

אינפנטיל או פמיניסט? צ'פלין בראי המגדר והפסיכואנליזה

עינב בר*

תקציר

הנווד של צ'פלין מייצג את דמות האחר, החריג והמנודה. באחרות שלו יש גם אלמנטים של שונות מגדרית, אשר ארוגה ובאה לידי ביטוי בדמותו לאורך כל סרטיו. במרכז הסרט **זמנים מודרניים** (1936) נמצא מה שניתן לפרש כסירוב של כניסה לשפה. הכניסה לשפה מסמלת אצל לקאן את קבלת "החוק של האב" – הבחירה באב, והוויתור על הקרבה לאם שנתפשת בשלב זה כפאלית וכל יכולה. הכרה בסירוס של האם היא הבסיס לארגון הכניסה אל הסדר הסימבולי של חוק האב. דמותו של הנווד המפורסם דוחה את שניהם: את השפה ואת החוק. אפשר לומר שצ'פלין הוא אינפנטיל, שמעולם לא התבגר, ואולי, על שום סירובו להכיר בכל נחיתות נשית, אפשר דווקא לקרוא לו פמיניסט? **מילות מפתח:** קולנוע, צ'פלין, פמיניזם, מגדר.

הקדמה: חתרנות מגדרית בסרטי צ'פלין

סנדרה מאירי מכתירה את צ'פלין כחלוץ הקומדיה המגדרית. היא כותבת כי "למעשה צ'פלין היה זה שכוון לראשונה את מאפייני ההתחזות המגדרית – כפי שהם נותרו עד היום בקולנוע ההוליוודי בכלל ובקומדיה בפרט". היא מונה ארבעה סרטים קצרים בין השנים 1914-1916 אשר כללו, כל אחד בדרכו, התחזות למין הנגדי, ו"הצגה מפורטת של תהליך ההתחפשות; התענגות המופקת מעצם ההתחזות; ותת-טקסטים 'קוויריים'" (31).

בין הסרטים שהיא מפרטת נמצא הסרט **אישה** (1915) בו מתחזה צ'פלין למין הנגדי. המהומה הבין מגדרית שנוצרת כוללת גם נשיקה בין שתי נשים (שאחת מהן היא צ'פלין עצמו) ונשיקה בין שני גברים (שצ'פלין מהתל בהם) כמו ניתן האות לחצות את כל הגבולות. החשוב והחתרני בקטעים אלה, לדעת מאירי, הוא בין היתר ההנאה הברורה שמפיק המתחזה מאקט חילופי המגדר: הטרנסווסטיזם האינהרנטי לסרטי ההתחזות המגדרית הוא רק גורם אחד במרחב ההתענגות של המתחזה. המתחפש של צ'פלין כונן למעשה את האלמנט שאפשר לומר כי למענו נולדה הקומדיה העוסקת בהתחזות מגדרית. גיבור הסרט מפרטט עם הגברים סביבו באופן גלוי ונהנתני, וכל זאת באמתלה שהתחפוש תשכנע, כמובן. אלא שהתנהגות זו מבנה גם תת-טקסט קווירי וצ'פלין מדגיש אותו בהתנהגותו, כלומר מבליט את העובדה שההתחזות מאפשרת לו מרחב של התענגות שלא בכפוף לנורמה ההגמונית (31).

בסרט **מאחורי הקלעים** (1914) אישה היא זו שמתחזה לגבר וצ'פלין מגלה את זהותה האמתית. בשעה שהיא מדברת על ליבו שלא יחשוף את זהותה הוא מנשק אותה. התוצאה למראית עין היא של שני גברים מתנשקים. מעניינת במיוחד היא תגובת מנהל אתר הצילומים, שלמראה של גבר מנשק גבר אחר, יוצא מגדרו בשורה של עיכוסים ועינטוזים שניתן לפרש כיציאה מהארון.

