

שיח בין מלודרמה מודרנית לטרגדיה יוונית בסרט 'אפרודיטה הגדולה'

תקציר: עיצוב מלודרמה קולנועית מודרנית, באמצעות מוסכמות נרטיביות של התיאטרון היווני הקלאסי, יוצר מפגש בין תפיסות העולם של האתוס הקלאסי לתפיסות מודרניות. כך, מקהלה יוונית לבוש תקופתי אוטנטני מדקמת הרוחרים על מצבן של דמויות עכשוויות, הנთנות בكونפליקט מלודרמי; כך היא מעניקה פאות ושבג טראגי למלוודrama. ז'אנר פופוליסטי זה נטען אףוא בתוכנות שאריסטו מייחס לטרגדיה, תוך רמייה ליסודות מלודרמטיים הרוחשים בטרגדיה הקלאסית.

מילות מפתח: מלודרמה, מקהלה יוונית, סוף טוב, דאוס-אקס-מכינה, אימוץ, תורשה וסבכה.

סרט מז'אנר המלוודrama המודרנית, הנושא את השם 'אפרודיטה הגדולה' (Mighty Aphrodite), יוצר, מעצםשמו, שיח קוונטרפונקטיבי בין התרבות הפופוליסטית של הקולנוע המודרני לבין התרבות הקלאסית של יוון העתיקה. יתרה מזאת, הוא מגיש את המטען התרבותי הקשור לאלת האהבה היוונית בשם העמדת דמותה ראשית העוסקת בזונות. כינוי זונה פשוטה וגסת רוחה, בשם של אלת האהבה מפגיש בין נקלה ונשבג ויוצר הכתבות שmbattatת הנמה ופיחות. תרכיז היופי, המיניות, הנשיות, העידון והשגב, שאלת האהבה מייצגת, מהוחר לזונה, שהמין בשבייה הוא טכני ומתקיים שלא לשם תמורה חומרית.

יתרה מזאת, התואר 'Mighty' (עוצמתי, או כל יכול בעברית) מתקף הצורך השגור God, מחזק את מעמדה האלוהי וכן מעניק לזונה הילה מיתית. יחד עם זאת, הוא מנמק את השגב של האלה אפרודיטה ומרמז על יסודות זנותיים גם בה, וכן מזרים משמעות של דמיון בין מרכיבי החוויה האנושית מעבר למקום ולזמן.¹

במלודרמה המודרנית מובא סיפורו של לנוי ויינריב (Lenny Weinrib)² עיתונאי ספורט שבלחץ אשתו הקרייריסטי מאמץ תינוק, המתגללה לימים הילד מחונן. מתוך התפעמות מן הילד ועקב משבר בחיי הנישואין, מחליט לנוי לגלות את האם הביוולוגית של הילד. כאשר מסתבר לו, לתרדמתו, שהיא זונה במצוועה, הוא חותר להשיבה למوطב, על מנת שבנו האהוב לא יגלה בבוاعت שהוא "בן זונה". בהמשך, ברגע משברי, כשנודע לו שאשתו בוגרת בו, הוא מתנהם בחיק הזונה.

כدرיך המלוודrama מגיע "סוף טוב" אנוס ומאולץ, המאפיין את הז'אנר: אשתו של לנוי מתחרטה

על בגדיתה ושבה אליו לחיי אושר משפחתי עם בנים המאומץ; הזונה נישאת לטיס שמקבל אותה על אף עברה, ולני זוכה לבת הנושא את הגנים שלו, בעקבות מפגש האהבה עם הזונה, שהיא מעלה מהמנה.

עיקר השיח בין המlodרמה המודרנית לטרגדיה היוונית מתקיים באמצעות אימוץ מוסכמתו נרטיביות של הטרגדיה, ושימוש בהן לעיצוב העלילה המlodרמטית. שילוב מקהלה יוונית,³ המתפרקת בתוך ההתרחשויות המlodרמטיות, יוצר מפגש בין דרכי הנרטיב של המlodרמה והטרגדיה: ייצוג תגבות הצופה, פניה ישירה אל דמיות והרחבת המשמעות של האירועים הדрамטיים בתוכנות הגותיות, תפקדים קלאסיים של המקהלה בטרגדיה – משמשים באופן לא צפוי אמצעים לגיטימיים בנרטיב של המlodרמה.

כמו כן, משלבות המlodרמה תחבולות דרמטיות מובהקות נוספות, המקבילות בטרגדיה היוונית: השילוח המשלים מידע על אירועים שאירעו מחוץ לזירה, משמש גם כאן להזרמת מידע המkrם את המlodרמה; הרاؤס-אקס-מכינה (Deus-ex-Machina), תחבולות התערבות האלים, משתמש אמצעי לאילוץ העלילה ולדילוג אל "הסוף הטוב", ההכרחי לפי מוסכמתה המlodרמה.

בנוסף, משלבות המlodרמה דמיות מתוך המיתולוגיה היוונית, כגון, קסנדרא (Cassandra), שנבאותיה השחרורות משמשות בתיארון היווני אמצעי לקידום חזיות קודרות, פוגשת את הדמיות המודרניות ויוצרת ציפיות לגבי התפתחות סכבי המlodרמה; טיריזיאס (Tiresias) העיוור, שראיתו המפוכחת משרותת את שלב המודעות (epiphany) במבנה הטרגדיה, משמש כפוקח עיניהם של גיבורי המlodרמה. עצם השימוש בין הדמיות המיתיות הנשגבות של התיארון היווני לבין דמיות וنمוכות של המlodרמה המודרנית, לרבות סרסו, מתאגראף וכותב ספרות, הורס גבולות בין נסגב לנקלה, בין תרבויות גבואה לתרבות פופוליסטית.

המאמר עוקב אחר השיח בין דמיות מתkopת יוון העתיקה, הנושאות את תפיסות העולם ואת האוריינטציה הקיומית של הצלבות זו של זמן ומרחב בין דמיות מן הכרונוטופ⁴ (chronotope) המודרני. נקודות המפגש הדיאלוגיסטי בינהן מאפשרות להתקנות אחר הלבוש שאותן חוות יסוד אוניברסאליות מקבילות, מעבר למרחק התרבותי בין שתי הסוגות.

