

ייצוג קולנועי של יסודות דיוניסיים ואפולוניים בלילות קיץ קסומים

תקציר: שיח אינטרטקסטואלי רב-קולי מתקיים בין מחזהו של שקספיר "חלום ליל קיץ" (A Midsummer Night's Dream) לבין סרטים קנוניים. כך נוצר דיאלוגים בין דמויות מהצטלבויות שונות של זמן ומרחב, המגדירות את תפישתן העצמית, את דפוסי התנהגותן ואת מערכות היחסים שלהן מתוך שיח השוואתי ישיר ופתוח עם הדמויות שבמחזה זה. המאמר מתחקה אחר מלבושים שונים שאותן חוויות יסוד אונברסאליות מקבלות בהצטלבויות שונות של זמן ומרחב, כמשקפות אתוס תקופתי ייחודי, החל מן האתוס האליזבתני, דרך האתוס המודרניסטי ביצירות של ברגמן ורנאר ועד לאתוס ההיפי ביצירת אלן.

מילות מפתח: יסודות דיוניסיים, יסודות אפולוניים, זוגיות, חלום ליל קיץ, כרונוטופ, דיאלוגים, באחטין.

יסודות דיוניסיים ויסודות אפולוניים¹ במחזהו הקסום של שקספיר (Shakespeare) **חלום ליל קיץ** (A Midsummer Night's Dream) משמשים מוקד לשיח אינטרטקסטואלי בין דמויות מסרטים קנוניים לבין הדמויות שבמחזה. דמויות קולנועיות שנוצרו מאות שנים אחרי האתוס האליזבתני, מגדירות את עצמן, את מהותן ואת ערכיהן המוסריים מתוך התייחסות ניגודית לדמויות השקספיריות. שיח כזה בין דמויות, מהצטלבויות שונות של זמן ומרחב, אליזבתניות ומודרניסטיות, היפיות ויאפיות, הוא מגדיר מהותי של התרבות לפי תורתו של באחטין².

1. ההבחנה בין יסודות דיוניסיים ליסודות אפולוניים מבוססת על ספרו של ניטשה **הולדת הטרגדיה**. ניטשה מזהה נטיות קוטביות המתנגשות בנפש האדם בין היסוד היצירי, הקרוי על שם אל היין דיוניסוס, המבטא אנרגיה, אי רציונאליות, חוסר איזון, אובדן חושים, שיכרון חושים והגזמה כתוצאה מזה פריקת עול, לבין היסוד האפולוני, על שם אל היופי, אפולו, המבטא איזון, שליטה עצמית, הרמוניה ודרישה לאיפוק, לריסון היצרים, המאווים והתשוקות. ראה Friedrich Nietzsche. (1872) *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*. Penguin, London, 1993.

2. מיכאיל מיכאילוביץ' באחטין (1895-1975), מחשובי ההוגים של המאה העשרים, לא היה ידוע עד לשנות השישים של המאה הקודמת. הוא למד פילוסופיה באוניברסיטת פטרוגרד בשנים 1914-1918 וריכוז סביבו חוג של אינטלקטואלים בעיר נבל (דרומית למוסקבה) בתקופת המהפכה הבולשביקית ומלחמת האזרחים שבעקבותיה (1918-1924). בשנת 1929 פרסם ספר על הרומן של דוסטויבסקי (Dostoevski). באותה שנה נאסר ונאשם בהשתייכות לקבוצת מחתרת של הכנסייה הפרבוסלבית ונשלח לשש שנות גלות בקזחסטן. כיוון שרגלו נקטעה בגלל מחלתו, הוא עבד כמנהל חשבונות בקולחוז והמשיך לכתוב למגירה בזמנו החופשי. בשנת 1940 הגיש דיסרטציה לאוניברסיטת לנינגרד על רבלה (Rabelais), שבעקבותיה יצא לאור ספרו

(Bakhtin) – דיאלוגיזם³ בלשונו. לשיטתו, דיאלוגיזם כזה מתקיים קיום וירטואלי, טבעי, פתוח, רב קולי ובלתי גמיר, ללא גבולות של זמן ומרחב.⁴

דיאלוגיזם זה מתקיים בין המחזה **חלום ליל קיץ**, 1595 (A Midsummer Night's Dream) של שקספיר⁵ לבין סרטו של וודי אלן (Woody Allen) **קומדיית סקס בליל קיץ**, 1982 (Midsummer Night Sex Comedy), בין סרט זה ובין סרטו של אינגמר ברגמן (Ingmar Bergman) **חיוכים בליל קיץ**, 1955 (Smiles in a Summer Night), וכן בינו ובין סרטיו של ז'אן רנואר (Jean Renoir): **יום אחד בכפר**, 1936 (Partie de Campagne) ופיקניק על הדשא (Le Dejeuner sur L'Herbe), 1960.

המשותף לכל היצירות האלה הוא חידוש ראייה כתוצאה ממפגש עם קסמם של הטבע, היער והכפר, שבהשראתם נשברת האוטומציה של שגרת החיים האורבאניים. הדמויות משתחררות ממוסכמות ומכבלים תרבותיים ונפתחות אל אפשרויות חדשות לחוות את העולם. מול כוחות הקסם של הטבע מתחדדים יסודות דיוניסיים בחייהן של הדמויות מול יסודות אפולוניים, מתחולל שינוי בתחושת עולמן ובאוריינטאציה המוסרית שלהן ומתגברות בהן

"עולמו של רבלה". הוא המשיך לכתוב עד סוף ימיו, גם כששהה בבית אבות בשנים 1970-1975. כתביו תורגמו לשפות שונות, והוא התקבל במערב בהתלהבות רבה. זרמים שונים טענו שהוא שייך אליהם. רומן יעקובסון (Jacobson) טען, לדוגמה, שבאחטין הוא פורמליסט מובהק, אף שביקר את התורות האסתטיות של הפורמליזם. העיקרון הדיאלוגיטי, ריבוי הקולות והקשיבות לאחר, העומדים במרכז תורתו, תאמו להפליא את הצרכים של הפוסט סטרוקטורליזם, הפוסט קולוניאליזם והפוסטמודרניזם, והוא היה לאחד ההוגים המרכזיים המצוטטים בתפישות אלה.

3. ההתייחסות של דמויות בדיוניות מתקופות שונות אל המחזה היא פרדיגמאטית לדיאלוג הווירטואלי המתקיים בין דמויות בתרבות מעבר למקום ולזמן לפי העיקרון הדיאלוגיטי של באחטין. את מושג ה"דיאלוגיזם" טבע באחטין, והוא נקלט בשיח התרבותי של העשורים האחרונים. כל אדם מקיים דיאלוג וירטואלי סמוי עם כל הדמויות שבתולדות התרבות, ובכלל זה הדמויות הבדיוניות שנוצרו בקולנוע, ומגדיר את מהותו מול האחרים. כך הוא מקנה משמעות למקומו הייחודי בעולם. בדיאלוגיזם הבאחטיני שותפות לא רק דמויות בדיוניות, אלא גם הקורא, הצופה הפרשן והמבקר. כל אחד מהם נתון בהצטלבות אחרת של זמן ומרחב המפעילה כוחות אידיאולוגיים, פוליטיים וכלכליים, המתעלים את תפישתן העצמית של הדמויות וקובעים את השקפת עולמן ואת דפוסי התנהגותן וכך גם את העלילה הסיפורית ואת משמעותה האידיאית.

4. מאמר זה מבוסס על מחקר בנושא "**חלום ליל קיץ** של שקספיר כמוקד לדיאלוגיזם בקולנוע", שנערך בשנת 2009 במסגרת יחידת המחקר של סמינר הקיבוצים.

5. המחזה של שקספיר חלום ליל קיץ זכה להפקות תיאטרוניות רבות וכן הופק כסרט קולנוע בתשע-עשרה גרסאות קולנועיות שונות, בהן שתי גרסאות אנימציה, אחת מהן של וולט דיסני וכן הופקו לפיו סרטי טלוויזיה. רומנים נכתבו על פיו, הוא עובד לאופרה, המלחין פליקס מנדלסון חיבר מוזיקה תזמורתית לליוויו. הוא זכה לתרגומים רבים לעברית. לראשונה תורגם על ידי אפרים ברוידא בשנת 1964, ויצא לאור בהוצאת מוסד ביאליק. בשנת 1988 הוא יצא לאור בהוצאת ספרית פועלים בתרגומו של ט. כרמי. בשנת 2001 הוא תורגם על ידי דן אלמגור, עובד והועלה על ידי תיאטרון גשר. בשנת 2006 הוא תורגם על ידי אברהם עוז, יצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, עובד והועלה על ידי "אנסמבל עיתים" בבימויה של רינה ירושלמי בשנת 2007. כמו כן הוא הועלה בתיאטרון "תמונע", בבימויה של דפנה רובינשטיין בינואר 2009.