החתרנות המגדרית אינה מסתכמת רק בסרטי חילופי הזהות, אלא היא ארוגה בדמותו של הנווד ובפרסונה שלו, לאורך כל סרטיו. למשל, בקטע בסרט **אורות הכרך** (1931) מתאגרף בחדר ההלבשה נרתע מלהתפשט ליד הנווד אשר יושב בחזה חשוף וכל שפת גופו אומרת פלירטוט וחזזור. ברור לנו

* **עינב בר** (MFA, MA), הפקולטה לאמנויות, ביה"ס לקולנוע וטלוויזיה על שם סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב. d_tv25@hotmail.com

מביישנותו של המתאגרף הגברי, שהוא מודע, או לכל הפחות חושד, בכוונה מינית מצד הנווד וזו איננה רק פרי דמיונו, כי אם עובדה אמתית גם מבחינת הדמויות המקיפות את צ'פלין בעולם הדיאגטי של הסרט. מאוחר יותר, ברגע של חולשה בקרב, הנווד משוכנע שאהובתו לידו ונושק לידי הגבר שלצדו. הקרב עצמו נדמה כמעט כפרודיה מוצלחת על סרטי "רוקי" וברור שגבריותו של הנווד איננה שגרתית, אלא מתפקדת כפרודיה על המאצ'ואיזם סביבו, כולל זה של עולם האגרוף. הקוויריות גלומה בדמות הנווד עצמה, גם מבלי שהינה נזקקת להתחזות או התחפשות. הנווד עצמו מגלם בגופו מאפיינים קוויריים, ביסקסואלים ורב מיניים והדבר בא לידי ביטוי בשפת הגוף הקאמפית, וביחסיו עם הסביבה. כדי להמחיש זאת אתמקד ביצירה **זמנים מודרניים** ובהיבטים המגדריים בה.

מגדר ומיניות בסרט זמנים מודרניים

הסרט **זמנים מודרניים** (1936) נפתח בתמונה של עדר כבשים ובו כבשה שחורה הבולטת על רקע חברותיה הלבנות, דימוי לנווד המפורסם ובגדיו השחורים. במהרה הדימוי מתחלף בהמון ממהר, כשהמסר הוא שעל רקע ההמון הזה מתבלט הגיבור ככבשה השחורה, על שום צבע בגדיו אבל גם על שום תפקודו בעולם, כאחר, הדחוי והחריג.

ביטוי לחריגות הזו מעוגן בשפת הגוף של צ'פלין, בחוסר יכולתו המוצהר להשתלב בסביבה נורמלית. למעשה הוא חושף לא פעם את הטירוף שבנורמליות, ובמקרה הספציפי לסרט – מרוץ המיכון והתיעוש שבולע את האדם (מילולית, בסצנה בה צ'פלין והבוס שלו נשאבים כל אחד בתורו למכונה) והופכו משועבד. השונות של הנווד מוצאת ביטוי גם במאפיינים של מגדר חריג. למשל הריקוד החינני והמעודן שהוא פוצח בו כשדעתו נטרפת מהעבודה על פס היצור. הנווד מתחנך, מעכס, מפלבל, פוכר ואצבעות, מעפעף ועושה שימוש בשלל מחוות שנחשבות לרוב קשורות לשפת גוף נשית. כשאישה נקרית על דרכו, הוא תולה על אזניו את המברגות, משמע היו עגילים והוא אישה בעצמו. הוא מוגדר כמשוגע ונראה שאינו מבדיל עוד בין גוף למכונה, בין בשר ובין בורג בין אישה ובין גבר. שכן, כשהוא מבריג אפים ופטמות, המשתמע הוא שאומים, פטמות אישה ופטמות גבר חד הם, וכמו שאינו רואה הבדל בין איבר גוף ובורג, אישה וברז כיבוי, אינו מבדיל גם בין המינים עצמם. הוא עצמו, בגופו, אינו אלא בורג קטן, בשר ודם, שהמערכת הביאה לכדי טירוף. המשתמע מרצף הדימויים לעיל, הוא שהנווד מאבד את היכולת להבדיל בין הביולוגי למכני, כמו גם בין זכר ונקבה. בסרט ניכר משבר בדמות האב והגבר, שהולם את רוח התקופה, ימי המשבר הכלכלי החריף בארה"ב. הגברים מובטלים, מוחלשים, פונים לפשע. הגבר איבד את תפקידו כמפרנס המשפחה. אפילו הבריון בבית הכלא עוסק בתפירה ואינו מצליח להשחיל את החוט אל קוף המחט, כעין דימוי לאין אונות. דמות האב הבולטת הוא אביה של אהובת הנווד. הוא מוצג באזלת ידו ובדיכאון ומאוחר יותר אף מת. צ'פלין עצמו מייצג גבריות שנתונה בספק, חדל אישים שהוא לעיתים שתוי, מסומם או עיוור לסביבתו. הוא מוצג בחוסר יכולתו להשתלב ועל רקע זה מתבלטת הדמות הנשית (השחקנית פולט גודאר) ביכולותיה ובתושייתה.

