריות דומיננטית ממקם את מצוקתם של הגיבורים בשינויים שהתחוללו במעמד האישה ובזהותה העצמית: הקרייריסטית (*Big*), הלסבית (*Splash!*), האישה המעדיפה חיי רווקות ומפגינה אדישות ביחס למין (*My Stepmother is an Alien*). סרטים אלה מציגים את השלכות הישגי המהפכה הפמיניסטית על הגבר. האפקט הבולט ביותר הוא הקושי של הגבר להתבגר ולשלוט בגורלו לנוכח שינוי יחסי הכוח בין המינים. הפתרון הנרטיבי שמציעים קומדיות רומנטיות אלה למצוקה הגברית היא בריאתה של דמות נשית דמיונית שייעודה הבלעדי היא לממש פנטסיות ותשוקות גבריות. הדבר בולט במיוחד בסרטים *Splash!* ו- *My Stepmother is an Alien*. בשניהם מגיחות הנשים ממרחבים המוגדרים כלא-אנושיים; שתי הדמויות הנשיות

מוצגות כבעלות טמפרמנט מיני סוער; הארוטיות שהן מפגינות מוצגת כטבעית, תמימה; שתיהן מסומנות כבתולות ולכן גם כ"טהורות"; הפונקציה של נשים אלה היא לספק את צרכיו הרגשיים והמיניים של הגבר; שתיהן ממלאות לא רק פונקציה אינטימית ורומנטית אלא גם אימהית (כמו גם בסרט *Big*); ולבסוף, לשתיהן השפעה תרפויטית על הנוירוטיות של הגברים. התרפיה אינה קשורה לרעיון של שיקום סמכות גברית מאצ'ואיסטית. הפגם או המצוקה של גברים אלה אינה נובעת מהעובדה שהם אינם "גבריים" מספיק, אלא לאימה שמעוררת אצלם האישה העצמאית. כך, באמצעות כינונה של דמות נשית אידיאלית, פרי תשוקתו המדומיינת של הפרוטגוניסט, מוגדרים מחדש יחסי הכוח בין המינים; הגשמת הפנטסיה המינית והרומנטית של הגבר היא בו בזמן גם הכפפת עוצמתה המינית של האישה. לפיכך, קומדיות רומנטיות אלה מכוננות את יחסי הכוח בין המינים באופן עקיף או סמוי; הגבר, עפ"י מודל זה, אינו מתפקד באופן ישיר כמחנך של האישה, כמי שאחראי על המרת ערכיה השגויים בערכים הנכונים והאמיתיים שהוא מייצג. העימות הבין-מיני נדחק כמעט לחלוטין אל מחוץ לנרטיב לטובת פנטסיה גברית המייצרת דמות נשית נטולת כל פנטסיות ותשוקות משלה, המגייסת את האנרגיות שלה לצרכיו הרגשיים והמיניים של הגבר.

המודל השני של גבריות שמציעה הקטגוריה של דומיננטיות גברית מתבטא בקומדיות רומנטיות המתארות תהליך נרטיבי מסורתי/קלאסי במסגרתו מומרים ערכיה של האישה ע"י הגבר. פרוצדורה פדגוגית/חינוכית זו מתבצעת באמצעות העמדת דמות גברית בוגרת, מנוסה, בשלה, פוטנטית, בטוחה בעצמה. בגרותם ובשלותם של גברים אלה מסומנת באמצעות עובדת היותם מבוגרים יותר מהנשים: קווין בסרט *Six Days, Seven Nights* (שישה ימים, שבעה לילות, 1998); השריף מרפי בסרט *Murphy's Romance* (הרומן שלי מרפי, 1985) קראש בסרט *Bull Durham* (מעריצה צמודה, 1988). באופן מפתיע, אחת התחבולות המרכזיות שננקטות ביחס לעיצוב גבריותו של הפרוטגוניסט היא ניכוס השיח הקולוניאלי אודות האחר¹. הדמות הגברית בקומדיות הרומנטיות *Crocodile Dundee* (קרוקודייל דאנדי, 1986) ו- *Overboard* (להתחתן שנית, 1987), *Green Card* (גרין קארד, 1990) ו- *Six Days, Seven Nights* מוצגת באמצעות מאפיינים סטריאוטיפים ואותנטיים כביכול של האחר – סגנון חיים פשוט, גבריות מחוספסת, יצרית, ספונטנית, המקושרת עם הטבע, כנות. גבריות "אותנטית" ומאצ'ואיסטית זו מעומתת עם דמויות נשיות קרייריסטיות הנטועות בתוך הוויה אורבנית מלאכותית (ברונטה ב - *Green Card*) ואו מנונת (רובין ב - *Six Days, Seven Nights*). כמו כן, מקיימות נשים אלה קשרים רומנטיים עם פרטנרים שגויים: ברונטה מנהלת קשר רומנטי עם אקולוגיסט המשתף פעולה עם חברות קפיטליסטיות המזהמות את הסביבה; רובין עומדת להינשא ליאפי ניו יורקי שתפיסתו הרומנטית מתווכת באמצעות צריכה קומפולסיבית של סחורות ושירותים שמייצר הקפיטליזם; ג'ואנה/אנני ב - *Overboard* נישאה לגבר שאינו מאוהב בה אלא בכספה; קריסטי ב - *Switching Channels* (להחליף ערוצים, 1988) עומדת להינשא לגבר שרמנטי וגברי, המתגלה כמי שסובל מפחד גבהים. העימות הבין מיני בקומדיות רומנטיות אלה מיוצג, אם כן, באמצעות הניגוד הבינרי הקלאסי טבע/תרבות. במהלך תהליך הלמידה תמיר האישה את מיקומה

בלב ליבה של התרבות לטובת ייצוגים שונים של טבע או של מה שהסרטים מגדירים כ"טבעי": מקיאטה באיים הקריביים (*Six Days, Seven Nights*); המסגרת המשפחתית הנטועה במרחב כפרי (*Overboard*); סגנון החיים הספונטני של המהגר הצרפתי, המזוהה עם יצירות "חיות" ו"טבעית" של אפריקה (*Green Card*).

המשותף לשני מודלים של דומיננטיות גברית זו היא הנטייה למקם את הפרוטגוניסט בעמדות קיצוניות: הוא ממוקם או כגבר/ילד נטול ניסיון (דמותו של ג'וש בסרט *Big* הוא דוגמה מובהקת לכך) או כמבוגר עתיר ניסיון (*Six Days, Seven Nights*). מערך יחסי הכוח בין המינים מוסדר, אם כן, באמצעות "הקטנת" הגבר או "העצמתו"². ההקטנה מזוהה עם חתירתו של הגבר לזכות באישה/אם שתכלית קיומה הוא לספק את תביעותיו הרגשיות והמיניות של הגבר. תשוקה זו מושגת באמצעות בריאתה של דמות נשית דמיונית שמקורותיה מיתיים. ההעצמה מזוהה עם חתירתו של הגבר לשקם מערך יחסים פטריארכלי, תוך אימוץ אלמנטים מיתיים תרבותיים שתפקידם לאשש גבריות זו³.

דומיננטיות גברית 1: גבריות אינפנטילית

הסרט *Big* (1988, **ביג**) מציב במרכז הנרטיב ילד/מבוגר⁴ בשם ג'וש (טום הנקס), המתאפיין בהתנהגות המסומנת כ"אותנטית" המתבטאת באמצעות יכולתו לשחק וליהנות מהחיים. ג'וש עושה שימוש במשחק כדי לחנך את סוזן, אישה בוגרת ובשלה, המתעלת את האנרגיה שלה לטובת מימוש הקריירה שלה בחברה לייצור צעצועים. ג'וש מלמד אותה לשוב ולהתחבר לצדדים הילדיים שהיא הדחיקה.

הסרט מתאפיין בהיברידיות ז'אנרית – הוא כולל אלמנטים ז'אנריים של מדע בדיוני, סרט חניכה/מסע ומלודרמה. הוא הופך לקומדיה רומנטית ברגע שג'וש חווה מטמורפוזה של הגוף – מעבר חד ופתאומי מילד בן 12 למבוגר בן 30. הרגעים הקומיים נובעים מהעובדה שהשינויים שהתחוללו בגופו של ג'וש אינן מלווים בדפוסי התנהגות הולמים המצופים מאדם בוגר. ג'וש הפך מבוגר הממשיך להתנהג כמו ילד, המוצא את סיפוקו במשחק.

חוסר ההתאמה בין הגוף הבוגר לאופן התנהגותו האינפנטילי משמשת תחבולה קולנועית שתכליתה התכתבות עם המורשת של הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות שקידשו את המשחק וההנאה כתנאי הכרחי לזוגיות הטרוסקסואלית מוצלחת. כמו כן, מאפשרת תחבולה זו להפוך את ג'וש מילד ביישן ומופנם, המתקשה להתחיל עם ילדות בנות גילו, לטיפוס אקסצנטרי המתבלט על רקע ההתנהגות האפרורית, הקונבנציונלית ונטולת הדמיון של צוות העובדים הבכיר בחברת הצעצועים. שני מאפיינים אלה – ילדותיות ואקסצנטריות – מקושרים עם הרעיון של משחק, דמיון יצירתי, רענונות מחשבתית והנאה.

במהלך הנרטיב מוחצנות תכונותיו של ג'וש והן הופכות אמצעי לריפוייה של סוזן מהנירוטיות והעצבנות שלה. ג'וש גואל אותה מנטייתה הקונפורמיסטית והאנטי-פמיניסטית לעשות שימוש במיניותה כדי להתקדם במקום עבודתה. באמצעות ג'וש, ממירה סוזן את דפוס התנהגותה הקבוע להיצמד לגברים מצליחנים וכוחניים כמושאי אהבתה. ג'וש מלמד אותה שבחירותיה הרומנטיות הן נגזרת של אובססיה קרייריסטית. למעשה, היא עדיין לא חוותה אהבה אמיתית משום שקשריה הרומנטיים עם גברים היו פונקציה של תשוקתה למרפק את עצמה למעלה בהירארכית הכוח, ולכן הגברים בחייה מסומנים כפרטנרים שגויים. באמצעות ג'וש היא חווה חוויה אינטימית ורומנטית "אמיתית". סוגיית קיום יחסי המין הופכת שולית ומשנית ביחס ליכולת של בני הזוג לשחק ולהשתובב ביחד. כאשר ג'וש מזמין אותה לדירתו, סוזן מפרשת את ההזמנה במונחים של יחסי מין, ולכן היא מופתעת לגלות שג'וש מזמין אותה לשחק עמו. הוא מציע לה לעלות על מיטת הקפיצים שלו ולקפץ עליה לגובה כאילו הייתה טרמפולינה. באופן הזה מצליח ג'וש לשחרר את גופה המתוח והנוקשה של סוזן לטובת הנאה חושית בלתי מתווכת, בלתי תלויה או מותנית במשתנים חיצוניים כמו הצלחה או קידום במקום העבודה. גם כאן מהדהד הסרט שימוש בקונבנציות של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. היחסים בין ג'וש לסוזן מזכירים את אותן קומדיות רומנטיות המבוססות על דמות נשית בלתי נשלטת המצליחה לגאול את דמותו של הפרופסור מחייו המשמימים והמדכאים. תבנית זו חוזרת על עצמה תוך היפוך התפקידים: כאן זהו "הגבר" שמצליח לשנות את האישה הנירוטית והרציונלית. הקפיצה המשותפת על הטרמפולינה מוצגת כאקט של שחרור. הנירוזה של סוזן, המתבטאת בעיסוק האובססיבי שלה בענייני עבודה ובקיום יחסי מין הנושאים אופי אינטרסנטי, נעלמת. היא הופכת, בזכותו של ג'וש, לאישה רגועה יותר.

כמו כן, כפי שמציין ניל (Neale, 1992), נושא הרומן שמתפתח בין השניים סממנים "רציוניים" ומסורתיים – "אולד-פיישנים". הדבר מתבטא בעיקר בסצנה בה ג'וש וסוזן רוקדים Cheek to cheek לצלילי תזמורת גדולה המנגנת את הנעימה "סרנדה לאור ירח". רק בסיומו של אותו לילה קסום ורומנטי מבלים ג'וש וסוזן את הלילה במיטה ביחד. האקט המיני אינו מוצג במונחים הסטריאוטיפיים המקובלים של היגאלות הנער הצעיר מבתוליו באמצעותה של אישה בוגרת ובשלה אלא להפך – דווקא ג'וש הבתול, החף מכל ניסיון מיני, הוא זה המספק לסוזן, לראשונה בחייה, חוויה מינית המשוחררת מכל אינטרס. ג'וש מגלם כאן את תפקיד הגואל והמושיע של סוזן – פרוטטיפ של דמות נשית קרייריסטית נירוטית ועצבנית. סוזן לומדת להכיר בערכו של המשחק וההנאה, הצורך לשחרר את הגוף לטובת הנאות חושיות ולהפנות חלק ניכר מהליבידו לעיסוקים שאינם נמדדים במונחים קפיטליסטיים של רווח ותועלת.

עם זאת, הממד האדיפלי של היחסים הנרקמים בין ג'וש לסוזן מחייב לבדוק לא רק את הדמות הנגאלת אלא גם את המוטיבציה המניעה את המושיע עצמו. הסרט נפתח בסצנה בה רואים את ג'וש עסוק במשחק מחשב נגד מכשף הקרח. במהלך המשחק הוא נדרש להחלטה מהירה. קולה הסמכותי של אמו הדורשת ממנו להפסיק לשחק ולהוריד את הזבל, מסיחה את דעתו, והססנותו עולה לו בהפסד המשחק. העונש על ההפסד מוצג באופן קונקרטי – דמותו הווירטואלית המוקרנת

על מסך המחשב נכלאת בתוך קוביית קרח לתקופה של מיליון שנה. בהמשך, בסצנת הלונה-פארק, יחזור ויחווה ג'וש תחושות של כישלון וסירוס. המשותף לכל המקרים האלה הוא חוסר יכולתו של ג'וש לעמוד בדרישותיו של הסדר הסימבולי (אחריות, רצינות, בגרות). דרישת הנחרצות של האם שג'וש יפסיק לשחק וימלא אחר הדרישות המוטלות עליו ממקמת את האם כשגרירה בכירה של הסדר הסימבולי – לא האם המגוננת והמפנקת אלא האם/סוכנת הפועלת בשליחותו של הסדר הסימבולי הנוקשה והמחמיר. בהקשר זה, סוזן אינה אלא כפילתה של האם. גם היא פועלת במציאות מתוך היענות מוחלטת לקוד ההתנהגות שמכתיבה השיטה הקפיטליסטית. תכלית מסעו הפנטסטי של ג'וש היא, אם כן, לשנות או לערער את קווי המתאר של הסדר הסימבולי. תכלית זו לא נועדה לערער על עצם תקפותה של השיטה הקפיטליסטית אלא להפך – להצביע על הנזק שהסדר הסימבולי הקיים עשוי להמיט על השיטה. הסדר הסימבולי הנוכחי מייצר גבריות כוחנית, אגרסיבית, נטולת חמלה. סוג זה של גבריות הוא גם האידיאל של נשים. במידה רבה, טוען הסרט, דימוי גברי כזה הוא אנכרוניסטי. הוא נכון אולי לאופני ייצור קפיטליסטיים שהתבססו על עבודה פיזית של גברים/פועלים שהזיעו שעות על מכוונות הייצור. לעומת אופן ייצור זה, מתבססת הכלכלה הקפיטליסטית הנוכחית על עובדים הניחנים במקוריות ורענונות מחשבתית ויצירתית. לכן המודל של הגבריות צריך לעבור תהליכים של שינוי. טרנספורמציה זו מתבטאת בסרט כאשר ג'וש הילד/מבוגר מתמנה במהירות לסגן נשיא חברת הצעצועים. המינוי הבכיר הוא תוצר של יכולתו לעשות שימוש בדמיונו המקורי והרענן על מנת לפתח צעצועים חדשים אשר יתאימו לצורכיהם של ילדים. ג'וש מועדף על פני גברים אחרים במחלקה משום שהוא נתפס כמבוגר שעדיין מחובר לעולם הילדות, ואילו הגברים האחרים מוצגים כמי שילדותם נותרה מאחור ותפיסתם שבויה לחלוטין במחקרי שוק ובמאזני רווח והפסד.

במלים אחרות, מה שהסרט *Big* עושה, במונחים של ז'אנר הקומדיה הרומנטית, הוא לרתום את הרעיון המסורתי של רומנטיות כסוג של משחק והנאה ולהחיל אותו לא רק על קשרים בין גברים ונשים אלא בראש ובראשונה על יחסי בנים/אימהות. יש להמיר את שיטת החינוך הנוקשה בה נוקטת אמו של ג'וש בגישה משוחררת יותר, אשר תאפשר לו לממש את עצמו באמצעות משחק והנאה. שיטה זו תאפשר לא רק כינון של מודל גברי "אחר" – רגיש ומשוחרר יותר – אלא גם תשנה את מערך הציפיות של הנשים ביחס לגבר האידיאלי שלהן. במובן זה, תהליך הלמידה והמרת הערכים שהילד/גבר מבקש להנחיל מתבצע באמצעות עיבוי/דחיסה של הדמות הנשית בסרט – היא מתפקדת בו-זמנית הן כאם והן כפרטנרית פוטנציאלית לחיים משותפים בעתיד. זו גם הסיבה שהסרט מסתיים בנימה מלודרמטית – ג'וש חוזר הביתה כילד כשאמו מקבלת את פניו בהתרגשות, מחבקת אותו ועוטפת אותו בגופה.

הממד הפנטסטי של תשוקתו הילדית/גברית של ג'וש מטופל באופן מובהק ומפורש יותר בסרטים *Splash!* (ספלאש!, 1984) ו-*My Stepmother is an Alien* (אמי החורגת היא חייזרית, 1988). הפנטסיה הגברית בשלוש הקומדיות הרומנטיות האלה מתבטאת לא רק בסגנון ההיברידי שלהן, אלא גם בעובדה ששלושתן עוסקות בייצור של דמות נשית/אימהית עבור גבר/ילד. בשלושת

הסרטים מעקרת הדמות הגברית את הדמות הנשית מסממנים נשיים ובוראת אותה מחדש במונחים ביתיים ומשפחתיים ומסורתיים. המיניות הנשית הכאוטית והמאיימת מנוטרלת ומווסתת באופן שהגבר יוכל לשוט בה ולתעל אותה לטובתו. כדי לממש תשוקה גברית זו, מייצרים הסרטים האלה דמויות נשיות המגיחות מחוץ לעולמו הפיזי של הגיבור. סוזן אינה שייכת לעולם ילדותו של גיוש בסרט *Big*, אך נוכחותה בנרטיב אפשרית משום שהיא נטועה היטב בתוך ההקשר החברתי-תרבותי של העולם המתואר בסרט. לעומת זאת, הדמויות הנשיות ב- *Splash!* ו- *My Stepmother is an Alien* מופיעות מ"שום מקום", ממרחבים נטולי יצורים אנושיים, המזוהים עם מיתוסים פופולריים. בתולת-הים (דרייל האנה) ב- *Splash!* מגיחה מן הים; סלסט (קים בסג'ר), הפרוטגוניסטית ב- *My Stepmother is an Alien*, מופיעה מגלקסיה רחוקה בשם "ענני מג'לן". שני הסרטים מעצבים את הדמות הנשית כחייזריות: בתולת-הים מופיעה כחצי דג חצי אישה; החייזריות של סלסט מתבטאת בהרגלי התזונה שלה – היא אינה ניזונה ממזון רגיל אלא ממקורות אנרגיה כמו סוללות ומצברים של מכונות. באמצעות תחבולה נרטיבית זו, הממקמת את מוצאה של האישה מחוץ לטריטוריה אנושית מוכרת, מסמנות שתי קומדיות רומנטיות חדשות אלה את האישה במונחים של האחר/ת, הלא-אנושית. גיחתן של נשים אלה משום מקום משרתת תשוקה גברית שהאידיאולוגיה שלה שקופה – ייצור/בריאה של נשים שניתן למקמן מחדש בתוך סדר חברתי פטריארכלי; ייצור של נשים "בראשיות", המנותקות לחלוטין מכל קשר עם המהפכה הפמיניסטית ומעמדה האוטונומי, הבלתי תלוי של האישה החדשה.

Splash!, מצינת Felleman (1989: 111), מעצב את הדמות הנשית באמצעות קונבנציות הקושרות את האישה למשהו נזיל:

"The watery woman and the underwater woman are manifestations of an idea of femininity as immanent, as part of nature and nature's process, as organically fluid and sensually immersed... the immersion of the figure of woman in the contemporary cinema takes its place in a distinguished and infinitely varied history of such representation in Western culture, including the birth of Venus, watery mythological hybrids such as sirens, naiads, nymphs and mermaids".

בתולת-הים ב- *Splash!* עולה מהים, מהטבע – זכה וטהורה, "בראשיתית", תמה ותמימה – מתוך מטרה למלא את תפקידה המסורתי של האישה/אם המגוננת, האוהבת והמענגת. ההקשר התרבותי של הנרטיב מעניק להופעתה בעיר ניו יורק צביון אנטי פמיניסטי מובהק. הדבר ניכר כבר בתחילת הסרט. פרדי, אחיו ההולל של הפרוטגוניסט אלאן (טום הנקס), נראה כשהוא מחזיק גיליון חדש של הירחון הפורנוגרפי "פנטהאוז" שכתבת השער שלו נושאת את הכותרת: "לסביות, לא עוד". אלאן אמנם אינו מזוהה עם גסות הרוח והשוביניזם של אחיו, אך גם הוא – כמו אחיו –

מוצג כרוק שאינו מצליח או מסוגל ליצור קשר אינטימי משמעותי עם נשים. הסיבה לכך, עפ"י סרטים אלה, אינה נובעת מפגם כלשהו באחים עצמם אלא קשורה באופיין המשוחרר של הנשים ובהעדפותיהן המיניות הלא הטרוסקסואליות. לכן איחוד הטרוסקסואלי עשוי להתממש רק במחוזות הפנטסיה, רק באמצעות ייצורה מחדש של אישה מיתית שמוצאה מהים. זיהויה עם הים מאפשר לנרטיב לקשר את הדמות הנשית הן עם התום של בתולת-הים והן עם הרחם של האם. כך מוצגת הפנטזיה הן בהקשר של תשוקה גברית לבת-זוג שלא חוותה אף חוויה מינית קודמת והן בהקשר של התשוקה הפרה-אדיפלית של הילד לשכב או להתמזג באופן טוטלי עם האם.

בהקשר זה, מעניין לבחון את האופן בו מוצגת בתולת-הים ברגע שהיא מגיחה מהאוקיינוס ומופיעה במנהטן. הופעתה אקסצנטרית - היא עולה מן המים, עירומה לגמרי⁵, סמוך לאתר פסל החירות. מבטי כל המבקרים מופנים אליה. באמצעות העריכה נוצרת אנלוגיה בינה לבין פסל החירות. זוויית הצילום הנמוכה מסייעת להעצים את הבתולה כאילו הייתה גרסה חיה ונושמת של הפסל. עירומה של הבתולה וזיהויה עם פסל החירות מעוררים את הרושם שהיא אייקון מהלך של המהפכה המינית והפמיניסטית, ביטוי מוחשי של חירות ושחרור נשי. השוטר הממהר לכסות את גופה העירום מפטיר לעברה: "כאן זה לא קליפורניה". מנקודת מבט ממסדית נתפס גופה העירום של הבחורה/נימפה כסימן לרדיקליות מינית, ביטוי מובהק של השינויים שהתחוללו בתרבות המינית בשנות ה-60 וה-70. מאוחר יותר, כאשר היא מופיעה בכלבו "בלומנגדייל" בחליפתו הגברית של אלאן, שואלת אותה המוכרת: "כמה פעמים ראית את הסרט אנני הול? - זה כבר מזמן לא באופנה". גם כאן, מסומן גופה או לבושה של בתולת-הים/אישה במונחים של מערכת הסימנים התרבותית של שני העשורים הקודמים. הממד הקומי הקיים בשתי סיטואציות אלה נובע מהאופן בו סוכני התרבות (שוטר, זבנית המקדמת את צו האופנה החדש) משליכים/מקרינים על גופה התמים, הטהור והנקי של הנימפה את אחד הפרקים הסוערים והרדיקליים ביותר בתולדות הייצוג הנשי. הנוכחות האקסצנטרית של האישה נתפסת עתה כלא רלוונטית, אנכרוניסטית. באמצעות הסוכנים המייצגים את הסדר הסימבולי כאילו מצהיר הסרט ששנות ה-80 מייצגות סדר חדש/מחודש, פוסט-רדיקלי. בתוך כך גם מתייחס הסרט באופן רפלקסיבי לדינמיקה הפנים-ז'אנרית של הקומדיה הרומנטית ולאופן בו היא עוצבה בשנות השבעים. סרטו של וודי אלן *Annie Hall* מציג את האיחוד ההטרוסקסואלי כבלתי אפשרי יותר למימוש, תוך שהוא מטיל את האחריות לכך על האישה החדשה, המשוחררת, המעוניינת יותר לממש את עצמה מאשר למסד קשר עם גבר אחד.

אלא שההופעה האקסצנטרית של בתולת-הים אינה מסמנת רדיקליות. עירומה, כמו גם אופן לבושה, מסומן בסרט כביטוי לנשיות תמימה, טבעית. הסרט אמנם עושה שימוש במערכת הסימנים הטעונה של תרבות הנגד של שנות ה-60 וה-70, אך מבקש להעניק לה משמעות הפוכה - העירום של הבתולה אינו פרובוקציה, קריאת תגר על הסדר החברתי והסימבולי, אלא ביטוי לתום של אישה הבאה מהטבע, לא מהתרבות. הדבר מתבטא במיוחד בטמפרמנט המיני הסוער שלה, בתשוקתה המינית הגדולה לאלן. אלא שמיניותה הסוערת מוצגת במונחים "טבעיים": תשוקתה אינה מייצגת את השיח המיני החופשי ששטף את אמריקה, אלא את היותה מחוברת ליצריה

ולאינסטינקטים שלה. היא מתנהגת כפי שמתנהגים בעלי-חיים בטבע – ללא עכבות ומבלי שיושפעו מאופנות מתחלפות. יותר מזה, בטבע יחסי הכוח בין הזכרים והנקבות אינם משתנים, הם נותרים קבועים ונצחיים. במובן זה, נוכחותה של בתולת-הים נועד לכונן מחדש את "הסדר הטבעי" ששרר כביכול ביחסים בין המינים לפני המהפכה המינית והפמיניסטית. במסגרת סדר זה, הטמפרמנט המיני הסוער והיצרי של האישה אינו מסמן בהכרח את תשוקותיה של האישה עצמה, אלא ממקם אותן בהקשר של צרכיו ותשוקותיו המיניות של הגבר. הסרט מדגיש את האפקט התרפויטי של יחסי המין על אלו, הנעשה נינוח ורגוע יותר. בתולת-הים אכן "מרפאת" את אלו מהעצבנות והנוירוזה שאפיינה את התנהגותו, אך הסרט אינו מוסר שום אינפורמציה הקשורה לסיפוק תשוקותיה של האישה/בתולה עצמה. במסגרת אותו סדר טבעי ישן, סיפוק צרכיה המיניים של האישה אינו מהווה סוגייה שיש לדון בה. נוכחותה המינית מתועלת אך ורק לרפוי "עצבנותו" וחוסר הסיפוק המיני שחווה אלו עד להופעתה של הבתולה/אישה.

כך, אם כן, מפרק הנרטיב של הסרט *Splash!* את המסמנים של האישה המשוחררת והאוטונומית ומרכיב אותם מחדש בהקשר מסורתי ופטריארכלי. כינונו של איחוד הטרנסקסואלי המעמיד במרכז את צרכיו המיניים והרגשיים של הגבר מתממש באמצעות פנטסיה המייצרת דמות נשית שאין שום צורך להכניעה או לאלפה. לכן הסרט חף למעשה מכל תהליך של חינוך מחדש והמרה של ערכים שגויים בערכים "הנכונים" אותם מייצג הגבר. אלו לא צריך לחנך את בתולת-הים משום שהנרטיב יצר מלכתחילה דמות נשית שכל ייעודה הוא לגאול את הגבר ממצוקותיו, לספק את צרכיו ולהפוך אותו למאושר.

תופעה דומה, כאמור, מאפיינת את הסרט *My Stepmother is an Alien*. הגיבורה, סלסט, מגיעה לכדור הארץ בעקבות קרן אנרגיה ששולח האסטרונם סטיב מילס. הקרן חודרת את מערכת השמש, עוברת את מהירות האור ונוחתת על הגלקסיה "ענני מג'לן". האופן בו נעה הקרן, כמו גם עוצמתה הרבה, מעניק לקרן איכויות פאליות. הניסוי המדעי שעורך סטיב נטען במשמעויות מיניות ורגשיות – הפרוטגוניסט זקוק באופן נואש לנוכחות נשית שתספק את צרכיו המיניים והרגשיים.

גם כאן, כמו בסרט *Splash!*, מוצגת הדמות הגברית כמי שמתעלת את האנרגיה שלה באופן אובססיבי למקום העבודה המוצג כמרחב בו מתבצעת התקה של התשוקות המיניות המודחקות של הפרוטגוניסטים. ניסיונות אחיו של הגיבור לפתות אותו לצאת לבתי-קפה, מסעדות ומועדוני לילה – שם יוכל להכיר נשים – עולים בתוהו. נשים הפסיקו כביכול לעניין את הפרוטגוניסט ברגע בו אישתו הלכה לעולמה. כאשר נשאל סטיב מתי הוא נפגש באחרונה עם אישה, הוא משיב שהיה זה במרץ '86 – אז הוא הזמין קולגה שלו לצפות יחדיו בכוכב שביט. סטיב מעמיד פנים כאילו אינטראקציה מינית ורגשית עם נשים אינה מעניינת אותו – הוא כביכול מסור לחלוטין לפרוייקט המדעי שלו. אך כאמור סצינת הפתיחה, העוסקת בפירוט רב באקט שיגור הקרן לגלקסיה הרחוקה, מוצגת במפורש כאילו הייתה תחליף לאקט מיני. כאשר אחיו של סטיב שומע מהו השם שניתן לגלקסיה – "ענני מג'לן" – הוא אומר שזה נשמע כמו מותג לתחתוני נשים. קליסטרון,

החומר ממנו מפיקים את האנרגיה המאפשרת את שליחת הקרן, מעורר קונוטציה הן להורמון הגברי טוסטרון והן לדגדגן. עוצמת השיגור של הקרן הייתה חזקה כל-כך שהיא גרמה לזעזוע המכון הטכנולוגי (מעין תחליף לאורגזמה מינית) ולהתפוצצות המוניטורים אשר סימנו את מסלולה של קרן האנרגיה.

זעזוע מבנה המכון נבע מחריגה לא תקנית של מסגרת הניסוי. סטיב שולח את הקרן תוך שימוש מופרז ומסוכן בקליסטרון. זו הסיבה שמנהל המכון, ד"ר בדלונג, שולח את סטיב הביתה. כך מדגיש הסרט את הרעיון לפיו פעילותו המדעית הפומפוזית של סטיב מהווה תחליף להיעדר כל אינטראקציה מינית עם נשים. בהמשך הסרט, כאשר סלסט מגיחה מהגלקסיה "ענני מג'לן" ומעניקה לסטיב חוויה מינית סוערת, הוא מספר לה כי לפני שפגש אותה הוא היה שקוע כולו רק במדע: "עכשיו אני רק חושב עליך – חמש שנים חיכיתי לך". זהו פרק הזמן שסטיב הפך אלמן לאחר שאשתו מתה. סלסט שואלת אותו, מודאגת: "אם אנשא לך, האם תבטיח לי לשוב ולחשוב גם על המדע?" הרעיון הוא שנוכחותה המרפאת והמרגיעה אמורה להתבטא בפרודוקטיביות של הגבר. נוכחותה מבטיחה שפעילותו המדעית של סטיב לא תהווה תחליף לפעילות מינית אלא תתועל למען המטרות לשמן נועד המחקר המדעי.

הפונקציה של סלסט היא, אם כן, להבטיח את המשך פעילותו הסדירה של הסדר החברתי. היא ממלאת את מקום הרעייה המגוננת והמפרגנת שסטיב ובתו בת ה-13, ג'סי, ייחלו לה כל-כך. היעדר דמות נשית גורמת לפירוקה של המסגרת המשפחתית ולאובדן הפוטנציאל הפרודוקטיבי של המפרנס העיקרי של התא המשפחתי. הסרט מראה שהיעדר דמות נשית משפיע לא רק על תפקודו של סטיב בעבודה, אלא גם על אופן תפקודו בבית. הוא אינו מסוגל או רוצה לתקן את מתג החשמל בארון הבגדים; הוא מתקשה למצוא זוג גרביים יבשות או נקיות; הוא אינו מבחין בכך שבתו גדלה ולובשת חזייה. כשהיא מספרת לו על כך, הוא תופס את ראשו ואומר: "איפה הייתי כל הזמן הזה?".

נוכחותה של סלסט משקמת את התא המשפחתי, מעניקה לו סדר, ארגון ומשמעות. השינויים הבולטים ביותר המתחוללים עם הופעתה של סלסט קשורים לתפקידים המסורתיים של האם: אוכל וניקיון. בהיעדר דמות נשית/אימהית, אוכלים האב וביתו ג'אנק-פוד – כל מה שניתן לחמם במיקרוגל. בבוקר, לפני ההליכה לבית-הספר, אוכלת ג'סי קרקרים טבולים במייפל סירופ ושותה קולה מפחית. ברגע שחודרת סלסט למרחב הביתי/משפחתי, זוכים סטיב וג'סי לארוחת בוקר עשירה, עפ"י מיטב המסורת האמריקנית – חביתות, פשטידות, פנקייקס, המבורגרים, מבחר עוגות, שתייה קרה וחמה ועוד. לאחר מכן נפנית האישה לנקות את הבית באופן יסודי וביעילות רבה ודואגת להחליף את הספה הישנה והבלה בספה חדשה. היא משיבה לבית את משמעותו המקורית, המסורתית.

כמו ב - *Splash!*, הופעתה הראשונה של סלסט בנרטיב מוצגת בהקשר מיני. נוכחותה הפיזית על המסך מיוצגת תחילה באמצעות הצגת רגליה הארוכות והחטובות החודרות באיטיות לתוך מרכז הפריים. לאחר מכן רואים את ידיה אווזות בגרב ניילון הנמתחת על רגלה. בהמשך מתמקדת

המצלמה בציפורניה הצבועות בלק אדום, שפתיה המשוכות בליפסטיק אדום, עיניה וריסיה המובלטים באמצעות עיפרון האיפור. רק לאחר מכן חושפת המצלמה את מלוא גופה של סלסט, אותה מגלמת הכוכבת קים בסינג'ר⁶. אך סצנה זו אינה מבקשת כל-כך להבליט את ההופעה הארוטית של הפרוטגוניסטית אלא להפך – לפרק את הארוטי ולהציג את הממד המלאכותי, ההתחפשוטי והפיקטיבי העומד מאחורי הקונספט "ארוטיות נשית". הדגשת פעולת האיפור, השימוש המופרז בפריטי לבוש המסומנים כארוטיים (שמלה אדומה, כובע אדום רחב שוליים, נעלי עקב אדומות) מפרק למעשה את הסימנים הארוטיים ממשמעותם המקובלת. ההפרזה יוצרת אפקט הפוך: כאשר מופיעה סלסט לראשונה במסיבה שמקיים רון בביתו, היא נראית מגוחכת. ג'סי, בתו של סטיב, מעירה לה שלבושה נראה אנכרוניסטי ומציעה לה להתבונן במגזין אופנה עכשווי. בדומה לבתולת-הים ב - *Splash!*, גם הופעתה הראשונה של סלסט מדגישה אקסצנטריות המבוססת על החצנה מופרזת של סימנים נשיים ארוטיים. וגם כאן, כמו ב- *Splash!*, דואג הסרט לעמעם, לטשטש או לבטל את ההקשר המיני/ארוטי של האישה ולהציגו במונחים "טבעיים" (בתולת-הים) או מלאכותיים. בשני המקרים הרעיון הוא לשכך את החרדה הגברית שמעוררות נשים ארוטיות. באופן הזה הארוטיות הנשית נותרת, אך באופן המנוטרל מכל איום – זוהי ארוטיות מרוככת, מבוימת, שאינה מבקשת לערער על מערך הכוחות בין המינים אלא להפך – לספק את הפנטזיות של הגבר.

סלסט, למרות הופעתה הארוטית, מוצגת במונחים של בתולה תמה. למעשה בגלקסיה ממנה היא מגיעה החליטו לוותר על סקס כבר "לפני 3000 שנה". דימוייה אודות סקס שאובים ממאגרי מידע אודות כדור הארץ המצויים בארכיונים הממוחשבים והוירטואליים של הגלקסיה ממנה היא הגיעה. בגלקסיה שלה המין נתפס כאקט "לא יעיל ומלוכלך" והריבוי הטבעי נשען על טכנולוגיות שעתוק המבוססות על הנדסה גנטית. הטיעונים שהיא מעלה בגנותם של יחסי מין מעלים על הדעת את החרדה מפני מחלת האיידס. העובדה שגם הפרוטגוניסט עצמו לא קיים יחסי מין זמן ממושך – מאז שאשתו נפטרה – הופכת את האינטראקציה המינית ביניהם "בטוחה" לחלוטין: היא כלל לא מכירה מונחים כמו "נשיקה" או "סקס" ואילו הוא כבר לא זוכר מתי הוא "עשה" זאת לאחרונה. היא לומדת מה צריך לעשות כשמתנשקים או מקיימים יחסי מין באמצעות טכנולוגיות ידע מתקדמות המצויות ברשות הגלקסיה. המידע, בעיקר קולנועי, מתווך עבורה על מסך דמיוני עליו מוקרנות סצנות רומנטיות מתוך סרטים רומנטיים כמו *Casablanca* ו - *Indiscreet*. באמצעות דימויים אלה מתכתבת קומדיה רומנטית חדשה זו עם רגעים רומנטיים בתולדות הקולנוע הקלאסי. הממד הקומי של סצנות המין הלוהטות בין סלסט לסטיב הן תוצר של פערי הידע בין הפרוטגוניסט לבין הצופה בכל הקשור לכישוריה המיניים של סלסט. סטיב תופס אותה כחתולת מין מנוסה בעוד שהצופה יודע שהיא חסרת כל ניסיון הלומדת "מה צריך לעשות" באמצעות תיווכם של אימאז'ים קולנועיים.

באופן זה חוזר ומסמן הסרט את המין במונחים מלאכותיים ופיקטיביים. ואכן "מיניותה" של סלסט שולי יחסית לייעודה "האמיתי", הסופי, של סלסט. בתחילה היא מופיעה כאישה

המפתה: היא לובשת שמלות צמודות, גרביונים שחורים, שפתיה משוחות בשפתון אדום עז וכו'. אך התרפיה המינית שהיא מעניקה לסטיב הופכת שולית ביחס לתפקידה כסופר-אימא. הדבר בולט במיוחד בסצנה בה היא מצילה את ג'סי מתאונת דרכים ודאית. מאותו רגע גם משתנה לחלוטין צורת לבושה והופעתה של סלסט: השמלות הצמודות בשחור ואדום נזנחות לטובת שמלה לבנה המונחת על הגוף ברישול; פניה של סלסט נקיות מכל איפור; שיערה לא מסורק, סתור במקצת. כך, בלבוש ביתי/אימהי, מופיעה סלסט בחדרה של ג'סי, מנשקת אותה על לחייה ונפרדת ממנה בברכת לילה טוב. אקט זה מכונן אותה כאם תוך שהיא גואלת את ג'סי מיתמותה. מעמד מכריע זה מתרחש מבלי שסלסט תזדקק למידע אשר יתווך עבורה את הקונספט "אימהות". הסרט מציג קונספט זה במונחים טבעיים, כאילו אימהות היא קוד הטבע/צורב בגנים הנשיים לעד, בלתי ניתן למחיקה, חוצה מרחבים ותרבויות שונות וכולל גם את מי שמוגדר בסרט כלא-אנושי.

הפיכתה של סלסט לאם אינה מבטלת לחלוטין את נוכחותו וחשיבותו של המין, אלא שעתה הוא מוצג בהקשרים ממוסדים ומשפחתיים. סצנת הסיום של הסרט מבהירה זאת היטב: בתחילת הסצנה נראית סלסט כשהיא מסייעת להגשים את חלומה של ג'סי להטביע את הכדור לסל, "כמו מג'יק ג'ונסון". מיד לאחר מכן, בזמן שג'סי מרימה עיניה לשמיים, מנסה להבין מהו הדבר שאפשר לסלסט להטביע, היא מבחינה בזיקוקים העולים מחדר השינה של הוריה. ג'סי מחייכת, מאושרת: אבא ואימא עושים את זה. כינונו מחדש של התא המשפחתי מאפשר עתה להתייחס לאקט המיני במונחים של הנאה אקסטטית (המסומנת באמצעות הזיקוקים) המתרחשת בתוך מסגרת בעלת צביון מהוגן ונורמטיבי.

מעניין לבדוק את המסגרת המשפחתית שמכונן סרט זה ביחס לשלושה קונספטים של חתונה ונישואים המוצגים לסלסט ע"י מועצת הגלקסיה. כאשר מציע סטיב לסלסט להינשא לו, מתייעצת סלסט עם שלושת חברי מועצת הגלקסיה. בתחילה הם מודים שהמושג חתונה לא מוכר להם. לאחר נבירה במאגרי המידע, הם מעלים שלוש גרסאות של חתונה ונישואים: הגרסה הראשונה מציבה את הגבר כלוחם נצחי בשדות הקרב ואילו האישה יושבת בבית. כדי למנוע אפשרות של בגידה, דואג הגבר/בעל להתקין מנעול על גופה של אשתו. גרסה זו נדחית בטענה שהיא משקפת את המאה הקודמת. הגרסה השנייה ממשיכה למקם את האישה במרחב הביתי: האישה מנקת ומבשלת ומכינה לגבר מרטיני. גם גרסה זו נדחית בטענה של אנכרוניזם – היא משקפת יחסים המאפיינים עשורים קודמים. הגרסה השלישית נתפסת כגרסה העדכנית ביותר – הנישואים המודרניים מתאפיינים בהיעדר כל כללים ונורמות התנהגות ובהיעדר כל אחריות. עם זאת, אם הגבר מתנהג באופן לא מוסרי, האישה רשאית לשרוף אותו במיטתו, לדבר על זה בתכניות אירוח טלוויזיוניות ולזכות שם באהבה וחמלה. החיסרון המרכזי של קונספט זה של נישואים הוא שהאישה צריכה להרבות בפעילות מינית עם הגבר.

בהקשר זה, הזוגיות ההטרסקסואלית שמכוננת עלילת הסרט מבשרת על עידן או עשור חדש. הצטרפותה של סלסט לתא המשפחתי החסר מייצרת מחדש סדר, כללי התנהגות, יציבות וביטחון. במידה רבה, הקונספט השלישי של חתונה ונישואים, זה המוגדר מודרני, מייצג את רוח

השחרור המיני והפמיניסטי של שנות השבעים: העיסוק המופרז במין; הלגיטימציה לנישואים חופשיים; התחזקות מעמד האישה; היעדר כללי התנהגות ברורים ומחייבים; הפיכת הסוגייה הנשית לאייטם תקשורתי. הקונספט שמייצר הסרט עצמו הוא ריאקציה לקונספט של הנישואים המודרניים אשר למעשה רוקנו את מוסד הנישואין מכל תוכן. במידה רבה, מציע למעשה הסרט לחזור לקונספציה המבוססת על חלוקת תפקידים ברורה בין המינים – הבעל ילך לעבודה והאישה תדאג לנקות את הבית ולהכין לו מרטיני כשישוב.

המסגרת הפנטסטית הכפולה של סרט זה (שילוב של קומדיה רומנטית ומדע בדיוני – ההפי-אנד והממד החיזרי של הדמות הנשית) נועדה, אם כן, בדומה לסרט *Splash!*, לממש פנטסיה גברית שמרנית – להשיב את האישה למקומה הטבעי/מסורתי בסדר החברתי הפטריארכלי. וגם כאן, הופעתה של האישה משום מקום משמש תחבולה נרטיבית שתכליתה לברוא אישה שאין צורך לחנך אותה ולהמיר את ערכיה השגויים בערכים הנכונים והאמיתיים שמייצג הגבר. עיצובה במונחים של "ראש חלק" מאפשרים לברוא אידיאל נשי חף מכל השפעה של השיח הפמיניסטי. הדימויים היחידים מהם היא שואבת נטועים בתקופה כביכול פרה-פמיניסטית, בעידן שהקולנוע עדיין יכול היה להפיק סרטי קולנוע בהם מערך הכוחות בין המינים היה ברור וחד-משמעי.

קיומה של הדמות הנשית כפנטסיה מאפיין גם את הסרט *Pretty Woman* **אישה יפה**, (1990) – אחת הקומדיות הרומנטיות הבולטות ביותר שנעשו בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20, והבולטת ביותר במסגרת קטגוריה זו.

סיפור סינדרלה, הדור הבא: *Pretty Woman*

הסרט פועל בתוך הקשר חברתי/מעמדי/מגדרי ברור: הוא עורך מעין פמיניזציה של העוני או, כפי שמנסח זאת רובינפלד: "en/gendering inequality" (Rubinfeld, 2001: 16). השימוש בנרטיב של אגדת סינדרלה מבליט עיקרון זה – הן באמצעות אלוזיות לשחקניות קולנוע הוליוודיות שגילמו גרסאות שונות של סינדרלה בקומדיות רומנטיות קלאסיות (קרול לומברד, למשל) והן באמצעות המטמורפוזה שחוזה גיבורת הסרט ויויאן.

הממד המגדרי של עושר/עוני מודגש באמצעות מיקומן של הנשים בשוק העבודה: זונות, זבניות, מלצריות, פקידות קבלה, משרתות ומזכירות. גברים, לעומת זאת, שולטים בכלכלה ומתמרנים אותה לטובת הצבר מקסימלי של הון. דומיננטיות זו מתבטאת בסצינת הפתיחה של הסרט. במסיבה שעורך פיליפ (ג'יימס אלכסנדר), עורך-דינו תאב הבצע של אדוארד לואיס (ריצ'ארד גיר) הפרוטגוניסט, מופיע קוסם שפניו נותרים מחוץ לפריים. המצלמה מתמקדת באצבעות ידיו המלהטטות במטבעות זהב. תוך כדי הצגה והעלמה וירטואוזית של המטבעות, קובע הקוסם: "It's all about money". כמו הקוסם המעביר אותן מיד ליד במהירות מסחררת, מותיר את פיהם של הנשים פעורים לרווחה, כך גם השיטה הקפיטליסטית מתבססת על הרעיון של להטוטים – הנעה מהירה של הכסף מסוחר לסוחר, תנועה דינמית תמידית של הכסף, קנייה ומכירה של

סחורות ושירותים ברגע הנכון. הקוסם מתפקד כאלגוריה ללהטוטים המבצעים גברים במסגרת מגרש המשחקים של "הכלכלה החדשה" - ייצור הון משום דבר.

הפרוטגוניסט מעוצב עפ"י המסורת של חלק מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות - גיבור/פרופסור המקדיש את כל זמנו ומרצו לעבודה, תוך שהוא מסתיר או מדכא את רגשותיו. האובססיה שלו לעבודה מאפשרת לו שלא להתעמת עם עולמו הרגשי הפגום. אלא שבניגוד לדמותו הלא מזיקה של הפרופסור בקומדיה הרומנטית הקלאסית, מוצג אדוארד כדמות כוחנית, תאבת שררה ומסוכנת. הוא מעיד על עצמו בגאווה כי מעולם לא ייצר דבר בכוחות עצמו - הונו הוא תוצר של קניית ומכירת חברות ע"י פירוקן לחלקים. הפרוטגוניסטית (ג'וליה רוברטס), לעומת זאת, מוצגת במונחים יצרניים, גם אם היא מוכרת את גופה לשם כך. ויויאן מעוצבת עפ"י הדגם של השחקנית קתרין הפבורן - צעירה ואנרגטית, פרועה ונטולת רסן, הבזה לנורמות ההתנהגות המאופקות והמתחסדות של המעמד העליון. אלא שבניגוד לממד הבתולי והזך של הפבורן, ויויאן היא זונה המוכרת את גופה עבור כל מי שמוכן לשלם.

הסרט חותר לבטל את התהום הפעורה בין הפרוטגוניסטים בכל הקשור להון כלכלי ותרבותי. הוא מבקש לעשות זאת לא רק ע"י הדגשת יחסים המשותף לכסף - שניהם אינם מתבדחים כש"זה מגיע לכסף", ושניהם "דופקים אנשים" עבורו - אלא בעיקר באמצעות הדגשת ההון הרגשי שיש לווייאן להציע לאדוארד. באמצעות האקסצנטריות החיננית של הגיבורה, אופן התפעלותה התמים והאותנטי מהשפע שיש לחברה הקפיטליסטית להציע עבור מי שיש לו את האמצעים לשלם, מבקש הסרט לנסח טענה אודות חוסר התוחלת בהצבר איך-סופי של הון כאשר בעל ההון אינו מאושר. כך מבקש הסרט לקדם איחוד הנשען על יחסי כוח שוויוניים בין גבר עשיר בעל לב אבן לבין אישה דלת אמצעים בעלת לב זהב.

המפגש ביניהם יוצר, אם כן, מראית עין של שוויון. בזכות אדוארד ממירה ויויאן את המראה הזול והזנותי בהופעה אלגנטית, סולידית ומהוגנת. ובמקביל, בזכות ויויאן משנה אדוארד את דפוסי התנהגותו של בשוק הקפיטליסטי - הוא מחליט שהוא לא יפגע יותר בחברות שבירות ופגיעות, אלא יבנה אותן מחדש. בסצינת הסיום הוא אף ילמד להתגבר על פחד הגבהים שלו ממנו סבל במשך שנים רבות, ויממש את החלום/פנטסיה של ויויאן אודות האביר שיבוא ויחלץ אותה מהטירה. אדוארד נכנע לבסוף ומוכן לקבל את התנאי שהציבה ויויאן: כינונו של קשר אינטימי ורומנטי ממוסד, באמצעות טקס חתונה. הגיבור עולה על גרם המדרגות החיצוניות של ביתה של ויויאן, ומצהיר בפניה שהוא הנסיך שהגיע לטירה כדי להציל את הנסיכה משום שהיא הצילה אותו. ויויאן משיבה לו שגם הוא הציל אותה. הצהרות הדדיות וסימטריות אלה מציעות חלוקה מחודשת של יחסי הכוח בין המינים - חלוקה שאינה מבוססת אך ורק על מיקומם השונה של הפרוטגוניסטים בשוק ההון הכלכלי והתרבותי, אלא גם על ערכו של ההון הרגשי.

אלא ששוויון זה הוא למראית עין בלבד. למעשה יחסי הכוח בין הפרוטגוניסטים נוטים בבירור לטובת בעל ההון והעוצמה הכלכלית. הדבר בולט במיוחד בניסיון לנסח מכנה משותף לשניהם - היותם קפיטליסטים (אדוארד מנסח זאת כך: "You and I are such similar creatures, we

"both screw for money"). אלא שהצהרה אינה יכולה לטשטש את העובדה שכל אחד מהפרוטגוניסטים ממוקם במקום שונה לחלוטין בתוך הזירה הקפיטליסטית; במונחים כלכליים, אדוארד הוא בעל ההון ואילו וויאן היא נטולת כל הון. בדומה לפועל הקלאסי בבית-החרושת שמיומנותו היחידה היא שרירי גופו המתפעלים את מכונת הייצור, מה שיש לוויאן להציע במסגרת השוק הקפיטליסטי הוא את גופה בלבד. יותר מזה, ההומולוגיה שעורך הסרט בין יחסים מעמדיים לבין יחסים מגדריים רק מדגישה את אי-השוויון ואת הירארכית הכוח. אדוארד הוא הבועל ואילו וויאן היא הנבעלת.

תהליך הפיכתה של וויאן מלכלוכית לסינדרלה מתואר, כמו רבות מהקומדיות הרומנטיות השייכות לקטגוריה זו, במונחים של פנטסיה גברית המשעתקת את יחסי הכוח ביניהם. כך, יותר משוויאן מממשת את חלום סינדרלה שלה, זהו אדוארד המשליך/מקרין על גופה של וויאן את הפנטסיה שלו אודות האישה המושלמת. גופה של וויאן הופך משטח עליו נבנים הפנטסיות של בעלי ההון. כך למשל כשאדוארד מחליט לשכור את שירותיה של וויאן למשך השבוע בו הוא מתכוון לשהות בלוס-אנג'לס, הוא מנחה/פוקד עליה כיצד להתלבש. הוא מתלווה אליה לחנויות בגדים יוקרתיות ומסמן בניד ראש מה הולם אותה ומה לא. גם מנהל המלון בו הם שוהים נרתם למשימה; הוא מפנה אותה לחנויות בגדים ההולמות לא את טעמה של וויאן, אלא את זה של אדוארד. בהמשך הוא גם ילמד אותה נימוסי שולחן בסיסיים, ובכך תורם לתהליך תרבותה וחינוכה מחדש של האישה.

נוכחותה של וויאן במרחב הדיאגטי של הסרט היא נוכחות ספקטקולרית. בתחילה היא מציגה את עצמה לראווה ברחובות העיר כחלק מהופעתה כזונה: מכנסי ג'ינס קצרצרים, גרביונים שחורים, מגפיים ענקיים המגיעים עד ברכיה ואיפור כבד – סומק לחיים ורימל לריסים. הסרט מדגיש שסוג זה של ספקטקולריות הוא מזויף, נטול אותנטיות: הגרביונים קרועים, המגפיים משופשפים, מכנסי הג'ינס בלויים. לעומת זאת, כשהיא הופכת לספקטקל בחסות כספו של אדוארד היא מצולמת באופן זוהר, ככוכבת קולנוע הוליוודית המוקפת במעריצים. אך המעבר מספקטקל "עממי" זול ווולגרי לספקטקל אליטיסטי מכובד ונוצץ מסמן גם, כפי שמעיר רוברט רובינפלד (Rubinfeld, 2001: 17) מעבר מאקטיביות ואוטונומיות לפסיביות ותלותיות. תנועתה הדינמית והאנרגטית של וויאן ברחובות מומרת לפסיביות של נסיכה הממתינה בסבלנות לבואו של הנסיך. ובכל פעם שוויאן מנסה לפעול במרחב החדש באופן עצמאי היא חווה כישלון והשפלה (המוכרות בחנות הבגדים היוקרתית המבהירות לה שאין להן מה להציע לאישה כמוה; פיליפ, עורך הדין של אדוארד המנסה לאנוס אותה).

הממד הפסיבי והתלותי של וויאן מדגיש את תהליכי הפטישיזציה שעורכות הדמויות הגבריות לדמותה של וויאן. הסרט אמנם מבקש לקדם את הרעיון שבאמצעות הכסף נחשף היבט מהותני שהיה קיים באופן לטנטי ומודחק אצל וויאן,⁷ אלא שהיבט מהותני זה – גם הוא קיים "באמת" אצל וויאן – אינו יכול להיחשף ולהתגלות אלא באמצעות הונו של הפרוטגוניסט/קפיטליסט. במלים אחרות, מה שהסרט מבקש להצהיר הוא שהקפיטליזם עצמו, ובעיקר ההיבט של תרבות הצריכה, הוא זה המייצר נשים יפות כמו וויאן. יותר מזה, לא רק שקיומו של הון קפיטליסטי

מהווה תנאי הכרחי לקיומו של ה"יפה" – אלא שכינונו של ה"יפה" הוא בזמן גם כינונה של הסחורה. במלים אחרות, לא רק פריטי הלבוש שעוטה עליה ויואן הם סחורה אלא גם היא עצמה. במובן זה, הגרסה שמציע סרט זה אודות אגדת סינדרלה עוסקת למעשה בתהליכי הניכוס, הקומודיפיקציה והפטישיזציה של גוף האישה.

הסרט, אם כן, עוסק באופן אובססיבי בעושר, חליפין וצרכנות. אדוארד מעניק לוויאן רשות להשתמש בכרטיס האשראי שלו, וע"י כך הוא למעשה מנכס אותה. במסגרת אקט החליפין מקבלת ויואן בגדים = כסף, ובתמורה לכך היא הופכת לרכושו של אדוארד. האטרקציה של קומודיפיקציה זו של האישה באמצעות בגדים מודגמת בסרט באמצעות סיקוונס מסע הקניות העליון שעורכת ויואן המבויס כאילו היה פרומו הערוך כקליפ "פופי" המבקש לחגוג את אמנות השופינג.

במונחים פסיכואנליטיים, ניתן להתייחס לפוליטיקה המגדרית של הרומנטיקה שהסרט *Pretty Woman* מבקש לנסח במונחי אובדן האובייקט ותחושת החסר שחווים גברים⁸. גברים, עפ"י תפיסה זו, מסמנים את האישה בתור האובייקט הנחשק כסוג של פיצוי ותחליף המאפשר להתגבר על תחושת האובדן של האובייקט המקורי. תשוקת הנשים, לעומת זאת, מוכפפת לתוך מסגרת הנשלטת ומוגדרת ע"י גברים התובעים ממנה לגלם את האובייקט הנחשק. לכן הופעתה של ויואן כספקטקל במרחב הציבורי (בלובי של בית-המלון, במסעדת פאר, באולם האופרה) אינה מייצגת את זהותה ואת תפיסתה העצמית אלא מהווה בעיקר אישור לכך שאדוארד "מצא" את עושרו, השיג את האובייקט האבוד. האימפליקציה הפוליטית של חוסר סימטריה זו ביחסי הכוח בין המינים היא שנשים חייבות להעמיד פנים שהן משהו שהן בעצם לא, שעליהן להתחפש לדמויות הנשיות האידיליות שהגבר מדמיון לעצמו. זוהי טיבה של רומנטיקה המתנהלת בתוך מסגרת קפיטליסטית ופטריארכלית המבקשת לשמר ולמסד אי שוויון בין המינים. הממד האידיאולוגי שהסרט מבקש לקדם הוא שלהיות מה שהגבר דורש אינו כרוך בהקרבה כלשהי מצד האישה. הפנמתה את הקודים התרבותיים מסמנת את כניסתה והשתלבותה במרחב הסימבולי ומהווה עדות לכך שהיא לא נזקקה למאמץ רב כדי להשתנות – היא רק נזקקה להדרכה הנכונה.

בהקשר זה, מעניין להשוות את *Pretty Woman* לגרסת סינדרלה בקומדיה הרומנטית הקלאסית. בגרסה הקלאסית פעל הגיבור מתוך מטרה להמיר את רצונה של האישה להינשא לגבר עשיר שיספק את תשוקותיה החומרניות לטובת אהבת אמת – גם אם אהבה מסוג זה אינה טומנת בחובה חיים של הנאה ומותרות אלא של עבודה קשה והסתפקות במועט. לעומת זאת, *Pretty Woman* חוגג את רעיון הצריכה; אדוארד מציג לוויאן את האופן בו ניתן לחגוג את דפוסי הצריכה והבילוי הראוותניים של המעמד העליון ואת הממד הארוטי של הכסף. כך, בעוד שהגבר הדומיננטי בקומדיה הרומנטית הקלאסית ייצג כביכול את ערכיו האמיתיים והנכונים של הקפיטליזם (יושר, נאמנות, מוסריות, יצרנות, נכונות לעבוד קשה), הרי שאדוארד – עד לאיחוד עם ויואן – מייצג את הגרסה הטפילית, המסוכנת וההרסנית של הקפיטליזם. באופן הומולוגי גם תהליך הלמידה שחוזה ויואן שוביניסטי ומסוכן יותר משום שאדוארד משנה אותה – הופך אותה

ללידי המפנימה את הקודים התרבותיים-צרכניים של חברת השפע הקפיטליסטית – לטובת צרכיו הנרקיסטיים. במובן זה תשוקותיו דומות לתשוקות והפנטסיות של הפרוטגוניסטים בקומדיות הרומנטיות *Big* ו- *My Stepmother is an Alien*.

דומיננטיות גברית 2: שובו של המאצ'ו

שחזור ושיקום הירארכית הכוח בין גברים ונשים הוא גם נושא הסרט *Overboard*. כאן, בניגוד לסרטים *Big*, *Splash!* ו- *My Stepmother is an Alien*, הנרטיב אינו היברידי. עלילת הסרט אינה נזקקת לתיווכו של ז'אנר המדע הבדיוני או סיפורי אגדות כדי למקם את האישה מחדש בהקשר מסורתי-פטריארכלי. *Overboard* לכאורה אינו מייצר/בורא אישה המופיעה משום מקום כדי לממש פנטסיות גבריות מודחקות, אלא עוסק באופן אקטואלי בהמרת ערכי השגויים של האישה באמצעות דמות גברית מחנכת. עם זאת, בדומה למבנה הנרטיבי המאפיין את הקומדיות הרומנטיות *Big*, *Splash!* ו- *My Stepmother is an Alien*, גם כאן נבנים יחסי הכוח בין הגבר לאישה באמצעות תחבולה המאפשרת להעמיד פרוטגוניסטית הנולדת מחדש, ולפיכך מתאפיינת ב"ראש חלק". הפרוטגוניסט, דן פרופיט (קורט ראסל), מנצל את העובדה שג'ואנה/אנני (גולדי הון) הפרוטגוניסטית איבדה את זיכרונה/זהותה כדי לעצב אותה מחדש במונחי צרכיו וצרכי ארבעת ילדיו הזכרים. גם כאן ממוקמת האישה מחדש באמצעות הגדרת יעודה "הטבעי" וה"אמיתי" כאם ועקרת-בית מסורה לבעלה וילדיה.

בתחילת הסרט מוצגת ג'ואנה כאישה אקסצנטרית ונרקיסטית. בפעם הראשונה בה היא מופיעה בסרט היא נראית בבגדים לבן צמוד ובמקטורן המעוטר בקישוטים מוזהבים, כאילו הייתה קפטן של ספינת פאר. כמו כן נראית הגיבורה כשהיא מחזיקה בידה סיגריה ארוכה, פאלית. פניה מאופרות בכבדות. הנזירוז והעצבנות שלה מתבטאים בהחלפה תכופה של בגדי-ים: בגד-הים הלבן מוחלף בבגד-ים מנומר, וזה מוחלף בבגד-ים בצבע אדום. היא מרבה לדבר בטלפון בצרפתית ובאנגלית, לסירוגין. היא נהנית לפקוד על הגברים/משרתים הסובבים אותה לבצע עבורה משימות שונות: להגיש לה מזון ומשקה, לצבוע את ציפורני ידיה ורגליה וכו'. כאשר מגיע הפרוטגוניסט לספינה כדי לבצע עבודת נגרות כלשהי, היא משפילה אותו כשהיא מכנה אותו בשם "הנגר". האקסצנטריות של הפרוטגוניסטית נושאת גם אופי אקסביציוניסטי – ג'ואנה מסתובבת בחלל הספינה כשהיא מעורטלת חלקית, חושפת את ישבנה לראווה.

הופעתה המוחצנת והמרוכזת בעצמה מוצגת בסרט בהקשר מעמדי מובהק, הנושא צביון דקדנטי. בעלה, גרנט סטיטון, מוצג אף הוא כטיפוס אקסצנטרי. יש לו אוסף רב של כלי נשק בהם הוא משתמש להנאתו – טיווח של צלחות מעופפות. העיסוק האובססיבי של כל אחד מבני הזוג בעצמו מבליט את העובדה שהקשר ביניהם הוא פורמלי בלבד, ולמעשה נטול היבט אינטימי או רומנטי. בכל פעם שגרנט מבקש לשכב עם ג'ואנה או מעלה את הרעיון להביא ילדים לעולם, מתחלחלת הפרוטגוניסטית ודוחה את הרעיון על הסף. כאשר דן פרופיט מגיע אל ספינת הזוג הוא קורא: "האם יש מישהו בבית?" ובהמשך הוא שואל את גרנט: "אתה יכול לומר לי היכן אשתך נמצאת?"

העובדה שג'ואנה וגרנט ממוקמים על הספינה מבליטה לא רק את העובדה שהם נטולי בית במובן הקלאסי של המושג, אלא שעצם ניהול חייהם על הספינה מדגישה נזילות וארעיות.

העימות הראשון בין הפרוטגוניסטים נוצר סביב סירובה של ג'ואנה לשלם לדין עבור עבודתו, בטענה שהוא השתמש בעץ מסוג נחות. כשדין מסביר לה בחביבות ובסבלנות שהוא השתמש בעץ אלון משובח, היא משיבה שאי אפשר לעבוד עליה. התייחסותה הלא עניינית של ג'ואנה לסוג העץ מעידה לא רק על בורותה בסוגייה, אלא גם על מופרכות טיעונה. הסרט מאשש את טענתו של דין לפיה התנהגותה הקנטרנית נובעת משעמום. שיאו של העימות בהפלתו של דין וכלי העבודה היקרים שלו למים. באופן זה יוצר הסרט ניגוד בין הפרוטגוניסט היצרני, המתפרנס מעמל כפיו, לבין ג'ואנה שלא רק שאינה מייצרת דבר, אלא גם מבטלת את יצרנותם של האחרים.

לאחר שג'ואנה מפילה את דין ואת כלי עבודתו למים, היא תוהה, יחד עם בעלה גרנט, האם "הנגר" מבויט/מאולף - זאת משום שהוא מזיע ומריח "לא טוב". באמצעות תהייה זו ממקמת הגיבורה את ההבדלים המעמדיים בהקשר של השיח הקולוניאלי והגזעני אודות ההבדלים בין האדם הלבן/מערבי לבין האחר האפריקני או האסייתי. כאן, כמו גם בשיח הקולוניאלי, מוצדק הניצול באמצעות הרעיון של עליונות מוסרית. התייחסותה של ג'ואנה ובעלה לדין שואב מדיכטומית העל של השיח הקולוניאלי - הניגוד בין טבע לתרבות. הם ממקמים את דין כיצור נחות וכמי שראוי לנצלו ולהשפילו באמצעות התייחסות לריח הזיעה שגופו מפיק; בעיניהם אין הוא אלא יצור פשוט, פראי, פרימיטיבי - נטול כל קומפלטנטיות תרבותית הולמת.

אלא שהסרט מכוון את הזדהותו של הצופה עם דין. ריח זיעתו הטבעית מוצגת בהקשרים של גוף שרירי ובריא, אשר נבנה בזכות עבודה קשה. לעומת זאת, גופה המבוית של ג'ואנה מוצג כמלאכותי - תוצר של התקשטות והתגנדרות קומפולסיבית וחסרת תכלית.

