

פרפורמטיביות גברית ברייך השלישי: ליליאן הארווי ב"תפקיד מכנסיים"<sup>1</sup> בסרט קאפריצ'יו  
(*Capriccio*, 1938)

ואלרי וינשטיין

סרטי קומדיה שנעשו בתקופת הרייך השלישי חקרו בדרכים מגוונות, ואף הגדירו מחדש, מגדר ומיניות. מאמר זה עוסק באופנים בהם הומור, חריגות מגדריות קלות וסופים שמחים, ניסו לנתב מחדש את ההומו-סוציאליות הגברית אשר עוצבה באמצעות סוגי שיח אחרים בתקופת הרייך השלישי.<sup>2</sup> הנאצים חששו שאחווה גברית מוגברת עלולה להוביל להומוסקסואליות,<sup>3</sup> וזו, הם האמינו, מאיימת על הגבריות, על הקהילה ועל אידאלים של גזע ורבייה.<sup>4</sup> קומדיות יכלו להתמודד עם נושאים בוערים אלו מכיוון שלרוב היוותה חתונה את רגע השיא של עלילותיהן, ובכך הן יכלו לחזק יחסים מגדריים נורמטיביים. אך למרות "סופים טובים" וקונפורמיסטים אלו, לעיתים

---

ואלרי וינשטיין היא חוקרת בתחום התרבות הגרמנית, מגדר ומיניות, באוניברסיטת סינסנטי, ארצות הברית.

גרסה מקוצרת זו מבוססת על הרצאה שניתנה בכינוס השנתי של האגודה ללימודים גרמנים במילווקי, 6 לאוקטובר 2012. גרסה ארוכה יותר של המאמר התפרסמה לראשונה באנגלית:

V. Weinstein, "Third Reich Film Comedy as a Place of Politics: Masculinity, Marriage, and Mayhem in Karl Ritter's *Capriccio* (1938)," in *The Place of Politics in German Film*, ed. Martin Blumenthal-Barby (Bielefeld: Aisthesis, 2014).

<sup>1</sup> "תפקיד מכנסיים" ידוע כ- Hosenrole או breeches role, הוא תפקיד שנכתב במסורת האופראית לשחקנית המגלמת דמות גברית.

<sup>2</sup> כרקע לדין על הומו-סוציאליות והומוסקסואליות בפשיזם, ראו:

K. Theweleit, *Male Fantasies*, 2 vols. (Minneapolis, 1987-1989); A. Hewitt, *Political Inversions: Homosexuality, Fascism, and the Modernist Imaginary* (Stanford, 1996).

<sup>3</sup> G. J. Giles, "The Denial of Homosexuality: Same-Sex Incidents in Himmler's SS and Police," *Journal of the History of Sexuality* 2, nos. 1 and 2 (2002): 260-61; E. D. Heineman, "Sexuality and Nazism: The Doubly Unspeakable?" *Journal of the History of Sexuality* 2, nos. 1 and 2 (2002): 38-40; D. Herzog, "Hubris and Hypocrisy, Incitement and Disavowal: Sexuality and German Fascism." *Journal of the History of Sexuality* 2, nos. 1 and 2, 2002: 5; Nathenson, "Fear of Flying," p. 91.

<sup>4</sup> S. Micheler, "Homophobic Propaganda and the Denunciation of Same-Sex-Desiring Men under National Socialism," translated by Patricia Szobar, *Journal of the History of Sexuality* 2, nos. 1 and 2 2002. P. 96.

קרובות דווקא הסיטואציות ההומוריסטיות אשר הקדימו אותם, הן אלו שחרגו מהנורמות החברתיות והציוויים האידיאולוגיים, ולעיתים אף ערערו אותן.

