

"אני ויסנטה", "אני ורה": על מין ומיניות, גוף ומגדר, היסטוריה ופוליטיקה בסרטו של פדרו

אלמודובר "העור בו אני חי" (2011)

יאיר קורן-מיימון*

מבוא

סרטיו של הבמאי, התסריטאי והמפיק הקולנוע הספרדי פדרו אלמודובר קאבאיירו (Almodóvar Caballero) ריתקו ועודם מרתקים צופים, מבקרים וחוקרי קולנוע.¹ אלו שהופקו מאז 1987 במסגרת חברת ההפקה El Deseo² משקפים בעלילותיהם ובאסתטיקה שלהם, בין השאר, את השינויים שהתחוללו בחברה הספרדית בשנים האחרונות לשלטונו הדיקטטורי-פשיסטי של פרנסיסקו פרנקו³ ובתקופת המעבר שלאחר מותו, עם התעצבות המשטר הדמוקרטי במדינה. היבט פוליטי זה משמש קונטקסט לסוגיה העומדת במרכז יצירתו של אלמודובר – המתח בין מין ומיניות ובין גוף ומגדר. האסתטיקה הקולנועית הייחודית שהוא בוחר בה וההתייחסות למציאות ההיסטורית שהוא פועל בתוכה הופכים את ה"גוף" לסוכן זיכרון. כך ניתן לזהות בסרטיו אסטרטגיה מכוונת של פירוק ייצוגי הגוף ומסמני המשמעות שלו כקריאת תיגר על הנחות הטרונומטיביות ביחס למושגים אלו וכביקורת על המציאות הפוליטית בספרד. אלמודובר מבקש לקעקע את הדיכטומיות הבינאריות גבר-אישה, זכר-נקבה, הטרוסקסואל-

* ד"ר יאיר קורן-מיימון הוא מרצה במכללה האקדמית גורדון ומדריך מחוזי להוראת הספרות במשרד החינוך. פרסם מאמרים בישראל ומחוצה לה בנושאי ספרות ופסיכולוגיה, מגדר וקולנוע. מחקריו הוצגו בכנסים בארץ וברחבי העולם. ספרו **יחסי מטפלים-מטופלים ביצירותיו של ש"י עגנון** ראה אור בהוצאת רסלינג ב-2015. עתה הוא שוקד על ספרו הבא, שיעסוק בניתוח יצירות ספרות וקולנוע.

¹ בין הפרסים הבינלאומיים החשובים שבהם זכו סרטיו: פרס גויה הספרדי לנשים על סף התמוטטות עצבים (*Mujeres al borde*) (1989, *de un ataque de nervios*); פרס סזאר הצרפתי לעקבים גבוהים (1991, *Tacones lejanos*); פרס גויה, גלובוס הזהב והאוסקר לסרט הזר הטוב ביותר להכלל אודות אמה (1999, *Todo sobre mi madre*). עוד על הצלחתו הקולנועית של אלמודובר בהקשר של ההיסטוריה של הקולנוע הספרדי: Ashley Lin, "Author Profile: Pedro Almodóvar", *World Literature Today* 81.2 (2007): 48

² חברת ההפקה El Deseo ("תשוקה") הוקמה ב-1985 בידי אלמודובר ואחיו אגוסטין.

³ פרנקו, ששלט בספרד בשנים 1939-1975, הנהיג בה משטר רודני ששעבד את אזרחי המדינה לצרכיה ולצורכי השלטון. תקופה זו אופיינה בדיכוי הליברליזם, בפיקוח נוקשה על כל תחומי החיים (חינוך, תרבות, כלכלה וכדומה) ובפגיעה מתמשכת בזכויות אדם באמצעות טרור פיזי ופסיכולוגי ופיקוח ריכוזי על אמצעי התקשורת.