הנרטיב של הסרט מאפשר לג'ואנה להיוולד מחדש לאחר שהיא מאבדת את שווי משקלה ונופלת מסיפון הספינה לים. כשהיא נמשית מהמים, מסתבר שהיא איבדה את זיכרונה/זהותה. כאן, כמו ב-*Splash!*, נעשה שימוש בתמה הפרוידיאנית המזהה נשיות עם מים. שתי הקומדיות הרומנטיות האלה מעניקות לתמה ממד נוסף - הגיחה מהמים כסוג של היטהרות ובריאה מחודשת של האישה. היותה "ראש חלק" מודגש באמצעות הכינוי שמדביקים לה הרופאים בבית החולים: "גברת איקס". לאחר מכן מועברת ג'ואנה לאגף הסגור בבית החולים הפסיכיאטרי. דין מנצל את מצבה ולוקח אותה תחת חסותו. הוא טוען לבעלות עליה ומעניק לה זהות חדשה - הוא מסמן אותה באמצעות השם "אנני" ומכריז עליה כעל אשתו. באופן זה משלים הנרטיב את המהלך שנועד לטהר את ג'ואנה מחייה הקודמים הכוזבים והמזויפים והכשרתה לקראת חייה החדשים והאמיתיים.

ההיוולדות/בריאה מחדש מוצגת בהקשר פטריארכלי: דין מסמן אותה (מעניק לה שם וביוגרפיה חדשה) ומנכס אותה אליו באקט מובהק של בעלות. הפונקציה האידיאולוגית של אשפוזה בבית-

חולים פסיכיאטרי היא לסמן את סגנון החיים האקסצנטרי של ג'ואנה/אנני כסוג של סטייה של האישה מייעודה הטבעי כעקרת-בית ואם המופקדת על גידולם וחינוכם של הילדים.

המהלך הנרטיבי של הסרט מבקש להמיר את ערכיה של ג'ואנה/אנני קודם כל באמצעות ענישתה. באמצעות אקט הכרזת הבעלות עליה, הופך אותה דין לעקרת-בית/שפחה שלו ושל ארבעת ילדיו. דין מנמק זאת במונחים של גביית חוב בסך שש מאות דולר שג'ואנה/אנני סירבה לשלם עבור עבודתו. הוא חישוב ומצא שיום עבודה של אם/עקרת-בית/עבד הוא 25 דולר, ולכן היא חייבת לו חודש עבודה, אשר בסיומו הוא ישחרר אותה לחופשי. דין משחרר את ג'ואנה מבית החולים הפסיכיאטרי בטענה שהוא בעלה, ומספר לה שקוראים לה אנני והם נשואים כבר 13 שנה. הוא מתקרב אליה ומנשק אותה בכוח על שפתיה, ובכך מסמן את בעלותו עליה. כדי להדגיש את הירארכית הכוח החדשה ביניהם הוא קורא לה: "בואי לאבא'לה".

הם נוסעים בטנדר שלו לביתו. ג'ואנה/אנני אינה יושבת לידו אלא מאחור – בחלקו האחורי והפתוח של הטנדר. את צמד הכלבים האימתניים שלו הוא מושיב בחלק הקדמי, לידו. בכך הוא מסמן אותה כמי שראויה ליחס פחות מזה של הכלבים. היא עצמה לבושה במעין חלוק אפור וגדול הנכרך על גופה בחבל, באופן המעורר קונוטציות לדימויים קולנועיים המציגים נשים שחורות במונחים של שפחות נרצעות. כך ממשיך הסרט להציג את יחסי הכוח בין המינים במונחים השאובים מהשיח הקולוניאלי.

דין מציג את ג'ואנה/אנני בפני ארבעת ילדיו הזכרים – אשר הובאו קודם לכן בסוד העניין. תפקידה של ג'ואנה/אנני מוגדר: היא אמורה לשמש אם ועקרת-בית עבור הגבר וארבעת ילדיו, ובכך להשלים את התא המשפחתי החסר, את היעדר האם. דין דואג להשיל מהאישה כל סימן למיניות ואקסצנטריות – הוא הזמין עבורה שמלות ענקיות המוחקות את קווי המתאר של גופה החטוב. הרעיון הוא שאימהיות אינה עולה בקנה אחד עם נשיות אקסצנטרית ומינית.

באופן הזה מבקש הסרט לשקם את הסמכות והעליונות הגברית הפטריארכלית ולהחזיר את האישה ל"מקומה הטבעי". הדבר הראשון שדין מצווה על ג'ואנה/אנני לעשות הוא לבשל. הוא מסביר לה: "אני צדתי את התרנגולת ואת תבשלי אותה". העריכה של הסרט מחזקת את החתירה לקראת כינונו המחודש של הסדר החברתי ושל חלוקת התפקידים המגדרית: האב והילדים מצולמים בנפרד מג'ואנה/אנני "האם": הגברים מצולמים כשהם ישובים ליד שולחן האוכל, ואילו האישה מצולמת ליד כירת הגז. ביום שלמחרת מפקיד בידיה דין את רשימת המשימות היומית שעליה לבצע בזמן שהוא יוצא לעבודה/צייד. כשהוא חוזר מהעבודה היא נדרשת לעסות את כפות רגליו הדואבות ולהגיש לו ולחברו בירה צוננת.

בשיאו של תהליך השפלה/חינוך זה, לומדת ג'ואנה/אנני לאהוב את התפקיד ולבצע אותו באופן מושלם. הבית מבהיק בניקיונו וכל פריט (לבוש, חפצים) נמצא במקומו. כאשר דין מפתיע אותה וקונה לה מכונת כביסה חדשה, מתרגשת ג'ואנה מהמחווה ומרעיפה עליו נשיקות תודה. הסרט מציג תהליך זה של המרה במונחים חיוביים – הגיבורה מוצאת עניין ומשמעות בחייה באמצעות

תפקידה כאם נאמנה ומסורה. ג'ואנה/אנני מבינה שהיא מצאה את סוד האושר בחיים. המהירות בה הצליחה ג'ואנה/אנני ללמוד את תפקידה כאם/שפחה מאששים את התזה לפיה תפקידים אלה הם טבעיים עבור האישה, צרובים בגנים שלה. חייה הקודמים, הדקדנטיים, נטולי האחריות, האינפנטיליים נתפסים כסטייה, כניסיון לקרוא תגר על חוקי הטבע. לאחר שביתה/אולפה, מציג אותה הסרט בהקשרים אימהיים מסורתיים נעלים יותר – היא מופקדת על השכלתם של הילדים. היא מקיימת קשר רציף והדוק עם בית-הספר בו לומדים הילדים, עובדת איתם על שיעורי-הבית ומעודדת יצירתיות (אחד הילדים מתחיל לנגן על פסנתר). הילדים המוזנחים, הפראיים ונטולי כל משמעת הופכים לילדים מחונכים, נקיים ומנומסים. הסרט מציג את היעדר האם כסיבה הבלעדית לחוסר תפקודם. הסרט לא רק שאינו מטיל שום אחריות על האב, אלא בפירוש מפנה אצבע מאשימה כלפי נשים/אימהות. באחת הסצינות המשפחתיות ההרמוניות שואל אחד הילדים בחשש את ג'ואנה/אנני אם היא מתכוונת לעזוב בקרוב – משום שאימהות עוזבות לפעמים את הבית.

רק לאחר שהאישה מוצאת את דרכה חזרה לבית ולמשפחה, רק לאחר שהיא מקבלת על עצמה ברצון ובאהבה את תפקידה המסורתי כאם – רק אז לאחר השבת הסדר החברתי/מגדרי על כנו, מתפנה הנרטיב לעסוק בממד הרומנטי בין בני הזוג. אהבה ורומנטיקה, אם כן, מוצגים בהקשר של ביתיות ומשפחתיות. כינונו של קן משפחתי חם ויציב מוצג בסרט כתנאי הכרחי לזוגיות רומנטית. שילובו של הממד הרומנטי בחיי הזוג מתבטא בהחלטתו של דין לחגוג את יום-הולדתה של ג'ואנה (מועד פיקטיבי שדין קבע אותו באופן שרירותי כדי להדגיש את רעיון בריאתה מחדש על-ידו) ואשר במסגרתו הוא מעניק לה את מה שהיא כל-כך התאוותה לו מאז הפכה לאם – טבעת נישואין. במהלך אותו לילה רומנטי, מספר לה דין את האגדה על האהבה הגדולה בין ארטורו הדייג לקתרינה היפה. בסיום הסרט ישחזרו דין וג'ואנה את סיפור האהבה. אלא שהם, בניגוד לארתורו וקתרינה, יצליחו לממש את האיחוד ההטרוסקסואלי בחייהם ולא במותם. דין מספר לה את הסיפור כשהם נשענים על מעקה עץ מוגבה המשקיף לים. השיר המלווה את הסצינה *Falling in Love With You* מדגיש את הרגע הרומנטי והאינטימי שנוצר ביניהם.

הצגת הרעיון של סדר חברתי יציב במונחים של סדר "טבעי" – סדר המבוסס על שיקום ושחזור הסדר הפטריארכלי – מסמן את התא המשפחתי המסורתי כעקרון המארגן הבלעדי של היחסים בין גברים ונשים. כל צורה אחרת של יחסים מוצגת כמנוונת, בלתי פרודוקטיבית, בלתי מוסרית ומאמללת. בתוך כך חוזר הסרט ומאשש הן דימויים מסורתיים של גבריות ונשיות והן את הספרה בה כל אחד מהם צריך לפעול.

הרעיון של גבריות אותנטית מול נשיות מזויפת/כוזבת חוזרת ומופיעה בסרט *Six Days, Seven Nights*⁹. גם כאן, כמו בסרט *Overboard*, נשען המבנה העלילתי על תחבולה נרטיבית שתכליתה לנתק את הדמות הנשית מסביבתה הרגילה והמוכרת וע"י כך להקל על הגבר לעצבה ולחנכה מחדש. מזג אוויר סוער גורם לנפילת המטוס בו טסה הפרוטגוניסטית, רובין מונרו (אן הייש). היא והטייס קווין (האריסון פורד) נוחתים נחיתה אונס באי בודד ומבלים בו יחד שבוע

שלם. התנתקותם המוחלטת מהציוויליזציה מאפשרת לקווי, המוצג כמי שהחליט לפרוש מסגנון החיים האורבני/מערבי לטובת חיי רוגע ושלווה באי האקזוטי מקיאטה, לתפקד כמורה/מחנך של רובין. באמצעותו היא לומדת להמיר את ערכיה, הסובבים סביב קריירה עיתונאית מצליחה במגזין נשים פופולרי, ואת סגנון חייה האופנתי בכרך הניו יורקי, בערכים "האמיתיים" ובסגנון חיים פשוט ואותנטי. מיקומו של הגבר האותנטי במרחב האקזוטי של האיים הקריביים מצביע שוב - כמו באופן בו מעצב הסרט *Overboard* את גבריותו של דין - על השימוש שעושה קטגוריה זו של קומדיות רומנטיות בשיח הקולוניאלי כדי להגדיר גבריות סמכותית, בטוחה ואותנטית.

סצינות הפתיחה מבליטות הן את סגנון החיים העצבני והנזיריטי של רובין והן את הממד המזויף שבחיים אלה. הזיוף מתבטא בעיקר באופן בו בוחר המגזין לעסוק ביחסים בין נשים וגברים: הוא מפרסם במודע נתונים סטטיסטיים מופרכים – "69% מהפרידות בין גברים ונשים מסתיימים בארוחות ערב במסעדות"; "38.6% מהנשים שמתחתנות נאלצות לעזוב את מקום עבודתן במהלך השנה הראשונה לנישואיהן". לצד נתונים חסרי כל בסיס אמפירי מפרסם העיתון כתבות מגזין בנוסח: "אהבה ועסקים במשרד – איך להשיג גבר והעלאה בשכר?"; "עשר דרכים להדליק אותו"; "חמש דרכים לחזק את שרירי הישבן". באמצעות נתונים מופרכים אלה משרטט הסרט את האופן בו עיתוני נשים מבנים את הפרופיל של האישה האורבנית העכשווית: קרייריסטית, אמביציוזית, תחבולנית, אקטיבית. תכונות אלה משמשות את האישה הן בתחום ההצלחה והקידום המקצועי והן בתחום היחסים הרומנטיים והאינטימיים עם גברים. פרופיל זה מציג אישה דורסנית ששום דבר אינו עומד בפניה – היא תעשה שימוש בשלל תחבולות כדי לצוד את הגבר ולהתקדם במקום העבודה.

הסרט מציג פרופיל נשי זה באופן ביקורתי. סגנון החיים שהמגזין מקדם מסומן שוב ושוב במונחים של דימויים שהחברה הקפיטליסטית-צרכנית מייצרת ללא הרף: עיסוק נרקסיסטי בגוף וביקורים תכופים במכוני כושר המבטיחים מראה צעיר נצחי; בילוי במסעדות פאר פולינזיות המבטיחות חוויה קולינרית אסתטית ובתפאורה אקזוטית; חופשות חטופות באיים טרופיים אותנטיים. כך מסמן הסרט את הפרוטגוניסטית כיאפית קלאסית – שילוב של וורקהוליזם וצריכה קומפולסיבית של סחורות ושירותים שחברת השפע מציעה עבור בני מעמד חדש זה.

הזיוף מתבטא לא רק בסגנון חייה האורבני של הגיבורה, אלא גם בבחירותיה הרומנטיות. פרנק (דיוויד שווימר), חברה לחיים, מציע לה לצאת לחופשה של שבוע באי מקיאטה האקזוטי¹⁰. פרנק עושה הכל כמו שכתוב בספר. הוא מארגן חופשה הרחק מהכרך הניו-יורקי הגשום והדחוס; הוא שוכר עבורם חדר הנושק לים; הוא מציע לה נישואין בתום ערב רומנטי במסעדה מהודרת ולאור נרות. הממד הצרכני של מחוות רומנטיות אלה מציב את פרנק בעמדה של הפרטנר השגוי; תפיסתו את מושג הרומנטיקה שואבת מהדימויים הרומנטיים שהקפיטליזם מייצר עבור צרכנים פוטנציאליים מהסוג שהוא ורובין מייצגים. פעולותיו הרומנטיות של פרנק נטולות כל ממד אישי, ספונטני. הוא מוצג כנתין/סובייקט של אידיאולוגיה קפיטליסטית המייצרת דימויים אטרקטיביים של רומנטיקה. האי מקיאטה עצמו מוצג כמי שאיבד את כל נכסיו האותנטיים

משום שנציגי החברה המערבית הפוסט –קולוניאלית השתלטו עליו והפכו אותו נוח וידידותי יותר עבור התייר המערבי. האותנטיות של המקום הפכה לפולקלור אקזוטי.

גיבורת הסרט חווה, אם כן, חוויות רומנטיות מזויפות, מתווכות – לא את הדבר עצמו אלא סימולקרות של רומנטיקה. הדברים יאמרו לה במפורש מאוחר יותר בסרט, ע"י קווין האריס, הטייס שמטיס אותה ואת חברה פרנק לאי, ומי שיהפוך למורה המחנך שלה: "התיירים באים לחפש כאן את הקסם, מצפים למצוא את הרומנטיקה שאינם מסוגלים למצוא במקום אחר. אם את לא מביאה אתך את זה, לא תמצאי את זה כאן".

הגדרתו של קווין הטייס במונחים של מורה/מחנך מחוזקת באמצעות מספר היבטים נוספים: הוא מבוגר יותר מרובין – קרוב לגיל חמישים – ולכן נושא תווית של אדם בשל ועתיר ניסיון; הוא חי בעבר בעיר, ניהל חברה והחליט לפרוש לאי מקיאטה לאחר שאשתו בגדה בו עם שותפו לעסקים. פרשה זו לימדה אותו שסגנון החיים האורבני מתאפיין בחוסר נאמנות. כמו כן, הוא גם מאופיין במונחים של גבר מהסוג הישן והטוב – הוא אינו נזקק לתחבולות נשיות כדי להידלק עליהן. עצם נוכחותה של האישה בקרבתו מספיקה כדי להדליק אותו. כך בונה הסרט ניגוד בין הפרוטגוניסט כגבר אותנטי המחובר לאינסטינקטים הגבריים הטבעיים שלו לבין גברים אורבניים מסורסים מהסוג של פרנק, אשר החיים בלב הציוויליזציה המערבית פרקו אותם מתשוקתם הטבעית, הלא מתווכת.

תופעה זו של גברים אורבניים "מתורבתים" ונטולי כל תשוקה מינית מקושרת בסרט כתוצר של הנוכחות הדומיננטית של נשים במרחב זה. כאשר שואלת רובין את קווין מדוע היא אינה הטיפוס שלו, הוא ממחר למנות את מגרעותיה: "את מדברת יותר מדי, את דעתנית מדי, את נפוחה ומלאה מעצמך, הישבן שלך צר מדי והציצים שלך קטנים מדי". הממד הקומי של רפליקה זו, הנובע מהאופן בו משלב קווין תכונות אינטלקטואליות יחד עם תכונות פיזיות של האישה, אינו מצליח לכסות על עמדתו של הפרוטגוניסט כלפי האישה הפוסט-פמיניסטית. עמדה שוביניסטית זו, אשר ניתן להתייחס אליה, כפי שמציע ניל, במונחים של חרדה גברית מפני האישה הקרייריסטית, יוצרת זיקה בין סוג הנשיות שמייצגת רובין לבין הגבריות הרכה והרופסת שמייצג פרנק. הרעיון הוא שלדומיננטיות הנשית במרחב הציבורי העירוני יש אפקט ברור וחד-משמעי הן על מערך הכוחות בין המינים והן על המבנה הפיזיולוגי של הנשים עצמן. קיים יחס ישר בין דומיננטיות נשית במרחב הציבורי לבין מבנה גופן – ככל שהן נעשות דעתניות יותר, כך גופן נעשה "פחות נשי". בתחילת הסרט מוזכרת העובדה שרובין הכחושה עושה דיאטת קיווי. הגוף הנשי הקלאסי, המלא והדשן, נעלם לטובת דימוי נשי נערי ושדוף. דפוס היחסים שנוצר בין גברים לנשים נתפס, במונחים של קווין ושל הסרט, כבלתי טבעי, כהפרה ושיבוש של הסדר הטבעי.

גילו המבוגר של קווין אינו נתון ביולוגי כמו שהוא נתון אבולוציוני. הוא מסומן כגבר מזן אחר, קדום יותר, המשמר גבריות מהסוג שהולך ונכחד. הוא מלגלג על רובין, בה היא רואה נציגה מובהקת של נשים עכשוויות המעדיפים גברים המחוברים לצד הנשי שלהם, שאינם חוששים לבכות. כאשר רובין מכריזה בפניו: "אני לא סומכת על הכלי שלך" (כוונתה למטוס המיושן שלו),

הוא משיב: "אנחנו אולי מבוגרים, אך עדיין מוצקים". באמצעות דיאלוג זה מייצר הסרט זיקה בין גבריות מהסוג הנדיר, הישן לבין מסורת סגנונית המאפיינת רבים מהדיאלוגים והפעולות בקומדיה הרומנטית הקלאסית. כאן, כמו שם, הדיאלוג נושא משמעות כפולה, גלויה וסמויה כאחת. הרובד הסמוי עוסק במה שלא ניתן לבטא באופן גלוי- בהקשר המיני של היחסים בין הפרוטגוניסטים. בתחום הפעולה, חוזר הסרט לדימויים ויזואליים מוכרים מהקומדיה הרומנטית הקלאסית. באחת הסצינות חודר נחש לתוך מכנסיה של רובין. קווין תוחב את ידו לתוך מכנסיה תוך שהוא מציין כי נראה לו שהנחש ארסי.

הרמיזות המיניות השקופות, כמו גם המסגרת הקטגורית בה פועל הסרט, מזכירים במיוחד את סרטו של קפרה, *It Happened One Night*. גם כאן מתרחש תהליך הלמידה והחינוך מחדש בטבע, הרחק ממרחב המחיה האורבני של האישה. גם כאן נאלצים קווין ורובין לישון בחוץ, לאור שמיים זרועי כוכבים. הפנטסיה הגברית של פיטר בסרט *It Happened One Night* אודות אי בודד בו יוכל לבלות עם אהובתו מתממשת בסרט זה הלכה למעשה. קווין ורובין מבליים לבדם שבוע שלם באי קסום ואקזוטי. וכמו בסרטו של קפרה, מתרחש האיחוד ההטרסקסואלי בין קווין לרובין כתוצאה מתהליך למידה שחוה רובין. קווין מלמד אותה ליהנות מבשר טווס ובכך לזנוח את רעיון הדיאטה; היא לומדת לסמוך על המיומנויות הגבריות של קווין – להתכרבל בזרועותיו ולבטוח בו שיצליח לחלצם מהאי; בתוך כך, דעתנותה הולכת ונעשית פחות ופחות רלוונטית בהקשר של המרחב החדש של האי, הרחק מהתרבות; בסיום הסרט היא מוותרת על החזרה לניו יורק ועל הקריירה העיתונאית לטובת חיים משותפים עם קווין באי מקיאטה.

הרעיון של גבריות אותנטית מול גבריות מזויפת/נשית שב ועולה בסרט *Switching Channels* (1988). מדובר ב-re-make לסרטו של הוקס, *His Girl Friday*. עלילת הסרט ממוקמת הפעם בתחנת טלוויזיה ולא במערכת עיתון, כמו בסרט המקורי. קריסטי קולרן (קתלין טרנר), כתבת טלוויזיה חרוצה ופופולרית, נפרדת מבן-זוגה סולי (ברט ריינולדס) לאחר שמונה שנות נישואים, אך ממשיכה לעבוד אצלו. ההפרדה שעורכים כביכול בני הזוג בין יחסים אינטימיים משותפים לבין יחסים מקצועיים – פורמליים מאפשרת לפרוטגוניסט להמשיך ולשלוט בפרוטגוניסטית. הוא שולח אותה למשימות סיקור שונות וכשהיא מתמוטטת מעומס עבודה, הוא מורה לשלוח אותה לחופשה. יחסי הכוח ביניהם מוצגים באמצעות שליטתו של סולי על המנגנונים הטלוויזיוניים – סולי מתבונן/עוקב אחריה באופן הדוק באמצעות שורה של מסכי טלוויזיה, ומורה להעניק לה חופשה באמצעות מכשיר הטלפון. כך מייצר הסרט פער בין הדימוי החיצוני של קריסטי ככתבת טלוויזיה מוכשרת ופופולרית, הפועלת באופן אוטונומי, לבין העובדה שהיא נתינה המופעלת בשלט רחוק ע"י סולי, הבוס שלה.

בפועל האיחוד ההטרסקסואלי ביניהם מעולם לא התפרק משום שמלכתחילה הקשר ביניהם התקיים במרחב הציבורי ולא במרחב הביתי, משום שמלכתחילה לא התקיימה הפרדה בין המישור האינטימי והרומנטי לבין המישור המקצועי. גם כאן, כמו בגרסתו של הוקס, מושג הבית כמסגרת זוגית/משפחתית אינו קיים. הסרט מראה שביתו של סולי הוא תחנת הטלוויזיה עצמה –

שם הוא ישן, אוכל את ארוחת הבוקר שלו. גם קריסטי אף פעם אינה נראית כשהיא חוזרת לביתה בתום יום עבודה ארוך.

ההבדל המרכזי בין שני הסרטים נעוץ באופן עיצוב דמותה של האישה והאופן בו עיצוב זה משפיע על מערך יחסי הכוח בין המינים. בגרסתו של הוקס, הגיבורה הייתה אסרטיבית, עשויה ללא חת אשר התמודדה בהצלחה מול עיתונאים כוחניים וציניים. בגרסה הנוכחית, הפרוטגוניסטית מוצגת כנוירוטית, סובלת מהתמוטטויות עצבים, היסטריה, רגשנית ותמימה. החלטתה להמשיך לעבוד עם בן-זוגה לשעבר, למרות גירושיהם, מבליטה גם את תלותה בו.

הניסיון להשתחרר מאחיזתו של סולי מתרחש כאשר במהלך חופשתה היא פוגשת את בליין, בחור צעיר, נאה, ספורטיבי ועשיר המנהל חברה לשיווק ציוד ספורט. הסרט מסמן מיידית את בליין (כריסטופר ריב) כפרטנר השגוי. הסימון נעשה בסצינה בה הוא נחלץ לעזרתה של קריסטי שאיבדה את משוט סירתה בלב-ים. פעולת החילוץ מוצגת באופן אירוני. בליין מתנהג כאילו היה סופרמן – הוא מופיע באופק הפריים, כאילו משום מקום, עיניו משוטטות חסרות מנוחה כדי לקלוט שישנה אישה בצרה הזקוקה באופן נואש לעזרה. מוזיקה נון-דיאגטית של חטיבת חצוצרות המסמנות את רגע היציאה לקרב, מדגישה את הממד המופרך והבומבסטי של אקט ההצלה.

הסצינה הבאה מתרחשת בערב, במסעדת יוקרה. גם כאן מובלט ומוחצן הממד הרומנטי של המעמד: שקט, נינוחות, שלווה – קריסטי ובליין מבודדים משאר הסועדים שאינם נראים כלל בפריים. המסעדה ממוקמת ליד הים, התאורה היחידה בסצנה היא של הנרות על השולחן והפנסים האדומים התלויים על ענפי העצים מפיצים אור רך. לאחר מכן שוחים בני הזוג בבריכת המלון, שוב לבדם, ולבסוף מתנשקים בלהט. המעמד הרומנטי מוצג כמזויף משום שהוא מדגיש את ההפרזה שבהתנהגותו האבירית והרומנטית של בליין. בהמשך, יפרק הסרט את הגינונים האביריים הבומבסטיים של בליין/סופרמן כאשר יחשוף את העובדה שבליין סובל מפחד גבהים. כך חותר הסרט תחת הדימוי ההרואי של הפרטנר השגוי והן תחת הדימוי של הדמות הקולנועית המיתית המזוהה עם השחקן שמגלם את דמותו של בליין.

בתוך כך גם מפרק הסרט את הפנטסיה הרומנטית של קריסטי אודות הגבר המושלם – יפה, אמיץ, חתיך, ג'נטלמן ומיליונר. כאשר נתקע בליין במעלית של גורד שחקים, הוא נכנס למצב קטטוני המאלץ את קריסטי לתפקד כדמות האימהית המגוננת והמרגיעה. באמצעות הניגוד הבינרי שבונה הסרט בין שני הגברים – סולי ובליין – מסומן סולי כדמות גברית אותנטית. הוא אינו שבו בתדמיות קולנועיות מדומיינות אודות זהות גברית הרואית ומושלמת. הוא מנהל את חייו עפ"י עקרון המציאות וכמי שמחובר למציאות מעצם עיסוקו כמנהל חטיבת החדשות. במסגרת המאבק על ליבה של קריסטי הוא דואג לחשוף ולהבליט את הממד המפוברק, המיתי, של בליין. הוא מלמד את קריסטי את מה שהיא רצתה להדחיק או להכחיש את הממד השקרי והמפוברק של מיתוסים גבריים מהסוג שבליין מייצג בפרט. סולי עצמו לא רק שאינו שבו

במיתוסים אלא אחראי לייצורם – באמצעות האופן בו הוא מעצב ומבנה את האירועים המתרחשים במציאות.

ניתן להמשיך את תהליך הלימוד שחוזה קריסטי במונחים של ז'אנרים קולנועיים – קריסטי לומדת לוותר על הפנטסיה שמציעה הדרמה הרומנטית לטובת עקרון המציאות של הקומדיה הרומנטית. הממד הקומי של הקומדיה הרומנטית, מציינים ניל וקרונניק (Neale and Krutnik, 1990: 149) מתאפיין במכניזם המאפשר לז'אנר להפעיל מידה מסוימת של רפלקסיביות וביקורת עצמית. אמנם סוג הגבריות שמייצג סולי אינו רומנטי במיוחד – אך הוא לפחות אותנטי. סולי אינו מסתיר דבר, כולל העובדה שסקופים חדשותיים מהווים עבורו תחליף נאות לאורגזמות מיניות. הדבר מתבטא בסצנת הסיום של הסרט. סולי וקריסטי מבלים יחד את ירח הדבש השני שלהם. שניהם נראים שרוצים בהנאה על כסאות נוח ליד הים. הם ממוקמים רחוק אחד מהשני, יחסית. אין מגע גופני כלשהו ביניהם. הסצנה השקטה והשלווה מסתיימת כאשר הר-גשם מתפרץ מאחוריהם בהתפרצות אורגזמטית, המעירה את סולי לחיים. הוא מכריז על סיום ירח הדבש וחזרה לעבודה משותפת. בעיני סולי, איחוד הטרוסקסואלי רומנטי מתבטא ביכולת של בני הזוג לעבוד יחד, תוך קבלה של הירארכית הכוח ביניהם.

הממד האקזוטי של הגבר בסרט *Switching Channels*, כמו גם של יתר הגברים בקטגוריה זו – היותם מחוספסים, גבריים, נטולי עכבות, ישירים – מתבטא באופן המובהק ביותר בסרט *Green Card*. יותר מכך, עובדת היותו של הגיבור אחר, מהגר צרפתי, מטעינה אותו בגבריות יתר.

הגבר הצרפתי כאחר אקזוטי: *Green Card*

עלילת הסרט מבוססת על מעשה רמייה. ג'ורג' (ג'ראר דפרדייה) וברונטה (אנדי מקדואל), גיבורי קומדיה רומנטית זו, נישאים כבר בתחילת הסרט. אלא שטקס הנישואין אינו תוצר של אהבה הדדית או היכרות ממושכת אלא עסקה הנרקמת בין זרים. כל אחד מבני הזוג מפיץ מאקט האיחוד טובת הנאה: ג'ורג', המהגר הצרפתי, זקוק ל- "green card"; ברונטה מנצלת את מעמדה כאישה נשואה כדי לזכות ב- "green house", דירת גג עם חממה.

הגיבורים נפגשים לראשונה בקפה "אפריקה". הסרט נפתח סצנה קודם לכן, המתרחשת ברכבת תחתית. ברונטה ניצבת סמוך לדוכן פרחים, שם היא קונה פרח בודד ותולה אותו על דש חולצתה. לא רחוק ממנה ניצב נער שחור המכה בקצב מהיר ופראי על תוף מאולתר. פניו המיוזעות של הנער, האופן האקסטטי בו הוא מתופף מסמנות את האקט כ"פרימיטיבי", יצרי, מיני. הצעיר השחור מצליח לעורר בקרב הקהל המזדמן לשם תגובות רגשיות חזקות, ומסב את תשומת ליבה של ברונטה. עם זאת, היא אינה מתקרבת למקום האירוע ומעדיפה להישאר מרוחקת, כאילו מגוננת על עצמה מפני האפקט הרגשי של התיפוף הסוער והסוחף. באופן הזה היא מסומנת כמי שסובלת מעכבות רגשיות, כמי שאינה מעניקה לעצמה את האפשרות להרגיש. אך הדי התיפוף הסוער ממשיכים להישמע בפס-הקול הרבה אחרי שרכבת התחתית עליה עלתה ברונטה עזבה את

מקום ההתרחשות – כאילו כדי לסמן שהמקצב הפראי של המלודיה חלחל בכל זאת לליבה הקשה של הפרוטוגוניסטית. כמו כן, יוצרת תחבולה קולנועית זו זיקה בין נגינתו של הצעיר השחור לבין המפגש של ברונטה עם ג'ורג' בקפה "אפריקה".

גם כאן, כמו בסרט *Overboard*, עושה הסרט שימוש בניגודים הבינריים של השיח הקולוניאלי כדי לסמן את ההבדלים בין המינים. בשני הסרטים האלה הופכות התכונות שייחס האדם הלבן לאדם השחור למאפיינים חיוביים של הגבר בקומדיה הרומנטית. באמצעות האנלוגיה שעורך הסרט בין ג'ורג', המהגר הצרפתי, לבין נגינתו הסוערת של הנער השחור, מסומן הפרוטוגוניסט כגבר "פרימיטיבי" – הוא יצרי, סוער ואותנטי. בהמשך הסרט תחזק אנלוגיה זו כאשר יתברר שג'ורג' הוא מוסיקאי או לפחות בעל אספירציות מוזיקליות. עם זאת, כפי שמציין קרוטניק (Krutnik, 1998: 35), דואג הסרט להתיק את הקונוטציות החיוביות של האחר השחור לכיוונו של אחר בטוח ונוח יותר – המהגר הצרפתי; האחרות האתנית השחורה מומרת באחרות גברית צרפתית. ג'ורג' מנכס את המסמנים של הגבר השחור, של האתניות האחרת: הוא פוגש את ברונטה לראשונה בקפה אפריקה; הוא מעמיד פנים שהוא חזר ממסע השתלמות מאפריקה; כמו כן, מוזיקה נון-דיאגטית המתאפיינת במקצב אפריקני מלווה את המתח המיני שנוצר בין הפרוטוגוניסטים כאשר ג'ורג' עובר לגור בדירתה של ברונטה.

לאחר מפגש ההיכרות הקצר בקפה "אפריקה" מדלג הסרט על טקס הנישואים של ג'ורג' וברונטה לטובת הרגע בו הם יוצאים מבניין העירייה. הסצנה נפתחת במבט על קהל חוגג המריע לזוג טרי שזה עתה נישא. המצלמה מתמקדת בקלוז-אפ על הזוג המתנשק בלהט, ועוברת מהם בתנועת פאן לג'ורג' וברונטה הצועדים ברחוב, לאחר שסיימו את טקס הנישואים הפורמלי. כך יוצר הסרט אנלוגיה ניגודית בין טקס נישואים אמיתי, תוצר של אהבת אמת, לבין טקס הנישואים המפוברק של ג'ורג' וברונטה. אנטון, חברם המשותף, מוסר לכל אחד מהם עותק של הסכם הנישואין ומוסיף: "זהו – לא תצטרכו להתראות יותר". הם נפרדים בלחיצת יד, וכל אחד הולך לדרכו. למעשה, רק בשלב זה מבין הצופה את התרמית. עד לרגע זה, מנע הסרט מהצופה כל מידע הקשור לתכלית המפגש בין הפרוטוגוניסטים בקפה "אפריקה". באמצעות השהיית המידע נוצר אפקט של הפתעה והלם על הצופה שהפונקציה האידיאולוגית שלו היא להעצים עמדה שיפוטית/מוסרית ביקורתית של הצופה ביחס למעשה ההונאה.

למרות שמעשה הרמייה משותף לשני הצדדים, מפנה הסרט את הביקורת כלפי ברונטה. הסצנה הבאה נפתחת בקלוז-אפ על טבעת הנישואין על ידה של ברונטה. ידה השנייה מסובבת במופגן את הטבעת כדי להסב את תשומת ליבם של חברי וועד הבניין אליו היא רוצה לעבור לעובדה שהיא נשואה. המצלמה עולה בטילט-אפ לפני המתוחות והעצבניות של ברונטה. הניורטיות שלה נובעת לא רק מעצם הנישואים הפיקטיביים, אלא קשורה גם לעובדה שהיא זייפה את השנה בה נישאה: במקום 1990, השנה בה היא נישאה באמת, מצוין שהיא נישאה ב-1980. מטרת הזיוף היא ליצור את הרושם שהיא נשואה זמן ממושך, וכי היא מנהלת אורח חיים יציב. גם כאן נוקט הסרט בתחבולה שנועדה ליצור אפקט של הפתעה – רק בשלב זה מתברר לצופה מהי המוטיבציה

של ברונטה. עד לרגע זה, עשוי היה הצופה לחשוב שנישואיה של ברונטה לג'ורג' נבעו ממניעים אלטרואיסטיים – לעזור לגבר זר לחמוק מידם הקשה של שלטונות ההגירה.

ברונטה מצליחה לשכנע את הוועדה שהיא אכן ראויה לדירה. הסצנה הבאה נפתחת שוב בקלוז-אפ על ידה של ברונטה – הפעם המצלמה מבליטה את אקט הורדת טבעת הנישואים והטמנתה עמוק בארנקה. בשני המקרים מבליטה עבודת המצלמה את האופן הציני והאנטי מוסרי בו ברונטה משתמשת במוסד הנישואים כדי לקדם את האינטרסים שלה. העמדה השיפוטית שנוקט הסרט כלפי יחסה של ברונטה לנישואים מודגשת עוד יותר באמצעות שלוש דמויות גבריות מבוגרות, הממלאות פונקציה שולית בנרטיב, המבטאות את עמדתן החד-משמעית כלפי מוסד הנישואים: שוער הבניין, עורך הדין של ברונטה ואביה. שוער הבניין מוסר לברונטה את דברי הדואר שלה ובתוך כך מבטא את פליאתו על כך שהיא שומרת עדיין על שם משפחתה הקודם ומעיר לה באירוניה: "אהה, האישה המשוחררת". כאשר ג'ורג' נכנס לבניין דירתה של ברונטה (בעקבות ביקורת של שלטונות ההגירה), אומר לו השומר שהוא לא מאמין בשחרור האישה: "קרא לי אולד-פשן גיי, זה לא טוב לנישואים. במדינה זו, המשפחה נהרסת". הוא שולף תמונה משפחתית ומכריז בגאווה: "אני נשוי לאישה הזו חמש-עשרה שנה – ואני מתקשר אליה מהעבודה פעמיים ביום". עורך-הדין של ברונטה מוכיח אותה על שהתחתנה עבור ה-green house. גם הוא שב ומזכיר את העובדה כי הוא אולד-פשן בכל הקשור לנישואין. נישואים קשורים אצלו לאהבה. ולבסוף, אביה של ברונטה אומר לבתו שהדבר השנוא עליו ביותר הוא השקר, ובתוך כך מספר לה אודות הנסיבות הרומנטיות בהם הכיר את אשתו ועל אהבת האמת השוררת ביניהם.

עמדתו השיפוטית של הסרט כלפי ברונטה אינה מצטמצמת לאקט הנישואין המפוברק בלבד. הסרט יוצר קשר בין יחסה של הפרוטגוניסטית לנישואים לבין סגנון חייה. ברונטה עוסקת בגנונות מטעם העירייה ומשתתפת בקבוצה המכונה "גרילה ירוקה" ששמה לה למטרה לטפח גינות נוי בשכונות עוני ומצוקה בהם מתגוררים מיעוטים אתניים וגזעיים. הסרט מבליט את הפער בין שמה הרדיקלי של הקבוצה לבין הצביון הסטרילי של פעילותה – היא אינה משנה את תנאי הקיום הממשיים של השחורים. פעולת ה"גרילה הירוקה" מוצגת כאילו היא נעשית משיקולים הקשורים לאינטרסים של הקבוצה עצמה, ולא של הקהילה אותה הם כביכול משרתים. סדר היום של קבוצת "הגרילה הירוקה" קשור לפוליטיקה של איכות הסביבה ולא לסדר היום של שכונות מצוקה הסובלים מהזנחה ואפליה על רקע אתני וגזעי. הסביבה הפיזית עצמה חשובה בעיניהם יותר מבני-האדם המאכלסים את הסביבה. הדבר נכון במיוחד ביחס לברונטה – נראה כי מה שמדריך אותה במעשיה הוא לא רגש של אמפטיה כלפי האחר אלא תשוקה אובססיבית לכסות ולהסתיר כל ביטוי של אנושיות בצמחים. יתרה מכך, ארגון זה מוצג כמי שמשתף פעולה עם האויב הגדול ביותר של המעמד הנמוך – הקורפורציות הקפיטליסטיות הגדולות. בסצנה בה נראים חברי הגרילה בפעולה, מבשר פיל - חברה של ברונטה - בחגיגות כי הצליח להשיג תרומה של כמה דונמים של אדמה מעולה מחברת ברגר-קינג. חברת ענק זו תעניק את האדמה לפרוייקט הגרילה הירוקה לאחר שתסיים לעשות בו שימוש במסגרת מסע הפרסום שלה.

באופן זה מבליט הסרט לא רק את הממד האנטי-רדיקלי של פרויקט זה אלא גם, אולי בעיקר, את האופי האנטי-רדיקלי של חברי קבוצת הגרילה הירוקה עצמם. בעודם מתהדרים בשם הטעון בקונוטציות רדיקליות, מה שלמעשה מעניין אותם הוא הדימוי, התדמית. הם מוצגים כחבורת יאפים המבקשים לנכס לעצמם את הישגי תרבות ההיפים. הממד הסטרילי בהתנהגותם הפוליטית של ברונטה וחבריה מתבטא גם בהעדפותיהם הקולינריות. ברונטה וחברה פיל צמחוניים ומתגאים בהימנעות מאכילת בשר ומפגינים את התנשאותם כלפי ג'ורג' הבשרני, העובד כמלצר במסעדה אליה הם נכנסים לאכול. כשג'ורג' עובר לגור יחד עם ברונטה (כדי להפריך את חשדם של שלטונות הגירה כי החתונה הייתה פיקטיבית), היא אוסרת עליו לעשן. באחת ממריבותיהם מטיח בה ג'ורג' את האשמה שהיא מעדיפה צמחים על פני בני-אדם, שהיא יצרה לעצמה סביבה סטרילית, חממה, אשר תאפשר לה לחיות את חייה בתוך מרחב נקי מבני-אדם, נקי מרגשות – כאילו היא עצמה הייתה צמח. הסרט מאשש טענות אלה באמצעות סצינות בהן נראית ברונטה כשהיא דוחה את ניסיונות החיזור המיניים של פיל – היא אינה מתירה לו לעלות לדירתה ומסרבת לכל מגע פיזי החורג מנשיקה קלה על השפתיים.

הסטריליות המאפיינת את חייה של ברונטה מתבטאת גם באופן נראית דירתה. חלל דירתה עמוס בצמחים שונים אותם היא מטפחת בשקדנות אובססיבית. האופן בו היא מתייחסת אליהם מסגיר יחס פטישיסטי המהווה תחליף ליחסים רגשיים עם הסביבה בכלל ועם גברים בפרט. כמו כן, משמשים הצמחים כדי ליצור גבול/הפרדה טוטלית של ברונטה בין המרחב הפרטי והנרקסיסטי שהיא יצרה לעצמה לבין המרחב הציבורי הממשי, החי והנושם. זוהי האסטרטגיה שנוקטת ברונטה כדי לגונן על עצמה מהכורח להרגיש, לחוות. התוצאה של הגנה-עצמית זו היא יצירת חלל פרטי הנראה כמו חממה. התנהגות אקסצנטרית זו, המופנית כלפי פנים, מעומתת בסרט עם אחרותו של ג'ורג', שהתנהגותו האקסצנטרית, הוולגרית כביכול, האנטי-תרבותית, מזוהה עם חיים, חיוניות. הערך "חיים" קשור בהיעדר כל סטריליות, בחגיגה של כל מה שנתפס בשיח היאפי כמסוכן לבריאות. כאשר ג'ורג' מבקש ליהנות מסיגריה, אקט המוצג בסרט בהקשרים חיוביים של תשוקה, של חיים – מתחלחלת ברונטה וקובעת נחרצות: "לא בבית".

ג'ורג', אם כן, מזוהה עם תשוקה, רגש, מין – עם החיים עצמם. ממדי גופו הענקיים של השחקן ג'ראר דפרדייה, המגלם את דמותו של ג'ורג', מבליטים איפיון זה: הוא אוהב לאכול, לשתות, לעשן. במובן זה הוא מהווה אקזמפלר לסגנון החיים הצרפתי הפרדוקסלי ואנטי תזה לשיח הבריאותי שהתפתח באמריקה. בעוד שברונטה וחברה פיל מוצגים כמי שמנסים באופן מלאכותי להעניק צביון של טבע למרחב האורבני הניו-יורקי – אך הם עצמם מאמצים סגנון חיים תרבותי וסטרילי למדי – הרי שג'ורג' מוצג כיצור אותנטי, ספונטני, פראי. הוא עזב את בית-הספר בגיל שתים עשרה; הוא עוסק במוזיקה, על אף שלא למד לנגן בצורה מסודרת; בעיקר הוא קשוב לרגשותיו, למה שהלב שלו אומר. במובן זה, הנער השחור המכה בדלי כאילו היה תוף מדהד את דמותו של ג'ורג'.

נוכחותם המאיימת של שלטונות ההגירה והעונש הצפוי לפרוטגוניסטים על התחזותם מחברים אותם, כאמור, יחד. האילוץ מאפשר להם ללמוד להכיר אחד את השני, את דפוסי ההתנהגות היום-יומיים של כל אחד. במונחים של הדור הישן (העו"ד של ברונטה), היכרות אינטימית יום-יומית זו היא הבסיס האמיתי לכינונה של אהבה ורומנטיקה בין גברים לנשים. בנוסף לכך, כל אחד מהם מספר לשני אודות ההיסטוריה הפרטית שלהם. "שיעורי ההיסטוריה" הללו מכונים על-ידם בשם "עבודה". העבודה שמבצעים ג'ורג' וברונטה, תהליך הלימוד ההדדי, שתכליתו כביכול להתגבר על המכשולים שמערימים עליהם שלטונות ההגירה – נועד למעשה לכונן את זוגיותם העתידית. ואכן כל הסצנות המציגות אותם כשהם משננים פרטים אודות הביוגרפיה, הרגלי התנהגות, העדפות בתחום הלבוש, המזון והביגוד של השני – מוצגות בהקשר רומנטי: ריבוי של צילומים בטו-שוט המבליטים את הקרבה הפיזית ביניהם; צילומם באמצעות חלון הממסגר אותם במרחב אחד/אחיד; המוסיקה הרכה המלווה את סצינות הלימוד/עבודה. בתוך כך, הם דואגים גם לייצר לעצמם היסטוריה משותפת – הם מכינים את אלבום ירח הדבש המשותף שלהם. גם אם הם מפברקים אותו, מבליט הסרט את ההנאה שהם מפיקים מפרקטיקה זו של פברוק. כאן חוזר ועולה המוטיב שאיפיון רבים מהקומדיות הרומנטיות הקלאסיות – המשחק המשותף של בני הזוג כביטוי לרומנטיקה. עם זאת, הפקת האלבום המשותף מתרחשת בבית. הם אינם יוצאים באמת לירח דבש מאוחר באלפים של שוויץ או לנופש בחופי הוואי, אלא מפברקים מרחב של נופש וקיט על גג ביתה של ברונטה – שהפך למעשה לביתם המשותף-באמצעות תחפושות ואביזרים הולמים. כך למעשה מדגיש הסיקוונס את חשיבותו של הבית כמרחב המייצר את האינטימיות. בית בו חיים בני-אדם ולא רק צמחים.

אך כדי שהבסיס לאיחוד ההטרסקסואלי יהא "אותנטי", חייב מעשה הפברוק להתגלות. בתחילה מגלה אביה של ברונטה שהניסיון להגדיר את ג'ורג' באמצעות הדימוי הגברי המסורתי "Handy Man" אינו הולם את כישוריו הממשיים של ג'ורג'. ג'ורג' למעשה חף מכל ידע המאפיין את ההנדי-מן. הרעיון הוא להדיר את ג'ורג' מכל תחום הקשור לגבריות מבויתת, מאולפת. הנרטיב מבקש לקדם גבריות פראית, יצרית, בעלת טמפרמנט מיני סוער, אנטי-ציוויליזציונית העומדת בניגוד גמור לפיל, חברה היאפי והסטרילי של ברונטה. רק על בסיס הניגוד בין ג'ורג' לפיל, ובעיקר בין ג'ורג' לברונטה יכולה להתממש אהבה "אמיתית", "אותנטית".

אלא שכאן, כמו בקומדיה הרומנטית הקלאסית, *It Happened One Night*, זוהי האישה שצריכה ללמוד לוותר על המרחב המבודד והסטרילי שהיא יצרה לעצמה כדי לממש את האיחוד ההטרסקסואלי. וגם כאן, זהו הגבר שמלמד את האישה להתחבר לרגשותיה המודחקים ולחוות חיים אמיתיים, הכוללים בעיקר אינטראקציה רגשית ואינטימית עם גברים.

קטגוריה שנייה: דומיננטיות נשית

הקומדיה הרומנטית הקלאסית הציגה דמויות נשיות דומיננטיות שהונעו ע"י המוטיבציה לשנות את דפוסי התנהגותו הנוקשים והמרובעים של הגבר לטובת סגנון חיים פרוע וחופשי, המשוחרר

מהכבלים המדכאים של הסדר הסימבולי. במרבית הסרטים המשתייכים לקטגוריה זו מצליחה הגיבורה לנתק את הגיבור מעיסוקיו ה"רציניים" – עיסוק במחקרים המוצגים כאזוטריים, ובעיקר לא רלוונטיים – לטובת אינטראקציה אינטנסיבית המתאפיינת בתשוקה למשחק והרפתקנות. בתוך כך סימנה הקומדיה הרומנטית הקלאסית את האיחוד ההטרסקסואלי במונחים של נסיגה לעולם הקסום וחסר הדאגות של הילדות. במובן זה היוו קומדיות רומנטיות אלה אנטי-תזה לאותן קומדיות שהתאפיינו בדומיננטיות גברית ואשר חתרו לשלב את האישה המפונקת או הנרקסיסטית לתוך הסדר הסימבולי הפטריארכלי.

נשים דומיננטיות בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 לא רק שאינן מציעות שום אלטרנטיבה לסדר הפטריארכלי, אלא מבקשות למעשה לאשש אותו באמצעות תשוקתן להינשא. הדומיננטיות שלהן מתבטאת ביכולתן להמיר את ערכיו של הרווק ההולל לטובת הערכים של מסגרת ביתית ומשפחתית. דומיננטיות נשית מתבטאת במטרה ששמה לה האישה לפתות את הגבר – אך לא כדי להכניסו למיטתה, אלא כדי לממש איחוד הטרסקסואלי ממוסד. המין בקומדיות רומנטיות מסוג זה מוצג כהבטחה, כ"סוכרייה" המוענקת לגבר הרווק המקבל על עצמו את מוסד הנישואים.

דומיננטיות נשית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מתאפיינת באימוץ דגמים קודמים של דומיננטיות נשית מההיסטוריה של הז'אנר לצד הופעתה של גרסה חדשה של דומיננטיות נשית. הדגמים שהקומדיה הרומנטית של שנות ה-70 מאמצת נשענים על מודל האישה הבלתי נשלטת שאפיינה את הקומדיה הרומנטית הקלאסית ומודל הגיבורה הרווקה המכניעה את הגבר ההולל לוותר על רווקותו לטובת מסגרת הנישואים שאפיינה את הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. לצד חזרה על דגמים מוכרים והתאמתם למציאות החברתית והתרבותית של שנות ה-70, מופיעים כאמור טקסטים קולנועיים המתאפיינים בדומיננטיות נשית המבוססת על תהליך של שחרור נשי המתרחש בעקבות הכרה פמיניסטית. להכרה זו יש לעתים השלכות על אקט האיחוד ההטרסקסואלי. בדומה לתופעות טקסטואליות המופיעות בקטגורית הדומיננטיות הגברית, גם כאן מוצגת האופציה שלא לממש איחוד הטרסקסואלי בחלק מהסרטים.

השינוי הבולט ביותר שחל בקטגוריה זו של קומדיות רומנטיות ביחס למעגלים אחרים של קומדיות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות נשית היא העובדה שבשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20 מתועלת דומיננטיות זו בעיקר כדי לכונן איחוד הטרסקסואלי המעוגן בהקשרים משפחתיים-מסורתיים. בניגוד לדומיננטיות נשית בקומדיה הרומנטית הקלאסית, שביקשה לערער על הסדר הסימבולי, הדומיננטיות של דמויות נשיות בקומדיות הרומנטיות בתקופה זו כמעט ואינה מתבטאת בקעקוען של הנורמות והערכים של הסדר החברתי והסימבולי; לעתים היא דווקא מבקשת לאשש ולאשר אותם מחדש, ובתוך כך גם למקם את עצמה במרכזו של סדר זה. כדי לממש זוגיות הטרסקסואלית המעוגנת בהקשרים של תא משפחתי מסורתי, חווה הדמות הנשית עצמה תהליכים של שינוי. לכן הדמות הנשית הדומיננטית משנה לא רק את ערכיו ה"השגויים" של הגבר, אלא גם את ערכיה שלה.

קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו מייצרות שני מודלים של נשיות: מודל אחד עוסק בדמות נשית שהתנהגותה האקסצנטרית ו"הפרועה" מומרת במהרה בהתנהגות סולידית ו"רגועה", והמודל שני מתאר גיבורה חפה מכל התנהגות אקסצנטרית וחריגה; הדומיננטיות שלה היא תוצר של התנהגות "אנושית" או "הומנית" שאותה היא מצליחה להנחיל לגבר. למעשה, ניתן להתייחס לשני מודלים אלה כשתי גרסאות של אותו מודל נשי. בכל הקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו חותר הנרטיב לקראת כינונה של דמות נשית חפה מכל התנהגות אקסצנטרית ופרועה.

דומיננטיות נשית 1: מאקסצנטריות "מולדת" למהוגנות "נרכשת"

התופעה של דמויות נשיות אקסצנטריות המשנות את התנהגותן והופכות לסולידיות ומהוגנות בולטת במיוחד בשני סרטים שהופקו ב-1986: *Peggy Sue Got Married* (פגי סו מתחתנת) ו- *Something Wild* (משהו פראי). שתי קומדיות רומנטיות אלה מציבות במרכז הנרטיב נשים המזוהות בצורה זו או אחרת עם שנות ה-60¹¹. פגי-סו (קטלין טרנר), גיבורת הסרט *Peggy Sue Got Married*, מתכוננת לפגישת מחזור של בוגרי שנת 1960. פגישה זו נערכת בצל גירושיה הצפויים מבן-זוגה צ'רלי (ניקולס קייג'), שניהם בוגרי אותו בית-ספר תיכון, שכרכו את חייהם יחד מאז. במהלך פגישת המחזור מוכתרת פגי-סו בתואר "מלכת הערב". ההכתרה מעוררת בה התרגשות רבה המהולה בתחושת החמצה. תחושה זו מקושרת בסרט באופן מובהק עם מין ומיניות: פגי-סו, כמו רבות מבני מחזורה, נישאה מיד עם תום לימודיה בתיכון. אחת הנשים בטקס שואלת אותה: "איך ההרגשה לפספס את המהפכה המינית?". פגי-סו עצמה מספרת לחברותיה כמה הייתה מאוהבת במייקל – נער תמהוני ורומנטיקן, ההופך לימים למשורר מפורסם – ועד כמה היא מצרה על כך שלא הספיקה לשכב עמו.

הגיבורה אינה עומדת במעמסה הרגשית של ערב זה ומתעלפת. אובדן ההכרה הזמני מאפשרת לפרוטגוניסטית לחזור לעבר, לנעוריה בשנות ה-60. החזרה לעבר מאפשרת לפגי-סו לחיות מחדש את נעוריה ולמעשה לשקמם. התיקון מתרחש בשני מישורים: במישור המשפחתי מבקשת פגי-סו לשנות את יחסיה עם הוריה, ובעיקר עם הסבא והסבתא שלה; במישור המיני/רומנטי היא מממשת את הפנטסיה שלה לשכב עם מייקל. כמו כן היא קושרת יחסי ידידות קרובים עם ריצ'ארד, הנער הדחוי והבודד, המקדיש את מרב זמנו ומרצו למקצועות המדע. הסיטואציות הקומיות בסרט נשענות בעיקר על פערי הידע בין הפרוטגוניסטית - החוזרת אמנם לעבר כנערה, אך עם ידע וניסיון חיים של אישה בוגרת ובשלה – לבין חבורת הנערים התמימים וחסרי הניסיון. באופן זה, האינטראקציה של פגי-סו עם מייקל וריצ'ארד תשמש עבורם מעין השראה בהמשך דרכם. בהכירה את העתיד, היא מעניקה להם את הכוח ואת הביטחון לעסוק בתחומים הראויים לכישוריהם. באופן הזה חווה הגיבורה חוויה אימהית אומניפוטנטית. הקריירה המזהירה של מייקל וריצ'ארד מתממשת בזכות ההכוונה המינית והרגשית של פגי-סו. כך, למרות שפגי-סו מממשת את הפנטסיה שלה לשכב עם מייקל הרומנטיקן, מעצב הסרט תשוקה זו במונחים אימהיים/אדיפליים ולא במונחי "המהפכה המינית" – פגי-סו שוכבת עם מייקל כדי לספק לו מסגרת חווייתית שתאפשר לו לכתוב שירה רומנטית/ארוטית. תשוקתה של הגיבורה מנוסחת

במונחים אימהיים/משפחתיים. זו גם הסיבה שהגיבורה מקדישה חלק ניכר מזמנה כדי לשקם את יחסיה עם הוריה ועם סבה וסבתה. הדומיננטיות שלה, אם כן, מנותבת ומתועלת לחיזוק ושימור התא המשפחתי ולמעמדה כאם האולטימטיבית, ולא כדי לפצות את עצמה על מה שהחמיצה בשל נישואיה המוקדמים לצירלי.

כשהיא מתעוררת מעלפונה/חלומה, היא מוצאת עצמה על מיטה בבית-חולים. צירלי ניצב ליד מיטתה, יחד עם בתם בת' ומטפלים בה במסירות. בן זוגה מבקש ממנה לשקול מחדש את החלטתה להתגרש. כך משמש מסעה של פגי-סו לעבר אמצעי לאישוש מחדש של מה שכבר יש לה ולא הזדמנות לממש את החסר שהיא חווה בחייה הממשיים. היא, שבתחילה הצהירה בפני צירלי: "אני אולי מטורפת, אך לא מספיק מטורפת כדי להינשא לך שנית", מקבלת אותו בחזרה לחיקה.

הממד הכאוטי והאנרכיסטי שאפיין את הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות של הנישואין מחדש לא קיים כאן. בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית העלילה נעה קדימה בזמן כדי לאשר מחדש את האיחוד ההטרסקסואלי, חוזרת קומדיה רומנטית זו לעבר כדי למקם את הפרוטגוניסטים בסיטואציה של pre-marriage, כדי למנוע את האפשרות שהאיחוד ההטרסקסואלי העתידי יאויס בהווה. כך, בעוד שהקומדיה הרומנטית הקלאסית השתמשה בתבנית הנרטיבית של הנישואין מחדש כדי לחשוף את הממד הנזיל והבלתי יציב של הזוגיות ההטרסקסואלית, חותר הסרט *Peggy Sue Got Married* לקבע זוגיות זו לעד. זו גם הסיבה שקומדיה רומנטית זו, בניגוד לאופי האנטי סנטימנטלי של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, רוויה ברגעים סנטימנטליים ומלודרמטיים. נימה זו ניכרת בעיקר בדברי הסיום של הגיבורה: "אני מזמינה אותך ואת ילדיך לבית שלך לארוחת-צוהריים ביום ראשון... אני אדאג לאפות עוגת שטרודל". בכך מחייה פגי-סו את המסורת העתיקה של סבתה שהיוותה את הציר המשפחתי בעבר ומשמרת את תפקידן של הנשים כאחראיות על שלמות התא המשפחתי.

כמיהתה של הגיבורה הדומיננטית למסגרת משפחתית מסורתית ויציבה מופיעה, כאמור, גם בסרט *Something Wild*. גם כאן נבנית עלילת הסרט סביב פגישת מחזור. באחת הסצנות בסרט חוזר צירלי (ג'ף דניאלס) הפרוטגוניסט כדי לאסוף את מכוניתו, אותה החנה ליד בית-ספרה של לולו/אודרי (מלאני גריפית') הפרוטגוניסטית, שם התקיימה פגישת מחזור של בוגרי מחזור 76' בהשתתפותם של חברי ילדותה ובני מחזוריה של הגיבורה. בתחילת המסיבה ניצב שלט ענק עליו נכתב בגדול: "The Spirit of '76' Revisited, '76' Reunion". בתום המסיבה נראית הכרזה הענקית, שקודם לכן התנוססה בגאון בחזית בית-הספר, כשהיא תלושה, מקומטת, מוטלת באלכסון על קיר בית-הספר. המלה היחידה שניתן לזהות מהשלט היא המלה האחרונה: "Revisited". בידודה של המלה האחרונה וניתוקה מההקשר המקורי שלה מעלה את השאלה – מהו הדבר שהסרט מבקש לחזור ולבדוק מחדש?

אחת הפרשנויות המתבקשות היא לעגן את המושג "revisited" בהקשר של הקומדיה הרומנטית. מה שהסרט מבקש לבדוק הוא את מידת תקפותן או מידת הרלוונטיות של מוסכמות

הקומדיה הרומנטית הקלאסית לגבי קומדיות רומנטיות עכשוויות. החרגה הבולטת ביותר שמבצע הסרט קשורה, כפי שמציין דל-ריו (Del Ri'o), לאופן בו מוצגים הפרוטגוניסטים:

"... the 1980s' homogeneity of urban white middle-class Charlie and the 1960s' diversity of marginal provincial white – but Africanised Lulu... Lulu is a thoroughly sexualised female whose sexuality is bluntly expressed and coded in terms of the 1960s' liberated and available woman" (Del Ri'o, 1998: 80).

הסרט, אם כן, מציג את הפרוטגוניסטים ואת ההבדלים ביניהם באמצעות זיהוי של כל אחד מהם במונחים של שני עשורים שונים – צ'רלי מוצג במונחים של שנות ה-80 השמרניות ואילו לולו במונחים של שנות ה-60 "הסוערות". בנוסף לכך, מגייס הסרט את המוסכמות הקלאסיות שאפיינו קטגוריה ז'אנרית זו. צ'רלי הוא גבר לבן, יאפי טיפוס, בן המעמד הבינוני, המנהל אורח-חיים שגרתי למדי. הוא עובד בחברה המתמחה בניתוח ערכן של מניות הנסחרות בבורסה. הוא נוהג לאכול באופן קבוע באחד הדיינרים הסמוכים למקום עבודתו. הוא מקפיד להצטייד במטרייה גם בימי הקיץ הלוהטים ובכך מהדהד הסרט את דמותו של הפרטנר השגוי בקומדיה הרומנטית הקלאסית *His Girl Friday*. "הביקור מחדש" מתבטא, אם כן, בעובדה שאופן עיצובו של הפרוטגוניסט מתכתב עם סוג מסוים של דמויות גבריות שאכלסו את הקומדיה הרומנטית הקלאסית. צ'רלי גר בפרברים ומרוצה למדי מהאופן בו מתנהלת הקריירה שלו: הוא עתיד להתמנות בקרוב לסגן נשיא החברה. סגנון חייו אמנם צפוי ומשעמם, אך נטול סכנות או זעזועים. הוא נע במסלול בטוח ומוגן. במידה רבה, מזכירה דמותו של צ'רלי את אותם גברים/פרופסורים אשר ניהלו סגנון חיים משמים ואפרורי אשר הוקדש לעבודה (דיוויד בסרט *Bringing Up Baby*; צ'רלס ב- *The Lady Eve*; ג'רלד ב- *Ball of Fire*). דבר נוסף המשותף לדמויות גבריות אלה היא שסדר חייהם הנוקשה והשגרתי הוא תוצר של הדחקה ודיכוי של תשוקות או מאוויים – כאילו היכנעות לתשוקה תמוטט את סדר יומם הקבוע.

הופעתה והתנהגותה המשוחררת של לולו, לעומת זאת, ממקמות אותה במונחים של שנות ה-60. ריבוי העגילים, השרשראות והצמידים האקזוטיים על גופה מעניקים להופעתה ממד "אפריקני", יצרי, ארוטי. כמו כן, היא מאופיינת עפ"י הדפוס של דמויות נשיות דומיננטיות, בלתי נשלטות, המצליחות לערער את שגרת חייהם של הגברים/פרופסורים. כאשר לולו פוגשת את צ'רלי במסעדה ומפתה אותו בלבושה הפרובוקטיבי בהציעה לו טרמפ למקום עבודתו, הוא נענה/מצטיית מייד. לולו מסיעה את מכוניתה במהירות רבה, אינה מתייחסת לתמרורי התנועה ולמעשה אינה מתכוונת להחזיר את צ'רלי למקום עבודתו. היא מובילה אותו למוטל בניו-ג'רזי. צ'רלי מתחנן שתניח לו: הוא שולף ארנק ובו תמונת אשתו ושני ילדיו כאילו להוכיח שהוא לא הפרטנר המתאים לסוג זה של הרפתקה. במידה רבה, הוא מזכיר את דמותו של ג'ורג' בסרט *Bringing Up Baby*, אשר שב ומזכיר לסוזאן שהוא עומד להינשא – ולכן אין הוא זמין להצטרף אליה לקונטיקט כדי להוביל את הנמר לדודתה. גם כאן, כמו בקומדיה הרומנטית הקלאסית, נכנע הגבר

לדומיננטיות הנחרצת והדורסנית של האישה. כאן לולו מזכירה לא רק את סוזן הבלתי ניתנת לשליטה – הופעתה המינית המוחצנת מהדהדת להופעתה של השחקנית ברברה סטנוויק שגילמה את דמותה של הליידי איב בסרט *The Lady Eve*. לולו, כמו הליידי איב, מגלמות דמויות נשיות שהאקסצנטריות שלהן נובעת מהופעתן המינית והמפתה. ואכן לולו אינה מסיעה את צ'רלי למקום עבודתו אלא למעשה "חוטפת" אותו למסע אינטנסיבי של סקס "קינקי" (הכולל למשל שימוש באזיקים) ואלכוהול.

אלא שלמפגש הסוער וה"פרוורטי" כביכול, אשר במהלכו חווה צ'רלי, באמצעות לולו, אקסטזה מינית שהוא לא חווה מימיו קודם לכן, אין המשך. למעשה, ביום שלמחרת כבר אין אפילו זכר למה שקרה לילה קודם. היא משילה מעליה את אותם סימנים שהגדירו את כוחה, את היותה בלתי נשלטת ואת שונותה: תכשיטיה האקזוטיים; שמלתה השחורה הקצרה והצמודה מוחלפת בשמלה לבנה וסולידית; גרביניה השחורים והסקסיים נעלמו; שער הברונטי הופך לבלונד "חמוד"; השם השובבי "לולו" מוחלף בשם מכובד ומהוגן "אודרי". הופעתה ושמה האקסצנטריים מומרים בהופעה ושם סולידיים ומכובדים. לולו/אודרי משנה את עצמה לקראת ביקורה במחוזות ילדותה – הפגישה עם אימה וההשתתפות בפגישת המחזור שעורך בית-הספר בו למדה בתיכון. היא מבקשת מצ'רלי שיתלווה אליה. בהמשך הסרט יתברר שהלילה הסוער שהיא בילתה עם צ'רלי לא נבע בהכרח ממשיכה מינית עזה של לולו לצ'רלי; היא השתמשה במיניויות כדי לפתות את צ'רלי למלא את התפקיד של בן-זוג במסגרת מסעה חזרה למחוזות ילדותה. המראה המהוגן, התמים וקונפורמי של צ'רלי הופך אותו לבן זוג אידיאלי עבורה. הוא ימלא באופן משכנע ומהימן ביותר את התפקיד שלולו ייעדה עבורו – להציג אותו בפני אימה ובפני חברה למחזור כבעלה הטרי ואביו של הילד שהיא נושאת ברחמה.