הסרט *קאפריצ'יו*, בבימויו של קארל ריטר (*Capriccio*, Karl Ritter, 1938), ממחיש את קולה הרב-ערכי של קומדיה העוסקת במגדר ומיניות בתקופת הרייך השלישי. באופרטה הקלילה, שעלילתה מתרחשת בצרפת בסביבות שנת 1800 – בכך היא גם מרחיקה עצמה בביטחון מההווה הנאצי, מאדלונה (Madelone), אותה מגלמת ליליאן הארווי (Harvey), מתחזה לנער על מנת לחמוק מנישואין שארגנו לה בהם היא אינה מעוניינת. במהלך המסע שעוברת מאדלונה, היא מתיידדת ולבסוף אף נישאת לפרננד, בן דודו של החתן המקורי שיועד לה. נרטיב הסרט, המבוסס על קרוס-דרסינג ובסופו פתרון צפוי לעלילה, מציג מודל של הומו-סוציאליזם גברית מיליטנטית שלבסוף מנתבת את גבריות זו לכיוון זוגיות הטרוסקסואלית. בזמן שהסרט מעצב גבריות כזו ומעודד הטרוסקסואליות, הוא חושף גם כן אלטרנטיבות מיניות אשר אינן בהכרח תואמות את סופו "השמח".

*קאפריצ'יו* שונה באופן משמעותי משאר יצירותיו הקולנועיות של קארל ריטר<sup>5</sup>, שהיה חבר המפלגה הנאצית מאז 1925, והיה ידוע בסרטי המלחמה הלאומניים שלו כמו גם סרטי הפרופגנדה המגושמים שיצר. *קאפריצ'יו* עוסק ריטר בנושאים של גבריות מיליטריסטית ואחוה גברית, אשר היו דומיננטיים גם בסרטיו הידועים יותר, אך הפעם מדובר בסרט קליל בהרבה אשר מנהל עימם דיאלוג. בשעה שבסרטי המלחמה של ריטר נחגגו ההרואיות והאחוה הגברית, *קאפריצ'יו* נאבק לשלב גבריות שכזו עם נישואין.

*קאפריצ'יו* מגדיר גבריות כסדרה של התנהגויות הניתנות ללמידה, המוצגת בסרט כמונטאז' המראה כיצד סבה של מאדלונה חינך אותה "להיות גבר", זאת על מנת שלא יצטרך לשלם נדוניה. גבריות, כפי שמוצגת בסיקוונס זה, מורכבת מתחרויות צוהלות ואלימות, בדגש ויזואלי חוזר של ישבנים ואובייקטים פאליים, אשר מוסיפים גוון הומו-ארוטי לסיטואציות השונות. הסצנה מכילה טקס מתמשך של הצלפה בישבן (ראו תמונה מספר 1), תחרות סייף, אגרוף וקרב חניתות. לבסוף גולשת מאדלונה לאורך מעקה מדרגות כדי לחגוג את ניצחונותיה הגבריים, זאת בחדר נשפים אפל העמוס בקרנות של חיות שניצודו ובציורי קיר של סצנות ציד. כאן היא שותה בירה עם שאר הבחורים, ויחד הם שרים בגסות וביהירות על כיבוש נשים והעולם<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> A. M. Schmidt, Review of *Capriccio*, *Deutsche Filmzeitung*, 21 August 1938; A. Ascheid, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Philadelphia, 2003. P. 134-35.



תמונה 1. חניכה על-ידי הצלפה. סקרין שוט מקאפריצ'יו.

לאורך הסרט מוצגים האלימות, התחרותיות והאחוה הגברית כאלמנטים משמעותיים של גבריות. כאשר בהמשך אומרת רוחו של הסב למאדלונה לברוח מהנישואין אשר סידרו לה כשהיא מחופשת לגבר, היא חובטת במשרת, כביכול מדובר בתחרות אגרוף, סופרת עד תשע מעל גופו השרוע מתחתיה ואז גונבת ממנו את בגדיו שישמשו אותה לתחפושת. בדוגמא נוספת, חברו של פרננד, הנרי, מסיק כי מאדלונה היא אכן בחור בעקבות מאבקה בחבורת בריונים אותם היא לבסוף משפילה (ראו תמונה מספר 2).

---

<sup>6</sup> Ascheid, *Hitler's Heroines*, 141.