שילוב מקהלה יוונית במלודrama מודרנית

במהלך הסרט 'אפרודיטה הגדולה' משלבות תשע-עשרה הופעות של מקהלה, המתפרקת לפי מוסכמות התיארון היווני העתיק. הן ממסגרות את הסרט, מופיעות בפתחתו, מרכזיות בסיגרו ומשלבות בצדורה מאוזנת בכל מהלכו. מתוך תשעה-עשר המפגשים בין המקהלה לבין האירועים בмелודrama המודרנית, המקהלה מופיעה עשרה פעמים בזירת האMPIתיארון. דמות הראשית בмелודrama מגיעה אל זירת האMPIתיארון שלוש פעמים. המקהלה ודמיות קנוניות של



המיתולוגיה היוונית מופיעות בלבושן המסורתית שבע פעמים נוספות במרחבי ניו-יורק. נוכחות מסיבית זו של תרבות יוון העתיקה במרחב המודרני, שבו מתרחשת המלודרמה, מפירה כל ציפייה ריאלית ומטפיה בנווכותה הקונטראפונקטית.

בכל אחת מההופעות הללו, המקלה שומרת על תפקידה הקלאסית בטרגדיה היוונית ופעילה אותו לגבי המלודרמה המודרנית. היא מנצלת את יכולתה הנרטטיבית להעшир את ההתרכשות המימיתית במידע סיפורני ישיר, שלא נראה על המסך, וכך ליצור מתח וציפיות; היא מגיבה על העילילה ומקפת את הרהוריו הדרמיות, משוחחת עמן, מנתחת את המצב הדרמטי ומשיאה להן עצות. עם זאת, המקלה אינה מתערבת באירועים המלודרמיים, אינה כופה על הדרמיות את עמדותיה והן פועלות על בסיס החלטותיה העצמאיות.

המקלה מתבוננת בעילילה המלודרמית מתוך הגותית ופילוסופית, ומרחיבה את משמעותה התרכשות במיללים מפורשות ובאמירות אידיאיות ופרשניות. לצד הערכים המוספים שהופעות המקלה והדרמיות המיתולוגיות תורמות לנרטיב, הן ממקרות את השיח בין התקופות. ההתבוננות במפגש בין הכרונוטופ העתיק, שיצר את הטרגדיה היוונית וערכיה כתולדה של תנאים של זמן ומרחב, לבין הכרונוטופ המודרני, שיצר את המלודrama כתולדה של התנאים בעולם המודרני, נעשתה במאמר זה תוך התחקות אחר הופעות המקלה ודמיות מן המיתולוגיה היוונית במהלך הסרט.

על רקע זירה של תיאטרון יווני עתיק באתר ארכיאולוגי אוטנטיק בסיציליה שבאיטליה, בעיר טאורמינה (Taormina), עלולים חברי המקלה עוטי מסכות בתלבושים תקופתיים. הם מדקלמים בדיקציה פיטות, במשקל הקסטראם ובגינונו תנועה ותנועה מגזימים, שהיו מקובלים בתיאטרון הקלאסי של יוון העתיקה. בדבריהם ניתן ביטוי לדמיות כגון, מנלאס, הלנה ואכילס, מתוך 'אליאדה ואודיסיאה' של הומרוס, וכן לגורלן המר של דמיות מטרדיות מרכזיות: 'אדיפוס', 'אנטיגונה ומדאה', שנמנמק בראשות האלים או בכישלונם בבריאת אنسות פגומה ולוקה בחסר.

לשם התבוננות בכישלון האלים בניסיונות לברו אדים בצלםם, מציע ראש המקלה להתבונן דוקא בסיפורו של פרוטוגניסט של מלודrama מודרנית, לני וינריב. הוא מכנה את סיפורו "יווני ונצחי כגורל עצמו". העמדת הרצף בין דמיות קנוןיות של הטרגדיה לדמותו של לני, מוסיפה פאות ושבג טראגי לדמותו וליתר הדרמיות במלודrama. היא מייחסת להן נצחיות וכך מעניקה לסיפור המלודרמי את התכונות שאрисטו מייחס לפואטיקה למיזיס בכלל, ולטרגדיה בפרט, תוך כדי רמיזה ליסודות מלודרמיים בטרגדיה הקלאסית.

הרץ הקולנועי, המכמיד במעבר ישיר הופעה טקסטית של מקלה על סמןיה וגינוניה למפגש חברתי בمساعدة ניו-יורקית מודרנית, יוצר חיבור דיסוננסי. לני מצוי בكونפליקט מלודרמי עם אשתו אמנדה, שroxaza לאמצ'יל'ן כדי להימנע מהירין שעולול להפריע לקרירה

שללה. הוא, לעומת זאת, רוצה להפיץ את הגנים שלו בעולם וمعدיף להולד יلد מזרעו. הוא גם מצביע על הסכנה באימוץ ילדים, שאין לדעת את התורשה הגנטית שלהם. הם גם עלולים להתגלות כפושעים ורוצחים את הוריהם.

מיד מופיעה שוב המקהלה, וכן הדמיות מתוך המזהה 'אדיפוס', לאיאוס (*Laius*) ויוקסטה (*Jocasta*), המספרים על בנים. נוצר קשר ישיר לטרגדיה של הילל האומץ, אדיפוס, שהרג את אביו מולדתו לאיאוס, ושכב עם אמו יוקסטה, בלי לדעת שלאו הוריו הביוולוגיים. בתגובה, יוצרת המקהלה חיבור למילודrama מודרנית ומזכירה פסיכולוגים, שתורתם נבנית על 'תסביך אדיפוס', 'Mother Fucker', שבסורת אוטומציה של

משמעות הקללה ומעניקה לה מעמד מיתולוגי נשגב, מעצם ההיבור למעשה אדיפוס באמו. בתקופת תפקידה כתבית תהודה להרהור הצופים, נרתמת המקהלה לפענוח המוטיבציות הפסיכולוגיות של הדמיות במילודrama. כך למשל, היא שואלת אם עצם הרצון לאם, או

להולד יلد, אינם מעידים על ריקנות במערכות היחסים הזוגית שבין בני לאמנדה.