צ'רלי נענה בשמחה לגלם את תפקיד הבעל של לולו, המשנה עתה את שמה לאודרי. המסורת הארוכה של התחזות פרוטגוניסטים לזוג נשוי בז'אנר הקומדיה הרומנטית הפך אקט זה לקוד ז'אנרי שמשמעותו היא שהנישואים הפיקטיביים אינם אלא חזרה, תרגול, תהליך לימודי לקראת נישואים אמיתיים. בהקשר של סרט זה, הסרט מסמן פנטסיה/תשוקה זו כתשוקתה של הפרוטגוניסטית. העובדה שצ'רלי כבר נשוי ואב לשני ילדים לא רק שאינה אמורה להוות מכשול בדרך למימוש פנטסיה זו אלא להפך – מבחינתה, יש לו את הניסיון והכישורים הראויים להיות בן-זוגה ואב לילדיה: "Lulu and Charlie's fake marriage is her fantasy, a fantasy betraying her dream of gentle and sharing husband getting the kids' room ready and a suburban house with garden and estate car at the door" (Del R'io, 1998: 81).

הבלטת הממד הפרפורמטיבי והמלאכותי של לולו, האפשרות שלה לנוע באופן קיצוני מדמות נשית מפתה וקינקית לדמות חסודה וסולידית, מסמנת אותה כמי שנושאת "זהות פוסטמודרנית" – זהות נזילה ובלתי יציבה המובנית באמצעות מאגר הדימויים שהתרבות

הקפיטליסטית מייצרת. במובן זה, יש לתפוס את הופעתה של לולו המפתה, המשוחררת, הדומיננטית – כמייצגת הרוח של שנות ה-60 – במונחים של תדמית. הרוח המרדנית של שנות ה-60, אם אכן הייתה כזו, עברה תהליך של רגולציה, מיסוד. היא נוכסה לטובת שוק הסחורות הקפיטליסטי. לולו, לכן, אינה מייצגת מהות אלא מייצרת חזון נוסטלגי של העבר, סימולקרום נטול מקור ממשי. העובדה שההילולה המינית בין צ'רלי ללולו מתרחשת במוטל סטנדרטי בעיר ניו-ג'רסי רק מדגישה את הממד המסחרי/צרכני של מה שמוצג לכאורה כאקט מיני פרורטי, שצ'רלי לא חווה מעולם במסגרת יחסי המין שקיים עם אשתו.

מאחורי הניסיון לשחזר את שנות ה-60, אם כן, ניצבת מציאות אפרורית ושמרנית: תשוקתה הפרובינציאלית של אודרי להיות כמו כולם – כמו כל חבריה הנשואים והמסודרים. במובן זה, השלט שהוצב בגאון בפתח בית-הספר: "הרוח של '76" הוא אירוני: ההווה (spirit) של בוגרי המחצית השנייה של שנות ה-70 מתמצתת בשאיפה/פנטסיה להינשא, להקים משפחה ולהתגורר בפרברים. הדור של '76 הוא הדור שיכונן במהלך המחצית הראשונה של שנות ה-80 מעמד חברתי-כלכלי חדש, שיסמן את המעבר מההיפיות ליאפיות.

עם זאת, לצד הממד השמרני והמהוגן של האיחוד ההטרסקסואלי אליו חותרת הפרוטגוניסטית ב - *Something Wild*, מתאפיינת קומדיה רומנטית זו בניסיון לשמר ממד מסוים של הרפתקנות וייחודיות של בני הזוג. רובד זה מתבטא בהחלטתו של צ'רלי, בסוף הסרט, לעזוב את חברת הברוקרים המשגשגת בה הוא עובד. עוד קודם לכן, בעידודה של לולו/אודרי, הוא מפשיט עצמו בהדרגה מכל אותם סממנים מעמדיים: הוא מפסיק לקרוא עיתון ומפסיק להתעניין במצב המניות; מגיב באדישות כשלולו/אודרי משליכה את האיתורית שלו מחלון מכוניתה; מחליף את בגדיו המחויטים בבגדים נוחים וספורטיביים.

סיום הסרט אכן מעלה ספקות ושאלות באשר לסגנון החיים התובעני, המעיק והמתיש שכופה השיטה הקפיטליסטית על הסובייקט היאפי. צ'רלי ואודרי נפגשים שוב ליד אותה מסעדה בה נפגשו לראשונה, בתחילת הנרטיב. הם נכנסים למכונית סטיישן ישנה (הבודי שלה הוא מעץ) ונוסעים אל האופק תוך שהם מתרחקים לכאורה מהמרחב העירוני היאפי של מנהטן. אך המכונית הישנה, שאמורה לסמן פשטות וצניעות, אינה באמת מסמנת זאת. בהקשר של החברה הקפיטליסטית המאוחרת, הצריכה הנוסטלגית של מוצרים/סחורות המזוהים עם המושג "עבר", הפכה מכוניות "ישנות" אלה לפריט אספנות נדיר ויקר. באופן זה מסמן הסרט את הניסיון לכוון איחוד הטרסקסואלי מחוץ לסדר שמכתיבה השיטה הקפיטליסטית כפרובלמטי. זוהי למעשה המשמעות של המושג "revisited" המופיע על כרזת בית-הספר - האפשרות ליצור קומדיה רומנטית "כמו פעם" אינה אפשרית.

מסקנה דומה עולה גם מהקומדיה הרומנטית *Blind Date* (פגישה עיוורת, 1987). גם כאן התמה המרכזית של הסרט, כפי שמציניים לימן ולור (Lehman & Luhr, 1988: 22), עוסקת בשליטה. גיבור הסרט, וולטר (ברוס וויליס), מאבד לחלוטין את השליטה על אורח חייו המוקדש

לעבודה ברגע בו הוא פוגש את נדיה (קים בסינג'ר). זו נוטה לאבד שליטה על התנהגותה ברגע בו היא שותה אלכוהול: היא הופכת מופרעת, פראית ובלתי ניתנת לשליטה. וולטר, שאינו מודע לפגם של נדיה, מזמין אותה להצטרף אליו לפגישת עסקים עם משקיע יפני. מיד עם כניסתה למסעדה היא מועדת על המדרגות המובילות לרחבת המסעדה. היא שולחת יד למקטורנו של וולטר וקורעת אותו, באופן המהווה ציטוט מ- *Bringing Up Baby*. התנהגותה האקסצנטרית ו"המופרעת" של נדיה מחוללת מהומה – היא עולבת במלצר, קורעת את המקטורן של הבוס של וולטר, משפילה את איש העסקים היפאני ומעודדת את אשתו הכנועה להתגרש ממנו ולזכות בחצי מרכושו. התוצאה היא פיטוריו המידיים של וולטר.

הדמיון בין סרט זה לסרטו של הוקס מתבטא לא רק בנוכחות דומיננטית נשית אלא גם באופן בו מאפיינים שני הסרטים את הדמות הגברית. בשניהם מוצגים הגברים כמי שמסורים לחלוטין לעבודתם וטיפול הקריירה שלהם והיעדר כמעט מוחלט של קשרים רומנטיים. דיוויד בסרט *Bringing Up Baby* מקדיש את חייו לפרויקט שיחזור שלד הדינוזאור; וולטר נראה בסצנת הפתיחה של הסרט כשהוא מנמנם על כיסא המטבח בדירתו לאחר יום עבודה ארוך שנמשך לתוך לילה ואשר במהלכו הוא אמור היה לסיים את הנוסח הסופי של הפרזנטציה אותה עמד להציג למחרת בבוקר. כאשר חברו לעבודה מספר לו על הלילה הסוער שבילה בחברת אישה יפהפייה, מגיב וולטר באדישות; עקרונית אין הוא יוצא עם נשים, אלא אם כן הוא זקוק לבת לוויה רשמית לארוחות עסקיות. אלא שגם אז אין הוא יוזם פגישות עם נשים, אלא מבקש את עזרת אחיו ההולל.

הנזק שמחוללת נדיה לוולטר אינו מסתיים בפיטוריו ממקום עבודתו. במהלך מסעם הלילי המשותף מותקף וולטר מספר פעמים: דיוויד האקסצנטרי, חברה לשעבר של נדיה, רודף אחריו במכוניתו ומאיים להכותו; שלוש נשים שחורות מאיימות עליו באקדח ודורשות את כספו; פורצי רכב מפרקים את מכוניתו החדשה והמפוארת. בתוך כך הולך דיוויד ומאבד את יכולתו לשלוט בעצמו: הוא נכנס עם נדיה למסיבה של חבריה והורס כל מה שנמצא לידו, ויורה לעברו של דיוויד. את הלילה הוא מסיים, בדומה לפרוטגוניסט בסרט *Bringing Up Baby*, בבית-הכלא.

התפרעותו ואובדן השליטה של וולטר מבטאים את תהליך שחרורו מהמסגרות הנוקשות והכובלות בהן ניהל את חייו. המפגש שלו עם נדיה מסמן רגע זה. בזכותה הוא איבד את עבודתו ואת הנכס הסימבולי (מכונית) שסימן את הסטטוס החברתי שעמל להשיג ולמעשה מאבד במהירות כל אחיזה עם הסדר הסימבולי. כמו דיוויד בסרט *Bringing Up Baby* המאבד בהדרגה את הקשר שלו עם הנורמות התרבותיות אשר הגדירו את זהותו כמדען, כך בועט וולטר בכל אשר האמין רגע לפני כן – חשיבות הקריירה, קוד התנהגות מאופק ומרוסן, סמלי סטטוס.

אך גם כאן, כמו בסרט *Something Wild*, נתחמת האקסטזה המשחררת של אובדן השליטה וההרס ללילה אחד. למחרת הלילה הסוער, מוצגת נדיה כמי ששואפת לחיים שלווים ורגועים

בחברת פרטנר סולידר. שאיפה זו מתבטאת באופן בו מוצג דיוויד, חברה לשעבר של נדיה, ומי שמסומן בסרט כפרטנר השגוי. כמו ריי העבריין האלים והאקסצנטרי בסרט *Something Wild*, מוצג דיוויד כדמות אקסצנטרית יותר מהפרוטגוניסטים. האקסצנטריות של הפרוטגוניסטים מוצגת כזמנית, תלוית הקשר (שכרות, לחצים בעבודה); האקסצנטריות של דיוויד, לעומת זאת, מוצגת כמאפיין קבוע ודומיננטי. האקסצנטריות של דיוויד כוללת גם היבט אינפנטיליים: הוא נראה כשהוא משוחח באופן אינטימי עם דובי קטן המונח במיטתו. התקה זו של האקסצנטריות אל הפרטנר השגוי מצביעה, על דרך ההיפוך, על שאיפתם של הפרוטגוניסטים לנהל אורח חיים רגוע ודיסקרטי.

ואכן, סוף הסרט ממקם את וולטר ונדיה במרחב טבעי, שקט ומבודד ליד חוף הים. וולטר מנגן בגיטרה עבור נדיה. הם מתנשקים. המצלמה חושפת דלי קרח אשר בתוכו מונח בקבוק קולה משפחתי. המרת השמפניה המסורתית במשקה קל מהווה אינדיקציה לכך שהאיחוד ההטרורסקסואלי מבוסס על שליטה, פיכחון. כמו בני הזוג בסרט *Something Wild*, ממקם אותם הנרטיב הרחק מהמרחב האורבני והקפיטליסטי. הריחוק מהמרחב התרבותי לטובת המרחב של הטבע מוצג בסרט בהקשר של הביקורת שכל אחד מהם הטיח: נדיה נגד ההגמוניה הגברית השוביניסטית; וולטר נגד סמלי ההצלחה של החברה הקפיטליסטית הצרכנית. האימאז' החותם את הסרט מעורר קונוטציות לתרבות שנות ה-60: טבע, אהבה, מוסיקה.

אם כן, הגיבורות בסרטים *Something Wild* ו- *Blind Date* מעוצבות בתחילה באמצעות הפרוטטיפ של האישה הבלתי נשלטת, אך איפיון זה משתנה במהרה והן הופכות לנשים מהוגנות וסולידיות שהאידיאל שלהן הוא גבריות מהוגנת ושמרנית. הרגע בו ממירה הדמות הנשית הדומיננטית את הטמפרמנט הסוער בהתנהגות מהוגנת וסולידית הוא גם הרגע בו היא מתחילה לייחס חשיבות למרחב הביתי/משפחתי. לולו/אודרי מסומנת בתחילת הסרט *Something Wild* כנטולת מרחב קבוע ויציב. הטרנספורמציה שחלה בה מסומנת באמצעות כמיהתה לחזור לטריטוריה מוכרת, ביתית – הבית בו גדלה, המרחב הביתי-ספרי. צ'רלי הופך האובייקט עליו מקרינה/משליכה לולו/אודרי את הפנטזיות שלה "להיות כמו כולם". תהליך דומה מתואר גם בסרט *Housesitter* (אישה בהפתעה, 1992). דיוויס הפרוטגוניסט (סטיב מרטין), ארכיטקט במקצועו, הוא גבר שמרן התופס את עצמו כחריג ושובר מסגרות. חריגותו מתבטאת באופן האקסצנטרי בו הוא מציע לבקי, חברת ילדות, להינשא לו. הוא מכסה את עיניה במטפחת ומוביל אותה במכוניתו הפתוחה, הצבועה באדום עז, לבית החלומות שהוא בנה. כשהם מגיעים לאתר, הוא מצהיר בלהט על אהבתו אליה ומפציר בפניה להינשא לו. יחסו האובססיבי לבקי מתבטא בשלל התמונות שהוא מחזיק באופן קבוע ארנקו – החל מילדותה המוקדמת ועד לבגרותה. את הבית שבנה ועיצב הוא עטף בסרט קטיפה אדום, כמתנת נישואין עבור בקי.

המחווה של דיוויס כלפי בקי היא גרנדיוזית, ספקטקולרית. אלא שבקי אינה מעריכה מחווה בומבסטית זו. היא שבה ומשתמשת בתואר "מטורף" כדי לתאר את סלידתה מהממד האקסצנטרי של מחווה זו. דיוויס, עדיין שבוי באקסטזה הפנטסטית של הרגע, מנסה להסביר

לבקי מדוע הם כל-כך מתאימים זה לזה: "... ואת כל-כך שפויה – אנחנו מתאימים זה לזה". הפנטסיה נמוגה ברגע שדיוויס שב ושואל אותה אם היא מוכנה להינשא לו. תשובתה קצרה, חד-משמעית: "לא".

סצינת פתיחה זו מעלה כמה מהאלמנטים המרכזיים של הקומדיה הרומנטית הקלאסית: התנהגותו האקסצנטרית וה"מטורפת" של דיוויס הפרוטגוניסט; רעיון ההתאמה המבוסס, באופן פרדוקסלי, על ניגוד בין הגבר לאישה; הניסיון לכוון זוגיות מיוחדת החורגת מהמוסכמות המקובלות; כינון זוגיות המבוססת על עבר משותף – הרעיון שבני הזוג גדלו יחד מאז היו ילדים. סירובה החד-משמעי של בקי להצעת הנישואין של דיוויס, כמו גם ההקשר השלילי בו היא משתמשת בתואר "מטורף" כדי לבטא את יחסה לדיוויס מגדירים אותה כבר בתחילה כפרטנרית שגויה. בקומדיה הרומנטית הקלאסית השימוש בשם התואר "מטורף" נועד בד"כ כדי להגדיר את הפרוטגוניסט במונחים חיוביים – ה"טירוף" סימן את הפרוטגוניסט/ית כמיוחד/ת, כמי שאינו חושש להפר נורמות התנהגות מקובלות. בסרט זה, לעומת זאת, משתמשת בקי בתואר "מטורף" כדי לסמן את דיוויס כבלתי ראוי, כפנטזיונר שרגליו אינן נטועות בקרקע המציאות. דיוויס הוא לא הגבר שהיא מחפשת. מנקודת מבטה, דיוויס מייצג עולם פנטסטי, לא ריאלי. בקי מעדיפה זוגיות יציבה, סטנדרטית, הנטועה עמוק בקרקע המציאות. היא אינה מבקשת לעצמה בן-זוג שונה או "מיוחד" – להפך, האידיאל הגברי שלה הוא הגבר "הרגיל", "הממוצע".

אלא שה"מיוחדות" והטירוף של דיוויס מתבררת במהרה כעניין יחסי. רק בעיני בקי השמרנית והמרובעת הוא נתפס ככזה. המפגש/עימות שלו עם גואן (גולדי הון) הפרוטגוניסטית מבהיר זאת. דיוויס פוגש את גואן המלצרית במסיבה הנערכת במסעדת "בודפשט". היא לבושה בשמלה שבעיני דיוויס נראית כמו פריט לבוש הונגרי מסורתי. לאחר מכן, בסיום המסיבה, נוכח דיוויס לדעת שהוא טעה או הוטעה – גואן אינה מהגרת הונגרייה אלא בחורה אמריקנית. בעקבות זאת מתפתח ביניהם עימות מילולי טיפוסי לקומדיה הרומנטית הנסוב סביב השאלה האם דיוויס טעה או הוטעה. האופן המנומק והכמו-לוגי בו מנסחת גואן את נימוקיה גורם לדיוויס לחשוב שגואן היא סטודנטית למשפטים. גם היפותזה זו מתגלה במהרה כמופרכת. הדיאלוג המתקיים ביניהם שומר על דפוס קבוע אשר במסגרתו דיוויס שואל שאלות אינפורמטיביות וענייניות כביכול, ואילו גואן עונה תשובות דו-משמעיות אשר מכסות יותר משהן מגלות.

תבנית דיאלוגית זו מאפשרת לגואן לשלוט בסיטואציה. הדומיננטיות שלה נובעת בעיקר מהאופן בו היא מנצלת את הצורך האובססיבי של הפרוטגוניסט למקם אותה בתוך הסדר החברתי – להגדיר אותה באמצעות שם, מקצוע, מקום מגורים. אלא שניסיון זה של דיוויס מסתיים שוב ושוב בכישלון. כך למשל כאשר הוא מציע ללוות אותה לביתה. גואן נענית להזמנה, תוך שהיא מציינת שהיא מתגוררת לא רחוק מהמסעדה. הם צועדים ברחובות בוסטון ומסיימים את הטיול בדיוק באותה נקודה בה הם התחילו את המסע – בקרן הרחוב בה ממוקמת מסעדת "בודפשט". כאשר דיוויס דורש הסבר לפשר המסלול הארוך והמפותל לביתה, עונה לו גואן: "אמרתי לך שאני גרה קרוב".

במהלך הטיול הלילי עצמו, משוחחים דיוויס וגואן על מה שכבר בסצנת הפתיחה של הסרט נראה כנושא המרכזי של הסרט. גואן מציינת שהיא הספיקה לגור בהרבה מקומות שונים וגם "להשתנות" הרבה פעמים, להחליף זהויות. דיוויס, לעומתה, מציין שהוא בעצם לא הספיק לגור בשום מקום מלבד העיירה דובס-מיל, המקום בו הוא נולד, אשר אינה רחוקה מבוסטון – העיר בה הוא מתגורר עתה. דיוויס, במלים אחרות, נותר תמיד בסביבה מוכרת, קבועה, בלתי משתנה. הוא גם אינו מסוגל למכור את הבית שבנה לקראת נישואיו המתוכננים עם בקי בדובס-מיל, למרות שהבית עומד בשימונו.

המפגש בין דיוויס לגואן מעמיד את "המיוחדות" של דיוויס באור חדש. "המיוחדות" מוצגת עתה באופן יחסי. בתום הטיול הלילי, כאשר דיוויס עולה לביתה של גואן כדי להזמין מונית בטלפון, אומרת לו גואן: "אתה טיפוס מעניין... אתה כל-כך ממוצע". האופן בו מגדירה גואן את דיוויס מאיר מחדש הן את האופן בו דיוויס תופס את עצמו והן את האופן בו תופסת בקי את דיוויס. מנקודת המבט של גואן, אין שום דבר מיוחד או מקורי בהתנהגותו ובסגנון חייו של דיוויס. להפך – היא מוצאת שהוא מעניין דווקא משום שהוא כל-כך ממוצע. כך, עם הופעתה של גואן, הולכת ומחווירה התנהגותו האקסצנטרית של דיוויס כתחומה ומוגבלת בתוך הנורמות והערכים המקובלים של הבורגנות; האקסצנטריות של גואן, לעומת זאת, פורצת גבולות, כאוטית.

אלא שכאן, בניגוד לקומדיה הרומנטית הקלאסית, הדמות הנשית תעשה שימוש בדומיננטיות שלה לא כדי לשנות את סגנון חייו הסטנדרטי ואופיו הממוצע של דיוויס, אלא להפך – היא תחתור להיות חלק בלתי נפרד מסגנון החיים שדיוויס מייצג. בעיניה, הממוצע הוא אידיאל נכסף: במהלך העלילה גואן תעזוב את דירתה העלובה שלא ניתן לנעול אותה בבית אמיתי שיהיה שלה; היא תמיר את חיי העיר האנונימיים בחיי עיירה קטנה שבה כולם מכירים את כולם ויש תחושה של קהילתיות; קרוטניק (Krutnik, 1998: 31) מציין שגואן מבקשת לממש לא רק את תשוקתה לגבר בורגני ממוצע, אלא לזכות בכל ה"חבילה" שגבר מסוג זה מביא עמו לחתונה: סגנון חיים בורגני-משפחתי במרחב כפרי.

מימוש תשוקה זו מודגש באמצעות מוטיב הבית. בתחילת הסרט עוזבת גואן את דירתה העלובה בבוסטון – זו שדלת הכניסה שלה פרוצה תמיד – ועוברת לבית הריק של דיוויס בדובס-מיל, תוך שהיא מתחזה, ללא ידיעתו, לאשתו הטרייה. במהלך הסרט, יגלה דיוויס שגואן ממציאה לא רק את ההווה שלה אלא גם את עברה. הוא מגלה כי קיים פער עצום בין העבר הממשי שלה (התייתמה מהוריה כשהייתה ילדה קטנה; גדלה בבית יתומים בטולדו; נישאה בגיל שש-עשרה בעיירה אקרון) לבין העבר הפנטסטי עליו היא מספרת (בעיקר תמונת הילדות האידיאלית בה היא יושבת על ברכי אביה תוך שהיא צופה בתכנית טלוויזיה לילדים). כאשר תוהה דיוויס אודות נטייתה להמיר את המציאות בפנטסיה, את העובדה בדמיון, עונה גואן: "רציתי לדעת איך זה להיות בתוך כל התמונה: הבית, העיירה, המשפחה. מעולם לא היה לי דבר כזה בעבר. כולם כאן מתייחסים אלי כאל מישהי ששווה משהו".

ברגע שגואן נכנסת לבית בדובס-היל, היא מפיחה בו חיים. הבית הריק והשומם – המת – מתמלא בחפצים: רהיטים, כלי מטבח, תנור אפייה, בגדים, תמונות. גואן מעניקה לבית משמעות נוספת, הקושרת בית עם חיים, מסגרת, משפחה. היא, שזהותה הייתה נזילה, מתחילה במלאכת קיבוע זהותה באמצעות הבית והמרחב הקהילתי בו הוא ממוקם.

פרויקט קיבוע זהותה החדשה של גואן מתבצע בצמוד לתפיסת הוריו של דיוויס את משמעות מוסד הנישואין. כך, למשל, בסצנה בה מנסים ההורים לשכנע את בני הזוג הפיקטיביים לקיים טקס קבלת פנים לרגל הנישואין, אומרת האם לבנה: "נישואין זה הרבה יותר משני בני – אדם". עבור ההורים, משמעותו של מוסד הנישואין חורגת הרבה מעבר לאיחוד; החלטתם להינשא פירושה הצטרפות למשפחה, לקהילה. זו הסיבה שהאב מבקש מגואן שתפנה אליו בשם "אבא". גואן נענית בשמחה. תפיסת האב את מוסד הנישואין עולה בקנה אחד עם האידיאל המשפחתי שהיא כל-כך משתוקקת לו. זוהי גם הקונספציה שדיוויס ילמד במהלך הסרט להעריך ולקבל. תהליך ההפנמה מגיע לשיאו בטקס קבלת הפנים כאשר דיוויס נענה לבקשתו/דרישתו של הבוס ושר לאביו שיר ילדות סנטימנטלי ביותר.

תהליך הלמידה של דיוויס מתרחש, אם כן, באמצעות הפנטסיה הזוגית/משפחתית שמייצרת גואן. היא מייצרת עבורה, אך גם עבורו, מרחב ביתי חי וחמים; היא מקרבת אותו חזרה אל משפחתו וקהילתו. אך בו בזמן היא אינה מוותרת על ההנאה הגלומה בעולם הדמיון – המצאת ביוגרפיה משותפת בדויה לחלוטין (המסע ממנהטן לבוסטון; בניית בית בין עצי הפארק בבוסטון; כינונה של משפחה מורחבת אשר חלקה פיקטיבי). הזוגיות הרומנטית שמכוננת גואן מבוססת, אם כן, על שני רבדים: רובד אחד עוסק בכינון מסגרת ביתית/משפחתית ממשית יציבה ומגוננת; רובד שני עוסק בכינון מסגרת פנטסטית המבוססת על היכולת לשחק בזהויות וסיפורי חיים פיקטיביים. כך, למשל, כאשר מבין דיוויס שהוא למעשה מעוניין לחיות יחד עם גואן, והוא מבקש שהיא תינשא לו, היא משיבה לו שהצהרת אהבה אינה מספיקה כדי לשמר קשר זוגי. מה שחסר, מבחינתה, זו הצהרה בדבר הסכמתו לשחק את המשחק שהיא החלה בו – היכולת להמציא סיפורים רומנטיים בלתי אפשריים, בדיוניים, "מטורפים" אודות הקשר שלהם. רק לאחר שדיוויס מתרצה ומספר עוד סיפור אודות האופן בו הוא חיזר אחריה, נעתרת גואן להינשא לו. שני ממדים אלה בזוגיות של דיוויס וגואן תלויים זה בזה – המסגרת הזוגית הממשית, זו הנטועה ב"קרקע" (בית, משפחה) היא זו המאפשרת את מימושה של הזוגיות המבוססת על משחק בזהויות; רק איחוד הטרנסקסואלי המבוסס על סגנון חיים בורגני יציב מאפשר לבני הזוג לפנטז את עצמם כאילו היו משהו אחר; רק עתה, בהיותם באמת נשואים באושר זה לזה, השקר והבדיה אינם מהווים יותר מקור לאיום. בסוף הסרט, כאשר הנישואים הפיקטיביים הפכו "אמיתיים", משתנה מעמדם של השקרים והבדותות והופך להיות חלק מהפולקלור האישי של בני הזוג, חלק מהגדרת עצמם בעיני עצמם כ"מיוחדים". אלא שעתה "מיוחדות" כבר אינה אמיתית או אותנטית אלא תוצר של הבנייה עצמית של פנטסיה בורגנית.

דומיננטיות נשית 2 : נרטיב הישועה/גאולה

התשוקה לזכות בכל ה"חבילה" מאפיינת כאמור לא רק דמויות נשיות אקסצנטריות, המוכנות לוותר על הממד האקסצנטרי באישיותן לטובת האיחוד; היא מאפיינת גם נשים שמלכתחילה לא ביטאו את עצמן באופן מופגן. כזו היא לואיסי, גיבורת הסרט *While You Were Sleeping* (בזמן שישנת, 1995). לואיסי, יותר מגואן, עורגת מאז ילדותה, עת התייתמה מאביה, למסגרת משפחתית חמימה ותומכת. בדידותה מתבטאת בעיקר בתקופת החגים. לכן האיחוד ההטרסקסואלי שלה עם הגבר הוא בו-בזמן הגשמת תשוקתה להשתייך למסגרת הרחבה של המשפחה.

האידיאל הרומנטי של איחוד הטרסקסואלי המבוסס על ביתיות/משפחתיות הוא זה המניע גם את דבי, הפרוטוגוניסטית בסרט *About Last Night* (בקשר לאתמול בלילה, 1986)¹². אידיאל זה מתממש רק לקראת סיום הסרט. בתחילה מוצגים היחסים בין המינים במונחים של איבה וחרדה הדדית. הדבר מתבטא במיזנסצנות המתרחשות במרחב הציבורי (פארק, פאב) המדגישות את הקיום הטריטוריאלי הנפרד של שני המינים ואת הדומיננטיות של השיח המיני – גם הגברים וגם הנשים מתייחסים אל בני המין השני במונחים של אובייקט מיני/ארוטי. המתח/איבה בין המינים מתבטא בדיאלוג המתקיים בין דן (רוב לאו) ודבי (דמי מור) הפרוטוגוניסטים, לאחר שהם מקיימים יחסי מין. דן שואל את דבי – "אתן שונאות אותנו הגברים כגזע, נכון?" דבי ממהרת להשיב בחיוב, ומוסיפה – "זו הסיבה שאנו לא מראות שאנו מגיעות לאורגזמה – כך אנו גורמות לכם גם להתאמץ יותר, וגם מערערות את הביטחון שלכם בעצמכם". בהמשך שיחה זו מספרת דבי לדן באירוניה על הסודות שנשים מסתירות מגברים: "החברות הטובות ביותר שלנו הן המאהבות הלסביות שלנו". דיאלוג זה מסגיר דומיננטיות נשית, המקשה על כינונה של זוגיות הטרסקסואלית.

ואכן החלטתם של דבי ודן לגור ביחד מוצגת כאקט לא טבעי. שותפתה לדירתה ממאנת להשלים עם הפרידה מחברתה הטובה, והסרט מציג את עזיבתה של דבי במונחים של פרידה מבת-זוג. דירתו של דן נראית כאילו היא אינה בנויה להכיל לתוכה דמות נשית. המרחב של הדירה הוא מרחב גברי/רווקי המתאפיין בהיעדר סדר ובצפיפות רבה.

ועם זאת, הסרט מבליט את התושייה הנשית הטבעית של דבי לארגן מחדש את המרחב של הדירה כדי להתאימה לזוג. היא מפנה החוצה חפצים מיותרים, מארגנת מחדש את החלל, מאחסנת חפצים כפולים ומייצרת מרחב זוגי קומפקטי, נעים וביתי. בשולי פעילותה הקדחתנית של דבי, אנו רואים את דן תורם את חלקו באופן סמלי – תולה קולב נוסף בחדר האמבטיה עבור חלוק הרחצה של דבי. באופן הזה, מבלי שהפרוטוגוניסטים עצמם יחושו בכך, הם יצרו לעצמם קן משפחתי חמים ומגונן.

הפרוטוגוניסטים עצמם מקפידים להימנע מהצהרות אהבה מפורשות. הדבר מתבטא בריבוי של סצנות מין רוויות תשוקה המתרחשות במקומות שונים בדירה: באמבטיה, בסלון, במטבח, על

השטיח ליד המיטה. הצגת דן ודבי במערומיהם מדגישה את הרעיון לפיו הקשר ביניהם מבוסס על משיכה מינית בלבד. באחת מסצינות המין, לאחר ששניהם הגיעו לאורגזמה, מתפתה דן להתוודות: "אלוהים, אני אוהב אותך..." , אך מייד מתחרט, בולע את המלה "אותך" ובתוך כך משנה את המשפט: "אני אוהב לעשות איתך אהבה". דבי משיבה: "גם אני אוהבת לעשות איתך אהבה". הממד הקומי של סצנה זו נובע מהפער בין מה שמרגישים בני הזוג זה לזו לבין מה שהם מוכנים לבטא או להכריז.

החרדה מפני הבעת רגשות אהבה "אמיתיים" ו"כנים" מוצגת בהקשר של השיח אודות המלחמה הנוכחית בין המינים. מיטיבה לבטא זאת ג'ואן, חברתה של דבי, בסצנת הסאונה: "תסתכלי על אחוזי הגירוש... גברים ונשים נלחמים על חייהם... אלימות – זה מה שקורה בין המינים... אנו אלו שנותנות כל-כך הרבה מעצמנו – ואנחנו אלו שמפסידות כל-כך הרבה". גברים, אם כן, מוצגים כמי שחרדים מפני כינונם של מערכות יחסים אינטימיות מחייבות. נשים מוצגות כמי שכמהות לקשר ממושך ויציב, אך חרדות מפני פגיעה. התוצאה היא מלחמה בין גברים ונשים השוככת לרגעים רק באמצעות אובייקטיביזציה הדדית שעורכים גברים ונשים זה לזה וקיומם של יחסי מין מזדמנים.

אך האובייקטיביזציה ההדדית אינה מכסה, כאמור, על היעדר השוויון בין גברים לנשים בכל הקשור למחויבות וביסוס האיחוד ההטרוסקסואלי. המריבה הראשונה בין דן לדבי כזוג המתגורר יחד נסובה סביב סוגיית משמעותו של הקשר ביניהם. דן מבקש להבהיר שהם אינם תאומים סיאמיים וכי חתונה אינה אופציה רלוונטית: "לך יהיו את החיים והחברים שלך, ולי יהיו את החיים והחברים שלי". בהמשך הוא זועם כאשר מסתבר לו שדבי ערכה בדיקת הריון ומאשים אותה שלא נקטה מספיק אמצעי זהירות.

כך, למרות כינונה של זוגיות אינטימית ומינית מספקת, מוצגת הדמות הגברית כמי שחרדה מפני מיסודה וקביעותה של זוגיות זו. הוא חושד בדבי שההריון הוא אמצעי, תחבולה נשית עתיקה, למסמר אותו אליה. דבי היא זו שאחראית להיווצרותה של אג'נדה זוגית ריטואלית: פעמיים בשבוע הוא מבשל, פעמיים בשבוע היא מבשלת, פעמיים בשבוע הם יוצאים לאכול בחוץ ופעם אחת הם עורכים ארוחת סנדוויצ'ים. הסיקוונס המתאר שגרה רומנטית זו של הזוג מלווה בשיר רומנטי: "אני אף פעם לא אהיה יותר לבד, גם אם אהיה רחוק ממך... את עמוק בתוכי, ואני לא רוצה לאבד אותך יותר".

ודבי אכן מצליחה לשנות אותו. הסרט מסמן אותה כמי שעודדה את דן לעזוב את העבודה ולממש את חלומו לפתוח מסעדה - יוזמה שהוא עצמו לא האמין שהוא מסוגל לממש (פחד מהתחייבויות כספיות, בירוקרטיה עירונית הכרוכה בהשגת אישור למכירת אלכוהול). החלטתו להסתכן ולפתוח מסעדה היא ביטוי ליכולת שלו להשתנות, להתחייב, לקחת אחריות, להתבגר. דבי גורמת לדן להבין שהמושג "חופש" אליו הוא עורג הוא כוזב. המושג אמנם מקפל בתוכו קסם ופיתוי רב, אך הוא גם גורם מעכב – הוא מקבע ומעכב אפשרות של שינוי והתפתחות. הנהייה אחר נשים חדשות,

הרפתקאות מיניות חדשות היא, בסופו של דבר, סוג של שעבוד. במידה רבה, מתכתבת קומדיה רומנטית חדשה זו עם הקומדיה הרומנטית הנורוטיית אשר העמידה את החופש ואת הרעיון של המימוש העצמי כסיבה המרכזית לחוסר היכולת של גברים ונשים לכוון זוגיות קבועה ויציבה. אלא שכאן, בניגוד לקומדיה הנורוטיית, חלה טרנספורמציה ביחסם של בני הזוג למין. סצנות המין הלוהטות שאפיינו את תחילת הקשר בין הפרוטגוניסטים מומרות בשיח הממקם את המין בהקשר של רבייה והקמת משפחה. בשיחה שמקיימת ג'ואן עם הילדים בגן בו היא עובדת, היא מספרת להם את הסיפור על מריה הקדושה/בתולה ואת הפונקציה והמשמעות המקורית של קיום יחסי מין – הבאת ילדים לעולם.

הדמות הנשית הדומיננטית בסרט *About Last Night* היא זו שחותרת, אם כן, לבטל את ההפרדה הטריטורילית בין שני המינים ולכוון איחוד הטרוסקסואלי שיהא מבוסס על תא משפחתי יציב וקבוע. בתוך כך היא גם מעניקה ליחסי המין משמעות אחרת – לא עוד מין מזדמן ובלתי מחייב אלא מין המעוגן היטב בהקשר של כינון זוגיות הטרוסקסואלית תחת טריטוריה משותפת שתכליתה המרכזית היא הקמת משפחה. מהלך זה מלווה, כאמור, בתהליך לימודי שבמסגרתו לומד הגבר, בזכות האישה, לוותר על תפיסתו הכוזבת את מושג החופש. בשלב מסוים, כך מלמדת האישה את הגבר, הופכת הרווקות לא רק מאמללת אלא גם אנכרוניסטית.

שיעור דומה חווה גם פיל (ביל מארי), גיבור הסרט *Groundhog Day* (לקום אתמול בבוקר, 1993). בתחילה הוא מוצג כטיפוס ציני, נצלן, אגואיסט, אגוצנטרי ונרקיסיסט. בהמשך, בזכות ריטה (אנדי מקדואל) הפרוטגוניסטית, הוא הופך נחמד, מתחשב – מישוהו שניתן להתאהב בו. השינוי מתבטא גם במונחים גיאוגרפיים: בתחילת הסרט הוא שוקל לעזוב את פיטסבורג לטובת עיר גדולה, אשר תאפשר לו חשיפה טלוויזיונית רבה יותר. בסוף הסרט הוא מעדיף לבלות את חייו יחד עם הפרוטגוניסטית בעיירה הקטנה הנושאת צביון הקהילתי.

בתחילה מתאפיין יחסו של פיל לריטה בשוביניזם; פניותיו אליה מלאות ברמיזות מיניות: הוא מבקש ממנה לעזור לו לחלוץ את ה - pelvic tilt; לאחר מכן הוא שואל אותה בסרקזם איך היא הצליחה לישון בלעדיו: "בטח התהפכת כל הלילה; אח"כ הוא מסרב להצעתה להצטרף למסיבה ומציין שהוא הולך לישון – אחרי שהוא יעיין במגזין הפורנו הסלר.

באחת הסצנות שואל פיל את ריטה מהו האידיאל הגברי שלה. הדימוי שהיא משרטטת נשען, כפי שמציינת תומפסון (Thompson, 1999: 142), על אידיאל פמיניסטי פופולרי המאפיין את השיח הבין מיני באמריקה של סוף שנות ה-80: גבר רגיש, אכפתי שותף – זה שאינו מתבייש לבכות; משתתף בעבודות הבית ובגידול הילדים; בעל חוש הומור; אוהב חיות.

פיל מנסה למשטר עצמו לאידיאל זה מתוך מטרה להשכיב את ריטה, אך זו דוחה אותו שוב ושוב בטענה שהוא מתחזה. ואכן הסרט מבליט את העובדה כיצד פיל מנצל לטובתו את העובדה שהוא

חוה את אותו יום שוב ושוב כדי לתקן את הרושם השלילי שהוא מעורר בריטה. בתחילה למשל הוא מתייחס בבוז ובזלזול לעובדה שריטה למדה באוניברסיטה שירה צרפתית, אך כשהוא מבין שהתנשאותו מרחיקה אותו מממנה הוא דואג להצטייד לפגישה הבאה בספר שירה של בודלייר. למרות זאת, כל ניסיונותיו לפתות את ריטה מסתיימות באותו אופן – סטירת לחי מצלצלת על לחיו. היא שבה ואומרת לו שהיא אף פעם לא תוכל לאהוב מישהו כמוהו משום שהוא חושב אך ורק על עצמו.

רתיעתה וסלידתה של ריטה מהתנהגותו היא זו שמשנה אותו לבסוף. הוא מבין שכדי להשיג אותה, הוא יהיה חייב להוכיח שהוא ראוי לאהבתה. כך הוא מנצל את יתרונו לחוות את אותו יום שוב ושוב כדי להפוך לגבר האידיאלי של האישה המודרנית והליברלית. בתוך כך הוא גם מממש את עצמו – הרומנטיקה והאהבה לריטה גואלים אותו מחוסר המשמעות של חייו. האופן הרפטיבי בו הוא חווה את אותו יום הופך ביטוי לחוסר התוחלת בה ניהל את חייו, את השגרה המעיקה של חיים אגוצנטריים נטולי אהבה. ריטה, אם כן, מצליחה לגאול אותו מהעצבנות והנירוטיות שלו – נירוטיות שהתבטאה בחוסר יכולתו לפרוץ את מעגל השגרה האין-סופי. רק ברגע שהוא נענה באמת לאתגר שהציבה בפניו ריטה, רק ברגע שהוא משתנה "באמת" ולא באופן אינסטרומנטלי – רק אז הוא מצליח להיגאל מהשיממון וחוסר התוחלת של חייו. מימושו של האיחוד ההטרסקסואלי נעשה אפשרי, אם כן, רק לאחר שהאישה מצליחה ללמד את הגבר להשתחרר מרווקותו האגוצנטרית ולהיות קשוב ורגיש גם לצרכיו של האחר. האחר בהקשר זה הוא לא רק האישה אלא הקהילה כולה; הרומנטיות ההטרסקסואלית מעוגנת בהקשר של חזרה לערכים הישנים והנכונים של סולידריות חברתית, חיים בתוך קהילה קטנה ואינטימית.

תהליך דומה לזה מתרחש גם בסרט *As Good as it Gets* (הכי טוב שיש, 1997). מלווין (ג'ק ניקולסון) הוא סופר מצליח ופורה המתאפיין בהתנהגות מיזנטרופית ואקסצנטרית: הוא שונא בני-אדם ובעלי-חיים ונרתע מכל מגע עימם. לכן הוא ממעט לצאת מהבית, ובפעמים הספורות שהוא נאלץ לעשות זאת הוא מהלך/מדלג על מדרכות העיר ניו יורק תוך ניסיון להימנע מכל מגע פיזי. מיזנטרופיות אקסצנטרית זו מתבטאת גם בשורה של התנהגויות אובססיביות-קומפולסיביות: חרדת ניקיון מופרעת הגורמת לו לבלות זמן ניכר בחדר האמבטיה; את ארוחת-הבוקר שלו הוא אוכל במסעדה אחת קבועה, שם הוא יושב ליד שולחן קבוע; חרדת החדירה לטריטוריה הפרטית שלו גורמת לו לנעול את דלת ביתו באופן הרמטי.

מלווין, כמו פיל בסרט *Groundhog Day*, מתייחס לאחר כאל מטרד שיש לסלקו. בסצינת הפתיחה של הסרט הוא זורק לאשפה את וידל, כלבו של סיימון (גרג קינאר), שכנו ההומוסקסואל. הוא מרבה בהתבטאויות הומופוביות וגזעניות כלפי סיימון וחברו השחור. באופן אירוני, מוצג מלווין כשהוא עובד על סיום הרומן החדש שלו, העוסק בדמות נשית ובאהבה: "שם בחשכה, היא התוודתה והוא סלח. בשביל זה כדאי לחיות – שני ראשים על הכר, כשהכל מתקבל בהסכמה הדדית – וכל מה שיש זה הביטחון של החיים ביחד. איך היא מצאה תקווה דווקא באותו חלק בגופה שהיא מתביישת בו מכל? סוף סוף היא יכלה להגדיר מה היא אהבה..." כאן מלווין נתקע,

אינו מצליח להשלים את המשפט. גם שכשהוא חוזר לעבוד, לאחר הפסקה קצרה, הוא אינו מצליח לסיים את המשפט החותם את הרומן; הוא ממלמל לעצמו: "אהבה, אהבה היא... מהי אהבה?"

באמצעות משפט הסיום החסר מגדיר הסרט את הפרוטגוניסט כמי שמלאכתו כסופר של רומנים רומנטיים היא פגומה – הוא כותב אודות אהבה מבלי שחוה בעצם מה זו אהבה. עובדת היותו של מלווין סופר מצליח ופופולרי מדגישה את הממד השקרי של השיח הספרותי הרומנטי והפופולרי. כתיבתו של מלווין מתרחשת בתוך ואקום: הן הואקום החברתי שהוא גזר על עצמו והן הואקום הז'אנרי אשר במסגרתו הוא כותב. עובדה זו מגדירה את מלווין והן את מעשה הכתיבה שלו כפגום ולא מוסרי: המוניטין של מלווין כיוצר היודע את "נפש האשה" הוא כוזב. למעשה, כך יראה הסרט, מלווין אינו עוסק בכתיבתו בנשים אלא בעצמו; אותו חלק בגוף שהדמות הנשית הבדיונית בספרו כל-כך מתביישת בו הוא הלב – האיבר/חלק בגוף שמלווין לא מעז להיות מחובר אליו.

תהליך הלמידה של מלווין, כמו זה של פיל בסרט *Groundhog Day*, יתאפיין בסינכרוניזציה בין ההצהרות המילוליות לבין הרגשות והתחושות. בשני הסרטים דמות נשית רגישה ובעלת לב רחב תלמד את הגבר הנכה רגשית להתחבר לרגשותיו, ללבו האטום. החידוש המעניין והחשוב מבחינה ז'אנרית שמספק סרט זה הוא שלמעשה כל הדמויות המוגדרות בסרט כ"אחרות" (נשים, הומוסקסואלים, שחורים) ניחנות ב"לב". באופן זה יוצר הסרט ניגוד בינרי "מעובה" – ניגוד בין הגבר ההטרוסקסואלי הלבן ההומופוב והגזען לבין נשים הטרוסקסואליות, הומוסקסואלים ושחורים.

במסגרת תהליך ההמרה שחוה מלווין, הוא ילמד מכל אחד מהאחרים משהו אודות אהבה: פרנק האפרו-אמריקני, חברו של סיימון, מלמד אותו אחריות ונאמנות לאחר; סיימון ההומוסקסואל, מלמד אותו שחברות בין גברים אינה כרוכה בהכרח בקשר מיני; קרול הפרוטגוניסטית (הלן האנט), מלצרית קשת יום ואם חד-הורית, מלמדת אותו לחוות חוויות שהוא רק כתב עליהן, לא חווה אותן ממש – אהבה וחיים משותפים יחד. בסופו של תהליך השינוי חוגג הסרט את האהבה על צורותיה השונות: אהבה הומוסקסואלית, הטרוסקסואלית, בין אם לבנה, בין בני-אדם לבעלי-חיים, בין הומוסקסואל להטרוסקסואל ואהבה בין הטרוסקסואלית לגבר הומוסקסואלי. מה שמשותף לצורות שונות אלה של אהבה הוא הרעיון שהיא חוצה זהויות מגדריות, מיניות ואתניות.

באופן זה מגדיר הסרט את המרחב הניו יורקי מחדש – לא עוד מרחב אורבני המאכלס אוסף של דמויות בודדות השקועות כל אחת במצוקתן, אלא מרחב אינטגרטיבי/משפחתי הכולל בתוכו לא רק את הזוג ההטרוסקסואלי אלא את "כולם" – כל אלה אשר באופן מסורתי מצאו את עצמם בשולי או מחוץ לשיח של הקומדיה הרומנטית. ממד זה של משפחתיות, שהערך המרכזי שלה הוא אחריות הדדית, מתבטא בסרט באמצעות הטרוספורמציה שחלה בדמותו של מלווין, ההופך

להיות מעין אב המשפחה המורחבת: הוא מטפל בכלבו של סיימון; מציע לסיימון, שירד מנכסיו, להתגורר בביתו עד שיתאושש כלכלית; מממן טיפול רפואי צמוד לבנה של קרול. כך אמנם ממקם הסרט את מלווין בתפקיד המסורתי של האב, אלא שזה לא האב הפטריארכלי, השואב את כוחו ע"י השלטת מרות וסמכות נוקשה, אלא אב הלומד לקבל ולאהוב גם את השונה והחריג. המסגרת הכמו-משפחתית שנוצרת כוללת בתוכה גם את מי שבאופן מסורתי הודר ממנה; יותר מזה, העובדה שהסרט מסמן בתחילה את מלווין עצמו - הגבר הלבן ההטרוסקסואל - כחריג, מבטלת למעשה את ההירארכיות השונות המובנות בניגודים המסורתיים בין גברים/נשים, לבנים/שחורים, הטרוסקסואלים/הומוסקסואלים. מה שהסרט מציע, אם כן, הוא מודל חדש של אבהות - כזה שאינו מזוהה עם הירארכיה והטלת מרות של האב אלא בעיקר עם היכולת להכיל, באמצעות האהבה, את "כולם".

הסרט *As Good as it Gets* מציע, אם כן, הגדרה אלטרנטיבית למושג אינטגרציה חברתית. הוא חותר תחת מנגנוני ההדרה של הקומדיה הרומנטית אשר באופן מסורתי הגבילה וצמצמה את מושג האינטגרציה והחילה אותו על הזוג ההטרוסקסואלי בלבד. הסרט אמנם מסתיים בסצנה המבודדת את הפרוטוגוניסטים ההטרוסקסואלים בסיטואציה אינטימית ורומנטית, אך מדגיש את העובדה שסיטואציה זו לא הייתה מתאפשרת אילולא תהליך הלימוד שחוותה הדמות הגברית ההטרוסקסואלית באמצעות האישה, ההומוסקסואל והשחור גם יחד. לכן, גם הסרט בוחר להבליט את האיחוד ההטרוסקסואלי, הרי הנימה הכללית של הסרט היא אינטגרציה חברתית החוצה הבדלים מגדריים, מיניים ואתניים.

קטגוריה שלישית: יחסי כוח שוויוניים בין הגבר לאישה

המאפיין הבולט ביותר של הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות בקטגוריה זו הוא מהלך נרטיבי של פירוק האיחוד ההטרוסקסואלי ובנייתו מחדש, מבלי שיתלווה לכך בהכרח תהליך למידה של בני הזוג. אקט הפרידה מלווה כמעט תמיד ביצירת קשר אינטימי אלטרנטיבי עם בן/בת זוג המסומן/ת מלכתחילה כפרטנר שגוי. בקומדיה הרומנטית הקלאסית מדובר היה כמעט תמיד בפרוטוגוניסטית היוצרת קשר עם גבר המייצג סגנון חיים קונבנציונלי ושמרני. הפרטנר השגוי לא הוצג כאלטרנטיבה ממשית; הוא חתר ליחסים זוגיים ביתיים/משפחתיים ממושכים, יציבים, נטולי משברים וחפים מכל ממד הרפתקני. בניגוד לפרטנר השגוי, הפרטנר הראוי מציע לבת זוגו סגנון חיים הרפתקני, נזיל, אשר במסגרתו שאלת תוקפה של הזוגיות עצמה עומדת למבחן תמידי. לכן גם האיחוד ההטרוסקסואלי המאפיין קבוצה זו של סרטים נעדר כמעט כל ממד סנטימנטלי. הממד הרומנטי בקטגוריה זו מתבטא ביכולתם של בני הזוג לא רק להתמודד עם משברים ולשרוד אותם - אלא בעיקר "לייצר" או ליזום משברים כאמצעי להחייאת הקשר הממוסד. התוצאה היא מעין משחק שתכליתו לטלטל או לנער את מסגרת הנישואין - אך לא לפרקה לחלוטין. כללי משחק אלה מאפשרים לבני הזוג להתנער מחיי השגרה שחיי הנישואין כופים עליהם ולתפקד מחדש כרווקים הרפתקנים ובעלי תשוקות. באופן הזה מושהה רגע מותה של התשוקה בין בני הזוג. הסכנה האורבת לבני הזוג היא הרגע בו צרכיו ותשוקותיו של הסובייקט ימומשו, הרגע בו הוא לא יחוה יותר תחושה של חסר. קיומו של משבר מהווה מרכיב חיוני בשימורה של הזוגיות משום שהוא מונע את האפשרות של מימוש מלא של התשוקה.

קומדיות רומנטיות שהופקו בשנות ה-50 וה-60, המבוססות על יחסי כוח שוויוניים בין המינים, חסרות את הממד ההומוגני שאפיין את הקומדיות הרומנטיות הקלאסיות המשתייכות לקטגוריה זו. אמנם חלק מקומדיות רומנטיות אלה מנסות לשחזר את המבנה הנרטיבי של הנישואים מחדש, אך צביון האידיאולוגי שונה לגמרי מהגרסה הקלאסית. הקומדיות רומנטיות בשנות ה-50 וה-60 המשתייכות לקטגוריית השוויון בין המינים מציעות איחוד ההטרסקסואלי המותנה בתהליך למידה והמרת ערכים של שני הפרוטגוניסטים. הבולט שבהם הוא הסרט *The Apartment* העוסק בתהליך של חטא וגאולה של שני הפרוטגוניסטים ה"מוכרים" עצמם למנהליה הבכירים של חברת הביטוח בה הם עובדים תמורת בצע כסף. במסגרת תהליך למידה הדדי הם ממירים את ערכיהם השגויים הסובבים סביב אינטרסים קרייריסטיים כמו קידום במקום העבודה (הגבר) או מעורבות בקשר רומנטי עם גבר נשוי ועשיר המבטיח לה שהוא יתגרש ויינשא לה (האישה), לטובת אהבת אמת והתנתקות מהספרה הציבורית המושחתת אליה השתייכו.

הקומדיות הרומנטיות שנוצרו בשנות ה-70 המשתייכות לקטגוריה זו מתאפיינות בעיסוק אובססיבי במין, ובקשר – או העדר הקשר – בין מין לרומנטיקה ובין מין למחויבות לאיחוד ההטרסקסואלי. העיסוק במין באופן מפורש וגלוי החל כבר בקומדיות המין של שנות ה-50 וה-60, אך האופן בו הוא מיוצג משתנה. בעוד שבשנות ה-50 וה-60 הוצג המין בד"כ במונחים של חטא, והאיחוד ההטרסקסואלי לפרטנר הראוי כסוג של היוולדות מחדש והתמרקות מהחטא, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 שבה ונבחנת האפשרות שאיחוד הטרסקסואלי מונוגמי הוא רק אופציה אחת של יחסים מיניים ואינטימיים. בעוד שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 המשתייכות לקטגוריית השוויון בין המינים הוצג המין כאינטרס של הפרטנר השגוי ולא של הפרוטגוניסטים, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מוצג המין כאחד המרכיבים המרכזיים בהבניית זהותם של הפרוטגוניסטים.

הבדל משמעותי נוסף בין הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 לקומדיות הרומנטיות שנוצרו קודם לכן היא נייחותה החברתית והכלכלית של האישה מהמרחב המסורתי של הבית והמשפחה למרחב הציבורי של קריירה וביטוי עצמי אינדיבידואלי. מובילות נשית זו, שהתאפשרה הודות למאבקן של תנועות פמיניסטיות לשוויון זכויות והזדמנויות, גורמת לערעור אוטופיית האיחוד ההטרסקסואלי; איחוד הטרסקסואלי עם בן זוג אינו מהווה יותר משאת נפש עבור האישה. תופעה זו ניכרת בעיקר בקומדיות הרומנטיות שביים וודי אלן במחצית השנייה של שנות ה-70.

קריאת התגר על מוסד הנישואים המאפיינת את הקומדיה הרומנטית בשנות ה-70 בכלל, ובמיוחד קומדיות רומנטיות המשתייכות לקטגוריה של שוויון בין המינים, נעלמת כמעט לחלוטין בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20¹³. לא רק שמוסד הנישואים זוכה לגייטימציה מחודשת, אלא שהאיחוד ההטרסקסואלי עצמו מוצג בהקשר של מסגרת ביתית/משפחתית מסורתית. במקרים מסוימים מזוהה הזוגיות הרומנטית עם ילדים, המדגישים בנוכחותם את הממד המלכד והמחייב של הקשר האינטימי והרומנטי. הדבר בולט במיוחד

בסרטים *Sleepless in Seattle*, ו- *One Fine Day*. בסרטים אחרים: *When Harry Met Sally*, *Moonstruck*, ו- *French Kiss* (נשיקה צרפתית, 1995) ישנה התייחסות מרומזת לילדים או שהאיחוד ההטרסקסואלי מוצג בהקשרים משפחתיים מפורשים - אקט האיחוד מוצג בנוכחות או בברכת הורי הפרוטגוניסטים, גם אם להורים עצמם אין השפעה ממשית על עצם אקט האיחוד. בחלק מסרטים אלה ההיבט המסורתי משפחתי מתבטא בכך שהאיחוד והרגעים הרומנטיים המרכזיים של בני הזוג מתרחשים בחגים ומועדים הנושאים אופי משפחתי/לאומי.

אך את הסקירה אודות קטגוריה זו של קומדיות רומנטיות ברצוני לפתוח דווקא בניתוח הסרט *Romancing the Stone* (בעקבות האוצר הרומנטי, 1984), החורג מהדפוס המאפיין קבוצת סרטים זו. הסרט מתאפיין בהיברידיות ז'אנרית המתבטאת בשילוב בין מרכיבים של סרט המערבון, ז'אנר סרטי ההרפתקאות והקומדיה הרומנטית. היברידיות ז'אנרית זו, המשלבת בין ז'אנרים "גבריים" לז'אנרים "נשיים" (Schatz, 1981: 35), מאפשרת למקם את יחסי הכוח בין המינים בהקשרים מרחביים שונים - החללים הטבעיים והפראיים של המערבון והגיונגל של דרום אמריקה מול המרחב המתורבת של ניו-יורק. בנוסף לכך מתבטאת חריגותו בעובדה שבעוד שרוב הקומדיות הרומנטיות החדשות נוטות למסגר את האיחוד ההטרסקסואלי בתוך מרחב ביתי/משפחתי, מסתיים הסרט *Romancing the Stone* באיחוד הטרסקסואלי רומנטי המתרחש מחוץ למרחב הביתי והמשפחתי. בני הזוג ג'ואן וג'ק מעדיפים את המרחב הפתוח וההרפתקני של הים על פני מסגרת ממוסדת ומגבילה. עם זאת, מזוהה קומדיה רומנטית זו עם צבינה הכללית של הקומדיה הרומנטית החדשה בהציגה מודל זוגי רומנטי הספוג בכמיהה לאהבה גדולה מהחיים, כמו שהייתה "פעם".

הסרט נפתח בסצינה הלקוחה מתוך ז'אנר סרטי המערבון: גבר חודר לבקתה בה מתגוררת אישה ומאיים עליה באקדחו. פניו המטונפות והמחוטטות, כמו גם לבושו המאובק של הגבר הרע מטילים אימה על הגיבורה. הוא דורש ממנה את האוצר, והיא נענית לו מייד. לאחר מכן הוא דורש את גופה ומצווה עליה להתפשט. המצלמה מתעכבת על רגליה החטובות, גרביניה הסקסיים ושדיה הרוטטים. שעה הבלונדיני השופע מסמן אותה כאובייקט מיני המעורר את תשוקתו הפראית והחייטית של הגבר הרע. חוסר הישע והאימה בה מצויה האישה מתבטאים בזיעה הנוטפת מאזורים ארוטיים בגופה - בעיקר צווארה והחזה שלה. התפנית מתחוללת כאשר האישה שולפת סכין ומטיסה אותה בדיוקנות לעבר ליבו של הגיבור הרע.

בשלב זה נשמע וויס-אובר של מספרת המתארת במהירות את המשך השתלשלות העלילה - היא רוכבת על סוסה ובורחת על נפשה; אחיו של הרוצח דולק בעקבותיה יחד עם חברותו; ברגע האחרון מגיע ג'סי ומציל אותה מפני הרעים ג'סי אווז בה בתשוקה, מעלה אותה על סוסו ויחד הם רוכבים לעבר האופק. ומאז הם חיים באושר לעולמים.

המלה "לעולמים" נחתכת בקאט חד לחדרה של גיבורת הסרט, ג'ואן ווילדר (קטלין טרנר) הנראית כשהיא מקלידה את סיפורה על מכונת כתיבה ישנה. היא מאריכה ומשתהה בכתיבת המלה

"לעולמים". לאחר מכן היא מוסיפה את המלה "סוף" ופורצת לסירוגין במתקפת צחוק ובכי היסטריים. בהמשך יסתבר לצופה כי מדובר בסופרת המתמחה בכתיבת רומנים רומנטיים רבי מכר שעלילותיהם ממוקמות במרחבים פראיים ואקזוטיים.

בסיום הכתיבה מתרוממת ג'ואן מכיסאה כדי לחפש ממחטת אף. המצלמה מנצלת את תנועתה של הגיבורה במרחב הביתי כדי לסקור את דירתה המכוסה בכרזות ענק המהוות עדות לעובדה שרבים מספריה הפכו לסרטי קולנוע מצליחים. הגדלת התמונות המעטרות את כריכת הספר לכרזות ענקיות המקשטות את קירות ביתה מסמנות אותה כדמות אקסצנטרית. כמו כן מבליטה המצלמה את נוכחותם של עשרות פתקים ותזכורות שרושמת לעצמה הגיבורה במקומות שונים בדירה. כשהיא פותחת את המקרר, הוא נראה ריק לגמרי – למעט מספר רב של בקבוקי אלכוהול קטנטנים. היא מבקשת לציין/לחגוג את סיום כתיבת הרומן החדש, ופונה באופן מפתיע למישהו שנמצא מחוץ לפריים: "חמוד שלי, סיימתי – אתה רוצה לחגוג?" צורת פנייה זו מעלה על הדעת נוכחותו של גבר השווה בחלל הדירה. אלא שאז חותכת המצלמה לעברו של חתול המגיב לקריאה ביללה עליצה. ג'ואן פועלת כדי ליצור אווירה רומנטית – היא מבעירה את האח, מציבה שתי נרות על פמוטים מהודרים ומדליקה אותם, עורכת את השולחן.

שתי הסציונות הראשונות של הסרט מספקות את מסגרת ההתייחסות כלפי גיבורת הסרט: ג'ואן מוצגת כמי שחיה את חייה באמצעות פנטסיות שהיא מייצרת; הפנטסיות הללו גוזרות עפ"י הז'אנר של הרומן הרומנטי – הן משלבות רומנטיקה ותשוקה מינית על גבול הפורנו הרך; היא מייצרת דמויות נשיות המוצגות בתחילה כארוטיות – על גבול הזנותיות – אך למעשה, כפי שהסוף מעיד, מהותן "האמיתית" מקושרת עם אהבה ורומנטיקה; הגיבור, האביר על הסוס, הוא זה שגואל אותה מהמיקום שלה כאובייקט ארוטי והופך אותה לסובייקט נשי רומנטי; הדמות הנשית נראית אמנם חלשה וחסרת ישע, אך למעשה יש לה את הכוח להגן על עצמה; ועם זאת, בסופו של דבר, היא מתאווה לגבר חזק אשר יגן עליה.

המעבר מהפנטסיה למציאות חיה של הסופרת מדגיש את הממד הפנטסטי של הגבר הגואל והמושע שהיא בראה; בחייה הממשיים הגבר נעדר. פנייתה לחתול הופכת קומית ואירונית – הדמות הגברית החסרה/נעדרת מומרת בנוכחותו של החתול רומיאו אותו היא מחבקת ומלטפת ברכות. בזמן שהיא מתנחמת במגעה הרך של פרוות החתול, מתמקד מבטה בדמות גברית בעלת ארשת מסתורית הניבטת מאחת הכרזות המצולמות התלויות בחדרה. הכמיהה לגבר חזק ורב עוצמה עשויים גם להסביר את הנירוזה שלה – הצחוק והבכי ההיסטריים המלווים את סיום כתיבת הרומן.

בסצנה הבאה נפגשת הגיבורה עם המו"לית שלה בבר של רווקים ורווקות. הסצנה ערוכה באופן היוצר חיץ בין המרחב הנשי למרחב הגברי. אין שוט המציג במשותף גברים ונשים. הצגת ההתרחשות מנקודת המבט של המו"לית, הבוחנת בביקורתיות רבה את אוסף הגברים הניו-יורקיים, רובם ככולם אנשי עסקים אפרוריים החנוטים בחליפות יוקרתיות, מבהירה שאין

בנמצא גבר שעשוי להיות הפרטנר הראוי עבור ג'ואן. המו"לית בוחנת את הגברים היושבים ליד הבר ומפטירה ביאוש: "זה משעמם, זה מפסידן, זה עצבני מדי, זה נואש מדי וזה שמח מדי". ג'ואן כמובן אינה מעוניינת ב"סתם" גבר ומוכנה להישאר רווקה ובודדה משום שהיא בטוחה שיום אחד היא תמצא את גבר חייה. ההשוואה המתבקשת בין הגברים הקונבנציונליים היושבים בבר הניו-יורקי לבין האימאז' של הדמות הגברית הקשוחה והאפלולית המתנוססת על הפוסטר בדירתה מסמנת את ג'ואן כמי שמעדיפה לשמר את הפנטסיה הגברית שבראה לעצמה בדמיונה ולא להתפשר עם המציאות האפרורית המציעה דגמים כושלים של גבריות.

תשוקתה לפרטנר ראוי, כזה הגזור עפ"י תשוקותיה המדומינות, מתממשת לבסוף באמצעות המסע שהיא עורכת לקולומביה, להצלת אחותה החטופה. בתחילת המסע היא פוגשת את ג'ק קולטון (מייקל דאגלאס), אמריקני המבקש להתעשר בקולומביה, המציל אותה בדיוק רגע לפני שזולו הרע והמושחת מתכוון לחסל אותה. בשלב זה מוצגת ג'ואן כחסרת ישע, המצויה בחוסר אוריינטציה מוחלט ביחס למרחב הטבעי והפראי של קולומביה. קולטון מסומן מיידית כדמות הגברית הראויה עבור ג'ואן – הוא מופיע לבוש בבגדי קאובוי, חמוש ברובה ארוך קנה, נמרץ ובעל תושייה, הנראה כמי ששולט במרחב הגיונגלי. נוכחותו האקסצנטרית של ג'ק – לבושו, השימוש המופרז והלא תמיד פונקציונלי ברובה – מגדירה את הסרט במונחים של ז'אנר הקומדיה הרומנטית המתרחש במרחבים האקזוטיים של ז'אנר סרטי ההרפתקאות.

