



בוראט: ההומור של ה"ממשי" והתגלותו בז'אנר סרטי התעודה

רחל קואסטל

תקציר

מאמר זה מציג קריאה פסיכואנליטית-פוליטית של הסרט "בוראט" (2006). הוא מתמקד באפקט ההזרה הטראומטי שהסרט מעורר במשתתפים ובצופים בו, ומציב אותו כטקסט חתרני בהקשר של ז'אנר סרטי התעודה בכללו, בעיקר לנוכח הערעור על מונחים דוגמת "אמת" ו"מציאות" כמסמנים מהותניים בעידן הפוסטמודרני. כחלופה למונחים בעייתיים אלה משמש המונח **ממשי** של לאקאן, המתייחס לאותן חוויות אנושיות שלא ניתנות להטמעה ושילוב בסדר החברתי, כדי לנתח את רגעי ההזרה בסרט כהתמרה של הומור בטראומה, ודרך זה, כגלישה לממד הממשי. גלישה זו מאפשרת לבוראט לערער את מעטה הרטוריקה של מרואייניו, אך גם של צופיו, עד לנקודה של אבסורד וגרוטסקה, וכך להסיר את המסכה המערבית הנאורה שלהם ושל הצופים. באמצעות ערעור זה מתגלה השסע הפנימי של נושא החקר, "תרבות אמריקה" ו"תרבות המערב", ובעיקר הפערים בין האידאולוגיה הליברלית הרשמית לבין הממשות הפטרונית, הגזענית והאלימה שהיא ממסכת. החלק השני של המאמר מנתח את הסרטים "ואלס עם בשיר" של ארי פולמן (2008) ו"קאטפיש" של הנרי ג'וסט ואריאל שולמן (2010), כדוגמאות לגל של סרטי תעודה עכשוויים שאינם עונים על החלוקה המסורתית של ז'אנר זה וסרטי תעודה נוספים, אך יוצרים אצל הצופה אותה חדירה לממד הממשי, כלומר אל מה שכונה בעבר "אמיתי".

מבוא: התגלות ה"ממשי"

בוראט, אחת הפרסונות הפיקטיביות שהקומיקאי סשה ברון-כהן משתמש בהן במופעיו וגיבור סרטו בשם זה, הוא עיתונאי מקזחסטן היוצא למסע בארצות הברית בנימוק שהוא "רוצה לומד תרבות אמריקה בשביל נהדרת קזחסטן". רגע לפני המסע הוא מציג את כפרו הקטן ואת יושביו לרבות "אנס העיירה", "אחותו היצאנית"

(שלה הוא מדביק נשיקה צרפתית), ואישתו המברכת אותו לשלום בהנפת גרזן ומתחננת אליו ש"יעשה משהו מועיל ויחפור את קבר אימו". קטע זה של הסרט מבזבז ומשוחק כולו עם תושבי כפר רומני שקיבלו תשלום זעום עבור השתתפותם. כשברון-כהן, בפרסונת בוראט, מגיע לארצות הברית, הוא מתקבל כעיתונאי אותנטי מקזחסטן, ונציגים שונים של הציבוריות המקומית, בהם פמיניסטיות, אפרו-אמריקאים, הקהילה הגאה, אוונגליסטים ועוד אזרחים אמריקאים איקוניים מעניקים לו ראיונות כמיטב המסורת של סרטי התעודה. מפגשים אלה מאופיינים בהתחלה "נורמלית", אך בעקבות דיבור או התנהגות טרנסגרסיבית ולא-מותאמת של בוראט היא מגיעה לנקודת פיתול, שאחריה המציאות של הסצנה והתנהגות המרואיינים משתנה ומקבלת ממד אבסורדי-קומי, עד כי נדמה שאנו מתבוננים בדברים מבעד למראה של אליס בארץ הפלאות, והעולם ה"רגיל" הופך פתאום למקום כאוטי ומשוגע. הסרט מאתגר לא רק את גבולות המשתתפים בו, מרצון או שלא מרצון, אלא גם את אלה של הצופים, בעיקר באמצעות הייצוג הגרפי של גסות מינית, שמלבד שפה גסה כולל הפרשות גופניות, עירום גברי ואוננות במרחב ציבורי. בהשאלה מעולם ביקורת הספרות ניתן לומר שהסרט יוצר אפקט של "הזרה" טראומטית של המציאות הן למשתתפיו והן לצופים בו (Crawford, 1984).

סוג ההומור הזה אופייני לכל הדמויות הפיקטיביות של ברון-כהן, אולם מאז צאתו לאקרנים בשנת 2006, "בוראט" מצית תגובות עזות ביותר והופך למוקד של אי-הסכמה ואי-נחת. ההתייחסויות אליו נעות בין סלידה עמוקה להערכה רבה, פיצול שמתבטא גם בשיח האקדמי, בקריאות של הסרט מצד אחד כטקסט ביקורתי רב-תרבותי ואנטי-אמריקאי (Fejes, 2011; Louis-Moss, 2015; Saunders, 2008;), ומן הצד השני כטקסט רווי "גזענות דוחה" (Weaver, 2011; Peters & Becker, 2010, p. 191), סקסיזם, הומופוביות ואנטישמיות.¹ אולם לא רק תכניו של הסרט הם "על הכוונת", אלא גם הז'אנר שלו מעורר סימני שאלה: טורצ'ין תהה "האם זהו סרט דוקומנטרי? מוקומנטרי? סרט עלילתי?" (Torchin, 2008, p. 53). ויש מי ששאל, אולי הוא בעצם "היבריד של השלושה?" (Blouke, 2015, p. 4). זאנר המוקומנטרי, כלומר הסרט הדוקומנטרי המפוכרך,

1 יפתח אשכנזי (2008) קושר מתח אירוני זה אל "השאלה היהודית" דרך הפער בין דמותו הבריונית של בוראט ויהדותו של כהן, המוגדרת כאן דווקא דרך האוטו-אנטישמיות.

התפתח כסאטירה על הסרטים הדוקומנטריים המסורתיים (Doherty, 2003) והובן כך, אולם מהותו הייצוגית הלא יציבה של "בוראט" הובילה לסדרה של תביעות משפטיות נגד ברוך-כהן (אנדרמן, 2006). "בסרט הזה", כותב ברנרד בק, "כולם מוצגים באופן מגוחך, כולל האמריקאים. כולם יודעים שייתכן שהוא יהיה פוגעני, ועם זאת הוא התקבל בפרצי צחוק ובתשואות של הביקורת" (Beck, 2007, p. 31). חרף האי-נחת הרבה שהסרט עורר הוא זכה לגישה אוהדת בעיתונות, הצליח מאוד בקופות ואף זכה בפרס גלובוס הזהב.