נטיות הדוניסטיות. הנאמנות שבחיי הזוגיות מאותגרת ומתעוררת נטייה לאהבה חופשית ולחרוה חושנית, המתגשמת במעין חגיגה דיוניסטית.

מטרת המאמר היא להתחקות אחר הצורות השונות שמקבלות חוויות יסוד אוניברסאליות משותפות אלה בהצטלבויות שונות של זמן ומרחב, בכרונוטופים⁶ שונים בלשונו של באחטין, כמשקפות אתוס תקופתי ייחודי, החל מן האתוס האליזבתני, דרך האתוס המודרניסטי ביצירות ברגמן ורנאר ועד לאתוס ההיפי ביצירת אלן. בתוך כך המאמר מבקש גם לחקור את הפוטנציאל של מודל הדיאלוגיזם הבאחטיני ככלי לבדיקה השוואתית של טקסטים והקשרם הרב-דורי והרב-תרבותי.

דקונסטרוקציה של הפוריטניות והצניעות

הדיאלוגיזם בין היסוד האפולוני והדיוניסי מקבל ביטוי מפורש וגלוי ביחס הניגודי אל הפוריטניות והצניעות במחזה של שקספיר, לעומת היחס אליהן בסרטו של וודי אלן **קומדיית סקס בליל קיץ**. דיאלוגיזם זה מיוצג באמצעות התקבולת בין דמותה של הרמייה (Hermia) השקספירית לדמותה של אריאל (Ariel) האלנית. שתיהן בנות טובים, מושא לאהבתם של שני גברים הרוצים בהן בלב שלם. כל אחת מהן ממרה את רצון אביה ומצוותו: הרמייה מסרבת להינשא לדימטריוס (Dimitrius), שאביה כופה עליה בעריצותו, תוך איום בהוצאה להורג או בשליחה לחיי מנזר אם תמרה את פיו. היא בורחת עם ליסאנדר (Lysander), שאותו היא אוהבת, אל היער ואל הטבע שבו לא חלים חוקיהם של בני אדם.

למרות המרידה בכפייה הפטריארכלית והשראת השחרור והחופש של הטבע, היא שומרת בקנאות על ערכים של פוריטניות וצניעות, שאותם היא נושאת עמה כחלק אינטגרלי מן האתוס האליזבתני. היא מסרבת לאפשר לאהובה ליסאנדר, העומד לשאתה לאישה, להניח את ראשו לשנת לילה ביער על אותו משטח דשא המשמש כרית לראשה. בעדינות ובתחינה היא מצווה עליו לשמור מרחק, כראוי לנאהבים שטבועים בהם ערכים נעלים ואסורה עליהם קירבה יתרה טרם נישואיהם.

6. דמויות האדם בכל האמנויות, לרבות בקולנוע, פועלות על פי שטיפת המוח המאפיינת את רוח הזמן והמקום שבו הן פועלות. נסיבות אלה יוצרות את דמויות האדם, מושגיהם וערכיהם. באחטין (Bakhtin), קורא להן "כרונוטופ" (chronotope) – הצטלבות נסיבות הזמן והמרחב והכוחות הפועלים בה. באחטין כותב שהוא שאל את מושג הכרונוטופ (באופן מילולי – "זמן מרחב") מתורת היחסות של איינשטיין ומשתמש בו בכתביו באופן מטאפורי, כדי להביא לידי ביטוי את הנסיבות המצטלבות של זמן ומרחב ביצירת דמויות האדם, העלילות והז'אנרים הספרותיים. הכרונוטופ מתעל את תפישתה העצמית של הדמות וקובע את השקפת עולמה ואת דפוסי התנהגותה, ואת מערכות היחסים שלה עם אחרים.

ר' M. M Bakhtin. Discourse in the Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays, Ed. Michael Holquist, Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 284

במקביל לדמותה של הרמייה, גם אריאל מפרה את צו אביה, הדיפלומט המכובד ששלח אותה להתחנך במנזר, והיא עוזבת את המנזר. אולם בניגוד להרמייה, ששומרת בקפדנות על פוריטאניות וצניעות, אריאל מסגלת לעצמה אורח חיים חופשי מעכבות ומקיימת מערכות יחסים של אהבה חופשית ברוח חיוב הארוס לשמו, שבאתוס ילדי הפרחים. אנדריו שפגש אותה מייד אחרי שעזבה את המנזר טעה בה ונמנע מלפתות אותה, כי ייחס לה תמימות, בתוליות ופוריטאניות של חניכת מנזר. כעבור שנים הוא נדהם כאשר נודע לו שהיא הגשימה את חירותה המינית עם גברים רבים עוד לפני שפגשה אותו. עם זאת, הוא אינו מייחס לה זילות בשל כך ואינו מגנה אותה על מתירנותה. הוא מוקסם ממנה וחושק בה בכל מאורו, וכך גם חברו הטוב מקסוול.

ליהוק השחקנית מייא פרו (Mia Farrow) לגילום דמותה של אריאל וההחלטה להלבישה בשמלה לבנה ארוכה (כמנהג ההיפים), יוצרים דמות המשרתת טוהר ותום לב. הבעות פניה, חיתוך דיבורה, שפת גופה ותנועותיה, ובעיקר התנהלותה העדינה והאצילית, מקרינים אנושיות שיוצרת התפעמות מנפש האדם. שמה הוא כשם המלאך אריאל והיא דומה לדמות מלאך המצויר על תקרת הקפאלה הסיסטינית בוותיקן, לפי עדותו של ליאופולד שפגש אותה שם ועומד לשאתה לאישה. כל אלה אינם מתחברים לתדמית המקובלת של דמות מופקרת, מתירנית, המזוהה עם זילות, רדידות, ריקנות וגסות רוח.

הדיאלוגים בין דמותה לדמותה של הרמייה השקספירית מקעקע את הפוריטאניות והצניעות שבכרונוטופ האליזבתני כערכים מקודשים, ומעמיד כנגדם ערכים של הכרונוטופ ההיפי, המאשר זכות טבעית של כל אדם לחופשיות ולהתנסות בלתי מחייבת, וכן לריבוי מערכות יחסים לרבות הגשמה ארוטית. הדיאלוגים יוצר תוכנה שניתן לראות באתוס ההיפי ערכים ראויים, המרחיבים את הפוטנציאל לחוות את העולם. אפשר שהפרה של פוריטאניות וצניעות, המזוהה עם שפלות הראויה לכל גינוי, חונקת את רוח האדם ודווקא החופש המתירני מעצים ומעדין את נפש האדם. עם זאת, הדיאלוגים בין אריאל להרמייה מעלה געגוע לתום ולצניעות שלה, בדבר עם ההתחברות לעוצמות החופש המתירני של אריאל.

התחבולה הקולנועית המאפשרת את הדיאלוגים בין שתי הדמויות היא שילוב מורכב ורב־ממדי של ארבעה כרונוטופים. הזמן הסיפורי של ההתרחשות ב־**קומדיית סקס בליל קיץ** הוא שנת 1906, אולם הסרט הופק בשנת 1982 על ידי יוצר שמייבא אל ההתרחשות את האתוס ההיפי של שנות השישים. כשם ששקספיר מחיל את תפישת העולם האליזבתנית על העולם ההלני של אתונה העתיקה, כך מסיט אלן את התפישות המתירניות של ההיפים לראשית המאה. שנת 1906 לא נבחרה במקרה כזמן סיפורי, שכן זו השנה שלאחר פרסום תורת היחסות של איינשטיין (שנת 1905) והאמונה ביכולתו של האדם להבין את העולם באמצעות המדע היא בשיאה. דמותו של הפרופסור ליאופולד בסרט היא התגלמות פרדיגמאטית של דמות האינטלקטואל התקופתי: "אין דבר מסתורי ומכושף ביקום", הוא אומר, "הוא הולך ונעשה



אריאל בראשית המאה העשרים כחזות לילדי הפרחים

מובן יותר מדי יום ביומו. שום דבר אינו מציאותי, אלא אם כן ניתן לגעת בו, לטעום אותו, לחוש אותו או להוכיח את קיומו בדרך מדעית".