הكونפליקט בין אמנדה, שרצחה לאם יلد כדי לחתת קידימות לקריירה שלה, ברוח פמיניסטית מצויה, לבין בני, שרצו להפיצו את הגנים שלו בעולם כחילך מציר גברי טבעי, לפי המוסכמות הפסיכולוגיסטיות הרוחות, נידון על ידי המקהלה כאילו היה חלק מן האתוס הקלאסי. היא גם יוצרת מפגש דיאלוגיסטי בין תפיסת הגורל, המונעה את הטרגדיה של אדיפוס, לבין תפיסות פסיכולוגיסטיות ונטיות סוציאליות אופנטיות המונעות את המילודrama.

בצמוד להחלטתו של בני לגלות את הזחות של אם בנו האומץ, נשמע קול רעם מתגלגל והמקהלה מזיהירה את בני לבב יפעל. הוא עולה אל זירת האMPIתआטרון העתיק בלבדוoso הרגיל, כאיש המאה העשרים, ומתעמת עם חבריו המקהלה העטויים גלים ומסיכות ומוזהרים אותו מפני מחשבותיו וסקרנותו, כאשר הכווריאוגרפיה כוללת תנועותCIDONIMIM מרשימות וmaiIMOT. לשיטתם, סקרנותו של האדם היא מקור כל הצרות וモטו ש'כלבים רובצים ישארו רודומים'.

המפגש הזה בין בני והמקהלה מציג קונפליקט יסודי בין תפיסת העולם המודרניסטי לבין תפיסת העולם הרווחת בטרגדיה היוונית, שבה הסקרנות נתפסת כשלילית, והרצון לדעת – כהיבריס. המקהלה מציעה לנדי לא לדעת, תוך התכתבות אינטרא-טקסטואלית עם העצה לאדיפוס לא לחזור את סיבת המגפה שפרצה בתבוי. לנדי רואה בזוכתו לחזור תופעה אימנתית לאדם וועמד על זכותו המולדת לפועל לפי מיטב שיפוטו, כאדם שעבר סוציאלייזציה מודרניסטית. למרות אזהרות המקהלה, לנדי מגיע למשרד האימוץ ומצליה, בעורמה ובנגזוד לתקנון, לעיין בתיק האימוץ. במפתח מופיע משרד האימוץ ראש המקהלה, ושלא כמקובל מסיר את המסתה, המייצגת את תפקידו חמוץ כראש מקהלה שאינו מגיע לקרה עם הדמיות. פניו האנושיות מתגלות כאילו במטרה ליצור קרבה עם בני, ולהציג אותו לשיחה אינטימית. הוא

ambahir leni shaganibat tik haaimoz hoa uverb ul hok, ar leni unoña sheho a poul besh "hok ulion". crk ntskr aintertekstual bi leni libin antigona. hoa hper at hok madrina besh "hok ulion", brzono lgilot at am bno hamoam, vailo hia hpera at hok hamel besh "hok ulion". urd qdoshet hema.

התיחסות ל"חוק עליון" מושתפת לשתי הדמויות המימדיות, אף כי אחת בהאה מן האטוס העתיק ושנייה מן האטוס המודרניסטי. לפי האטוס העתיק, הביטחון העצמי המוחלט של אנטיגונה בערכיה הוא חטא ההיבריס, ואילו באטוס המודרני, הביטחון העצמי של לני בערכיו נתקף כהגשמה נכונה של זכותו הקיומית, שלפיה אדם קובע את מהותו כסדר כל הכרעותיו במופריו

בתוקף תפקידו הנטיבי כראש המקהלה, הפועל במקורה זה בתוך עולם בדינו של מלודרמה, זוכתו וחובתו לחשאל לגבי מנייעו של לנוי ולבחון את מהותם. כך נוצר שיח בין שתי תפיסות עולם, המציג את כברת הדרך שעברה האנושות. כראש מקהלה, המתפרק במלודרמה, הוא ממלא את תפקידו הקלסטי בהتابוננות במניעו של לנוי ומעניק להם משמעות פסיכולוגיות ברוח התפיסות המודרניות. הוא מבהיר לנוי שמניעו לגילוי האם נובעים כנראה מפנטזיות מיניות לגבי אותה אם, לאור המשבר ביחסי הזוגיות שלו עם אמנדה. במתן משמעות זו, מעשר ראש המקהלה את המלודרמה בתחכוליה המשחה את תשומת הלב של הצופה, ומעודדת אותו להיות פעל במתן משמעות להרשות ובഫסקת מסגנות.

לאחר מאמצים, כאשר לנו מצליח להשיג את מספר הטלפון של לינדה, אם בנו, ומתברר שהיא עוסקת בזנות, נגלית אליו קסנדרה⁵ ומזהירה אותו מפני התקומות אל הזונה. אזהרתה מגבירה אצל הצופה את החרדת גודלו של לנדי. נוצצת אידוניה דרמטית, שכן לנו, חי בעולם של מלודרמה מודרנית, אינו מתייחס ברצינות לדבריה, מתווך יחס סטריאוטיפי למושג 'קסנדרה' בשגרת הלשון המודרנית, כראאה שהזרות ולא כנבאה שנובאותיה מתגשות. כך נוצר מפגש בין האמונה המיתית בנבואה, הנובעת מהתפישת עולם על-טבעית באתוס העתיק, לבין השימוש השוחק במושג 'קסנדרה' כשלוגר דיבור יומיומי בעולם המודרני בהוויה המודרנית.

למרות האזהרה של קסנדה, לנִי מצאצל לリンדה מהדר העבורה שבביתו. תוך כדי חיגג, שוב מתגללה ראש המקהלה בלבושו הטקסי מעבר לשולחן. גם הוא, כמו קסנדה, מייעץ לו להימנע מן הקשור עם הזונה, אף כי איןנו כופה עליו דבר ואף מושיט לו בעת הצורך עיפרון וועזר לו לרשום את פרטיו המfangש המתוכנן.

האיקונוגרפיה המודרנית, הכוללת שיחת טלפון, הוושט אביזר מודרני (עיפרון) והעובדת שראש המקהלה מזוכר ארטרים במנחטן העכשווית (מלון פלז'ה), יוצרת הומו. הוא מתפרק כראוי לראש מקהלה שמעלה הרהורים, אך אינו מתערב בפעולתה של הדמות. השיחה בין לני לראש המקהלה תורמת תחביבה נרטיבית נוספת. היא מאפשרת לתת ביטוי ממופש להרהוריו

שלبني תוך כדי התקשרות הטלפונית עם הזונה.