לנוכח אופיו והתקבלותו הקוטביים עולה השאלה: מה מקור עוצמתו המערערת והמאתגרת, אך גם המוערכת? אם אכן היה כה חד-ממדי בייצוגי המגדר והגזע של המשתתפים בו, לא היה אפשר לזהות בו ממד אירוני של ביקורתיות חתרנית. עם זאת, מדוע הוא נדרש לשימוש התוקפני בסטראוטיפים ולגלישה טראומטית לגסות וולגריה? וכן, מהו מעמדו הגנרי של הסרט: האם הוא דוקומנטרי החושף "מציאות", או שמא הוא בעצם יוצר אותה באמצעות פרובוקציה? הקריאות של הסרט כביקורת חתרנית על "המבט המערבי" משלכות לרוב תאוריות העוסקות בהומור עם תאוריות פוסט-קולוניאליסטיות, אולם שילוב תאורטי זה עדיין אינו מצליח לכלול את הסתירות הרבות בו, או למקד לחלוטין את עוצמת כוחו ואת ההתקבלות הקוטבית שלו. הממד הפוליטי, ה"מודע" וגם "המודע לעצמו" באופן אירוני, אינו מסביר באופן מובחן את ייחודו המערער של הסרט, שהרי נהיר שזה אינו סרט "גזעני" או "לא-גזעני" במובן פשוט או פשטני.

טארה אטלורי מציעה את החיבור התאורטי של פוסט-קולוניאליזם ופסיכואנליזה כשילוב המניב נקודת השקפה רחבה, המונעת קריאה פשטנית של הומור המבוסס על גזע כ"גזעני" או כביטוי פולקלוריסטי פוזיטיבי. היא מציעה לפרש את דמותו של עלי ג'י (Ali G) – דמות פיקטיבית נוספת של ברוך-כהן, הפעם כמראיין בריטי בעל מבטא אפריקני-קריבי המרבה גם הוא להתבטא באופן סטראוטיפי – כמופע מוגזם בנוגע לגזע וכ"הומור טעון-מגדר" שיכול "להסביר כיצד גזע ניתן לעיצוב, ובה בעת לאותת לחרדות שמתעוררות עם חשיפת האופי הפרפורמטיבי של הזהות" (Atluri, 2009, p. 197).

בעקבות אטלורי, ומתוך אמונה שבין קומדיה ופסיכואנליזה מתקיים מרחב של רפלקציה הדדית המעמיקה את ההבנה שלנו את ההומור ככוח חתרני המאפשר לחשוף ולהקיע הגמוניות חברתיות (Zupancic, 2008), מציג מאמר זה קריאה פסיכואנליטית-פוליטית חדשה של הסרט "בוראט". קריאה זו מנסה לגשר בין

הפרדוקסים הפנימיים וסתירות התקבלות ואף לראותו כטקסט חתרני בהקשר של ז'אנר סרטי התעודה בכלל, בעיקר לנוכח הערעור של מונחים כ"אמת" ו"מציאות" כמסמנים מהותניים בעידן הפוסטמודרני.²

כחלופה למונחים בעייתיים אלו אשתמש במונח הממשי שטבע הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ז'אק לאקאן, המתייחס לאותן חוויות אנושיות שאי אפשר להטמיען ולשלבן בסדר החברתי. מונח זה יסייע לי לנתח את "בוראט" כסרט תעודה מוקומנטרי, המציע חדירה מקורית לאזור ה"אמת" וה"מציאות" של פעם, דרך הגלישה לממד הממשי ברגעי ההזרה הטראומטיים. גלישה זו היא אקט פוליטי חתרני, מאחר שבאמצעותה מערער ברוך-כהן כבוראט את מעטה הרטוריקה של מרואייניו עד לנקודה של אבסורד וגרוטסקה, ובכך מסיר את הפסאדה של האידאולוגיה המערבית שהם מייחסים לעצמם – אקט שלאחריו הם מתגלים כאנשים שבמפגש עם אחרות רדיקלית פועלים באופן שהוא לא רק פטרוני ומנוכר, אלא אף מנוגד לערכים המוצהרים שלהם. דווקא דמותו ה"פרימיטיבית" לכאורה של בוראט והתנהלותו הלא-מותאמת מציבות מראה נוקבת מול המציאות החברתית טעונת הגזענות, הסקסיזם והאלימות של ארצות הברית, זו המצונזרת בדרך כלל ברטוריקה המוסרית והאידאולוגית. יתר על כן, גם העמדה הנוחה שלנו, הצופים בסרט, מאותגרת על ידי שימוש בגסויות ובמיניות החורגת מגבולות ה"נורמליות" בייצוג קולנועי, ומאלצת אותנו לגעת בממשי שמעוררת בנו חויית האחרות של בוראט, כמפגש לא נעים עם הבזות (abjection), המונח שטבעה הפסיכואנליטיקאית בלשנית ז'וליה קריסטבה כדי לתאר אמת-מעוררת-זהות על עצמנו, שאנחנו מדחיקים בגועל הצידה (קריסטבה, 2005).

את חויית האינחת הטראומטית של הצופים אמקם בחלקו השני של המאמר בהקשר הרחב יותר של סרטי תעודה, לנוכח משבר הפוסטמודרניזם והערעור על מונחים כ"אמת" ו"מציאות". בהקשר זה אדון בסרטים "ואלס עם בשיר" של ארי פולמן (2008), ו"קאטפיש" של הנרי ג'וסט ואריאל שולמן (2010) כדוגמאות לסרטי תעודה נוספים שיוצרים אצל הצופה אותה חדירה לממד הממשי, שבעבר הוגדר בדרך כלל כ"אמיתי".

2 הרעיון או המצב התרבותי המרכזים במונח "פוסטמודרניזם" מובנים בדרכים רבות. התייחסות כאן היא לדיון הפוסטמודרני בהקשר ההיסטורי של מונחים אלו (אדגר וסג'וויק, 2007).

ה"ממשי" של לאקאן והומור כטראומה

הומור, על כל ביטוייו, הוא מבחינת הפסיכואנליזה מופע נוסף של הלא-מודע, כמו החלום, פליטת הפה, השכחה והסימפטום (Lacan, 1977; Newirth, 2006). בסכמו את התפיסה הפרוידיאנית של ההומור, הבדיחה והקומי מתאר אותם אריה סובר כתהליכים נפשיים שממירים "מצבים רגשיים סותרים הנאה" ל"מקור של הנאה". לטענתו, גם פרויד ראה בהומור ניצחון על החולשה והמוגבלות האנושית ואמצעי להתעלות מעל הכאב והסבל (סובר, 2009). גם לאקאן, שייחס חשיבות רבה למחקר הפרוידיאני על ההומור כערוץ להבנת הלא-מודע, תפס אותו כאמצעי טרנסצנדנטלי: אם הטרגדיה היא הניצחון של המוות, אזי הקומדיה היא הניצחון של החיים (Flieger, 1983). הומור, אם כך, מתקיים מבחינת הפסיכואנליזה על התפר שבין המודע ללא-מודע, אזור לימינלי שמתכתב עם הצירוף ממשי-סמלי במינוח הלאקאניאני, אך לא לגמרי מקביל לו.