האמונה שאין בנמצא דבר מלבד העולם הממשי ושאין דבר נסתר מפני החושים והמדרע, נותנת ביטוי לתפישת העולם הוויקטוריאנית של סוף המאה התשע-עשרה. סימן הקריאה הוא הסמל המובהק שלה, על סף המאה העשרים שתחליף אותו בסימן שאלה. ההחלטה של אלן לאכלס דווקא את התקופה הזאת בדמויות הנושאות את התפישות המתירניות של ההיפים מאמצע המאה העשרים, יוצרת קשר בין תחושת העולם של האנושות הרציונליסטית, שבוטחת בקידמה ובתכונה לבין פריקת עול הדוניסטית ומתירנות, שהן תוצאה ממנה. הפרופסור ליאופולד, הרציונליסט האולטימטיבי המרצה באוניברסיטת קולומביה, שפרסומיו חובקי עולם, הוא דווקא הדמות הפורקת כל איפוק וריסון אפולוני ומגיעה לשיא הפורקן הדיוניסי.⁷

הניצחון של היסודות הדיוניסיים על היסודות האפולוניים מתקיים בכל הדמויות ומתגלה במופעים שונים בסרט. כך מקבל הדיאלוגים של הסרט עם המחזה כפל פנים. הוא מחדד את ההבדלים בין תפישת העולם הרווחת בכרונוטופ של אנגליה האליזבתנית לבין זו השולטת בכרונוטופ ההיפי של אמצע המאה העשרים בתחפושת מתירנית של תחילתה. מצד אחד, הוא מעמיד את הצדקנות של המוסר האליזבתני על היותה מושתתת על הדחקה מאולצת, אם לא זיפנית, של היצרים הטבעיים. מצד שני, הוא מביע געגוע אל האיפוק והאיזון שטבועים בהם ומביאים לידי ביטוי את מותר האדם, אשר הלך לאיבוד כתוצאה מחטא הגאווה שהסב הרציונליזם שליאופולד מייצג.

דקונסטרוקציה של זוגיות ונישואים

הנחת היסוד הבריונית של המחזה השקספירי היא שהנישואים הם הגשמה אולטימטיבית של האושר המוחלט והנצחי שאליו שואף כל אדם. המחזה סובב סביב שלוש חתונות: תיזאוס (Theseus) מלך אתונה נושא לאישה את היפוליטה (Hippolyta), מלכת האמזונות. הרמייה (Hermia) רוצה להינשא לאהובה ליסאנדר (Lysander) בניגוד למצוות אביה, שאחרי מערכת טעויות וסיבוכי עלילה אכן נעתר לרצונה. הלנה (Helena) רוצה להינשא לדימיטריוס (Demetrius), שאותו היא אוהבת בכל מאודה, אולם הוא אוהב בטעות את הרמייה, דבר שמגיע לידי תיקון אחרי מערכת של טעויות בהתערבות מלך הפיות אוברון (Oberon) ושליחו פאק

7. לי סנדר (Lee Sander) רואה במפגש הזה בין רציונליזם להדוניזם אזהרה מפני פורקן עול מוסרי וזילות המשתלטים על האנושות ומצטט מקומות נוספים ביצירתו הקולנועית של אלן שבהם אזהרה זו מתגלה. ר' Lee Sander. The Dangers of Hedonism: Midsummer Night Sex Comedy, Conard, T. Mark and Skoble, J. editors), Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy is Wrong? Open Court, Chicago, 2004.

(Puck). גם מלכת הפיות טיטניה (Titania) ומלך הפיות אוברון, שנכנסו למשחקי עימות והתעללות הדדית, משקמים את זוגיותם בת האלמוות. המחזה מסתיים בחתונה משולשת בחיק הטבע, כחגיגה של חיים והתחדשות.

הקשר הזוגי מאופיין כנובע מרצון אמיתי של הנאהבים להתחבר בכרית נישואים, שתגשים את מאווייהם לשיתוף מלא, להתחברות בלעדית, נצחית ובלתי ניתנת להפרדה. הנאהבים מצפים בתום לב ובתקווה גדולה שנישואיהם אכן יתגשמו. הדימוי המרכזי להגדרת מהות הקשר הזוגי, החוזר בפי דמויות שונות הוא "מארג", ולעתים "מארג של נשמות". סרטו של אלן נכנס לעימות דיאלוגיסטי עם תפישה זו של זוגיות ומתשאל אותה במספר מישורים. התשואל הנוקב ביותר הוא לגבי התקווה לבלעדיות ולנצחיות.

בעולם האלני הנישואים נתפשים כתשליל של התקווה הזאת. מקסוול נותן לזה ביטוי בוטה ומפורש: "הנישואים הם קץ התקווה". תפישה זו של הנישואים כקץ הסיכוי לחוות את העולם במלוא הריגושים הפוטנציאליים שהוא טומן בחובו, משותפת לכל הדמויות בסרט. הן נותנות לה ביטוי בצורות שונות, אם במילים ואם במעשים. אלה שכבר נתונים בכלא הנישואים מחפשים דרכים "לגנוב" קצת מן החירות שבחוץ. כך נוהגת אדריאן הנשואה, שנענית לליטופיו הפתייניים של מקסוול ובוגדת בבעלה, אנדריו. כך נוהג גם אנדריו, שלמרות נישואיו ממשיך לחזור בלהט אחרי אריאל, נפגש איתה בסתר ליד הנחל, מקיים איתה שיחות נפש סודיות, מזמין אותה לטיסה מעל אגם על "אופני התעופה" שהוא ממציא, ואף מגשים את תשוקתו רבת השנים אליה בקיום יחסים ארוטיים מלאים.

גם במערכות היחסים הזוגיות שטרם נסתם עליהן הגולל וטרם הגיעו לכלא הנישואים, ממשיך להתקיים הלהט אל קסמם של האחרים שבחוץ. מקסוול מערים על בת זוגו דולצ'י, נכנס לאמבטיה, מתחזה כמי שמתקלח כדי לחמוק דרך החלון ולהגיע לפגישה עם אריאל ליד הנחל. במקביל, דולצ'י מנצלת באותה עת את העובדה שהוא באמבטיה כדי לחמוק לפגישת אהבים עם ליאופולד.

קעקוע הנישואים כהגשמת התחברות בלעדית ונצחית, תוך התכתבות עם הנחת היסוד הבידיונית בדבר "מארג הנשמות" שבמחזה השקספירי, מגיע לידי ביטוי בוטה בסצנת הארוחה, שבה מציעה אדריאן להרים כוסית לכבוד הנישואים של ליאופולד ואריאל, העומדים להתרחש ביום המחרת, תוך פרפראזה על המילים הטקסיות שבשבועת הנישואים.

Adrian. To Leopold and Ariel. Tomorrow they will be man and wife,
forsaking all others till death do them part. May they be very happy
with one another for the rest of their lives.

הפרפראזה היא על טקסט שבועת הנישואים התקנית, המקובלת לפי ספר התפילות של הכנסייה האנגליקנית.⁸ כמו בשבועה זו, מודגשת מחויבותם של בני הזוג זה לזה לכל החיים, כשרק המוות יפריד ביניהם:

I take you to be my (husband/wife). I promise to be true to you in good times and in bad, in sickness and in health. I will love you and honor you all the days of my life. I take you for my lawful (husband/wife), to have and to hold, from this day forward, for better, for worse, for richer, for poorer, in sickness and in health, until death do us part.

המילים בטקסט המקודש המכריזות על נאמנות "I promise to be true to you" מוחלפות על ידי אדריאן למילים עם אפליקציה תפקודית מעשית "forsaking all others". נטישת האחרים היא אכן שווה ערך במשמעותה להבטחת נאמנות, אך המילה "נטישה" (forsaking) נושאת קונוטציה שלילית והיא מדגישה את יסוד הוויתור וההחמצה במקום את התחושה החיובית של ההישג והשלמות שבנאמנות.

תחושת ההחמצה, אובדן החירות ועוגמת הנפש זוכה בסרט לטקס מיוחד, טקס הפרידה מן החירות, לפיו חוגג "קורבן" הנישואים, ערב כניסתו לכלא הרשמי, בפעם האחרונה יחסים ארוטיים חופשיים עם אדם אחר לפי בחירתו. מקסוול נותן ביטוי מילולי לחוקי המשחק המקובלים תוך היפוך פיוטי של העיקרון: "אם הנישואים הם קץ התקווה, בלילה שלפני הנישואים יש עדיין תקווה". כך הוא מזמין את אריאל לממש את ליל חירותה האחרון עמו: "את עומדת להתחתן לנצח ... זה ליל חירותך האחרון".