על פי מאלווי (Mulvey), בקולנוע ההוליוודי מבט הגבר מייצר את האישה ע"פ האובססיות והפנטזיות שלו. הוא מקרין את הדימויים על גוף האישה. לאישה "אין" איבר מין, היא "מסורסת". חרדה זו מפני עונש הסירוס מובילה את הזכר לוותר על התשוקה לאם, ולעבור לצד האב, להפנים את ערכיו (כי האב מסמל את מה שאיננו נעדר, את הפאלוס). מאלווי טוענת שנוכחות האישה היא

תזכורת מתמדת עבור הגבר אודות חרדת הסירוס. מאחורי חברה גברית שוביניסטית קיימת חרדה תמידית מפני ביטויים של חולשה וסירוס. בהתחשב בכך ובאקלים בו דמות הגבר איבדה את מקומה במשפחה, יש משמעות מיוחדת לתמונה של האישה הגיבורה, המופיעה לראשונה על המסך כשהיא חותכת צרור בננות בסכין (אותו אחזה קודם בין שיניה) ואז נוגסת שוב ושוב בבננה, בכעין הפגנתיות. צ'פלין התעכב על קטע זה ארוכות, כולל חזרות שלא לצורך, מבלי שהתמונה הזו מקדמת את העלילה. ההתענגות על המבט על האישה כוללת פה את הדימוי המאיים של החיתוך והסירוס. האישה מיוצרת כבעלת כוח בסרט. כך מתואר פועלה:

נערה זו היא התגלמות החיים הריאליים, המציאות הטראגית, ופגישתו של צ'ארלי עמה מסמלת את פגישתו עם המציאות. ברעבונה היא ניזונה בבננות גנובות, ובהגיעה לאוהל הדל היא מצליחה להפכו מיד לבית מגורים, בתבונת-כפיה של האישה. צ'ארלי נחבש בבית האסורים [...] הנערה, שגם היא כבר טעמה טעם חיים כאלה, מסייעת לו להימלט מבית הכלא, ואחר כך, כשהוא "משתחרר" לאחרונה, היא מוצאת לו משרת מלצר בקברט שבו היא עובדת כזמרת (יפה, 162).

בתקופת השפל הכלכלי הביאה המצוקה למחיקה של הבדלים בין המינים ודמויות נשיות חזקות בקולנוע פרחו על רקע זה. כשהגיבורה מחלקת מהבננות הפאליות לכל דורשות, יש בכך משום סימול שהמצוקה החברתית הכלכלית הביאה לכך שמוקדי הכוח בחברה השתנו, והם אינם עוד בבעלות בלעדית של הגברים. אינסטינקטיבית, ניתן לרמז פה על הפנטזיה הפרה-אדיפלית של האם הכל יכולה, בעלת הפאלוס.