לאקאן טוען שהנפש האנושית פועלת בשלושה ממדים: סמלי, דמיוני וממשי. הסמלי הוא הסמן של ממלכת התרבות, הקונבנציות ואוצר המסמנים התרבותי, בכללם השפה האנושית. הדמיוני מתייחס לדימוי העצמי, לגלעין הנרקסיסטי של הווייתנו. הסמלי והדמיוני ניתנים להמשגה ולניסוח. הממשי, לעומתם, הוא המונח הרושם את כל החוויות שהן מעבר להסמלה ולניסוח בשפה, חוויות שמרעידות ומערערות את קיומנו והמקום שבו ההגנות הסמליות שלנו מתמוטטות. כאן אבקש לציין כי על כל התייחסות ללאקאן נגזר להיות זהירה ומסויגת, שכן שפתו סבוכה, קשה להבנה ומזמינה פרשנויות רבות. זאת ועוד, מכיוון שהמונח ממשי מוגדר על דרך השלילה, כלומר מה שאינו סמלי או דמיוני הוא ממשי, קשה לדבר עליו במונחים פוזיטיביסטיים. ועם זאת, ואולי משום כך, תאורטיקנים ופילוסופים מרכזיים מציעים קריאות שונות שלו (Badiou, 2009; Žizek, 2003a, 2006). בררדין אף סוקר את הקריאות הפילוסופיות והספרות המחקרית הרבה המוקדשת למונח, מחלק אותה לקטגוריות ומציע את הניסוח הבא להבנת המונח בשיח העיוני: "הממשי הוא האירוע הבלתי-אפשרי האפשרי, שהוא בלב האמירה 'לומר את הממשי'" (Badredine, 2012, p. 795).³ לאקאן עצמו, ובכמה מקומות, דיבר על הממשי כעל ממד שמחוץ לשפה, המתנגד לחלוטין לסימבוליזציה, שהנגישות

3 זהו תרגום שלי למשפט: "The Real is the impossible-possible event which is at the heart of 'saying the Real'" (Badredine, 2012, p. 795)

שלו אלינו היא תמיד חלקית ושכל מפגש איתו הוא טראומטי. בניגוד לממד הסמלי, אין באפשרותנו אף להגדירו כמנוגד לנוכח, שכן לא חלות עליו הגדרות בינאריות סימבוליות. בגלל חוסר היכולת להגדירו, לאקאן קובע ש"משמעות" היא האחר של הממשי. מבחינת השפעתו, הממשי הוא מבעית, וכל מפגש איתו הוא דרמה טראומטית (שם). סלבווי ז'יז'ק מנסח את הדרמה הטראומטית הזאת כ"תהום ראשונית הבולעת הכול" (Zizek, 2003b, p. 67).

הקשר בין ההומור לממשי הוא הטראומה. בעקבות ההתייחסות של לאקאן אל ההומור כבחירה של הסובייקט בחיים במפגש עם הממשי (Newirth, 2006), ז'יז'ק מתאר את הקומי כממד לשוני ופרפורמטיבי, שמתאפשרת בו ההסמלה של אותם אלמנטים אנושיים המותירים אותנו חסרי מילים (Zizek, 2001). הסרטים "החיים יפים" של רוברטו בניני ו"שבע היפהפיות" של לינה ורטמילר, שניהם סרטים על השואה, משמשים אותו כדוגמה לנקודות הממשק הללו בין הסמלי לממשי, נקודות שבהן הצחוק שלנו בסופו של דבר נפסק ואנו חווים את הייאוש, חוסר האונים, הבחילה ושאת הנפש שהם בליבה של חוויית הממשי. הקומדיה, אם כך, ובאופן פרדוקסלי, מאפשרת סימבוליזציה מסוימת של הממשי.

בחיבור הזה, בין הממשי לטראומטי, דרך ההומור כטראומה, אני מבקשת להתמקד בהתייחסותי לגלישה לממד הממשי בסרט "בוראט" ובהקשר הרחב יותר של ז'אנר סרטי תעודה.⁴ הממשי הוא לא רק הטראומטי, אך טראומה, בהגדרה, שייכת לממשי ומסמנת למעשה את המפגש הלא-צפוי עם הממשי ועם הקריסה של ההגנות הסימבוליות והדמיוניות (אפרתי וישראל, 2007). הקשר בין טראומה להומור אצל לאקאן הוא משמעותי להבנת האסטרטגיה החתרנית המופעלת בסרט:

טראומה היא דוגמה מובהקת לפריצת הממשות, אך ישנן דוגמאות קלילות יותר, כגון הומור. כשאנו רואים בסרט סלפסטיק אדם לבוש חליפה מהודרת פוסע ברחוב ולפתע מחליק על קליפת בננה ונוחת על ישבנו – אנו צוחקים. בצחוק, כמו בכל התענגות, יש משהו מהפריצה של הדחף החוצה ומשהו מהפריצה של הממשות, שהיא חלק מהדחף, המפרה את הקטגוריות

4 אני מודעת לכך שיש בעייתיות מסוימת בשימוש במונח הממשי של לאקאן כמסמן. עם זאת, וכפי שסקרתי למעלה, זה שימוש שכיח והוא מעניין בהקשר של קולנוע. פביו ויגי, למשל, מייחד מקום מרכזי למונח זה בקריאה של עריכת סרטים מסוימים כמסמן את מקום המפגש של הסמלי עם הממשי (Vighi, 2005).

הסמליות [...] הממשי פורץ רק להרף עין, משום שהקטגוריות הלשוניות תופסות מחדש את ההתרחשויות, ומכניסות אותה למערך הסמלי תחת הגדרה של "הומור" – מה שאומר שאפשר להפוך את הטראומה לא רק לטרגדיה אלא גם לקומדיה (אפרתי וישראלי, 2007, עמ' 24).

הומור הוא מופע של הממשי במרחב הסמלי ה"בטוח", דרך הנרמול של הקטגוריות החברתיות "בדיחה" ו"קומדיה". עוצמתו של הסרט "בוראט" היא בהיפוך שהוא מציג לתהליך זה על ידי החזרת ה"קומדיה" לממשי, דרך ההתמרה של ההומור בטראומה. כך מבטל הסרט את האופן הנסבל שבו בא לידי ביטוי הממשי ב"קומדיה". מתוך ערעור זה מתגלה השסע הפנימי של נושא החקר, "תרבות אמריקה", ובעיקר נחשפים הפערים בין האידאולוגיה ה"רשמית" לבין הממשות הפטרונית, הגזענית והאלימה שהיא מסתירה.

אולם, גם אנו, הצופים בסרט, לא נשארים מחוץ לחוויית ההזרה הטראומטית שלו, ונאלצים לעבור תהליך ניכור מהנחות של המבנה הסמלי "סרט תעודה" או "סאטירה מוקומנטרית". "האומר של האנליטיקאי", כותבת אנה גלמן, "ששואף לגעת בממשי, הוא אומר של משורר, מפתיע ונוגע. הוא גם אומר של קומיקאי גאון, שמצליח להראות לנו את הצד ההופכי של המציאות בהומור שמפתיע ונעלם כהרף עין; אומר מזעזע המפר את הנוחיות של דיבור שמתרווח בזמן הפגישה" (גלמן, 2014, עמ' 21). ההומור, הממסך את האגרסיה של היוצר אותו, לפי המודל הפסיכואנליטי, חושף כאן, בהיפוך, את האגרסיה של הנמען, המשתתף והצופה, בגלל, או באמצעות, ערעור הגבולות המוחלט בין הסמלי לממשי שהסרט יוצר.