מוסכמה נרטיבית של התיאטרון היווני נرتמת לייצוג מחשבות של דמות מודרנית, צורך נרטיבי חוני שהקהלנו המודרני מփש רצפים כדי למלא. באלה מידת ניתן לראות בשיחה "יצוג של הרוחרי הצופה לגבי מעשהו שלبني. האירוע המלודرامטי מתעשר בהיבטים אלה באמצעות השיחה עם ראש המקהלה.

למרות כל האזהרות,بني מגיע אל ביתה של לינדה, מתחזה ללקוח המבקש את שירותיה ואז מדבר על לבה לשנות את אורח חייה. היא מסרבת לשם עצמו, מגרשת אותו ומהזירה את כספו. תחת הרושם העוז שלו מהפגש הזה, מתבונןبني בבנו המאומץ מתוך מודעות שהילד המופלא שהוא גדול ואוהב הוא בן זונה. על רקע אידוע זה נשמעת התפרצות קולית של המקהלה, המזהירה אותו לבל ימשיך את קשריו עם לינדה.

אל זירת האMPIAtROn מגיע שליח ומספר בפתואס על צלצolio החוזרים של בני אל לינדה, שלא זוכים למענה, והוא נאלץ לאروب לה בפתח ביתה. במחזה היווני תפקידו של השליח הוא לדוח על התחרחות הרות עולם, כגון חדשות משדה הקרב, ניצחונות או מפלות. השימוש בטון פאתי ובלשון נסenga把他 אצלו כאן כדי לדוח על "שדה הקרב" של בני, בשידolioו הכוושים לזכות בשיחה עם לינדה, יוצר אפקט קומי. הוא מציג את הפער בין השגב ורמת הרצינות של הטרגדיה לפופוליזם של המלודרמה. עם זאת, דוקא השימוש בטון הפאתי יוצר דיאלוגים ביניהם. הוא מעניק מעמד נשגב והרה עולם למצוקתו של בני ולצלצולי הטלפון שלו. מודגשת חשיבות האירוע, שכן למפגש זה יש ממשמעות גורלית עבورو.

אחרי שלוני מצליה לפגוש את לינדה ולשכנע אותה לעזוב את מקצועה ולשאוף למקצועה הוגן ולהחיי משפחה, הוא מואשם על ידי המקהלה ברצון לשלוט בחיה של לינדה מתוך היבריס (hubris). התגוננותו מפני ההאשמה זו מאפשרת לו להעמיד את המוטיבציה שלו ברמה הקוגנטיבית. הוא טוען שכונתו לשנות את חייה של לינדה נובעת מרצון לספק לבנה המאומץ אמא שלא יתביסษ בה כאשר יותר לו לגנות את זהותה. הצופה יכול להבין מוטיבציה זו גם ללא השיח של בני עם המקהלה, אך ניסוחה המפורש מעבה אותה ומגינד אותה לתפיסט המוטיבציה כאילו היא היבריס.

הרצון לשנות את חייה של הזונה הוא הומניסטי ונטוע באמונה המודרניסטית בחינוך, באפשרות לשנות את מצבו של האדם, שכן מצב זה הוא פרי של תורשה וסבירה, ולא של גזירה חיונית. זאת לעומת התפיסה העתיקה של גורל, כמו שנקבע על ידי האלים. פעולתו של בני מתרפרשת על ידי המקהלה כהתערבות של האדם במעשה האלים, שקבעו את גורלה של לינדה. לשיטתם, עצם ההתערבות הזאת נובעת מיצר שליטה ומיהורה, ככלומר, מהיבריס.

קסנדרה מתפרצת לזרת המקהלה ומזהירה את בני מפני סכנה הנשקפת לו. הוא חושב שהיא מתכוונת לסכנה רגשית, שמא יפתח רגשות אל הזונה, בעוד היא מדגישה שהסכנה היא

مالיליות פיזיות. ואכן, האירוע שהוא חזה מתקיים. אני פוגש את הסرسור של לינדה במועדוןليلה, ומנסה לשכנע אותו לשחרר אותה מן הקשר המקצועית אליו ולשנות את אורח חייה. תוך כדי עימותים אלים איתו, מתגלה במפתיע ראש המקהלה לבובשו הטקסי, מעבר לדלפק ההגשה של הבר, על רקע המשקאות החריפים. תוך היפוך קוטבי לעמדותיו הקודמות, הוא מעורדר הפעם את לני להפגין כוח ולעמוד על שלו במאבק מול הסרסור, תוך הדגשת החשיבות של הצלת אם בנו המאומץ. אני מתחמק מההערכותיו, אך כנראה מושפע ממנה, שכן הוא מעונם פנימה כנגד הסרסור ומSIG את מטרתו. עידודו של ראש המקהלה לפועל בעוז בעימות עם הסרסור משיק את תחשות הצופה, הרוצה בהצלחתו של לני, מתוך הזדהות עם מטרתו בשינוי אורח חייה של לינדה. ביצוג זה של רצון הצופה מגשים ראש המקהלה את תפיקודו המוקובל בתרגדיה.

הופעתו של ראש המקהלה במועדוןليلה, על רקע דלפק ההגשה של משקאות חריפים בתאורה האפלה של הבר, יוצרת חיבור בין הכרונוטופים, בעצם המפגש האיקונוגראפי בין הדמות בלבוש מסורתית של יוון העתיקה, לבין הרקע של מאורת היינותו של בר מודרני והאוירה שבו. נוכחותו באתר ההתרחשות של המלודרמה המודרנית ממסת את תפיקודו ביחסו דיאלוגיסטי בין הכרונוטופים. הוא אווחז בידו את המסכה ומדבר אל לני בפנים חשופות, ובכך מפגין כלפיו אינטימיות כראוי למוסכמת המלודrama. הוא מזכיר את אכילה וגבורתו בדרך להפיח עוז רוח בלני, ומחבר בין הגיבור המיתי של הומרוס שנלחם במלך טרויה, לבין לני, האנטיגיבור בעימות עם סרסור ועולם פשע שפל ונמוך.