ואכן מכאן ואילך מתנהל מסע החיפוש אחר האחות החטופה/האוצר כהרפתקה קומית-רומנטית קלאסית. תחילת המסע מתאפיינת בעוינות הדדית בין הפרוטגוניסטים. ג'ק מוכן לסייע לג'ואן להיחלץ מהגיונגל תמורת סכום כסף נכבד. הוא לועג לה על כך שהיא מתעקשת להמשיך ולצעוד בנעלי עקב, ובשלב מסוים הוא כורת/חותך את העקבים הגבוהים ומגיש לג'ואן נעליים שטוחות. כמו כן הוא משליך את מזוודתה הכבדה והמסורבלת מלאת הבגדים. הסרט מסמן אותו כגבר אשר למד להסתגל במהירות לסגנון החיים במרחב אנטי-ציוויליזציוני, ואילו את ג'ואן מסמן הסרט כמי שמבקשת לדבוק בדפוסי התנהגות המאפיינים את הציוויליזציה הניו-יורקית. לכן גם מרבית הסיטואציות הקומיות הן תוצר של הפער בין האופן בו ראוי להתנהל בגיונגל לבין האופן המסורבל, חסר המעוף, "הנשי", בו מתנהלת הגיבורה. במידה רבה, משחזר סרט זה את תבניות ההתנהגות המגדריות המנוגדות שניסח קפרה בקומדיה הרומנטית הקלאסית *It Happened One Night*. בסרטו של קפרה מוצג הגבר כמי שמתאים את עצמו במהירות וביעילות למרחב הטבעי, ואילו האישה כדמות שמרחב זה זר לה, והיא נזקקת לעזרתו ותמיכתו של הגבר כדי לשרוד.

אך כמו בסרטו הקלאסי של קפרה, גם כאן לומדת ג'ואן במהלך המסע כיצד יש להתנהג במרחב זר לה. המעבר מהמרחב הביתי והמגוון למרחבי הגיונגל הוא אמנם טראומטי, אך לא באופן המשתק אותה. אט אט היא מפגינה בטחון עצמי ואגרסיביות המסייעים לה להתמודד מול סביבה עוינת וזרים מסוכנים. בסוף הסרט היא אף מצליחה להתמודד בהצלחה עם זולו, ולהביס אותו. באופן הזה היא מממשת את מה שהוצג בסצינת הפתיחה של הסרט כפנטסיה. בשני המקרים,

חשוב לציין, המאבק אליו נקלעת הגיבורה נושא אופי מיני/ארוטי: האנטגוניסטים הנאבקים עם ג'ואן ועם הדמות הספרותית שהיא בדתה חמושים בכלי נשק פאליים – אקדח בפנטסיה הפותחת את הסרט וסכין ארוכה בסצנת הסיום של ההרפתקה הממשית; בשני המקרים גוברת הגיבורה על האנטגוניסט באמצעות אובייקטים פאליים – בפתיחה שולפת הגיבורה הספרותית של ג'ואן סכין הצמודה לירכה ונועצת אותו בלבו של הרע, ואילו בסיום מצליחה ג'ואן לשלוף את הסיגר התקוע בפיו של זולו ולנעוץ אותו בחוזקה על לחיו. כך מממשת הגיבורה את הפנטסיה הספרותית שהיא בדתה במציאות עצמה.

הפאליות של הפרוטגוניסטית מודגשת ע"י העובדה שג'ק קולטון, "הגיבור" שלה, עסוק בניסיון לחלץ את האוצר - האבן היקרה המכונה בספרדית "קוראזון" (הלב) – ממלתעותיו של התנין. גם לאחר שויתר ג'ק על המאבק עם התנין כדי להציל את ג'ואן, הוא אינו מצליח לעשות זאת. הוא מטפס על החומה ומחליק ממנה. הוא מגיע למרחב בו התרחש המאבק בין ג'ואן לזולו רק לאחר שהמאבק ביניהם הסתיים בהפלתו של זולו למאורת התנינים. כך כישלונו של ג'ק יוצר איזון וסימטריה בין שני הגיבורים – בתחילה ג'ואן הייתה מושא לסיטואציות קומיות, ואילו בסוף הסרט ג'ק הוא זה ההופך להיות הדמות המעוררת צחוק – הגיבור הכל יכול אינו מצליח להציל את אהובתו. עם זאת, תכליתה של תחבולה נרטיבית זו לא נועדה להמעיט בערכו של הגיבור אלא להבליט את תושייתה ובטחונה העצמי של ג'ואן. היכולת של כל אחד מהפרוטגוניסטים לפעול בתוך המציאות ולשנות אותה, נכונותם לצאת להרפתקאות מסוכנות, מהווה בסיס לאיחוד ההטרורסקסואלי ביניהם. כאשר הם מוצאים את האוצר, אומרת ג'ואן לג'ק: "You are the best time I ever had". ג'ק משיב לה: "I have never been best time of any one".

המעמד האינטימי בין הפרוטגוניסטים מתרגם למונחים של זמן, והאופן בו הזוג ההטרורסקסואלי ממצה אותו. ההתאמה ההדדית בין בני הזוג מתקשרת עם יציאה מהשגרה לטובת מסעות והרפתקאות. בסיום הסרט עולה ג'ואן על ספינתו של ג'ק (אותה קנה לאחר שהצליח, בכל זאת, לחלץ את האבן היקרה ממלתעותיו של התנין) כדי לממש את הפנטסיה לערוך מסע מסביב לעולם.

עם זאת, לצד הממד השוויוני שהסרט מבקש לייצר ביחס לזוג ההטרורסקסואלי – ישנם מספר סימנים בסרט המציבים את ג'ק בעמדה עדיפה. הסרט מציג אותו כאחראי על גאולתה של ג'ואן - זו היא שמודה לו על כך שהוא סיפק לה "זמן איכות" שהיא לא חוותה בעבר, ובכך היא מבטלת או ממעיטה בערך כתיבתה/יצירתה; גם לאחר שג'ואן הוכיחה תושייה ומיומנויות מרשימות בכל הקשור להגנה עצמית, זהו ג'ק המוצג כאביר שהגיבורה מצפה לו. ואכן, ברגע שג'ק מופיע במנהטן באופן אקסצנטרי למדי עם ספינתו הענקית, היא מצטרפת אליו מייד; כמו כן, התשוקה לנוע מסביב לעולם על ספינה מוצגת מתחילת הסרט כפנטסיה פרטית של ג'ק בלבד – ג'ואן אומרת לו שהיא הייתה עושה הכל כדי לאפשר לו לממש פנטסיה זו. במובן זה, האיחוד ההטרורסקסואלי בין הפרוטגוניסטים מסומן כרגע בו ג'ואן מצטרפת לפנטסיה של הגבר – תוך שהיא מותירה מאחור את הפנטסיות שהיא ייצרה על שולחן העבודה שלה.

מצד אחר, מבליט הסרט את העובדה שהאופן בו מסתיים הסרט הוא למעשה מימוש הפנטסיה של ג'ואן עצמה. רגע לפני שג'ק מופיע עם ספינתו, ישנה סצינה המתרחשת בין ג'ואן למו"לית שלה, הקוראת את הרומן החדש שכתבה הגיבורה בעקבות ההרפתקה בקולומביה. המו"לית מציינת שג'ואן היא "hopeless romantic" בתגובה לסוף הטוב של הרומן. ג'ואן משיבה שהיא דווקא: "hopeful romantic" – כלומר, מתייחסת לאספקט החיובי של נטייתה לסיים את הרומנים הרומנטיים שלה באיחוד הטרוסקסואלי. לאחר המפגש עם המו"לית, חוזרת ג'ואן לביתה. בפינת הרחוב בו היא מתגוררת ממתינה לה ספינתו הענקית של ג'ק. הסוף של הסרט – האביר על הסוס/ספינה – מממש, כפי שמציינת וויט (White, 1989: 48), את מוסכמות ז'אנר ההרפתקאות הרומנטי – כמו גם את מוסכמות הקומדיה הרומנטית. במלים אחרות, סוף הסרט המאחד בין ג'ואן לג'ק כאילו נכתב כבר קודם לכן – כאשר ג'ואן סיימה לכתוב את הרומן הרומנטי החדש שלה. לכן במידה רבה ג'ואן לא רק התאוותה שג'ק יחזור ויפיע כגבר/אביר על סוס/ספינה, אלא גם ידעה שזה מה שיקרה. באופן זה, משחק הסרט *Romancing the Stone* עם התמה של אקטיביות/פסיביות נשית. היא מעורבת באופן אקטיבי בייצור רומנים שצביונם הרפתקני-רומנטי, אך בו בזמן גם מסומנת כמי שמכפיפה את תשוקותיה לאידיאולוגיה של הטקסטים שהיא מייצרת. אם כן, המשחק או הטלטול בין נשיות אקטיבית/פסיבית משתקף, כפי שמציינת וויט, בנרטיב של הסרט:

"Within narrative, true love is proposed as the fulfilling choice of an independent heroine; but from a narrational perspective, true love functions as the structural/social constraint on her independence. The film thus negotiates a range of discrepant, multiple ideological positions" (White, 1989: 42).

עם זאת, למרות שג'ואן מכפיפה את עצמאותה למבנים פנטסטיים של החברה והתרבות, היא מממשת את תשוקתה מחוץ למרחב הציוויליזציוני. במובן זה, היא שונה מכל הקומדיות הרומנטיות החדשות של שנות ה-80 וה-90. במידה רבה, מזכיר סיום הסרט *Romancing the Stone* את הסיום של הקומדיה הרומנטית הקלאסית *His Girl Friday*, שם מתממש האיחוד ההטרוסקסואלי באמצעות דחיית הרעיון של זוגיות ממוסדת הכבולה למרחב ביתי קבוע לטובת חיים משותפים המבוססים על הרפתקה.

Much Ado about Nothing (מהומה רבה על לא דבר, 1992)¹⁴ הוא אחד התוצרים המובהקים יותר של קבוצת סרטים זו. העיבוד הקולנועי למחזהו של שייקספיר משנת 1598, השומר בנאמנות על הסגנון הלשוני של המקור, מעניק לסרט לא רק צביון מכובד, אלא גם מבטא כמיהה לעבר מדומיין אשר התאפיין ביחסים הטרוסקסואלים פשוטים ובסיסיים, המבוססים על הכרה ולגיטימציה של האיחוד ע"י הקהילה. הפרוטוגוניסטים באטריצ'ה (אמה תומפסון) ובנדיק (קנת בראנה) מוצגים כשני אינדיבידואליים קיצוניים המורדים במוסכמות החיזור המסורתיות

ומנהלים ביניהם עימות חזיתי מהנה, מעין "מלחמה עליזה". עמדתם האנטי-רומנטית כביכול מהווה מסווה, מעין מנגנון הגנה שתפקידו להכחיש כל רגש רומנטי. גילויים מפורשים של רומנטיות נתפסים במונחים של חולשה, ועשויים לשמש נשק קטלני בידי בן המין השני. מצד אחר, רגש ויחס רומנטי אינם זרים בסופו של דבר לבני הזוג. הסוואה והכחשה של האהבה יחד עם הודאה בקיומו של רגש זה הוא אחד המאפיינים המרכזיים של הקומדיה הרומנטית הקלאסית. באופן הזה משחזר הסרט לא רק את מחזהו של שייקספיר אלא גם את אותם סרטים שהתאפיינו ביחסי כוח שוויוניים בקומדיה הרומנטית הקלאסית.

המשחק הכפול שמשחקים שני בני הזוג מאפשר להשהות או לעכב את האיחוד המיוחל, עד למימוש הסופי. כמו כן, הוא מאפשר קיומה של זירת התגוששות בין - מינית שוויונית. כמו הקומדיה הרומנטית הקלאסית, מאפשר המשחק להעלות ספקות ואף לכפור בעצם טיבה של הרומנטיקה ובעצם טיבם של יחסים אינטימיים קבועים, נצחיים. המשחק מעמיד באור מגוחך את שפע המליצות אודות אידיאליזציות מהסוג של "אהבה ממבט ראשון". הוא מגחך את הרומנטיקה הגרנדיוזית, הפומפוזית, המאפיינת את האיחוד ההטרורסקסואלי המלודרמטי משהו שמייצגים קלודיו/הרו.

אך העימות מבטא גם את נוכחותה של המשיכה הארוטית בין באטריצ'ה ובנדיק שנועדו להיות ביחד משום שקיימת ביניהם התאמה חד-פעמית. וכמו בקומדיה הרומנטית הקלאסית, גם כאן משיכה מינית הדדית וביטויים ארוטיים אינם מוצגים באופן ישיר אלא באופן עקיף ומרומז, בעיקר באמצעות הערוץ המילולי. תחבולת ההתקה של המשיכה המינית מהמישור הפרקטי/מעשי אל המישור המילולי היא גם תחבולה שכיחה בקומדיות הרומנטיות של שייקספיר. החיכוך, העימות המילולי בין בנדיק לבאטריצ'ה מייצר חוס, אנרגיה ליבידינלית, ארוטיקה - מבלי שזו תוצג באופן מפורש על המסך.

הצגת היחסים בין גברים ונשים באמצעות מטאפורות כמו זירה/מאבק/מלחמה/התגוששות אינה מקרית. הסרט, כמו המחזה, מייצר אנלוגיה ברורה בין השתתפות בשדה הקרב במלחמה ממשית לבין מלאכת ההתקשרות והאיחוד בין גברים לנשים. כך אומר בנדיק לדון פדרו (דנזל וושינגטון) בנשף המסכות: "היא הטילה בי היתול אחר היתול בחריצת לשון כה חרוצה, שאני עמדתי שם כמו מטרה לחיציו של צבא שלם. לשונה חרב חדה, וכל מלה משספת". ומיד לאחר מכן: "אם רק תמציא לי משימה של מה בכך ותטיל אותה עלי אני אחוש אל משכן האנטיפודים (תושבים הגרים בצד הנגדי של כדור הארץ); אני אביא לך קיסם זהב מקצווי אסיה; אשיג לך את רגלה של מלכת האמזונות; אביא לך שערה מזקנו של קיסר סין... הכל - רק לא להחליף שלוש מלים עם המפלצת הזאת". עבור בנדיק הזירה הג'נדרית מפחידה יותר מכל הרפתקה/מלחמה - מסוכנת ככל שתהא. בנדיק מעדיף כביכול את זירת הקרב הממשית משום שמנקודת מבטו של הגבר מחיר האינטראקציה הרגשית והרומנטית עם נשים הוא כבד מנשוא. מחירה של האהבה היא התנתקות מהספרה הציבורית, מהמרחב הגברי של שדות הקרב לטובת הספרה הביתית, הנשית. האהבה גורמת לגבר לעבור תהליך של פמיניזציה: הוא מייפה את עצמו, מתקשט, מתגנדר, מזליף על עצמו בשמים, מתלבש בבגדים אופנתיים, מרבה להתבונן בעצמו באמצעות המראה. ההשלכה המיידית

של טרנספורמציה זו היא התנתקות מהחבורה הגברית, אשר מתבוננת בו והופכת אותו אובייקט ללעג. לעומת זאת, עבור ביאטריצה, מיומנות מילולית וירטואוזית היא ביטוי של קונפליקט - באמצעות יכולת זו היא גם מכריזה על עצמאותה, על אי תלותה בגברים - אך בו בזמן גם מסמנת את תשוקתה או משיכתה לבנדיק.

הזוג ההטרסקסואלי מצוי, אם כן, במלכוד. מימוש האיחוד כרוך בויתור על ערך חשוב ומשמעותי עבורו. בנדיק מוותר על מרכיב חשוב בזהותו הגברית - השתייכותו לחבורה הגברית. ביאטריצה עומדת מול החשש לאבד את עצמאותה ואי תלותה בגברים בהחליטה למסד קשר הטרסקסואלי - להינשא לגבר, המייצג את הפטריארכיה. כך מייצר הסרט מסגרת זוגית נסבלת/שוויונית. הפשרה הינה הדדית. ההרמוניה והפיוס הסופי אינה תוצאה של כניעה או ויתור של צד אחד בלבד. אך עדיין, האיחוד ההטרסקסואלי מתרחש בטריטוריה המוגדרת כנשית. ביאטריצה נראית בתחילת הסרט כחולשת על המרחב הציוויליזציוני/תרבותי של מסינה. זהו בנדיק שנאלץ לוותר על המרחבים הפרועים של שדות הקרב לטובת התבייתות במרחב הרמוני בו ההתגוששות היחידה האפשרית היא התגוששות מילולית. זו, גם אם היא מכאיבה לעתים, אינה הורגת אף פעם.

הסיקוונס החותם את הסרט מסתיים בחתונה כפולה: ביאטריס ובנדיק וקלאודיו והיירו נישאים בטקס חתונה משותף. קיומו של הטקס בלב לבו של המרחב הציבורי של הכפר מסינה מעניק לאיחוד הכפול משנה תוקף. האיחוד אינו נושא צביון אינדיבידואלי, אלא יש בו משום הכרזה אודות הצטרפותם והיטמעותם של בני הזוג בתוך הקהילה.

ההשתלבות בקהילה היא הביטוי המובהק ביותר של אינטגרציה בין הפרוטגוניסטים למרחב החברתי אליו הם משתייכים. קונבנציה זו הופכת פרובלמטית בטקסטים היברידיים דוגמת *Married to the Mob* (נשואה למאפיה, 1988)¹⁵, הממקם את הקומדיה הרומנטית במרחב של ז'אנר סרטי הגנגסטרים. אנג'לה (מישל פייפר), גיבורת הסרט, מבקשת להתנתק מהמילייה האקסצנטרי והפטריארכלי של המאפיה האיטלקית כדי לכוון זוגיות "שפויה", "נורמלית" ובעיקר שוויונית. בן זוגה, פרנקי (דין סטוקוול), יוצא כל ערב לבדו, בתואנה שטוני הבוס זימן אותו לשיבות דחופות אך למעשה בוגד בה. היא שבה ומכריזה בפני בעלה על רצונה ב"חיים נורמליים". כאשר היא מעלה את האפשרות של גירושין, מגיב פרנק בצחוק ומציע לה לקחת ואליום.

אנג'לה נגאלת רק כאשר ראש המאפיה/משפחה מחסל את פרנקי. היא מוכרת את הבית למוסדות צדקה ומתחילה חיים חדשים. היא חותרת למצוא גבר נורמלי, ומוצאת את מבוקשה בדמותו המרובעת והקונבנציונלית של סוכן פדרלי בשם מייק סמית (מאתיו מודין). מייק מעיד על עצמו שהוא אינו נוהג לצאת עם נשים נשואות; הוא כמעט ואינו שותה אלכוהול - המשקה החביב עליו הוא סודה. הוא מתחבב במהירות על ג'ואי, ילדה הקטן של אנג'לה. אנג'לה עצמה מוצגת כאישה "מסורתית" - עונדת צלב על צווארה. יחד הם מכוננים זוגיות הטרסקסואלית מהוגנת ומוסרית: מייק סמית כנציג החוק והסדר, ואנג'לה כקתולית-נוצרית. זוגיותם מהווה אנטי-תזה

להתנהגות האקסצנטרית והבוגדנית של המילייה המאפיונרי אליו השתייכה אנג'לה. המרחב החדש שיצרו לעצמם בני הזוג יאפשר להם גם לגדל את ג'ואי כראוי.

המרה של מרחב אקסצנטרי במרחב משפחתי וסולידי מאפיין גם את הנרטיב של הסרט *L.A. Story*. בדומה לסרטו של וודי אלן, *Manhattan*, נפתח הסרט בסדרה של שוטים המתארים את ההווה העירונית של לוס-אנג'לס: מים צלולים בבריכות פרטיות; נשים משתזפות בביקיני; ממטרות משקות את כרי הדשא של תושבי העיר; גברים ונשים בחלוקי בוקר נעים בסלואו-מושן, המשווה לתנועה איכות של ריקוד/מחול, כדי לאסוף את עיתון הבוקר; גבר הנע במרחב העירוני כשהוא עוטה על פניו מסכת חמצן; השמש זורחת במלוא עוצמתה; מכוניות מקושטות באופן המעיד על האקסצנטריות של בעליהן.

גם העיר עצמה, ולא רק תושביה, מוצגת במונחים אקסצנטריים: השמש הלוהטת, רעידות האדמה המזעזעות את המרחב, פקקי התנועה, שלטי הדרכים החורגים מהפונקציה שלהם לכוון ולווסת את התנועה ומתחילים לכוון ולהדריך את מהלכיו הרומנטיים של הגיבור. האקסצנטריות נתפסת במונחים "טבעיים" ו"נורמטיביים". גיבור הסרט, האריס טלמקר, נוסע למקום עבודתו בתחנת הטלוויזיה המקומית באופן החורג מכללי נהיגה מקובלים ותקינים: הוא נוסע על מדרכות, מקצר דרך תחנות דלק, רומס כרי דשא של בתים פרטיים, מנתב דרך סמטאות צרות הומות הולכי רגל וכו'.

התנהגותו האקסצנטרית של האריס היא רק גרסה אחת לאין ספור התנהגויות אקסצנטריות של הדמויות המרכיבות את המילייה החברתי של הגיבור. במובן זה, הריס אינה דמות חריגה ומוזרה. האקסצנטריות מוצגת כאלמנט המרכזי המאפיין את העיר לוס-אנג'לס. היא מהווה חלק מהריטואל של תושבי העיר. התנהגות אקסצנטרית ריטואלית מוצגת כתוצר של יציבות משמימה המאפיינת את חיי העיר. אין שום דבר חדש או מפתיע בחייהם של תושבי העיר. כך, למשל, תמיד חם בלוס-אנג'לס. האריס, חזאי של תחנת הטלוויזיה, חייב להפגין על המסך הופעה אקסצנטרית כתחליף לרוטיניות המשמימה של הצגת תחזית מזג האוויר.

מזג האוויר הקבוע והיציב הופך מטאפורה לחייו של האריס (סטיב מרטיין) הפרוטגוניסט. הסצנה הראשונה שהאריס מופיע בה נפתחת בקלוז-אפ על עיניו של הפרוטגוניסט. העיניים מסגירות עצבות. לאחר מכן ישנו קאט ללונג-שוט: הארי נראה כשהוא מדווש באופניים הממוסמרות לקרקע. ברקע נראה שלט האוסר על המבקרים לרוץ. קולו של האריס נשמע בוויס-אובר: "הייתי אומלל, אך לא ידעתי זאת, כי הייתי מאושר כל הזמן. היו לי שבעה התקפי לב... מדומים". הרעיון הוא שיש משהו מטעה במרחב הלוס-אנג'לסי – לכאורה הוא התגשמות הפנטסיה אודות גן-עדן (השמש זורחת תמידית, שפע של זמן פנוי, פעילות ספורטיבית) ומספק תנאים אופטימליים לאושר אין קץ, אך למעשה שגרת גן-העדן הופכת את הקיום האנושי לאומלל. תנועת הסרק של האופניים, האיסור על ריצה – כלומר, האיסור לנוע במסלולים אלטרנטיביים מקבעת מצב של רוטינה מתמשכת ומאמללת. בהמשך הסצנה, המתרחשת בפארק שעשועים, מפרק האריס

ציטטה אותה הוא מייחס לשייקספיר המשווה את לוס-אנג'לס ל"גן-העדן האחר". אלא שגן-העדן הזה הוא פגום, חסר. בהמשך הסרט ינסח האריס משפט על חלון ביתו: "bored beyond belief".

סבלו של האריס מתבטא גם ברומן הממושך והמשמים שהוא מנהל עם טרודי. הסרט מסמן למעשה את היעדרם של קשרים רומנטיים אמיתיים כמקור לסבל. התקפות הלב המדומות אותן מזכיר האריס בתחילת הסרט הופכות מטאפורה לזוגיות שגויה שהשתמרה זמן רב מדי.

הופעתה של שרה בחייו של האריס מסמנת את רגע שבירת השגרה. נוכחותה במרחב תרפא ותגאל את ליבו הכאוב והדואב של האריס, אך גם את ליבה שלה. ברגע בו הם חולקים מרחב משותף במסעדה הקליפורנית, הולכים ומטשטשים דפוסי התנהגותם האקסצנטריים. שרה נראית באמצעות סדרה של קלז-אפים מתבוננת בגבר ואישה בלבוש קלאסי של חתן וכלה מתקרבים זה לזה ומתנשקים. ברקע נשמעת מוסיקה נון-דיאגטית רכה ורומנטית. האריס עוקב במבטו אחר מושא מבטה של שרה – הוא רואה מה היא רואה, ומבין מדוע היא מתרגשת ומוחה דמעה מעיניה. כשהוא מציע לה ממחטה, היא משיבה במעין התנצלות: "וואני חשבתי לעצמי כל הזמן הזה שהתבגרתי – מסתבר שזה לא נכון". ההתבגרות, בהקשר זה, קשורה לסוג מסוים של התחסנות – לא להתרגש יותר ממעמדים טקסיים כמו חתונה. באופן הזה מסמן הסרט את שרה לא רק כמי שכמהה לאהבה, אלא גם כמי שעדיין מעניקה משמעות רבה לטקסים מסורתיים המתלווים לאיחוד. מבטו המשתתף והמזדהה של האריס מגדיר כמיהה זו כמשותפת לשניהם.

בסיום הארוחה במסעדה נפרדים הפרוטגוניסטים זה מזו. האריס נוגע קלות בזרועה. רגע הנגיעה מצולם מנקודת מבטו של הפרוטגוניסט: הצילום בהילוך איטי מאריך ומשהה את הרגע וגם מעניק לו ממד הזוי. בתוך כך נשמע האריס בוויס-אובר: "ישנם שלושה מקומות קדושים בעולם... אחד מהם הוא המסעדה הקליפורנית בשדרות סנסט, שם נגעתי בה לראשונה". מיד לאחר הפרידה משרה ישנו שוט המראה שוב את הזוג הטרי והמאושר כשהם נעים לכיוון עומק הפריים, אל האופק. כך, באמצעות המצלמה והעריכה, מצביע הסרט שוב על הפוטנציאל הרומנטי הגואל הטמון בקשר בין שרה להאריס.

בהמשך הסרט, בסצינת רחוב לילית, ישחזרו האריס ושרה מעמד זה. הם נעצרים ליד חלון ראוה המעוצב באמצעות שלל אורות צבעוניים ומתנשקים. הנשיקה הסוערת והלוהטת לוקחת אותם עמוק אל לב ליבו של המרחב הפסיכדלי שהאורות ייצרו. הם מוצאים את עצמם כאילו היו בגן-עדן (התנועה מצולמת בהילוך איטי, דומיננטיות של צמחייה ירוקה, יונים לבנות מעופפות) – אך לא כמבוגרים, אלא כילדים. שרה היא ילדה קטנה הנועלת נעלי עקב אדומות הגדולות מכפי מידתה. הם נראים כאילו היו אחים/נפשות תאומות. הם מביטים זה בזה ומתנשקים. הרעיון הוא שאהבה אמיתית קשורה לגורל – הם כאילו נועדו זה לזה מאז היותם ילדים קטנים.

משפט המפתח שחוזר לאורך כל הסרט הוא: "תן לנפש שלך להשתחרר, והגוף יבוא בעקבותיו". הרעיון שהוא שהנפש עצמה נותרה היולית –אך חסומה. הנפש אינה משתנה – צריך רק לשחרר אותה מעכבות. במהלך הסרט אומר האריס לשרה כי היא מכחישה את הרגשות האצורים בתוכה. וכי "עליה להשתחרר". הוא מגיב בהפתעה כאשר שרה מציעה לו לגאול עצמו מהכבלים בהם הוא נתון: "אני יוצא במחול בכל פעם שאני רואה אותך". שרה משיבה לו: "אתה משתעשע, עושה המון רעש – לכל אחד מאתנו יש דרכים להגן על עצמו מפני פגיעה". הויכוח או הקונפליקט בין הזוג נסוב בעצם סביב סוגיית האקסצנטריות – הכובע הבומבסטי של שרה, כמו התנהגותו החריגה של האריס (נוהג להיכנס למוזיאונים ולרכב על סקיט-בורד, תוך שהוא מתועד באמצעות מצלמת הווידאו של ידידתו; ההגשה הפרועה והאנרכיסטית של תחזית מזג-האוויר) הם ביטויים שונים של אקסצנטריות המחפה על פגיעות רבה.

ואכן, מה שמאפיין את חלקו האחרון של הסרט הוא השתחררות הדרגתית מתחפושות. התנהגותם של הפרוטוגוניסטים נעשית סולידית ובוגרת יותר. האריס מפסיק להגיש את תחזית מזג האוויר ועובר להגיש את מהדורת החדשות. שרה אינה חוששת יותר לשחרר את מעשה האהבים אשר איחד את הוריה ונענית לחיזוריו של האריס. ארשת פניה של שרה עוברת טרנספורמציה – היא נראית עתה מבוגרת ורצינית יותר. כאשר האריס מחזר אחריה על חוף הים והיא שואלת אותו מהי התכלית של האיחוד ביניהם, הוא עונה לה: "חתונה, ילדים, זקנה, מוות – מה אני יודע?". בסוף הסרט מסכם האריס את סיפורו: "יש שני דברים שלמדתי. דבר אחד הוא שיש מישהו בעולם עבור כל אחד ואחד. הדבר השני הוא שיש רומנטיקה גם בעיר לוס-אנג'לס". כל הסימנים הללו מצביעים על נטישת האקסצנטריות לטובת התנהלות שפוייה ובוגרת יותר. תחושה של שחרור אינה צריכה להתבטא באמצעות אימוצם של דפוסי התנהגות אקסצנטריים או מטורפים, אלא באמצעות "שחרור אמיתי של הנפש".

בהקשר זה, משתנה גם מעמדן של המלים שהאריס עושה בהן שימוש. קודם לכן, כפי שהוזכר, הוא נהג לפרק ציטוטים משל שייקספיר או שפך טונות של מלים חסרות משמעות אודות מזג האוויר. אך ברגע הקריטי בעלילה, כאשר שרה שואלת אותו מה הוא יעשה אם היא תחליט בכל זאת לעזוב את לוס-אנג'לס ולחזור ללונדון, הוא משיב:

"All I know is on the day your plane was to leave, if I had the power, I would turn the winds around, I would roll in the fog, I would bring in storms, I would change the polarity of the earth so compasses couldn't work so your plane couldn't take off".

מבע פיוטי/פואטי זה מבטא לא רק את יחסו הרומנטי והרציני של האריס כלפי שרה, אלא גם את העובדה שעתה, בנוכחותה של שרה, הוא התעורר לחיים. במקביל, גם חייה של שרה השתנו: קשריה הרומנטיים הלא מחייבים מומרים באיחוד הטרנסקסואלי יציב ו"נצחי" הכולל מעגל שלם

של חיים: "חתונה, ילדים, זקנה, מוות". האקסצנטריות הרוקית וחסרת התוחלת מוחלפת לטובת מעגל חיים צפוי, אך בעל משמעות.

טרנספורמציה זו שחווים הפרוטגוניסטים בסרט *L.A. Story* ממוות לחיים מאפינת גם את גיבורי הסרט *Moonstruck*. הסרט נפתח בשוט של ירח ענק התלוי מעל קו הרקיע של מנהטן, הנחתך למונטאז' של שוטים ליליים של העיר: גשר ברוקלין, מגדלי התאומים המוארים באור יקרות, המטרופוליטן – בית האופרה, פוסטר המפרסם את האופרה לה בוהאם של פוצ'יני. מוסיקה נון-דיאגטית משמיעה את שירתו העליזה והחיונית של דין מרטין: "When the moon hits your eyes like a pizza pie, that's amore". באמצעות דיסולב משתנה הלילה ליום, והמצלמה, שקודם הציגה סדרה של שוטים סטטיים, מתמקדת עתה בפעלתנות הקדחתנית של העיר המתעוררת ליום חדש. משאית הנושאת את השלט: "מטרופוליטן אופרה", נעה בכביש ההומה. בתוך כך מדגישה הסצנה את נוכחותה של לורטה קסטורני (שר), גיבורת הסרט, הצועדת לכיוון מקום עבודתה – בית הלוויות של הקהילה האיטלקית בניו יורק. שתי סצינות אלה תוחמות, כפי שמציינת רואי (Rowe, 1995: 192) את המתחים התמטיים והצורניים המרכזיים של הסרט: התנועה מחושך לאור, אימאז'ים של חיים ומוות, הניגוד בין הפתוס של המלודרמה הרומנטית (המיוצגת באמצעות הסיפור בתוך סיפור של האופרה לה-בוהאם) לאירוניה וההומור של הקומדיה הרומנטית, שני ז'אנרים אשר באופן טיפוסי משמשים כדי לתאר נרטיב נשי. פס הקול המוזיקלי של הסרט מדגיש את המתחים בין שני ז'אנרים אלה: המלודיות המלנכוליות של פוצ'יני מעומתות מול שירתו העליזה והחיונית של דין מרטין.

העובדה ששירו של מרטין פותח וחותם את הסרט, מעניקה לקומדיה הרומנטית משקל רב יותר מזה של המלודרמה. למעשה, הקומדיה הרומנטית *Moonstruck* משנה לבסוף את התמות והמוטיבים המלודרמטיים. כך, למשל, עורך הסרט אנלוגיה בין מימי, גיבורת האופרה לה-בוהאם, שגורלה נחרץ למות ולא לממש את אהבתה לגבר אותו אהבה, לבין הפרוטגוניסטית לורטה, אשר מאז מות בעלה חיה כאילו הייתה מתה, עד שנאלה ונולדה מחדש. באופן הזה דוחה הנרטיב של *Moonstruck* את הגלורפיקציה שעורכת האופרה בכלל והמלודרמה בפרט לאהבה רומנטית המבוססת על בדידות וסבל של הגיבורה; האלטרנטיבה לאהבה הבלתי ממומשת, זו הנותרת כפנטזיה, היא אהבה שהגיבורה מממשת באמצעות נישואין לגבר שהוא גם אהוב ונחשק, אך גם חלק בלתי נפרד מהמשפחה. מוצאם האיטלקי של הפרוטגוניסטים והשימוש שעושה הסרט בסטריאוטיפים אודות האיטלקים מחזקים את הרעיון של זוגיות ורומנטיות הסובבת סביב המשפחה המורחבת.

הסרט *Moonstruck* מתמקד בשתי פרוטגוניסטיות – לורטה קסטורני ואימה רוזה (אולימפיה דוקקיס) המצויות ברגע מכריע ביחסייהן עם גברים. לורטה, אלמנה בת שלושים ושבע, עומדת להינשא לחברה ג'וני (דני איילו), שבע שנים לאחר מות בעלה. רוזה עומדת לאבד את קוסמו, בעלה ואביה של לורטה, המנסה לשכך את חרדת המוות שלו באמצעות התרועעות עם מאהבת בשם מונה. הסרט מסמן הן את ג'וני, ארוסה של לורטה, והן את המאהבת של האב כפרטנרים שגויים:

גיוני מוצג כתינוק מגודל הכרוך אחר אמו ונטול כל גינונים רומנטיים; מונה מוצגת בהקשר פתטי – היא מנסה לשווא לשמר את עלומיה שחלפו באמצעות שמלה אדומה וצמודה. במהלך הסרט יודרו הפרטנרים השגויים אל מחוץ למעגל האהבה: לורטה תפגוש את רוני (ניקולס קייג'), אחיו הטמפרמנטי של גיוני, ותתאהב בו; קוסמו, בזכות רעייתו רוזה, יבין שהמשמעות האמיתית של חייו מעוגנת במסגרת המשפחה.

כל הקשרים הרומנטיים בסרט מוצגים בהקשר של הדיכוטומיה חיים/מוות. הדבר בולט במיוחד במשולש לורטה, גיוני, רוני. לורטה מזוהה עם המוות: מאז מות בעלה היא לא העזה להתאהב יותר; את גיוני היא אינה אוהבת, אלא מחבבת כאילו היה בן משפחה. היא עובדת בבית-לוויות; שיער שיבה מעטר את תלתליה; חייה שגרתיים, נטולי הפתעות. היא מחליטה להינשא לגיוני הצפוי והמרובע משום שהיא מעדיפה זוגיות שתתנהל על מי מנוחות, ללא משברים וייסורים; היא מתעקשת להישאר "מתה" מבחינה רגשית. ההימנעות מרגש, מהכאב שהרגש עשוי לעורר, מוצגת כהימנעות מהחיים עצמם. גיוני מזוהה אף הוא עם המוות – הוא אינו מסוגל ליצור קשר רומנטי ממשי עם לורטה משום שהוא כרוך אחר אמו הגוססת. גם רוני, אחיו של גיוני, מזוהה בתחילה עם המוות – הוא מקונן ללא הרף על כי מאז איבד את ידו ואת האישה שנטשה אותו בעקבות כך, אין לו חיים. הוא בודד את עצמו מהחיים, הסתגר בתוך המאפייה שלו ונותר אדיש לחיזוריהן של הנשים מסביבו.

כך יוצר הסרט אנלוגיה בין שני הפרוטגוניסטים: שניהם איבדו את אהוביהם וכתוצאה מכך החליטו לבדוד ולנתק את עצמם מהחיים, מהתשוקה. אלא שהמפגש ביניהם מצית את תשוקתם שהוכחשה. מאוחר יותר, בדירתו של רוני, הם יתנפלו זה על זה בתאוה; כאשר רוני מרים את לורטה ומוביל אותה למיטתו בתשוקה עזה, היא אומרת לו: "אני הייתי מתה" והוא משיב לה: "גם אני". המוות שלהם קשור להכחשת מיניותם; התעוררותם לחיים מסמנת את שובו של הליבידו שהודחק.

למרות שכל הצלעות המרכיבות את המשולש הרומנטי המרכזי מזוהות, ברמה כזו או אחרת, עם מוות או הימנעות מחיים, מדגיש הסרט הבדל משמעותי בין לורטה לבין האחים. גיוני ורוני מוצגים כפגיעים ומפוחדים יותר מלורטה. גיוני מוצג כנטול כל תשוקה רומנטית, מסתגר מאחורי סינר הגדול והמגונן של אמו. גם ביחסיו עם לורטה הוא משעתק את הדפוס של הילד המגודל המבקש להסתופף תחת מרות אימהית: לורטה היא זו שאומרת לו מה מותר לו לאכול, מה ללבוש וכיצד עליו לחזר אחריה. היא מורה לו לכרוע ברך וגוערת בו כשמסתבר שהוא לא דאג לטבעת אירוסין. רוני הופך את המאפייה שבבעלותו מקלט מפני החיים. הסרט מאפיין את התנהגותם במונחים מלודרמטיים מופרזים: גיוני מיילל ביגון שהוא אינו יכול לממש את הצעת הנישואין שלו ללורטה כל עוד אמו שוכבת על מיטתה, גוססת. הוא אינו יכול לשאת את ייסורי גסיסתה של האם; רוני מבטא את כאבו על אובדן ידו ונטישתה של אהובתו באמצעות מונולוג האופייני לגיבור של מלודרמה: "אין לי חיים... מה זה חיים?... אומרים שלחם זה חיים. ואני אופה לחם, לחם, לחם. ואני מזיע, ואני צריך להיות מאושר, נכון? הביאו לי את הסכין – אני הולך לחתוך את גרוני.

אני רוצה שתראי את זה כדי שתוכלי לספר זאת לאחי ביום חתונתו". ההפרזה בה נוקטים שני האחים היא תחבולה המאפשרת להציג את סבלם המלודרמטי באור מגוחך וקומי.

בניגוד לגברים, המתמסרים לסבלם הנרקסיסטי, מוצגת לורטה כאישה פרגמטית החותרת לשנות את מציאות חייה. העובדה שהיא טעתה בהיענותה להצעת הנישואין של גיוני מוצגת כשולית ביחס לגישתה המעשית לטקס הנישואין. היא אינה מאפשרת לגיוני לחמוק מקביעת מועד מדויק לעריכת הטקס. כשגיוני שואל אותה בחרדה מדוע צריך לקבוע תאריך, מדוע זה צריך להיות כל-כך מוחלט, היא משיבה לו שכדי לתכנן חתונה צריך לקבוע מועד, כלומר צריך להתחייב. גם ביחסיה עם רוני היא מגלה דומיננטיות ונחרצות: היא, בניגוד לפועלות במאפייה, אינה מתרשמת מנאומו המלודרמטי ורווי הפתוס. היא מציעה לו לעלות לביתו ומכינה לו סטייק עסיסי ומדמם לארוחת צהריים כדי לחזק אותו. הפער בין סבלו הקיומי של רוני ("אין לי חיים... מה זה חיים?") לבין הפתרון הגשמי והפרודוקטיבי של לורטה (סטייק מדמם כדי להמריץ את מחזור הדם) מייצר סיטואציה קומית אשר גם ממקמת כל אחד מהם בהקשר ז'אנרי אחר: הפרוטגוניסט רוני ממוקם בזירה של המלודרמה בעוד שהפרוטגוניסטית לורטה ממוקמת במרחב של הקומדיה הרומנטית.

ועם זאת, תנועתם מהספרה של המוות לספרה של החיים מוצגת כמשותפת. כאשר לורטה מנסה להסביר לו מה הבעיה שלו במונחים פסיכולוגיים קלישאיים, הוא עוצר את שטף דיבורה באמצעות הצמדת שפתיו לשפתיה. פגישתם הראשונה במאפיית הלחם הלוחטת מציתה בשניהם תשוקה שהייתה חבויה זמן רב. זהו רוני שגם מצליח להשפיע על לורטה לצאת עמו לאופרה, ולחוות חוויה אסתטית ורומנטית מפעימה. הוא גם זה שלא מוותר עליה כאשר נדמה שהיא מבקשת לסיים את הרומן האסור ביניהם. לורטה, אם כן, גואלת את רוני מהמוות שהוא כפה על עצמו באמצעות ההסתגרות במאפייה; ההתמכרות הנרקסיסטית לרחמים עצמיים; תפיסתו את החיים במונחים מלודרמטיים המקושרים עם מוות. ואילו רוני גואל אותה מנישואים שגויים לאחיו, המוצגים במונחים של מוות משום שאינם נובעים מאהבה אלא מתפיסה פרגמטית של מוסד הנישואין – תשוקתה לממש את חלומה להיות כלה. באמצעות רוני היא אכן תשוב להיות כלה, אך היא תעשה זאת ממניעים רומנטיים ולא פרגמטיים.

הסרט מסתיים במרחב הביתי של משפחת קסטורניני, שם חוגגת המשפחה המורחבת החדשה את אירוסיה של לורטה לרוני ואת ההתפייסות של הורי לורטה – רוז וקוסמו. חברי המשפחה מתכנסים סביב שולחן האוכל במטבח, ומרימים כוסית שמפנייה לכבוד האיחוד הכפול, תוך שהם מברכים בקריאה: "לחיי המשפחה". המצלמה נעה באיטיות מהמטבח לעבר סלון הבית, תוך שהיא עוקבת אחר סדרה של צילומי פורטרט משפחתיים עד שהיא נעצרת על פורטרט של זוג מבוגר – תצלום שאמור לייצג את האב והאם המייסדים, המיתיים. כאשר עולה רשימת הקרדיטים, מוחלף התצלום שמייצגת את העבר, את ההתחלה בתצלום עדכני של המשפחה. באופן הזה נבנית תחושה של רצף, המשכיות – קו לינארי נמתח בין העבר להווה. ורצף זה מושג הן באמצעות השמירה על אחדות המשפחה והן באמצעות אהבת "אמת".

מיקומה של הרומנטיקה והאהבה בהקשר של מסגרת המשפחה מאפיינת גם את הסרט *One Fine Day*. שני הפרוטגוניסטים של הסרט, ג'ק (ג'ורג' קלוני) ומלאני (מישל פייפר), הם גרושים המטלטלים בין קריירה המצויה בסכנה מתמדת לבין מחויבותם ההורית. הסרט מתאר יום אחד טיפוסי בחיי שניהם. בסופו של אותו יום הם ימצאו את עצמם חבוקים יחד, תשושים מיום עבודה מפרך. בתחילת אותו יום הם מוצגים כישויות נפרדות ועוינות. בסופו של היום הם מוצגים כיחידה משפחתית הרמונית ומלוכדת. סוף הסרט מבליט לא רק את הזוגיות שנוצרה בין ג'ק למלאני, אלא גם את חשיבות מקומם של הילדים במסגרת זו: המצלמה מציגה את הפרוטגוניסטים שוכבים על הספה כשמעליהם רוכנים שני הילדים, מאגי וסמי, שזה עתה סיימו לצפות בסרט *Wizard of Oz The*. המצלמה נעה אחורה, יוצאת דרך חלון הבית. החלון משמש אמצעי מסגור נוסף לזה של הפריים. הרגע הרומנטי, אם כן, מופקע מההקשר הצר של בני הזוג עצמם ומוצג בהקשר הרחב של תא משפחתי. באמצעות המיוזיקל הקלאסי מחזק הסרט את הרעיון לפיו אהבה ורומנטיקה אמיתית יש לכוון סביב הבית והמשפחה.

מה שקורה עד לרגע האיחוד ההטרוסקסואלי/משפחתי הוא תהליך למידה שחווים שני הפרוטגוניסטים. ג'ק ומלאני מחמיצים את הטיול הכיתתי בו לומדים ילדיהם. האשמה נופלת על ג'ק, שלא טרח להקשיב להנחיותיה של בת זוגו לשעבר, קריסטיין. זו הנחתה אותו שעליו להתקשר למלאני כדי לתאם את הסעת הילדים לביה"ס. הסרט מציג את הדמויות הנשיות/אימהיות כאחראיות ואילו דמויות האב מוצגות כאינפנטיליות חסרות אחריות. ביתו של ג'ק נראה הפוך ומבולגן, כאילו היה בתהליך שיפוץ מתמיד. ביתה של מלאני, לעומת זאת, נראה נקי ומאורגן להפליא. היא אינה הולכת לישון לפני שהיא מסיימת לארגן את כל הסידורים הקשורים למחרת היום. ג'ק, לעומתה, נראה זחוח דעת, מחויך, מאמין שהכל יסתדר מעצמו. הוא משתולל ומשתעשע עם ילדתו מאגי, למרות שעליהם למהר לביה"ס. בשל שאננותו הוא מוצא את שערי בית-הספר נעולים – מאגי בתו, כמו סמי, בנה של מלאני, מחמיצים את הטיול.

ג'ק, בניגוד למלאני, לא רואה בכך אסון גדול. הוא מציע למלאני להיעזר זה בזה כדי לשרוד עוד יום עבודה מפרך. תגובתה של מלאני רצינית וצוננת: "אני לא צריכה עזרה. אבל גם אם הייתי צריכה, אתה האחרון שהייתי פונה אליו.. אתה מתנהג כמו 'אקס' טיפוסי". באופן הזה מגדיר הסרט את מערך הכוחות בין גברים ונשים: גברים הם אינפנטיליים וחסרי אחריות, שלא ניתן לסמוך עליהם; נשים, בשל כך, נאלצות לגלות אחראיות יתר. ההבדל המגדרי שהסרט משרטט ביחס להבדלים בתפיסת מושג האחריות מתבטא היטב באחת המריבות בין הפרוטגוניסטים: מלאני מציינת כמה קשה להיות ילד; ג'ק סבור שדווקא נהדר להיות ילד; מלאני בתגובה מקנטרת אותו: "אתה בטח צריך להבין בזה"; ג'ק משיב לה: "אם תאהבי את הבחור שלך כמו ילד, הוא יהפוך לבסוף לגבר"; מלאני משיבה בזעם: "אני לא יכולה לסבול אנשים המאשימים אנשים אחרים בבעיות שלהם. זה כל-כך 'ניינטיז'". אתה מאשים את אימא שלך בתסביך הפיטר-פן שלך"; ג'ק לא נותר חייב: "ולך יש תסביך קפטן הוק".

דיאלוג טיפוסי זה מציע את הסיבה המרכזית להיעדר קשרים יציבים בין גברים ונשים: גברים זקוקים לדמות נשית חמה, אוהבת ומגוננת אשר תתפקד כאם וכרעיה; נשים, לעומת זאת, אינן מוכנות או מסוגלות למלא יותר תפקיד זה – הן עסוקות בקריירה שלהן ואינן מוכנות לשמש בתפקיד הורי כפול. הן מבקשות לצמצם את הורותן לילדים "אמיתיים" ולא למבוגרים המתעקשים להישאר ילדים או להתבגר בחסותה של דמות נשית/אימהית. חוסר יכולתם של גברים להתרגל להגדרת המצב החדש שמכתיבה האישה החדשה כופה למעשה מבנה משפחתי חד-הורי. ועם זאת, "האשם" בהיעדר זוגיות אינו קשור אך ורק באינפנטיליות גברית, אלא גם בחומה הבצורה שמציבות נשים סביב עצמן במסגרת הגדרת זהותן העצמית החדשה. תשוקתן להסתדר בעצמן, מבלי להזדקק לדמות גברית תומכת, מתישה אותן והופכת את חייהן לאומללים. יתרה מכך, הסרט מציג את התבצרות העצמית של מלאני כהרה אסון עבור ילדה, סמי. סמי נזקק לדמות הורית-גברית אשר תסייע לו בעיצוב זהותו העצמית. ניסיונה של מלאני למלא את תפקיד האב והאם גם יחד נדון לכישלון.

הסרט, אם כן, מקפיד להציג את פגמיהם וחסרונותיהם של ג'ק ומלאני באופן מאוזן. שיחת טלפון בה מכריזה מלאני בפני אחותה: "אם אי פעם אגלה התעניינות כלשהי בגבר, תירי בי", מתאזנת מיד בסצנה בה נראה ג'ק אצל הפסיכולוג מתוודה שהקשר הטראומטי שלו עם אשתו לשעבר גרם לו להפסיק להתעניין בנשים. האיזון נשמר גם באמצעות האיבה שרוחשים ילדי הפרוטגוניסטים זה לזו: שניהם מכריזים שהם אינם רוצים לשבת אחד ליד השני; סמי מודיע למאג'י שאימא שלו שונאת את אבא שלו; מאג'י משיבה שגם אבא שלה שונא את אימא שלו. כמו כן, הם שולחים זה לזה מסרים עוינים באמצעות הטלפונים הסלולריים של הוריהם.

במהלך הסרט מחליפים הפרוטגוניסטים בטעות את הטלפונים הסלולריים שלהם. תחבולה נרטיבית זו משמשת מצד אחד להגברת העוינות ההדדית ביניהם, ולתלות מצד אחר. מיטיב לבטא זאת ג'ק שמציע למלאני: "אולי נוותר על העוינות ונחליף הודעות?". תלות טכנית זו הופכת במהלך הסרט לשיתוף פעולה מוצלח בין הפרטנרים. הם מחלקים ביניהם את היום לשתי משמרות – כל אחד מהם מופקד על הילדים לפרק זמן המאפשר להם למלא את משימותיהם במקום העבודה. שיתוף פעולה זה מוצג כפרודוקטיבי – שניהם נהנים מיום עבודה מוצלח במיוחד: ג'ק חושף פרשת שחיתות בעיריית ניו-יורק; מלאני מציגה מודל ארכיטקטוני שזוכה להתעניינות והערכה רבים.

הצלחתם במרחב הציבורי משפיעה ישירות על האינטראקציה ביניהם במרחב הפרטי והאינטימי. השימוש התכוף במסך החצוי כביטוי לעוינות ונפרדות נעלם לטובת הצגת מרחב אחיד. קיומו של מרחב זה מתאפשר הודות לתהליך הלמידה שחווי שני הפרוטגוניסטים: מלאני לומדת להיעזר בג'ק, מבינה שהיא אינה אישה מושלמת, וכי היא אינה מסוגלת להספיק לעשות כל מה שהיא הציבה לעצמה בתחילת היום; ג'ק לומד שיש רגעים בחיים שבהם צריכים להיות רציניים, וכי הרבה פעמים משחק היווה עבורו אמצעי בריחה והכחשת עובדת היותו אדם בוגר. בעיקר הוא מבין שמסגרת זוגית משותפת צריכה להתבסס על שוויון ובגרות. ומה ששניהם מבינים הוא שמסגרת זוגית הטרוסקסואלית מאפשרת לשרוד את החיים בכרך האורבני באופן ההופך את

הקיום לנסבל יותר. למעשה מהדהד משפט המפתח של הסרט *"there is The Wizard of Oz no place like home"* לאורך הסרט כולו; במציאות תובענית וקשה כמו המציאות הניו-יורקית, בית ומשפחה עשויים להוות מעין מקלט/מפלט, מרחב המציע פיצוי לגהנום בחוץ. במובן זה, סצינת הסיום, המתרחשת בבית, מבטאת את הרומנטיקה של פרטנרים אלה בצביונה המובהק ביותר: הרחק מההמון הסוער, בלב לבו של המרחב הביתי/משפחתי מצטנפים יחד חברי התא המשפחתי החדש/ישן וכאילו מגוננים זה על זה. וכאשר יוצאת המצלמה החוצה, העיר ניו-יורק כבר לא נראית מאיימת ומפחידה אלא רכה ורומנטית. על רקע המראה הלילי של העיר נשמע השיר החותם את הסרט: "כל עוד אנחנו שניים, יש לנו את כל העולם. וכשהעולם נגדנו, יש לנו זה את זה להתנחם זה בזה".

נטייתו של קטגוריה ז'אנרית זו למקם את הרומנטיות בהקשר מסורתי/משפחתי מאפיינת גם את הקומדיה הרומנטית *French Kiss*. סרט זה עושה אמנם שימוש באלמנטים המזוהים עם קטגוריית הגבר המחנך/אישה תלמידה - בעיקר באמצעות האינטרטקסט שלו עם קומדיות רומנטיות כמו *Green Card* (פרוטגוניסט צרפתי גס רוח אך שרמנטי) ו- *It Happened One Night* (הלינה המשותפת בבית מלון בקאן, כששני הפרוטגוניסטים ישנים באותו חדר במיטות נפרדות; האימפוטנציה הזמנית של לוק) - אך נטייתו הכללית היא להציג את תהליך הלמידה כאקט שחווים שני הפרוטגוניסטים.

קייט (מג רייאן) מוצגת כבחורה שמרנית וקונבנציונלית. פחדי הטיסה שלה מבטאים את חרדתה מפני שינויים - הפחד לנוע ממקום למקום, לקחת סיכונים. היא מחליטה לקחת קורס תרפויטי שתכליתו להפחית את חרדותיה, והמדריך מציע לה לחשוב על בית האבן הקטן, עליו היא מפנטזת כל הזמן. בסיום הסרט היא אמנם תמצא את בית חלומותיה, אך בעיר אחרת ובמדינה אחרת - בכפרים הציוריים של דרום צרפת.

עד אז היא רוקמת את חלומותיה הקטנים והבורגניים - חתונה, ילדים, משפחה, קניית בית פרטי יחד עם צ'רלי, הפרטנר השגוי שלה. הסרט אינו מתייחס לחלומות עצמם באופן ביקורתי - אלא לאופן המכני והלא ביקורתי בו מבקשת קייט לממש אותם. בן זוגה צ'רלי נתפס בעיניה למעשה כאובייקט עליו היא משליכה את רצונותיה ותוכניותיה, ולא פרטנר אמיתי שאותו היא אוהבת.

צ'רלי נוסע לצרפת, והיא אמורה להצטרף אליו מאוחר יותר. אלא שפחד הטיסה שלה, יחד עם סלידתה מהעיר מונעים זאת. בעיניה של קייט, החיים בצרפת בכלל ובפריס בפרט הם כאוטיים: כולם מעשנים שם ושותים גבינות עתירות כולסטרול. בדיעבד, סלידתה מצרפת, כמו גם פחד הטיסה שלה מייצגים את הפחד שלה מהחיים, מהאהבה, מסקס - כפי שמסביר לה לוק (קווין קליין), הפרוטגוניסט.

תשוקתה של קייט למסגרת יציבה, שגרתית, צפויה מתערערת במהרה כשצ'רלי מתקשר אליה בטלפון מפריז מודיע לה שהוא התאהב באישה אחרת, ולכן החליט להיפרד ממנה. למרות שנכשלה בקורס הסימולטורי שנועד להפיג את חרדת הטיסה, טסה קייט לפריז כדי להחזיר את צ'רלי אליה. לא אהבתה הגדולה אליו מפיגה את פחד הטיסה שלה, אלא עצם חרדת השינוי. היא מסרבת להשלים עם העובדה שכל חלומותיה נגוזו ברגע – הרעיון להתחתן ולהקים משפחה עם צ'רלי.

צ'רלי נוטש אותה עבור אישה אותה הוא מתאר בפני קייט במונחים פיוטיים: "היא כמו שיר/סונטה, כמו מהסרטים", ובכך מדגיש עד כמה קייט אפרורית ומשעממת לעומתה. הגיבורה היא מורה ותיקה להיסטוריה, אך מוגבלת למדי: מגבלותיה אינן מאפשרים לה לטוס כדי לראות אתרים ומוזיאונים בעלי חשיבות היסטורית, ולכן ידיעותיה אודות האירועים והמקומות ההיסטוריים מצומצמות למה שהיא שואבת מספרי הלימוד.

במטוס היא פוגשת בלוק, גבר צרפתי שתוי, הגורר אותה במהרה לשיחה ערה אודות רומנטיקה וסקס. הוא מתבדח על חשבון מיניותה הבתולית. הוא מתאר אותה עושה סקס כמו ארנבת – באופן מכני וללא שום תשוקה. בתוך כך הוא מתפאר בפניה אודות ניסיונו המיני העשיר עם מגוון של נשים. קייט מודה שהיא לא עשתה את זה כבר חודשיים – אבל מצטדקת בטענה שהדבר נובע מסיבות טכניות בלבד – מעבר בין שתי משרות שונות.

האיזון נוצר בהמשך, כאשר מסתבר שגם לוק לא עשה זאת הרבה זמן: הוא במצב של אימפוטנציה זמנית. באופן הזה הסרט לא רק מאזן ביניהם אלא גם "מטהר" אותם, מעניק להם מחדש את בתוליותם – בדיוק כפי שהסרט *One Fine Day* עושה זאת ביחס לג'ק ומלאני. קייט ולוק מדברים גם על רומנטיקה. עבור קייט: "a kiss is where the romance is". היא שואלת את לוק: "Do you believe in love, the kind that last forever, of one man for one woman?" במסגרת העימות והקנטרנות ההדדית הוא עונה לה שזוהי שאלה לא מעניינת של ילדה אינפנטילית המאמינה באגדות. בכך נחשף הפגם בו לוקה לוק – יחסו הציני והמתנשא לשאלותיה של קייט הן ביטוי לבעיה בלתי פתורה ביחס לאהבה ורומנטיקה.

בתוך כך מסמן הסרט את המפגש בין הפרוטגוניסטים כרגע של שינוי. הישירות והבוטות שכופה לוק על קייט מעוררות אותה. תחושות הזעם שהיא מבטאת בתגובה להתנשאותו משכיחות ממנה את פחד הטיסה. במהלך המסע המשותף שלהם מלמד אותה לוק גם כיצד לכבוש בחזרה את ליבו של צ'רלי אהובה. הוא אומר לה: "גברים רוצים מה שכבר היה להם ועכשיו כבר איננו". כמו כן הוא גם מסייע לה לבנות את עצמה כאובייקט מיני מושלם – כאילו הייתה העתק של אותה אלה צרפתייה שצ'רלי התאהב בה נואשות. האובייקטיביזציה העצמית של קייט אינה נבנית לצורך הנאתו הסקופופולית והפטישיסטית של לוק, אלא מוצגת כטקטיקה לגיטימית שנשים רשאיות לאמץ כדי להשיג את מטרותיהן במסגרת מלחמת המינים.

במקביל מבקרת קייט את לוק על חוסר יכולתו להתחייב. באמצעות קייט, יוצר הסרט זהות בין חוסר מחויבות לבין אימפוטנטיות. הדבר מתבטא אצל לוק הן בהיעדר כל קשרים רומנטיים והן בקושי שלו לעבד את חלקת האדמה הפורייה שהוריש לו אביו.

בנוסף, מבליט הסרט תכונות דומות המשותפות לשניהם: שניהם מוצגים כמי שמתקשים להחזין ולבטא את בעיותיהם בגלוי, ובמקום זאת מעדיפים לנצור אותן "בפנים". קייט אומרת ללוק: "אדם צריך לבטא, לא להדחיק את מה שהוא מרגיש בפנים". לוק עונה לה באירוניה: "אם כך, אז את בוודאי אחד האנשים הבריאים בעולם".

במהלך המסע לקאן, שתכליתו המוצהרת היא להשיב את צ'רלי לחיקה של קייט, הם הופכים להיות ידידים המצליחים לשנות זה את זה. נוכחותו של כל אחד מהם בחייו של השני מאפשר להם להגיע לתובנות עצמיות הדדיות: קייט אומרת על עצמה שבילתה כל חייה הבוגרים בניסיון להתגונן מפני מצבים לא צפויים. היא מבינה שאין שום בית/עיר/מדינה אשר תספק הגנה טוטלית, ששום קשר אינו מוגן מפני משברים. ניסיון זה לגונן על עצמך פירושו חיים משעממים. לוק מבין שכל חייו ברח ממחויבות, ולכן הוא נותר תלוש, נטול זהות. בסופו של הסרט מתממשת אהבתם במרחבים המוריקים והכפריים של דרום צרפת¹⁶. לוק מגדיר את זהותו הן במונחים רומנטיים (נישואים לקייט) והן במונחים אישיים (קשר לאדמה, פיוס עם המשפחה). קייט מממשת את חלומה למסגרת ביתית יציבה וחמה עם גבר אותו היא אוהבת.

מג ריאן¹⁷, המגלמת את קייט בסרט *French Kiss*, היא שחקנית המזוהה יותר מכל שחקנית קולנוע אחרת עם ז'אנר הקומדיה הרומנטית בשנות ה-80 וה-90. כל הקומדיות הרומנטיות בהן השתתפה שייכות לקטגוריה זו של קומדיה רומנטית, המתאפיינת בשוויון בין המינים ובתהליך למידה הדדי. כמעט בכל הקומדיות הרומנטיות בהן היא השתתפה במהלך סוף שנות ה-80 ולאורך כל שנות ה-90 היא הציגה דמות נשית המהווה אידאליזציה של הזוגיות ההטרוסקסואלית השוויונית. בהרבה מקרים היא מגלמת נשים קרייריסטיות המצליחות לממש את עצמן בספרה הציבורית, אך בו בזמן היא מבטאת לויאליות - אמון ונאמנות לרעיון הזוגיות. הקריירה המצליחה שלה אינה מאיימת; הצלחתה אינה מהווה איום עבור הגבר או עבור נשים העובדות בסביבתה. כמו כן, הקריירה שלה אף פעם אינה עומדת בסתירה או בקונפליקט לרעיון התא הזוגי/משפחתי.

הכוכבות שלה, כפי שהיא מיוצגת על המסך, אינה גדולה מהחיים. היא רחוקה מהדימוי של האישה המאיימת. היא מקרינה תמימות ומתיקות: שיני התינוק הצחורות שלה, אפה הסולד, שיערה הגולש והבלונדיני. הממד המיני של נשיותה אינו נמחק, אך מוצג באופן מוצנע ובלתי מאיים. גם בסרט *Addicted to love* (מכורה לאהבה, 1997), בו היא מפגינה הופעה מינית אקסצנטרית יחסית - היא נראית לראשונה על המסך כשהיא רכובה על אופנוע מסיבי ובחליפת עור שחורה ובוהקת - אינה מצליחה לפגום בפרסונה הקולנועית המהוגנת והסולידית שלה. גם בסרט זה משתנה הופעתה באופן הדרגתי לטובת הופעה המקושרת עם מסורתיות ומשפחתיות.

לא במקרה היא מזוהה עם שלוש קומדיות רומנטיות מצליחות במיוחד שהופקו בין סוף שנות ה-80 לסוף שנות ה-90: *You've got ; Sleepless in Seattle ; When Harry Met Sally* (1998). סרטים אלו נכתבו ובווימו ע"י רוב ריינר ונורה אפרון – שני יוצרים בולטים במיוחד של הז'אנר בתקופה זו. במידה רבה מזוהים יוצרים אלה עם צביונה המיוחד של הקומדיה הרומנטית בעשורים אלה. המוטיבים המאפיינים קומדיות רומנטיות אלה – הפרופיל הסוציו-תרבותי היאפי של הפרוטגוניסטים, השימוש בעיר ניו-יורק כאתר רומנטי משמעותי, המורכבות האינטרסקטואלית, מרכזיותה של המשפחה ושל ערכים מסורתיים והשימוש בפס-קול מוזיקלי ("old-fashioned music") – מהווים דוגמא עכשווית לאופן בו יוצרים עשויים להטביע את חותמם בתוך מסגרת ז'אנרית¹⁸. כמו כן, העובדה שקומדיות רומנטיות אלה הן תוצר של שיתוף פעולה בין יוצר ויוצרת תרם בוודאי לשוויון הכוח בין המינים המאפיין סמי-טרילוגיה זו.

כך היינו, כך גם נהיה: *When Harry Met Sally*

קומדיה רומנטית זו הפכה לאחד הטקסטים העכשוויים הבולטים ביותר וגם לאחד הטקסטים המרכזיים בהיסטוריה של הז'אנר. הסיבה לכך קשורה לאופן האינטנסיבי והמרוכז בו עוסק הסרט במכלול המרכיבים הבונים את האינטראקציה בין גברים לנשים: אפשרות קיומה של ידידות בין המינים, היחס בין ידידות לאהבה, הקשר בין מין לג'נדר, תפיסת מוסד הנישואין, רומנטיקה ונישואין. סוגיות אלה נדונות במהלך הסרט תוך החיאה של הקודים והקונבנציות של הקומדיה הרומנטית הקלאסית.

הסרט עוסק בשאלה הנרמזת משמו של הסרט: מה קורה כאשר גבר פוגש אישה? מה קורה כשהארי פוגש את סאלי? התשובה לשאלה מעוגנת בתוך המסורת של הז'אנר – המפגש בין הפרוטגוניסטים מייצר נרטיב המסתיים בהכרח באיחוד הטרנסקסואלי. ועם זאת, הדינמיקה של הז'אנר מאפשרת לייצר וריאציות שונות של נרטיב העל. כלומר, מצד אחד זה אותו סיפור. מצד אחר, זה לא בדיוק אותו סיפור. היכולת האין-סופית לאלתר ביחס לנרטיב העל קשורה ללוגיקה הפנימית של הז'אנר, אשר כשלעצמו משתנה כתוצאה משינויים חברתיים ותרבותיים.