מופע ה"ממשי" בסרט "בוראט"

התהליכים המתוארים לעיל באים לידי ביטוי בסרט "בוראט" בשלושה מהלכים מקושרים: פירוק המבנה המסורתי של הריאיון התיעודי, מהלך סמנטי חתרני של שימוש בשפה העברית, והצגת המיניות – בכלל, וזו של בוראט בפרט – כבזות. פירוק המבנה המסורתי של הריאיון והמפגש התיעודי מתבצע מעמדה חתרנית בכמה רמות: ברמה הראשונה, הוא מציב את "תרבות אמריקה" במקום של מה שלאקאן מכנה "האחר הגדול" ו"הסובייקט המונח לידע", זה שמשויכים לו כוח, ידע, קרמה טכנולוגית ואתיקה גבוהה; תרבות מפותחת שאמורה לדעת טוב יותר, שאליה פונים בשאלה ובבקשה, שעליה מפנטזים וש ממנה מצפים לאהבה

ולהכלה.⁵ מבחינה פוליטית, וגם תרבותית ותדמיתית, ארצות הברית מיצבה את עצמה במקום זה במרוצת המאה ה-20, ולכן העם הקוחי בסרט מוצג כעם "נחשל" המביט עליה מלמטה למעלה, מתוך אמונה שממנה הוא יכול ללמוד ולהשכיל. בהקשר זה, דמותו הפיקטיבית של בוראט היא התגלמות ה"אחר הפרימיטיבי" (Pickering, 2001), המייצג את כל הסטראוטיפים המיוחסים לו: עני, עילג, מגוחך, תמים, לא מתוחכם ופרוץ מבחינה מינית. כך הוא חודר ללב ליבו של האתוס האמריקאי מתוך בחירה משמעותית מאוד של נציגים איקוניים של האמריקנה: הפמיניסטיות והפוליטיקאי האפרו-אמריקאי המייצגים שוויון וליברליות, המומחה להומור והמורה לנימוסים והליכות שולחן המייצגים אנינות ותחכום תרבותי, המורה לנהיגה וסוחר המכוניות המייצגים קדמה טכנולוגית, וכנס האוונגליסטים המייצג רפורמציה דתית, אך גם -עם סוחר הנשק – שמרנות ולאומנות. ניתן להקביל מהלך זה של היפוך נקודת המבט אל הקבוצה החוקרת למהלך הרפלקסיבי של קליפורד גירץ בחקר האנתרופולוגיה בשנות השבעים (Geertz, 1973). ברון כהן עושה היפוך מעניין אף יותר בהתחזותו לחוקר "פרימיטיבי", הלוקח את הכלים האתנוגרפיים של חקר תרבויות "פרימיטיביות" ובעזרתן מתבונן בתרבותה של ארצות הברית. עמדת פתיחה זו של "האחר הגדול" מול "האחר הפרימיטיבי" מגינה על מרואייניו של בוראט ומאפשרת להם להופיע כמחנכים נדיבים לכאורה, המנסים להסביר את ה"מערב" ל"מזרח". מעמדת פתיחה זו, רגע לפני ה"מהפך" שבו בוראט מתחיל את תהליך הטראומטיזציה והחשיפה של מרואייניו, יחסם אליו מתאפיין בגישה פטרונית ומתנשאת, שמתבטאת לא רק בתוכן המילולי אלא אף בשפת הגוף, בטון ובקצב דיבור שאינם מתאימים לפנייה אל אדם בוגר אלא אל ילד קשה תפיסה. ברגע התפנית הטראומטי של המפגשים משתנה טווח התגובות של המרואיינים ושל המומחים השונים להתנהגות הלא-מותאמת של בוראט. במקרה הטוב, הם מגיבים בהומור מוכר, כמו מורה הנהיגה והמומחה להומור, ובמקרה הגרוע הם מפגינים חוסר סובלנות קיצוני ואלימות של ממש, כמו מומחי הנימוסים המגרשים אותו בגסות מביתם, אחרי שמופיעה חברתו "היצאנית השחורה". אף אחת מהדמויות

5 "האחר הגדול" מייצג את הסמלי, ומעל לכול את השפה, התרבות והחוק (אוונס, 2005, עמ' 39), ואילו ה"סובייקט שמונח לידע" מייצג את האשליה של מודעות עצמית, מתוך הנחה שידע פסיכואנליטי מונח תמיד בין האנליטיקאי לאנליזנט, מי שעובר את האנליזה (שם, עמ' 174). יצוין ש"הסובייקט המונח לידע" הוא התרגום העברי המופיע במילון של אוונס לצירוף הלאקאניאני *sujet-supposé-savoir*.

האיקוניות שבוראט פוגש אינה עוברת את מבחן הסובלנות החברתית, והאחרות הרדיקלית שבוראט מייצג לא באמת מוכלת. רוב ההתייחסות אליו הן כאל סרח עורף שיש להתעלם ממנו או להקיא החוצה בכוח ולהמשיך הלאה.

גם אצל לאקאן עמדת ה"סובייקט המונח לידע", שאליה משתייכים לכאורה מרואייניו של בוראט, היא פיקטיבית ואשלייתית, אבל דרך הסימון ההתחלתי של מערב-שווה-קדמה, מזרח-שווה-פרימיטיביות, הסרט עושה היפוך חתרני גם להנחה תרבותית רווחת זו על ידי חשיפת הגזענות וחוסר הסובלנות המסתתרים ממש מתחת לפני השטח של הרטוריקה ה"נאורה". העולם המערבי הוא לא רק חסר שליטה מבחינת גזענותו וחוסר הסובלנות שלו, אלא גם מאופיין בניכור ובניתוק אנושי הבאים לידי ביטוי בתגובות האלימות לניסיונות ההתקרבות של בוראט ברכבת התחתית וברחובות הסואנים, בעיקר בהשוואה לכפר הקזחי ה"פרוץ", אך הקהילתי והחם. בהקשר הזה, הבחירה של מוזיקת הרקע בסצנה שבה בוראט משוטט ברחובות ניו יורק היא משמעותית ומכוונת מאוד, אף על פי שלא זכתה לאזכור ביקורתי. היא לקוחה מהסרט "קאובוי של חצות" של הבימאי ג'ון שלינגר (1969), שבו הוא מספק מבט נוקב על הניכור של החברה האמריקאית הקפיטליסטית הסוגרת למצליחנות כלפי ה-misfits, אותם אזרחים "לא יוצלחים" שנפלטו לשולי החברה. קטע מוזיקלי אחר בסרט לקוח מתוך סדרת הטלוויזיה הסאטירית "נשואים פלוס" (1987-1997), שאיינה ורוקנה את כל ערכי הדגל האמריקאיים וחשפה את התבטלותם מול הערך העליון, החומרנות.

מלבד הפרת הקונבנציה של תבנית הריאיון התיעודי על ידי התנהגות בוטה של בוראט, שפת הדיבור שלו יוצרת כמה הפרות-שיח, שהבולטת בהן היא דיבור לא-תקין פוליטי באופן מוקצן, שימוש שהוא חלק מהאסטרטגיה הטראומטית שפוצעת את המרקם הרטורי, השטחי, ומאפשרת את ההבחנה בין הדחף האגרסיבי למעטה השפה ה"תקינה" אידאולוגית.