כדי להחזיר את לינדה למوطב, אני משדר אותה לכוון, מתארף מצליה. הוא מציג אותה בבחורה תמיימה שהולכת לכנסיה, עובדת בספרית וכשחניתה בסרט 'רישימת שנידלר'. הם נפגשים ומתיילים ברוחבות ניו יורק ולפתע נראית המקהלה על רקע צילומים שרה שיר רומנטי על כסם האהבה. פס הקול של המקהלה השורה נשמע על רקע צילומים המראים אותם מhalbכים בנוף האורבני של העיר ניו יורק. מרשימים במיוחד מראה היכיר שמתגלה בה פיסול בסגנון יווני קלסי, המתחבר לכאהora למקהלה היוונית, ומחזק את נוכחותה ואת שיוכותה כביבול לני יורק.

אולם שירות המקהלה נמשכת גם על רקע כניסה לבחן משחקי מחשב ממוכנים ומכונות מזל, המאפיינים את המרחב המודרני ומהווים ניגוד צורם לנוכחות הקולית של המקהלה. נוצר מפגש איקונוגראפי לא צפוי בין המקהלה היוונית לבובה המסורתי האותנטי לבין העיר ניו יורק, שבה מתறחת המלודrama. הופעת המקהלה בה, מפירה כל ציפייה ריאלית ומפתיעה בנוכחותה הקונטראפונקטית למרחב המודרני.

בתגובה לשיח המלודרמטי בין לינדה לכוון, מופיעה המקהלה באMPIתיאטרון העתיק, כתיבת היהודית למפגש הרומנטי, מאשרת את הקשר וمشקפת את תגובת הצופה.



המקהלה היוונית מהללת קשר רומנטי של דמויות מן המלודרמה המודרנית

התפעמות מ"קסם האהבה המהנטת", הנركמת בין המתאגרף לילנדה, מבטלה פעירים של זמן ומקום ויוצרת מכנה משותף בין מלודרמה מודרנית לדrama עתיקה, מעבר לכורנותופים. המקהלה נותנת ביטוי לתהווה החיוונית שנוצרת ולתקווה לשיקומה של לינדה, במילימ פיות על "אהבת אמת מרענתת כאביב" ברוח האודה על כוחה של האהבה שאומרת המקהלה באנטיגונה. למרות זאת, קיים מתח בין ציפיות הצופה כי תתגלה התרמית שביסוד מערכת היחסים לבין התפעמות מ"אהבת אמת", שהמקהלה מביאה.

ראש המקהלה מטיל ספק בסיכויי ההצלחה של לנדי במשימת שידוך הנבנית על שקרים. במלודרמה רוחחת דמות התככן, המתמן את העלילה על פי רצונו תוך כדי הטעית האחרים ואין לגביה מטען שלילי עמוק. לנדי, המכונן את חייה של לינדה ואת חייו של המתאגרף, מבצע מניפולציה בשניהם תוך הפגנת שקר ותיכנות קטנות. העובדה שהצופה יודע על קר והדמויות אין ידועות, יוצרת אירוניה דрамטית, המעשירה את המלודרמה.

נראה שהמקהלה מצטרפת לתחבולה נרטטיבית זו, שכן היא והצופה שותפים לדיעה שלני משקר וננהנית, כמו הצופה, מעודף הידיעה. בכך היא יוצרת ברית עם הצופה, שרווצה בהצלחת השידוך ומוכן להבליג על השקך. היא גם מלאת את תפקיד החקירה הקלאסית כנותנת ביטוי לרגשותיו של הצופה. עם זאת, המקהלה מגנה את עצם הניסיון לעצב את חייה של לינדה. בכך מתחדר שוב המפגש הדיאלוגיסטי הבסיסי בין האתוס המודרניסטי, שלפיו פעילות, השתדרות, יוזמה היבריס — מעשה שאינו ראוי לאדם, חטא ויומה לשחק את האלים, שרק להם הזכות לעצב את גורלם של בני אדם.

קסנדרה מופיעה ומודיעה בדרמטיות על חיזיון שהוא באקוּפּוֹלִיס. עצם הופעתה מעוררת דאגה שמא היא בא להסביר את השמחה על הזוגיות בין לינדה למתאגרף, אך במקומות זאת היא יוצרת חזות וציפייה לגבי המשך העלילה, וכך מרחיבה את הפרישה העליילית. ואכן, ליד מסעדה יוונית בשם 'אקוּפּוֹלִיס', לנדי פוגש קבוץ עיור. זה קורא לנדי בשמו, מפגין ידע לגבי משפחתו, ומגלה לו שאשתו בוגדת בו, תוך תיאור מפורט של מעשה הבגידה. מסתבר שהוא טירזיאס⁶ המיתולוג, בעל היכולת לראות את האמת. על כן המידע המפורט שביפוי על בגדית אמנדה מתתקבל בדבר אמרת. כושרו לראות את האמת מנוצל לגילוי בגדיה בנאלית ומצויה שגולשת לתיאור פורנוגרפי. השלב האפיאני (ההבנה) בטרגדיה מיוצג כאן בגילוי מידע וርילוטי. התגלמותו של טירזיאס בדמות קבוץ מוריידה את שבג הדמות החיבור בין האקוּפּוֹלִיס, שמקדשי אלים מצויים בה, למסעדה יוונית מצויה בניו-יורק, יוצר מפגש קומי ומהוה יצוג עלוב ומרוקן של העולם העתיק במציאות המודרנית. המקהלה מתפללת לכל זオス, בעקבות המידע על הבגידה של אמנדה בלני. קולו המוקלט של זオス נשמע מתוך משיבון, מודיע שאיינו בכית וمبקש להשאיר הودעה. בטרגדיה יש אמונה

בכוחם של האלים ועל כן המקהלה פונה אל זオス שיתעורר בסיכון שנוצר בעילילה. הצגת האל Kami שאינו זמין מעמידה את היחס של החברה החילונית אל האל ומקעקעת את תום הלב האמוני, לפיו האל מאמין לתפילה האדם בכל עת ובכל מצב.