עימות דיאלוגיסטי נוסף של הסרט עם תפישת הזוגיות במחזה השקספירי מתקיים תוך ניתוח וחיזור פרמטרים של זוגיות, שההפשטה המטאפורית "מארג הנשמות" מערפלת. הקיטוב הבינארי בין אהבה ותשוקה, בין גוף לנפש, המהותי לתפישת היחסים בין המינים באתוס האליזבתני, מגיע לידי פרודיזאציה וקעקוע בסרט. דמויות שונות שבות ומעלות מדי פעם את השאלה בדבר השונות בין אהבה לתשוקה ועצם העלאה חוזרת ואובססיבית זו של הבינאריות הזאת נותנת מקום מרכזי לדיאלוגים בין התפישת ההיפית לתפישת האליזבתנית. הסרט מלעיג על הבינאריות מעצם העמדת רצף טבעי ובלתי נמנע בין תשוקה ואהבה במערכות היחסים הממומשות דרמאטית. יתרה מזאת, הוא תוקף את התפישת האליזבתנית המעמידה את הגופני והבשרי כנמוך ונקלה לעומת רגש האהבה הנשגב.

8. מקור הטקסט הוא בספר התפילות הכללי של הכנסייה האנגליקנית. ראה http://en.wikipedia.org/wiki/Book_of_Common_Prayer. The Book of Common Prayer

Andrew. Do you have any idea how much I lusted after you?

Ariel. Well why didn't you do something?...

Andrew. We were not in love. It was pure animal lust.

Ariel. That's just what I was in the mood for.

הצירוף "תשוקה חייתית" (animal lust) מרמז על היחס האליזבתני, הרואה במיניות היצרית פיחות אנושי ורואה ב"תשוקה" מילה גסה. הסרט יוצר היפוך תשלילי של מושג התשוקה ומעמיד אותה ככוח חיובי וכונה. אי־הגשמת צו התשוקה, האינהיביציות הנובעות משטיפת המוח הבינארית של תרבות המערב (לרבות יהדות־נצרות ופילוסופיה יוונית), הן הגורמות לקלקול ולהחמצה ואילו הגשמת התשוקה היא המפתח להבנה עצמית ולהגשמת זוגיות נכונה. אריאל ואנדריו החמיצו את זוגיותם בגלל שלא הגשימו את תשוקתם עקב המוסר הבינארי. הפרודיזציה של הבינאריות מגיעה לשיאה כאשר מביא אותה הסרט ad absurdum. לפי מיטב ההומור האלני, המבוסס על העמדה תשלילית, הוא מוכיח כביכול שקיים קיטוב בין אהבה לתשוקה. כאשר אריאל ואנדריו מגשימים את צו תשוקתם, הם נוכחים שאהבתם ומשיכתם ההדדית רבת השנים לא הייתה אמיתית, כי החוויה המינית לא הייתה מוצלחת. כך מקבל הקיטוב בין אהבה לתשוקה אישור.

דקונסטרוקציה של שם המחזה השקספירי

הדיאלוגיזם בין היסוד הדיוניסי ליסוד האפולוני מוכרז מעצם אימוץ וניתוח שם המחזה של שקספיר A Midsummer Night's Dream, תוך המרת המילה Dream בצירוף Sex Comedy, כהתוויית הכיוון הדיאלוגיסטי ומטרוני. הוא מתגרה במוסכמות של המחזה האליזבתני, המתעלם מן המימד הגשמי של האהבה ומרמז שגם במחזה חבויה לאמיתו של דבר "קומדיית סקס", המתיימרת להציג את האהבה כטהורה מחושניות ונובעת מן המטאפיסיקה של הנשמה. עיוורונו של קופידון – אל האהבה המכונף מן המיתולוגיה הרומית, היורה חיצים שגורמים לבני אדם להתאהב – מובא על ידי הלנה כראיה לא רק לכך שהאהבה בלתי תלויה בחושים, כי אם גם להיותה פרי תהליך פנימי־מטאפיסי. אמנם בהקשר הדרמטי של המחזה, הלנה אינה מתכוונת להכללה פילוסופית, אלא מדברת על אכזבתה האישית מעיוורונו של אהובה דימיטריוס ליופייה. עם זאת, התובנה שלה לגבי היות ההתאהבות בלתי חושנית, משקפת את התפישה האליזבתנית, המנתקת בין הגשמיות הארצית לבין האהבה.

סרטו של אלן מתעמת עם נתק זה ותוקף, באמצעות דמויות ומצבים דרמטיים, את ההתעלמות המאולצת של המחזה מן הגשמיות. כנגד המיתוס על חיצו קופידון, המנכס את ההתאהבות לרצון האלים ולפעילות שליחיהם, הוא מעמיד את החושניות של האדם כמרכזית בהסבת האהבה. "הכול בריח", אומר מקסוול, "וריחך מופלא". פעילותם של הפרמונים והשפעתם

הפיזיולוגית על החושים משולבת במומחיות פיסית לגירוי גופני. גורמים ממשיים אלה הם הדומיננטיים בהסבת האהבה, שגשמיותה אינה מקוטבת לרוחניות מטאפיסית, אלא עולה עמה בקנה אחד.

האהבה בין אנדריו לאדריאן שדעכה בתקופה שיחסייהם הארוטיים הוזנחו, מחדשת את כוחה בזכות ההגשמה הגופנית, אחרי שאדריאן קיבלה תדריך מקצועי מדולצ'י, המומחית לגוף האדם, כיצד לרגש גבר. דווקא ההגשמה הבשרית, הנחותה לפי האתוס האליזבתני, מוצגת באתוס ההיפי כחווייה רוחנית, אפילו דתית. למעשה, כל אירועי הסקס החושני הבוטה המתרחשים בסרטו של אלן, מקודשים וזוכים למעמד של עידון רוחני, למרות חושניותם, לא פחות מאירועי האהבה במחזה המתנזר מהוראה בחושניות המפעמת בהם.

שם הסרט יוצר דיאלוג מתגרה עם המחזה לא רק באמצעות המילה sex כי אם גם באמצעות המושג comedy, שכן המחזה מקיים למופת את מוסכמות הקומדיה הקלאסית: סיבוכי העלילה שלו נובעים משיבושים וטעויות רשלניות של השדון פאק (Puck), שליחו של מלך הפיות אוברון (המנצל פגם שנוצר בפרח עקב תאונה שהייתה לקופידון, לשם חיבור בין אוהבים ביוזמתו ולפי שיקול דעתו); הטעויות והכוונות הרעות מגיעות לתיקונן והמחזה מסתיים בחתונה משולשת של הזוגות הנכונים.

כותרת סרטו של אלן כוללת את המילה "קומדיה" במפגין, למרות שלכאורה הסרט הוא תשליל מדויק של יסודות מובהקים אלה של הז'אנר. לא טעויות יוצרות את סיבוכי העלילה, כי אם מזימות מתוחכמות של בני אדם, הנותנים פורקן ליצרניהם האגואיסטיים והדיוניסיים. לא חתונה מסיימת את הסרט, כי אם מוות – מות החתן. למרות שיש באלה לכאורה היפוכה של קומדיה, הוא מתהדר בשם זה וטענתו להיותו "קומדיה" מזמינה לראות את המצב האנושי מתוך התבוננות מרוחקת יותר (detached) מן ההתבוננות האליזבתנית. הוא מרחיב את משמעות הז'אנר, מעלה את רמת ההפשטה שלו ומעמיד אותו לא רק על חתונה, כלומר, חגיגה ארצית בעולם הזה, אלא כחגיגה של אושר נצחי, של המשכיות והתחברות אל קסמו של עולם, מעבר למוות. החתן מת ברגע של שיא ארוטי וכך זוכה להצטרף לאוצר הנשמות המרחפות כאלומות אור לנצח בחדווה ביער הקסום. מן הבחינה הזאת, השם "קומדיה" כמגלם חגיגה דיוניסית של חיים והתחברות לנצח, הולם אותו יותר מן הקומדיה השקספירית.