מהלך סמנטי מהותי נוסף, המתקיים לאורך כל הסרט, הוא הדיבור בשפה העברית. כשבוראט מדבר "קזחית", בעיקר עם מפיקו וחברו למסע אזאמט, הוא למעשה מדבר עברית. אזאמט מצידו עונה לו בארמנית, כך שהדיאלוג ה"מתקיים" ביניהם הוא סוג של דו-שיח של חירשים, הדוברים בשתי שפות עם מטען היסטורי של רצח עם. הסרט פותח בהתייחסות לאנטישמיות אירופית מסורתית על ידי השתתפות פעילה במצעד הכולל מרדף של גברים אחרי בובת ענק בדמות קריקטורה של יהודי והצהרתו של בוראט שהבעיות בקזחסטן הן "כלכליות,

חברתיות ויהודים". ארכיטיפ זה של של אנטישמיות קריקטוריסטית צף שנית כשבוראט מתארח בארצות הברית בבית של זוג קשישים יהודים אורתודוקסים, שאינם נראים מאיימים במיוחד, ומתייחס אליהם כאל גורם סכנה נכלולי ומסוכן ואף מנסה להציע ל"מקקים" אלה כסף כדי שלא יפגעו בו.

האנטישמיות בארצות הברית לא תמיד באה לידי ביטוי באופן בוטה, ממסדי וגלוי כמו במרוץ אחר בובת הקריקטורה של היהודי, אלא לרוב עולה מתוך התגובות שוות הנפש לאנטישמיות הגלויה של בוראט. דוגמה מייצגת לכך היא, שכתשובה לשאלה "מהו הרובה הכי טוב להתמודד נגד יהודי?", המוכר בחנות של כלי הנשק עונה לו מיד ובלי להניד עפעף: "9 מ"מ". באופן ישיר יותר היא עולה במפגש ה"הסתחבקות" שלו עם הסטודנטים הצעירים, הכולל לא רק סקסזם בוטה אלא אף התייחסות "לכוח שיש למיעוטים במדינה הזאת", בעיקר ל"יהודים". תחרות הרודאו בסופו של הסרט מסמנת את ההסלמה של המתח הגזעני ומחברת אותו לכדי קרשנדר רגשי נטול כל ניסיון סובלימציה, כשגבר לבוש כקאובוי מציע לבוראט לגלח את השפם כדי שלא ייראה "מוסלמי", אלא כ"איטלקי", כי למרות שהוא אירופאי, הוא עדיין נראה כאחד "מהם", כלומר מוסלמי.

השימוש בעברית מסמן נקודת מפגש בין מוקד ההזדהות הביוגרפי של ברוך כהן – שאינו יהודי רק במוצא אלא גם בזהותו המוצהרת – לבין העיסוק העקבי של הסרט בנושא האנטישמיות, המוכפלת בתוך השיח מזרח-מערב. במובן הזה, ברוך כהן, כבוראט, הוא סובייקט השסוע בין שתי זהויות שאין ביניהן הלימה אינהרנטית אבל הן מתקיימות במסגרת הפיצול הכללי של אנחנו-מערב מול אחרות-מזרח, ומרכז אליו את הגזענות המתלווה לכל פיצול של "אנחנו" מול "אחרים", שהיא חלק מהדיאלקטיקה של כל שיח פוליטי על שייכות. על ההוקעה של ממשלת קזחסטן את הסרט כ"ייצוג משפיל של קזחסטן ואנשיה" ענה ברוך כהן ("כבוראט") באתר האינטרנט הרשמי שלו, שאין לו "שום קשר למר כהן, והוא לגמרי תומך בהחלטה שלהם לתבוע את היהודי הזה" (Blouke, 2015, p. 6). ריבוי זה של נקודות זהות והזדהות, יחד עם העמדה האירונית הלא מתגוננת, יוצר אפקט של מיז-אנ-אבים (mise-en-abyme) של זהויות, משולל מקור, ושל גזענות הניזונה מרגש תוקפנות לאחר, באשר הוא.⁶

6 מיז-אנ-אבים (mise-en-abyme) הוא מונח מתחום האמנות ותורת הספרות, שפירושו "הצבה לתוך האינסוף". הכוונה לחוויה החזותית של אדם העומד בין שתי מראות וצופה באינסוף שעתוקים של עצמו. בקולנוע מתבטא הדבר, למשל, בסרט בתוך סרט.

עד כה דנתי באסטרטגיה טראומטית של בוראט כלפי מרואייניו שמטרתה העל שלה היא ערעור עליונותה של "תרבות אמריקה" וערעור ההבחנות, המובלעות והלא מובלעות, שבין תרבות מערבית ללא-מערבית. קטעי המיניות הגסה בסרט, הכוללים הפרת טאבוים כמו גילוי עריות, עירום גברי, אוננות ועשיית צרכים בציבור, הם החלק מאסטרטגיה זו, המופנית גם לקהל הצופים. המונח הקריסטבי בזות, כאותו חלק מעצמנו שאנו דוחים כאילו הוא לא חלק מהאני כדי להגן על גבולות האני, מיטיב להסביר את האפקט של הפרה זו על הצופים. קריסטבה מתארת את הבזוי כ"גועל ממזון, מלכלוך, מפסולת, מרפש [...] המגן עליי. דחייה, בחילה המרחיקות אותי ומסיטות אותי מן הטומאה, מביב השפכים, מן המזוהם". למרות שמקורו של הבזוי הוא בנו, יש לו "רק תכונה אחת משל האובייקט – היותו מנוגד לאני" (קריסטבה, 2005, עמ' 7). באמצעות אפקט הבזות שבוראט יוצר, הוא מפרק גם את ההטעיה העצמית ואת אופני האידאליזציה שבהם ה"אמת" וה"מציאות" מוגשות לנו בקולנוע התיעודי. הפסולת שאנחנו מרחיקים במקרה הזה, ושבוראט מאלץ אותנו להישייר מבט אליה, היא ההונאה העצמית שגזענות וחוסר סובלנות מקורם באחר, שאנחנו יורקים אותו מתוכנו ומזיזים אותו לשוליים, ולא בנו, החברה המערבית ה"נאורה". רגע הגלישה אל הממשי בסרט הוא, אם כן, רגע של "אי-נחת" לא רק למשתתפים אלא גם לצופים בו, לקהל מערבי, אותו קהל שצחק בתחושת "עליונות" בחלק הראשון של הסרט.

בוראט יוצא לאודיסאה במטרה "ללמוד" ו"להרחיב" את הידע, אך למעשה הוא זה שיוצר ידע חדש. בנאומו לרגל קבלת פרס גלובוס הזהב לסרט הטוב ביותר לשנת 2007 דיבר ברוך-כהן על ארצות הברית באופן מעניין במונחים של בזות: "ראיתי כמה חלקים ממש אפלים וכעורים של ארצות הברית, חלקים שנדיר כי הם רואים אור יום". אולם, ה"אמת" שהוא חושף, וה"ידע" שהוא מעניק הם לא אידאולוגים, מוסריים, או שלמים ומדויקים לוגית. הוא אינו מביא שיח שטוען ל"אמת", אבל דווקא על ידי פירוק ה"אמת" המוסדית, התרבותית-הגמונית, הוא מציע אמת שונה, עמוקה יותר מהנרטיב הגדול של חינוך ומוסר אידאולוגיים, המשמש לרוב כעלה תאנה לגזענות ולחוסר סובלנות. מתחתיהם מסתתרים כל החלקים האפלים שהתרבות ה"נאורה" אינה מוכנה להכיר בהם כקיימים בתוך עצמה ומשליכה אותם על האחר, הזר.