כביטוי ליחסי הכוחות החדשים בין המינים, הנערה מציגה בפני הנווד את ביתם החדש שמצאה להם בסצנה ממושכת בה צ'פלין שובר כל דבר בו הוא נוגע ואילו הנערה מתקנת אותו, ולסיום היא אף מצילה את הנווד מטביעה. הנערה היא גם זאת שמוצאת לו לבסוף עבודה, מדברת בשמו ומדריכה אותו מה לעשות עם מילות השיר (השפה) שהוא שוכח. עובדות אלה שבות ומייצרות אותה כבעלת היכולת, בעוד שהגבר נדמה מסורס, חלש ובלתי מעשי.

אלמנטים של דראג, התחפשות והגזמה בזוגיות

ברגע מסוים בסרט צ'פלין מחקה בלעג דמות אישה שנקרית על דרכם. קטע החיקוי מהווה לכאורה חזרה על תנועותיה והבעותיה של אותה אישה, אבל למעשה, אין זה אלא רצף תנועותיו המוכרות הרגילות של צ'פלין, כאילו בחסות החיקוי סוף סוף מתאפשר לו הדרור לבטא את שפת הגוף שכבר טמועה וטבועה בו ומבקשת להתפרץ כל הזמן, אולי לאורך כל סרטיו.

באטלר (Butler) מדברת על ביצועיות (Performance) של מגדר ומרי-אן דואן (Doane) תורמת לדיון את מושג ההתחפשות (Masquerade). בסרטים יש הפרזה ודווקא הסימנים של אקססיביבות חושפים את המסכה מאחורי הזהות המינית והמגדרית. המונח הפרזה הולם את סצנת הזוגיות שבפנטזיה של הנווד שבה בבית המשותף חלב פורץ מהפרה על פקודה, וכל המיזנסצנה אומרת שפע ופירות הפורצים מהחלונות ומקשטים את הדימוי הזוגי המושלם. זהו כמובן ניגוד מובהק לשפל הכלכלי. עדות שבבסיס הדימוי הזוגי ותפקידי המגדר נמצאות ההפרזה והגזומא.

גם הסיקוונס בו השניים פושטים על חנויות הכולבו שהנווד התמנה עליהם כשומר (שוב, בזכות הנערה), מאופייין באקססיביבות, גודש והגזמה, סגנון חיים נהנתני ומופרז שרק הדמיון יכול לספק, שפע שבתקופת השפל הכלכלי ניתן רק לחלום עליו.

אם לא די בכך מבחינת תחושת הזיוף, הנווד והנערה ישנים בנפרד, לא רק במיטות נפרדות אלא בחללים לגמרי נפרדים. כל שקורה מבחינה מינית הוא שלאות אהבה הוא נושק לה על היד. זוהי פנטזיית זוגיות בתולית והיא אינה משכנעת, על אף שמדובר בשחקנית שהיא אשתו דאז של צ'פלין (יפה, 158). התוצאה דומה למופע דראג או פרודיה. הנווד הוא בעצם בגיל של אביה, אותה דמות פגועה ובלתי מתפקדת שמתה זה מכבר.

השיר חסר המילים

שיאו של הסרט הוא כשצ'פלין אמור לשיר שיר על גבר ואישה, אך המילים נאבדות והוא פוצח בשירת ג'יבריש עליזה, מלאת מחוות המעבירות את המילים ומאפייני הגוף של הגיבורים באמצעות פנטומימה מודגשת. מקובל לפרש סצנה זו כביקורת של צ'פלין על השימוש בסאונד שכבר רווח אותה תקופה וצ'פלין נותר אחרון מתנגדיו (יפה, 27). בהקשר המגדרי ניתן לטעון שבשיר שהיה על יחסים בין גבר ואישה, המלים איבדו ממשמעותן וכך גם תפקידי המגדר. הנווד לא מסוגל היה לזכור את המילים. הנערה רושמת אותן עבורו על החפתים אך הוא מאבד אותם במהרה, כאילו אין למילים ולמושגים המיניים והמגדריים קיום או משמעות בעולמו. מעבר לפרשנות זו יש להדגיש גם את המשמעות הפרוידיאנית כי הכניסה לשפה מסמלת אצל לקאן את קבלת החוק – הבחירה באב, והוויתור על הקרבה הבלתי אמצעית לאם. רות גולן מסבירה: "האב, שנכנס בין האם לבין הילד, מייצג את התרבות ואת החוק. הוא מאפשר לילד להיכנס לתסביך האדיפלי ולהתנתק מהאם כאובייקט כדי לבנות את הסובייקטיביות הנפרדת שלו":