החל מסוף שנות ה-70 משתנה השיח אודות תרבות האינטימיות באמריקה. האתוס המיני הליברלי החל לעמוד למבחן ביקורתי. הטענות שהועלו נגד שיח זה התמקדו בתוצאות הלא רצויות של סגנון חיים מתירני המעמיד במרכז את המוטיבציה ואת התשוקה המינית של היחיד – סכנות הקשורות לחיסולו של התא המשפחתי, ניכור, אובייקטיביזציה מינית, חוסר יציבותם של קשרים אינטימיים, מחלות מין (איידס). קרוטניק (Krutnik, 1998: 16) מצטט כתבה שהתפרסמה ב-1984 ב-*Time* בכתבת שער שכותרתה היא: "The Revolution is Over". בכתבה נטען שהאובססיה הלאומית ביחס לסקס הולכת ודועכת ובני אדם מגלים מחדש את הקסם שיש בחיזור וברומנטיקה, והתשוקה לקיים יחסי מין כבר לאחר הפגישה הראשונה או השנייה הולכת ודועכת לטובת היכרות מעמיקה יותר עם הפרטנר/ית. גברים ונשים רבים מתחילים לגלות מחדש את הקסם הטמון בערכים מסורתיים כמו נאמנות, מחויבות, נישואין. ביטויים מסוימים כמו

"אינטימיות" או "עבודה על היחסים" הופכים בון טון בשיח הנוכחי של התרבות האינטימית באמריקה.

המרחק בין אופן השיח הליברלי לאופן השיח הפוסט-ליברלי אודות זוגיות, רומנטיות, אינטימיות ומיניות מתבטא בשוני הגדול בין סרטו של וודי אלן, *Annie Hall*, לסרטו של רוב ריינר *When Harry Met Sally*. בעוד שסרטו של אלן מבטא ספקנות רבה ביחס לאפשרות לכונן זוגיות נצחית שבמסגרתה נאלצים בני הזוג לוותר או להתפשר, סרטו של ריינר בודק סיכויי האיחוד מחדש ומביע אופטימיות רבה ביחס לאופציה זו. הסרט עוקב אחר הארי וסאלי החל מהרגע בו סיימו את הקולג' ב-1977 (שנת הפקת הסרט *Annie Hall*) ועד להתבגרותם והבשלתם של הזוג בסוף שנות ה-80 כשבני הזוג יוצרים ביניהם קשר זוגי אינטימי מהסוג שלא היה אפשרי עשור קודם לכן.

הסרט מסתיים באופן שלא יכול היה להסתיים אם היה קורה ביניהם משהו באותו מסע משותף של הפרוטגוניסטים משיקגו לניו-יורק. העובדה שבמהלך הנסיעה לא התקיימה כל אינטראקציה מינית, למרות שלאורך כל המסע הם לא מפסיקים לדבר על מין, היא זו שאפשרה להארי וסאלי לממש זוגיות יציבה וקבועה בשלהי שנות ה-80. הסרט כאילו מסמן שאינטראקציה מינית במהלך המסע הייתה שמה קץ לכל אפשרות לקשר בעתיד. העובדה שהם "צלחו" את שנות ה-70 ללא מין משמשת בסיס איתן לקשריהם האינטימיים והרומנטיים בעתיד.

When Harry Met Sally שונה ממרבית הקומדיות הרומנטיות משום שהנרטיב שלו מכסה טווח כרונולוגי רחב למדי. במובן זה הוא דומה לנרטיב של הסרט *Annie Hall*, המתחיל בילדותו של אלבי סינגר ונחתם בפרידתו מאנני. עם זאת, למרות הטווח הארוך שהסיפור מכסה, אין בו את אותה כאוטיות טמפורלית ואת נקודת המבט הסובייקטיבית המאפיינת את *Annie Hall*. העלילה נמסרת באופן לינארי, המעברים בזמן מסומנים באמצעות כתובית והגיבורים נראים כשהם מבוגרים ומיושבים יותר. התחושה היא שמסגרת הזמן הרחבה מאפשרת להארי וסאלי לכונן את האיחוד באופן איטי, צעד אחר צעד. בעוד שרצף האירועים בסרט *Annie Hall* נושא אופי אפיזודי ובלתי ממוקד, מתאפיין הסרט *When Harry Met Sally* בנרטיב חד-כיווני וממוקד - תחנות היסוד שהפרוטגוניסטים חווים יחד הם: אנטגוניזם, ידידות, קיום יחסי מין אשר הסתיימו בחרטה ורוגז, פיוס ונישואים.

ככלל, כפי שמציינים רואי (Rowe, 1995) וקרוטניק (Krutnik, 1998), סרטו של ריינר חייב רבות לסרטו של אלן. לפרקים נראה הסרט *When Harry Met Sally* כאילו היה re-make לסרט *Annie Hall*: שיר הפתיחה, *It Had to be You*, מופיע בשני הסרטים; עלילת שני הסרטים מתרחשת בניו-יורק ומהווה חלק בלתי נפרד מהצביון הרומנטי שלהם; שתי הדמויות הגבריות עוסקות באופן אובססיבי במין ובמוות ושתיהן ניחנות בחוש הומור; פרטנריות שגויות

מסומנות בשני הסרטים באמצעות חוסר יכולתן ליהנות מההומור שהגברים מציעים; שתי הדמויות הנשיות מאופיינות באמצעות לבושן הנוטה לעתים ליוניסקסיות.

ועם זאת, למרות המאפיינים המשותפים מדובר בשתי קומדיות רומנטיות שונות לגמרי. סצינת הקרדיטים בפתיחת הסרט *When Harry Met Sally* מלווה בגרסה אינסטרומנטלית של השיר *It Had to Be You*. בסרט *Annie Hall* ישנו פער בין מלות השיר, המקדשות את הרעיון של גורליות ואת קיומו של בן/בת זוג אולטימטיבי/ת, לבין חוסר יכולתם או אפשרותם של הפרוטגוניסטים לממש זאת. פער זה יוצר אפקט אירוני בין הממד הסנטימנטלי של השירה הספוגה בכמיהה לרומנטיות "כמו פעם" לבין חוסר היכולת או הרצון להתחייב. לעומת זאת, בסרט *When Harry Met Sally* מובלטת הזהות בין רוח השיר לבין שאיפתם ותשוקתם של הגיבורים. לקראת סוף הסרט, פוסע הארי בחוסר מנוחה ברחובות מנהטן, מנסה ליישב את הקונפליקט הפנימי המתחולל בו - יחסו הרגשי לסאלי מול הפחד מפני מעורבות רגשית. ברגעים אלה מיוצג זרם תודעתו באמצעות מונטאז' של דימויים מהעבר המשותף של הארי וסאלי - פלשבקים המייצגים את מיטב הרגעים שלהם יחד. אז גם נשמעת הגרסה של פרנק סינטרה לשיר *It Had to Be You*. ברגע זה פותח הארי בריצה ברחובותיה הריקים של העיר כדי להצהיר בפני סאלי שהוא אוהב אותה. סינטרה, המוצג בסרט *Annie Hall* כהתקה לדמותו של אלבי סינגר וכמי שמאיים לחנוק/לדכא את אנני הול, מוצג בסרט *When Harry Met Sally* בהקשר חיובי - מסורתי: סינטרה כאוטוריטה - "the love voice of America". ריצתו של הארי מהדהדת את *Manhattan*, קומדיה רומנטית אחרת של וודי אלן. גם שם מסתיים הסרט במרוץ של הפרוטגוניסט ברחבי מנהטן לעבר ביתה של אהובתו הצעירה כדי להצהיר בפניה שהוא אוהב אותה. אלא שבסרטו של אלן הצהרת האהבה אינה מסתיימת באיחוד אלא בפרידה; לעומת זאת, בסרט *When Harry Met Sally* מסתיימת ההצהרה באיחוד.

שירו של סינטרה הוא אחד מתוך סדרה של שירים רומנטיים המבוצעים ע"י לואיס ארמסטרונג, ריי צ'ארלס, אלה פיצי'רלד, בינג קרוסבי, הארי קווינק. פס הקול המוזיקלי מייצג במובהק נטייה ליצור אווירה של "old fashioned love" - ערגה נוסטלגית לטקסטים מוזיקליים קלאסיים במונחים של תרבות פופולרית - טקסטים המבטאים ביטחון מלא ביחס לאהבה רומנטית יציבה, הנמשכת לנצח.

ההתייחסות לטקסטים פופולריים קלאסיים שייצרה התרבות האמריקנית מתבטאת גם ביחס לאזכור חוזר ונשנה של הסרט *Casablanca*, שהפך במהלך שנות השמונים לסרט פולחן של היאפים. בפעם הראשונה מוזכר הסרט במהלך נסיעתם של הארי וסאלי משיקו לניו-יורק, ב-1977. האופן בו כל אחד מהם מפרש את סוף הסרט מבטא את העימות החרף ביניהם, ואת העובדה שאין הם מסוגלים להגיע להסכמה על שום דבר. פרשנותו של הארי נושאת צביון גברי/מצ'ואיסטי - האמפרי בוגארט דרש מאינגריד ברגמן לעלות על המטוס משום שמיצה את קשריו הרומנטיים עמה. סאלי, לעומת זאת, מתעקשת שאינגריד ברגמן כלל לא הייתה מעונינת

להישאר עם גבר המנהל בר בקזבלנקה. הארי שואל אותה אם היא לא הייתה מעדיפה להישאר עם האמפרי בוגארט ולוותר על ויקטור לזלו. סאלי עונה לו שנשים הן פרגמטיות ביסודן, ומעדיפות זוגיות יציבה ומהוגנת על פני זוגיות רומנטית אך בלתי יציבה. הארי עובר לפסים אישיים ומתייג את סאלי כמי שמעדיפה זוגיות יציבה אך משמימה ואפרורית, נטולת כל תשוקה מינית. המשמעות השונה שמעניקים שני הפרוטגוניסטים לסצינת הסיום של *Casablanca* משקפת את האופן בו תופס כל אחד מהם את יחסי הכוח בין המינים: הארי מציע פרשנות המבליטה גבריות צינית ומאצ'ואיסטית, ואילו סאלי מציעה פרשנות פמיניסטית המפרקת את מיתוס הגבריות שמייצג האמפרי בוגארט. כמו כן, הארי כורך גבריות קשוחה ומאצ'ואיסטית עם תשוקה מינית עזה. סאלי, לעומתו מפריכה את הזיקה הטבעית בין גבריות קשוחה לטמפרמנט מיני עז ומספרת להארי אודות התנסות מינית מדהימה שהיא חוותה עם גבר בשם שלדון גורדון. הארי מתקשה להאמין לה – לא יכול להיות סקס נהדר עם מישהו ששמו שלדון.

האופן בו מתווכחים הארי וסאלי על סיום הסרט *Casablanca* גורם להפקעת הסרט מהקשרו הז'אנרי כמלודרמה, ומעניק לו צביון של קומדיה רומנטית. למעשה הם דנים בשאלה מיהי הדמות הגברית שאותה יש לסמן כפרטנר השגוי, ולפיכך להדירו מהמרחב הרומנטי הלגיטימי. הפעם השנייה בה מוזכר הסרט הקלאסי מתרחשת ב-1987, עשר שנים לאחר נסיעתם המשותפת. הארי וסאלי צופים בסרט בנפרד. הארי שואל אותה אם היא עדיין מעדיפה את ויקטור לזלו על פני ריק. סאלי מכחישה שהיא אי פעם הצהירה שהייתה מוותרת על ריק/בוגארט לטובת לזלו. העשור שחלף מאז שיחתם הראשונה אודות הסרט משנה עמדתה של סאלי – לא כל-כך ביחס למודל הגברי האידיאלי שלה, אלא בעיקר ביחס לממד הרומנטי המגולם בדמותו של בוגארט והזיקה של הארי כלפי דמות מיתית זו. אלא שכמו שבסרט *Play It Again, Sam* קיים פער בלתי ניתן לגישור בין גיבור הסרט למודל הגברי שמייצג בוגארט, כך קיים גם פער בין הארי לבוגארט. הארי קרוב יותר למעשה לטיפוס הסולידי והקונבנציונלי של ויקטור לזלו מאשר לבוגארט.

בפעם השלישית והאחרונה מוזכר הסרט בסצינה שבה שהארי וסאלי שוב צופים בסרט. הסצנה מוצגת באמצעות תחבולת המסך החצוי. כל אחד מהם צופה בסרט בביתו, בנפרד. ועם זאת, כאשר הם מצולמים מאחור, הולך ומטשטש החיץ ונוצרת תחושה כאילו הם שוכבים יחד באותה מיטה וצופים בסרט בצוותא. שיחת הטלפון שהם מקיימים תוך כדי הצפייה מסייעת לצמצם את המרחק הפיזי ביניהם. על מסך הטלוויזיה מוקרנת סצנת הסיום של הסרט – רגע הפרידה של אינגריד ברגמן והאמפרי בוגארט. לאחר מכן רואים את האמפרי בוגארט והקצין הצרפתי צועדים לאיטם לאורך מסלול ההמראה, כשהקצין מצהיר על תחילתה של ידידות מופלאה.

שלוש ההתייחסויות השונות לסרט משקפות למעשה את השינויים שחלו במערכת היחסים בין הארי לסאלי: מעוינות, דרך פיוס ועד לכינונה של ידידות אמיצה שהארי האמין שהיא בלתי ניתנת למימוש בין גברים לנשים (בגלל המתח המיני התמידי הקיים בין גברים לנשים). מימושה של ידידות החוצה זהות מגדרית (הארי מספר לחברו ג'ס שהוא יכול לדבר עם סאלי על כל נושא, בדיוק כפי שהוא מדבר איתו) מהווה ניצחון של סאלי ותבוסה של הארי. התזה המוצקה

והמנומקת כביכול שפרס בפני סאלי אודות מתח מיני תמידי המסכל כל אפשרות לידידות בין גברים לנשים התבררה כשגויה.

אלא שידידות אינה מנותקת מאהבה ונישואים. הטענה שמעלה הסרט היא שלמעשה קיומו של קשר ידידותי ממושך בין גברים לנשים הוא תנאי הכרחי לכינונה של אהבה רומנטית יציבה וקבועה. קשרים רומנטיים החסרים בסיס ידידותי נידונים לכישלון. עמדה זו מחוזקת באמצעות הסצינות הנון-דיאגטיות המשולבות בסרט, בהם נראים בני-זוג מבוגרים המספרים כיצד הם נפגשו לראשונה, וכיצד סיפור אהבתם שרד קשיים ומשברים שונים. המשותף לכל הסיפורים הוא האהבה הגדולה שרוחשים בני הזוג זה לזה, והעובדה שהם חיים עשרות שנים יחד. אהבה ורומנטיות מתרגמים למרחב ביתי משותף, המשמש מסגרת לחיים משותפים המשתרעים על פני פרק זמן ממושך. בסוף הסרט מוצגים הארי וסאלי עצמם מול המצלמה כשהם מספרים את סיפור זוגיותם שלהם. באופן זה מעניק להם הסרט סטטוס דומה לזה של בני הזוג המבוגרים. גם להם יש היסטוריה משותפת המורכבת מהחוויות המשותפות שחוו במהלך שנים-עשרה שנות היכרות. גם הם הפכו להיות זוג הטרסקסואלי מאושר שהשכיל לצלוח את הקשיים והמשברים שעמדו בדרכם. שילובם של קטעים כמו-דוקומנטריים אלה מוסיף לטון ה"אולד פיישיני" של הסרט. כאן, כמו בסרט *Annie Hall*, ישנו שימוש בעדות כביכול ישירה של הגיבורים. אלא שאצל וודי אלן אלבי סינגר הוא העד היחיד המעיד על מערכת היחסים הכושלת שלו עם אנני, ואילו בסרט *When Harry Met Sally* ניצבים שני בני הזוג מול המצלמה ומעידים על ערכה וחיוניותה של אהבה הטרסקסואלית.

מעמדם השווה של בני הזוג מתבטא כמעט לאורך כל הסרט. המצלמה מרבה לצלם בטו-שוט. כאשר מתבצע חיתוך לאחד מהם, הדבר מתאזן מייד באמצעות חיתוך דומה, מאותה זווית ועמדת מצלמה לדמות השנייה. בסצנות שהארי וסאלי לא מופיעים יחד, מקפיד הסרט על איזון מבחינת זמן המסך של כל אחד מהם. כמו כן, מקפיד הסרט על סימטריה מבחינת החוויות שכל אחד מהם חווה. בתחילת הסרט זוהי סאלי המופיעה במכוניתה כדי לאסוף את הארי, ומפרה רגע אינטימי בין הארי לחברתו, אמנדה. כעבור חמש שנים יהיה זה הארי שיפר רגע אינטימי בין סאלי לחברה לחיים, ג'ו. סצנה המוקדשת להארי וחברו צופים במשחק פוטבול מאוזנת בסצנה בה נראית סאלי יושבת בבית-קפה עם חברותיה. כאן, כמו שם, מספרים הפרוטגוניסטים לחבריהם על פרידתם מבני זוגם. בסרט *Annie Hall*, לעומת זאת, נקודת המבט דרכה מוצגת מערכת היחסים בין הפרוטגוניסטים היא במובהק של אלבי - למעשה אין כמעט אף סצנה בה נראית אנני במנותק מאלבי.

סרטו של אלן עושה שימוש במסך חצוי כדי להציג את תפיסתם השונה של אלבי ואנני ביחס לחיי המין שלהם, אך בעיקר כדי לחדד את חוסר יכולתם לגשר על הפערים ביניהם, חוסר יכולתם להתגבר על המכשולים העומדים ביניהם. הסרט *Annie Hall* חף מכל תזוזה או תנועה לעבר המרחב של האחר. אלבי במיוחד אינו מסוגל לתפוס את אנני כאחר, אלא כהרחבה של האני. לעומת זאת, הסרט *When Harry Met Sally* עושה שימוש בתחבולת חציית המסך בהקשר

הקונבנציונלי והמסורתי של הז'אנר. בפעם הראשונה נחצה המסך כשהארי וסאלי צופים בסרט *Casablanca* - יחד אך לחוד. הם צופים בסרט באותו זמן, אך כל אחד ממוקם במרחב הפרטי שלו. ה"ביחד" מתבטא בכך שהם משוחחים על הסרט בטלפון. בפעם השנייה בה נחצה המסך בבוקר שלמחרת הלילה בו הם קיימו לראשונה יחסי מין. בשל חוסר יכולתם לדבר באופן חופשי אודות השינוי המשמעותי שהתחולל ביחסיהם האינטימיים, פונה כל אחד מהם לחברו/חברתו הטובה ביותר - ג'סי ומרי - אשר בזכותם של הארי וסאלי הפכו לזוג. ברגע זה של משבר, כאשר התקשורת בין הארי לסאלי נראית כבלתי אפשרית, נחצה המסך לשלוש: סאלי מימין, הזוג באמצע והארי משמאל. הזוג המאושר נמצא במרכז הפריים. הסימטריה שיוצר הסרט ביחס למצוקה המשותפת של הארי וסאלי, הממוקמים בשולי הפריים, רומזת שההפרדה והחיץ ביניהם היא זמנית - וכי הם יצליחו לבסוף למקם את עצמם בתוך מרחב משותף.

בני הזוג ג'סי ומרי משמשים, במובן זה, מעין מודל טיפוסי של זוגיות בסוף שנות ה-80; לאחר שכל אחד מהם מסיים את שיחתו עם הארי וסאלי, אומרת מרי לג'סי: "תבטיח לי שלעולם לא אצטרך יותר להיות עוד פעם שם, בחוץ". החוץ הוא העולם הלא בטוח, המרחב בו שולטים חוקי הגיוגל של הרווקות, עולם של סקס מזדמן וחד-פעמי. החוץ הוא הרווקות המשפילה, הכופה על מרי המתנה נואלת וחסרת סיכוי שמאהבה הנשוי יממש את הבטחתו להתגרש מאשתו, ולהינשא לה. עתה, במרחב הביתי המשותף שהיא יצרה עם ג'סי, היא חשה מוגנת ובטוחה בזוגיותם היציבה. מחוץ למרחב הזוגי/ביתי רוחשת סכנה וחוסר יציבות. זהו מרחב המתאפיין בבדידות מאמללת המתמצית בחוויה הנוראה לבלות את החגים המשפחתיים/לאומיים (חג ההודיה, כריסמס) ללא בן-זוג.

למרות השינויים שחלו באופיים של גיבורי הסרט *When Harry Met Sally*, אין הסרט מתאר תהליך למידה של הגיבורים, אלא תהליך של התבגרות ובשלות. השינוי אינו תולדה של חינוך והמרה של ערכים אלא תוצר הזמן שחולף. הארי אמנם לומד למשל שידידות בין גברים לנשים אפשרית, וכי נשים כן יכולות לזייף אורגזמה - אך תפיסתו העצמית אינה משתנה בשל כך. המבנה הסימטרי המוקפד של הנרטיב מבליט את המעמד השוויוני והאוטונומי של כל אחד מהם. החלטתם להינשא היא פרי ניסיונם וחוויותיהם המשותפות, ולא תוצר של יחסי כוח בלתי שוויוניים. הסרט מבליט את העובדה שאף אחד מהם לא שינה את תכונות היסוד שלו: סאלי נותרת אופטימית ומחויכת, מקפידה להזמין מנות שאינן רשומות בתפריט ואילו הארי ממשיך לעסוק באופן אובססיבי במין ובהחצנה מופרזת של רגשותיו. האיחוד ההטרוסקסואלי מסומן כרגע בו תכונותיו הבלתי נסבלות של כל אחד מהם הופכות לפולקלור הפרטי והאינטימי של הגיבורים, חלק בלתי נפרד מהביוגרפיה שלהם כזוג.

מדבריה של מרי משתמעת המשמעות החדשה של זוגיות הטרוסקסואלית - זוגיות שאינה נשענת כל-כך על איחוד טרנסנדנטלי (נועדנו זה לזה) אלא על הפחד הנורא מבדידות. המרחב הרגשי של העידן הפוסט-ליברלי, אם כן, נשען יותר על התשוקה "לא להיות שם" מאשר על זוגיות הנשענת על אהבה. "לא להיות שם", במונחים היסטוריוגרפיים של הז'אנר, הוא הרצון לא להיות יותר חלק מהסצנה של הקומדיה הרומנטית הנוירוטית - אלא להפך, לנסות ולשחזר מרחב אינטימי

זוגי, "כמו פעם". "לא להיות שם" בהקשר של סוף שנות ה-80 הוא לא להיות חשוף לסכנת ההידבקות במחלת האיידס שמין מזדמן עשוי להמיט על רווקים ורווקות. בהקשר זה ראוי להתייחס לסצינת זיוף האורגזמה שמבצעת סאלי בלב ליבו של המרחב הציבורי כאקט פרפורמטיבי שגם אם הוא נושא צביון אקסצנטרי ואקסביציוניסטי, אין הוא מעיד על שחרור מיני אלא להפך: מטרתו היא להוכיח להארי כי יחסי מין מזדמנים עם נשים מתאפיינים בשקר ובאשליה. מפגש חד-פעמי עם נשים זרות אינו מאפשר לדעת מתי הן מזייפות אורגזמה ומתי לא. לעומת זאת, כאשר הקשר בין הגבר לאישה ממושך ויציב אי אפשר לשקר – בני הזוג מכירים אחד את השני מספיק טוב כדי לזהות שקר או העמדת פנים.

האב (האלמן), הבן (היתום) והאישה האולטימטיבית: *Sleepless in Seattle*

הדימוי המרכזי של הקומדיה הרומנטית הקלאסית *It Happened One Night* הוא השמיכה המפרידה וחוצה את המרחב בו שוהים הפרוטגוניסטים. שניהם מצויים באותו חדר במוטל, אך השמיכה יוצרת קו גבול ברור וחד-משמעי בין המינים. תהליך ההתקרבות או האיחוד המיוחל יסומן באמצעות פירוק החומה. דימוי קולנועי זה יחזור ויופיע בגרסאות שונות בקומדיות רומנטיות שהופקו מאוחר יותר – בסרט *Annie Hall*, למשל, חציית המסך לשני חלקים שווים מסמן את חוסר האפשרות של הפרוטגוניסטים להיות יחד, לכונן זוגיות הטרוסקסואלית נצחית. *Sleepless in Seattle* משתמש בתחבולה קולנועית ז'אנרית זו, אך מקצין אותה. הוא מפריד בין הפרוטגוניסטים באופן כמעט מוחלט. לאורך כל הנרטיב ממוקמים הגיבורים בערים נפרדות ומרוחקות זו מזו (אנני בבולטימור וסאם בסיאטל), והם מתאחדים רק בסוף הסרט, על גג האמפייר סטייט בילדינג בניו-יורק. כך הם משחזרים ולמעשה כותבים מחדש את המלודרמה הקולנועית *Affairs to Remember* (רומן בלתי נשכח, 1957). בסרטו של מקארי המפגש המיוחל בין הגבר לאישה (המגולמים ע"י קרי גרנט ודבורה קר) אינו מתממש משום שהגיבורה נפצעה בתאונת דרכים בדרכה לבניין. בסרט זה, המפגש בין הזוג מתממש ברגע האחרון.

לאורך כל הסרט מתקיים דיון השוואתי בין המציאות לקולנוע. הטקסט הקולנועי המרכזי הוא המלודרמה *Affairs to Remember*. אנני (מג ריאן) וחברתה בקי (רוזי אודונל) צופות יחד בטלוויזיה בסרט המוגדר כנשי. כמו גיבור הסרט *Play It Again, Sam*, ממלמלות שתי הנשים קטעי דיאלוג תוך שהן מתייפחות להנאתן. המלודרמה שיצר מקארי מוגדרת כ"סרט נשים", שגברים לא יכולים להבין. אנני ובקי מרגישות משוחררות וחופשיות לבטא את רגשותיהן ולבכות מהתרגשות כשהן צופות ברגעי השיא של הסרט. כך גם מגדיר *Sleepless in Seattle* לא רק מהו סרט נשי, אלא גם מהי סיטואציית וחווית צפייה נשית. אנני ממלמלת תוך כדי התייפחות: "אלו היו הימים בהם ידעו איך להתאהב. הזמן והמרחק לא הפרידו ביניהם משום שהם ידעו שאהבתם אמיתית. זה היה אמיתי". חברתה בקי מנסה להחזיר אותה למציאות: "זה לא היה אמיתי. זה סרט. הבעיה שלך היא שאת לא רוצה להתאהב במציאות – את רוצה להיות מאוהבת בסרט". ועם זאת, כאשר אנני מבקשת ממנה לסייע לה בכתיבת מכתב לסאם, מציע לה בקי לכתוב שהיא תיפגש עמו על גג האמפייר סטייט בילדינג ביום האהבה (Valentine Day). ואכן, רק כאשר

הדמויות מתנהגות כאילו הן בסרט – רק אז הן מוצאות אהבה אמיתית. במלים אחרות, אהבה אמיתית ממוקמת במרחבי הדמיון והפנטסיה, לא במציאות היום-יומית השגרתית והאפרורית. מה שמייחד את אנני, מה שהופך אותה למיוחדת – ולכן לאישה ראויה, היא אמונתה שאי-שם, "מעבר לקשת בענן" – כמאמר אחד השירים המעטרים את הסרט – מצפה לה אהבה אמיתית. כך היא מבטלת את האבחנה בין קולנוע למציאות, בין פנטסיה לממשות. הקולנועי הוא בטווח השגה.

סיפורים קולנועיים "גדולים מהחיים" מקושרים בסרט באופן מובהק עם העבר. אין זה מקרי שנקודת ההתייחסות של אנני היא לסרט שהופק בשנות ה-50. העבר צף ועולה גם בסצנה היחידה המתרחשת בין אנני לאמה, בתחילת הסרט. היא מגיעה לבית הוריה בערב חג המולד עם וולטר (ביל פולמן) בן זוגה כדי להכריז חגיגית ורשמית אודות כוונתם להינשא. לאחר הארוחה עולות אנני ואמה לעליית הגג, שם מראה לה האם את שמלת החתונה של הסבתא. עליית הגג מסומנת כמרחב נשי – במקום זה שומרת האם על חפצים מהעבר: שמלת החתונה, וילונות תחרה, כורסא, אהיל, מכונת תפירה, עגלת תינוק ישנה ואופני ילדים. החפצים והמרחב בו הם מאופסנים מעוררים תחושה שהעבר לא נמוג אלא נוכח ורלוונטי גם בהווה. האור הרך המאפיין את הסצנה מאציל על החפצים סוג מסוים של הילה, קסם ורומנטיות. הממד הטעון, ההיסטורי, של החפצים מעניק להם תוקף נצחי. הם מעניקים תחושה של יציבות והמשכיות. האם מתכוונת להעניק לבתה את שמלת החתונה ובכך לשמר מסורת משפחתית נשית – היא עצמה קיבלה את השמלה מאמה, סבתה של אנני. אנני מודדת את שמלת החתונה ועוטה עליה את ההינזמה תוך שהיא משוחחת עם אמה אודות רגע המפגש הרומנטי שכל אחת מהן חוותה עם בחיר ליבה. האם מספרת שכאשר אביה של אנני אחז לראשונה בידה, היא לא יכלה יותר להבחין בין אצבעותיו לאצבעותיה. באותו רגע היא ידעה, פשוט ידעה, שזהו זה – זה היה קסם ("it was magic"). המלה "קסם" כורכת באחת הן את העבר של הוריה של אנני והן את הקסם של הקולנוע – הן כמדיום המייצר פנטסיות/קסמים והן כמדיום המייצר יצירות קולנועיות מכוננות. הנוכחות הדומיננטית של העבר מתבטאת גם בשירי האהבה הישנים המעטרים את פס-הקול. הסרט נפתח בשיר *As Time Goes By* בביצועו של ג'ימי דורנטה¹⁹ והוא עוסק באותו "סיפור ישן" שלא ניתן להתכחש לו אודות הצורך ההדדי של נשים וגברים זה בזה. הזמן החולף אינו משנה את הדבר הבסיסי הזה, הנצחי הזה.

בכל אופן, כאשר הוגה האם את המלה "קסם" מתעננות פניה של אנני. הבעת פניה המכורכמת כאילו מסגירה אמת שאין היא מעזה עדיין לבטא באופן מפורש – קשריה האינטימיים והרומנטיים עם וולטר נטולי כל קסם. חייהם המשותפים מתנהלים באופן צפוי ונטול כל הפתעות. קודם לכן, בזמן ארוחת הערב, מוצג וולטר כמי שסובל מאלרגיה לקשת רחבה של מאכלים וריחות. האלרגיה הכרונית הופכת מטאפורה למוגבלותו של וולטר להעז, לעובדה שטווח התנסותו צר ומצומצם מדי – שהוא בחור משעמם. בסוף סצנת עליית הגג, כשהן מתחבקות, נקרעת לפתע שמלת החתונה. עבור אנני זהו "סימן". בהמשך הסרט תתברר משמעותו של סימן זה: וולטר אינו הפרטנר המתאים עבורה. אך בשלב זה של העלילה מביעה הגיבורה חוסר נחת משמו של בן זוגה.

כשהם יוצאים מבית הוריה, היא שואלת אותו אם אין לו שם אחר מלבד וולטר, האם לא כינו בשם חיבה בילדותו. קודם לכן, בסצנה בין אנני לאימה, מעירה האם שהשם וולטר רשמי מדי, נטול כל ייחוד.

המשמעות שמעניקה אנני לשמלה שנקרעה מייצגת הפנמה מוצלחת של טקס חניכה נשי. המורשת שהאם מבקשת להעביר לביתה היא ששום דבר אינו מקרי: קשרים בין גברים לנשים מוצגים על ידה במונחים של ייעוד או גורל ולא במונחים של צירוף מקרים. בתחילה מוחאת אנני נגד תפיסה דטרמיניסטית זו: "הגורל הוא משהו שהמצאנו משום שאיננו יכולים לשאת את העובדה שהכל מקרי". אלא שלאחר שהשמלה נקרעה משתכנעת אנני שהאירועים במציאות אינם חסרי משמעות וכי הפונקציה של הסימנים היא להורות כיצד יש לנהוג. האמונה במקריות מוצגת כתפיסה חילונית ואנטי רומנטית במהותה. אמונה בגורל, לעומת זאת, מטעינה את האיחוד באיכויות דתיות/טרנסנדנטליות. כך גם מתאר הפרוטגוניסט סאם (טום הנקס) בתכנית הרדיו הלילית את קשריו עם אשתו שמתה: "נועדנו זה לזה, נועדנו להיות ביחד – ידעתי זאת ברגע שנגעתי בה. זה כמו להגיע הביתה, זה היה כמו... קסם". אנני, המקשיבה לתכנית במכוניתה, משלימה את המלה "קסם" יחד עם סאם. תיאורו של סאם את טיב קשריו המיוחדים עם אשתו הוא שכפול מדויק של האופן בו תיארה אמה של אנני את המפגש עם בעלה. בנוסף, מכיל התיאור את מרכזיותו של הגורל ואת הקשר בין גורל לקסם. הניצוץ/קסם עולה כאשר סימניו של הגורל מתממשים. היבט חשוב נוסף בתיאורו של סאם הוא הקישור שהוא עורך בין אהבה ורומנטיקה לבין ביתיות. הסרט יבליט בהמשך את מרכזיות הבית/משפחה בכינון הרומנטיקה בין בני זוג. משמעות הבית קשורה הן למציאת מקום ברור ומוגדר בעולם – היכולת להתמקם בעולם בהתאם למה שהועיד הגורל – והן במובן הליטרלי – הקמת בית ותא משפחתי. הסרט מסמן זאת כאמור כבר בסצנה בין האם לבת בעליית הגג, שם נמצאים כל החפצים המרכיבים את הסצנה הביתית/משפחתית.

הזוגיות הקסומה שמתארים אמה של אנני וסאם מוצגת בניגוד לזוגיות המאפיינת את אנני ובן-זוגה וולטר. הסרט מבליט את קיומם הנפרד ולא המשותף. אמנם, כשהם מגיעים לבית הוריה של אנני מבליטה הסצנה את העובדה שכל אחד מהם מבצע בדיוק את אותן פעולות: ידי שניהם עמוסות במתנות; שניהם מתפתלים בניסיון לחלץ את מפתחות המכונית מתיקם; שניהם פותחים את דלת המכונית יחד; שניהם מניעים את המכונית בדיוק באותו רגע. אלא שסינכרוניזציה זו מייצרת אפקט קומי – אנני וולטר מבצעים סימולטנית את אותן פעולות, אך בנפרד. הם אינם נוסעים יחד אלא כל אחד נוסע במכוניתו שלו. הם גם אינם מביאים מתנות משותפות – למרות שבאותו ערב הם מכריזים על אירוסיהם ועל כוונתם להתחתן. גם בתום הארוחה הם נוסעים להוריו של וולטר בווישינגטון במכוניות נפרדות. בהמשך הסרט יוצגו אנני וולטר בסדרה של סיטואציות ביתיות המבליטות את קיומם הנפרד. באחת מהן, למשל, הם נראים כשגבם מופנה זה לזה – עסוקים בהכנות האחרונות לפני השינה. סיטואציית השינה הופכת להיות המסמן המרכזי של זוגיותם.

קיומם הנפרד של אנני וולטר מאפשר לאנני לרקום את הפנטסיות שלה אודות סאם בולדווין, הגבר שהתאלמן. כשהיא מאזינה לקולו בתכנית הרדיו הכלל ארצית, "אתה והרגשות שלך", היא נרגשת עד דמעות, יחד עם מאות נשים המטלפנות למרכזיית תחנת הרדיו כדי לקבל את כתובתו של האלמן המבוקש. תיבת הדואר שלו מוצפת במאות מכתבים מנשים רווקות, גרושות ואלמנות (אך לא נשואות) ממדינות שונות באמריקה המבקשות לנחם אותו ומציעות עצמן כתחליף הולם לאשתו האהובה שהלכה לעולמה בטרם עת. דבריו של סאם הופכים להיות שיחת היום ברחבי אמריקה. דבריו שבו והעלו את מה שהסרט מציג כסוגייה המרכזית המעסיקה גברים ונשים, בעיקר נשים – סוגיית ה"יחסים" ("the relationship thing"). במקומות העבודה, כמו גם במפגשים חברתיים, שבה ועולה, כפי שמציינת מלאנקאמפ (Mellencamp) סוגייה זו:

"dating, breaking up, marriage-with inflections of therapy talk. Everyone talks about relationships all the time, even on the telephone" (1995: 93-94).

ואכן השתתפותו של סאם בתכנית הרדיו של היועצת הפופולרית ד"ר מרשה פילדסטון היא סוג של תרפיה. זו הפעם הראשונה שאסם מבטא את מצוקותיו הרגשיות, ומעניק להן פומבי. בעייתו האישית הופכת אינדיקציה לבעיה לאומית – בעיית הרווקות. פעמיים במהלך הסרט ישנו אזכור למחקר סטטיסטי הקובע כי הסיכוי של נשים רווקות מעל גיל ארבעים להינשא נמוך מסיכוייהן להיהרג ע"י טרוריסט. בשני המקרים בהם מוזכר המחקר נחצים הגברים והנשים בדעתם כלפי תקפות ממצאי המחקר: הגברים מאמינים בתקפות המחקר ואילו הנשים מתעקשות שהוא מופרך.

בחירת הסיכויים של נשים להינשא או למות ע"י טרוריסט היא קומית משום שהיא משווה לכאורה בין שני תחומים שאינם בני השוואה. ואולם בהקשר של הקומדיה הרומנטית, יש להשוואה זו משמעות רבה. היא שבה ומעלה את סוגיית היחסים בין גברים לנשים במונחים של קונפליקט, איבה, טרור. הביטוי המובהק לכך הוא ההפרדה שעורך הסרט בין טריטוריה נשית (בולטימור) לטריטוריה גברית (סיאטל). כאשר יונה, בנו של אסם, מתחנך בפני אביו לנסוע לנוי-יורק כדי להיפגש עם המחזרת האלמונית אנמי – פותח האב את מפת המדינה ומראה לבן את המרחק הגיאוגרפי העצום, הבלתי אפשרי, בין סיאטל לבולטימור. אך למעשה הפער הוא מנטלי יותר משהוא גיאוגרפי: המרחק בין טריטוריה נשית לטריטוריה גברית; בין דיבורי נשים (אהבה, רגש) לדיבורי גברים (מקומו ומיקומו של הגבר בעידן הפמיניסטי); בין ז'אנר סרטי נשים (מלודרמה) לסרטי גברים (סרטי מלחמה). שלב זה של המאבק הנצחי בין המינים מתאפיין במעין הפרדת כוחות, כאילו הייתה זו מלחמה קרה. ההפרדה מתבטאת הן במערכת היחסים של אנמי עם חברה לחיים וחלטר והן במרחק הבלתי אפשרי בינה לבין אהובה הוירטואלי, אסם. בשני המקרים, כפי שמציינת מלאנקאמפ (1995: 93), משתמש הסרט בעריכה כדי לסמן את רווקותם, בדידותם ונפרדותם של הפרוטגוניסטים.

במסגרת המלחמה הקרה בין המינים, כל מגע או קשר בין המינים מחייב כללי זהירות ואיפוק. בשיחה המתקיימת בין סאם לחברו הארכיטקט (רוב ריינר), מסביר הקולגה לסאם האנכרוניסטי

איך זה הולך היום עם נשים. החבר שואל אותו מתי הוא יצא לאחרונה עם אישה. סאם מציין שהפעם האחרונה הייתה: "ג'ימי קרטר, 1978". ציון שמו של הנשיא קרטר בהקשר של פגישה עם אישה נועד להציג את שנות השבעים באופן נוסטלגי יחסית לעידן השמרני של תקופת שלטון הרפובליקנים רייגן-בוש. החבר משיב שהרבה דברים השתנו מאז: "בתחילה עליכם להיות חברים. אתם חייבים לחבב זה את זה. אח"כ אתם מתנשקים – זה יכול להימשך שנים. אח"כ אתם עושים בדיקת איידס, ורק אח"כ אתם עושים את זה – עם קונדוס". הרעיון הוא שזוגיות נבנית באופן איטי, הדרגתי, ממושך – ומתוך חשש ואימה גדולים. התוצאה היא קשרים הטרוסקסואלים סטריליים, כמעט נטולי כל תשוקה מינית.

הקושי הנוכחי בין גברים לנשים קשור לא רק לאימה המוחשית מפני מחלת האיידס, אלא מהשינוי הדרסטי במעמדה ובכוחה של האישה. סאם מוצג כמי שחרד מפני נשים שתלטניות ודומיננטיות. כאשר חברו של סאם מספר לו שהיום נהוג להתחלק בחשבון, הוא מגיב בחלחלה: "אני לא יכול להסכים לזה – לא אני לאישה לשלם את החשבון במסעדה". חרדה זו גם קשורה לעובדה שהתקופה הממושכת יחסית (שלוש עשרה שנים) בה היה בחזקת נשוי הפכו אותו נטול כל מיומנויות חיזור. הוא שואל את חברו: "איך אני עושה את זה?". הקולגה שלו עונה: "תחשוב קרי גרנט". אלא שהניסיון של סאם לשחזר התנהגות גברית "קרי גרנטית" נכשל כשהוא מתקשר לויקטוריה להזמין אותה לצאת לשתות יחד. במהרה היא משתלטת על השיחה וקובעת למעשה הכל – היא ממירה את ההצעה הלא מחייבת "לשתות משהו" בהחלטה המחייבת לצאת לסעוד יחד ארוחת ערב; היא קובעת את היום (שישי-סוף שבוע); את השעה ואת המסעדה עצמה.

ויקטוריה נפסלת כפרטנרית הנכונה והראויה משום שהיא עושה זאת מהר ואגרסיבי מדי. היא מוצגת כרווקה לחוצה ונירוטית המתקרבת לגיל ארבעים, ואשר שמה לעצמה מטרה להשיג גבר ויהי מה. זוהי אגרסיביות שבזכותה, כך מציג זאת הסרט, פילסו לעצמן נשים את מקומן בשוק העבודה. לא במקרה מאזכר *Sleepless in Seattle* את *Fatal Attraction* שסם מגדירו כ"סרט שהפחיד כל גבר באמריקה" משום שהוא עוסק באישה מטורפת, עלוקה נשית מצליחנית הטורפת גברים מהוגנים. הנוירוזה של ויקטוריה מזכירה במידה רבה את הפסיכוזה של דמות האישה הרווקה בסרט אימה פופולרי זה. כמו כן, האנלוגיה המשתמעת שעורך אותו סרט בין האישה הרווקה לבין מחלת האיידס מציב את ויקטוריה כפרטנרית בלתי ראויה. האופן המהיר והמידי בו היא פולשת לביתם של סאם ויונה בנו, ארוחות הערב שהיא מכינה עבורם, כמו גם ניסיונותיה המלאכותיים להתחבב על יונה מסמנים אותה כאישה שיש להיזהר ולהתרחק ממנה.

בהקשר זה, ליונה, בנו של סאם, יש תפקיד מכריע בבחירת בת הזוג. הוא זה שלמעשה מונע מאביו לממש את תכניתו לבלות את סוף השבוע עם ויקטוריה במלון. המצלמה מראה אותו כשהוא מתלבש וממלמל לעצמו שהוא הולך לזיין בסוף השבוע: "אני הגבר היחיד באמריקה שהולך לעשות את זה... עכשיו 1990 ואף אחד לא מזדיין יותר באמריקה". באמצעות אזכור הסרט *Fatal Attraction* מסמן הסרט מהלך מתוכנן זה כשגיאה, כאסון. לא משום שויקטוריה בהכרח "נגועה" במחלה, אלא משום שקיום יחסי מין ללא אהבה או תכלית הוא פסול, במונחים

שהסרט מבקש לקדם. יונה מבקש לעצור את הסכנה ומתחנן בפני אביו לנצל את ההזדמנות לנסוע לניו-יורק לפגוש את אנני. כאשר האב מסרב, אומר לו הבן: "אני שונא אותך". אביו מגיב: "יופי, עכשיו תוכל לספר לאופרה איך אבא שלך הרס את חיך משום שהוא בילה סוף שבוע במלון". דיאלוג קומי זה בין האב לבנו מייצג בנאמנות את האופן בו משחק הסרט עם מוסכמות הז'אנר של הקומדיה הרומנטית. הדיאלוגים השנונים/עוקצניים המאפיינים בד"כ את הדינמיקה בין גברים לנשים בקומדיה הרומנטית מותקים ליחסים בין האב לבנו. ההנמקה להתקה זו כפולה: ראשית, ההפרדה הפיזית/מנטלית בין גברים לנשים אינה מאפשרת למעשה כל עימות מילולי; שנית, הסרט מציג קשרים בין גברים לנשים לא רק במונחים של אהבה ורומנטיקה אלא גם במונחים של הורות. האהבה הרומנטית כוללת נוכחות דומיננטית של ילדים וחשיבותו של התא המשפחתי. המטרה היא לכוון משפחה, לא רק זוגיות. להיות אימא מושלמת ואב מושלם הן הדרישות ההכרחיות לכינונה של אהבה מושלמת. העימות בין האב לבנו, גם אם הוא נושא אופי קומי, נסב סביב הדמות הנשית/אימהית האידיאלית. שבוי בדמותה המיתית של מגי, אשתו שמתה, מסרב סאם להאמין שיוכל להתאהב שוב – "זה קורה רק פעם אחת בחיים" הוא מכריז. משום כך הוא ממאן להינחם וממשיך להתבוסס ביגונו. הסרט מרבה להציגו בסיטואציות פסיביות. יונה, לעומתו, אקטיבי – הוא לוקח על עצמו את המשימה למצוא אישה/אם חליפית עבורו ועבור אביו. אינטואיטיבית הוא מאמין שיש ביקום אישה העשויה להוות תחליף הולם/זהה לאם שמתה. יונה הוא זה המתקשר בראשונה לתכנית הרדיו, ללא ידיעת האב. הוא גם זה שקורא וממייין את מאות המכתבים הנשלחים אליהם, והוא גם זה שמשיב לאנני על מכתבה. אנני מופתעת מסגנון הכתיבה הילדותי של סאם משום שאינה יודעת שיונה הוא זה שכתב אותו. כשהוא כותב לה בראשי תיבות MFEO, היא יודעת לפענח זאת – Made for Each Other. כך למעשה הילד תופס את מקומו של האב כמחזר, מחפש עבור אביו את האישה המושלמת שהיא בו בזמן צריכה לתפקד גם כאם המושלמת. בתוך כך מפקיע יונה את ההקשר הרומנטי של הביטוי "נועדנו זה לזה" ומטעין אותו בהקשר נוסף – קשר בין אם לילד. כשסאם מסרב לבקשת בנו לנסוע לניו-יורק, מחליט יונה לעשות זאת לבד. כשהוא יורד מהמונית המובילה אותו לבניין שואל אותו הנהג אם הוא מתכוון לירוק ממרומי הבניין על העוברים והשבים. תשובתו של יונה בוגרת ובטוחה: "אני הולך לפגוש את האימא החדשה שלי".

באופן הזה הופך יונה לדמות מפתח בכינון הקשר הרומנטי/משפחתי. הוא דואג לסכל כל אפשרות לאיחוד בין אביו לויקטוריה ומסמן אותה מלכתחילה כדמות אימהית/פרטנרית שגויה. כאשר סאם וויקטוריה עומדים להתנשק, הוא מתקשר לתכנית הרדיו לבקש עזרה כיצד לעצור אותם. הסרט עושה שימוש בתחבולת העריכה הצולבת: בזמן שיונה מחייג, נחתך הסרט לצלצול טלפון בביתה של אנני כדי לעורר את התחושה שיונה מבקש בעצם את עזרתה של אמו העתידית. מכאן בנויה הסצנה על מעברים בין אנני ליונה. אנני מקשיבה לתכנית הרדיו תוך שהיא מתחבאת בארון השירות במטבח. כשיונה צורח כדי למנוע את הנשיקה – את האיחוד – נחתך הסרט לצרחה של אנני המתגלה ע"י וולטר במקום מחבואה. כך יוצר הסרט מעין משולש המורכב מילד ושתי נשים/אימהות. הזיקה בין יונה לאנני מודגשת הן באמצעות העריכה הצולבת והן באמצעות סדרה של match-cuts ביניהם. שיאו של ה-match-cut הוא בשני השוטים המסיימים של הסצנה.

שניהם זהים מבחינת הפעולה והקומפוזיציה: השוט הראשון מראה את אנני שוכבת על המיטה, מהורהרת; השוט השני נחתך ליונה, הנמצא בדיוק באותה פוזיציה. בהמשך יחזור הסרט לתחבולה קולנועית זו – הפעם בין אנני לסאם. באמצעות תחבולה קולנועית זו, מוצגים כל שלושת הפרוטגוניסטים – אנני, יונה וסאם – כסובלים מנדודי שינה, כ-sleepless. כך גם הופכת משמעותה של העריכה מורכבת יותר – היא מתפקדת בו בזמן הן כאמצעי להגדרת קיומם הנפרד והבודד של גברים ונשים והן כמי שמבשרת שקיום זה הוא זמני. התערבות הגורל תהפוך את הנפרד למשותף. ואכן הסצנה המסיימת את הסרט מציגה את כל שלושת הפרוטגוניסטים – יונה, סאם ואנני – בשוט משותף. הקרע הרומנטי/משפחתי אוחה. איחוד זה מעניק הן לקומדיה הרומנטית והן ליום האהבה משמעות נוספת – מה שנחגג כאן הוא לא רק "אהבה אמיתית" בין גבר לאישה, אלא גם – אולי בעיקר, אהבה בין הורים לילדים.

לכן לא מקרה הוא שהמין מודר אל מחוץ לזוגיות, מחוץ למשפחה. מין נתפס כאן כלא רלוונטי. בסיום הסרט מושיט סאם את ידו לאנני. הם משלבים ידיים באופן המשחזר את רגע המפגש של הוריה של אנני. גם אצלם המין לא היה הדבר החשוב ביותר ביחסיהם, לא הדבר שהגדיר את זוגיותם. האם אף מציינת שהמין נעשה טוב יותר עם הזמן, עם השנים. הניצוץ, הקסם עליו מדברת האם קשור ללב, לרגשות – לא למשיכה מינית.

רומנטיקה בעידן הדואר האלקטרוני: *You've Got Mail*

הרעיון שזוגיות הטרוסקסואלית נצחית נבנית במתינות ולאורך פרק זמן ממושך שב ועולה גם בסרט זה. גם כאן נבנה הקשר ההטרוסקסואלי סביב הניגוד קרבה/ריחוק. שני הפרוטגוניסטים, ג'ו (טום הנקס) וקתלין (מג ריאן), מנהלים קשר וירטואלי באמצעות הדואר האלקטרוני. דווקא הריחוק מאפשר להם לבנות קשר הדוק ואמיץ. שניהם מתרגשים לפתוח את המחשב האישי שלהם ולגלות את ההודעה המסעירה: "יש לך דואר". ג'ו מדבר על הקסם המיוחד שיש באלמוניות. קתלין מתארת את החוויה הנפלאה הנובעת מקריאת דואר: "אני לא שומעת שום דבר מהרעש של רחובות ניו-יורק – רק את פעימות לבי". מיד לאחר מכן יחזור ג'ו ויאמר, מבלי שישים לב לכך, בדיוק את אותו משפט. במקביל קתלין עצמה מצטטת את ג'ו, מבלי להיות מודעת לכך, כשהיא שואלת/אומרת לאחת העובדות בחנות הספרים שלה: "את לא מתה על ניו-יורק בסתיו?". כך הופכת ההתכתבות לאינטראקציה משמעותית המעצבת מחדש את המבע המילולי של כל אחד מהפרוטגוניסטים. בתוך כך, הופכת ההתקשרות הוירטואלית ביניהם לבגידה בבני הזוג שלהם. באחת הסצינות הראשונות שואלת קתלין את כריסטינה, אחת העובדות שלה, אם התכתבות בדואר אלקטרוני נחשבת בגידה. הקשר המרוחק – המתנהל במרחב וירטואלי – הופך להיות ממשי ומשמעותי יותר עבור כל אחד מהם, ואילו הקשר הממשי והקרוב הולך ומתמוסס.

האינטראקציה הוירטואלית האינטנסיבית מסמנת את בני זוגם של הפרוטגוניסטים כפרטנרים שגויים. הדבר מודגש כבר בפתיחת הסרט. פרנק, חברה העיתונאי של קתלין, ופטרישיה, מו"לית בהוצאת ספרים גדולה, מוצגים כמי שמתמקדים בעיקר בקריירה שלהם. בעוד שסדר היום של ג'ו

וקתלין מתחיל באופן איטי והדרגתי, הרי שסדר היום של פרנק ופטרישיה הוא נויירוטי – הם ממהרים לשתות את הקפה שלהם ולהסתלק מהבית בחופזה. כך יוצר הסרט דיכטומיה בין הפרוטגוניסטים שיומם נפתח בפעילות תקשורתית הנושאת צביון אינטימי, ובהמשך אף רומנטי, לבין הפרטנרים השגויים המוצגים כנרקיסיסטים. הדבר נכון בעיקר לגבי פרנק הנראה, בהמשך הסרט, מתבונן בהערצה באימאז' שלו המוקרן על מסך הטלוויזיה.

הקסם והמסתורין האופף את הקשר הוירטואלי בין ג'ו לקתלין נובע בעיקר מעיקרון מרכזי שהם גזרו על עצמם – לא לעסוק בסוגיות העשויות להסגיר את זהותם האישית. עיקרון זה הופך לתחבולה המרכזית של העלילה. ג'ו וקתלין מסתובבים באותם רחובות ושותים באותם בתי-קפה, אך אינם מזהים כמובן זה את זה. הסרט מקדיש סצינה שלמה בה נראים הפרוטגוניסטים נעים באותו מרחב, באותו שוט – אך הקיום שלהם נותר נפרד. הם אינם מביטים, למעשה אינם מבחינים זה בזה. הפער בין הקרבה הוירטואלית לבין הניתוק והריחוק במרחב הממשי שב ומעלה את הרעיון אודות הממד החיובי הטמון בריחוק בין המינים.

הניתוק והריחוק בממשות מתרחש גם כאשר הם נפגשים לבסוף. העימות הקלאסי בין האישה לגבר בקומדיה הרומנטית נושא כאן אופי עכשווי, אקטואלי. שני הפרוטגוניסטים עוסקים במכירת ספרים. לקתלין יש חנות קטנה המתמחה בספרי ילדים אותה ירשה מאמה. קתלין עצמה מתכוונת להוריש את החנות לבתה, שעדיין לא נולדה כמובן. החנות מצטיינת במתן שירות חם וקשוב ללקוחות ותיקים ונאמנים והיא נקראת: *The Shop Around the Corner*. כך קושר הסרט בין הממד ה"אולד-פיישני" של החנות לבין הקומדיה הרומנטית הקלאסית של לוביץ'. הרעיון של מסורת מקושר באופן מובהק עם נשיות. ג'ו, לעומת זאת, שותף עם אביו וסבו לרשת חנויות הספרים *Fox & Sons Books*²⁰. מדובר ברשת ענקית הפרוסה על פני כל העיר ניו-יורק, ומתנהלת עפ"י העקרונות של סופר-מרקט. כל חנות ברשת מאורגנת עפ"י עקרון זהה – חלוקת החלל למחלקות שונות: ספרי ילדים, פרוזה, שירה, ארכיטקטורה ועוד. מטרת הרשת היא לבלוע ולחסל את חנויות הספרים הקטנות והשכונתיות. אחת הסצינות מציגה את כל השושלת הגברית/פטריארכלית – הסב, האב והבן – כשהם חוגגים את ניצחונם על מתחריהם החלשים. ג'ו מסמן את החיסול באמצעות ידיו המסמנות תת-מקלע המחסל בקלילות את אויביו באופן המרפרר לסרטי גנגסטרים וחיבתו העזה לסרט *Godfather* (הסנדק, פרנסיס פורד קופולה, 1972), המוגדר כסרט של גברים. קתלין, לעומתו, מזוהה עם הספר *Pride and Prejudice* (אהבה וזיעה קדומה), שבמרכזו סיפור אהבה בין גבר ממעמד האצולה לאישה מהמעמד הבינוני. באמצעות טקסטים אלה מזהה הסרט את ג'ו עם הפטריארך הקפיטליסטי בלבשו הנוכחי (גלובליזציה) ואילו את קתלין הוא מזהה עם רומנטיות ויקטוריאנית מסורתית.

דיכטומיה זו בין שני הפרוטגוניסטים מתבטאת גם באופן שכל אחד מהם מעצב את המרחב העסקי שלו: השם המתנוסס על חנותה של קתלין כתוב באותיות קטנות ומעוגלות המשדרות שובביות; הן כתובות על רקע ירוק, המעניק לחנות אופי אגדתי. ואילו השם המתנוסס על חנותה של משפחת פוקס כתוב באותיות ענק באותיות קרות ומנוכרות; השם מבליט את השושלת

המשפחתית הגברית. גבריותה של הרשת מודגש הן באמצעות העובדה שמעמדן של הנשים במשפחה זו נזיל וזמני, וחוסר יכולתם או רצונם של הגברים לכוון זוגיות יציבה וקבועה. כמו כן, חוזר הסרט ועוסק בשם המשפחה עצמו – Fox. כך, למשל, משנן אחיו הקטן והחורג של ג'ו על שם המשפחה, תוך שהוא מדגיש את האותיות המרכיבות יחד את השם – f-o-x. כך עורך הסרט מעין ליטרליזציה של שם/חוק האב.

כמו כן עורך הסרט ג'נדרליזציה של המאבק בין החנויות הקטנות לרשת הגדולה. החנויות הקטנות מוצגות במונחים נשיים/סוציאליסטיים, ואילו הרשת מוצגת במונחים גבריים/קפיטליסטיים. העובדה שהפרופיל התרבותי של ג'ו מוצג באמצעות סרט קולנוע ואילו זה של קתלין עם ספר מייצרת ג'נדרליזציה נוספת: הגברים הם היצרנים והספקים של ספרים; נשים הן צרכניות של ספרים. הסרט שב ומבליט את העובדה שצוות העובדים בחנות הספרים של קתלין מזוהים עם ספרים ואילו צוות העובדים בחנות הספרים Fox מוצג בהקשר עסקי (אנשי מכירות האחראים על מבצעים והוזלות) הלוקים בבורות (זבנים שאינם מכירים שמות של סופרים מפורסמים; אינם יודעים כיצד לאיית).

העימות הראשון בין הפרוטגוניסטים מתרחש במסיבה אליה נקלעים ג'ו וקתלין. קודם לכן הכירו הפרוטגוניסטים בחנותה של קתלין. אלא שאז הצניע ג'ו את שם משפחתו, והציג את עצמו בשמו הפרטי בלבד. במסיבה מבינה קתלין מי הוא באמת – לא סתם ג'ו, אלא ג'ו פוקס. עתה היא תופסת את ביקורו בחנותה במונחים של ריגול תעשייתי. כמו כן היא מאשימה אותו שהוא עושה שימוש נלוז בשם של חנותה: במסגרת מסע הפרסום שנערך לחנות, מציין ג'ו את מיקום החנות: Just Around the Corner. ג'ו תוקף אותה על העמדה הצדקנית והמוסרנית שהיא נוקטת כלפי החנות "ההיסטורית" שלה. בכך שב ג'ו ומעלה את הסוגיה המרכזית של הסרט: המאבק בין גברים לנשים, כמו גם המאבק בין החנויות הקטנות לרשת, הוא גם מאבק בין סוגי שיח שונים: השיח "הגברי" הקפיטליסטי וחוסר הסנטימנטים מול השיח "הנשי" הכמו-קהילתי הנוטה לרגשנות.

מאבק ההישרדות של קתלין נכשל, והיא מחליטה לסגור את החנות. הכישלון הוא כפול משום שהוא נושא לא רק משמעות כלכלית, אלא גם משמעות מגדרית: קתלין הפסידה במלחמה בין המינים. אלא שמה שעושה הסרט מהרגע בו סוגרת קתלין את החנות הוא לעמעם ולטשטש את הכישלון, למעשה להציג אותו במונחים חיוביים. המסורת והשושלת האימהית מוצגים כסוג של קיבעון, סטביליות, דריכה במקום. ברדי, המוכרת המבוגרת בחנותה משבחת אותה על העזתה לדמיין לעצמה חיים אחרים. הרעיון של היסטוריה והמשכיות נשית מוצג כמנוגד ל"רוח התקופה", המקדמת את הרעיון של שינוי והתחדשות.

אלא שרוח התקופה אינה מזוהה אך ורק עם שינוי והתחדשות אלא בעיקר עם כוחניות קפיטליסטית. החנות מעבר לפינה, קסומה ככל שתהא, נתפסת כאנכרוניסטית ולא רלוונטית יותר. הסרט רומז על כך שאפילו קתלין מודעת לכך, גם אם היא לא מסוגלת להודות בכך. רגע

לפני שהיא סוגרת את החנות ונפרדת ממנה, היא משתהה עוד רגע אחד וסוקרת במבטה את החלל השומם. המבט מעביר אותה לעבר והיא נזכרת ברגע אחד בו אחזה בידיה של אמה ורקדה עמה. תנועתן של הנשים עדינה, אצילית ונראית כמו מחול. התנועה הנשית זהה לתמונת הסטילס שהייתה תלויה דרך קבע על לוח המודעות של החנות ואשר לידה נתלה פתק: "לא למכירה". סצינת הפרידה הסופית מהחנות מוצגת ככואבת וקשה, אך בלתי נמנעת. במידה רבה, מסמנת הפרידה מהחנות את פרידתה של קתלין מהמיקום שלה כילדה הנצחית של אמה. ברגע זה היא אינה מתנתקת מהעבר שלה, מהזיכרונות הפרטיים שעיצבו את זהותה אלא ממקמת את העבר במקום הראוי לו.

באופן הזה מבקש הסרט לרכך או למעשה לבטל את האספקט הג'נדר של התבוסה, את העובדה ששינוי והתחדשות מוצגים במונחים פטריארכליים. קתלין עצמה, לפני שהחליטה לחסל את העסק שלה, קונה את הקפה של הבוקר ברשת בתי-הקפה של חברת הענק *Starbucks* ואת הקניות לבית היא עורכת בסופר-מרקט. היא עצמה נכנסת לחנות הספרים של חברת *Fox* ונדהמת לגלות כמה חמים, נעים, ידידותי ומזמין חלל החנות. הרעיון הוא להציג את היזמות והפעלתנות של הקפיטליזם המאוחר – זה המפעיל את ההגיון הקפיטליסטי גם על תחומי הספרות והאמנות – בהקשר חיובי ולא רק מפלצתי. ג'ו עצמו מוצג כמי שחשובה לו ההיסטוריה התרבותית של ניו-יורק והוא מתכוון להשקיע כסף רב עבור ספרים נדירים העוסקים באדריכלות ניו-יורקית, ביוגרפיות של סופרים שחיו בווסט-סייד מנהטן ובתולדות העיר ניו-יורק בכלל. בכך מבקש הסרט לטשטש או לבטל את האבחנות הסטריאוטיפיות בין תפיסת העולם של השכבה האינטלקטואלית של ניו-יורק לבין אצולת הממון הקפיטליסטית.

טשטושן או ביטולן של אבחנות אלו מודגש כאשר מתברר שפרנק, חברה של קתלין, התאהב בכוכבת הטלוויזיה סידני-אן, אשר אירחה אותו באחת מתכניותיה כדי שידבר בזכות חנות הספרים של קתלין. פרנק, המוצג בתחילת הסרט כטיפוס בעל השקפות פוליטיות רדיקליות ואינטלקטואל "אמיתי", מוותר על הדימוי שכל-כך עמל עליו לטובת מישהי המייצגת כוח ממשי ורלוונטי יותר. הופעותיו בטלוויזיה מזכות אותו בחשיפה ופרסום רב יותר והוא נחלץ מהאנונימיות בה היה שרוי כשכתב בעיתון המקומי. בנוסף הוא מוכן להתעלם מהעובדה שכוכבת הטלוויזיה היא רפובליקנית משום ש"זה פשוט חזק ממני".

האיחוד ההטרסקסואלי בין ג'ו לקתלין, המתרחש בסוף הסרט, כורך, אם כן, רומנטיות עם כוחניות ועוצמה. האידיאולוגיה הרומנטית החדשה מתנהלת/מתקיימת תחת המרחבים החדשים שמייצר הקפיטליזם המאוחר. הסרט מבקש אמנם לרכך זאת באמצעות תחבולת ההתכתבות בין הפרוטגוניסטים. התחבולה מאפשרת להציג את הצד האחר, הפיזי והרגיש של ג'ו. גם האופן בו מסתיים הסרט, המשחזר את הסוף הטוב של הקומדיה הרומנטית הקלאסית של לוביץ', מבקש לטשטש את נוכחותו הדומיננטית של המרחב הקפיטליסטי החדש. הפרוטגוניסטים מרבים לעסוק ביופייה הקסום של ניו-יורק בסתיו ובאביב (עלילת הסרט נפתחת בסתיו ומסתיימת באביב). התפאורה הרומנטית שמספקות עונות השנה למרחב הניו-יורקי מאפילות כביכול על הדומיננטיות של הסדר הקפיטליסטי/פטריארכלי אשר במסגרתו נוצר האיחוד ההטרסקסואלי. המוטו של ג'ו,

תפיסת עולמו המתמצית באמירה: "זה לא אישי, זה עסקים" ("it's not personal, it's business"), מבקשת ליצור הפרדה, מלאכותית ושקרית ככל שתהא, בין כלכלת השוק הקפיטליסטית לבין כלכלת הרגש והאהבה. ההפרדה בין התחומים מתבצעת גם באמצעות הצגת דמותו של ג'ו לא רק ככריש קפיטליסטי, אלא גם כגבר רגיש ובעל יכולת התנסחות פיוטית.

קטגוריה רביעית: דומיננטיות משפחתית והממד הפולקלוריסטי

נוכחותה של המשפחה בקומדיה הרומנטית החדשה היא שכיחה למדי, והיא מופיעה למעשה בכל הקטגוריות. היא בולטת במיוחד בקטגוריה המציגה את יחסי הכוח בין המינים במונחים שוויוניים. בחלק מהקומדיות, כפי שצינתי, מהוות דמויות הוריות מקור השראה בכל הקשור לבחירת בן/בת הזוג. לכן ספוגות לא מעט קומדיות רומנטיות בנוסטלגיה לקשר רומנטי "כמו פעם". כמו כן, האיחוד עצמו מתממש בהקשר של כינון, שחזור או אישוש של מסגרת משפחתית רחבה הכוללת לא רק את בני הזוג עצמם אלא גם את הוריהם ושאר בני המשפחה הקרובים.