איקונוגרפיה מודרנית של שימוש במשיכון בהקשר של תפילה מלאת פאות, יוצרת מפגש מפתחי וקומי. עצם החיבור בין המקהלה ופאתחות התפילה עם היסודות ההומוריסטי, מנמק את תפיסת האל. הוא דומה לכל לקוח של חברת טלפונים. המקהלה מייצגת את האמפתיה של הצופה, שמזדהה עם הגיבור הנבגר על ידי אשתו. הפניה אל זオス היא בקשה להתערבותו "האל מן המכונה" ויצירת ציפייה שזה יקרה.

הסוף הטוב של המלודרמה והדאום-אקס-מכינה (Deus-ex-Machina)

לני, הפגוע מבגידת אשתו, מתנחם בחיקה של לינדה. הוא מגיע אל זירת האMPIתיאטרון וראש המקהלה שואל אותו על טיב היחסים הארוטיים עם אישה מקצועית ומנוסה, ומבטא בעצם תחששות הצופה, הסקרן לגבי חוויתו הייחודית של לני. אבל לנוי אינו משיב לשאלתו ובאופן בלתי צפוי, ללא קשר לרצף הסבבוי שנבנה עד שלב זה במערכת יהסו עם אמנדה, הוא אומר שהוא מתגאגע אליה.

מיד עם הזכרת שמה, אמנדה מגיעה אל הזירה ורוצה להתפיס. הם מתנשקים ובתגובה על השינוי הבלתי צפוי והמאולץ, חברי המקהלה הופכים את מסיכות הקרטון שעלייהן הבעת עצב לצדרן השני, שעלייהן מצוירת הבעת שמחה. בכך מאשרת המקהלה את העלילה השרירותית,





המתווענת באופן מלאכותי, דבר המאפיין את המלודרמה. מסכות הקרטון במקומות מסוימות העור הקלאסיות של המקהלה, תואמות את התרבות הפופוליסטית של המלודrama ואת תחפוכותיה המלאכותיות.

תחבולה זו, המאלצת את התרחשות הגיע אל הסוף הטוב, היא המוסכמה המובקה ביותר של המלודrama. היא דומה לתחבולה מקובלת בתיאטרון היווני, הדאוס-אקס-מכינה (Deus-ex-Machina). זהה התרבות האלים, המתבצעת באמצעות מכונה היורדת אל זירת התיאטרון. האלים, שאינם מרצוים מהלך התרחשות הנוגד ערכיהם, קופים על התרחשות מהלך שאינו נובע מהכוונות הדרמטיים הפועללים בнерטיב.

בנוסף להפעלת הדאוס-אקס-מכינה לצורך אילוץ מערכת היחסים המלודרמטית בין בני לאמנדה, והולכתה הכהפיה אל הסוף הטוב, היא מגויסת פעם נוספת, לאילוץ שנינו אורה חייה של לינדה. הפעם מכריז ראנש המקהלה במפורש על השימוש בתחבולה זו. הליקופטר, שתקלה טכנית חלה בו, נוחת נחתת חירום בשדה, במקביל למוכניתה של לינדה, וטייס יורד מממנו.

הוא עולה למוכניתה, מתאהב בלינדה ונושא אותה לאישה למרות עברה כזונה.

מכיוון שבמהלך העלילה הטבעי נכשל הניסיון של בני למצוא גבר שיישא את לינדה ויוציא אותה מאורה חייה כזונה, הדרך היחיד להגעה לסיור הרצוי למלוודrama היא לכפות על העלילה מהלך שרירותי. נחתת החירום של ההליקופטר במקום ובזמן הרצויים לעלילה, ממשת את מוסכמות המלודrama, המתירות אילוצים מלאכותיים.

נחתת האונס של ההליקופטר היא מיושן קולנועי מבריק של הדאוס-אקס-מכינה. במקור זה היה מתכוון שהורד ממעל אל זירת האMPIתיאטרון ומשינה את מהלך העלילה. אילוץ העלילה, שאריסטו מגנה מאד ב'פואטיקה', מתקיים במלודרמיה המודרנית כל הזמן ללא מעוררים ובלי לקרוא לה בשם. כינויו בשמו המפורש בסרט מצבע על מקורות הקלאס, לאור שימושו השגור בתיאוריה של הנרטיב המוודרי.

באיקונוגרפיה מודרנית מתמשת המכונה האלוהית בדרך הומוריסטית באמצעות הליקופטר, שאינו אביזר הפקה, כמו שהמכונה האלוהית הייתה בתיאטרון הקלאס, אלא חלק מן האיקונוגרפיה המודרנית המצווה. כמו כן, נוצר קשר דיאלוגיסטי בין שם הסרט, שמעמיד את לינדה כאפרודיטה, לבין ההחלטה הנרטיבית שהאל "הירוד מן המכונה" הוא הרاوي לאלה היופי ולא מתארף פשוט עם, שלני ניסה לשדר לה.

המקהלה בזירת האMPIתיאטרון מודיעעה על סוף "המחזה", אולם טירוזים מתפרץ אל הזירה ומוסיף מידע שרק הוא יודע, בדבר הריונה של לינדה בעקבות מפגש האהבה שלה עם בני. כשנה אחר כך נגשים בני ולינדה באקראי בוחנות צעוזעים, כשהיא קונה צעוזעים לבנו המאומץ, בנה הביוולוגי של לינדה, והוא מוליכה עגלה עם תינוקת רכה, בתו הביוולוגית של בני. שוב נוצרת אירונית דרמטית, שכן הצופה יודע שלינדה מגדלת את בתו של בני, וכי היא

מסתירה ממנה את העובדה זו. אירוניה זו מתחספת לאירוניה הדרמטית הנובעת מן העובדה הידועה לצופה, שלני מגדל את בנה של לינדה ומסתיר ממנו את המידיע. סיום הסרט, שהיה סגור למדי אילולא מידע זה, נשאר פתוח ומהדרדות בו אפשרויות שונות.