דיאלוגים בין היסוד הדיוניסי לאפולוני בסרט 'חיוכים בליל קיץ' של ברגמן

הכוונה הדיאלוגיסטית בין היסוד הדיוניסי ליסוד האפולוני מוכרזת במופגן בסרט **חיוכים בליל קיץ** (Smiles in a Summer Night) בעצם ציטוט המילים "ליל קיץ" (Midsummer Night) שבמחזהו של שקספיר בשם הסרט. הוויתור על המילה "חלום" (Dream) הכלול בשם המחזה, מכריז על היעדר כוונת התכתבות עם העולם הלא ריאליסטי, העל-טבעי והקסום שבמחזה.

לעומת זאת, הדיאלוגים עם תפישת הזוגיות, הפוריטניות והצניעות שבכרונוטופ האליזבתני דומה לזו שבסרטו של אלן, ואף מביא לידי ביטוי קיצוני יותר כמה מן היסודות שלו. כמו בסרטו של אלן, בולט הדיאלוגים עם פרמטר הכדאיות ופרמטר המיניות בתפישת הזוגיות, שנעדרים כליל במחזה השקספירי. מערכת יחסים מרכזית בין דמותו של פרדריק אַגרמן (Frederik Egerman), משפטן מצליח בגיל העמידה, לבין אשתו אַן (Anne), בת התשע-עשרה, שנישואיהם לא מומשו מתוך התחשבות הבעל המזדקן בפחדיה של הצעירה, מעמידה את פרמטר הכדאיות הכלכלית והמעמדית שבבסיס קשר הנישואים ואת היעדר המיניות. כאשר מפתה הנריק (Henrik) בנו של פרדריק, את אשת אביו ומממש עמה רגע ארוטי מפואר, שאביו לא מימש, וגם בורח עמה, מקבל הפרמטר הארוטי שבזוגיות את מלוא משמעותו. פרדריק הוא בן דמותו של ליאופולד, הפרופסור המזדקן בסרטו של אלן, שעומד לשאת לאישה את אריאל הצעירה ומזכיר אותו גם מבחינת שחצנותו ויומרנותו האינטלקטואלית. הזמן הסיפורי של הסרט הזה הוא שנת 1900, חגיגת התחלפות המאה. דמות האינטלקטואל המתיימר להבין את העולם לאשורו, ברוח סימן הקריאה המסמל את הפאתוס הוויקטוריאני, תואמת אותו לא פחות מאשר את ליאופולד בשנת 1906. יתרה מזאת, כיוון שאין דמות מקבילה במחזה של שקספיר ואין בו זוגיות עם פערי גיל דומים, נראה שהם פותחו בסרטו של אלן מתוך דיאלוגים דווקא עם סרטו של ברגמן. כך נפתח כיוון דיאלוגי נוסף, גם עם סרט זה, ונוצר דיאלוגים ישיר דו-כיווני.

סרטו של ברגמן נעשה עשרים ושבע שנים לפני סרטו של אלן וניתן לאתר בו יסודות רבים, שעמם אלן מנהל דיאלוג. נראה שהדיאלוגים העיקרי עם תפישת הזוגיות והפוריטניות האליזבתנית והעמדת פרמטרים המקעקעים אותה, משותפת לסרטו של ברגמן ולסרטו של אלן. למרות הקעקוע המשותף, מתנהל דיאלוגים מעניין גם בין שני הסרטים. בכרונוטופ המודרניסטי של ברגמן מועמדת המתירנות כקלקול וכחריג דקדנטי על גבול ההפקרות. פרדריק הנושא אישה צעירה מגיל בנו, הבן המפתה את אשת אביו ובמיוחד השחקנית דזירה (Desiree), המשמשת פילגש של שני אדונים נשואים, פרדריק והרוזן מלקולם, המתחרים על חסדיה, מייצגים בסרט של ברגמן הידרדרות דקדנטית. בדיאלוגים עם התפישת המודרניסטית של המתירנות כדקדנטית, מעמיד אותה אלן כחיובית וכמגשימה את הפוטנציאל הארוטי כטבעי לאדם, אשר מעלה בו את מיטב כוחות הנפש וכן מחברת אותו לקסמו של עולם ולהרמוניה קיומית. דמותה של המשרתת פטרה (Petra) בסרטו של ברגמן, שחווה הארוטית אינה מיוסרת או מוגבלת ומועדת כטבעית ולא כדקדנטית, היא מעין חזות של אתוס ילדי הפרחים, שמגיע לייצוג דומיננטי בסרטו של אלן.

מבקרים שונים, בעיקר ג'וליאן פוקס וננסי פוגל, ראו לנכון להעמיד את הדיאלוגים בין סרטו של ברגמן לסרטו של אלן תוך הצבעה על פרטים משותפים לשני הסרטים.⁹ בשניהם

עולה מודעות לחלופיות תוך העמדת אירוע המייבא לסרט את מוטיב המוות. פרדריק והרוזן מלקולם, המתחרים על חסדיה של דזירה, משחקים ברולטה רוסית ומכוונים אל רקתם אקדח טעון, אלא שכראוי לחיוכי קומדיה בליל קיץ הכדור הוא כדור סרק. מקביל לכך ניסיון ההתאבדות של מקסוול המאוהב באריאל, שמתוך ייאוש יורה ברקתו אך אינו פוגע, אלא רק נשרט, שוב כראוי לקומדיה. גם האזכור החוזר של המוות בבית החולים על ידי מקסוול הרופא ודולצי' האחות, מדגישים את הגורל החלופי של האדם עלי אדמות.

מוטיב החלופיות נוכח גם באמצעות ריבוי שעונים, הממחישים את חלוף הזמן בסרטו של ברגמן ובטקסטים שמעבים את הנושא בשני הסרטים. שירתה של דזירה, המדמה את החיים למנורה שזוהרה מוגבל בזמן ועל כן מוטב ליהנות מהם ככל האפשר. מקבילות אמירותיו של מקסוול בסרטו של אלן "תפוס את הרגע", "חיים רק פעם אחת", בהן מבצבצת האמירה ההדוניסטית "Carpe Diem" ("תפוס את היום"), הנובעת ממודעות אקזיסטנציאליסטית לחלופיות.

ההתחברות הדיאלוגיסטית של שני הסרטים, **חיוכים בליל קיץ ו-קומדיית סקס בליל קיץ**, למחזה של שקספיר משתקמת בסיגור הסרטים בשיקום הזוגיות הנכונה בחיק הטבע הקסום של ליל הקיץ, ובהתכתבות עם חגיגת שלוש החתונות החותמות את הקומדיה השקספירית.

דיאלוגיזם בין היסוד הדינמי לאפולוני בסרטים של ז'אן רנואר

סרטו של ז'אן רנואר (Jean Renoir) **יום אחר בכפר**, 1936 (Partie de Campagne) יוצר דיאלוגיזם עם המחזה של שקספיר בנושא היחסים בין הורים לבנותיהם. הכפייה הפטריארכלית של אביה של הרמייה להינשא לדימטריוס, בניגוד לרצונה ותחת איום של עונש מוות או חיי נזירות, בגיבוי מלא של שליט אתונה, מביא אותה למרד נועז. היא בורחת עם בחיר לבה ואהובה ליסאנדר אל היער, שבו לא שולטים חוקיהם של בני אדם.

בסרטו של רנואר, המבוסס על סיפור של גי דה מופסאן (Guy de Maupassant), לעומת זאת, הבת הנרייט (Henriette) אינה מעלה בדעתה להתנגד למצוות אביה להינשא לאיש שהוא מועיד לה בגלל קשריו העסקיים עמו. הכפייה אינה מתבצעת באמצעות שלטון החוק, כמו ב"אתונה האליזבתנית", אלא כחלק ממוסכמה בורגנית מקובלת, שלפיה לא יעלה על הדעת שבת תתנגד לאביה. יתרה מזאת, הבת משתפת פעולה עם האלימות הסמויה הנכפית עליה

9. ננסי פוגל מציינת לדוגמה, שבשני הסרטים מתרחש גם אירוע של קילוף תפוח, שמטאפורי לחטא הקדמון, ונוכחותו רלוונטית דווקא בסרטים שהפיתוי הארוטי מרכזי בהם. בסרטו של ברגמן מנסה מלקולם להרשים את דזירה בכושרו הווירטואוזי בקילוף רציף של תפוח שלם ובסרט של אלן ממציא אנדריו מכשיר לקילוף תפוח ברצף ומדגים את המצאתו בפני ליאופולד.

ר' ספרה של ננסי פוגל: 157-159, pp. Pogel N. Woody Allen, Twayne Publishers, Boston, 1987.