תמונה 2. דון ז'ואן דה קזאנובה כמנצח. סקרין שוט מקאפריצ'י

גבריות תחרותית זו מושלמת באמצעות האחוה הגברית. המנצחים שותים לכבוד הניצחון והאחוה, ואף שרים עליה, כפי שעושים גם הנרי, פרננד ומאדלונה, המחופשת לגבר בשם דון ז'ואן, בזמן שהם דוהרים על סוסיהם אל המרחק. התחרותיות והקשר האמיץ ביניהם ממשיכים לאורך הסרט, כשהם חולקים מיטה באכסניה, כשהם מהמרים באמצעות קלפים על הזכות לזכות בכל הנשים בבית הזונות, וכאשר פרננד ודון ז'ואן מנהלים דו קרב על כבודם ועל כבוד הנשים אחריהן הם מחזרים.

בעולם ההומו-סוציאלי התחרותי של קאפריצ'י, דמויות הנשים מוצגות בעיקר כסחורה ארוטית או כמטבע עובר בעסקאות פיננסיות בין גברים<sup>7</sup>. סבה העשיר אך קמצן של מאדלונה מגדל אותה כבחור כדי להימנע מתשלום נדוניה, ואחרי מותו, מכריח אותה האפוטרופוס שלה להתחתן כדי שיוכל לקבל עבורה "תשלום כלה". גברים מוצגים בסרט כמהמרים בינם לבין עצמם על שירותיהן של זונות. פרננד והנרי משחדים אישה כדי שתציג עצמה כמאהבת נטושה של דון ז'ואן, אב ילדיה כביכול, כך תוכל לסחוט אותו. כשדון ז'ואן מצליח לחשוף את ניסיון סחיטה זה, הנרי קורא זאת כהוכחה נוספת לגבריותו.

<sup>7</sup>לניתוח של יחסים כאלו מחוץ לסרט, ראו:

G. Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" in *Toward an Anthropology of Women*, ed. by Rayna R. Reiter, New York, 1975. P. 157-210; Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Ithaca, 1985. P. 170.



תמונה 3: בבית הזונות. סקרין שוט מקאפריצ'ו

דמויות הנשים בקאפריצ'ו אכן משמשות כמופע ראוה או כמטבע עובר לסוחר, אך מעבר להיבט זה, הגדרה נוקשה של מהי "נשיות" אינה מהווה את דאגתו המרכזית של הסרט. עלילתו מציגה דווקא סוגים רבים ושונים של נשים ואף סוגים שונים של גוף נשי, כולם מודגשים באמצעות דיאלוגים או מיזנסצנה. ניתן לראות זאת ממבנה הגוף הצנום של מאדלונה ועד המבנה מלא הקימורים של "שרלוטה השמנה", אשר לבסוף גם נישאת לגבר המושלם. כפי שניתן לראות בסצנה המתרחשת בבית הזונות, הנשים המוצגות בסרט מגיעות מרקעים אתניים ותרבותיים שונים, כמרכז אסיה או המזרח התיכון. בסצנות אחרות ניתן לראות מבחר של מקצועות, סיטואציות כלכליות שונות בהן נמצאות הנשים ואף ודרכים שונות להתמודד עימן. נשים מסוימות יתחננו, כמאדלונה ושרלוטה, אך אחרות, כנזירות וזונות, לא יתחננו.

בסופו של דבר, הסרט מעוניין פחות בהגדרתה של נשיות מאשר בלהדריך גברים "גבריים" כיצד להתנהל עם נשים. למרות שהמודל הקונבנציונלי חודר לסרט זה, הוא אינו בהכרח המועדף, מכיוון שגם אם עולות בסרט מספר יוזמות לחתונות המאורגנות מראש, ביצוען לעולם אינו יוצא לפועל. במקום זאת מסתיים הסרט בשני אחודים זוגיים המבוססים על אהבה, המחזקים את אידאל הנישואין מתוך חברות עמוקה. פעולותיו ואופיו של דון ז'ואן עוזרים להחליף את המודל הקונבנציונלי בכזה רומנטי, ובכך עוזרים לקאפריצ'ו לעצב מוטיב של המשכיות מהומו-סוציאליות להטרוסקסואליות.