המקהלה נתנת ביטוי מילולי לאירוניה הדרמטית ונוננת משמעות חיובית ואופטימית למצבו של האדם בעולם רב התהיפות. היא מסכמת ש"חחים לא יאומנו: הם ניסים, עצובים ומופלאים" ושרה שיר הלל לחיים האלה דוקא, כשבחריה רוקדים את שיר הנושא של הסרט 'when you're smiling'.⁷ במופע המרהיב של המקהלה מושלבים לシリוגין כל הסיפוררים, שבסיגור הסרט הגיעו לידי זוגיות מאושרת: לנני ואמנדה עם מקס המאומץ, לינדה ובלה הטישים עם בתם התינוקת, המתאנגר עמו נערה כפרית לבבו והסרטור במשחק כדורי של שנונות תוכן לחיו. בין המאושרים נראים גם אדיפוס העיור, המנשק בתשוקה ולא חרתה את אמו יוקטה, ואביו לאIOS שקס לתחייה אחרי רציחתו על ידי אדיפוס וייש לו אהובה אחרת במקום אשתו.

המקהלה שמופיעה בפתחת הסרט בדקלום פאתטי ואזכור טרגדיות קלאסיות, נרתמת לשירות המלודרמה בכל מהלך הסרט ותואמת בכל את מוסכמות האסתטיקה המלודרמטית; תחlick זה מגיע לשיאו בסיגור הסרט כשהיא שרה ורוקדת כמקובל במיזיקל הוליוודי וגם מלאת את תפקידיה הקלאסי, כמשמעות הצלפה, שחווה בחזרה את הסוף הטוב המלודרמטי.

יש בכך הקבלה בין הטרגדיה, שהרחבת המשמעות של האירועים המימייטיים נעשית בה באמצעות אמירות הגותיות מדורקלות ומופעי כוריאוגרפיה וריקודים של המקהלה, לבין מוסכמות המיזיקל. הדמיון בין חז'אנר הקלאסי לחז'אנר המודרני, גמישות המעבר ביניהם וערובכם זה בזו, משלקים את האסתטיקה הפוסטמודרניסטית של הסרט.

סיכום

השיח בין הטרגדיה היוונית למלודrama המודרנית מאפשר מפגש המחדד ערכיים ותפיסות עולם באtos הקלאסי, כנגד התפיסה העצמית האירונית וההומוריסטית באותו המודרניסטי. השימוש במוסכמות הרטיביות של המקהלה היוונית מאפשר להרחב את משמעותה של המלודרמה המודרנית ולהציג אותה הראיה לגבי האירועים המלודרמטיים.

החיבור בין הופעות הטקסיוט של המקהלה היוונית, על סמןיה וגינוייה, לבין סצנות הבנויות לפי איקונוגרפיה מודרנית עם דמיות עצשוויות, הנטנות בكونפליקט מלודרמטי מצוי, מעניק פאות ושבב טראגי למלודרמה. הוא מייחס לה נצחות וכך מעניק לזה'אנר מודרניסטי רוחה זה את התכוונות שאристו מיחס ב'פואטיקה' למיזיס בכלל ולטרגדיה בפרט, תוך כדי רמיזה ליסודות מלודרמטיים בטרגדיה היוונית הקלאסית.

תפיסת העולם הגלומה בתיאטרון הקלاسي של יוון העתיקה ודרבי המימוש התיאטרוני שלה, מגיעים לידי חידוש ורענון בזכות מפגש הדיאלוגיסטי עם תפיסת העולם המודרניסטי, המתמשחת במלודרמה הקולונועית. הדיאלוגים המתנהל בין יצירות מהצטלבויות שונות של זמן ורחב מזמן מפגש השוואתי בין תפיסות עולם, מערכות ערכיים ואורינטציות קיומיות; הוא מאפשר לחדר את ההבדלים בין יסודות אוניברסליים ופרמננטיים במצב האנושי לבין "מלבושיםם" התקופתיים. ההתבוננות בתכוביות תקופתיות שונות, יוצרת פתחות למערכות ערכיים ולתפיסות עולם שונות.

בכל מהלך הסרט מתקים דיאלוגים בין התפיסה המודרניסטי, המאמינה בחינוך ובאפשרות לשנות את מצבו של האדם, לבין התפיסה העתיקה המאמינה בגורל הנקבע על ידי האלים. האמונה בחינוך היא הומניסטית ועומדת בבסיס התפיסה המודרניסטי, שרוואה את מצבו של האדם כפרי של תרישה וסבירה, ולא של גיראה חיצונית. דיאלוגים זה מתגלה במאציו של לנוי לשנות את אורח חייה של הזונה, אם בנו המאומץ. ביתר שאת הוא מתגלה בעובדת היהת בנו המאומץ, שהוא "בן זונה", ילד נפלא, כסום ומהונן, למרות שהוא נשא גנים של דורות של פושעים, רוצחים ואנסים (כפי שלינדה מעידה על אילין היוחסין שלה, שכולlected סוחר סמים, גנב שסובל ממחלה הנפילה, דור שהיה אנס סידרתי וכל שאר בני המשפחה, כולם אנשי העולם התיכון ואלכוהוליסטים). היבוא הגנטי מועמד כפוטנציאל ולא כתוכנה קיומית שנקבעה מראש על ידי כוחות של גורל. זאת, תוך היפוך קוטבי לילד המאומץ אדיפוס, שגורלו נקבע על ידי האלים וכל ניסיון אנושי לשנות את גורלו נועד לכישלון.

תפיסות ומערכות מודרניסטיים מגיעים לידי חידוד תוך שיח השוואתי עם תפיסות של העת העתיקה.ippi התפיסה העתיקה רצונו של האדם לדעת ולהקור, סקרנותו ופעילותו במטרה לעצב את המיציאות על פי ערכיו והבנתו הם התגורות באלים – היבריס.ippi תפיסה זו יש בכך יומרה להיות כמו האלים, שرك להם הזכות לעצב את גורלם של בני אדם. זאת, בניגוד קוטבי לאתוס המודרניסטי, הרואה בחירות ההכרעה המוסרית את זכותו הטבעית של האדם ומגדיר של מהותו האנושית. לנוי, יציר תפיסת העולם המודרניסטי, הרואה בהחרותיו תופעה אימננטית לאדם ועומד על זכותו המולדת לפעול לפי מיטב שיפוטו כאדם. לשיטתו, פעילותו על פי מחשבותיו היא חלק מחייבות ההכרעה המוסרית שלו, זכות הומניסטייה בסיסית שלו, והוא מוכן לקחת אחריות על החלטותיו, כמויצג תפיסת אקויסיטיביאלית, לעומת תפיסת האתוס היווני הקדום הרואה בכך היבריס.