ונוסעת, בחברת אביה, אמה, סבתה והחתן המיועד, לחופשה של יום אחד בכפר. על אף סלידתה מן החתן המיועד, המבלה את היום בדיג ובשיחת עסקים עם אביה, היא אינה מביעה כל הסתייגות מן הזיווג המיועד לה. שבועה בשטיפת המוח של הערכים הזעיר־בורגניים, היא מוותרת על עצמיותה ועל עמידתה על זכותה הבסיסית לקבוע מי יהיה שותפה לחיים.

עם זאת, תחת השראת הטבע, השובר את האוטומציה של חייה, היא מתמסרת לקסמו. היא שיכורה מן הנוף ומתנדנדת בנדנדה אל על, כשעיני הגברים בכפר מרותקות ליופייה ולחן נוכחותה הנשית. היא נענית להצעתו של בחר כפרי המציע לה שייט בנהר, מתפתה לחיזוריו ומתמסרת לו עד תום. למרות החוויה הגדולה שהיא חווה, היא אינה מעלה בדעתה להתנגד לנישואיה עם האיש שהוריה ייעדו לה ואף מעלימה מהוריה ומחתנה המיועד את אירוע התמסרותה הרומנטית לבחור הכפרי.

הקלקול הזיפני של האתוס הזעיר־בורגני מגיע לביטוי בוטה דווקא בזכות עימותו הדיאלוגיסטי עם האתוס האליזבתני. הרמייה, המורדת באביה מתוך נאמנות לאהבתה, נאמנה לערכיה ושומרת על צניעותה גם ביער, החופשי משלטונם של בני אדם. היא מסרבת לאפשר לאהובה ליסאנדר אפילו להניח את ראשו על "הכרית" שלה בטרם נישואיהם.

הזיווג של האתוס הזעיר־בורגני מגיע למימושו הקולנועי המלא כאשר הנרייט מגיעה עם בעלה לביקור בכפר כעבור שנתיים, והולכת לאתר שבו התמסרה לבחור הכפרי. היא פוגשת אותו שם והוא מספר לה שהוא מגיע למקום זה מדי פעם מתוך געגוע לרגע הגדול שחווה יחד. היא מתוודה שגם היא חושבת כל יום על החוויה הגדולה שחוותה עמו. ובכל זאת, היא אינה מתקוממת, אינה מנסה להגשים את האמת החווייתית שלה ושבה להמשך חייה המשמימים עם הבעל שהוריה כפו עליה. שטיפת המוח הזעיר־בורגנית אינה מאפשרת לה להגשים את האמת הפנימית שלה, שהרמייה האליזבתנית מגשימה בכל מאודה.

הדיאלוגיזם בין המחזה של שקספיר לסרט של רנואר אינו ישיר. הוא נוצר בתיווך **קומדיית סקס בליל קיץ** של אלן. סרטו של אלן מקיים דיאלוגיזם עם סרטו של רנואר ומתכתב אתו בעיצוב קסמו של הטבע, שמעורר באנשים את יצריהם הרדומים. הוא מצטט צילומים מתוך סרטו של רנואר ומאמץ את התשתית הוויזואלית של הסרט. יחד עם זאת, סרטו של אלן מקיים דיאלוגיזם מפותח ורב־פנים עם המחזה של שקספיר, שנידון בהרחבה לעיל.

בנוסף, הסרט **יום אחד בכפר** מקיים דיאלוגיזם ישיר עם הסרט **קומדיית סקס בליל קיץ** וכך נוצר דיאלוגיזם פוליפוני. הנרייט חונקת את התעוררותה החווייתית אל הבחור הכפרי, מתוך התכחות לעצמה ותוך חוסר יושר ורמאות כלפי הוריה וכלפי בעלה. אריאל האלנית לעומתה, נאמנה לאמת הפנימית שלה ומגשימה את צו תשוקותיה ללא מעצורים בתנופת האתוס ההיפי של ילדי הפרחים, שמורד במוסר הזעיר־בורגני של דור ההורים. יתרה מזאת, העובדה שאריאל נותנת ביטוי מילולי גלוי ופתוח לתהליכים המתרחשים בה ולמיניותה, ואינה מתעטפת באצטלה

של צניעות צדקנית, מממשת את היושרה של האתוס ההיפי מול ההכחשה וההשתקה של נושאים מהותיים אלה באתוס הזעיר-בורגני. כך יוצר הדיאלוגיזם חיבור בין מרד הנעורים בצו ההורים, הן באתוס האליזבתני והן באתוס הזעיר-בורגני, ומגשים את פוטנציאל הפרישה הפוליפונית של הדיאלוגיזם.

ציר דיאלוגיסטי נוסף לעושר הפוליפוני באמצעות תשלובת הרמאויות ב-**קומדיית סקס בליל קיץ** שבה כולם מרמים את כולם ובוגדים בבני זוגם דווקא בתוקף המתירנות של האתוס ההיפי. תשלובת רמאויות זו יוצרת דיאלוגיזם עם תשלובת מקבילה בסרטו של ז'אן רנואר חוקי המשחק (La Règle du jeu), הנותן ביטוי לדקדנטיות של החברה הגבוהה בצרפת ערב מלחמת העולם השנייה. התשתית הוויזואלית בסרטו של אלן כוללת ציטוטים מפורשים מתוך סרט זה של רנואר, כגון צילומי תקריב של בעלי חיים בטבע וצילומי מעקב אחרי דמויות באמצעות טלסקופ, שבהם מתגלים אירועי בגידה, המממשים את הקלקול בזוגיות הזעיר-בורגנית.

בניגוד לפסימיות לגבי כוחה של שטיפת המוח של האתוס הזעיר-בורגני ולגבי חוסר התוחלת להיחלץ ממנה בסרט **יום אחד בכפר**, הדיאלוגיזם המעוצב בסרטו של רנואר **פיקניק על הרשא** (Le Dejeuner sur L'Herbe) 1960 יוצר אופטימיות ותקווה של שחרור מאתוס זה, מקלקוליו ומניווני היצרים של האנשים החיים רחוק מן הטבע.

אלקסיס הוא מדען ופוליטיקאי נוקשה, שעומד לשאת אישה בורגנית נוקשה ומתוחכמת כמותו. בעת פיקניק בכפר, לצלילי חליל קסום של רועה עיזים, הוא נסחף לזרועותיה של ננט (Nanette), כפריה סקסית שמגלה לו את חדרות הספונטניות הבלתי אמצעית וההתחברות להרמוניות הטבועות בחיי הטבע. המפגש הטראומטי עמה גורם לו להתחבר ליצריו הרדומים, שהתנוונו בחיי העיר הבורגניים. אף על פי כן, כדרכו הוא ממשיך להתקדם למימוש נישואיו המתוכננים היטב. ביום הנישואים הוא שב ופוגש את ננט ונושא דווקא אותה לאישה, תוך התגברות על האילוצים הכפויים בתוקף הדעות המקובלות באתוס הבורגני.

המבקר הנודע אנדרה באזן (André Bazin) כותב, שבסרט זה נותן רנואר "ביטוי גלוי ופתוח... לקונפליקט בין העולם הדיוניסי לעולם האפולוני, בין המסגרות המקובעות של הקיום השגרתי לתנועה הזורמת של החיים שלא ניתן לעמוד בפניה, בין התפאורה התיאטרונית שנבנתה כאילו אחת ולתמיד לבין התנועה המתמדת של ההתרחשות על הבמה שנותנת לה רוח חיים; בקיצור, בין סדר לאי-סדר."¹⁰

ניצחון היסוד הדיוניסי הזה הוא גם מבע של תוחלת של היחלצות מן המצב הבורגני המרחיק

10. תרגום חופשי מתוך ספרו של אנדרה באזן על רנואר:

Andre Bazin. Jean Renoir. Simmon & Shuster, New York. 1971, p. 298

מובאה זו מתוך רנואר מובאת גם על ידי ננסי פוגל. ר' Nancy Pogel. op.cit. p. 160

את האדם מן הטבע וגורם לו לעוות את יצורו הטבעיים. בדיאלוגים שנוצר בין שני הסרטים של רנואר, הפסימיות לגבי שיממון חייה של הנרייט מתחלפת בהדגשת החיבור היצירי והטבעי של אלקסיס עם ננט.