עבור דון ז'ואן, נשים אינן משמשות רק כפונקציה בהומו-סוציאליות כחלק מהמערכות החברתיות והכלכליות, אלא הן יצורים ארוטיים אשר צריך לפתותן יותר מאשר לרכשן<sup>8</sup>. תפיסה זו מוצגת באופן מובהק בבית הזונות, אליו מביאים אותו פרננד והנרי כדי להוכיח את גבריותו. דון ז'ואן מתרברב על רומנים שהיו לו (כביכול) בעבר, ומפתה את הנשים העובדות במקום. ההופעה המוסיקלית שלו, המספרת על עברו, מעוררת את תשוקתן של הבחורות ומאשרת את גבריותו וההטרסקסואליות שלו.



תמונה 4: דון ז'ואן מפתה את הנשים העובדות בבית הזונות. סקרין שוט מקאפריצ'ו.

כמי שמתגלה כבעל שליטה בתשוקה הנשית, טוען דון ז'ואן כי הוא היחיד שיכול ללמד את פרננד כיצד לחזר אחר אישה: "היה עדין ברגע הנכון. תיסוג ברגע הנכון. המתן לרגליה ברגע הנכון. הנח את ראשה הקטן על חזק ברגע הנכון. נעל אותה בחוזקה בין זרועותיה, גם כאשר היא מנסה להגן על עצמה. כל הנשים רוצות להיכבש שוב ושוב". שיטה זו, המקודמת על ידי אישה אשר חונכה כגבר, דורשת שילוב של תזמון נכון, עדינות, הסכמה שבשתיקה, ילדותיות, כיבוש וחזרתיות.

שיטה זו מנתבת את התשוקה לשליטה, המאפיינת את התחרותיות הגברית, באופן המגשים כביכול את מהותה של המיניות הנשית המזוכיסטית, זו אשר חושקת בפרפורמטיביות

<sup>8</sup> הדגשה זו על ההנאה הנשית תואמת כמה אספקטים של מדיניות הנאצים ביחס למיניות. כפי שסיכמה דגמר הרצוג: "כל ההיבטים המכוערים של המדיניות הנאצית ביחס למיניות, כמו גם תפיסות אחרות, לא היו חלק מגישה אנטי-מינית רחבה יותר, כפי ששיערו חוקרים רבים, אלא דווקא זו קיום עם (גם עם מדובר בהשפעה קונפורמיסטית וקונבנציונלית) הכוונתם ועידודם של רוב הגרמנים לחפש ולחוות הנאה מינית" (Herzog, "Hubris", 13).

מסוגנת של עדינות וכיבוש מתמיד. בגלל זהותו המגדרית האמביוולנטית של דון ז'ואן, ניתן בסרט להדגים את יעילותה של פרפורמטיביות שכזו באופן מיידי: פרדיננד נוהג כאילו למד דבר מה מהוראותיו של דון ז'ואן, ואומר לו להניח כי "אתה היית האישה בה מדובר". פרננד עוקב אחר הוראותיו של דון ז'ואן, מקרב אותו יותר ויותר אליו ומצמיד אותו בין זרועותיו, זאת בזמן שהוא מבטל ומשתיק את שאלותיו של הנרי והערותיו ההומוריסטיות. מוסיקה רומנטית עולה ברקע, האורות הקדמיים והצדדיים מתעמעמים והתאורה האחורית יוצרת הילה זוהרת. ברקע הופכים וילונותיה של מיטת האפיריון כמסגרת לדימוי של הזוג. פרננד שואל את דון ז'ואן אם הוראותיו הושלמו, ולאחר שהוא מקבל תשובה חיובית, הוא שומט אותו ממנו באקורד צורם.