עם זאת, מעטות הן הקומדיות הרומנטיות בהן דמויות הוריות/סמכותיות מפעילות כוח או מתערבות באופן פעיל בבחירת בן/בת הזוג של בניהם/בנותיהם. קומדיות רומנטיות בהן ישנה התערבות הורית דומיננטית מעגנות את הנרטיב בהקשר אתני סטריאוטיפי מובהק. כך למשל הסרט *Moonstruck* מתיק את רעיון המשפחתיות המלוכדת של הקהילה האיטלקית מסרטי הגנגסטרים אל הקומדיה הרומנטית. הסרט אמנם מבליט את האוטונומיות של הפרוטגוניסטים, אך בו בזמן מדגיש את חשיבותה של המסורת. הפרת המסורת נתפסת ע"י לורטה הפרוטגוניסטית כסוג מסוים של חטא. היא למשל מאמינה שבעלה הראשון נדרס ע"י אוטובוס והותיר אותה אלמנה משום שטקס החתונה לא התבצע כמו שצריך משום שהיא לא ביקשה את רשותו של אביה להינשא; טקס החתונה התבצע בבניין העירייה ולא באולם חתונות; היא לא התלבשה באופן חגיגי וגם לא הייתה עוגת חתונה. לכן כשהיא נעתרת להצעת הנישואין של ג'וני, היא מבקשת הפעם את רשות אביה. משמעות הסכמתו של האב אינה פורמלית בלבד, אלא נושאת גם השלכות סמליות משמעותיות. הסכמת האב היא מעין ערובה לנישואים מוצלחים.

להסכמת האב ישנה גם משמעות כלכלית, המקפלת בתוכה גם משמעות סימבולית: היעדרותו לבקשת הבת מחייבת אותו לשאת בהוצאות החתונה. הרעיון הוא שהאב משיא את בתו, מעביר אותה מרשותו לרשות גבר אחר – ובכך נוטל אחריות על אקט הנישואים. באמצעות נטילת אחריות פיננסית על טקס החתונה כאילו מכריז האב שבתו מספיק בוגרת ובשלה כדי להיפרד מחסותו. באופן הזה מעגנת קומדיה רומנטית זו את האלמנטים התמטיים של הקומדיה הרומנטית החדשה בהקשר אתני-מסורתי מובהק. המנהג "האתני" לפיו האב נדרש למסור את בתו עבר אמנם תהליכי שחיקה במעבר לסביבה תרבותית אחרת, אך הוא עדיין נתפס ע"י לורטה הפרוטגוניסטית כמשמעותי. שמירה על מנהגים, גם אם הם נושאים עתה בעיקר צביון פולקלוריסטי, נתפסים בעיניה הן כמפתח לנישואים ממושכים והן כגורם המשמר את הלכידות המשפחתית-קהילתית.

הצגת הקהילה האיטלקית-אמריקנית במונחים מסורתיים של לכידות וסולידריות חברתית-משפחתית מתבטאת בסצינות רבות המתרחשות במסעדה איטלקית שכונתית בה כולם מכירים את כולם, והאינטראקציה בין מנהלי המסעדה ומלצריה לבין הקליינטים מוצגת באופן בלתי אמצעי ונטול גינונים פורמליים. בהקשר זה, בולטת זרותו של פרי, הפרופסור הווספי המתבגר, המתעקש להמשיך ולנסות לכוון קשרים אינטימיים ורומנטיים עם סטודנטיות צעירות. כישלונותיו בתחום הרומנטי מוצגים בסרט כתוצר של היעדר קוד התנהגותי המעוגן בתוך מסגרת מסורתית כלשהי. הוא טיפוס בודד, נטול שורשים, המבקש לשמר חזות צעירה שדהתה מזמן. רוז קסטורני, אמה של לורטה הפרוטגוניסטית, מלמדת אותו שניסיונותיו הרומנטיים הם פתטיים משום שהוא רודף אחר נשים צעירות מדי – ואילו הוא, פרי, פשוט מבוגר מדי. פרי, מוקסם מחוכמת חייה הפשוטה והישירה, מבקש לפתח את הקשר המקרי עם רוז, אך זו עונה לו בפשטות: "אני לא יכולה להזמין אותך אליי משום שאני נשואה, משום שאני יודעת מי אני". כך חוזר הסרט ומדגיש את חשיבותה של המשפחה כמסגרת מגוננת המעניקה תחושה של יציבות והמשכיות. לכן לורטה, למרות היותה אישה בוגרת – אלמנה בת 37 – מבקשת לאשרר את הקשר הרומנטי שלה באמצעות גושפנקה מצד משפחתה.

בהקשר לממד האתני של הסרט טוענת רואי כי *Moonstruck*:

" suggest that WASP culture may no longer provide as a safe place for comedic scenarios of gender inversion as it did during the classical period. Male weakness and foolishness and female power appear less threatening in the carnivalesque space of Italian-American, Irish-American, Jewish, or African-American culture" (Rowe, 1995: 202).

לדעתי, מחמיצה כאן רואי את הפרשנות שיש להעניק לממד האתני של הסרט *Moonstruck*. הסרט אינו עוסק בעוצמה נשית ובחולשה גברית אלא בעיקר בחשיבות הלכידות המשפחתית מול סכנת התפוררות האינטגרטי הקהילתי. לכן חותר הסרט להבנות תחושה של משפחתיות המבוססת על מסורת אותנטית באמצעות פנייה לסטריאוטיפים מקובלים המיוחסים לקהילות אתניות. באופן דומה, מציג הסרט את דמות האב, קוסמו קסטורני, כפטריארך קלאסי – זה שיש לבקש את רשותו והסכמתו כדי להינשא. בהקשר זה, הגבר הוואספי נתפס כנטול כל שורשיות ומסורת – ולכן נותר לבדו.

תופעה זו קיימת גם בקומדיה הרומנטית *Crossing Delancey* (אהבה ממבט שלישי, 1988). גם כאן, כמו ב- *Moonstruck*, מוצגת דמות אימהית/הורית כבעלת חכמת חיים פשוטה אך אפקטיבית. איידליה היא סבתה היהודיה של איזבלה, רווקה משכילה בת 33. פער הדורות בין הסבתא לנכדתה מוצג באמצעות הטריטוריות השונות בהן כל אחת מהן חיה. איידליה חיה במרחב קהילתי יהודי מסורתי בדילנסי, בחלקה הדרום-מזרחי של מנהטן ואילו איזבלה (איימי

ארווינג) נטשה את נופי ילדותה לטובת שכונה יוקרתית בחלק הצפון-מערבי של מנהטן. איזבלה עובדת בחנות ספרים יוקרתית, המקיימת ערבי שירה הנושאים אופי תרבותי ומכובד. הסרט מציג את חייה של איזבלה כשקר - מקום עבודתה ומגוריה משמשים מקור לאליטיזם והתנשאות שאינם אלא כסות לחיים אומללים. האומללות מוצגת דרך עיניה של הסבתא, החוזרת וטוענת בפני נכדתה ש"אם אתה לבד, אתה אומלל - לא משנה היכן אתה עובד ומתגורר". בנוסף מתאוננת הסבתא בסגנון המזוהה עם הסטריאוטיפ של האם היהודיה: "אם אני אחכה לך - לעולם לא תתחתני".

ואכן הסרט מבליט את הדומיננטיות של הסבתא בכל הקשור לחיפוש חתן. גישתה פרקטית - "בעל זה גבר לחיים". רווקות נתפסת בעיניה כפגם. גילה המתקדם יחסית של איזבלה מדאיג אותה. היא לא מאמינה לה כשנכדתה מצהירה שהיא מאושרת בחלקה, וכי היא אינה זקוקה לגבר כדי להרגיש שלמות. הסרט מבצע התקה של הדיאלוג השנון והמושחז המאפיין את קומדיית הסקרובול הקלאסית וממקמו בדיאלוג הטעון בין הסבתא לנכדתה, תוך שהוא מציג את עמדתה של הסבתא במונחים חיוביים ואת עמדת הנכדה כשקריים. קשריה האינטימיים של איזבלה עם גברים נדירים למדי וקצרים. היא מסתובבת עם גברים אומנים (משוררים), אנשי קולנוע וטלוויזיה) אקסצנטריים המבקשים לנצל את טוב-ליבה ואת בדידותה לצורכיהם המיניים.

הדומיננטיות של סבתא איידל'ה מתבטאת בהחלטתה לחפש עבור נכדתה שידוך. היא מגייסת לעזרתה את חנה מנדלבאום, השדכנית של הקהילה היהודית בשכונה. המטרה היא למצוא עבור הנכדה האבודה חתן/בעל יהודי, רצוי בעל עסק המשתכר יפה. הן בוחרות בסאם, בעל דוכן לממכר חמוצים. איזבלה דוחה בתחילה את השידוך, אך לומדת, באמצעות סבתה, לאהוב אותו. בתוך כך מוצג האיחוד ההטרוסקסואלי בתוך הקהילה היהודית-אמריקנית כאמיתי יותר מאשר העולם הוואספי הקר והמזויף. גם כאן, כמו בסרט *Moonstruck*, מוצג האיחוד במונחים של משפחתיות ולכידות חברתית-אתנית. סיום הסרט מציג סיטואציה רומנטית שבמהלכה מתנשקים בני הזוג איזבלה וסאם בהדרכתה ועידודה של סבתא איידל'ה. וגם כאן, כמו בסרט *Moonstruck*, מוצגת האוטוריטה ההורית במונחים של פולקלור - איזבלה אינה נדרשת באמת להיענות או להכפיף את תשוקתה לדרישותיה של סבתה, אך היא לומדת שאהבה אמיתית ניתן למצוא רק קרוב לבית, בקרב הקהילה האתנית אליה היא שייכת.

קומדיות רומנטיות אחרות המשתייכות לקטגוריה זו מציגות דמויות הוריות שסמכותן ניטלת מהן, ולמעשה הן נטולות כל יכולת להשפיע על החלטת בניהם/בנותיהם להינשא. כך למשל בסרט *Father of the Bride* (אבי הכלה, 1991) מנסה האב (סטיב מרטיין) להניא את בתו אנני להינשא בגיל צעיר. אלא שהסרט מבליט את העובדה שאהבתה לאהובה, בריאן מקנזי, היא אמיתית - או לפחות מעוגנת עמוק בתוך המסורת הקולנועית של הקומדיה הרומנטית; הם התאהבו בעקבות צפייה משותפת בקומדיה הרומנטית הקלאסית *Bringing Up Baby*. בריאן קנה לה טבעת אירוסים עתיקה משוק הפשפשים ברומא, שם הם נפגשו בראשונה. סימנים אלה ממקמים את בני הזוג בהקשר של הקומדיה הרומנטית החדשה - הרגעים הרומנטיים שלה מתרחשים בהקשר

מסורתי. האב ג'ורג' מוצג כמי שמתקשה להפנים את עובדת התבגרותה של הבת. אלא שניסיונותיו להכשיל את החתונה מוצגים כפתטיים וקומיים בעיקר, ומסתיימים עם התערבותה הנחרצת של האם. כאשר הוא נדרש להתערב במריבה שהתחוללה בין אנני לבחיר ליבה, מבין האב שהם זיווג מושלם משום שהם מזכירים לו את זוגיותו המושלמת עם אשתו נינה.

גרסה חריגה לסוג זה של קומדיות רומנטיות היא הסרט *The Birdcage* (כלוב העליזים, 1996). בסרט זה האיחוד ההטרוסקסואלי מערב מפגש טעון כביכול בין הוריו ההומוסקסואלים של הגבר לבין הוריה השמרנים של הבחורה. הוריו של ואל, החתן המיועד, נפרדו מיד לאחר הולדתו כשהאב, ארמנד (ג'ין הקמן), גילה את זהותו המינית האמיתית. ארמנד גידל את ואל יחד עם בן-זוגו לחיים, אלברט. זוג האוהבים, ואל וברברה, חשים שלא בנוח לקראת פגישת ההיכרות בין ההורים. הם בטוחים שהוריה של הכלה המיועדת, המשתייכים למפלגה השמרנית, יסרבו להעניק את הסכמתם ברגע שתיוודע להם זהות הוריו הנוכחיים של ואל. אביה של הפרוטגוניסטית, קווין קילי, הוא סנטור שהתמנה לסגן הנשיא לענייני מוסר, ומתוקף תפקידו הוא מתנגד לקשרים מיניים ורומנטיים החורגים מהמסגרת ההטרוסקסואלית. כדי לקבל את הסכמת אביה של ברברה, מבקש ואל מאביו להסתיר את זהותו ההומוסקסואלית ולהפגין התנהגות אבהית/גברית. כמו כן, הוא מבקש להרחיק מהבית את אלברט משום שנוכחותו עשויה להסגיר לדבריו את המבנה המשפחתי "הלא נורמלי". אלא שניסיונות ההסתרה אינם עולים יפה – התנהגותם האקסצנטרית של ההורים ההומואים חושפת את הסוד שניסו להסתיר. אבי הכלה, מזועזע כולו, מבקש לבטל את החתונה, תוך שהוא מאשים את בתו: "כמה משפחות את צריכה להרוס כדי להתחתן?"

העלילה מסתבכת כשמסתבר לאב שצוותי תקשורת רבים נמצאים מחוץ לביתם של ארמנד ואלברט והם מבקשים את תגובת האב בקשר לפרשיית מין בה הסתבך הנשיא לענייני מוסר. ארמנד מציע להורי הכלה להתחפש לדראג-קווין כדי להיחלץ מציפורניה של התקשורת. אקט קרניבלי זה של התחפשות ואימוץ מסיכה המשנה זמנית את זהותם המינית של הורי הכלה על רקע השיר *We Are All Family*, משנה גם את דעתם – והם נעתרים לבתם. סצינת הסיום של הסרט מציגה את טקס החתונה מעניקה למלות השיר משמעות חדשה – השיר מופקע מההקשר הקווירי לטובת הרעיון של קהילה אינטגרטיבית הכוללת בתוכה חברים הנושאים זהויות מיניות שונות.

קטגוריה חמישית: האופציה הלא-הטרוסקסואלית

הקומדיה הרומנטית החדשה, כמו הקומדיה הרומנטית בכלל, ממעטות, אם בכלל, להציג זוגיות רומנטית שאינה הטרוסקסואלית. הז'אנר, כפי שמציין דיליטו (Deleyto, 1997) ממשיך להסתיר ולהצניע תשוקה מינית הומו-ארוטית ולהבליט סדר ומבנה חברתי המבוסס על הטרוסקסואליות. האופציה ההומו-לסבית נותרת מחוץ לגבולות הז'אנר או ממוקמת בשוליו, תחומה בתוך מה שמכנה Deletyo: (p. 102) "repressed other". עם זאת, כמו בקומדיה

הרומנטית הקלאסית, קיימים מספר טקסטים העוסקים, ברמה כזו או אחרת, באפשרות מימושה של רומנטיקה לא-הטרוסקסואלית.

כך למשל אחד הדברים המעניינים בסרט *Much Ado about Nothing* הוא האופן בו הוא מתמודד עם אופציית האיחוד הלא הטרוסקסואלי. לצד האשרור של האיחוד ההטרוסקסואלי המתרחש באמצעות חתונה כפולה (ביאטריצה/בנדיק, הר/קלודיו), המסומנת גם כאקט של אינטגרציה חברתית של שני בני הזוג עם קהילת מסינה, עוסק הסרט גם באחרים שנותרים מחוץ לקהילה, באחרים שהודרו אל מחוץ לאיחוד ההטרוסקסואלי.

שני הגברים, בנדיק וקלודיו, היוו חלק בלתי נפרד מהחבורה הגברית המוגדרת באמצעות פרקטיקות צבאיות המתאפיינות בתנועה מתמדת במרחב, מסעות כיבוש וניצחון. לכאורה מדגיש הסרט את הממד ההומו-חברתי של החבורה. הומו-חברתיות הוא מושג המגדיר את יחסי הגומלין בין גברים הנמצאים במרחב נטול כל נשים במונחים של חברות. בתי-כלא, יחידות צבא, פנימיות נוער לבנים הם דוגמאות למוסדות הממסגרים את הגברים במרחב המתאפיין בנוכחות גברית אקסלוסיבית. הקולנוע מרבה לעשות שימוש בהומו-חברתיות גברית. את הקשר בין הגברים הוא יציג כמעט תמיד כבעל מוקד חיצוני, בעל מטרה מעבר לעצמו - למשל, ניצחון במלחמה. כלומר, חברות גברית תוצג כמעט תמיד בהקשר של מטרה חיצונית כלשהי. הצגת חברות גברית באמצעות מטרה או משימה שיש להשיגה, ולא כמערכת יחסים חברית שאינה תלויה בדבר חיצוני, מבקשת להבליט הרואיות גברית המבוססת על שוויון ונאמנות הדדית של החבורה ואשר אינה קשורה או מזוהה עם ממד הומו-ארוטי. האינטימיות הנוצרת בין חברי הקבוצה הגברית חפה מכל ממד ארוטי הומוסקסואלי.

הסרט מבקש לכאורה להבליט את הממד השוויוני של החבורה כאשר הוא מציג אותם בתחילת הסרט רוכבים על סוסיהם בשורה אחת - במבנה המבטל הירארכיות מעמדיות או גזעיות. אלא שעיון מדוקדק בסצינה זו, בה נעה החבורה בשורה אחת לעבר כפר מסינה לאחר שסיימו בהצלחה מסע ניצחונות על האויב, חושף, כפי שמציין דיליטו (Deleyto, 1997: 99) את מה שלא רואים בצפייה ראשונה ושנייה. מה שמסגיר את ההבדלים בין הגברים המרכיבים את החבורה הוא הלבוש המחלק את הקבוצה לשלוש תת-קבוצות: דון ג'ון (קיאנו ריבס) וצמד עוזריו המסומנים באמצעות דרגות שחורות; קלודיו, בנדיק והשליח מסומנים באמצעות דרגות כחולות; דון פדרו, מפקד היחידה, מסומן הן באמצעות דרגותיו הכחולות והן באמצעות צבע עורו השחור. דון ג'ון מייצג באופן מובהק את הרצון לשמר את שלמות החבורה הגברית. תשוקה הומו-חברתית זו תוצג בהמשך הסרט במונחים הומו-ארוטיים. הסרט מציג את דון ג'ון כדמות שאינה מבחינה בין פעילות הנושאת אופי הומו-חברתי (ניצחון במלחמה) לבין תשוקה הומו-ארוטית מודחקת. ההומו-חברתי הוא בו בזמן גם הומו-ארוטי, גם אם אין אפשרות לתת לכך ביטוי מוצהר וגלוי. לכן, מנקודת מבטו בנדיק וקלודיו בוגדים בחבורה הגברית לא רק משום שהם פוגמים בלכידות של היחידה הצבאית, אלא בעיקר משום שהם בוגדים באינטימיות ההומו-ארוטית של החבורה.

כך, לצד או למעשה מאחורי הנרטיב ההטרסקסואלי, רוקם הסרט נרטיב הומוסקסואלי, גם אם זהותו המינית של דון ג'ון אינה מוצגת באופן מפורש וגלוי. ואולם בשל האידיאולוגיה הדומיננטית של ז'אנר הקומדיה הרומנטית, בשל העובדה שמדובר בז'אנר קולנועי שצביונו הטרסקסואלי, מוצגת האופציה ההומו-ארוטית באופן סמוי ומרומז בלבד. יותר מזה, אופציה זו מסומנת כמושחתת, כמקור הרע. מה שהסרט עושה הוא מצד אחד לחשוף את האופציה ההומוסקסואלית שהקומדיה הרומנטית בד"כ מדחיקה, אך מצד אחר הוא חושף זאת באופן המסגיר עמדה הומופובית.

המרחב המזוהה עם דון ג'ון מוצג באופן שונה לגמרי מהמרחב ההטרסקסואלי. המרחב ההומו-ארוטי ממוקם במרתף חשוך ובתפאורה קודרנית. דון ג'ון נראה שוכב על המיטה כאשר שני עוזריו הנאמנים (סימן נוסף לפיצול הקיים מאחורי הפסאדה של האחידות והלכידות של החבורה) מעסים את גופו כשהוא מצהיר "אינני יכול להתכחש למה שאני" או "תנו לי להיות מה שאני, ואל תנסו לשנות אותי". במחזה של שייקספיר מיוחס הרוע של דון ג'ון לעובדת היותו אחיו הממזר של דון פדרו. הלידה הלא טבעית קושרה במחזה של שייקספיר עם רוע. במאה ה-20 אין משמעות רבה, אם בכלל, למושג ממזר. בראנה מקשר את הרוע לא עם ממזרות, אלא עם הומוסקסואליות. הדמות החוסמת מבקשת לחסום כביכול את מהלך החיים הטבעי - את הקשר ההטרסקסואלי המבטיח את המשך קיומו של המין האנושי. לכן תשוקה ארוטית הומוסקסואלית מקושרת כאן עם רוע. אלא שמזימה זו של התגלמות הרוע נדונה להיכשל. אינסטינקט החיים חזק מאינסטינקט המוות. והומוסקסואליות מתקשרת כאן עם דימויים של מוות. לא במקרה הצווארון של דון ג'ון וחבורתו הם בצבע שחור.

דון פדרו מגלם דמות לימינלית. מצד אחד הוא מוצג כמתווך בין זוגות האוהבים. מצד שני, בשני מקרי התיווך הוא מציע את עצמו כפרטנר. העובדה ששחקן שחור (דנזל וושינגטון) נבחר לגלם את דמותו של דון פדרו אינה מקרית. היא מבליטה את שונותו, את היותו אחר. במחזה עצמו אין שום אינדיקציה לכך שדון פדרו הוא שחור. העובדה שהוא נדחה ע"י ביאטריצה אינה יכולה להיות מנותקת מהיותו שחור. דון פדרו הוא הממזר הגברי/אתני, בדיוק כפי שדון ג'ון הוא ממזר באופן מטפורי - ממזר של הגבר ההטרסקסואלי.

האנלוגיה בין דון ג'ון לדון פדרו מתבטאת במיוחד בסצנה בה דון ג'ון נתפס ומובא בפני המנהיג של החבורה הצבאית, דון פדרו. חילופי המבטים ביניהם מסגירים זהות ולא יריבות או עוינות. נמתח כאן דמיון ברור בין הומוסקסואליות לשחורות. שניהם מגלמים את "האחר" של ההטרסקסואליות הלבנה שהז'אנר של הקומדיה הרומנטית נוטה להעלים או להדחיק לשולי הנרטיב.

ועם זאת, למרות ההדרה שמבצע הסרט ביחס להומוסקסואל והשחור, עצם הצבתם בנרטיב, עצם נוכחותם בקומדיה הרומנטית מהווה מעין רפלקסיה אודות האופן בו המנגנונים הנרטיביים של הז'אנר מייצרים שוב ושוב טקסטים בהם מקומו של האחר הלא-הטרסקסואלי הוא שולי או לא קיים. ואכן סצינת הסיום של הסרט מראה כיצד הקהילה חוגגת את האיחוד ההטרסקסואלי בשירה ובריקודים, בעוד דון פדרו עצמו נראה מתבונן מהצד, מוצא את עצמו מחוץ למעגל

הקהילתי. המצלמה מתרחקת ממנו אט אט עד שהוא נעלם לגמרי. המצלמה בוחרת להצטרף לחגיגת האיחוד, תוך שהיא מותירה את האחר מחוץ לפריים.

בהקשר זה של הוצאת/הכלת האחר בתוך הפריים, מעניין לבחון את הסרט *Desperately Seeking Susan* (סוזאן, סוזאן 1985). מצד אחד זהו נרטיב הטרוסקסואלי, מצד אחר הוא מאפשר לקרוא את האיחוד המתרחש בסוף הסרט במונחים לסביים או לפחות כאקט רומנטי המבוסס על אחווה הדוקה בין נשים. הסרט נפתח במכון יופי לנשים מהמעמד הבינוני-גבוה הנהנות/סובלות מעודף זמן פנוי. הסצינה מבליטה הן את הממד המלאכותי והמעבדתי של היופי המופק במכונים אלה והן את סגנון החיים הסטטי והפסיבי שמנהלות הנשים. גיבורת הסרט, רוברטה (רוזאן ארקט), מנהלת עם בן זוגה מערכת יחסים שגרתית ומשעממת. אלא שבניגוד למופנמותה וסגירותה, היא מוצג כטיפוס אקסצנטרי ונרקיסיסטי. היא עוסק בשיווק אמבטיות ובריכות ג'קוזי, והיא מפרסם את עצמו באמצעות פרסומות טלוויזיה בהן היא מכב בעצמו – מציב את עצמו במרכז הפריים, תוך שהוא מוקף בנשים צעירות המלטפות אותו ומביטות בו בהערצה. במהלך מסיבה שהוא עורך בביתם, היא מסב את תשומת ליבם של המוזמנים לפרסומת חדשה שלו. בהמשך גם יתברר שהוא מנהל רומן מאחורי גבה של רוברטה.

ואולם מה שהסרט מבליט הוא את העובדה שחוסר שביעות רצונה של רוברטה מחיי הנישואים שלה אינו תוצר של התנהגותו האקסצנטרית והנרקיסיסטית של בן הזוג, אלא תוצר של שעמום, העובדה שהיא אינה עושה דבר עם עצמה. רוברטה כמהה להרפתקאות, ומתקנא באחרים המנהלים סגנון חיים סוער ורצוף בריגושים. כבר בסצינת הפתיחה מתברר לצופה כי רוברטה עוקבת זמן ממושך אחר סדרת מודעות/מסרים שזוג אוהבים בשם סוזאן (מדונה) וגיים מעבירים זה לזה באמצעות העיתון. נוסח ההודעה שמשאיר הגבר: "*Desperately Seeking Susan*" מסעיר אותה. היא אומרת לחברתה שהמלה "*Desperate*" היא רומנטית ומסעירה בעיניה.

השינוי אצל רוברטה מתרחש בראשונה כשהיא מחליטה לעקוב אחר פגישתם המיוחלת של סוזן וגיים בבטארי פארק במנהטן. היא מגיעה למקום ומתבוננת בזוג בתימהון – סדרת המסרים הממושכת שהם ניהלו מעל דפי העיתון מניבה פגישה קצרה ומאכזבת, מבחינתה. מתברר שגיים, נגן רוק במקצועו, חייב לנסוע להופעה. סוזאן אינה מגיבה בכעס על נסיעתו. הרושם הוא שהם מנהלים מערכת יחסים המבוססת על אינדיבידואליזם קיצוני. טיבם של הקשרים בין השניים לא ברור/מוכר – לא לרוברטה ולא לצופה – אין להם בית משותף ואין מועדים קבועים בהם הם נפגשים. וגם כשהם נפגשים לבסוף, פגישתם קצרה למדי. הצופה עצמו יודע שסוזאן מקיימת יחסי מין מזדמנים עם זרים.

לאחר פרידתם, נראית סוזאן כשהיא משוטטת ברחובות העיר ונכנסת לבסוף לחנות בגדים אופנתית. היא מחליפה את הז'קט "המקורי" שלה (לטענתה, הוא היה שייך לגיימי הנדריקס, הגיטריסט המהולל) בזוג מגפיים מנומרות. רוברטה עוקבת אחריה. לאחר שסוזאן יוצאת מהחנות, נכנסת לשם רוברטה ורוכשת את הז'קט של סוזאן. מכאן ואילך משתנים חייה של

רוברטה משום שהיא הופכת מטרה/אובייקט של המאפייה, הדולקת בעקבות סוזאן שגנבה זוג עגילים יקרי ערך מראש המאפייה. היא נתקפת פאניקה כאשר אחד המאפיונרים מנסה לחטוף אותה, נתקלת בעמוד ומתעלפת. כאשר היא מתעוררת, היא אינה זוכרת דבר.

באמצעות השימוש בתחבולת ההתעלפות ואובדן הזיכרון/זהות, ניתנת לרוברטה ההזדמנות לחיות חיים אחרים, לחיות את חייה של סוזאן. תחבולה זו של התעלפות ואובדן הזיכרון שימשה, כזכור קומדיות רומנטיות אחרות: *Overboard* ו- *Peggy Sue Got Married*. שתי קומדיות רומנטיות אלה ניצלו תחבולה זו כדי לאשש מסגרת זוגית הטרוסקסואלית שבהן האישה מתפקדת כעקרת-בית מרוצה ומאושרת. כאן, לעומת זאת, מגויסת התחבולה כדי לאפשר לגיבורה לצאת אל מחוץ למרחב הביתי המעיק וגומל אותה מנטייתו להמתין לשובו של בן זוגה מהעבודה. תחבולת ההתעלפות ואובדן הזיכרון מאפשרת לפרוטגוניסטית לנתק את הקשר התלתי עם בן זוגה הבוגדני. במהלך מסעה ההרפתקני לומדת רוברטה לסמוך על עצמה, להבנות לעצמה זהות עצמית אוטונומית ולהיפרד מבעלה.

מה שמייחד את תהליך הלימוד/שחרור של רוברטה, בהקשר של הז'אנר, הוא שהיא אינה נזקקת לדמות גברית אשר יתפקד כמורה/מחנך. תהליך השתנותה הוא שילוב של למידה עצמית יחד עם ההשראה העקיפה שמעניקה לה סוזאן.

ההקבלה שיוצר הסרט בין שתי הדמויות הנשיות, רוברטה וסוזאן, מתרחשת במקביל לייצור מספר רב של זוגות המתחברים ונפרדים במהירות: סוזאן שוכבת במלון עם גנגסטר שמת לפתע מדום לב, ובעקבות גניבת העגילים היא מייצרת עבור רוברטה את ההרפתקה; לאחר מכן היא נפגשת עם חברה גיים; בחיפושיה אחר רוברטה כפילתה, היא מבלה את הלילה עם בעלה של רוברטה; רוברטה/סוזאן יוצרת קשר עם דאז; דאז עצמו ננטש ע"י חברתו לחיים הנוטשת אותו למען מישהו אחר המסייע לה בהעברת חפציה. האיחוד והפירוק של קשרים הטרוסקסואלים מזוהה עם תפיסת העולם שמייצגת סוזאן – קשרים רומנטיים נוצרים באופן מקרי, ללא תכנון. הרומנטיקה היא תוצר של היכולת להסתכן, להיות הרפתקן. במסגרת זו, שום קשר אינטימי אינו פסול. סוזאן עושה זאת הן עם גנגסטר מסוכן והן עם בן זוגה הנרקסיסטי של רוברטה.

סיום הסרט מסמן איחוד כפול: רוברטה בוחרת בדאז כבן-זוגה, אך באופן מרומז ועקיף יותר, היא בוחרת גם בסוזאן. תמונת הסיום מראה אותן משלבות ידיים בתנועת ניצחון המונצחת בעיתון – יחד הן הצליחו לגבור על המאפייה. באמצעות האיחוד הכפול יוצר הסרט מתח בין תשוקתה של רוברטה לדאז לבין הזדהותה עם הנשיות שמייצגת סוזאן. הג'יסטה הנשית של שילוב ידיים מופיעה בלא מעט סרטים העוסקים בחברות ואחוזה נשית, כמו למשל בקומדיה הרומנטית המוזיקלית *Gentlemen Prefer Blondes* (**גברים מעדיפים בלונדיניות**, 1953). אלא שבהקשר של הקומדיה הרומנטית, הקפאתה והנצחתה של ג'יסטת שילוב הידיים הנשי מזכירה, כפי שמציין שמווי (Shumway, 1995: 397), את השוט החותם את הקומדיה הרומנטית הקלאסית *Philadelphia Story*, המסתיימת בקלוז-אפ על תמונת סטילס שצולמה בחתונה. התמונה

מכילה שלוש דמויות – שני גברים ואישה. נוכחותו של המשולש הרומנטי מערערת על האיחוד ההטרסקסואלי ומציגה את הפרובלמטיות של הפתרון הנרטיבי. בסרט *Desperately Seeking Susan* ההתמקדות בדיהן השלובות של שתי הנשים כאילו מרחיקה ומדירה את הפרטנרים הגבריים – דאז וג'ים- של שתי הנשים.

ואכן, למרות הקשר הרומנטי בין רוברטה לדאז, ולמרות העובדה שדאז מוגדר כפרטנר ההולם ובעלה כפרטנר השגוי – הרי שבאופן כללי מציב הסרט את היחסים בין רוברטה לסוזאן במרכז. רוברטה אינה משתנה בעקבות המפגש שלה עם דאז, אלא בעקבות הקסם שמהלכת עליה סוזאן וההזדמנות שנקרית בדרכה לחיות את חייה של מושא הערצתה. באמצעות ההזדהות של רוברטה עם סוזאן, ובשילוב מסוימים, האפשרות שנקרית בדרכה לחיות את חייה של סוזאן – מתנערת רוברטה לא רק מחייה המשעממים והדלים אלא גם נפרדת מערכים הקשורים למעמדה הבורגני/יאפי. הסרט נפתח כשרוברטה נשואה ומסתתרת כשהיא גרושה. קשריה הרומנטיים עם דאז אינם מסתיימים בנישואין אלא בקשר אינטימי מהסוג שמנהלים סוזאן וג'ים. הסרט, אם כן, אינו מאשר מחדש את הערכים של המעמד הבינוני/יאפי, אלא חוגג את האופציה האלטרנטיבית שמייצגים סוזאן וג'ים. הסרט אמנם מסתיים ב"הפי-אנד", אך לא כזה המגדיר באופן ברור וחד-משמעי מיהו בדיוק הזוג המאושר. האופציה של איחוד נשי/לסבי נכללת בתוך הפריים, ולא מודרת מחוצה לו.

נטייתו של הז'אנר לייצג פרוטגוניסטים שזהותם המינית אינה הטרסקסואלית באופן סמוי ומרומז – כפי שהדבר קורה ב- *Desperately Seeking Susan* וב- *Much Ado About Nothing* – משתנה באופן משמעותי בקומדיה הרומנטית *My Best Friend's Wedding*. כאן, לראשונה, מציגה הקומדיה הרומנטית פרוטגוניסט הומוסקסואל שהופך בסוף הנרטיב לאופציה הרומנטית המועדפת על הפרוטגוניסטית.

רומנטיקה נטולת מין: אופציית האיחוד "האחר" ב- *My Best Friend's Wedding*

הסרט נפתח בסצינה נון-דיאגטית, המציגה באופן מרוכז ותמציתי את הרעיון המרכזי של הסרט. הסצינה מבויתת ומצולמת באופן אקספרסיבי ומסוגן למדי: ארבע נשים צעירות בלבוש כלה רוקדות ושרות את השיר *Wishin' And Hopin'* על רקע מרחב מופשט הצבוע בורוד צעקני באופן המזכיר את סגנון העיצוב של המיוזיקלס בשנות ה-40 וה-50. המספר המוזיקלי מציג את הטקטיקה שנשים נדרשות לנקוט כדי להשיג בן-זוג לחיים משותפים. הטקטיקה הפסיבית – "מקווה, רוצה, חושבת, מתפללת, חולמת" – כך מפזמות הנערות, לא תסייע לאישה לזכות בגבר. המיתוס של סינדרלה אינו תקף יותר, ואולי גם אף פעם לא היה אלא מה שהוא – בדיה. האביר על הסוס הלבן מעדיף להישאר רווק. כדי לממש איחוד הטרסקסואלי, ממשיכות הנשים לשיר, יש לנקוט בתחבולות אקטיביות יותר – "את צריכה להחזיק אותו, לנשק אותו, לאהוב אותו,

להראות לו כמה הוא חשוב ומשמעותי עבורך, כמה הוא מיוחד: "אז אם את חושבת כמה גדולה היא האהבה, את חייבת להחזיק אותו, לנשק אותו, לאהוב אותו... פשוט תעשי זאת, ואז תהיי שלו".

מלות השיר, כמו גם הנוכחות האקסלוסיבית של הנשים במיזנסצ'נה, מגדירות את הסצ'נה במונחים של שיח נשי העוסק בתשוקתן של נשים להינשא ובאופן בו עליהן לפעול כדי לשכנע את הגבר להיות חלק מכך. הן אלה הנדרשות למשל לבצע שלל של פרקטיקות פרפורמטיביות שתכליתן להעניק לגבר תחושה שהוא רצוי ונאהב. הממד הפרפורמטיבי של תהליך החיזור והאיחוד מסגיר גם את הממד הפיקטיבי, המפוברק של שיח האהבה. כינונו של קשר רומנטי בין נשים לגברים אינו תוצר של רגש ספונטני אלא תוצר של טקטיקה מכוונת, של "עבודה". באופן זה מרפררת הסצ'נה לסרטו של הווארד הוקס *Gentlemen Prefer Blondes* שבמסגרתו מוצגת מלאכת האיחוד ההטרסקסואלי במונחים של דומיננטיות נשית וחולשה גברית. בשני המקרים מתבצעת רדוקציה של האיחוד, תוך חשיפת יחסי הכוח העומדים בבסיסו של אקט זה. וכמו שסרטו של הוקס מסתיים לכאורה בטקס נישואין הטרסקסואלי כפול, אך מבליט במיזנסצ'נה שלו ידידות/חברות נשית העומדת מעל ומעבר לכל קשר עם גברים – כך גם הסרט *My Best Friend's Wedding* מסתיים באופן המציע אלטרנטיבה לאיחוד ההטרסקסואלי המסורתי – קשר רומנטי בין הטרסקסואלית להומוסקסואל; קשר שאמנם לא יהא מבוסס על חתונה ומין, אך יהיו בו הרבה "ריקודים", כפי שמבטיח הפרוטגוניסט ההומוסקסואל.

האלמנטים הסגנוניים של סצ'נת הפתיחה מדגישים את העבודה, את הפרקטיקה הפרפורמטיבית המופרזת שנוקטות הנשים. ארבע הנשים/כלות מחייכות במתקתקות ללא הרף; פניהן חלקות ורעננות; הן נראות חסודות ובתוליות אך גם מפתות; שיערן הבלונדיני עשוי לתלפיות; ידיהן מחזיקות פרחים רעננים; אור אחורי מעניק לכלה/רקדנית הראשית מראה מלאכי כשראשה ממוסגר במעין הילה. ועם זאת, ההופעה המושלמת של הנשים, מתיקות היתר שלהן, התפאורה הקיטשית, האור המלאכותי המעניק להן ברק והילה – מייצרים אפקט של הפרזה שמפרק למעשה את סצ'נת האושר והשמחה. דואן (Doane, 1982) רואה בתחבולת ההפרזה אמצעי משמעותי ביצירתו של מרחק ביקורתי בין הצופה הנשית לבין הדימויים הנשיים המוקרנים על המסך. מרחק זה מאפשר לצופה הנשית להבין שמושג הנשיות אינו דבר טבעי, נתון, בלתי משתנה. ההפרזה מציגה את ההופעה הנשית כמסכה. באופן דומה, משתמש הסרט *My Best Friend's Wedding* בתחבולת ההפרזה כדי לפרק את המיתוסים אודות טקסי חתונה כהגשמה ומימוש של אהבה בין גברים לנשים. הסצ'נה כאילו מכריזה: אתם מתבוננים בארבע כלות המציגות לפניכם ייצוג של כלות. סוג זה של תחפושת, החושף כביכול את "האמת" של המושג "כלה", מערער למעשה גם את תוקפו של האיחוד ההטרסקסואלי – לפחות את זה המתיימר להיות נצחי.

ואכן, הנרטיב של קומדיה רומנטית זו עוסק במידת תוקפו של האיחוד ההטרסקסואלי ובמידת האפשרות לתפוס מרחק ביקורתי ממודל זה של זוגיות ולכונן זוגיות רומנטית אלטרנטיבית. הנרטיב מתמקד בדמותה של ג'וליאן (ג'וליה רוברטס), מבקרת מסעדות ידועה וביקורתית,

המקבלת יום אחד הודעה ממייקל (דרמוט מלרוני), חברה לשעבר, כי הוא עומד להינשא. למרות שנפרדו, המשיכו ג'וליאן ומייקל לשמור על קשרי חברות קרובים ואף אף כרתו מעין ברית לפיה אם הם יוותרו ברווקותם עד גיל עשרים ושמונה, הם יינשאו זה לזה.

הודעתו הדרמטית של מייקל גורמת לג'וליאן תחושת אכזבה עמוקה. היא, כמו מייקל, קרובה לגיל בו הם היו אמורים לשוב ולשחזר את הקשר הרומנטי ביניהם – והפעם לתמיד. ג'וליאן מקבלת את ההודעה אודות נישואיו הקרובים של מייקל בזמן שהיא מבילה עם ג'ורג' (רופרט אוורט), ידידה ההומוסקסואל. היא מספרת לו בערגה על החברות המופלאה עם מייקל. החברות הממשית אמנם נמשכה רק חודש אחד, אך פרידתם לא פגמה בידידותם והם המשיכו ללוות זה את חיו של זה. מבלי להיות מודעת לכך, מתארת ג'וליאן למעשה מערכת יחסים ידידותית ואף רומנטית שהתאפשרה דווקא הודות לעובדה שהם הפסיקו לקיים קשרים רומנטיים פורמליים ומחייבים. ניתוק הקשרים הרומנטיים והמחייבים הוא זה שאפשר להם לכוון יחסי חברות וידידות ממושכים. ושוב, מבלי להיות מודעת לכך, קשר חברי/ידידותי זה הפך למעשה למודל המדריך אותה בקשריה האינטימיים והרומנטיים עם גברים אחרים. במידה רבה, הקשר המיוחד שלה עם מייקל זהה לקשריה עם ג'ורג': הם מרבים לבלות יחד, נהנים זה מחברתו של זה, משתפים זה את זה בחייהם הרומנטיים והאינטימיים. ג'וליאן אף מבקשת את עצתו ועזרתו של ג'ורג' בעתות משבר. לא במקרה מתארת ג'וליאן את מייקל כגרסה הסטרייטית של ג'ורג'. למעשה נראים ג'וליאן וג'ורג' כאילו היו בני זוג המנהלים קשר שאינו מציית לקריטריונים המקובלים – הם אינם מקיימים יחסי מין, ואינם חולקים מרחב פרטי משותף. את הצורך של ג'וליאן ביחסי מין מספקים גברים שג'ורג' מכנה "הגברים של הרגע" – גברים המופיעים בחייה ללילה חד-פעמי.

אלא שג'וליאן אינה מודעת למודל הזוגי שהיא יצרה עם ג'ורג', ולכן היא מחליטה למנוע בכל מחיר את נישואיו של מייקל לחברתו קים (קמרון ד'אז). היא עדיין שבויה בקונספציה של האהבה הגדולה מהחיים, וחשה נבגדת כשמייקל מחליט להינשא לקים, למרות ההסכם שנחתם בדמו ובדמה של ג'וליאן. הסרט מבליט את העובדה שהמוטיבציה המניעה את ג'וליאן להכריז מלחמה על נישואיו העתידיים של מייקל עם קים קשורה בעובדה שהיא שבויה בתוך אידיאולוגיה הממקמת אותה למעשה כאובייקט ולא כסובייקט. לכאורה החלטתה נובעת מתשוקתה להשיג את מייקל לעצמה, אך למעשה מה שמניע אותה הוא אותו מנגנון אידיאולוגי סמוי המכוון נשים וגברים להינשא, כי זה מה שצריך לעשות בשלב מסוים בחיים. הגיל, עשרים ושמונה, נטען במשמעויות ערכיות: זהו השלב בו אמור להסתיים פרק הרווקות לטובת שלב חדש ובוגר. מה שמניע אותה להשיג את מייקל בכל מחיר היא העובדה שנישואיו של מייקל לאישה אחרת מותיר אותה לבדה, ממקם אותה כרווקה נצחית. האופן הנוירוטי בו היא פועלת אינו קשור אך ורק לעובדה שמועד חתונתו של מייקל לקים קרוב למדי – בעוד ארבעה ימים – אלא גם קשור לתחושתה שטקס הנישואין מהווה בו בזמן מעין הכרזה אודות רווקותה, סימונה כמי שלא תחוה לעולם איחוד הטרוסקסואלי רומנטי.

מבחינתה של ג'וליאן, תכניתה/מזימתה לסכל את חתונתו של מייקל נועדה לשרת לא רק את האינטרסים שלה, אלא גם כדי להציל את מייקל עצמו מפני נישואים שגויים. היא מאמינה, או

משכנעת את עצמה להאמין, שהיא ומייקל נועדו זה לזו – הם חולקים היסטוריה משותפת והם מחויבים זה לזו באמצעות טקס ברית הדמים שערכו ביניהם רגע לפני שהם נפרדו.

הסרט מסייע ליצור זהות בין תשוקותיה של ג'וליאן לציפיותיו של הצופה באמצעות שימוש בשתי תחבולות רטוריות. תחבולה אחת קשורה לקונבנציה הז'אנרית של הפרטנר השגוי. הסצינות הראשונות בסרט מתמקדות כולן בג'וליאן. האופן הנוסטלגי בו היא מספרת על יחסיה עם מייקל נועד לגייס את הזדהותו של הצופה שהיא היא הפרטנרית הראויה והנכונה עבור מייקל. כמו כן, הניסיון הז'אנרי הקודם של הצופה מבנה את ציפיותיו – קומדיות רומנטיות המבוססות על נרטיב העוסק בניסיון לסכל נישואין של אחד הפרוטגוניסטים מסתיים בהצלחה, כפי שקורה בקומדיות רומנטיות קלאסיות כמו *It Happened One Night* או *Bringing Up Baby*. תחבולה שנייה שהסרט נוקט כדי לאחד בין תשוקות הפרוטגוניסטית לתשוקות הצופה קשורה לאופן בו נעשה שימוש במעמדה הקולנועי של הכוכבת ג'וליה רוברטס המגלמת את דמותה של ג'וליאן. מעמדה של הכוכבת כסופר-סטאר משמש כמעין הבטחה שניסיונותיה להשיג את מייקל יוכתרו בהצלחה. אלא שכמו בסצינת הפתיחה הנון-דיאגטית, חורג הסרט מהנורמות והקונבנציות המקובלות של הז'אנר ומדגיש את העובדה שג'וליאן פועלת מתוך צרכים נרקיסיסטיים ואגוצנטריים, ולא מתוך תשוקה "אמיתית" למייקל. האופן הנוירטי והאגרסיבי בו היא פועלת ("יש לי ארבעה ימים לבטל חתונה"), והאופן האובססיבי והעצבני בו היא מעשנת סיגריות מסמנים אותה למעשה מלכתחילה כפרטנרית השגויה. היא מתבוננת בערגה ובכמיהה בבני זוג השרויים בסיטואציות אינטימיות, אך התחושה היא שמעמדים אלה פועלים עליה ברמה של מסמנים אימאז'ינריים, סדרה של דימויים נחשקים. היא מתבוננת על בני זוג אלה מבחוץ ומתאווה לאחוז/לשלוט בדבר שהאחר מחזיק. אלא שמה שמניע את תשוקתה, מדגיש הסרט שוב ושוב, קשור למרחב המדומיין ולא הממשי. ה"דבר" הזה – אהבה רומנטית, אינטימיות טוטלית בין גבר לאישה – אינו קיים באמת כמהות העומדת כשלעצמה, כפי שמעידה סצינת הפתיחה הנון-דיאגטית.

תופעה זו חוזרת על עצמה שוב ושוב לאורך כל הסרט. כך למשל בסצינה הראשונה בין ג'וליאן ומייקל, המקבל את פניה בשדה התעופה, מבקשת הגיבורה להעניק למפגש מעמד דרמטי וספקטקולרי. היא רצה לעברו של מייקל בהתרגשות, כאילו היו בני זוג שלא ראו זה את זה זמן רב. היא מבקשת לממש את מה שהיא ראתה שניות לפני כן – גבר ואישה מתחבקים בחוזקה בלב ליבו של המרחב הציבורי. אלא שניסיונה לא עולה יפה והרגע המיוחל שלה מסתיים בהתנגשות אפים לא נעימה: אפה מתחכך בחוזקה באפו. שפתותיהם נותרו מרוחקים.

בהמשך הסצינה מצטרפת קים, בת זוגו של מייקל. במהלך הסצנה יתברר שהיא דווקא אינה עונה על התואר הפרטנרית השגויה. היא צעירה וחיננית, מלאת אנרגיות, ספונטנית ואקסצנטרית. העובדה שאת דמותה של קים מגלמת שחקנית פופולרית ומוכרת – קמרון דיאז – מקשה למקם אותה כפרטנרית לא ראויה. להפך – הרבה יותר מג'וליאן היא הפרטנרית המתאימה ביותר עבור מייקל משום שהיא מוכנה לוותר על לימודיה ועל הקריירה העתידית שלה כארכיטקטית למען הקריירה של מייקל ככתב ספורט. היא אינה נרתעת ללוותו בנסיעותיו הארוכות ברחבי אמריקה.

בשיחה שג'וליאן וקים מנהלות בחנות לשמלת כלות, אומרת קים: "ירח הדבש שלנו תלוי בתוצאות משחקי הבייסבול. זאת הקריירה שלו ואני עומדת מאחוריו. עכשיו אני רוצה להיות עם הגבר שאני אוהבת. מייקל סיפר לי שאת שונאת חתונות, את לא הולכת על שום דבר שגרתו ומקובל, שום דבר המוגדר כחלק מסדר היום של האישה – רומנטיקה אהבה ונישואין... כשפגשתי את מייקל התברר לי כמה אני סנטימנטלית".

יחסה הסנטימנטלי והמסורתי של קים לטקסי נישואין מתבטא בהחלטתה לחגוג את טקס החתונה במשך ארבעה ימים רצופים. האירוע הממושך כולל סדרה של ארוחות ערב מפוארות, הזמנת כל בני המשפחה הקרובים ללינה קולקטיבית בבית הוריה של קים, היכרות אינטימית עם השושבינים והשושבינות. במסגרת טקסים אלה, יוצאות קים וג'וליאן למדוד את השמלה שג'וליאן השושבינה עתידה ללבוש ביום החתונה. קים מקדישה את כל כולה לאירוע זה. היא ממקמת את עצמה ברצון בעמדה של האישה המסורתית, המכפיפה את תשוקותיה בפני רצונותיו ותשוקותיו של בן זוגה, מייקל. סדר היום שלה, כפי שהיא מעידה, הוא סדר יום מסורתי וקונבנציונלי של אישה הסובבים סביב הערכים המייצרים איחוד הטרנסקסואלי נצחי. בחיבה יתרה היא מספרת לג'וליאן אודות תכונותיו והרגליו הבלתי נסבלים של מייקל: נטייתו לנחור, לעשן סיגרים בחדר השינה, היותו חובב סרטי פעולה, התמכרותו לבילוי במועדוני קריוקי, חוסר יכולתו להפנים הרגלים פורמליים – מגיע לארוחות הערב עם הוריה בנעלי ספורט של חברת *ריבוק* ונטייתו לשתות מרק באמצעות שאיבתו או מציצתו באמצעות שיניו הקדמיות. ועם זאת, ממשיכה קים, הוא יודע איך לנשק. באופן הזה משמרת עדותה של קים את המתח בין הקומי לרומנטי המאפיין ז'אנר זה. הרגלי התנהגות יום-יומיים, ארציים, חלקם מעוררי סלידה, משתלבים עם תכונות המעידות מיומנות רומנטית.

האופן בו מתייחסת קים לקשריה הרומנטיים עם מייקל מעורר את קנאתה של ג'וליאן משום שגם היא חוותה היכרות אינטימית עם מייקל, ודיווחה המפורט של קים אודות הרגליו של מייקל מהווה הן הכרזה אודות מידת קרבתם האינטימית זה לזו והן הצהרה אודות ניכוסו של מייקל לטובתה. המסר הסמוי ששולחת קים לג'וליאן הוא שמייקל לא שייך לה יותר.

ועם זאת, הסרט יבליט שוב ושוב את העובדה כי למעשה ג'וליאן לא באמת כמהה לקשר אינטימי עם מייקל. בפועל מתאפיינים קשריה האינטימיים בחוסר יכולתה לשאת אינטראקציה ממושכת ואינטנסיבית. כך למשל כשמייקל מספר לה שקים מאפשרת לו לחבק אותה כמה שהוא רק רוצה, הוא גם מזכיר לה עד כמה היא נגעלה מהקטע הסנטימנטלי הזה – "היית מזיזה אותי כשהייתי מחבק אותך בציבור".

ואכן, כאמור, מדגיש הסרט שוב ושוב את האופן הכוזב בו מתעקשת ג'וליאן לתפוס את יחסה לאינטימיות ורומנטיות. מצד אחד, היא מודעת להיבט המיתי של האהבה הרומנטית המושלמת. עמדתה הצינית והמפוכחת כלפי מיתוס אינה מאפשרת לה להפנים ולממש את הנרטיב הרומנטי. הסרט חוזר ומדגיש את הקושי שלה עם הצהרות אהבה. קימי, ארוסתו של מייקל, מגדירה את ג'וליאן כאישה שבזה לכל מה שעומד על סדר היום הנשי. מצד אחר, ג'וליאן אינה מסוגלת

להשתחרר לגמרי מהמיתוס הרומנטי והבטחה לאושר שהוא מבטיח. דיאלקטיקה זו של התפכחות מהרומנטיקה יחד עם האיווי והתשוקה לממשה מאפיינת לדעתם של לפסלי ווסטלייק (Lapsley and Westlake, 1992) את האופן בו מתייחסת התרבות הפופולרית ליחסים רומנטיים. העיסוק האובססיבי ברומנטיקה מהווה הוכחה לכך שיחסים רומנטיים שלמים ואידילים אינם בנמצא, אך הפונקציה של הקולנוע ההוליוודי הוא לשמר את המיתוס אודות אפשרות מימושה של הרומנטיקה:

“People do not fantasize about what they got; the omnipresence of romance points to the absence of sexual relation ... If there is one thematically dominant strain within American narrative cinema, it lies precisely in the denial of this: the sexes are complementary, and this harmony is nowhere more perfectly figured than in romantic love. In short, Hollywood is the pretence that the sexual relation exist” (1992: 28).

מה שמעניין בסרט *My Best Friend's Wedding* הוא האופן בו הוא עוסק במיתוס הרומנטי. באמצעות דמותו של ג'ורג' ההומוסקסואל הוא מציב בפני ג'וליאן מראה המציגה בפניה את האמת אודות הרומנטיקה. הוא מלמד אותה שאהבה רומנטית אידילית יכולה להתממש אך ורק במרחב המדומיין. הוא שב ומזכיר לג'וליאן שהיא אינה אוהבת את מייקל באמת, שהיא אינה מסוגלת לאהוב אותו באופן שהמיתוס הרומנטי דורש. ומייקל עצמו אינו אוהב אותה אלא את קים משום שהיא זו המאפשרת לו לחיות את חייו מבלי לוותר על שום דבר; זוהי קים הנענית/מצייתת לפוליטיקה הפטריארכלית של הרומנטיקה, בהכפיפה את תשוקותיה לזה של הגבר, בהחלטתה למקם את עצמה בדיוק במקום שהגבר ההטרוסקסואל מתאוה למקמה. מייקל, ממשיך ג'ורג', אינו אוהב אותה משום שהוא יודע שחיים משותפים במחיצתה לא יעניקו לו את התחושה שהוא נאהב לנצח וללא תנאי. במלים אחרות, קשר רומנטי ומחייב בין בני זוג הוא תוצר של יחסי כוח. ובמסגרת האיחוד ההטרוסקסואלי האשה היא זו שבאופן מסורתי מוותרת לגבר. לכן מאחורי כל אהבה גדולה מסתתר שקר – שקר שקים יכולה לחיות עמו, אך לא ג'וליאן.

תמה זו מודגמת היטב בסיקוונס בו ג'וליאן, באחת מתחבולותיה לבטל את החתונה, מציגה את ג'ורג' כארוסה. היא מקווה כי בכך היא תעורר את קנאתו של מייקל, ותערער את בטחונו. נקודת המוצא שלה היא שיחסים בין בני אדם בכלל וזוגיות בפרט מבוססים על יחסי כוח. כל עוד היא רווקה היא נטולת כוח. ברגע בו תופיע כמי שגם היא עתידה להינשא בקרוב, ברגע בו היא תציג את עצמה כמי ששייכת למישהו – היא תיתפס בעיני מייקל באופן אחר. היא תהיה בעלת כוח. הדבר יעורר את תשוקתו לנכס אותה, לבקש אותה לעצמו. ג'ורג', מופתע מהסטטוס החדש שלו, אינו כועס על ג'וליאן המציגה אותו כבעלה לעתיד מבלי שטרחה לשתף אותו או לקבל את הסכמתו, נענה לאתגר. באופן זה מסמן הסרט את ג'ורג' כמי שמתגייס בהנאה לכל אירוע המקפל בתוכו

אלמנט של משחק או הרפתקה. במסגרת התפקיד שג'וליאן מועידה לו נהנה ג'ורג' לשחק עם זהותו המינית. כשמייקל שואל אותו בפליאה אם הוא לא הומו, עונה ג'ורג': "אני מתנהג כמו הומו, כי גיליתי שזה גורם לנשים להימשך אלי". כמו כן, הוא מציין בפני משפחתה של קים, בעת ארוחת הערב, שטיב יחסיו עם ג'וליאן הם כמו דוריס דיי ורוק הדסון, שני שחקני קולנוע שהרבו לשתף פעולה בקומדיות רומנטיות בשנות ה-50 וה-60. ההשוואה שעורך ג'ורג' לדיי והדסון אירונית – רוק הדסון היה הומוסקסואל שהקפיד לשמור על זהותו המינית בסוד, בין היתר באמצעות גילום תפקידים שנשאו אופי גברי מובהק. זהותו המינית נחשפה לאחר שחלה במחלת האיידס. מצד אחר, ג'ורג' רומז כאן על האפשרות שקשרים רומנטיים בין הומוסקסואל להטרוסקסואלית הם אפשריים, תחת מגבלות מסוימות. כלומר, קשר רומנטי אינו חייב להתבסס על יחסי מין או חתונה. ניתן לממשו באמצעות פרקטיקות אלטרנטיביות: ריקודים, ארוחות-ערב, ידידות אמת. באופן הזה הופכת נוכחותו של ג'ורג' בנרטיב למשמעותית ביותר. הוא אינו מתפקד אך ורק ככלי שתכליתו לעורר את קנאתו של מייקל, אלא לדמות השובה את ליבם של כל הנוכחים. במהלך הארוחה הוא פוצח בשיר רומנטי – *I Say A Little Prayer* - הסוחף יחד את כולם ומייצר בכך תחושה של קהילה אינטגרטיבית הכוללת בתוכה רפרטואר מגוון של זהויות מיניות וקשרים אינטימיים.

ככלל, נוכחותו של ג'ורג' בנרטיב הולכת ונעשית דומיננטית יותר ויותר. במקביל משתנה הצורה הגיאומטרית של היחסים – היא הופכת ממשולש למרובע. בסיום הסצנה בה גורג' סוחף את כל המשפחה לשיר, מוכיחה אותו ג'וליאן על כך שהפריז בהצגתו כבעלה לעתיד, תוך שהיא מוסיפה: "זה לא היה הולך בינינו". ג'ורג' משיב לה: "נכון. הבדלים בטמפרמנט". ג'וליאן משיבה: "אני אתקשר אליך במאה הבאה". חשיבותו של דיאלוג קצר זה הוא בסגנונו השנון והעוקצני, הטיפוסי לדיאלוג שמנהל זוג הטרוסקסואלי בקומדיית הסקרובול. סוג זה של דיאלוג מתרחש במהלך הסרט אך ורק בין ג'וליאן לג'ורג' – אף פעם לא בין ג'וליאן למייקל או בין מייקל לקים. באופן זה מגדיר הסרט את ההבדל המרכזי בין הזוג ההטרוסקסואלי לבין הזוג שחציו הומוסקסואלי וחציו הטרוסקסואלי. האיחוד ההטרוסקסואלי, טוען הסרט, אינו מבוסס על שמחה, הרפתקה ושעשועים – אלא על רצינות וכובד ראש; האיחוד הלא-הטרוסקסואלי, לעומת זאת, מאפשר שחרור והנאה – משום שהוא אינו מצמית את בני הזוג למרחב פרטי אחד, ואינו קשור ליחסי מין.

ג'ורג' גם מלמד את ג'וליאן להפריד בין רומנטיקה למין ובין רומנטיקה לכינון תא זוגי/משפחתי. הוא מציע לה למעשה להפסיק לרדוף באופן נואש ופתטי אחר בן-זוג קבוע. בסצינת המרדף, המתרחשת לקראת סיום הסרט, בורחת קימי ממייקל לאחר שראתה אותו מתנשק עם ג'וליאן. מייקל ממחר לרדוף אחרי קימי כדי לנסות להסביר לה שהנשיקה הייתה חפה מכל ממד אינטימי או רומנטי. ג'וליאן אינה מתאפקת ורודפת אחרי מייקל. הסצינה מצטטת קונבנציה זיגנרית שרווחה בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60, ואשר במהלכן התרחשה סצינת מרדף שהובילה לפתרון הקונפליקט. השיר – *What The World Needs Now Is Love* - המלווה את הסצינה נלקח מהקומדיה הרומנטית *Bob & Carol & Ted & Alice*. במהלך המרדף מתקשרת ג'וליאן לג'ורג' ומספרת לו מה קרה. בתגובה מסכם ג'ורג': "קים בורחת ממייקל."

מייקל רודף אחר קים. את רודפת אחרי מייקל. אבל מי רודף אחרייך?... אף אחד". באופן הזה הוא מנסה להסביר לפרוטגוניסטית כי היא לא שייכת למעגל ההטרסקסואלי – לפחות לא לזה המסתיים באיחוד נצחי.

ואכן בסיום הסרט, בסצינת החתונה של מייקל וקים, נותרת ג'וליאן לבדה. בני הזוג יצאו לירח דבש, והמצלמה מלווה אותם עד היעלמותם באופק. בדיוק לאחר שהזוג "מפנה" את הפריים מגיח ג'ורג' בחליפה מחויטת, צועד בצעדים קלילים של "חתול ג'ונגל", כפי שהוא מכריז על עצמו, ומציע את עצמו בגוף שלישי: "... ולמרות שאת יודעת שהוא הומו, כמו מרבית הרווקים בקבוצת הגיל שלו, את אומרת לעצמך: מה כבר יכול להיות, החיים נמשכים. אולי לא תהיה כאן חתונה, אולי לא יהיה כאן סקס – אבל ריקודים יהיו גם יהיו". ואז הוא אוחז בג'וליאן לריקוד חושני וסוער. ג'וליאן, לראשונה בסרט, צוחקת צחוק פראי ומשחרר – נקי מנוירוזה. ג'ורג' ההומוסקסואל, זה המצוי מחוץ לשיח המיני הסטרייטי, מציע לה מערכת יחסים אינטימית ורומנטית "אחרת" – כזו שלא ניתן לתחום או להגדיר את גבולותיה במדויק. יחסים נזילים אלה מתבטאים באקט הריקוד הסוער, זה שאין לו גבולות. בהקשר זה, טוען ז'יז'ק: "הם (ההדגשה במקור) הזוג האמיתי המוצב כנגד הזוג 'הרשמי'... אף שהאחרונים מקיימים יחסי מין 'סטרייטיים' מלאים. הנקודה המהותית היא שבניגוד לזוג הרשמי, ג'וליה רוברטס ורופרט אוורט אינם מקיימים בפועל כל מגע מיני אמיתי – למרות שהם מעלים למעשה מעין מפגן ראווה... הרי בדיוק ככזו, הופעתם היא, במובן מסוים, ממשית יותר מן המציאות המצויה של מגע 'מיני' אמיתי, מציאותו של הזוג האחר... מה שמבזיק ומנצנץ מבעד לאקט הריקוד הוא הפנטסיה, החלום האוטופי הבלתי אפשרי, של 'הזוג המושלם' האולטימטיבי, שאותו לא יוכל להשיג לעולם הזוג 'האמיתי' האחר" (2000, עמ' 30-31).

במלים אחרות, האיחוד הלא הטרסקסואלי המתרחש בסיום הסרט בין ג'וליאן לג'ורג' הוא "ממשי" ו"אמיתי" יותר משום שהיא מבטאת פנטסיות לא ממומשות, אלטרנטיבות שהתרבות דואגת להדחיק ולהכחיש. כמו כן זה, ההומוסקסואליות מוצגת ככוח חיוני, חתרני, פורץ גבולות, קורא תגר על הקונבנציה הז'אנרית לסיים את הנרטיב באיחוד הטרסקסואלי. הסרט, באמצעות דמותו של ג'ורג', מבקש לקדם את הרעיון של הטרוגניות ושונות, בנוסח של ליוטארד (Lyotard) "...discursive heterogeneity: 'Let us wage war on totality; let us be witness to the unrepresentable; let us activate the difference and save the honor of the name'" (Lyotard, 1984 : 82).

במובן זה, חורגת קומדיה רומנטית זו מהתמות המרכזיות המאפיינות את הקומדיה הרומנטית החדשה של שנות ה-80 וה-90. החריגה מתבטאת באופן ממשי בסיום הסרט: מייקל וקים, הזוג ההטרסקסואלי חוגג את טקס הנישואים ברוב פאר והדר ועפ"י מיטב המסורת. אלא שהסרט בוחר שלא לסיים את הנרטיב עמם, אלא עם ג'ורג' וג'וליאן. הזוג ההטרסקסואלי נבלע ברקע, ומי שתופס את קדמת הפריים הוא הזוג הלא הטרסקסואלי.

סיכום

הקומדיות הרומנטיות שהופקו החל מהמחצית השנייה של שנות ה-80 מתאפיינות, רובן ככולן, בניסיון לשקם את האיחוד ההטרסקסואלי ואת המסגרת המשפחתית. תופעה זו ניכרת כמעט בכל חמש הקטגוריות. בהשוואה לקומדיות הרומנטיות הנירוטיות שהופקו במרוצת שנות ה-70, שחלקן הציעו אלטרנטיבה לאיחוד המסורתי, הרי שהקומדיה הרומנטית החדשה חוגגת את אקט האיחוד כאירוע הנרטיבי המרכזי של הז'אנר.

שיקומו ואישושו של מוסד הנישואים בקומדיות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות גברית מתבטא בכינונם של שני מודלים של גבריות: האחד עוסק בגברים המתקשים בתחילה ליצור קשר אינטימי משמעותי עם נשים, וביכולת שלהם להתגבר על בעיה זו באמצעות יצירת קשר אינטימי עם נשים שניתן להגדירן כפרויקציה של פנטסיה גברית אודות האישה המושלמת. המודל השני מעמיד במרכז גברים המשליטים את תפיסת עולמם המסורתית והשוביניסטית על נשים קרייריסטיות ועצמאיות, וממקמים אותן בספרה הביתית/משפחתית. המודל הראשון ממקם את מצוקתם של הגברים בשינויים שהתחוללו במעמד האישה ובזהותה העצמית: האישה הקרייריסטית (*Big*), הלסבית (*Splash!*), הרווקה המפגינה אדישות ביחס למין (*My Stepmother is an Alien*). קומדיות רומנטיות אלה מציגים את השפעת המהפכה הפמיניסטית על הגבר, המתקשה להתבגר ללא נוכחות נשית מהסוג המסורתי. האישה החדשה מאיימת עליו ומסרסת אותו. הדבר מתבטא במיוחד בדמותו של סטיב בסרט *My Stepmother is an Alien*, אשר אינו מסוגל למלא את עבודתו במכון המדע בו הוא עובד וגם אינו מסוגל למלא את תפקידו כאב.