כמו ב-**יום אחד בכפר** כך גם ב-**פיקניק על הדשא**, הדיאלוגים עם המחזה של שקספיר מתקיים בתיווך **קומדיית סקס בליל קיץ**. הדיאלוג כולל התייחסות נרחבת לעולם הוויזואלי, המעוצב תוך שימוש רב בקומפוזיציה לעומק ותנועות מצלמה מממושכות ורצופות. כמו כן, ריבוי צילומים פסטורליים של חיות בטבע, דגים מתפתלים בתנועה ריקודית במים, דיג, ציד פרפרים וכן מעקב אחרי דמויות באמצעות טלסקופ. הדיאלוג בין הסרטים נוצר גם תוך התייחסות לציורים אימפרסיוניסטיים של התפעמות מן הטבע, לרבות ציורים של אביו של ז'אן רנואר, הצייר אוגוסט רנואר (August Renoir) ושל הצייר מונה (Monet).

המפגש הדיאלוגי בין מחזהו של שקספיר לבין סרטיו של רנואר יוצר דיאלוגים עקיף בשרשור פוליפוני. הוא מתקיים באמצעות הדיאלוג, שכל אחד מהם בנפרד מקיים עם סרטו של אלן ובאמצעותו עם מחזהו של שקספיר. זו התגלמות פרדיגמטית של מהות הדיאלוגים הבאחטיני, שמאפשר שיח בין כרונוטופים מעבר לגבולות של מרחב וזמן, המחדד הבנה של פרמטרים מרכזיים של כל כרונוטופ. הדיאלוגים בין יצירות שאינן מדברות ישירות עם חלום ליל קיץ של שקספיר ויוצרות עמו שיח עקיף בתגובת שרשרת, כמו בא להדגים את אמירותיו הפיוטיות של באחטין על הריבוי האינסופי והבלתי גמיר של פוטנציאל הדיאלוגים כתופעה מרכזית בתרבות.

רקונסטרוקציה ושיקום קסמו של עולם

בניגוד לתחושה הדקונסטרוקטיבית והמקעקעת לגבי זוגיות ונישואים – שיוצר הדיאלוגים בין המחזה של שקספיר לבין הסרטים של רנואר, ברגמן ואלן, כפי שנידון כאן – התחושה שהוא יוצר לגבי קסמו של העולם היא רקונסטרוקטיבית. נתינת משמעות למסתורי היקום באמצעות "תיבת הרוחות" בסרטו של אלן, כמקור למיתוסים חדשים, אינה מקעקעת את היחס אל מסתורי היקום שבכרונוטופ האליזבתני, שמבוסס על יסודות מן המיתולוגיה הפגאנית, היוונית והרומית, אלא משקמת אותו. "תיבת הרוחות", או פנס הקסם הקולנועי כפי שמציאו מכנה אותו, היא המצאה טכנולוגית המסוגלת לחדור אל הפלאי וכך ליצור מיתוסים מודרניסטיים, מקבילים ושווי ערך לסיפורי הפיות שביצירה השקספירית.

אותו צורך אנושי בסיסי להסביר את התווה ובוהו הקיומי, להעמיד אותו כמופלא, יצר הן את המיתולוגיה האליזבתנית והן את המיתוסים של פנס הקסם ואמנות הקולנוע. גם מיתוסים אלה הם פרי היצירתיות של רוח האדם שהסבירה באמצעותם את התווה ובוהו של האהבה באמצעות סיפורים על אלים, פיות, קופידונים ושווים. גם הם נוצרו על ידי התודעה האנושית

והצטברו במהלך התרבות מתוך צורך להסביר את האהבה והרגשות, המעורבלים בנפש האדם. גם הם מסבירים את הבלתי מובן בעולם האנושי, את האהבה העיוורת ואת ההפכפכות בנשמת האדם כפלא הנובע מיסודות קסומים. הדיאלוגים בין הסרט והמחזה של שקספיר מעמיד מקבילה זו בין המיתוסים המודרניסטיים לבין המיתוסים האליזבתיים. נוצרת הקבלה בין העולם העל-טבעי של המיתולוגיה הזאת לעולם העל-טבעי שיוצרת "תיבת הרוחות".

Andrew. That's my *spirit box*. It's as you know kind of a *magic lantern* that penetrates *the unseen world*

Leopold. What unseen world? *Forest spirits*, little glowing things?

Andrew. You can make fun if you want, but you all will admit that there's more to life than what we perceive with our five senses.

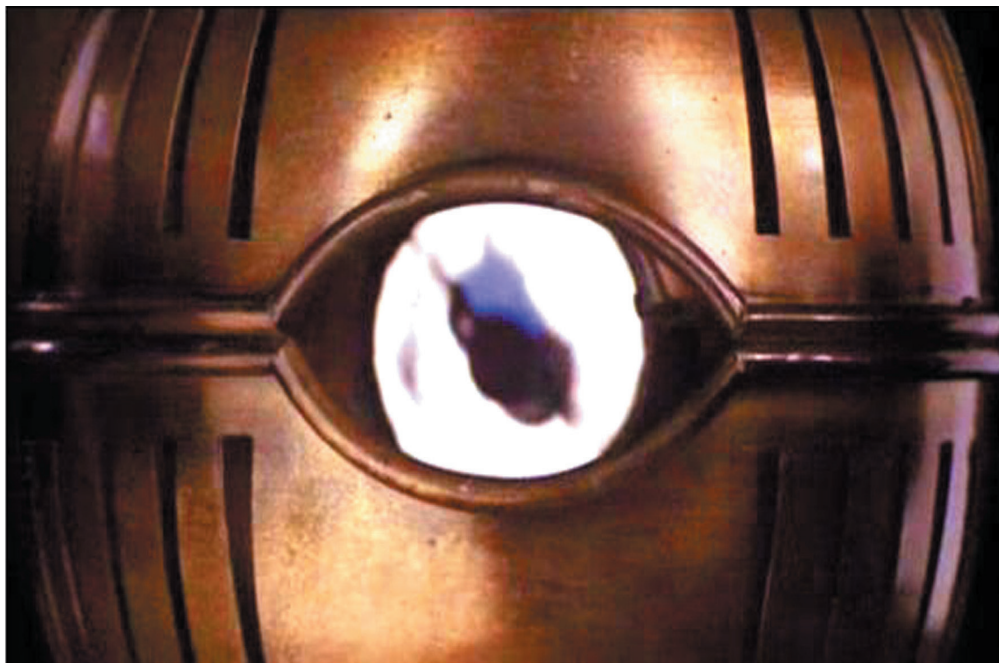
Adrian. Oh I think there is. I've seen these *spirits*, on *summer nights*

Leopold. There is nothing magical about existence. It becomes more understandable every day.

Ariel. I disagree I think if anything can be said to be *magical it's the universe*.

"תיבת הרוחות" (*spirit box*) של אנדריו בסרטו של אלן יוצרת אשליה אופטית, חיזיון שאינו חד-משמעי וגורמת לדמויות לעשות פרויקציה של העולם הפנימי שלהן. היא מייצרת חזיונות הנותנים ביטוי ליחסי התשוקה, הערגה הזוגית, הנאמנות והבגידה בין הדמויות בסרט. היא חושפת לעיני ליאופולד התרחשות עובדתית אקטואלית של הרגע, שבו אשתו לעתיד אריאל, בוגדת בו עם אנדריו ערב נישואיהם. יתרה מזאת, חדירתה אל העולם הבלתי נראה מאפשרת לדמויות לראות אירועים של מפגשי סתרים ביניהם בעבר, בעתיד או במצבים פוטנציאליים, שלא מן הנמנע שיתגשמו. המפגש הזוגי המופיע בחיזיון יכול להיות שחזור של המפגש בין אנדריו לאריאל, שהחמיצו את ההזדמנות להגשים את תשוקתם; הוא יכול להיות חזות של אירוע המפגש העתידי ביניהם, או של מפגשים רומנטיים אפשריים בין דמויות אחרות.

"תיבת הרוחות" היא המצאה טכנולוגית, שיוצרת חזיונות בעלי תוקף אונטולוגי, המועמדים כעובדות אובייקטיביות ולא כיצירה בדיונית או פרי דמיון והזיה. עם זאת, הם לא ריאליסטיים והם פנטסטיים ובכך מקבילים במעמדם האונטולוגי לעולם העל-טבעי שבמחזה השקספירי. במקביל למיתוסים במחזה האליזבתי, גם הם מסבירים את התוהו ובוהו של החוויה האנושית ואת קסמו של העולם. למרות מעמדם כעובדות אונטולוגיות, מרומז מקורם האפיסטמולוגי, שכן החיזיון ש"תיבת הרוחות" יוצר, מופעל באמצעות אנרגיה אנושית. כמו בסיאנס, אנשים מתרכזים, נותנים ידיים זה לזה וכך מתחברים לעולם ספיריטואלי. הריכוז האנושי הוא הכוח



תיבת הרוחות כאנלוגית לפנס הקסם

המייצר את החיזיון ועל כן ברור שבני אדם הם הנותנים משמעות לתוהו ובוהו הקיומי. ההסבר המיתי של היקום אינו חיצוני לאדם ואינו קיים מחוץ לתודעה האנושית.