סרטי תעודה במשבר הפוסטמודרניזם והתגלות הממשי

הקטגוריות הומור וקומדיה, למעט התת-ז'אנר המוקומנטרי, אינן מאפיינות בדרך כלל את סרטי התעודה הנחשבים ל"סרטים רציניים" (Nicols, 1991). עם זאת, כמה מסרטי התעודה המצליחים והמדוברים ביותר בעשורים האחרונים נסמכים על הומור גם במטרה להגיע לקהלים רחבים יותר וגם כדי להעביר מסרים פוליטיים אך עדיין לשמור על המרחב הרב-ממדי שההומור מאפשר. סרטים אלו אף שואלים טכניקות ואסטרטגיות מסרטי קומדיה כדי לשעשע ולבדר את קהלם (Middleton, 2002).

בהתייחסו לז'אנר של הסרט "בוראט" טוען טורצ'ין, שהוא עונה להגדרת המוקומנטרי אולם נכשל כטקסט מז'אנר קולנוע האמת, ה-cinema verite (Torchin, 2008). אף על פי שיוצרים של קולנוע תיעודי מדברים על אמנותם כעל "חיפוש מציאות" (Tobias, 1998, p. 183) ו"גילוי האמת" (Trent, 1998, p. 155), טענתו של טורצ'ין מייצגת תפיסה אקדמית-מסורתית, המבקשת להציע הגדרה מובחנת לסרטי התעודה. אפילו ג'ון גרירסון (John Grierson), הנחשב לאחר משלושת האבות המייסדים של הז'אנר,⁷ שטבע את המונח "סרטי תעודה", נמנע מהשימוש במונחים מהותניים כמו "אמת" ו"מציאות" בהגדרת הז'אנר כ"ייצוג יצירתי של אקטואליה". כמו כן, כל דיון ארס-פואטי באפיון הז'אנר דן בחוסר היכולת לנכס לטובת הז'אנר את המונחים "אמת" ו"מציאות" (Beattie, 2004; Corner, 1996; Saunders, 2010; Torchin, 2008). ביל ניקולס, החוקר את הקולנוע האמריקאי בן-זמננו, מגדיר את סרטי התעודה במונח השלילי "לא-בדיוני" (non-fiction) (Nichols, 2001, p. 5; Saunders, 2010, p. 9), ואף מרחיק לכת וטוען ש"כל סרט הוא דוקומנטרי" (Nichols, 2001, p. 1). חשוב מכך, אי-ההסכמה בנוגע למהותו של הז'אנר בשיח האקדמי ואף בקרב יוצרי סרטי התעודה עצמם לא שינתה את התקבלותו כמגדיר סרטים המציגים קרבה רבה יותר למציאות הממשית מאשר סרטים "עלילתיים" (Aufderheide, 2007). ביטוי מובחן ליחס קרוב זה הוא סוגיות האתיקה המורכבות שהוא מערב, בייחוד בהקשר של הסובייקטים המיוצגים (אביעד, 2007; Nichols, 2001; Cooper, 2006), ושעלו גם בתביעות המשפטיות נגד הסרט "בוראט".

7 עם חלוצי הסרטים הדוקומנטריים, האמריקאי רוברט פלהרטי (1884-1951) והסובייטי דזיגה (Dziga) ז'רטוב (1896-1954) (Aufderheide, 2007).

עם זאת, בעשורים האחרונים חלו שתי תמורות משמעותיות בז'אנר. הראשונה, הקלה לתיאור בערכים מדידים, היא ההצלחה הקופתית חסרת התקדים של כמה סרטי תעודה (Saunders, 2010), אחרי עשורים רבים שבהם הז'אנר נחשב לאיכותי, אך לשולי, ובעיקר ללא רווחי. ההגעה לקהלים גדולים הובילה לשימת דגש רב על הפן הבידורי, לא פעם על חשבון האיכות והדיוק העובדתי. התמורה המשמעותית השנייה קשה יותר למדידה ישירה מבחינת השפעתה, אך היא עולה באופן מובהק בדיון הארס-פואטי על מאפייני הז'אנר, ואפשר להגדירה כאובדן הלגיטימציה לייצג את ה"אמת" ואת ה"מציאות", שני מונחים שהיו אבני היסוד של הז'אנר ושהחשיבה הפוסטמודרנית ערערה את תקפותם. סרטו של אנדרו ג'רקי משנת 2003, "לתפוס את הפרידמנים", מלבד היותו סמן של תחילת הפריצה לקהלים גדולים, הוא ביטוי מובהק לקריסת מונחים אלה. הסרט, שבאופן מודע וכבירה אסתטית ואידאולוגית משחק עם תפיסת המציאות שלנו ומעמיד בסימן שאלה את היכולת להגיע אל אמת מוחלטת (Aufderheide, 2007), בנוי כרשומון של גרסאות בנוגע לפרשת התעללות מינית בילדים שבה הואשמו אבי המשפחה ואחד מבניה.⁸ אולם נראה כי מטרת הסרט אינה חשיפת ה"אמת" והכרעה בשאלת חפותם של הפרידמנים. באמצעות הרשומון של סיפורה של משפחת פרידמן, ג'רקי נוגע בסוגיות חברתיות, פוליטיות ואישיות-פסיכולוגיות מורכבות ומעמיד בסימן שאלה את המושגים "אמת" ו"מציאות" בהקשר האתי של סרטי תעודה בכלל. ככזה, הוא מייצג את העמדה ההפוכה מזו של סרטים דוקומנטריים קודמים: הוא אינו מספק את התביעה של הקהל לעמדה נחרצת בהתייחס ל"אמת לאמיתה", אלא מציג את ה"מציאות" ואת ה"אמת" עצמן כמושגים לא יציבים, כתוצר של נקודת ההשקפה וכפתוחים לפרשנויות רבות. בכך הוא מסמל אובדן מאפיין חשוב בסרטי התעודה: יחד עם איבוד ה"אמת" וה"מציאות", או המקום שהיה מיוחס להם בעבר, הז'אנר איבד את המאפיין שהבדיל אותו באופן מובהק מסרטים עלילתיים, כלומר התביעה לאמת והטענה שהסרט מציג אותה.

8 דוגמאות נוספות, אך פחות מוצלחות מ"לתפוס את הפרידמנים" הן טרילוגיית "גן העדן האבוד" (1996-2011), ויצירותיו של ז'אן-קסויאר דה לסטראד, ובייחוד הסדרה הדוקומנטרית "מדרגות" (2004). ראו דיון מרתק בספרו של הנרי אונגר "קולנוע ופילוסופיה" (1992) בסרטים עלילתיים שהוא מפרש כביטויים לערעור הפוסטמודרני של מעמד ה"אמת", כגון "רשומון" של קורוסאוה ו"יצרים" של אנטוניוני.