השלב המכריע בהתפתחות התפקוד הלשוני הוא גם שלב מכריע בגיבושו של הסובייקט, הפרידה הסופית מן הקשר הבלתי מתווך עם האם - המתוארת על-ידי פרויד ב- "שלב הסירוס" - מתפרשת ללקאן כאובדן מכאיב של מושא התשוקה והמקור לסיפוקה, הדוחף את היחיד לקשר מסוג אחר, מתווך על ידי השפה. הכניסה לשפה, שפירושה קבלה של דפוסי הסימון המוסכמים של הלשון - הסדר הסימבולי - the symbolic - כרוכה גם בהדחקה אל התת - מודע של דפוסי התקשורת הקדם מילולית עם האם (פלדחי, 73).

שפה מבנה מציאות. כמעט בהכרח יש פה גם התייחסות לשלב האבוד של לפני הכניסה לשפה אצל התינוק. החזרה לשלב הפנטזיה הפרה אדיפאלית של האם הכל יכולה. כניסה אל השפה פירושה קבלת החוק של האב. אי כניסה הפגנתית פירושה התכחשות לו.



מילות השיר שהנערה רושמת על חפתים הנווד:

"A pretty girl and a gay old man flirted on the boulevard.
He was a fat old thing but his diamond ring caught her eye".

השיר המקורי (המובא בתמונה) שם ללעג את היחסים בין המינים, מציג אותם כמונעי אינטרס, ובגרסתו של צ'פלין הם הופכים לאוסף של מחוות גופניות במקום המילים. להטוטנותו של צ'פלין במילים ופונטיקה הופכת מטאפורה ליכולתו לשטות בנו ולייצג את ההיעדר של השפה כמשהו שריר וקיים, המכסה לחלוטין על החוסר (בהקבלה לכיסוי על היעדר הפין אצל האישה).

אפשר שהוא אינו יודע צרפתית וגרמנית, ואפילו שהאנגלית שבפיו גם היא אינה מושלמת. אבל הוא תופס בצורה כה מושלמת את ייחודה הפונטי של כל שפה ואת קצבה המיוחד, עד שהוא יכול לבטא משפטים שלמים באותה שפה, עם מילים מדומות, וליצור את הרושם כי היא שגורה על פיו (יפה, 27).

רוברט פלוריי כתב על האופן בו ידע צ'פלין ללהטט בשפה מדומה:

הוא נותן לך את הרושם המושלם שהוא שר בצרפתית; אף כי מה שהוא מבטא הוא בלתי מובן לחלוטין, שכן כל המילים הן פרי המצאתו, אבל מכיוון שהוא מבטא אותן בדגש ובמבטא הצרפתי המובהק, הוא עשוי להטעות אפילו צרפתי. כשהוא מחקה זמר איטלקי אתה מדמה כי הנך נמצא בוונציה, בגונדולה. רצונך בשיר גרמני? הוא ישירו לך במבטא גרמני מאונפף. רצונך בשיר יפני? הוא ייתן לך את הרושם שאת שומע קא, קו, קי, ונאגאסאקי, ותראה לפני עיניך בתי-תה יפניים... ובאנגלית הוא יודע לחקות באס, טנור או פרימאדונה.... (27)

אם כך, זהו למעשה מופע מבוסס חיקוי, החושף את המלאכותיות שבבסיס השפה. במילים אחרות, צ'פלין מבצע מופע דראג של שפה.