שיא פעולתה של "תיבת הרוחות" ביצירת מיתוסים מתרחש עם מותו של ליאופולד בזרועות דולצי'. הוא מת ברגע השיא הארוטי. גופו מוטל דומם וחסר חיים, בעוד נשמתו יוצאת בתנועה קלילה וחיונית מ"תיבת הרוחות" כבועת אור זהוב ומצטרפת לכל הנשמות ביער, שמתו ברגעי השיא של אהבתם, ורוקדת יחד עם כל הנשמות המאושרות המרחפות ביער הקסום לנצח. דווקא ליאופולד שהתהדר באמירות פסקניות של תפישת עולם מדעית ורציונאליסטית הופך לחלק מנשמות היער ומטיף להנאה מהכוח הקסום שבטבע. האירוע כולו יוצר מיתוס שהוא שיר הלל לארוס: הנשמות שעזבו את הגוף בשיא הארוטי יוצרות ברית של נשמות המממשות את המארג הקסום של היער. דווקא הן היוצרות את קסמי החיים כמו חיות היער, החרקים, הצמחים והנחל המפכה. כל אלה מקבלים מעמד של גלגולי נשמות מאושרות, שמימשו את הארוס ושינו צורה במותם כהגשמה פנתיאיסטית.

ליאופולד שלא התחתן מעולם, שעמד להיכנס לכלא הנישואים ("קץ התקווה"), זכה להפוך לתמצית של נשמה דווקא בטקס החירות שלו בליל רווקותו האחרון, טרום "כניסתו לכלא". נשמתו פרחת בהגשמה ארוטית שאינה עם בחירת ליבו, אלא עם דולצי', שנענתה לקשר חד פעמי, שהוכרז במפורש כארוס נקי ולא כמקדם ובונה זוגיות. האירוע נותן אישור להתחברות לא מחייבת, לא עם בת זוג נכונה, לא במסגרת הטקס המקודש של הנישואים, ללא התחייבות לנאמנות הדדית בטוב וברע, שרק המוות יפריד ביניהם. המוות מפריד בין ליאופולד לאישה מקרית, שאין לו קשר אליה, ברגע הגשמה של שיא ארוטי ודווקא כך הוא זוכה להצטרף לעולם הנשמות המאושרות שביער הקסום.

הארוטיזציה של העולם יוצרת חיבור בין מוות וארוס, כי הארוס הוא שמעניק לנשמות את רוחניותן ונצחיותן. בסרטו של אלן, הארוס מועמד כנצחי, מיסטי ורוחני, בניגוד למוסר האליזבתני הרואה אותו כארצי, בשרי, שפל, חייתי ובהמי, שרק טקס הנישואין הדתי נותן לו גושפנקא של קידוש ומצווה. מילותיו האחרונות של ליאופולד מקדשות אותו. הוא מתייחס למוות כמעבר למימד אחר. במותו הוא חש שנשמתו הפכה לתמצית טהורה ומשוחררת, שבכוחה להצטרף לכל הנשמות המאושרות של הגברים והנשים שמתו ברגע של אקסטאזה ארוטית. התובנה לגבי חיוב הארוס, שהתרחשות זו מביעה היא שהתרוממות הרוח הארוטית אינה קשורה בזוגיות או בקידוש ונישואים. נהפוך הוא, היא מכריזה שאי־אפשר לכלוא את נפש האדם בתוך מסגרת שמונעת את החופש שלו להתאהב. לא ניתן להגביל את נפש האדם בזוגיות מלאכותית וכפויה. זה הד לתפישה של אהבה חופשית, ארוטיות בלתי מוגבלת ושוויונית לגבר ולאישה, לפי הכרונוטופ ההיפי, בדיאלוגים שהסרט יצר בינו לבין הכרונוטופ האליזבתני. בקומדיה השקספירית, סיום המחזה הוא בשיקום מערכות היחסים הזוגיות בטקסי חתונה,

המקדשים את החיבור הזוגי לתמיד, בטוב וברע, בברית הרת עולם. הסיום בחתונה הוא הבטחה להתחלה חדשה ואישור לחיוב החיים על פי המוסכמות הקלאסיות של הקומדיה. סרטו של אלן, מסתיים במות החתן שלשם חגיגת נישואיו מתכנסת החבורה, בעוד שהחתונה אינה ממומשת כלל. הסיום במוות הוא לכאורה היפוך הציפיות, לפי מוסכמות הקומדיה, אולם למעשה העמדת סיום זה במקום הסוף הטוב, נותנת משמעות חיובית למוות.

הצטרפות נשמתו של החתן אל עולם הנשמות ביער מסייעת לה בזרימה אל הנצח ומאפשרת לה התחברות לכוחות החיים שבטבע. כך היא לא רק משקמת את הציפייה ה'אנרית' לסוף הטוב, כי אם מרחיבה את משמעותה ומחילה אותה אל מעבר לחיי העולם הזה. כיוון שהמוות התרחש ברגע שיא של הגשמה ארוטית, הארוס מקבל אישור ומשנה כוח ומתקדש בטקס של הצטרפות לריקוד פנתאיסטי של הנשמות ביער הקסום. כדורי האור חגים בין עצי היער, מעליהם שמיים בהירים שזורי כוכבים, ומוסיקת **חלום ליל קיץ** של מנדלסון מלווה את תנועתם. היקום כולו מגויס לחגיגה דיוניסית.

רשימה ביבליוגרפית

- בחטין, מיכאל (2008). **כתבים מאוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות**. תל-אביב: רסלינג.
- בחטין, מיכאל (2007). **צורות הזמן והכרונוטופ ברומן**, תל-אביב: דביר.
- גורביץ', דוד (1997). **פוסטמודרניזם**, סדרת מה? דע!, תל-אביב: דביר.
- כאלב, יפה (2009). **וודי אלן במיקוד פוסטמודרניסטי**, תל-אביב: אופטימוס.
- כאלב, יפה (2010). **אלמנטים פוסטמודרניסטיים בייצוג קולנועי**, תל-אביב: אופטימוס.
- Bakhtin M.M. (1993). **Toward a Philosophy of the Act**, Trans. Vadim Liapunov, Eds. Vadim Liapunov and Michael Holquist, Austin, TX: University of Texas Press.
- Bakhtin M.M. (1990). **Art and Answerability**, Ed. Michael Holquist, Austin, TX: University of Texas Press.
- Blake R.A. (1995). **Woody Allen: Profane and Sacred**, Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Blackwell, M.J. (1997). **Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman**, Columbia, SC: Camden House.
- Braudy, L. (1989). **Jean Renoir, The World of His Films**, New York, NY: Columbia University Press.
- Hubner, L. (2007). **The Films of Ingmar Bergman : Illusions of Light and Darkness**, New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Pogel N. (1987). **Woody Allen**, Boston, MA: Twayne Publishers.
- Todorov T. (1984). **Michail Bakhtin: The Dialogic Principle**, Manchester, UK: Manchester Univ. Press.
- Conard, T.M. and Skoble, J.A. (Editors, 2004). **Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy's Wrong?** Chicago, IL: Open Court.

- Girgus, B. S. (2000). **The Films of Woody Allen**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sander, L. (1997). **Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on his Serious Films**, Jefferson, NC: McFarland and Company.
- Schwartz, R.A. (2000). **Woody, from Antz to Zelig: A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work, 1964-1998**, Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Singer, I. (2004). **Three Philosophical Filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir**, Cambridge, Mass: MIT Press.

כתבי עת

- Baron, J. R. (1976). The Phaedra-Hippolytus Myth in Ingmar Bergman's 'Smiles of a Summer Night', **Scandinavian Studies**, 48, pp.169-180.
- Grabowski, S. (1970). Picture and Meaning in Bergman's 'Smiles of a Summer Night', **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 29 (2), pp. 203-207.
- Greenbaum, R. (1982). A Midsummer Night's Sex Comedy, **Films in Review XXXIII**, 8, pp. 487-488.

e-mail: yaffa_cal@smkb.ac.il