אובדן זה של גבולות ברורים לא מוטט את הז'אנר, אלא הציב, לדעתי, אתגר חדש בפני יוצריו: ליצור את אותה חזות של יחס למציאות/אמת, שחודרת אל הצופה ושיש לפענחה שוב. דרידה טען שאנו חיים בתקופה שבה המסמן מתגעגע למסומן (Zerbib, 2014). בהשאלה, אני מבקשת לטעון כי ז'אנר סרטי התעודה נכסף לשוב ולהתחבר למשמעות הראשונית שהייתה לו בתפקידו כמסמן "אמת". אולם במקום המסומנים "אמת" ו"מציאות" אני רוצה להציע, גם בהקשר הזה, את הממשי של לאקאן כמסומן החדש, ובמקום ההבחנה המסורתית בין תעודה מול עלילתי בקולנוע, את ההבחנה שמפלגת את הקולנוע בהקשר של לגעת בממשי, מה שבעבר נתפס כאמיתי. מלבד הסרט "בוראט", אני מזהה שני סרטי תעודה עכשוויים כסרטים שיוצרים אצל הצופה את אותה חדירה לממד של הממשי: "ואלס עם בשיר" של ארי פולמן (2008), ו"קאטפיש" של הנרי ג'וסט ואריאל שולמן (2010).

"ואלס עם באשיר" מוגדר באתר הרשמי של הסרט כדוקו־דרמטי מונפש, אולם הוא התקבל בספרות המחקר כסרט תעודה לכל דבר (Saunders, 2010). הסרט, שזכה לתהודה עולמית רבה והיה מועמד לפרס האוסקר לסרט הזר הטוב ביותר בשנת 2009, עוסק בתהליכי ריפוי פוסט-טראומטיים, ומתפתח כמו טיפול לאקאניאני בטרומה, טיפול השואף להמיר את הטרומה ב"טרגדיה", הווי אומר, ליצור "סיפור" במקום שכחה, הדחקה ושקט מייסר (אפרתי וישראל, 2007). כמו במקרה של "בוראט", באמצעות התיאור של תהליך זה יוצר הסרט אמנות שהיא עצמה טראומטית לצופה. זאת הוא עושה באמצעות השתלה מערערת של קטע של כמה דקות של תיעוד זוויות הטבח בסברה ובשתילה מ-1982 בתוך סרט שהוא כולו מונפש. האפקט הטראומטי של הקטע התיעודי נוצר עקב הפרת הציפייה לתבנית המרחיקה והאסתטיקה המגינה של הנפשה, המעוצבת ומענגת במיוחד במקרה הזה, והמפגש הפוצע עם הממשי. פולמן מציג בסרט זה אסתטיקה חתרנית של זוויה שאפשר לפרשה כאמירה המתקוממת נגד תהליך הנורמליזציה של צילומי זוויות ותיעוד פשעים נגד האנושות במדיה. ברגע המאוד ספציפי הזה, שמשולבים בו צילומים בסרט שעד כה היה מונפש בלבד, מכניס אותנו הסרט עמוק יותר פנימה, וכמו היוצר, גם אנו הצופים הופכים לסובייקטים בטרומה. באמצעות שתילת תיעוד מצולם בסרט מונפש מחזיר פולמן את האפקט הטראומטי לתופעה שעברה תהליך חברתי ותרבותי של נורמליזציה, ובמקום קהות חושים נוצר עתה מפגש נקי עם הממשי.

אם ב"ואלס עם באשיר" הממשי מפציע על רקע הסמלי, ב"קאטפיש" הוא פורץ על רקע הממד הדמיוני, המיוצג בסרט על ידי רשת הפייסבוק. הדמיוני, כמתייחס לדואליות שבין האני לבין דימוי האני וכמשמר קונטוציות של אשליה ושל תעתוע (אוונס, 2005), יכול להסביר את המשיכה הגדולה לפייסבוק כאל מקום משכנו של דימוי האני, של הכפיל הנרקיסטי.

הסרט הוא נרטיב של התפכחות מהאשליה, של חשיפת תרמית בפייסבוק: ניב, צעיר ניו יורקי שהוא אחיו של אחד המשתתפים והיוצרים של הסרט, מקיים במשך תקופה מסוימת מערכת יחסים וירטואלית, שכוללת התאהבות ותשוקה, עם מייגן, נערה "מושלמת", ודרכה הוא מתוודע למשפחתה היוצאת דופן. נקודת התפנית בסרט היא כשניב מתחיל לגלות בקיעים במידע שמייגן מוסרת לו, ונוסע לחווה במישיגן, מקום מגוריה, כדי להתעמת איתה. המפגש עם האמת, כצפוי, הוא מראה הפוכה של הדימוי בפייסבוק, ובמציאות נגלית לו משפחה קשת יום ומפורקת, המתמודדת עם אתגרים מסובכים במיוחד. עוצמתו של הסרט היא שבמפגש עם הממשי, ניב לא נס על נפשו או מתנהג כאדם מרומה, אלא נשאר שם ללמוד ולהקשיב למשפחה שחרף כל פגמיה יש בה גם משהו מעורר השראה ונפלא. יתר על כן, המפגש עם המשפחה ה"אמיתית", הלא-וירטואלית, מתגלה כהרכה יותר מתגמל מהעיסוק במדבר הריקני של הפייסבוק, בעבור ניב וגם בעבור הצופים. מבחינת הקולנוע, הסרט רושם נקודת מפנה זו במעבר מן הקצב המהיר והמסחר של ההתחלה לקצב אחר לגמרי במפגש עם המשפחה האמיתית – קצב איטי יותר, שקט יותר, עמוק יותר, נוגע יותר.

סיכום: ערכו המוסף של ממד ההומור

שלושת הסרטים שנדונו בהקשר של התגלות הממשי הם דוגמה לכך שדווקא באמצעים הרטוריים של הבדיון, של האמנות, ניתן לערער את הרדיפה אחר הצריכה הקולנועית הנוחה ולהציב מראה שחותכת דרך מעטה התפאורה הדמיוני, האישי, החברתי, הפוליטי והאידאולוגי שאנחנו מתהדרים בו ומתכסים בו, עד הגעה אל הממשות המוסווית, זו הנעדרת הרמוניה, אך גם זו שלוקחת אותנו ללב ליבן של האמת ושל המציאות, אל מתחת לפני השטח. אני בטוחה שהדחף הזה, שהוא ביסודו של ז'אנר סרטי התעודה, ימשיך להניע דורות רבים של יוצרים ויניב אסתטיקות תעודה חתרניות חדשות. מבין הסרטים שנדנו במאמר זה, "בוראט"

הלך בעיניי הכי רחוק מבחינת פירוק מעטה השיח הרטורי והאידאולוגי, והציג את הטקסט היותר חריף ונוקב פוליטית, מה שמעורר מחשבות על הערך המוסף של ממד ההומור כנקודת המפגש בין הממשי לסמלי המאפשרת לא רק קתרזיס רגשי או סובלימציה של הלא-נאמר, אלא אף את החדירה למקומות הכי בלתי חדירים של זיוף דמיוני שקרי.