סצנה זו מדגימה כיצד הסטטוס הדואלי של דון ז'ואן כדון ז'ואן ומאדלונה, מסייע במהלך המוביל להטרסקסואליות, כמו גם הסתגלותו המהירה של פרננדו למהלך זה. למרות שמאדלונה חונכה כגבר ומושגיה לגבי מגדר ומיניות עוצבו על-ידי חינוך זה, ההסבר שלה לשאלה "מה נשים רוצות?" אמור להישמע אותנטי בגלל מינה הביולוגי, כמו גם הנשיות המובחנת של השחקנית ותגובתה המוקסמת ממהלך הפיתוי של פרננד. מעבר לכך, סצנה זו מדגימה את החברות המורכבת בין דון ז'ואן ופרננד, אשר מבוססת על תחרותיות גברית ובחינת הגבולות התמידית המשלבת אחווה ותשוקה. התנהלותו של פרננד כלפי דון ז'ואן מאופיינת בשלל מזימות אותן הוא רוקם כדי לחשוף את היותה אישה, כמה מהן, כמו זו עליה הרחבתי, טעונות ארוטית. מאדלונה, באותה מידה, מתחרה בפרננד על מנת לנצח ולזכות בנשים אחרות, ובכך גם לסכל את גישתו אליהן. האיזון בין הידידות והמשיכה ביניהם מיטלטל, כאשר השניים נאבקים, רוכבים, מבקרים יחדיו בבתי זונות, מפתים נשים ונאבקים עליהן. חיזור ממושך ותחרותי זה מסתיים בסופו של הסרט, כאשר סבה המת של מאדלונה מאשר לה לשבור את הבטחתה שלא להינשא לעולם.

ליהוקה של ליליאן הארווי מסייע גם כן למעבר המתואר בקאפיצ'ו מהומו-סוציאליות להטרסקסואליות. על-פי אנטייה אשייד (Ascheid), הסרט מנצל את האנדרוגיניות והא-מיניות של הכוכבת באופן המזכיר יותר את סרטי הקולנוע מתקופת ויימאר מאשר את האידיאלים הנאצים<sup>9</sup>. אך במקביל לכך, הנשיות של הארווי מעוצבת באופן כה ראוותני אשר אמור גם להיתפס כאותנטי. בביקורת פרדיגמטית על הופעתה של הארווי, כותב אוטו רימאש (Riemasch) כי: "מבחינה פיזית, מה שהאישה הקטנה והשברירית הזו הצליחה להשיג ב"תפקיד המכנסיים" שלה, גובל בנס. וכשכבר מתאפשר לה להיות אישה, היא הופכת ליצור אהוב ומוקף שירה: הנערה

<sup>9</sup> Ascheid, *Hitler's Heroines*, 143.

סליל, כתב עת אינטרנטי להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה, גיליון 9, אביב 2015

המקסימה של הקולנוע הגרמני"<sup>10</sup>. לקהל מתאפשר תמיד לראות לא רק את דון ז'ואן ומאדלונה, אלא גם את הכוכבת הזוהרת דרכם. שיערה הבלונדיני של הארווי, המשמש כסימן ההיכר שלה, לעולם לא נראה קצר יותר מאשר של נער, ותלבושותיה בסרט מדגישות את רגליה הדקות. כאשר כל הגברים האחרים לובשים מכנסיים ומגפיים בזמן שהם משתתפים בסייף או בתחרות אגרוף, מאדלונה לובשת טייץ ומכנסונים קצרים במיוחד (ראו תמונה מספר 5).

אנו רואים ניגוד דומה גם בסצנת המאבק של מאדלונה עם חבורת הבריונים. קטעי השירה והריקוד שלה מבוים באופן המדגיש את כישוריה של הארווי, אלו שגם שהפכו אותה לכוכבת, אך בנוסף הם גם יוצרים תחרות ישירה בינה ובין הנשים האחרות המופיעות בסרט. קטע ה"קזנובה" שמציגה הארווי הוא מרהיב יותר מאשר הריקודים האוריינטליים שמבצעות השחקניות המגלמות זונות. בהשוואה לריקוד והשיר "התור הרעב לאהבה", אותם מבצעת הארווי, נדמה כי כישרון של "יריבותיה" צנוע הרבה יותר. קטעים אלו עוצרים את נרטיב הסרט באמצעו כדי להעלות הופעה המיועדת לעיני הצופים, אלו הנמצאים כחלק מהעלילה כמו גם לצופים בסרט עצמו. קריאה מאלוויאנית של סרט זה יכולה הייתה להציע כי עצירה זו של הנרטיב והפקה של ספקטקל ברגעים אלו משרתים את הפיכת הארווי ל-פטיש (fetish), ובכך מונעים את האיום בסירוס המוטל על הצופים הגברים, המופעל בו זמנית על ידה (הארווי) ועל ידי האפרטוס הקולנועי<sup>11</sup>. בין אם קריאה פסיכואנליטית זו של הקטעים המוסיקליים בסרט מקובלת או לא, תפקידם הוא בכל מקרה להציג לראווה את הכוכבת כדיווה יותר מאשר את הבחורה, מאדלונה, ב"דראג", וכך לתאר אותה באופן מובהק ככוכבת שהיא קודם כל אישה.