עם זאת, השיח בין תפיסת העולם של האתוס שיציר את הטוגדיה היוונית לאתוס שיציר את המlodrama המודרנית, מהפיך את היוצרות ומכביד את הכרה התרבותי והחוויותי שיציר את קונספט היבריס באמצעות סיגור הסרט. אי-הידיעה של לנוי על קיום בתו הביוולוגית ואי-הידיעה של לנדה שבנה אומץ על ידי לנוי, ממסחות את מגבלות הידיעה האנושית. תוכחות

הרות אסון, הטמננות באפשרות שהבן והבת ייפגשו, מקיימות דיאלוג ישיר עם הטרגדיה של אדיפוס, שלא ידע מי הם אביו ואימו הביוולוגיים כשרצח את אביו והתחנן עמו אמו. לאור מוגבלות הידיעה האנושית, היומהה של האדם המודרני לשלווט בגורלו באמצעות הכרעתו המוסריות מועמדת באור אידוני. קטעות האדם וקוצר ראייתו הקיומית מאיידים את תפיסת העולם המודרניסטית בכלל, והאקויסיטנטיאליתיסטייה בפרט, כהתגלמות של היבריס.

הערות

1. מאמר זה מבוסס על מחקר בנושא "מוסכמת הטרגדיה היוונית במפגש דיאלוגיסטי עם מלודrama מודרנית בסרט אפרודיטה הגדולה", שנערך בשנת 2011 במסגרת חידת המחבר של מכללת סמינר הקיבוצים.
2. במאו: וודי אלן, 'אפרודיטה הגדולה' ('Mighty Aphrodite') 1995, Woody Allen as Lenny Weinrib, Helena Bonham Carter as Amanda Sloan Weinrib, Mira Sorvino as Linda Ash, Michael Rapaport as Kevin, F. Murray Abraham as Greek Chorus Leader.
3. ראו ספירה של קרוק, דורותיאה. *יסודות המתרגדיות*, תל-אביב, 1972.
4. קרונוטופ (chronotope). מושג המשמש לצוין צומת של נסיבות זמן ומרחב והכוחות הפועלים בה. באחטין (Bakhtin) שאל את מושג הקרונוטופ (באופן מילולי – 'זמן-מרחב') מתרות היחסות של איינשטיין ומשתמש בו בכתביו, כדי להביא לידי נסיבות מצטלבות של זמן ומרחב ביצירת דמיות אדם, עלילות וזאנרים ספרותיים.
5. Bakhtin, M. M. (1981). "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, Trans. C. Emerson and M. Holquist, Austin: University of Texas Press, pp. 284.
6. קסנדרה, דמות מתוך המיתולוגיה היוונית ומתווך האיליאדרה של הומרוס, היא בתו של מלך טרויה, שהאל אפולו התאהב בה. כאשר היא נענתה לחיזוריו הוא העניק לה את החושר לנבואה אמת. אחריו שהיא חוזרת בה, הוא מקלל אותה שאיש לא יאמין לנבואותיה למרות שהן מתגשות.
7. האלה הרה היכתה את טירוזיאס בעיורון וכפייזו העניק לו זオス כשור לדריאית האמת. אותו טירוזיאס, היודע שסיבת המגפה בתבי היא שאדיפוס רצח את אביו ושכב עם אמו, מספר לנו על בגידת אמנדה. השיר המושמע:

'When You're Smiling' is a song by Larry Shay, Mark Fisher, and Joe Goodwin (1889-1943), and made famous by Louis Armstrong, who recorded it at least three times, in 1929, 1932, and 1956.

ביבליוגרפיה

- אוריין, דן (1983). *המסכה בדרמה ובתיאטרון*, תל-אביב: אור-עם.
- גילוליה, דבורה (1996). *גמ סקרטס בענינים: תיאטרון ודרמה ביון וברומא ירושלים*, הוצאת מאגנס.
- בחטין, מיכאל (2008). *כתבם מהוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות*, רסלינג.
- בחטין, מיכאל (2007). *צורות הזמן והקרונוטופ ברומן*, דבר.
- גורבץ', דוד (1997). *פוסטמודרניזם, סדרת מה? דע!*, תל-אביב: דבר.
- כלב, יפה (2009). *וודי אלן במקודם פוסטמודרניטי*, אופטימוס.
- כלב, יפה (2010). *אלמנטים פוסטמודרניסטיים ביצוג קולנועי*, אופטימוס.

קרווק, דורותיiah (1972). **יסודות הטרוגרפיה**, תל-אביב.
רוזיק, אלי (1991). **שפת התיאטרון**, דביר, תל-אביב: הוצאה לאור.
תומפסון, א"ר (1998). **אנטומיה של התיאטרון**, תל-אביב: מודן.

- Bakhtin, M. M. (1981). "Discourse in the Novel", In Michael Holquist (Ed.), **The Dialogic Imagination: Four Essays**, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, TX: University of Texas Press, pp. 259-422.
- Bakhtin, M. M. (1993). **Toward a Philosophy of the Act**, Vadim Liapunov and Michael Holquist, (Eds.), Trans. Vadim Liapunov, Austin: University of Texas Press.
- Green, J.R. (1994). **Theatre in Ancient Greek Society**, London: Routledge.
- Fox J. (1996). **Woody. Movies from Manhattan**, London: Butler and Tanner.
- Todorov T. (1984). **Michail Bakhtin: The Dialogic Principle**, Manchester: Manchester Univ. Press.
- Conard, M. T., & Skoble, A. J. (Eds.) (2004). **Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy is 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. (2000). **Woody, From Antz to Zelig**, Westport Conn. and London: Greenwood Press.

מאמריהם על הסרט "אפרודיטה הנגroleה"

- Blake, R. A. (1995). "Mighty Aphrodite", **America**, 173(21:22)
- Corliss, R. (1995). "Mighty Aphrodite", **Time**, 146(18), pp. 91.
- James, N. (1996). "Mighty Aphrodite", **Sight and Sound**, 6(4), pp. 48.
- Johnson, B. D. (1995). "Mighty Aphrodite." **Maclean's**, 108(44), pp. 57.

e-mail: yaffa7@gmail.com