הפתרון הנרטיבי שקומדיות רומנטיות אלה מציעות הוא בריאתה של דמות נשית דמיונית שייעודה הבלעדי הוא לממש את הפנטסיות והתשוקות של הגבר. הדבר בולט במיוחד בסרטים *Splash!* ו- *My Stepmother is an Alien*. בשניהם מגיחות הנשים ממרחבים המוגדרים כלא-אנושיים; שתיהן מוצגות כבעלות טמפרמנט מיני סוער, ומיניותן מוצגת כטבעית ותמימה. שתיהן מוצגות כבתולות, כמי שלא התנסו קדם לכן בחוויה מינית – ולכן הן גם "טהורות". האטרקטיביות והאירוטיות שלהן מתועלות לסיפוק תשוקותיו הרגשיות והמיניות של הגבר. שתיהן ממלאות לא רק פונקציה אינטימית ורומנטית אלא גם אימהית (כמו בסרט *Big*); ולבסוף, לשתיהן השפעה תרפויטית על הנירוטיות והעצבנות של הגברים. לפיכך, קומדיות רומנטיות אלה מכוננות את יחסי הכוח בין המינים כמעט מבלי שהגבר ימלא את תפקידו כמחנך של האישה. העימות הבין-מיני נדחק כמעט לחלוטין אל מחוץ לנרטיב לטובת פנטסיה גברית המייצרת דמות נשית נטולת כל פנטסיות ותשוקות משלה, והמקדישה את כולה לצרכיו הרגשיים והמיניים של הגבר.

המודל השני של גבריות שמציעה קטגורית הדומיננטיות הגברית מתאפיין במבנה נרטיבי מסורתי שבמסגרתו ממיר הגבר את ערכיה של האישה. הפרוצדורה הפדגוגית מתבצעת באמצעות העמדת

דמות גברית בוגרת, מנוסה, בשלה, פוטנטית, בטוחה ומלאה בעצמה. בגרותם ובשלותם של הפרוטגוניסטים מסומנת באמצעות עובדת היותם מבוגרים יותר מהנשים: קווין בסרט *Six Days, Seven Nights*; השריף מרפי בסרט *Murphy's Romance* (1985) קראש בסרט *Bull Durham* (1988). אך התחבולה המרכזית שנקטת ביחס לעיצוב גבריותו של הפרוטגוניסט היא ניכוס השיח הקולוניאלי אודות האחר ומיקומו בהקשר של גבריות לבנה. הדמויות הגבריות בקומדיות הרומנטיות *Green Card*, *Overboard* ו- *Six Days, Seven Nights* מוצגות באמצעות מאפיינים סטריאוטיפים של האחר – סגנון חיים "פשוט" ו"אותנטי", גבריות מחוספסת, יצרית, ספונטנית, המזוהה עם הטבע. גבריות זו מעומתת עם דמויות נשיות קרייריסטיות הנטועות בתוך הוויה אורבנית מלאכותית (ברונטה ב- *Green Card*) ו/או מנוונת (רובין ב- *Six Days, Seven Nights*). כמו כן, מקיימות הנשים קשרים רומנטיים ואינטימיים עם פרטנרים שגויים: ברונטה נמצאת בקשר עם אקולוגיסט המשתף פעולה עם חברות קפיטליסטיות המזהמות את הסביבה; רובין עומדת להינשא ליאפי ניו יורקי שיחסו הרומנטי לרובין מתווך באמצעות צריכה קומפולסיבית של סחורות ושירותים שמייצר הקפיטליזם; ג'ואנה/אנני ב- *Overboard* נישאה לגבר שאינו מאוהב בה אלא בכספה; קריסטי ב- *Switching Channels* עומדת להינשא לגבר שרמנטי וחתיד כביכול, הסובל מפחד גבהים. העימות הבין מיני בקומדיות רומנטיות אלה מיוצג, אם כן, באמצעות הניגוד הבינרי הקלאסי טבע/תרבות. במהלך תהליך הלמידה תמיר האישה את מיקומה בלב ליבה של התרבות לטובת ייצוגים שונים של טבע או של מה שהסרטים מגדירים כ"טבעי": מקיאטה באיים הקריביים (*Six Days, Seven Nights*); המסגרת המשפחתית הנטועה במרחב כפרי (*Overboard*); סגנון החיים הספונטני של המהגר הצרפתי, המזוהה עם יצריות "חייתית" ו"טבעית" של אפריקה (*Green Card*).

המשותף לשני מודלים גבריים אלה היא הנטייה למקם את הפרוטגוניסט בעמדות קוטביות: או כגבר/ילד נטול ניסיון (דמותו של ג'וש בסרט *Big* הוא דוגמא מובהקת לכך) או כמבוגר עתיר ניסיון (*Six Days Seven Nights*). מערך יחסי הכוח בין המינים מוסדר, אם כן, באמצעות "הקטנת" הגבר או "העצמתו". ההקטנה מזוהה עם חתירתו של הגבר לזכות באישה/אם שתכלית קיומה הוא לספק את תביעותיו הרגשיות והמיניות של הגבר. תשוקה זו מושגת באמצעות בריאתה של דמות נשית דמיונית שמקורותיה מיתיים. ההעצמה מזוהה עם חתירתו של הגבר לשקם מערך יחסים פטריארכלי. תשוקה זו מתממשת באמצעות הקטנתה של האישה, הדרתה אל מחוץ למרחב העצמאי שהיא יצרה לעצמה, ומיקומה מחדש במונחים של מה שהז'אנר מגדיר כמסגרת זוגית מסורתית.

האיחוד ההטרוסקסואלי שמכוננת קטגוריה ז'אנרית זו מבוסס, אם כן, על הבנייה מחודשת של הדמות הנשית כאובייקט תשוקותיו של הגבר. האובייקטיביזציה מתרחשת בשני אופנים: או באמצעות פנטסיה גברית אשר במסגרתה מעוצב פטיש נשי (נשים מדומיינות המהוות תחליף לנשים ממשיכות), או באמצעות צמצומו של המרחב והתפקוד הנשי למרחב הביתי/משפחתי.

קומדיות רומנטיות המתאפיינות בדומיננטיות נשית מייצרות אף הן שני מודלים של נשיות: המודל הראשון עוסק בנשים שהתנהגותן האקסצנטרית והפרועה מומרת במהרה בהתנהגות מהוגנת, סולידית ודומסטית. המודל השני מציג נשים חפות מכל ממד אקסצנטרי, והדומיננטיות שלהן היא תוצר של התנהגות "אנושית" או "הומנית" שאותה היא מצליחה להנחיל לגבר. במודל הראשון, כאמור, חותר הנרטיב לקראת כינונה של דמות נשית הממירה את התנהגותה האקסצנטריות ברפרטואר המתאפיין באיפוק, שפיות וסולידיות. כך למשל האופן בו מציג הסרט *Blind Date* את האישה הדומיננטית והאקסצנטרית מעניין במיוחד משום שהוא מתכתב באופן מפורש עם הקומדיה הרומנטית הקלאסית *Bringing Up Baby*. נדיה הבלתי נשלטת, כמו סוזאן בקומדיה הרומנטית הקלאסית, מערערת את עולמו וסגנון חייו הקונפורמיסטי של וולטר הפרוטגוניסט. נדיה, כמו סוזאן, מצליחה לשחרר את וולטר מחיים אפרוריים הסובבים באופן אובססיבי סביב עבודה שגרתית ומשעממת. היא מפרקת את וולטר מכל מה שמסמן אותו כגבר מהוגן, המציית לכללים. אלא שבניגוד לסוזאן הבלתי נשלטת בסרט *Bringing Up Baby*, התנהגותה האקסצנטרית והפראית של נדיה מוסברת כתוצר של שתיית אלכוהול ולא כתוצר של אקסצנטריות בלתי נשלטת. הבדל זה בין התנהגות פורעת סדר, המוצגת כתכונה קבועה הטבועה באופייה המרדני של סוזאן, לבין התנהגות בלתי נשלטת זמנית, הנובעת מנסיבות פרזאיות כמו שתיית אלכוהול – מבטא שינוי משמעותי בכל הקשור לייצוג של נשים דומיננטיות בקומדיה הרומנטית. בניגוד לנשים הדומיננטיות של הקומדיה הרומנטית הקלאסית, הדמויות הנשיות הבלתי נשלטות המאכלסות את הקומדיה הרומנטית של שנות ה-80 וה-90 מוותרות על הממד האקסצנטרי וקורא התגר בהתנהגותן כדי לממש את תשוקתן לאיחוד ההטרסקסואלי הנטוע עמוק בתוך מרחב משפחתי. האקסצנטריות, ההתנהגות הבלתי נשלטת, מודרת אל מחוץ למסגרת הזוגית או שהיא מוצגת במונחים זמניים.

זה בדיוק מה שמאפיין את הדמויות הנשיות בסרטים *Something Wild* ו- *Peggy Sue Got Married*. שני הסרטים ממקמים את האקסצנטריות הנשית ואת התנהגותן הבלתי נשלטת בהקשר של שנות ה-60 המיתולוגיות: לולו/אודרי מופיעה בתחילת הסרט *Something Wild* באמצעות פריטי לבוש ארוטיים של שנות ה-60; פגי-סו בסרט *Peggy Sue Got Married* מממשת, גם אם בחלום/פנטסיה, את המהפכה המינית של שנות ה-60 – מהפכה אותה החמיצה בחייה הממשיים משום שנישאה מייד עם סיום לימודיה בתיכון לצ'רלי, חבר ילדותה. שתי הגיבורות מבקשות, אם כן, לחוות את רעיון השחרור המיני באמצעות החזרה לעבר: לולו/אודרי מעניקה לצ'רלי חוויה מינית סוערת; פגי-סו מכוננת את עצמה כמקור השראתו של חברו לכיתה מייקל, אשר יהפוך בעתיד למשורר מהולל, כשהיא גואלת אותו מבתוליו.

ואולם התנהגות אקסצנטרית וארוטית זו מומרת במהרה לטובת התנהגות סולידית ומהוגנת. תשוקות מיניות סוערות מודרות לטובת התשוקה לכונן מסגרת זוגית/משפחתית. לולו/אודרי מובילה את צ'רלי למחוזות נעוריה כדי להתפאר בו בפני חבריה לתיכון; באופן דומה, פגי-סו חוזרת לעבר כדי לממש את המהפכה המינית, אך לבסוף מוצאת את עצמה עמלה בעיקר על

שימורו של התא המשפחתי, וכינונה העצמי כישות האחראית על המשך שימורו של תא זה. המהפכה המינית שהבטיחה "שחרור" הופכת, בהקשר זה, אנכרוניסטית.

המסגרת הזוגית/משפחתית מעלה גם את חשיבות המרחב הביתי. הדבר בולט במיוחד בסרט *Housesitter*. גואן, הפרוטגוניסטית של הסרט, מוותרת בנקל על רווקותה ונטול המסגרת בעיר הגדולה לטובת המסגרת החמימה והמשפחתית בדובס-היל, עיר הולדתו של הפרוטגוניסט. הדומיננטיות שלה מתבטאת בכך שהיא למעשה כופה עליו את עצמה בעצם הצהרתה הפומבית שהם למעשה זוג נשוי. חשיבות המרחב הביתי בולטת גם בסרט *About Last Night*, שם הפרוטגוניסטית היא זו שאחראית לכינונו של מרחב ביתי/זוגי הטרוסקסואלי ומהוגן – לא עוד מרחב בו מתקיימים מגעים מיניים מזדמנים ולא מחייבים, אלא מסגרת זוגית מחייבת. זו דבי הפרוטגוניסטית הממירה את התנהגותה המינית "החופשית" בהתנהגות אחראית ובוגרת. וזו דבי המצליחה לחנך את הפרוטגוניסט ולשנות את יחסו לזוגיות המבוססת על מחויבות. כינונה של מסגרת מחייבת מהווה את הבסיס להקמת תא משפחתי. בתוך כך, כאמור, משתנה הפונקציה של יחסי המין: לא עוד, או לא רק, אמצעי להפקת עונג גופני – אלא אקט שתכליתו הבאת ילדים לעולם. באופן הזה דבי כאילו נוטשת את האידיאה של החופש והמתרנות המינית לטובת סגנון חיים המרוכז סביב הבית והמשפחה.

המודל או הגרסה השנייה של הנשיות חפה, כאמור, מכל ממד אקסצנטרי. בסרט *Groundhog Day* נובע כוחה של האישה בשקט ובשלווה שהיא מצליחה להשרות על הגבר הנוירוטי והעצבני. בזכותה לומד פיל להתבונן החוצה ולהכיר בקיומו של האחר. התנהגותו האגוצנטרית מומרת בסולידריות ואחריות חברתית; שאיפותיו להתפרסם בעיר הגדולה נזנחות לטובת חיים שלווים ורגועים בעיירה קטנה וקהילתית. תהליך דומה מאפיין את תהליך האיחוד ההטרוסקסואלי בין קרול למלוין הנוירוטי והאגוצנטרי בסרט *As Goof as it Gets*. בזכות תושייתה "האימהית" של קרול מצליח מלוין לצאת מעצמו ולשנות את התנהגותו האנטי-חברתית.

סקירת הסרטים המשתייכים לקטגוריה של יחסי כוח שוויוניים בין המינים נפתחה בסרט *Romancing the Stone*, המהווה, כאמור, חריגה מסוימת מהקו הכללי המאפיין קבוצת סרטים זו. החריגה מתבטאת, כאמור, במהלך הנרטיבי המסיים את תהליך האיחוד. הגיבורים מממשים את אהבתם במרחב אקס-טריטוריאלי, המבודד אותם מכל מסגרת מוסדית וציוויליזציונית. לעומת זאת, הסרטים האחרים המציגים יחסי כוחות שוויוניים בין גברים לנשים מבקשים למקם את האיחוד ההטרוסקסואלי בתוך מסגרת ביתית/משפחתית.

במובן זה, הסרט *Much Ado about Nothing* (1992) הוא מוצר מובהק ומייצג יותר של קבוצת סרטים זו. העיבוד הקולנועי למחזהו של שייקספיר משנת 1598, השומר בנאמנות על הסגנון הלשוני של המקור, מעניק לסרט לא רק צביון מכובד, אלא גם מבטא כמיהה לאיזה שהוא עבר מדומיין אשר התאפיין ביחסים הטרוסקסואלים פשוטים ובסיסיים יותר. הפרוטגוניסטים באטריצ'ה ובנדיק מוצגים כשני אינדיבידואליים קיצוניים המורדים במוסכמות החיזור

המסורתיות ומנהלים ביניהם עימות חזיתי מהנה, מעין "מלחמה עליזה". עמדתם האנטי - רומנטית כביכול מהווה מסווה, מעין מנגנון הגנה שתפקידו להכחיש או להסוות כל עמדה או רגש רומנטי. גילויים מפורשים של רומנטיות נתפסים כביטוי של חולשה, ועשויים לשמש נשק בידי בן המין השני. מצד שני, רגש ויחס רומנטי אינם זרים בסופו של דבר לבני הזוג. הסוואה והכחשה של האהבה יחד עם הודאה בקיומו של רגש זה הוא אחד המאפיינים המרכזיים של הקומדיה הרומנטית. באופן הזה משחזר הסרט לא רק את מחזהו של שייקספיר אלא גם את אותם סרטים שהתאפיינו ביחסי כוח שוויוניים בקומדיה הרומנטית הקלאסית.

מיסודה של זוגיות הטרוסקסואלית שוויונית במסגרת ביתית/משפחתית פסטורלית או כמו פסטורלית היא המאפיין המרכזי של הקומדיות הרומנטיות החדשות המשתייכות לקבוצת סרטים זו. נוכחותה מתבלטת במיוחד בסרטים בהם הזוגיות הרומנטית מזוהה עם ילדים, המהווים גורם מלכד ומחייב: *One Fine Day*, *Sleepless in Seattle*, *Married to the Mob*, *While You Were Sleeping*, *French Kiss*, *Moonstruck*, *When Harry Met Sally*. בסרטים אחרים ישנה התייחסות מרומזת לילדים או שהאיחוד ההטרוסקסואלי מוצג בהקשרים משפחתיים מפורשים - אקט האיחוד מוצג בנוכחות או בברכת הורי הפרוטגוניסטים, גם אם להורים עצמם אין השפעה כלשהי על עצם אקט האיחוד. בחלק מהסרטים ההיבט המסורתי משפחתי מתבטא בכך שהאיחוד ההטרוסקסואלי והרגעים הרומנטיים המרכזיים של בני הזוג מתרחשים בחגים ומועדים הנושאים אופי משפחתי/לאומי כמו ב- *When Harry Met Sally* ו- *While You Were Sleeping*.

הקומדיה הרומנטית של שנות ה-80 וה-90 – מחזור ז'אנרי שניל (Neale, 1992) מציע לכנותו הקומדיה הרומנטית החדשה - ממעטת לייצר מבנה נרטיבי המעמיד במרכז דמות הורית/סמכותית. הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90 אינן יכולות למקם את האיחוד ההטרוסקסואלי בתוך סיטואציה בה לדמויות ההוריות יש יכולת לעצב או להשפיע על חייהם האינטימיים והרומנטיים של בניהם. רוב הקומדיות הרומנטיות החדשות מציבות פרוטגוניסטים בוגרים ובעלי ניסיון מיני ורומנטי. הדבר בולט במיוחד בקומדיות הרומנטיות שכתבה וביימה נורה אפרון, בהן האיחוד ההטרוסקסואלי מתממש כשבני הזוג מבוגרים יחסית - רובם מעיל גיל שלושים. כמו כן, מוצג אקט האיחוד במונחים של בשלות וכמיהה לכונן תא משפחתי, ולא במונחים של הרפתקה או משחק. כפי שכבר ציינתי, בחלק מהקומדיות הרומנטיות מהווים ההורים של בני הזוג מקור השראה לאיחוד ההטרוסקסואלי - ולא מכשול.

נוכחות הורית כוחנית הולכת ומתמעטת, אם כן, מהנוף של ז'אנר הקומדיות הרומנטיות. הטקסטים שבכל זאת מציבים דמויות הוריות דומיננטיות נושאים צביון אתני מובהק - המשפחה האיטלקית בסרט *Moonstruck* והסבתא היהודיה בסרט *Crossing Delancey*. אלא שכאן מוצגת הדומיננטיות ההורית בהקשר פולקלוריסטי יותר מאשר דמויות הוריות המפעילות סנקציות כדי למנוע את האיחוד. יותר מזה, בניגוד לכוחניות של הדמויות ההוריות בקומדיה

הרומנטית הקלאסית – כוחניות שהוצגה כמוטעית – כאן מוצגות הדמויות ההוריות, בעיקר הנשיות – האם רוז בסרט *Moonstruck* והסבתא איידליה בסרט *Crossing Delancey* – כדמויות בעלות חכמת חיים פשוטה ואותנטיות המסייעות לבנותיהן/נכדותיהן להגדיר מחדש את זהותן העצמית, ולבחור את בן הזוג הראוי מתוך הקהילה אליהן הן משתייכות. באופן זה משתלבת קטגוריה ז'אנרית זו של הקומדיה הרומנטית עם נטיות דומיננטיות של כלל סרטי הז'אנר בתקופה זו – החזרה לערכים הבסיסיים של איזה שהוא עבר בו האיחוד ההטרסקסואלי היה פשוט יותר.

הקומדיה הרומנטית החדשה החותרת לשקם איחוד הטרסקסואלי עפ"י דגם מדומיין ונוסטלגי, אינה מרבה לעסוק באופציית האיחוד הלא-הטרסקסואלי – אם כי היא העיסוק באופציה זו נעשה שכיח יותר יחסית. במובן זה, גם אם הקומדיה הרומנטית עדיין משמרת מדיניות כלל הוליוודית לפיה אין כמעט מקום לייצג אופציות אינטימיות ורומנטיות החורגות מהנורמה ההטרסקסואלית, נראה כי הז'אנר נמצא בתהליך של הרחבת גבולות השיח אודות אופציות רומנטיות אלטרנטיביות. הדבר ניכר בסרטים *Desperately Seeking Susan* ו- *Much Ado About Nothing*, אך בולט במיוחד ב- *My Best Friend's Wedding*, המציג הומוסקסואל שנוכחותו בנרטיב דומיננטית המציע לחברתו/ידידתו הסטרייטית קשר רומנטי לא מיני. הרעיון של ידידות הנרקמת בין דמויות בעלות זהויות מיניות שונה שב ומופיע גם ב- *As Good as It Gets*. ההומופביה של הפרוטגוניסט ביחס לשכנו ההומוסקסואל סיימון מומרת לבסוף בידידות ששיאה במעין הורות משותפת שהם מכוננים ביחס לכלבו של סיימון שהפך להיות כלבם המשותף.

גם הסרט *The Birdcage* משתייך לנטייה ז'אנרית זו להציג הומוסקסואליות בעיקר בהקשר של ידידות עם הטרסקסואלים. הסרט מציג זוג הומוסקסואלים כהוריו "האמיתיים" של ואל, בנו של אלברט ההומוסקסואל. הסרט אף עורך דה-לגיטימציה של האם הביולוגית של ואל שנטשה אותו לטובת קידום הקריירה שלה, כדי להדגיש את יכולתם של הזוג ההומוסקסואלי לגדל ולחנך ילד מבלי להשפיע או לעצב את זהותו המינית. מכאן שהסרט אינו מתמקד בתהליכי כינונה של האופציה הרומנטית ההומוסקסואלית, אלא בלגיטימציה שיש להעניק לאיחוד הומוסקסואלי – במיוחד כזה שאינו מייצר בהכרח "דור שני" של הומוסקסואלים. לכן אף שהסרט כולל בתוכו קונבנציות אופייניות של הז'אנר (מריבות בלתי פוסקות בין בני הזוג; קיומם של מאבקי כוח אודות הגדרת מהות הזוגיות ומידת מחויבותם של בני הזוג זה לזה), הרי שפעולתם של בני הזוג מכוונת למטרה חיצונית להם – לאפשר לבנם לממש את שאיפותיו הרומנטיות עם ברברה. באופן הזה, מצליח הסרט להסיט או להתיק את סוגיית הרומנטיות ההומוסקסואלית לסוגיית הזוגיות ההטרסקסואלית. הצלחתם לממש את האיחוד בין ואל ובנם לבין ברברה, בתו של סנטור שמרן, היא בו בזמן גם הצלחתם לכוון מחדש קהילה שההומוסקסואלים מהווים חלק אינטגרלי ממנה.

¹. דיון מקיף וממצה אודות האסטרטגיות השונות של העצמתו של "האחר" ראו אצל הול (Hall, 1997).

². אבחנה זו אודות העצמת/הקטנת הדמות הגברית בקומדיה הרומנטית בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20 חייבת את השראתה למאמרה של רזי (2002) אודות אליס בארץ הפלאות. רזי מתייחסת למטאמורפוזות התכופות המתחוללות בגופה של אליס כסימפטום לאופנים הסותרים בהם התייחסה החברה הוויקטוריאנית לגופן של נערות מתבגרות.

³. שכיחות השימוש בתחבולת ההקטנה/הפרזה של הדמות הדמות הגברית עשויים להוות אינדיקציה לפרובלמטיות של הזהות הגברית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-80 וה-90. נזילותה של זהות זו, החסרה מרכז/אמצע, הנעה בין ילדיות חסרת אונים לגבריות אומניפוטנטית, בשלה ומנוסה, היא התמה המרכזית של הסרט *Multiplicity* (1996). בקומדיה רומנטית זו קורסת הדמות הגברית תחת התביעות של הבוס במקום עבודתו ושל אשתו וילדיו בתא המשפחתי. המשבר בחייו מגיע לשיאו כאשר בת-זוגו מודיעה לו שהיא החליטה לחזור לעבודתה, לאחר שנים בהן תפקדה כעקרת-בית ואם נאמנה. להחלטתה משמעות ישירה על סדר היום של דאג הפרוטגוניסט – הוא יאלץ לעבוד פחות כדי להיות עם ילדיו. דאג נמצא על סף התמוטטות ולכן הוא מחליט להיענות להצעה לשכפל/לשבט את עצמו. במהלך העלילה ישוכפל דאג שלוש פעמים. כך הוא הופך לאחד שהוא למעשה ארבעה: כל אחד יזוהה עם היבט אחר של גבריות: אחד מוצג בהקשר רווקי – זה המבקש לנפוש ולתייר לבד, ללא המשפחה; השני מציג את הגבר האחראי הממלא בנאמנות את תפקיד המפרנס; השלישי חושף את הצד "הנשי" והמשפחתי של דאג; הרביעי מבליט את הממד האינפנטילי והילדותי של הגבר.

⁴. מבנה נרטיבי של סרט זה, הנשען על תבנית של סרט מסע במסגרתו חוזר הגיבור לעבר, מאפיין סרטי קולנוע הוליוודיים רבים – ביניהם *Back to the Future* (1984), *Terminator* (1984) ו- *Terminator 2* (1991). על הממד הטראמוטי של תחבולה נרטיבית זו ראו אצל אלזסאר

(Elsaesser, 1998).

⁵. ככלל, הצגת גופם של הפרוטגוניסטים בקומדיה הרומנטית היא תופעה נדירה למדי. על רקע נטייה זו של הז'אנר, בולטת התופעה של שימוש בגופה העירום של השחקנית דריל האנה ב- *Splash!* ובסרט *Roxan* (1987).

⁶. הסרט עושה שימוש מופגן ובולט בהופעתה של השחקנית בסרט הארוטי/פורנוגרפי *Nine and a Half Weeks* (1985).

⁷. קונבנציה קולנועית זו בולטת במיוחד במלודרמה *Now, Voyager* (1942). שרלוט הפרוטגוניסטית חווה מטאמורפוזה: בעקבות הסרת משקפיה ושינוי סגנון לבושה היא הופכת מאישה מכוערת וחסרת ביטחון לאישה יפה וחטובה, המצליחה להפנות אליה את תשומת לבם של כל נוסעי האונייה. האופן בו היא מצולמת הופך אותה לספקטקל, חיזיון ראווה. אודות הקשר בין לבוש והבניית זהותה המגדרית של האישה בקולנוע ההוליוודי ראו אצל דואן (Doane, 1982) וברוזי (Bruzzi, 1997). ברוזי דנה בהרחבה מסוימת בקודים התרבותיים המאפיינים את סגנון הלבוש של ויויאן תוך השוואתה לגיבורת הקומדיה הרומנטית *Sabrina*. בתוך כך היא גם עורכת השוואה קצרה אודות הדמיון בין הפרסונות הקולנועיות של ג'וליה רוברטס ואודרי הפבורן.

⁸. אבחנה זו מבוססת על לפסלי ווסטלייק (Lapsley and Westlake, 1992) המציעים ניתוח פסיכואנליטי ואידיאולוגי של תופעת הרומנטיקה בקולנוע ההוליוודי, תוך התבססות על מושגי מפתח של לאקאן אודות התפתחות תפיסתו וזהותו העצמית של הילד.

⁹. הסרט הוא מעין re-make של הקומדיה הרומנטית הקלאסית *The Bride Came C.O.D* (1942). מעניין לציין שאת הפרוטגוניסטים בשתי הגרסאות מגלמים שחקנים המזוהים עם ז'אנרים גבריים. ג'יימס קגני עם סרטי פשע וז'אנר הגנגסטר והריסון פורד עם סרטי הרפתקאות ומדע בדיוני.

¹⁰. על הקשר בין צרכנות ורומנטיקה בעידן הפוסטמודרני ראו אילוז (Illouz, 1997) פרק 5.

¹¹. תופעה קולנועית זו של חזרה לעבר כסוג של נוסטלגיה המתווכת ע"י מנגנוני הייצור והצריכה של התעשייה הקפיטליסטית נדונה בהרחבה אצל ג'יימסון (Jameson, [1984] 2002, 1989).

¹². הסרט מבוסס על מחזהו של התסריטאי והבמאי האמריקני דיוויד מאמט, *Sexual Perversion in Chicago*. המחזה נכתב ב-1973 והפערים בינו לבין הסרט בכל הקשור

לעיסוק ואופן ההתייחסות למין משקפים את השינויים שהתרחשו בתרבות האמריקנית במעבר משנות ה-70 לשנות ה-80 של המאה ה-20.

¹³. יוצאי דופן, בהקשר זה הן הקומדיות הרומנטיות *Broadcast News* (1987) ו- *The War of the Roses* (1989). במידה רבה מזכיר צביונם הכללי של סרטים אלה את הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70. ניל (Neale, 1992) מזהה את *Broadcast News* עם הקומדיות הרומנטיות הנוירוטיות בשל העדר הסוף הטוב – העובדה שדווקא הפרוטגוניסטית הראויה נותרת לבסוף רווקה, ואילו הפרוטגוניסטים שהתחרו על ליבה מתחתנים עם פרטנריות שניתן להגדירן כשגויות או רחוקות מהאידיאל שהציבה הפרוטגוניסטית. רובינפלד (Rubinfeld, 2001: 103-6) מתייחס לסרט *The War of the Roses* כמי שחותר תחת הדפוס הנרטיבי הקלאסי של אישור מחדש של מוסד הנישואין. במקום האישוש, שהפונקציה המרכזית שלו היא להסוות או להכחיש את הפרובלמטיות של מוסד זה, חושף הסרט את המתחים והעוינות הגדולה שמוסד זה מייצר.

¹⁴. דיון נרחב אודות הקומדיות הרומנטיות של שייקספיר ניתן למצוא למשל אצל ליגט (Leggatt, 1974) ולוין (Levin, 1985).

¹⁵. ג'ונתן דמי, שביים סרט זה – כמו גם את *Something Wild* – סומן כסוג מסוים של אוטר, המתאפיין ביצירת קומדיות רומנטיות היברידיות מבחינת הז'אנר ואקלקטיות מבחינת הסגנון הקולנועי. על סגנונו הקולנועי הייחודי של דמי, ראו אצל בליס (Bliss, 1996).

¹⁶. נטייתן של חלק מהקומדיות הרומנטיות למקם את העלילה במרחב אירופאי נדונה אצל נגרה (Negra, 2001). אף שהתופעה עצמה אינה חדשה – היא מופיעה בקומדיה הרומנטית הקלאסית (*Once Upon a Honeymoon*) ובקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 (*Sabrina*) – משמעויותיה מתחדשות ומשתנות. באופן כללי טוענת נגרה כי אירופה בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-90 מזוהה עם הטבעי, עם היכולת של האדם להשתלב בקלות עם הנוף ולהרגיש נוח וטוב יותר עם גופו. הפרוטגוניסט בסרטים אלה משתחרר מהנורוזה שליוותה אותו בעת שהותו באמריקה.

¹⁷. אודות הפרסונה הקולנועית של מאג ריאן ראו אוונס (Evans, 1998).

¹⁸. האפשרות לשלב בין שתי קטגוריות מושגיות שונות לכאורה ולדון בסרטי אוטר הפועל במסגרות ז'אנריות נוקשות כביכול נדונה אצל וולן (Wollen, 1972) וווד (Wood, [1977]). (1995).

¹⁹. על השימוש הנרחב שעושה קומדיה זו במוסיקה פופולרית – במיוחד משנות ה-50 - ראו אצל גארווד (Garwood, 2000).

²⁰. שם החנות מרפרר, גם אם באופן מרומז, לרשת חנויות הספרים *Barnes & Nobles*. הסרט כולו מעוגן בהקשר של השתלטות הרשת על שוק חנויות הספרים בניו יורק, תוך מחיקתן של עשרות חנויות קטנות ואינטימיות. השתלטות זו עוררה סערה ציבורית בעיר ורבים מהם יצאו להפגין נגד הגלובליזציה הדורסנית שמייצגת חברת ענק מהסוג של *Barnes & Nobles*.

פרק 7: סיכום

מחקר זה שם לו למטרה לבחון את מגוון צורות יחסי הכוח בין המינים בז'אנר הקומדיה הרומנטית, בין השנים 1934-2000. במסגרת הסיכום אבקש להציג את הממצאים המרכזיים ואת התופעות הז'אנריות המובהקות והמרתקות ביותר שנחשפו במסגרת עבודה זו.

דומיננטיות גברית

דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית הקלאסית מתאפיינת במוטיבציה של הדמות הגברית להשיב את הסדר החברתי על כנו. ערעורו של סדר זה מוצג כתוצר של עמדתה או מיקומה של האישה בתוך סדר זה; מיקומה הפריביליגי של האישה מוצג כשגוי, בלתי ראוי. התוצאה של מיקום זה היא כאוס. מכאן שהגיבור פועל כמעין שליח שתפקידו ללמד/לחנך את האישה מהם הערכים הנכונים והראויים ההכרחיים לתפקודו התקין וההרמוני של הסדר החברתי.

תהליך חינוכה מחדש של האישה משמש בו בזמן עבור הגיבור אמצעי לכינונו העצמי המחודש כגבר אקטיבי המסוגל לפעול בתוך המציאות ולשנות אותה. שני הגברים בשני הסרטים הבולטים ביותר בקטגוריה זו – *It Happened One Night* ו- *My Man Godfrey* – גואלים למעשה את עצמם באמצעות חינוכה מחדש של האישה המפונקת והלא יצרנית. ע"י הפניית האצבע המאשימה לעבר האישה, כאילו היא אחראית בהתנהגותה לערעורו של הסדר החברתי-כלכלי (בשני הסרטים, הרפרנס הוא למשבר הכלכלי הגדול), מנקה עצמו הגבר מכל אחריות למשבר. התקת האשמה מהעולם הפטריארכלי-קפיטליסטי לכיוונה של האישה העצמאית, הנהנתנית ו"הפוחזת" מאפשרת לייצר נרטיב שבמסגרתו משקם הגבר את גבריותו ואת עוצמתו באמצעות משטורה של האישה. באמצעות התקה זו מאפשר הסרט להדחיק שאלות ביקורתיות על אודות צביונה של החברה הפטריארכלית-קפיטליסטית ועל הקטסטרופות החברתיות והכלכליות שהיא עלולה להמיט. כך, באמצעות הדגשת הממד הכוחני של המאבק בין המינים על אודות טיבו של האיחוד ההטרוסקסואלי, מעניקים טקסטים קולנועיים אלה לגיטימציה מחודשת למבנה המעמדי של השיטה הקפיטליסטית.

יותר מכך, באמצעות הצבתם של דמויות גבריות המסומנות כהומניות, מוסריות, צנועות ופטריוטיות (גיבור *Once Upon a Honeymoon*) מצליחות הקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו להעניק למבנה החברתי הפטריארכלי-קפיטליסטי צביון כמו-סוציאליסטי; העובדה שהסרטים מסתיימים באיחוד הטרוסקסואלי, למרות הפערים המעמדיים בין הפרוטגוניסטים, מחזקים ממד זה. בהקשר זה, הסרט *Ninotchka*, שכולו שיר הלל לקפיטליזם, מבטא באופן מפורש את מה שמבקשים הטקסטים האחרים המשתייכים לקטגוריה זו לבטא באופן סמוי.

סוג זה של דומיננטיות גברית, המבוססת על התקת האשמה, נעלם לחלוטין בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. אמנם הניגוד הבינרי גבר מחנך/אישה תלמידה השתמר בחלק מהטקסטים, אך הסוגיה הפדגוגית הותקה מהספרה החברתית-כלכלית לספרה המינית. הטקסט הבולט ביותר

בהקשר זה הוא הסרט *Born Yesterday* אשר במסגרתו מלמד הגיבור את הבלונדינית הטיפשה שידע הוא כוח אפקטיבי הרבה יותר מהפגנה מופרזת של מיניות נשית. בסרטים אחרים השייכים לקטגוריה זו מתרחש תהליך הלמידה בתוך מוסד הנישואין, שם מנהל הגבר מאבק לטובת שימורה של מסגרת הנישואים שסכלותה של האישה המתפתה מאיימת לפרקה.

לעומת גברים דומסטיים אלה, שהדומיננטיות שלהם מתבטאת בחתירתם לשמר את המסגרת המשפחתית מפני נטיותיה ההרסניות של האישה הפתיה, מתפתח מודל שונה לגמרי של דומיננטיות גברית שהופך בולט במיוחד בסוף שנות ה-50 ובמהלך המחצית הראשונה של שנות ה-60. מודל זה מציג גבריות אקטיבית של רווק הולל המשקיע את מיטב מרצו בפיתוי של נשים הנופלות שבי אחר קסמו האישי והופעתו הפיזית המרשימה. גברים אלה, בניגוד למודל המסורתי של הגבר הדומיננטי בקומדיה הרומנטית, אינם מעוניינים להתחייב לנישואים; מסגרת הנישואים נתפסת בעיניהם כסירוס של גבריותם. הסרט *Pillow Talk* מהווה דוגמה מובהקת למודל גברי חדש זה בקומדיה הרומנטית. הניגוד רווק/נשוי מסומן כאקוויוולנטי לניגוד אונות/סירוס. בינריות זו שימשה מוטו מרכזי של המגזין *Playboy*. מגזין גברי זה ביקש לקדם את הרעיון של רווקות כאקט של שחרור הגבר מהאידיאולוגיה הדומסטיית באמצעות הדגשת מיניותו המשחררת של הגבר. *Playboy* ביקש לכונן את מושג הגבריות באמצעות חתירתו המתמדת של הגבר לחוות מגוון גדול ככל האפשר של חוויות מיניות עם נשים רבות ככל האפשר; באופן הזה ביקש המגזין להמיר את המודל של הגבר האחראי על שימורו של הסדר הסימבולי במודל של הגבר הרווק וההולל הכופר בייעודו "הטבעי" כאחראי לכינונו של התא המשפחתי.

הניסיון לכונן גבריות הוללת ונטולת אחריות סימנה את הרווק כמי שקורא תגר על האידיאולוגיה הדומיננטית שביקשה לקדם ערכים כמו ביתיות/משפחתיות. גם אם ממד חתרני זה התבסס על תפיסה שוביניסטית של תפקיד האישה – תפיסה המתייחסת לנשים ולמין כפי שהיא מתייחסת למוצרי צריכה שחברת השפע מציעה במסגרת השוק הקפיטליסטי – הרי עצם קריאת התגר על מוסד הנישואים והגדרתו כמוסד דכאני עבור הגברים היה בו כדי לערער על תפיסות מהותניות על אודות תפקידים מגדריים מסורתיים.

אלא שהפוטנציאל החתרני הגלום בטיפוס של הרווק ההולל עדיין לא הבשיל לכדי אפשרות לשנות את המהלך הנרטיבי של הקומדיה הרומנטית וחתירתה לקראת איחוד הטרוסקסואלי. נוכחותו של הרווק הולל כתופעה חברתית-תרבותית חדשה לא היה בו כדי לערער ערעור של ממש על האידיאולוגיה הדומסטיית/משפחתית. הצורך לכונן תא משפחתי יציב הפך משמעותי יותר בעקבות תחושת הכאוס ששררה בחברה האמריקנית בעקבות פרסום ממצאי מחקר של קינסי על אודות מיניותם של גברים ונשים באמריקה. לכן "גייסה" הקומדיה הרומנטית את הגבר הרווק, כמעט בעל כורחו, בהמירה את האוריינטציה שלו מחיי מין סוערים ולא מחייבים עם נשים שונות לחיי מין המתנהלים בתוך מסגרת ממוסדת ואשר תכליתם אינה הנאה אלא בעיקר רבייה. במסגרת מהלך נרטיבי זה משתנה צביונה של הדומיננטיות הגברית – לא עוד דומיננטיות של רווק הולל המפתה נשים להיכנס למיטתו אלא דומיננטיות שתכליתה למקם מחדש נשים קרייריסטיות בספרה הביתית-משפחתית. באופן הזה מנציחה הקומדיה הרומנטית המתאפיינת בדומיננטיות

גברית את מערך יחסי הכוחות הלא שוויוני בין המינים: כרוק, מתבטאת עוצמתו ועליונותו של הגבר על האישה באמצעות האקט המיני שהגדיר אותו כסובייקט ואת מושא תשוקתו כאובייקט מיני; כנשוי, מתבטאת הדומיננטיות באמצעות אקט סימוני דומה – באמצעות האקט המיני, המתרחש עתה במסגרת המהוגנת של מוסד הנישואים, מסמן הגבר את קיצה של הקריירה של האישה ואת חזרתה למקומה המסורתי בספרה הביתית כאם/רעייה.

כך, למרות ההבדלים בין המאפיינים של הגבר הדומיננטי בקומדיה הרומנטית הקלאסית לקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60, ממלא הגבר בשני הדגמים פונקציה אידיאולוגית דומה: למקם את האישה מחדש בתוך המרחב המסורתי של החברה הפטריארכלית. השינויים שהתחוללו בצביונו של הגבר במעבר מהקומדיה הרומנטית הקלאסית לקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60 באים לידי ביטוי בעיקר בקומדיה הרומנטית של שנות ה-70. במסגרת מעגל זה נעלם כמעט לחלוטין הדפוס המסורתי של גבר מחנך/אישה תלמידה. הדמות הגברית איבדה כמעט לחלוטין את מעמדה ואת מקור הסמכות והלגיטימציה שלה להורות ולכוון את האישה לטובת הערכים הראויים והנכונים. יותר מזה, הדמות הגברית הדומיננטית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 כמעט ואינה מתעלת את כוחה כדי להמיר את ערכיה של האישה; במקום זאת מתמקד הגבר בניסיון לשנות וללמד את עצמו. במקרים בהם בכל זאת מתרחש אקט למידה, כמו אצל וודי אלן – בעיקר בסרט *Annie Hall* – הוא אינו מופיע תחת הקטגוריה של דומיננטיות גברית אלא בקטגוריה של שוויון יחסי הכוח בין המינים. זאת משום שאצל אלן מה שמתחיל כניסיון של הגבר להמיר את ערכיה של האישה מסתיים בכינון עצמי של האישה כיצור אוטונומי המתנער מניסיונו של הגבר להשליט את הנורמות והערכים בהם הוא מחזיק על האישה.

בתוך כך משתנה טיבו של מאבק הכוח בין המינים. בעוד שבקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 מיקד הגבר הדומיננטי את האנרגיה שלו בפיתוי נשים תמימות, שהוצגו כחפות מכל תשוקה מינית, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מוצגת התשוקה המינית במונחים של תשוקה הדדית. הדומיננטיות הגברית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 אינה קשורה יותר, אם כן, לקומפוטנטיות של הגבר לקבוע ולהגדיר את יחסי הכוח בין המינים, ובכך להשיב את הסדר הסימבולי על כנו (שיקום הסדר החברתי-כלכלי, סיפוק נשי באמצעות רטוריקה רומנטית); מה שמגדיר דומיננטיות גברית במעגל זה של קומדיות רומנטיות הוא האינדיבידואליזם הנרקסיסטי של הגבר והמרחב שמעניק הנרטיב לאינדיבידואליזם זה. הרווקות ההוללת של שנות ה-50 וה-60 שהוגבלה, מסיבות אידיאולוגיות, בזמן ובמרחב, משנה את צביונה בשנות ה-70 והופכת לגיטימית. הסרט *Shampoo* הוא ביטוי מובהק לרוח התקופה. גיבור הסרט אינו נזקק לרטוריקה רומנטית כדי לשכב עם נשים – להפך, נשים – רווקות, נשואות, אלמנות – הן אלה המפתות אותו. הדומיננטיות של הגבר כאן אינה קשורה לסטטוס שלו כמחנך/מורה אלא ליכולת שלו לספק את תשוקתן הבלתי נשלטת של נשים למין. ובעוד שהקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 ביטאו יחס ביקורתי כלפי הרווק ההולל, הרי שהקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מעניקות לגיטימציה להוללות מסוג זה כסוג של מימוש עצמי.

תהליך זה של מימוש עצמי מתבטא לא רק בעיסוק מופרז במין ובמיניות, אלא בהגדרה אלטרנטיבית של זהות גברית. הדבר בולט במיוחד בסרט *Play it Again, Sam*. במסגרת תהליך הלמידה העצמי המאפיין קטגוריה זו של דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-70, ממיר הגיבור את המודל הגברי הנערץ אליו, דמותו הקולנועית של האמפרי בוגארט, במודל אלטרנטיבי אנטי-מאצ'ואיסטי. הבניית זהות אוטונומית, המשוחררת מהמיתוסים הגבריים שייצרה תעשיית הקולנוע ההוליוודית, היא זו המאפשרת להציג את הפרוטגוניסט כדומיננטי. תהליך השתחררותו של הגיבור ממיתוס הגבר הקשוח מוצגת כתמה המרכזית והמשמעותית ביותר בסרט, תוך שהיא מעמידה בצל את יחסיו הכושלים של הגיבור עם נשים. הבניית זהות גברית עצמאית, אותנטית מוצגת כתנאי הכרחי לשיקום יחסיו הרומנטיים של הגיבור עם נשים. כך, למרות המסגרת הז'אנרית המובהקת של הסרט, הסוגיה המרכזית בה דן הסרט היא יחסי כוח בין מודלים גבריים שונים והאופן בו מתמודד הגבר עם זהותו העצמית. לכן ההפי-אנד של הסרט מתבטא בהתפיסות עצמית של הגיבור עם עצמו ולא באיחוד הטרנסקסואלי.

הקומדיה הרומנטית של שנות ה-80 וה-90 מתאפיינת בתשוקה גברית לחזור ולכונן את מעשה האיחוד ההטרנסקסואלי. העיסוק האובססיבי בעצמי מפנה את מקומו לטובת גילוי מחודש של זוגיות רומנטית. הקומדיה הרומנטית החדשה מציעה שתי גרסאות של דומיננטיות גברית. הגרסה הראשונה מתאפיינת בגברים המייצרים דמות נשית אידיאלית התואמת את הפנטסיות שלהם. הפנטסיות על אודות האישה האידיאלית מסגירות חרדה גברית מפני השינויים שהתחוללו במעמד האישה ובהותה העצמית בעקבות המהפכה הפמיניסטית. לכן הפונקציה של דמות נשית

מדומיינת היא לכונן מחדש נוכחות נשית מסורתית ולא מאיימת. ואכן בסרטים כמו *Splash!*

או *My Stepmother is an Alien* מגיחות הדמויות הנשיות האידיאליות ממרחבים לא אנושיים; מיניותן טבעית, תמימה, טהורה – הן בתולדות; הן מגלמות פונקציה אימהית ולא רק רומנטית. באמצעות כינונה של דמות נשית אידיאלית/מדומיינת מוגדרים מחדש יחסי הכוח בין המינים: העימות הבין מיני נדחק אל מחוץ לנרטיב לטובת פנטסיה גברית המייצרת דמות נשית טוטלת כל פנטסיות משלה, ואשר כל תכליתה מכוונת לסיפוק יצריו הרגשיים והמיניים של הגבר.

גרסה שנייה של גבריות דומיננטיות בקומדיה הרומנטית של שנות ה-80 וה-90 נשענת על הנרטיב הקלאסי של גבר מחנך/אישה תלמידה. פרוצדורה פדגוגית זו מתבצעת באמצעות העמדת דמות גברית בוגרת, מנוסה ובטוחה בעצמה, מחוספסת, יצרית, המזוהה עם הטבע. סוג זה של גבריות "אותנטית" ומאצ'ואיסטית מעוממת מול דמויות נשיות קרייריסטיות הנטועות בתוך הוויה אורבנית מלאכותית. במידה רבה, אם כן, מיוצג העימות הבין מיני באמצעות הניגוד הבינרי הקלאסי טבע/תרבות. במהלך תהליך הלמידה ממירה האישה את הערכים המלאכותיים והמזויפים של התרבות בערכים האותנטיים וה"נכונים" המזוהים עם הטבע.

שתי הגרסאות הנוכחיות של דומיננטיות גברית בקומדיה הרומנטית ממקמות את הפרוטגוניסט בעמדות מנוגדות: המודל הראשון ממקם אותו כגבר/ילד נזירי וחסר ניסיון עם נשים, ואילו המודל השני מגדיר אותו כמבוגר עתיר ניסיון. מערך יחסי הכוח הבין המיניים מוסדר, אם כן, באמצעות "הקטנת" הגבר או "העצמתו". ואולם גרסאות שונות אלה של גבריות דומיננטית אינן

מצליחות להסוות את האסטרטגיה המשותפת לקבוצת סרטים זו: שתי הגרסאות גם יחד מבשרות את שובו של המודחק הגברי – למקם את האישה מחדש בתוך הסדר הפטריארכלי המסורתי אשר במסגרתו הדמות הנשית תוותר על מקומה בספרה הציבורית ותמוקם חזרה בספרה הביתית כאם ועקרת-בית. לכן, במידה רבה דומה האידיאולוגיה העומדת מאחורי קטגוריה זו של דומיננטיות גברית לאידיאולוגיה שאיפיינה קטגוריה זו בקומדיה הרומנטית הקלאסית.

דומיננטיות נשית

דומיננטיות נשית בקומדיה הרומנטית הקלאסית מבוססת ברובה על דחיית הסדר החברתי הסימבולי לטובת סדר כאוטי. הדמות הנשית קוראת תגר על הסדר שמייצג הגבר ומציעות לו מרחב רומנטי הממוקם בעולם המדומיין, נטול הגבולות של הילדות, ואשר מבוסס על האפשרות לשחק יחד.

במסגרת יחסי הכוחות בין המינים, הדמות הנשית אינה מתפקדת כמחנכת; גישה נעדרת כל ממד דידקטי. פעולתה אינה מכוונת כדי ללמד את הגבר מהם הערכים הנכונים. יותר מאשר היא ממירה את ערכיו השגויים של הגבר, היא מדובבת ומעוררת את המודחק של הגבר, את מה שדוכא במסגרת חובותיו כגבר בסדר הסימבולי. זו גם הסיבה שרוב הקומדיות הרומנטיות המשתייכות לקטגוריה זו אינן מתרחשות בצל "הנרטיבים הגדולים" של המשבר הכלכלי או מלחמת העולם השנייה. לכן פערים מעמדיים הופכים בלתי רלוונטיים ביחס לתמה המרכזית המאפיינת קומדיות רומנטיות אלה: ניתוקו של הגבר מהסדר החברתי היצרני הנוקשה והתובעני לטובת מרחב "נשי" המתקיים מחוץ לסדר הסימבולי.

כאן, בניגוד לקטגוריה של דומיננטיות גברית, התנהגות אקסצנטרית נשית אינה מוצגת במונחים שליליים אלא במונחים חיוביים – אקסצנטריות מייצגת נון-קונפורמיזם, ספונטניות, חיוניות, יצריות. הכפירה ברעיון של היצרנות הגברית מבטאת חתירה תחת האידיאולוגיה הקפיטליסטית-פטריארכלית. תופעה זו בולטת במיוחד בסרט *Bringing Up Baby* אשר במסגרתו חושפת הפרוטגוניסטית את הממד הפיקטיבי של מיתוס היצרנות בהציגה את פרויקט שחזור השלד של הדינוזאור כמלאכה סיזיפית מופרכת וחסרת שחר, המדכאת את האנרגיות המיניות של הגבר. מנקודת מבט מרקסיסטית, חדירתה של הדמות הנשית למרחב זה מאפשר לחשוף הן את הממד הפיקטיבי של מיתוס היצרנות המגולם בשיח הקפיטליסטי והן את הממד הדכאני שלו. לכן אופציית המשחק שמציעה הגיבורה הדומיננטית לגיבור המדוכא מהווה סוג של שחרור, גאולה.

עיגונו של האיחוד ההטרסקסואלי בהקשר של משחק המתנהל בטרטוריה המסומנת כאנטי פטריארכלית מודגש גם באמצעות ההימנעות בהצגת האיחוד במונחים של טקס חתונה. לעומת זאת, נשים דומיננטיות בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 לא רק שאינן מציעות אלטרנטיבה לסדר הפטריארכלי, אלא מבקשות למעשה לאשש אותו באמצעות תשוקתן האובססיבית להינשא. כוחן מתבטא ביכולתן להמיר את ערכיו של הרווק ההולל לטובת כינונה של מסגרת ביתית-משפחתית. ברוב הקומדיות המשתייכות לקטגוריה זו משתמשת האישה

בתחבולת הפיתוי – לא כדי להכניס את הגבר למיטתה "בטרם עת", אלא כדי לממש איחוד ממוסד. גם כשהן נענות לתשוקותיו המיניות של הגבר – כמו במקרה של *Love in the Afternoon* – אין הן עושות זאת לשם הפקת הנאה מינית אלא כטקטיקה שהאסטרטגיה שלה היא לממש את תשוקתן להינשא.

במסגרת תחבולת הפיתוי שנוקטת הדמות הנשית הדומיננטית, מתפארת הפרוטגוניסטית בקשריה הרומנטיים והמיניים הענפים שהיא מקיימת עם גברים רבים כדי לערער את הנחתו הבסיסית של הגבר לפיה הנשים עמן הוא מתרועע נאמנות לו באופן אקסלוסיבי. העובדה שתחבולת ההתחזות של הנשים נחשפת במהלך הנרטיב אינה מפחיתה את חרדתם של הגברים מפני חוסר נאמנותן של הנשים. הדומיננטית הנשית, אם כן, מתבטאת בניצול חרדה גברית בסיסית זו ותשוקתו לזכות באישה בתולה, חסרת ניסיון מיני, או באישה שהתנסותה המינית היחידה מצטמצמת לגבר עמו היא רוצה להינשא.

תחבולה נשית זו היא למעשה "מלכודת" שטומנת האישה לרווק ההולל. באמצעות איתור הבטן הרכה של הגבר מצליחה האישה למקם אותו בתוך המסגרת הממוסדת של מוסד הנישואים – מסגרת המוצגת במקרים רבים במונחים של בית-כלא. במסגרת מטאפורה זו האישה היא הסוהרת והגבר הוא האסיר. הדבר בולט במיוחד בסרטים *The Tender Trap* ו- *The Seven Year Itch*. הכלא או המלכודת נרמז מעצם שמו של הסרט הראשון; הסרט השני, *The Seven Year Itch*, מציג גבר/אסיר שהפנים לחלוטין את האידיאולוגיה של הסוהרת. גם כאשר נקרת בדרכו הזדמנות לחוות מחדש את רווקותו – גם אם לתקופה מוגבלת – בעקבות יציאתם המסורתית של בני משפחתו לנופש מחוץ לעיר, ולממש את תשוקותיו המיניות לנשים אחרות, הוא נמנע לעשות זאת; חרדתו מפני הסנקציות שהאישה/סוהרת תטיל עליו מסרסת אותו ומותירה אותו נאמן. סרט זה מבטא מקרה קיצוני של דומיננטיות נשית. למרות שהאישה נעדרת כמעט לחלוטין מהנרטיב – למעט הופעה ראשונית בסצינת הפתיחה – היא נוכחת ללא הרף בתודעתו של הגיבור, קובעת ומכוונת את התנהגותו.

כך, בעוד שהדומיננטיות הנשית בקומדיה הרומנטית הקלאסית התבטאה בהצגת אלטרנטיבה לסדר החברתי הקפיטליסטי והפטריארכלי, הרי שהדומיננטיות הנשית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 ממלאת פונקציה הפוכה כמעט לגמרי. היפוך יחסי הכוח בקומדיה הרומנטית הקלאסית התאפשר, בין היתר, הודות לאופן בו קרסה הכלכלה האמריקנית בעקבות נפילת הבורסה והיווצרותו של המשבר הכלכלי הגדול. העובדה שהמשבר התאפיין בין היתר בפאניקה של בעלי מניות, כתוצאה מהיסטריה גברית, היא זו שאפשרה להתייחס בלעג למיתוס היצרנות הגברית. בקומדיה הרומנטית בשנות ה-50 וה-60, לעומת זאת, מגויסת האישה כדי לרתום את הגבר לאחריות חברתית – כלכלית: להיות יצרני, ולפרנס את משפחתו. הרעיון הוא שרק מסגורו של הגבר לתוך מוסד הנישואים יבטיח יצרנות אופטימלית; המשך קיומו בתוך מרחב מפתה של הרווקות עשוי להעמיד משימה זו בסכנה. הסרט *The Seven Year Itch* מדגים סכנה זו באופן

מבריק: ברגע שהאישה/סוהרת יוצאת לחופשה, מפסיק הגבר לתפקד ונשטף בהזיות מיניות מסעירות; הוא הולך לישון מאוחר, מגיע לעבודה בעיניים טרוטות, חסר ריכוז. הוא נזקק לנוכחותה המפקחת של האישה כדי לחזור ולתפקד כסובייקט יצרני, לא יצרי.

דומיננטיות נשית בקומדיה הרומנטית של שנות ה-50 וה-60 אינה מציעה, אם כן, סדר יום נשי חדש, אלטרנטיבי לסדר הקפיטליסטי; להפך, עוצמתה של האישה מגויס כדי לשמר את המשך קיומה של השיטה הכלכלית. דומיננטיות נשית לא רק שאינה מתבטאת בהשתלבותן של נשים בתוך סדר זה, אלא בתשוקתן של נשים למקם את עצמן עמוק בתוך הספרה הביתית. תופעה ז'אנרית זו במסגרת הקטגוריה של דומיננטיות נשית היא מרתקת משום שהיא מצביעה על שינוי משמעותי במיקומה של האישה ביחס לשיטה הקפיטליסטית. בעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית זוהתה האישה הדומיננטית כמי שמציעה סדר יום חברתי-כלכלי אנטי קפיטליסטי ואנטי פטריארכלי, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 מתגייסת האישה כדי לאשרר את השיטה הקפיטליסטית והפטריארכלית. היא מתגייסת כדי לכונן את הגבר כסובייקט חרוץ, יצרני ואחראי במרחב הציבורי/קפיטליסטי כדי שהיא תוכל – במסגרת חלוקת העבודה המסורתית של החברה הפטריארכלית – לכונן את עצמה כאישה ואם המופקדת על המרחב הפרטי של הבית והמשפחה.

דפוס זה של דומיננטיות נשית המשרת את האידיאולוגיה הקפיטליסטית/פטריארכלית נעלם כמעט לחלוטין בקומדיה הרומנטית "העצבנית" של שנות ה-70. תחבולת הפיתוי שנוקטת האישה ואשר תכליתה למסגר את הגבר בתוך מוסד הנישואים מודרת את אל מחוץ לקונבנציות של הז'אנר, ובמקום זאת מופיעות דמויות נשיות המוצגות כמי שחוות תהליך למידה עצמי שבסופו הן כופרות באופציית האיחוד הנצחי לטובת איחוד חלקי או זמני (*Avanti, Blum in Love*); במקרים קיצוניים, כמו במקרה של *Private Benjamin*, מעדיפה הגיבורה את חיי הרווקות על פני איחוד הטרוסקסואלי המבוסס על אפליה וניצול של הגבר את האישה. בטקסט זה, שנוצר בשלהי המעגל הנוירוטי של הקומדיה הרומנטית, באים לידי ביטוי באופן המובהק ביותר היבטים שונים של השיח הפמיניסטי: השיח הליברלי על אודות שוויון יכולותיהם של שני המינים, השיח על אודות מיניותה של האישה ואפשרותה לחוות אורגזמה מינית עם/בלי נוכחות של גבר והשיח על אודות הרווקות כאופציה לגיטימית.

תופעה ז'אנרית זו, שבמסגרתה קוראת הדמות הנשית תגר על עצם רעיון האיחוד, מצומצמת ככל שתהא, מתאיידת בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90. דומיננטיות נשית מתועלת שוב כדי לכונן איחוד הטרוסקסואלי המעוגן בהקשרים מסורתיים-משפחתיים. אחת התופעות המרכזיות של קטגוריה זו היא הצגת דמות נשית שהתנהגותה האקסצנטרית והפרועה מומרת במהרה בהתנהגות סולידית, "רגועה" ומהוגנת.

ההתנהגות האקסצנטרית של הנשים ממוקמת, במקרים מסוימים, בהקשר תרבותי-היסטורי אנכרוניסטי. כך למשל בסרטים *Something Wild* ו- *Peggy Sue Got Married* מוצגת ההתנהגות הבלתי נשלטת של הנשים בשיח השחרור והגילוי העצמי של שנות ה-60; שתי הגיבורות

מבקשות לחוות את הרעיון של השחרור המיני באמצעות חזרה לעבר המיתולוגי. אך שתיהן עוברות תהליך למידה עצמי שבמסגרתו הן מתפכחות מפנטזיית השחרור. ההתפכחות מסמנת את הרגע בו האקסצנטריות מומרת לטובת התנהגות מאופקת המכוונת לכינונו של איחוד הטרוסקסואלי או כינונו המחודש של התא המשפחתי. אם כן, הממד האקסצנטרי של הדמות הנשית הדומיננטית, זה שנשא פוטנציאל חתרני בקומדיה הרומנטית הקלאסית, מוצג עתה במונחים נוסטלגיים ומיתיים – אך בעיקר כארכאי, בלתי רלוונטי.

בטקסטים אחרים המשתייכים לקטגוריה זו מוצגת דמות נשית שהדומיננטיות שלה מתבטאת בכך שהיא חפה מכל נירווה או אקסצנטריות – תכונות המאפשרות לה לרפא או לגאול את הגבר הנירוטי ו/או האגוצנטרי, ולהמיר את רווקותו בקשר אינטימי ורומנטי מחייב. במקרים רבים מעוצבת דמות נשית זו במונחים אימהיים. הדבר בולט במיוחד בסרטים *Groundhog Day* ו- *As Good as it Gets*. בשני המקרים הדמות הנשית היא זו האחראית על תהליך הסוציאליזציה של גברים אגוצנטריים וסוציומטיים. ובשני המקרים, תהליך הלמידה שחוה הגבר באמצעות האישה מאפשר לא רק את קיומו של האיחוד המיוחל, אלא גם מסמן את רגע השתלבותו של הגבר בתוך הקהילה.

במובן זה, שבה הדמות הנשית הדומיננטית למלא את הפונקציה האידיאולוגית שהיא מילאה בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. אז, כמו בקומדיות הרומנטיות החדשות, מגויסת האישה כדי למקם את הגבר בתוך מוסד הנישואים. אז היא עמדה בפני משימת "כליאתו" של הרווק ההולל בתוך מסגרת הנישואים; בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90 היא נדרשת להמיר את ערכיו האגוצנטריים והנרקסיסטיים בערכים המזוהים עם קהילתיות, זוגיות ומשפחתיות.

שוויון בין המינים

המאפיין המרכזי של שוויון בין המינים בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות הוא ייצורו של מהלך נרטיבי של פירוק האיחוד ובנייתו מחדש, מבלי שיתלווה לכך תהליך למידה או המרה של ערכים מצד בני הזוג. האינטראקציה בין בני הזוג מתאפיינת ביכולתם לא רק להתמודד עם משברים ולשרוד אותם, אלא בעיקר לייצר או ליזום משברים כאמצעי להחייאתו או "הנשמתו" של הקשר הזוגי. התוצאה היא מעין משחק שתכליתו לטלטל או לנער את מסגרת הנישואין – אך לא לפרקה לחלוטין. הממד ההפיך של פירוק הקשר מאפשר לבני הזוג לנער את חיי השגרה של חיי הנישואין, ולתפקד מחדש כרווקים הרפתקנים ובעלי תשוקות.

באמצעות פרקטיקה זו של פירוק ואיחוייה מחדש של מסגרת הנישואים חושפת קטגוריה זו של הקומדיה הרומנטית את החרדה מפני מותה של התשוקה. זוהי חרדה האורבת לכל סובייקט שהחליט להתחייב לקשר אינטימי ורומנטי ממוסד. הממד הנצחי של האיחוד הממוסד מוצג במונחים של העדר תשוקה – זהו הרגע בו צרכיו ותשוקותיו של הסובייקט ימומשו, הרגע בו הוא לא יחוה יותר תחושה של חסר. לכן משתמשת קטגוריה זו בתחבולה שהפונקציה שלה היא לייצר

שוב ושוב את רגע האיחוד, לדחות ולעכב בכל פעם מחדש את רגע האיחוד האולטימטיבי – זה שלאחריו כבר אין מה לספר.

נוכחותו של המשבר, אם כן, מהווה מרכיב קריטי בשימורה של הזוגיות משום שהוא מונע מימוש מלא של התשוקה. כך חושפת קטגוריה זו של קומדיות רומנטיות את הממד הפרובלמטי של מוסד הנישואים. וולטר, גיבור הסרט *His Girl Friday*, מיטיב לבטא זאת כשהוא מאשים את הילדי, אשתו לשעבר, שהתעקשותה להינשא לו הובילה לפרידתם: "היית חייבת להינשא לי ולהרוס בכך את הכל". כך מקדמת קטגוריה זו זוגיות בלתי ממוסדת, רצופה מהמורות ומכשולים, מצויה בתנועה מתמדת כאלטרנטיבה לפנטסיה הבורגנית של נישואים הרמוניים, שלווים, סטטיים, נטולי כל תשוקה מטלטלת. זוהי למעשה הפונקציה שממלא הפרטנר השגוי, שנוכחותו בז'אנר בולטת במיוחד בסוג זה של קומדיות רומנטיות.

נראה שקטגוריה זו של שוויון בין המינים מתמודדת באופן המובהק ביותר עם סוגיית שיעורי הגירושין הגבוהים באמריקה בשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-20. הדבר ניכר לא רק במהלך הנרטיבי של קטגוריה זו, הנפתח בפרידה של בני הזוג, אלא בריבויין של סצנות משפטיות או כמו-משפטיות. סרטים אלה עוסקים בעיקר בסתירה בין הרעיון המודרני לפיו איחוד הטרנסקסואלי אידיאלי חייב להישען על סיפוק ומשיכה מינית הדדית לבין המסגרת הדכאנית של מוסד הנישואים. לכן מוצגת המערכת המשפטית באור מגוחך – היא אינה מסוגלת לפתור או ליישב סתירה זו. מה שמאפשר ליישב את הסתירה, גם אם באופן חלקי, זהו המנגנון הנרטיבי של הנישואין-מחדש המשחזר לכאורה את האיחוד. אך למעשה, כאמור, מדובר בפתרון פיקטיבי המבקש להסוות או לטשטש את הפרובלמטיות שבמעשה האיחוד.