<sup>10</sup> O. Lothar Riemasch, review of *Capriccio*, *Hannoverscher Anzeiger*, 14 August 1938.

<sup>11</sup> L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 3, autumn 1975. P. 6-18.





תמונה 5: מאדלונה מתאגרפת. סקרין שוט מקאפריצ'יו

אחד הבתים של השיר ה"לא מהוגן" שיצא באחת מעלוני יחסי הציבור של הסרט לקראת הבכורה שלו ב- UFA Palast בעיר גורליץ, מדגישה את סצנות אלו כחושפות את הזהות ה"טבעית" של הארווי:

Doch die Natur lässt sich nicht zwingen!

Wenn's gilt im Tanz das Bein zu schwingen,

Da schaut schon wieder, ei der Daus,

Das ewig Weibliche heraus!<sup>12</sup>

כמו פס הקול המוסיקלי, גם חרוזי השיר מצטטים ומגחכים את המסורות שקדמו לתקופה בה נוצר הסרט, ומשאילים את מושג "הנשיות הנצחית" מהשורות האחרונות של פאוסט (Faust) לגתה (Goethe)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> החומרים הארכיונים נמצאים במוזיאון הקולנוע בברלין: Berlin Filmmuseum/ Stiftung Deutsche

Kinemathek

<sup>13</sup>J. Wolfgang von Goethe, *Faust: eine Tragödie von Goethe, zweiter Teil*, <http://gutenberg.spiegel.de/goethe/faust2/2faus063.htm>

ניתן להבין כי הפרסומת המופיעה בעלונים אינה רק רפלקסיבית ביחס לסגנון הפארוודי של הסרט, אלא גם מצביעה על דבר מה אשר כביכול הוא נשי באופן נצחי ומהותי. דבר זה נחשף כאשר הארווי מניפה את רגליה באוויר. כפי שמוצע בבית זה בשיר, קאפדיצ'י מעודד את הצופה לראות שמגדר הוא למעשה דבר גמיש פחות מאשר הגרסה הפרפורמטיבית המבוימת כחלק מעלילה הקומית של הסרט. בעולם האגדות של הסרט, מאדלונה יכולה להתחנך כבחור ואף יכולה "לבצע" גבריות באופן משכנע, אך הליהוק ויחסי הציבור של הסרט מדגישים, בכל מקרה, שהפרפורמטיביות עצמה היא פארוודיה, והפרפורמטית היא אישה נשית. כך ההתחפשות של הארווי בוודאי שאינה הופכת אותה לגבר.

באמצעות השימוש בהארווי המפורסמת ושימור הנשיות של השחקנית כנוכחת תמידית מאחורי תפקידה בדראג, קאפדיצ'י יכול בו זמנית לעורר הומו-ארוטיות, כמושג ביניים במעבר בין הומו-סוציאליות והטרנסקסואליות, אך גם להתכחש לה. מגדרה המעורפל של הדמות המרכזית מייצרת ארוטיות טעונה במיוחד, אשר יכולה להתפס כהומוסקסואליות או בקריאה אחרת כהטרנסקסואליות, וכך לגרום להנאה או להתכחשות לה בהתאם. ועדיין, תשוקות מורכבות אלו לעולם אינן מגיעות בסרט לכדי השלמה, וסצנות ארוטיות מעורפלות אלו מסתיימות כולן בפתאומיות. פרננד, הנמצא מרחק נגיעה מלנשק את דון ז'ואן, משליכו ממנו תוך חבטה, ולוקח אותו לפגוש כלות פוטנציאליות.