דמותו של הנווד מאופיינת כמי שאינה מבינה את הסימנים סביבה כשורה. דוגמא מובהקת הוא הרגע בה הוא נושא דגל בתמימות, כדי להשיבו לבעליו, ולא שם לב להפגנה מאחוריו ושהוא מוכתר למנהיג התהלכה הקומוניסטית. אפשר לפרש כי בבסיס חוסר ההבנה הזה נמצא שוב הסירוב העיקש להיכנס לשפה, תרתי משמע, ולהכיר בנחיתות האם. בבסיס מיניותו של הנווד נמצאת "בעייתיות" הוא אמיני מחד ובעל איכויות ביסקסואליות מאידך. שפת גופו מתחננת, עליזה, קאמפית, הוא כמעט מפלרטט עם הגברים. הוא גם כמעט חסר זהות מינית, אנדרוגינוס, שובר מוסכמות של תפקיד ומקום הגבר "הקלאסי", כלומר לעתים הוא המחוזר ולא המחזר. במקביל, הגיבורה הנשית הצעירה מהווה את העוגן בחיי הדמויות. היא סועדת את אביה וגם את הנווד, משיגה להם פת לחם, עבודה וקורת גג, ואף מנחה אותו לגבי המילים, ש"אינן חשובות". את המרד של צ'פלין בסאונד אפשר לפרש כמרד בשפה. חלק מהזמן, כשצריך למצוא עבודה, הנערה אפילו מדברת בשמו, עד כדי כך הוא אינו מתורגל במילים, אילם מתוך אידיאולוגיה (על שום בחירתו של צ'פלין להימנע מדיאלוגים גם בעידן כניסת הסאונד).

סיכום

מעבר לעליזות, לדראג ולפרודיה שמציע לנו צ'פלין, הוא מציע התייחסות סטירית ואף הימנעות משפה. הוא נודע כמי שנמנע ארוכות מלעבור לעידן הסרט המדבר. את סירובו זה ניתן לפרש כסירוב של כניסה לשפה שהיא הבסיס לסדר הפטריארכלי, החוק של האב. נדמה כי דמותו של הנווד דוחה את שניהם: את השפה ואת החוק. צ'פלין, שהיה רב יכולות בחייו, יוצר טוטאלי, אבסולוטי, רב תחומי ואומניפוטנטי, העדיף בסרטים כמו **זמנים מודרניים**, להניח לאישה לדאוג לו ולהוביל אותו

בעולם מאיים ומבלבל של טכנולוגיה משתלטת ונורמות מתחדשות. אולי אין זה ליקוי התפתחותי כי אם בחירה צלולה.

מקורות

גולן רות, "הפסיכואנליזה והשפה – היכרות עם לאקאן". <<http://ruth-golan.com>>. יפה, א.ב. 1953. צ'ארלי צ'פלין חייו ויצירתו. מרחביה: ספריית פועלים. מאירי, סנדרה 2006. מין שאינו מינו: חצית מגדר בקולנוע העלילתי. תל-אביב: מגדרים. מאלווי, לורה. 1955. "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי". תרגום: רועי רוזן. ללמוד פמיניזם: מקראה. מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 106 – 113. פדלחי, רבקה 1992. "דרש נשי". תיאוריה וביקורת גיליון 2, 67-89.

Doane, Mary Ann 2000. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator." *Feminism and Film*, E. Ann Kaplan (Ed.). Oxford: Oxford U. P. 418-436.

Freud, Sigmund, 1993. "Tree essays on sexuality", at Creed, Barbara, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 112.

Lacan, Jacques. 1977. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I As Revealed in Psychoanalytic Experience." *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W. W. Norton & Company, 1-7.

פילמוגרפיה

אישה. צ'רלי צ'פלין. אנגליה: 1914.
מאחורי הקלעים. צ'רלי צ'פלין. אנגליה: 1915.
אורות הכרד. צ'רלי צ'פלין. ארה"ב: 1931.
זמנים מודרניים. צ'רלי צ'פלין. ארה"ב: 1936.