ברון-כהן מדבר על עשיית הסרט כפי שיוצרים של סרטי תעודה מדברים על עבודתם, כיוצר מידע משמעותי על העולם (Torchin, 2008). לשם כך הוא לקח סיכונים רבים, ובמובנים מסוימים אפילו הלך רחוק מדי, מה שבא לביטוי בתביעות המשפטיות הרבות סביב הסרט מצד אלו שראו עצמם נפגעים ממנו. אולם אם שמים על כפות המאזניים את הפגיעה מההומור הממשי של בוראט אל מול הרווח מבחינת האינטרס הציבורי – הרווח עולה על הפגיעה. מאחר שרק באמצעות הדמות הקומית-פרובוקטיבית של בוראט מצליח ברון-כהן להציף את תחושת העליונות והפטרונות שלנו כלפי תרבויות "אקזוטיות" יותר, לחקור את הגזענות ואת חוסר הסובלנות של העולם המערבי ה"נאור", ובכך הוא חושף מידע משמעותי על העולם, במובן החתרני, המסורתי של סרטי תעודה.

מקורות

- אביעד, מיכל (2007). **קולנוע תיעודי**. תל אביב: סל תרבות ארצי.
- אדגר, אנדרו, ופיטר סדג'וויק (עורכים) (2007). **לקסיקון לתיאוריה של התרבות** (תרגום: אהרן זהבי). תל אביב: שנקר רסלינג.
- אוונס, דילן (2005). **מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניינית** (תרגום: דבי אילון). תל אביב: רסלינג.
- אונגר, הנרי (1992). **קולנוע ופילוסופיה**. תל אביב: דביר.
- אנדרמן, נירית (2006). **בוראט כבר גרף 42.5 מיליון דולר – אבל מי הוא סשה ברון כהן? דה-מרקר**, 28.11.
- אפרתי, דניאל, ויהודה ישראלי (2007). **הפילוסופיה והפסיכולוגיה של ז'אק לאקאן**. סדרת אוניברסיטה משודרת. תל אביב: משרד הביטחון.
- אשכנזי, יפתח (2008). **"אנחנו הרי לא יודעים מה תופס": הסרט "בוראט" כאלטרנטיבה ליהדות המהותנית**. סליל, 1, 86-89.
- גלמן, אנה (2014). **הלא מודע – ממשי. פסיכואנליזה: רבעון הסתדרות הפסיכולוגים בישראל**, אוקטובר, 21-23.

סובר, אריה (2009). *הומור: בדרכו של האדם הצוחק*. ירושלים: כרמל.
קריסטבה, ז'וליה (2005). *כוחות האימה: מסה על הבזות* (תרגום: נועם ברוך). תל אביב: רסלינג.

Atluri, Tara (2009). Lighten up?! Humour, race and da off color joke of Ali G. *Media, Culture & Society*, 31(2), 197-214.

Aufderheide, Patricia (2007). *Documentary film*. New York: Oxford University Press.

Badiou, Alain (2009). *Theory of the subject*. New York: Continuum.

Badredine, Arfi (2012). Reconfiguring the (Lacanian) Real. *Philosophy and Social Criticism*, 38(8), 793-819.

Beattie, Keith (2004). *Documentary screens: Non-fiction film and television*. New York: Palgrave Macmillan.

Beck, Bernard (2007). Loud mouths: Rude remarks in "Man of the year", "Borat" and "Shut up & sing". *Multicultural Perspectives*, 9(3), 29-32.

Blouke, Cate (2015). Borat, Sacha Baron Cohen, and the seriousness of (mock) documentary. *Comedy Studies*, 6(1), 4-17.

Cooper, Sarah (2006). *Selfless cinema? Ethics and French documentary*. London: Legenda.

Corner, John (1996). *The art of record: A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.

Crawford, Lawrence (1984). Viktor Shklovskij: Différance in defamiliarization. *Comparative Literature*, 36, 209-219.

Doherty, Thomas (2003). The sincerest form of flattery: A brief history of the Mockumentary. *Cineaste*, 28(4), 22-24.

Fejes, Narcisz (2011). Feared intrusions: A comparative reading of "Borat" and "Dracula". *The Journal of Popular Culture*, 44(5), 992-1009.

Flieger, Jerry, A. (1983). The purloined punchline: Jokes as textual paradigm. In Robert Con Davis, Jerry Aline Flieger, & Jeffery Mehlman (Eds.), *Lacan and Narration: The Psychoanalytic difference in narrative theory*. (pp. 941-947). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

- Lacan, Jacques (1977). Function and field of speech and language. In *Ecrits: A Selection*. New York/London: Norton.
- Louis-Moss, Joshua (2015). Defining transcomedy: Humor, tricksterism, and postcolonial affect from Gerald Vizenor to Sacha Baron Cohen. *International Journal of Cultural Studies*, 1-15.
- Middleton, Jason (2002). Documentary comedy. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, 104, 55-66.
- Newirth, Joseph (2006). Jokes and their relation to the unconscious: Humor as a fundamental emotional experience. *Psychoanalytic Dialogues*, 16(5), 557-571.
- Nichols, Bill (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peters, Lloyd, & Sue Becker (2010). Racism in comedy reappraised: Back to little England. *Comedy Studies*, 1(2), 191-200.
- Pickering, Michael (2001). *Stereotyping: The politics of representation*. New York: Palgrave.
- Saunders, Robert, A. (2008). *The many faces of Sacha Baron Cohen: Politics, parody, and the battle over Bora*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Saunders, Dave (2010). *Documentary*. London and New York: Routledge.
- Tobias, Michael (1998). The search for reality. In Michael Tobias (Ed.), *The search for reality: The art of documentary film making* (pp. 183-193). Los Angeles: Michael Wiese Production.
- Torchin, Leshu (2008). Cultural learnings of Borat make for benefit glorious study of documentary. *Film & History*, 38(1), 53-65.
- Trent, Barbara (1998). At risk: An anatomy of decision. In Michael Tobias (Ed.), *The search for reality: the art of documentary film making*, (pp. 155-166). Los Angeles: Michael Wiese Production.
- Vighi, Fabio (2005). Lacan for cinema today: The uncanny *pouvoir de la verite*. *Psychoanalysis, Culture & Society*, 10, 232-251.
- Weaver, Simon (2011). *The rhetoric of racist humour: US, UK, and global race joking*. Aldershot, UK: Ashgate.

- Zerbib, David (2014). Dionysus in 1966: The force of performative circumstances. In Atay Citron, Sharon Aronson-Lehavi, and David Zerbib (Eds.), *Performance studies in motion: International perspectives and practices in the twenty-first century*, (pp. 17-29). New York and London: Bloomsbury Methuen.
- Zizek, Slavoj (2001). *Did somebody say totalitarianism?* London: Vergo.
- Zizek, Slavoj (2003a). *Tarrying with the negative: Kant, Hegel and the critique of ideology*. Durham, NC: Duke UP.
- Zizek, Slavoj (2003b). *The puppet and the dwarf: The perverse core of Christianity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zizek, Slavoj (2006). *The parallax view*. Cambridge, MT: MIT Press.
- Zupancic, Alenka (2008). *The odd one in: On comedy*. Cambridge: MIT Press.