לאחר קטעי השירה והריקוד המרהיבים של הארווי בבית הזונות, היא מלטפת בעדינות את כל הבנות, אך נראה בבהירות שהיא מאכזבת אותן כשהיא עוזבת את המקום כדי להסתתר מהן, אז היא מתיישבת על גרם המדרגות ובוכה על פרננד. דון ז'ואן מספר לאווה כי הוא אוהב גבר אחר, ובכך הוא הודף את תביעותיה המיניות הרעבתניות. זהותה הכפולה של הארווי מבלבלת כל כך את הקטגוריות של הטרנסקסואליות והומוסקסואליות, כך שאפשרויות שונות של מיניות נשארות לאורך כל הזמן כחלק מהנרטיב של הסרט.

סצנת הסיום מעוררת גם היא אפשרות לאלטרנטיבות מיניות, למרות התלבושת הנשית באופן מוגזם שעוצבה עבור מאדלונה. פרננד אומר לה כי הוא חייב ללכת להביא מישהו מכיוון שאינו יכול לחיות בלעדיה. משפט זה גורם למאדלונה להלם, עד שפרננד מסביר לה שהם פשוט צריכים שופט שישא אותם. מאדלונה שואלת אותו אם הוא רוצה להינשא לה, לדון ז'ואן דה קזנובה, על כל חייה הקודמים הכוללים כביכול את מארי והתאומים ובנותיה של הדוכסית. שתי הצהרות אלו שצינתי כאן, מרמזות לאפשרויות הומוסקסואליות. אך משפטו הסופי של סבה של

מאדלונה לפרננד, מזכיר לצופים באופן בהיר כי תפקידי המגדר המסורתיים הפכו ללא יציבים בסרט: "רק שים לב, שאתה זה שממשיך ללבוש את המכנסיים".



תמונה 6: הזוג המאושר זוכה בסוף טוב. סקרין שוט מקאפריצ'ו

בקאפריצ'ו, מפר הקרוס-דרסינג של הפרוטגוניסטית את הנורמות המגדריות ומשלב מספר סוגי מיניות, בכך מאתגר הסרט בכמה דרכים את הקונבנציות של התקופה הנאצית. אך בו זמנית, הקרוס-דרסינג בקאפריצ'ו גם עוזר לעצב גבריות המבוססת על תחרותיות ואחוזה גברית, ואף קושר אותם למודל של הטרוסקסואליות תוך אידאליזציה לדומיננטיות גברית ומזוכים נשי. הסרט מציע כי גברים נשארים גברים, אך הם עדיין מגיבים לתשוקותיהן של נשים, על כן היחס אליהן הוא יותר מאשר אל אובייקטים בהם ניתן לסחור. הטרוסקסואליות הייתה אלמנט מרכזי עבור הביו-פוליטיקה של המדינה הנאצית, ושליטה על הרבייה הייתה הכרחית כחלק מהתרחבות הצבאית וקידום הגזע הארי. קאפריצ'ו, אם כן, דוחף את הצופה לחשוב באופן ביקורתי כיצד לשלב גבריות הומוסקסואלית תחרותית יחד עם אהבה הטרוסקסואלית.

המודל המוצג בסרטו של ריטר יכול היה לעזור בעידוד ילודה ותמיכה במדיניות מיליטריסטית, ויתכן שגם לעודד תמיכת נשים במדיניות זו, אך זאת באמצעות "חיזור" אחריהן יותר מאשר התייחסות אליהן כאובייקטים משניים. במאמר זה התייחסתי לסרט אחד, אך ניתוח זה מציע באופן לא ישיר כי חיוני להמשיך ולחקור קומדיות וסרטים מוסיקליים גרמניים אחרים

סליל, כתב עת אינטרנטי להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה, גיליון 9, אביב 2015

משנות השלושים, אשר לרוב מובילים לאיחוד מאושר בצורת זוגיות הטרוסקואלית. חקירה זו חשובה מכיוון שיתכן ויש לסרטים אלו פונקציות נוספות ומעורפלות ביחס לאידאולוגיה הנאצית, לא רק באופן בו הם מבנים מגדר ומיניות, אלא גם בהתייחסותם למבנים חברתיים אחרים.