הקומדיות רומנטיות של ה-50 וה-60 המשתייכות לקטגוריה של יחסי כוח שוויוניים בין המינים חסרות את הממד ההומוגני והקונסיסטנטי שאפיין את הקומדיה הרומנטית הקלאסית; חלקן נשען על מבנה נרטיבי של חטא של חיי הרווקות והגאולה שבאיחוד ממוסד. תהליך זה של המרת ערכים במעבר ממצב של חטא למצב של גאולה/היטהרות מחייב, כמובן, תהליך למידה – ממד שהיה חסר בקבוצת הסרטים המשתייכת לקטגוריה זו בקומדיה הרומנטית הקלאסית. התופעה בולטת במיוחד בסרט *The Apartment* העוסק בתהליך גאולתם של הפרוטגוניסטים מהחטא בו היו שרויים כאשר "מכרו" נשמתם לבוסים של חברת הביטוח תמורת טובות הנאה. קומדיות רומנטיות אחרות המשתייכות לקטגוריה זו, *Send Me No Flowers* למשל, מציג גרסה שמרנית של המבנה הנרטיבי הקלאסי של נישואין מחדש. במסגרת הנרטיב של הנישואין מחדש בולטת נוכחותה של הקומדיה הרומנטית *Kiss Me, Stupid*, העוסק בהקשר המיני של משבר הנישואים – תשוקתם של הגבר והאישה הנשואים לחוות חוויה מינית מחוץ למסגרת הנישואים.

העובדה שמעט מאד קומדיות רומנטיות מסוג זה נוצרו במהלך שנות ה-50 וה-60, כמו גם העובדה שרובן נוצרו בעיקר במהלך שנה אחת (1964), יש בה כדי להעיד שמלחמת המינים בתקופה זו כמעט ולא אפשרה קיומם של יחסי כוח שוויוניים בין המינים. המשותף לכל הקומדיות הרומנטיות האלה הוא התקתו של הרווק ההולל, דמות מפתח בקומדיות הרומנטיות בתקופה זו,

מהעמדה של הפרוטגוניסט לעמדה של הרווק ההולל. כך למשל בסרט *Kiss Me, Stupid* הפרוטגוניסט הוא גבר גרום, חסר בטחון, עסוק באופן אובססיבי בחשדות שאשתו בוגדת בו. כאן הפרטנר השגוי הוא זמר פופולרי, רווק הולל בעל טמפרמנט מיני סוער ובלתי ניתן לשליטה. נראה שהרחקתו או התקתו של הרווק ההולל אל מחוץ למסגרת הזוגית היא זו שאפשרה לכונן מספר, קטן אמנם, של קומדיות רומנטיות המתאפיינות בשוויון בין המינים.

העיסוק במין שאפיין חלק גדול מהסרטים המשתייכים לקטגוריה של שוויון בין המינים בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60 הפך למוטיב מרכזי בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70. אך בעוד שבקומדיות של שנות ה-50 וה-60 הוצג המין בד"כ כחטא, והאיחוד ההטרסקסואלי לפרטנר הראוי כסוג של היוולדות מחדש והתמרקות מהחטא, הרי שבקומדיות הרומנטיות של שנות ה-70 מוצג האקט המיני כחלק בלתי נפרד – לא רק מהווית הרווקות אלא גם מהאופן בו הבנו נשים וגברים את זהותם העצמית. במסגרת אקלים חברתי-תרבותי חדש זה, המקדש את רעיון המימוש העצמי, נתפס האיחוד הטרסקסואלי המונוגמי כאופציה דכאנית ובלתי מספקת. התוצאה היא היווצרותן של קומדיות רומנטיות המסתיימות בהעדר איחוד; אופציית הרווקות לא רק שאינה מאיימת ומעוררת חרדה, אלא מוצגת כעדיפה על פני האיחוד. התופעה בולטת במיוחד בקומדיות הרומנטיות של וודי אלן *Annie Hall* ו- *Manhattan*. סרטים אלה מתאפיינים בחוסר אפשרותם של הפרוטגוניסטים להגיע לפשרה כדי לממש את האיחוד. תשוקותיהם האינדיבידואליות של הגבר ושל האישה אינם מתיישבים עם הצורך להתפשר ולוותר למען האחר. המבנה הנרטיבי של הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן מציגות דומיננטיות גברית המומרת לאחר מכן בדומיננטיות נשית – תוצר של הכרה פמיניסטית – והיווצרותו של מאזן אימה שלא ניתן לרככו או ליישבו. במידה רבה, אם כן, מציגות הקומדיות הרומנטיות של וודי אלן את מה שהיה בלתי אפשרי לנסח באופן מפורש וגלוי בשנות ה-30 וה-40 – הצגת האיחוד במונחים מגבילים ומדכאים, והעדפת אופציית הרווקות על פני האיחוד.

קריאת התגר על מוסד הנישואים נעלמת כמעט כליל בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90. לא רק שמוסד הנישואים זוכה ללגיטימציה מחדשת, אלא שהאיחוד עצמו מוצג בהקשר של מסגרת ביתית/משפחתית מסורתית. במקרים מסוימים מזוהה הרומנטיות עם נוכחותם של ילדים, המדגישים את הממד המלכד והמחייב של הקשר האינטימי והרומנטי. המין מוצג בהקשרים שוליים יחסית, ובמקום זאת מקודשים ערכים המזוהים עם זיקה לעבר, למסורת, לכינונו של תא משפחתי וכו'. במסגרת קטגוריה זו אין ניסיון להנמיך את האישה או למקם אותה מחדש בהקשר מסורתי-סטריאוטיפי. מה שמאפיין קטגוריה זו של שוויון בין המינים בכל הקשור לעמדת הכוח של האישה הוא, מה שניתן לכנות, פוסט-פמיניזם. הדמויות הנשיות המאכלסות קטגוריה זו של סרטים הן קרייריסטיות, ממוקמות היטב בתוך הספרה הציבורית – במיוחד בשוק העבודה – אך הן כמהות ליצירת קשר רומנטי "כמו פעם". הרעיון הוא לשלב בין הספרה הציבורית לספרה הביתית; הספרה הציבורית מוצגת כמי שאינה מעניקה יותר לאישה את אותו סיפוק שהיא חוותה עשור או שניים קודם לכן. במידה רבה, מוכנות נשים אלה לוותר על הישגיהן בתחום הציבורי לטובת כינונה של מסגרת ביתית/משפחתית עם גבר אחד. תופעה זו בולטת

במיוחד בקרב שני יוצרי קולנוע יאפיים בולטים של הז'אנר: רוב ריינר ונורה אפרון, שאף שיתפו פעולה במספר פרויקטים – במיוחד בקומדיה הרומנטית *When Harry Met Sally*.

דומיננטיות הורית

קומדיות רומנטיות קלאסיות המשתייכות לקטגוריה של דומיננטיות הורית מתאפיינות בכך שהקונפליקט המרכזי מותק מהדינמיקה הפנימית המתרחשת בין בני הזוג לדינמיקה של יחסי הורים/ילדים. במרכז קונפליקט זה ניצבת דמות אב סמכותית, פאלית, המבקשת לבטל את האיחוד ההטרסקסואלי או לממשו במונחי עולמו הערכי של האב. דמות זה מייצגת בד"כ באופן מובהק את השיטה הקפיטליסטית ואת עקרון העל שלה – הצבר מקסימלי של הון. במקרים אחרים מייצג האב את עולם המחקר והידע המדעי כערך הנעלה ביותר. בשני המקרים מחויב הבן להמשיך את דרכו של האב, כלומר להפנים את חוק האב ואת הסדר הסימבולי אותו הוא מייצג. לכן, במידה רבה, נשענת קטגוריה זו של קומדיות רומנטיות על הנרטיב האדיפלי.

ההתנגדות לחוק האב מיוצגת, כמו בקטגוריה השנייה, עם משחק והנאה – אופציה המזוהה בעיקר עם דמויות נשיות. הצבת אלטרנטיבה לחוקי המשחק הנוקשים של השיטה הקפיטליסטית והפטריארכלית מייצרת, אם כן, נרטיב החורג מקונבנציות הסיפור האדיפלי. במסגרת נרטיב אלטרנטיבי זה מורד הבן באב ומייצר מרחב אינטימי ורומנטי עם בת זוג מהמעמד הנמוך, תוך דחיית סגנון החיים הקפיטליסטי. מרחב רומנטי זה, המבוסס על ערכים כמו הנאה, משחק, אהבת אמת, הסתפקות במועט, כינונה של קהילה כמו-סוציאליסטית, דומה במידה רבה למרחב שמייצרת האישה הדומיננטית בקומדיה הרומנטית הקלאסית. במקרים מסוימים, כמו בסרט *You Can't Take it With You*, מצליחים הפרוטגוניסטים לסחוף אחריהם את הדמויות ההוריות הסמכותיות והפאליות ולמקם אותם מחדש בתוך מרחב אלטרנטיבי זה.

לעומת נוכחותו הדומיננטית של האב בקומדיות הרומנטיות הקלאסיות, בולטת היעדרותה של דמות זו מהקומדיות הרומנטיות של שנות ה-50 וה-60. נראה כי טשטושן של אבחנות מעמדיות מסורתיות על חשבון הבלטת סמלי סטטוס קולקטיביים של חברת הצריכה גרמו להדרת הפונקציה של האב כמגדיר ומסמן גבולות מעמדיים. תופעה חברתית-תרבותית זו מתבטאת בסרט *The Father of the Bride*, הקומדיה הרומנטית היחידה שנוצרה בתקופה זו אשר מעמידה במרכז הנרטיב דמות אב דומיננטית. אלא שהדומיננטיות של האב בסרט זה אינה נובעת מסירובו של האב שבתו תינשא לבחיר לבה אלא מפאניקת הסטטוס האוחזת בו כאשר מתחוויר לו שהוריו של החתן המיועד עשירים יותר.

שוליותה של הקטגוריה דומיננטיות הורית מאפיינת גם את הקומדיה הרומנטית של שנות ה-70. הסרט המצליח ביותר בתקופה זו, *Arthur*, נוצר כאילו בחלל ריק – נטול הקשר ז'אנרי או קטגורי.

תופעה זו משתנה עם המעבר לקומדיות הרומנטיות שהופקו בשנות ה-80 וה-90. באופן כללי, נוכחותן של דמויות הוריות הופכת שכיחה בכל הקטגוריות. במקרים מסוימים מהוות הדמויות

ההוריות מקור השראה עבור הפרוטגוניסטים בכל הקשור לבחירת בן/בת זוג. הדבר בולט במיוחד בסרט *Sleepless in Seattle*. קומדיות רומנטיות מסוג זה מבקשות לשחזר אהבה רומנטית כפי שהייתה "פעם".

עם זאת, מעטות הן הקומדיות הרומנטיות בהן דמות הורית/סמכותית מפעילה כוח כדי לכפות על בנם/בתם פרטנר לחיים משותפים. במקרים בהן בכל זאת ישנה התערבות של ההורה, היא מעוגנת בהקשר אתני פולקלוריסטי מובהק. כך למשל הסרט *Moonstruck* מתיק את רעיון המשפחתיות המלוכדת של הקהילה האיטלקית מז'אנר סרטי הגנגסטרים אל הקומדיה הרומנטית. דמויות הוריות מסמנות את חשיבותה של המסורת. עפ"י המסורת, האב הוא זה שמוסר את בתו לחתן המיועד. מנהג אתני זה נשחק אמנם עם השנים, אך הפרוטגוניסטים עדיין מעניקה לו משמעות וחשיבות סימבולית. תופעה זו קיימת גם בסרט *Crossing Delancey*, העוסק בחשיבות האם/סבתא היהודיה בשימורה של המסורת והלכידות האתנית של הקהילה היהודית.

הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90 שבות, אם כן, ברוח הקומדיה הרומנטית הקלאסית, ומעניקות לדמויות הוריות/סמכותיות מקום חשוב בהירארכיה הכוח של הז'אנר. אלא שבעוד שבקומדיה הרומנטית הקלאסית מילא האב את הפונקציה של הפטריארך הקפיטליסט המבקש לשמר ולהנציח אבחנות מעמדיות, הרי שהדמות ההורית בקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90 מופקדת בעיקר על שימורה של מסורת קהילתית-אתנית שהמודרניות מאיימת לכלות. תפקידן של דמויות הוריות אלה הוא, לכן, בעיקר סימבולי. אין להן עוצמה ממשית במציאות בה הירארכיה הכוח בתוך המשפחה הולכת ונשחקת. ועם זאת, נוכחות הורית זו אינה מקרית: היא מייצגת את הצביון הכללי של הקומדיה הרומנטית בשנות ה-80 וה-90, את הכמיהה שהיא מבטאת לכונן מחדש את האיחוד ההטרוסקסואלי ואת ההערכה מחדש של ערכים כמו ביתיות, משפחתיות, מסורת, אהבה נצחית, נאמנות ומחויבות.

האופציה הלא - הטרוסקסואלית

קטגוריה מצומצמת זו של קומדיות רומנטיות עוסקת באיחוד רומנטי שאינו הטרוסקסואלי במובהק או שזהותם המינית אינה ברורה וחד-משמעית. כמובן שההקשר החברתי-תרבותי בו הופקו קומדיות רומנטיות קלאסיות לא אפשר ליצור טקסטים המציעים במוצהר אלטרנטיבה לאיחוד ההטרוסקסואלי. עם זאת, הסב-טקסט של קומדיות רומנטיות כמו *Sylvia Scarlet* ו- *The Talk of the Town*, מאפשר לקרוא אותן כסרטי ז'אנר המציעים, גם באופן חלקי ו/או זמני, אופציה זוגית לא הטרוסקסואלית. הדבר התאפשר בעיקר הודות לגיטימציה שהעניקה הוליווד לתחבולת ההתחזות/התחפשות. לגיטימציה זו אפשרה לייצר מבנה נרטיבי הכולל מוטיבים סמויים ובלתי מודעים של הנאה ארוטית המתלווה לטרנספורמציה העצמית של התחפשות למגדר השני, ובתוך כך לערער על ההגדרות הבינריות של זהויות מיניות ומגדריות.

תופעה זו של התחזות/התחפשות היא התחבולה המרכזית המאפיינת את הקומדיה הרומנטית *Some Like it Hot* – הטקסט היחיד שהופק בשנות ה-50 וה-60, המציע אופציית איחוד לא

הטרנסקסואלית. קומדיה רומנטית זו הפכה כמעט מיד לאחד הטקסטים הקנוניים של ז'אנר הקומדיה הרומנטית. חשיבותו מתבטאת בעיקר באופן המוצהר בו מנסח הסרט את האלטרנטיבה לאיחוד ההטרנסקסואלי. סיום הסרט מציע שתי אופציות של איחוד: האופציה הראשונה היא האופציה השכיחה והמוכרת – זו ההטרנסקסואלית; האופציה השנייה היא האופציה שהודחקה והושתקה – האופציה ההומוסקסואלית. במסגרת האיחוד ההומוסקסואלי הופכת תחבולת ההתחפשות מזמנית לקבועה, ובתוך כך חושפת את הממד הפרפורמטיבי של הזהות המינית בכלל.

קומדיות רומנטיות העוסקות באיחוד לא הטרנסקסואלי ממשיכות להוות תופעה ז'אנרית נדירה יחסית גם בשנות ה-70. הטקסטים המציעים אופציה זו הופקו בשלהי שנות ה-70, תחילת שנות ה-80 (*Tootsie; Victor/Victoria*). היעדר כמעט מוחלט של קומדיות רומנטיות מסוג זה עומד בניגוד לשיח המיני והמגדרי של שנות ה-70. תנועות השחרור של ההומוסקסואלים ולסביות לא זכו לביטוי קולנועי ז'אנרי הולם. כך למשל בולט האופן בו מתייחס הסרט *Manhattan* לגייל, אשתו לשעבר של אייזיק, המחליטה להיפרד ממנו לאחר ש"גילתה" את זהותה המינית ה"אמיתית" כלסבית. וודי אלן, באמצעות גיבורו אייזיק, מרבה להתבדח על האופן המופרך בו גיבשה גייל את זהותה המינית, ומציג אותה כתוצר מובהק של אופנה ניו יורקית.

בכל אופן, גם הקומדיות הרומנטיות *Tootsie* ו-*Victor/Victoria* אינן עוסקות באופן מוצהר באהבה רומנטית ההומוסקסואלית או לסבית אלא נדרשות לתחבולת ההתחזות הנחשפת לבסוף, ובכך מאפשרת איחוד הטרנסקסואלי.

דווקא הקומדיה הרומנטית של שנות ה-80 וה-90, המבטאת שמרנות ביחס לצביונו של האיחוד בין הפרוטגוניסטים, ייצרה את אחד הטקסטים החתרניים של הז'אנר במסגרת קטגוריה זו. הקומדיה הרומנטית *My Best Friend's Wedding* מתאפיין הן בהצגה מפורשת של ההומוסקסואל המהווה את צירו המרכזי של הנרטיב, והן ביצירת מבנה נרטיבי – אשר בדומה לסרט *Some Like it Hot* – מסתיים באיחוד כפול. אלא שכאן האופציה השנייה, הלא הטרנסקסואלית שונה; האיחוד ההטרנסקסואלי המסורתי נעלם באופן הדרגתי מהפריים ומפנה את מקומו לאיחוד רומנטי אך לא מיני בין הטרנסקסואלית להומוסקסואל. באופן הזה מציע הסרט איחוד חלקי, המבוסס על רומנטיות בין בני זוג שאת סיפוקם המיני יצאו במחוזות אחרים. ע"י כך שובר הסרט את הניגוד הבינרי הטרנסקסואלי/הומוסקסואלי ומציע לבחון את האפשרות של אינטראקציה אינטימית ורומנטית שאינה מבוססת על תשוקה מינית. במובן זה מסמנת קומדיה רומנטית זו את קץ מעגל הקומדיות הרומנטיות של שנות ה-80 וה-90 ואת תהליך היווצרותו של מעגל ז'אנרי חדש.

רשימה ביבליוגרפית

- אבן-זהר, איתמר (1974) "היחסים בין מערכות ראשוניות ומשניות ברב-מערכת של הספרות", **הספרות**, ג', מס' 3-4, עמ' 45-49.
- (1978) "עיון מחדש בהיפותזת הרב-מערכת", **הספרות**, מס' 27, עמ' 1-6.
- (1980) "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית ולידית בארץ ישראל 1882-1948", **קתדרה**, 16, עמ' 165-189.
- אדלמן, לי (2003) "בתי תה וסימפטיה או האפיסטמולוגיה של בית השימוש" בתוך יאיר קידר, עמליה זיו, אורן קנר (עורכים), **מעבר למיניות**, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 245-271.
- ברגסון, אנרי (1962) **הצחוק**, ירושלים: ספרית דני למדע והשכל.
- גיימסון, פרדריק [1984] (2002) **פוסטמודרניזם, או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר** ת"א: הוצאת רסלינג.
- ג'פרסון, אן (1994) "הפורמליזם הרוסי" בתוך ג'יין אוסטן - **גישות בביקורת הספרות** (מקראה), ת"א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 9-30.
- זיז'ק, סלבו (2000) **על הסופר-אגו ורוחות רפאים אחרות**, תל-אביב: רסלינג.
- יוסף, רו (2001) "הגוף הצבאי: מזוכיזם גברי ויחסים הומוארוטיים בקולנוע הישראלי", **תיאוריה וביקורת**, גיליון 18, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 46-11.
- מאירי, אלכסנדרה (1997) **בין "מסקרייד" הייצוד ל"מסקרייד" הצפייה: תחבולת ההתחזות הטראנס-ג'נדרית בקולנוע**, עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת ת"א.
- פוקו, מישל [1976] (1996) **הרצון לדעת, תולדות המיניות כרך ראשון**, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- פוקו, מישל (2003) **הטרוטופיה**, תל-אביב: רסלינג.
- רזי, תמי (2002) "אליס מחוץ לגן הקסום: גופה של הנערה הויקטוריאנית", **זמנים**, מס' 78, ת"א: אוניברסיטת ת"א וזמורה ביתן, עמ' 60-49.

ריצ', אדריאן (2003) "הטרנסקסואליות כפוייה והקיום הלסבי" בתוך יאיר קידר, עמליה זיו, אורן קנר (עורכים) **מעבר למיניות**, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 73-102.

שחם, ענבר (2000) **קומדיית הסקרובול ומערכות-כללים הוליוודיות**, עבודת גמר לתואר מוסמך אוניברסיטת ת"א.

Althusser, L. (1971) **Lenin and Philosophy and Other Essays**, Harmondsworth: Penguin.

Allen, Amy (1996) "Foucault on Power: A Theory for Feminists" in Susan Hekman (ed.), **Feminist Interpretations of Michel Foucault**, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, pp. 265-281.

Altman, Rick [1984] (1986) "A Semantic Approach to Film Genre", in Grant (Ed.) **Film Genre Reader**, Austin: University of Texas Press, pp. 26-39.

----- (1987) **The American Film Musical**, Bloomington: Indiana University Press.

----- (1998) " 'Reusable Packaging': Generic Products and the Recycling Process" in Browne, Nick (ed.) (1998) **Refiguring American Film Genre**, University of California Press, pp. 1-41.

----- (1999) **Film/Genre**, London, British Film Institute.

Armstrong, R. (2000) **Billy Wilder, American Film Realist**, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc. Publishers.

Atkinson, T. (1974) **Amazon Odyssey**, New York: Links books.

Babington Bruce & Evans Peter (1989) **Affairs to remember: The Hollywood Comedy of the Sexes**, Manchester University Press.

Barnard, R. (1995) **The Great Depression and the Culture of Abundance: Kenneth Fearing, National West, and Mass Culture in the 1930s**, New York: Cambridge University Press.

Baudrillard, Jean (1993) [1983] "The Precession of Simulacra", in Natoli J. And Hutcheon L. (EDS.) **A Postmodern Reader**, New York: State University of New York Press, pp. 342-375.

Baudry, Jean-Louis (1985): "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", In: Nichols, Bill (Editor): **Movies and Methods Volume 2**, Berkeley: University of California Press.

Beach, C. (2002) **Class, Language, and American Film Comedy**, Cambridge: Cambridge University Press.

Bergman, Andrew (1981) **We're in the Money**, New-york: Random House, pp. 133-134.

Bliss, M. (1996) **What Goes Around Comes Around: The Films of Jonathan Demme**, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois Press.

Bordo, Susan (1993) "Feminism, Foucault and the politics of the body" in Caroline Ramazanoglu (ed.) **Up Against Foucault**, London and New York: Routledge, pp. 189-204.

Bordwell, David (1985) "The Viewer's Activity" in **Narration in the Fiction Film**, London: Routledge, pp. 29-47.

----- (1997) **On the History of Film Style**, Cambridge: Harvard University Press.

Bordweell, D. & Thompson, K. (1993) **Film Art**, New-York: McGraw-Hill.

Brandon, F. (1978) "The Eleven Year Itch" in **On the Verge of Revolt : Women in American Films of the Fifties**, New York: Frederick Ungar Publishing, pp. 73-83.

Britton, A. (1995) **Katharine Hepburn: Star as Feminist**, Cameron Books.

Bruzzi, S. (1997) **Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies**, London and New York: Routledge.

Buscombe, E. (1970) "The Idea of Genre in the American Cinema", **Screen** Vol. 11:2, pp. 33-45.

Butler, J. (1993) **Bodies that Matter : On the Discursive Limits of 'Sex'**, New York: Routledge.

Byrge, D. and Miller, R. M. [1991] (2001) **The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942**, London: McFarland Classics.

Cagin, S. and Dray, P. (1984) **Hollywood Films of the Seventies**, New York: Harper & Row Publishers.

Cavell, Stanley (1981) **The Pursuit of Happiness**, London, Harvard University Press.

Cawelti, J. (1976) **Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**, Chicago: Chicago University Press.

Cohan, S. (1992) "Cary Grant in the Fifties: indiscretions of the bachelor's masquerade", **Screen**, Vol. 33:4, pp. 395-412

Cohan, S. (1997) **Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties**, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Cohan, S. (1998) " 'I Think I Could Fall in Love with him': Victor/Victoria and the 'Drag' of Romantic Comedy" in Evans and Deleyto (eds.) **Terms of Endearment**, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 37-56.

Collins, J. (1993) "Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity" in Collins, J. Rander, H. and Preacher Collins, A. (eds.) **Film Theory Goes to the Movies**, New York: Routledge.

Comer, L. (1974) **Wedlocked Women**, Leeds: Feminist Books.

Cook, David (2000) **History of the American Cinema - Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979**, (Part 9) New York: Charles Scribner's Sons

Cook, P. (1983) "Melodrama and the Women's Picture" in Aspinall and Murphy (eds.), **Gainsborough Melodrama**, London: British Film Institute.

Cormack, M. (1994) **Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39**, New York: St. Martin's.

Dayan, D. (1974) "The Tutor-Code of Classical Cinema", **Film Quarterly**, Vol. 28:1, pp. 22-31.

De Beauvoir, S. (1988) [1949] **The Second Sex**, London: Pan books.

Deleyto, C. (1997) "Men in leather: Kenneth Branagh's *Much Ado About Nothing* and Romantic Comedy", **Cinema Journal**, Vol. 36:3, pp. 91-105.

Del Ri'o, C. (1998) "Something Wild: Take a Walk on the Wild Side" in Evans and Deleyto (eds.) **Terms of Endearment**, pp. 75-92.

D'Emilio, J. and Estelle B. F. (1988) **Intimate Matters: A History of Sexuality in America**, New York: Harper & Row.

Denzin, Norman (1991) "The Postmodern Sexual Order: Sex, Lies, and Yuppie Love" in **Images of Postmodern Society**, London: Sage Publications, pp. 107-124.

Doane, M. A. (1982) "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", **Screen**, Vol. 23 , No. 3-4, pp. 74-88.

----- (1987) **The Desire to Desire: The Woman's Films of the 1940s**, Bloomington: Indiana University Press.

Derrida, J. (1992) "The Law of Genre" in Attridge, D. (ed.) **Acts of Literature**, New York: Routledge, 221-52.

Dworkin, A. (1981) **Pornography: Men Possessing Women**, London: Women's Press.

Dyer, R. (1979) **Stars**, London: BFI.

----- (1986) **Heavenly Bodies**, Basingstoke: Macmillan/BFI.

Elsaesser , T. (1998) "Time Travel, Trauma and Thresholds" in **Kolnoa**, No.1, pp. 1-18.

Erlich, V. [1955] (1981) **Russian Formalism : History-Doctrine**, New-Haven: Yale University Press.

Evans, P. W. (1998) "Meg Ryan, Megastar" in Evans and Deleyto (eds.) **Terms of Endearment**, pp. 188-208.

Felleman, S. (1989) "Fluid Fantasies: *Splash* and *Children of a Lesser God*", **Camera Obscura**, Vol. 19:2, pp. 108- 133

Feuer, J [1982] (1993) **The Hollywood Musical**, Houndmills: Maccmillan/British Film Institute.

Firestone, S. (1979) **The Dialectic of Sex: The Case For Feminist Revolution**, London: Women's Press.

Gordon, Collin (1980) (ed.) **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings**, New York: Pantheon.

Frye Northrop (1969) **Anatomy of Criticism** New York: Atheneum.

Garwood, I. (2000) "Must you remember this?: orchestrating the 'standard' pop song in *Sleepless in Seattle*", **Screen**, Vol. 41:3, pp. 282-298.

Gehring, Wes D. (1986) **Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance**, New-York, Greenwood.

----- (1988), **Handbook of American Film Genres**, New- York Greenwood.

Garber, Marjorie (1992) **Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety**, New York: Routledge.

Girgus, S. B. (1993) **The Films of Woody Allen**, New York: Cambridge University Press.

Gledhill, C. (1985) "History of Genre Criticism" in Cook (ed.), **The Cinema Book**, pp. 58-64.

----- (1987) **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**, London: British Film Institute.

----- (1991) (ed.) **Stardom - Industry of Desire**, London: Routledge

----- (2000) "Rethinking Genre" in Gledhill C. and Williams L. (eds.) **Reinventing Film Studies**, London: Arnold.

Grant, B. K. (1986) "Introduction" in **Film Genre Reader**, Austin: University of Texas Press, ix-xvi.

Greer, G. (1970) **The Female Eunuch**, London: Granada.

Hall, S. (1997) "The Spectacle of the 'Other'", in Hall (ed.) **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**, London: Sage Publications, pp. 223-290.

Harvey, James (1987) **Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges**, New -York: Knopf.

Harwood, S. (1997) **Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema**, London: MACMILLAN PRESS LTD.

Haskell, M. (1974) **From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies**, Chicago: University of Chicago Press.

Henderson, Brian (1978), "Romantic Comedy Today: Semi-Tough or

Impossible?" in **Film Quarterly**, 31:4

Henry, N. (2001) **Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder**, Westport, Connecticut and London: Praeger.

Hooks, bell (1984) **Feminist Theory: From Margin to Center**, MA, Boston: South and Press.

Illouz, Eva (1997), **Consuming the Romantic Utopia**, Berkeley, University of California Press.

Jameson, F. (1989) "Nostalgia for the Present" in **The South Atlantic Quarterly**, Vol. 88:2, pp. 517-537.

Jauss, H. R. (1982) **Towards an Aesthetic of Reception**, Brighton; Harvester Press.

Kaplan, E. A. (1992) **Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama**, London: Routledge

Karnik, K. B. (1995) "Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy" in Karnik, K. B. & Jenkins H. **Classical Hollywood Comedy**, New York: Routledge, pp. 123-146.

Kay, K. (1977) "Part-Time Work of a Domestic Slave, or Putting the Screws to Screwball Comedy" in Kay and Peary (eds.) **Women and the Cinema**, New York: E. P. Dutton, pp. 311-323

Kendall, E. (1990) **The Runaway bride: Hollywood Romantic Comedy of the 1930s**, New York: Alfred A. Knopf.

Kinsey, A. (1948) **Sexual Behavior in the Human Male**, Philadelphia and London: W. B. Saunders Company.

----- (1953) **Sexual Behavior in the Human Female**, Philadelphia and London: W. B. Saunders Company.

Knight, A. (1959) **The Liveliest Art**, New-York: New American Library, pp. 241- 242

Krutnik, Frank (1990) "The Faint Aroma of Performing Seals" in **The Velvet Light Trap**, Number 26, pp. 57-72.

----- (1998) "Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy" in Evans, P. W. & Deleyto, C. (eds.) **Terms of Endearment**, Edinburgh University Press, pp. 15-36.

Kuhn, Annette (1985) **The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality**, Boston: Routledge & Kegan-Paul.

Lacan, J. (1977) "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", in **Ecritis: a Selection**, New York: Norton, pp. 1-7.

Landay, Lori (1998) **Madcaps, Screwballs, and Con Women**, Philadelphia, University of California Press.

Langford, Wendy (1999) **Revolutions of the Heart – Gender, power and the delusions of love**, London and New York: Routledge.

Lapsley, Robert & Westlake Michael (1992) "From Casablanca to Pretty Woman: the politics of romance", **Screen**, 33:1, Spring, pp. 27-49.

Lash, C. (1979) **The Culture of Narcissism**, New York: W. W. Norton.

Leggatt, A. (1974) **Shakespeare's Comedy of Love**, London: Methuen.

Levin, A. R. (1985) **Love and Society in Shakespearean Comedy: A Study of Dramatic Form and Content**, London and Toronto: Associated University Press.

Lehman, P. and Luhr, W. (1988) "Blake Edwards' Engagement of the Slapstick Tradition in *Blind Date*", **Film Criticism**, Vol. 13:1, 20-32.

Lent, T. O. (1995) "Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy" in Karnik and Jenkins, pp. 314-331.

Levi-Strauss C. (1967) **Structural Anthropology**, Garden City: Doubleday.

MacKinnon, C. (1997a) "Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory" in Diana Tietjens Meyer (ed.) **Feminist Social Thought: A Reader**,

MacKinnon, C. (1997b) "Sexuality" in Linda Nicholson (ed.) **The Second Wave**,

Maltby, R. (1998) "It Happened One Night: The Recreation of the Patriarch" in Sklar and Zagarrio (eds.) **Frank Capra: Authorship and Studio System**, Philadelphia: Temple University Press, pp. 130-163.

Mast, J. (1979) **The Comic Mind: Comedy and the Movies**, Chicago: University of Chicago Press.

Mast, J. & Kawin, B. (1996) **A Short History of the Movies**, Boston: Allyn and Bacon.

May, E. T. (1988) **Homeward Bound: American Families in the Cold War Era**, New York: Basic Books.

Mellencamp, P. (1995) **A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism**, Philadelphia: Temple University Pres.

Metz, C. (1982) **The Imaginary Signifier**, Bloomington: Indiana University Press.

Millet, K. (1971) **Sexual Politics**, London: Granada.

Mirza, C. (1990) "The Collective Spirit of Revolt: An Historical Reading of *Holiday*", **Wide Angle**, Vol. 12:3, 98-116.

Modlesky, T. (1988) "Femininity by Design" in **The Women Who Knew Too Much**, New-York: Routledge, pp. 87-100.

Monaco, Paul (2001) **History of the American Cinema – The Sixties: 1960-1969** (Part 8), New York: Charles Scribner's Sons.

Mulvey, L. [1975] (1985) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in Nichols, B. (ed.) **Movies and Methods**, Vol. 2, Berkeley: University of California Press, pp. 303-315.

----- [1981] (1990) "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and the Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*" in Kaplan A. (ed.) **Psychoanalysis & Cinema**, New York and London: Routledge.

Musser, C. (1995) "Divorce, DeMille and the comedy of Remarriage" in Karnik and Jenkins (eds.) **Classical Hollywood Comedy**, New York: Routledge, pp. 123-146.

Neale, Steve (1980), **Genre**, British Film Institute.

----- (1983), "Masculinity As Spectacle", **Screen**, Vol. 24 No. 6, pp. 2-16

Neale, S. & Krutnik F. (1990), **Popular Film And Television Comedy**, London, Routledge.

Neale, S. (1990), "Questions of Genre" in **Screen**, 31:1, Spring

----- (1992), "The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy today" in **Screen**, 33:3, PP. 287-299.

----- (2000) **Genre and Hollywood**, New-York: Routledge.

Negra, D. (2001) "Romance and/as Tourism: heritage whiteness and the (inter) national imaginary in the new woman's film" in Tinkcom, M. and Villarejo, A. (eds.) **Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies**, London and New York: Routledge, pp. 82-97.

Neve, B. (1992) "Populism, romanticism and Frank Capra" in **Film and Politics in America**, London and New York: Routledge, pp. 28-55.

Pagni, C. (1999) "Does She or Doesn't She? Sexology and Female Sexuality in Sex and the Single girl", **Spectator**, Vol. 19:2, pp. 8-25.

Polan, D. (1991) "The Light Side of Genius" in Horton, Andrew (ed.)

Comedy/Cinema/Theory, University of California Press, pp. 131-152.

Preston, C. L. (2000) "hanging on a Star: The Resurrection of the Romance Film in the 1990s" in Wheeler, Winston and Dixon (eds.) **Film Genre 2000**, New York: State University of New York Press.

Prince, Stephen (2000) **History of the American Cinema - A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989**, (Part 10) New York: Charles Scribner's Sons.

Propp, V. (1958) **Morphology of the Folktale**, Bloomington: Indiana Research Center in Anthropology.

Radway, J. (1984) **Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature**, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Rohmer, E. and Chabrol C. (1979) **Hitchcock: The First Forty-Four Films**, New York: Frederick Ungar.

Rowe, Kathleen (1995), **The Unruly Women: Gender and the Genres of Laughter**, University of California Press.

Rubinfeld, M. D. (2001) **Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy**, Westport, Connecticut: Praeger.

Rubinstein, E. (1982) "The End of Screwball Comedy: The Lady Eve and The Palm Beach Story" in **Post Script**, Vol. 1, No. 3, pp. 33-47.

Sawicki, Jana (1991) "Foucault and Feminism: A Critical Reappraisal" in **Disciplining Foucault: Feminism, Power and the Body**, London and New York: Routledge, pp. 95-109.

Schatz, Thomas (1981), **Hollywood Genres**, Philadelphia, Temple University Press.

Schatz, Thomas (1996) **History of the American Cinema – Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s** (Part 6), New York: Charles Scribner's Sons.

Scheman, N. (1988) "Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women", **Critical Inquiry**, Vol. 15:1, pp. 62-89.

Seidman, S. (1991) **Romantic Longings: Love in America, 1830-1980**, New-York: Routledge.

----- (1992) **Embattled Eros: Sexual Politics and Ethics in Contemporary America**, New-York: Routledge

Sennett, T. [1973] (1985) **Lunatics and Lovers**, New-York: Limelight Editons.

Shumway David (1995) "Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage" in Grant, Bary K. (ed.), **Film Genre- Reader 2**, University of Texas Press.

Sikov, E. (1989) **Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies**, New York: Crown Books.

Sklar, R. and Zagarrio, V. (eds.) (1998) **Frank Capra: Authorship and the Studio System**, Philadelphia: Temple University Press.

Stam, R., Burgoyne, R. and Flitterman-Lewis, S. (1992) **New Vocabularies in Film Semiotics**, London and New York: Routledge.

Studlar, G. [1984] (2000) "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema" in Kaplan (ed.) **Feminism and Film**, New York: Oxford University Press, pp. 203-225.

Thompson, K. (1999) "*Groundhog Day*" in **Storytelling in the New Hollywood**, London: Harvard University Press, pp. 131-154.

Todorov, Tzvetan (1976) "The origin of Genres" in **New literary History**, Vol. 8, No. 1 (Autumn).

Tudor, A. (1974) **Theories of Film**, London: Secker and Warburg.

----- (1986) "Genre" in Grant, Bary K. (ed.), **Film Genre Reader** University of Texas Press.

Warshow, R. (1970) "The Gangster as Tragic Hero and Movie Chronicle: the Westerner" in **The Immediate Experience**, New York: Atheneum Books.

Wexman, Virginia Wright (1993) **Creating The Couple**, Princeton University Press.

White, M. (1989) "Representing Romance: Reading/Writing/Fantasy and the 'Liberated' Heroine of Recent Hollywood Films", **Cinema Journal**, Vol. 28:3

Williams, L. [1984] (1990) "Something Else Besides a Mother - *Stella Dalas* and the Maternal Melodrama" in Erens (ed.) **Issues in Feminist Film Criticism**, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 137-162.

Wise, N. (1996) "The Hawksian Woman" in Hillier and Wollen (eds.) **Howard Hawks: American Artist**, London: British Film Institute, pp. 111-119

Wollen, P. (1972) "The Auteur theory" in **Signs and Meaning in the Cinema**, Bloomington: Indiana University Press, pp. 74 -115.

Wood, R. [1977] (1995) "Ideology, Genre, Auteur" in Grant, B. K. (ed.) **Film Genre Reader II**, Austin: University of Texas Press, pp. 59- 73.

Wright, J. H. [1974] (1986) "Genre Films and the Status Quo" in Grant, **Film Genre Reader**, pp. 41-49.

Wright, W. (1975) **Six-Guns and Society: A Structural Study of the Western**, **Berkeley**: University of California Press.

פילמוגרפיה

קומדיה רומנטית - התקופה קלאסית:

- It Happened One night* (Frank Capra, 1934, **זה קרה לילה אחד**)
- The 20 Century* (Howard Hawks, 1934, **המאה העשרים**)
- My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936, **האיש שלי גודפרי**)
- Sylvia Scarlet* (George Cukor, 1936, **סילביה סקרלט**)
- Breakfast for Two* (Alfred Santell, 1937, **ארוחת בוקר לשתיים**)
- Nothing Sacred* (William Wellman, 1937, **דבר אינו קדוש**)
- The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937, **האמת הנוראה**)
- Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938, **לגדל את בייבי**)
- Holiday* (George Cukor, 1938, **חופשה**)
- The Joy of Living* (Tay Garnett, 1938, **ההנאה מהחיים**)
- You Can't Take it With You* (Frank Capra, 1938, **אינך יכול לקחת את זה איתך**)
- Vivacious Lady* (George Stevens, 1938, **הגברת העליזה**)
- The Fifth Avenue Girl* (Gregory LaCava, 1939, **נערת השדרה החמישית**)
- Midnight* (Mitchell Leisen, 1939, **חצות**)
- Ninotchka* (Ernest Lubitsch, 1939, **נינוצ'קה**)
- His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940, **נערתו ששת**)
- Mr. and Mrs. Smith* (Alfred Hitchcock, 1940, **מר וגברת סמית**)
- My Favorite Wife* (Garson Kanin, 1940, **רעייתי המועדפת**)
- Philadelphia Story* (George Cukor, 1940, **סיפור פילדלפיה**)
- Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941, **כדור אש**)
- The Bride Came C.O.D* (William Keighley, 1941, **הכלה הגיעה במרצח**)
- The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941, **הליידי איב**)
- Tom, Dick and Harry* (Garson Kanin, 1941, **טום, דיק והארי**)
- I Married a Witch* (Rene Clair, 1942, **נישאתי למכשפה**)
- The Palm Beach Story* (Preston Sturges, 1942, **סיפור פאלם ביץ'**)
- Talk of the Town* (George Stevens, 1942, **שיחת העיר**)
- Once Upon a Honeymoon* (Leo McCarey, 1942, **מעשה בירח דבש**)

Woman of the Year (George Stevens, 1942, **אשת השנה**)

קומדיה רומנטית- שנות ה-50 וה-60:

Adam's Rib (George Cukor, 1949, **צלעו של אדם**)

Born Yesterday (Luis Mandoki, 1950, **נולדה אתמול**)

Father of the Bride (Vincente Minnelli, 1950, **אבי הכלה**)

Pat and Mike (George Cukor, 1952, **פט ומייק**)

How to Marry a Millionaire (Jean Negulesco, 1953, **כיצד להינשא למיליונר**)

The Moon is Blue (Otto Preminger, 1953, **הירח כחול**)

Sabrina (Sydney Pollack, 1955, **סבריינה**)

The Seven Year Itch (Billy Wilder, 1955, **חטא על סף ביתך**)

The Tender Trap (Charles Walters, 1955, **המלכודת העדינה**)

Love in the Afternoon (Billy Wilder, 1956, **אהבה אחר הצהריים**)

Indiscreet (Stanley Donen, 1958, **חופשה בלונדון**)

It Started With a Kiss (George Marshall, 1958, **זה התחיל בנשיקה**)

Pillow Talk (Michael Gordon, 1959, **דו-שיח בחדר המיטות**)

Some Like it Hot (Billy Wilder, 1959, **חמים וטעים**)

The Grass is Greener (Stanley Donen, 1960, **הדשא ירוק יותר**)

The Apartment (Billy Wilder, 1960, **הדירה**)

Breakfast at Tiffany's (Blake Edwards, 1960, **ארוחת בוקר בטיפני**)

Lover Come Back (Delbert Mann, 1962, **שובם של הנאהבים**)

That Touch of Mink (Delbert Mann, 1962, **המגע הזה של המינק**)

The Thrill of it All (Norman Jewison, 1963, **הריגוש שבכל הדבר הזה**)

Father Goose (Ralph Nelson, 1964, **אבא אווזה**)

Kiss Me, Stupid (Billy Wilder, 1964, **נשקני טיפשון**)

Send Me No Flowers (Norman Jewison, 1964, **אל תשלח לי פרחים**)

Sex and the Single Girl (Richard Quine, 1964, **סקס והנערה הרווקה**)

What's New, Pussycat? (Clive Donner, 1965, **מה חדש, חתלתולה?**)

קומדיה רומנטית – שנות ה-70:

Bob & Carol & Ted & Alice (Paul Mazursky, 1969, **בוב, קרול, טד ואליס**)

John and Mary (Peter Yates, 1969, **ג'ון ומרי**)

Lovers and Other Strangers (1970)

The Owl and The Pussycat (Herbert Ross, 1970, **הינשוף והחתלתולה**)

Minnie and Moskowitz (John Cassavetes, 1971, **מיני ומוסקוביץ'**)

Avanti! (Billy Wilder, 1972, **אוונטי!**)

Butterflies Are Free (Milton Katselas, 1972, **פרפרים הם חופשיים**)

Play it Again, Sam (Herbert Ross, 1972, **שחק אותה, סאם**)

What's Up Doc? (Peter Bogdanovich, 1972, **מה נשמע, דוק?**)

Blume in Lobe (Paul Mazursky, 1973, **בלום מאוהב**)

Shampoo (Hal Hashby, 1975, **שמפו**)

Annie Hall (Woody Allen, 1977, **הרומן שלי עם אנני**)

The Goodbye Girl (Herbert Ross, 1977, **דירה לשניים**)

House Calls (Howard Ziff, 1978, **ביקורי-בית**)

Semi-Tough (Michael Ritchie, 1978, **קשוח למחצה**)

Manhattan (Woody Allen, 1979, **מנהטן**)

Same Time, Next Year (Robert Mulligan, 1979, **באותו הזמן, בשנה הבאה**)

Starting Over (Alan J. Pakula, 1979, **להתחיל מחדש**)

Ten (Blake Edwards, 1979, **עשר**)

Private Benjamin (Howard Zieff, 1980, **טוראית בנג'מין**)

Arthur (Steve Gordon, 1981, **ארטור**)

Tootsie (Sydney Pollack, 1982, **טוטסי**)

Victor/Victoria (Blake Edwards, 1982, **ויקטור/ויקטוריה**)

The Woman in Red (Gene Wilder, 1984, **האישה באדום**)

Micki & Maude (Blake Edwards, 1984, **מיקי ומוד**)

קומדיה רומנטית - שנות ה-80 וה-90:

Romancing the Stone (Robert Zemeckis, 1984, **בעקבות האוצר הרומנטי**)

Splash! (Ron Howard, 1984, **ספלאש !**)

Desperately Seeking Susan (Susan Seidelman, 1985, **מחפשת את סוזאן**)

Murphy's Romance (Martin Ritt, 1985, **הרומן של מרפי**)

About Last Night (Edward Zwick, 1986, **בנוגע לאתמול בלילה**)

Crocodile Dundee (Peter Faiman, 1986, **קרוקודייל דנדי**)

Peggy Sue Got Married (Francis Ford Coppola, 1986, **פגי סו מתחתנת**)

Something Wild (Jonathan Demme, 1986, **משהו פראי**)

Blind Date (Blake Edwards, 1987, **פגישה עיוורת**)

Moonstruck (Norman Jewison, 1987, **מוכת ירח**)

Overboard (Garry Marshall, 1987, **להתחתן שנית**)

Roxanne (Fred Schepisi, 1987, **רוקסן**)

Bull Durham (Ron Shelton, 1988, **מעריצה צמודה**)

Crossing Delancey (Joan Micklin Silver, 1988, **אהבה ממבט שלישי**)

Big (Penny Marshall, 1988, **ביג**)

Married to the Mob (Jonathan Demme, 1988, **נשואה למאפיה**)

My Stepmother is an Alien (Richard Benjamin, 1988, **אמי החורגת היא חייזרית**)

Switching Channels (Ted Kotcheff, 1988, **מחליפים ערוצים**)

When Harry Met Sally (Rob Reiner, 1989, **כשהארי פגש את סאלי**)

Green Card (Peter Weir, 1990, **גרין קארד**)

L.A. Story (Mick Jackson, 1990, **סיפורי לוס-אנג'לס**)

Father of the Bride (Charles Shyer, 1991, **אבי הכלה**)

Housesitter (Frank Oz, 1992, **אישה בהפתעה**)

Much Ado About Nothing (Kenneth Branagh, 1992, **מהומה רבה על לא דבר**)

Groundhog Day (Harold Ramis, 1993, **לקום אתמול בבוקר**)

Sleepless in Seattle (Nora Ephron, 1993, **נדודי שינה בסיאטל**)

I.Q. (Fred Schepisi, 1994, **איי.קיי**)

French Kiss (Lawrence Kasdan 1995, **נשיקה צרפתית**)

While You Were Sleeping (Jim Turteltaub, 1995, **בזמן שישנת**)

Multiplicity (Harold Ramis, 1996, **בעל משוכפל**)

The Birdcage (Mike Nichols, 1996, **כלוב העליזים**)

One Fine Day (Michael Hoffman, 1996, **יום בהיר אחד**)

Addicted to Love (Griffin Dunne, 1997, **מכורים לאהבה**)

As Good as it Gets (James Brooks, 1997, **הכי טוב שיש**)

My Best Friend's Wedding (PJ Hogan, 1997, **החתונה של החבר שלי**)

You've Got Mail (Nora Ephron, 1998, **יש לך הודעה**)

Six Days, Seven Nights (Ivan Reitman, 1998, **שישה ימים, שבעה לילות**)

פילמוגרפיה נוספת

- Sherlock Junior* (Baster Kiton, 1924, **שרלוק ג'וניור**)
- Berlin: The Symphony of a Great City* (Walter Ruttmann, 1927, **ברלין: סימפוניה של עיר**)
- Metropolis* (Fritz Lang, 1927, **מטרופוליס**)
- Scarface* (Howard Hawks, 1932, **פני צלקת**)
- The Crowd* (King Vidor, 1933, **ההמון**)
- Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936, **מר דידס הולך העירה**)
- The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939, **הקוסם מארץ עוץ**)
- The Maltese Falcon* (Michael Curtiz, 1941, **הנץ ממלטה**)
- Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, **קזבלנקה**)
- Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942, **הפלגה גורלית**)
- Duel in the Sun* (King Vidor, 1946, **דו קרב בשמש**)
- The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946, **השינה הגדולה**)
- A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951, **חשמלית ושמה תשוקה**)
- Forces of Arms* (1951)
- From Here to Eternity* (Fred Zinnemann, 1951, **מעתה ועד עולם**)
- Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953, **גברים מעדיפים בלונדיניות**)
- Affairs to Remember* (Leo McCarey, 1957, **רומן בלתי נשכח**)
- Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958, **ורטיגו**)
- 8 ½ (Federico Fellini, 1963, **שמונה וחצי**)
- The Sorrow and the Pity* (Max Ophuls, 1969, **הצער והחמלה**)
- Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972, **הסנדק**)
- The Exorcist* (William Friedkin, 1973, **מגורש השדים**)
- The Way We Were* (Sydney Pollack, 1973, **כך היינו**)
- Jaws* (Steven Spielberg, 1975, **מלתעות**)
- Star Wars* (George Lucas, 1977, **מלחמת הכוכבים**)
- Alien* (Ridley Scott, 1979, **הנוסע השמיני**)
- Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979, **אפוקליפסה עכשיו**)
- Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979, **קרמר נגד קרמר**)
- Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, **בלייד ראנר**)

Missing (Costa Gavras, 1982, **נעדר**)

Under Fire (Roger Spottiswoode, 1983, **שכר האמת**)

Back to the Future (Robert Zemeckis, 1984, **בחזרה לעתיד**)

Teminator (James Cameron, 1984, **שליחות קטלנית**)

Invasion USA (Joseph Zito, 1985)

Rocky IV (Sylvester Stalone, 1985, **רוקי 4**)

Nine and a Half Weeks (Ivan Reitman, 1985, **תשעה וחצי שבועות**)

Platoon (Oliver Stone, 1986, **פלטון**)

Salvador (Oliver Stone, 1986, **סלבדור**)

Top Gun (Tony Scott, 1986, **אהבה בשחקים**)

The Delta Force (Menahem Golan, 1986, **כוח הדלתא**)

Fatal Attraction (Adrian Lyne, 1987, **חיזור גורלי**)

Rambo III (Peter MacDonald, 1988, **רמבו 3**)

Terminator 2 (James Cameron, 1991, **שליחות קטלנית: יום הדין**)

Tel Aviv University
The Yolanda & David Katz Faculty of the Arts
The Faculty Graduate Program in the Arts

**The Hollywood Romantic Comedy, 1934-2000: Historical
Perspective on Power Relations between the Sexes**

Thesis Submitted for the Degree "Doctor of Philosophy"

By

Benjamin Ben – David

Submitted to the Senate of Tel Aviv University
December, 2004

This work was carried out under the supervision of
Doctor Ilan Avisar

Abstract

The major purpose of this research is to present a historical perspective on the genre of Hollywood romantic comedy, between the years 1934-2000, through focusing on the issue of power relations between the sexes – one of the major aspects of this genre. This aspect is especially significant since the nature and outcome of the battle of the sexes determine the character of the union.

Through a historical examination of the nature of the sexual power hierarchy this work will explore the conditions that enable the realization of the heterosexual union. The issue of the realization of the union has to do mainly with institutionalizing a gender dominance rather than with a mutual attempt of the couple simply to overcome the obstacles on their path to the union.

The question of power hierarchy between the sexes is especially relevant to the romantic comedy since one of the main features of this genre is the existence of an overt antagonism between the sexes. Such an antagonism derives indeed from differences of personality or of social-economic status, but is due mainly to the nature of gender difference itself. The mutual antipathy shared by the couple functions not only on the narrative level – as a device intended to withhold the unification – but also as a means of “problematizing” the unification itself.

Such a viewpoint, which focuses on the power relations between the sexes, and therefore on the problematic meaning of the unification act itself, offers a novel outlook on this genre. Whilst the common opinion in the research field of the romantic comedy tends to emphasize the ideological aspects of the Happy End, this work offers a focus on the genre’s problematization of the unification act in itself, and thus the ambivalence it demonstrates towards the notion of Happy End. Hence, while the genre presumably enfold a narrative

which consists of the idea that dissolving the antagonism between the couple is a necessary condition for the realization of the union, this work attempts to shed light on the darker corners of the romantic comedy's narrative.

More specifically, the questions raised in this work regarding the romantic comedy are: what are the conditions that enable the romantic union? Do the power practices enacted by the protagonists carry a gendered nature? What are the relations between power and romance? And finally, in what ways does the focus on the power relations' issue between the sexes expose the problematic aspects of the unification act itself?

These research questions, all dealing with the sexual power hierarchy in the romantic comedy, will be examined through four aspects. The first aspect will focus on creating a panoramic view of the genre's history. Since this is not a historical study of the genre, but rather a historical examination of one specific aspect, the historical discussion shall be of a limited scope. Thus, for example, the research will not review the contribution of the directors or central actors who took part in this genre, and the discussion of the comic aspects of the genre shall be limited to devices relevant to the power relations only.

A second aspect of this work examines the history of the genre through the context of power struggles between different gendered identities, and the ways these identities change and modify. A third aspect of this research will be to discuss the heterogeneous and ambivalent nature of the concept of genre in general and the genre of the Hollywood romantic comedy specifically. This discussion will focus on the multitude of genres existing in the romantic comedy itself, and therefore on the abundance of definitions of power relations existing between the protagonists. The last aspect will deal with the social and cultural context of each period or generic cycle. This research presupposes that changes in the social and cultural arena are not simply and

immediately reflected in the cinematic text. Rather, there exists dialectic relations of attraction and rejection between the text and the context. The nature of these dialectic relations changes from cycle to cycle and therefore there exists no permanent pattern between text and context.

Apart from the introduction chapter which presents in general lines the purposes of the research and its' structure through an initial analysis of the romantic comedy *When Harry Met Sally* (1989), this work includes five chapters. The second chapter presents the theoretical discourse evolving around the issues relevant to this work. The discussion will focus on the following aspects: the concept of film genre; different models of historical writing on film genres; different research traditions regarding relations between text and context; different definitions of the romantic comedy genre; various methods of classification of the romantic comedies. The next four chapters consist of empirical research – an analysis of the genre's films. Each chapter is dedicated to a different period, or generic cycle. The postulate of dividing the chapters into four different periods was one of an identification of significant changes in the patterns of power relations between the protagonists. This is done through identifying the social, cultural, economic and political contexts that could explain such a shift. At the beginning of each chapter the dominant features of each generic cycle of the precedent period are presented and compared to the major shifts identified in the new cycle. Throughout the chapter the changes defined are discussed and anchored through extra-cinematic contexts.

The theoretical chapter presents different theoretical approaches to the concept of power, emphasizing Michel Foucault's important theoretical contribution to the definition of power. Foucault's concept of power is the key theoretical anchor of this work in regard to the power relations in the romantic comedy genre. These are seen here as a constant battlefield between the sexes resulting in various power hierarchies. The relevance of Foucault's

concept of power to the issue of the cinematic representation of sexual power relations in the romantic comedy derives from grasping the concept of genre as being in an eternal state of formation and reformation. The idea of perpetual formation has to do with power being present everywhere, and therefore stabilizing one gendered hegemony is not possible. The question of whether certain forms of exercising power are more dominant or effective than other forms is one for a specific historical study and does not presume a prior theoretical standpoint. This means that if at a certain period, power relations in the romantic comedy are characterized by male dominance, this does not necessarily indicate the nature of the genre itself, but rather needs to be explained through the social, cultural and historical context of the romantic comedy at that specific time.

This chapter will also present the five categories of classification of the various patterns of power relations existing in the romantic comedy. The first category deals with the romantic comedies in which the power relations are in favor of the male protagonist; Here the heterosexual union is usually the result of a learning process in which the male is the instructor/tutor and the female is the student. The second category presents those films in which the power relations are in favor of the female protagonist. Here the heterosexual union is usually the result of a process in which the woman succeeds in emptying the man of his symbolic assets and creating an alternative life style to dominant norms and values.

The third category presents the films that emphasize equal power relations between the sexes. This state of affairs prevents either one of the protagonists from undergoing a process of change or conversion. The change motivating the narrative of this group of films derives from the separation of the couple at the beginning of the film and their reunification at its' end. The fourth category includes those films where the power is bestowed on an authoritative/parental figure that attempts to impose his or hers will on the

protagonists, mainly in order to prevent the union. In this narrative, one or both of the couple will confront this figure and manage to converge his or hers traditional values.

The fifth category deals with the romantic comedies in which the power relations are not of a heterosexual nature. This means the establishment of a romantic and intimate connection between partners where at least one of them is not a heterosexual. The definition of a non-heterosexual union includes not only texts that deal directly with homosexual and lesbian romantic relations but also romantic comedies in which one or both protagonists masquerade themselves as the other sex. Such a masquerade encourages, even if indirectly, the possibility of the realization of a non-heterosexual union.

The third chapter deals with the classic romantic comedy created between the years 1934-1942. In all films belonging to the category of male dominance the female figures are presented as lacking any awareness of “true” and “worthy” values. The male as savior enters their life in order to teach them what these worthy values really are. The reformation of the female protagonists and their values is a necessary condition for the normal functioning of the social and economic order in the époque between the great depression and the second world war.

In contrast to the romantic comedies characterized by male dominance, the romantic comedies belonging to the category of female dominance are characterized by subversion of patriarchal power relations. These films are constructed on the principle of “gender inversion”. The narrative situates these women outside accepted middle-class norms. The eccentricity of these female protagonists indicates their disregard for accepted norms, whilst the male protagonists display blind obedience to accepted codes of behavior. The

effect of a union of such contrasted partners ends in the man's acceptance of the values represented by the woman.

The most dominant attribute of the romantic comedies belonging to the category of equality between the sexes is the narrativization process of deconstructing and then reconstructing the heterosexual union. This does not include a learning process or a conversion of values by either partners. The woman is usually the one who initializes the separation, and becomes involved with an alternative partner. This partner is marked from the start as being the wrong one, a man representing a conventional and conservative life style. The romantic dimension in this category is expressed through the couple's ability not only to confront conflicts and survive them, but mainly through their ability to create conflicts as a means of reviving the romantic connection.

The romantic comedies belonging to the category of parental dominance are characterized by the conflict been placed between one of the partners and his or hers parent. At the center of these conflicts stands a strong and dominant father figure who wishes either to cancel the conjugal union or to realize it according to the worldview of the father. In these romantic comedies the son must accept the law of the father and the symbolic order he represents. The opposition to the law of the father is represented through the option of playing games, identified either with the female figures or with the male figures who chose to exclude themselves from the symbolic order.

The fifth category, narrow as it may be, offers an alternative to the heterosexual union by using the device of sexual masquerade. This option is indeed implicit and the explicit level is characterized by denying the mere possibility that such a non-heterosexual level exists in the text. This is why these romantic comedies end in a heterosexual union which denies any expression of homo-eroticism.

The fourth chapter is dedicated to the romantic comedies of the 50s and 60s, in which a clear shift can be detected in the power relations between the sexes. Indeed part of the films belonging to the category of male dominance still relay on the model of the protagonist's educative role, but now his mission is dedicated to preserving the traditional division of gender roles. But the more prominent aspect of the male dominance in these romantic comedies is the protagonist's role as a *bon vivant* womanizer bachelor, seducing women who fall for his looks and charm. These men, in contrast to the first male model of the classic period, are not interested in being committed to marriage. The establishment of a heterosexual union in this kind of romantic comedies takes place against the narrative's logic and indicates the sort of tensions single men were dealing with at that period.

On the one hand bachelors were attempting to lead a carefree and non-committed life style, but on the other hand the presence of independent career women in the public sphere was undermining these men's self confidence and self esteem. Such men were now expected to prove double masculine competence: both in the work market, by proving they were still more productive than the women, and in the sexual arena, where they had to prove they were still able to satisfy women's sexual demands. The solution these romantic comedies offer for quieting men's tensions and fears in face of the new woman, is a narrative that leans on the womanizer bachelor who finally succeeds in achieving control over the career woman by replacing her in the private sphere.

The category of female dominance in the romantic comedies of the 50s and 60s is characterized by women who are desperate to marry and therefore employ a variety of schemes aimed at achieving their mission. Thus for example they awake men's jealousy by disguising themselves as women with rich sexual experience and in general a life style similar to the male bachelor's

one. Therefore in these films the heterosexual union is achieved through feminine motivation and thus women's success in realizing their passion to marry expresses a victory in the battle between the sexes.

The romantic comedies belonging to the category of equal power relations between the sexes lack a clear common motive and therefore are less homogenous than the classic romantic comedies belonging to the same category.

One of the most manifest phenomena of the romantic comedies of the 50s and 60s is the disappearance of parental figures as a source of authority and power. Parental figures are either absent or marginal and passive. This has to do with the fact that some of the romantic comedies in this period place a married couple at the center of the narrative, and also with the fact that the heterosexual union is between older and more independent men and women than in the classic romantic comedies. In the romantic comedies of the 50s and 60s an essential component of the protagonists' self identity is the fact that they live alone in an apartment of their own.

The only text in this period relating to the option of a non-heterosexual union is *Some Like it Hot* (1959), which is also one of the most prominent films in this genre in general and in the romantic comedies of the 50s and 60s specifically. This film offers a double union: heterosexual and homosexual, the latter overshadowing the former. But the prominence of such a film in the history of the genre of the romantic comedies only emphasizes its' uniqueness as the only text representing the non-heterosexual option in this period.

The fifth chapter discusses the romantic comedies of the 70s and the early 80s. In these, the male dominance as a source of moral authority becomes quite rare. The male model here is a variation of the womanizer bachelor of the 50s and 60s. The bachelor in these films is much older than his predecessor and

sometimes goes through an age crisis. A central aspect of this crisis is denying the process of aging by realizing sexual fantasies with young and ideal women. This is then followed by a letting go of the fantasy and an acceptance of time passed, an acceptance that is followed by an acknowledgment of the indispensability of older and riper women in their lives.

The category of female dominance in the romantic comedies of this period is characterized by generic heterogeneity. Alongside the adoption of models of female dominance from the classic period and from the 50s and 60s films there appears a new model. This new model, like certain features of the male dominance category, offers a heterosexual union which is temporary and partial. Sometimes the option of the heterosexual union is completely rejected in favor of the protagonist's self-realization. The union in these films is represented not only as an obstacle for the realization of fantasies but also as the main cause for the women's repression by men still captured in a patriarchal worldview.

The most prominent films in the category of equality between the sexes are the romantic comedies of Woody Allen. These are characterized by the couple's mutual inability to reach a compromise in order to realize the heterosexual union. The narrative in these films begins with a male dominance that is then replaced by a female dominance of protagonists who learn to place their individual needs before the option of union. In contrast to the classic romantic comedies that ended in a renewed heterosexual union, in the Woody Allen films the process of learning leads the protagonists to the conclusion that the union might endanger their individuality.

The films belonging to the category of a non-heterosexual union are all created in the late 70s and early 80s. Here, as in the earlier films belonging to the same category, this option is represented through the gender-masquerading device. These texts lean on a structure of the narrative in which

the act of masquerade ends once the protagonists' economic problems had terminated, and the narrative ends with a heterosexual union. Nevertheless, what is emphasized in these films is the theme of sexual fluidity and arbitrariness of gender boundaries.

The sixth chapter discusses romantic comedies produced since the second half of the 80s until the end of the 90s. Almost all of these films are characterized by an attempt to rehabilitate the heterosexual union and the family in general. This aspect is present in nearly each one of the five categories. In comparison to the some of the romantic comedies of the 70s, which offered an option to the traditional union, the new romantic comedies celebrate the union as the major event of the narrative of the genre.

The romantic comedies belonging to the category of male dominance are characterized by two models of masculinity. The first presents men who are at the beginning are unable to create an intimate and significant relationship with women, but are then able to overcome this difficulty through creating an intimate connection that can be defined as a projection of a male fantasy of the perfect woman. The second model presents men who force their traditional and sexist worldview on career women, and replace these women in the private sphere.

Romantic comedies belonging to the category of female dominance are also characterized by the creation of two models of femininity. The first model presents women whose eccentric behavior is replaced by a respectable and domestic one. The second model presents women who lack any eccentric aspect and their dominance lies in their simple humane and humanistic behavior which they finally manage to bestow on the male protagonists. This form of representation is contrary to the way female protagonists were represented in the classic romantic comedy. Even the unruly female

protagonists of the 80s and 90s surrender their eccentric behavior in favor of a heterosexual union which is deeply placed in the familial sphere.

The films belonging to the category of equal power relations between the sexes are characterized by a mutual attempt to create an ideal heterosexual relationship, where romance is identified by the clear presence of children. In part of these films a special emphasis is put on traditional values such as the centrality of the family and many romantic moments are celebrated during feasts and holidays of a national and/or familial nature.

The romantic comedies of the 80s and 90s return to a relatively prominent presence of the category of parental authority, in comparison to the two former generic cycles. The function of the parental figure offers a generic innovation since it carries elements of the classic romantic comedy, which were transformed in order to fit the end of the 20th century. The result is that indeed the parental figures are placed in the traditional authoritative role of being able to influence the protagonists' romantic lives, but their authority is represented as folkloristic in nature.

The new romantic comedy, which attempts to rehabilitate the heterosexual union by relying on a nostalgic model, rarely represents the non-heterosexual union, even though this option becomes more and more present in the social and cultural arena. But although this option is not frequent in these romantic comedies it seems the genre is still in a process of a widening of boundaries regarding alternative romantic options. This tendency is manifested in the explicit way the non-heterosexual option is represented in the films belonging to this category.