הומוסקסואל ולפרוש בפני הצופים קשת רחבה של זהויות, עמדות ופרקטיקות מיניות נזילות שמשנתות לאור תשוקותיו או העדפותיו של היחיד.⁴

בסרט **העור בו אני חי** (La piel que habito, 2011), אולי יותר מבכל סרטיו האחרים של אלמודובר, דן הבמאי בשאלה חברתית מהותית שמעסיקה אותו: איזו קטגוריה של זהות מינית דומיננטית יותר עבור היחיד: זו המבוססת על מינו הביולוגי, ולפיכך נקשרת להגדרה המגדרית התרבותית והחברתית המקובלת, או זו שהיחיד בוחר לעצמו, או ש"אינו בוחר" כלל, עם ובלי קשר למינו הביולוגי, ועשויה לבטא התרסה כלפי התפיסות ההגמוניות. במילים אחרות, עד כמה הגדרת הזהות המינית תלויה בתחושתו ובתפיסתו הסובייקטיבית של היחיד ועד כמה היא תלויה בקביעה שמכתיבה ההגמוניה החברתית.⁵ עלילת הסרט מתמקדת ברוברט לדגארד (שמגלם השחקן אנטוניו בנדרס, Banderas), מנתח פלסטי במקצועו, שכולא באחוזתו בחור צעיר בשם ויסנטה (יאן קורנט, Cornet) בעקבות חשדו כי אנס את בתו נורמה (ביאנקה סוארס, Soares). לדגארד מבקש לנקום בצעיר ומבצע בו ניתוח לשינוי מין. הוא

⁴ מישל פוקו (Foucault) ערער על ההנחות בדבר הזהות המינית ועל עצם המושג "מיניות" כשטען שזהות מינית איננה ישות מהותית, אלא נוצרת במסגרת יחסי כוח/ידע ובמסגרת שיח מסוים. ראו: מישל פוקו, **תולדות המיניות I: הרצון לדעת** (תרגום: גבריאל אש), תל אביב, 1996; פוקו, **תולדות המיניות II: השימוש בתענוגות** (תרגום: הילה קרס), תל אביב, 2008. התיאורטיקנית ג'ודית באטלר (Butler) התנגדה לקטגוריות "זכר" ו"נקבה" כקטגוריות חברתיות שמוצמדים להן תפקידים מגדריים וחברתיים, וכך חתרה תחת קונוונציות מגדריות וחשפה את שרירותיותן באמצעות פרודיות פרפורמטיביות. ראו: Judith Butler, **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex**, New York, 1993; Butler, **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**, New York, 1999; ראו עוד: יאיר קדר, עמליה זיו ואורן קנר (עורכים), **מעבר למיניות: מבחר מאמרים בלימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית**, תל אביב, 2003.

⁵ אשר לקטגוריות המיניות והמגדריות שאסתמך עליהן בניתוח הסרט: זהות מינית מורכבת מארבעה ממדים – המין הביולוגי, הזהות המגדרית, תפקידי המגדר והנטייה המינית. המין הביולוגי (sex) הוא הגדרתם הביולוגית של אינדיבידואלים כזכר ביולוגי או כאישה ביולוגית בהתבסס על שלוש מערכות – הגנטית, ההורמונלית והפיזיולוגית. הזהות המגדרית (gender) מבוססת על סדרה של מאפיינים שמשויכים במסגרת התניה חברתית לזהות גברית או לזהות נשית, מתוך קורלציה לאיברי המין שהאינדיבידואלים נולדו עמם. האינדיבידואלים יכולים לזהות את עצמם עם אחד משני המגדרים – שאינו בהכרח תואם את מינם הביולוגי, ולעתים אף מחוץ לחלוקה המגדרית (סוגי זהויות טרנסג'נדריות, כגון דראג קווין/קינג, קוויר, טרנסוסטיט, אנדרוגינוס, טרנסקסואל לפני/אחרי/ללא ניתוח). תפקידי המגדר נקשרים לנורמות שהחברה מכתיבה באשר לתפקידים ולהתנהגויות המצופים מגברים ומנשים. הנטייה המינית מתייחסת לסובייקט שאליו נמשכים מבחינה ארוטית, רגשית ואינטימית. היא מבוססת לרוב על משיכה מינית לאחד המגדרים או לשניהם (הטרנסקסואליות, הומוסקסואליות, ביסקסואליות וכדומה), ללא קשר למין הביולוגי של האינדיבידואל או לזהות מגדרית מובחנת חברתית או אישית – שלו או של שותפו לאקט המיני.

הופך אותו מזכר לנקבה, מעניק לו תווי פנים הדומים לאלה של אשתו המנוחה גל ונותן לו שם של אישה: ורה (את דמותה של ורה מגלמת אלנה אנאיה, Anaya).

במאמר זה אטען שבאמצעות עיצוב דמותה של ורה-ויסנטה יוצר אלמודובר סובייקט בעל זהות היברידי, אשר בעת ובעונה אחת מסומנת ואינה מסומנת בגוף, ובכך חושף את מבנהו הדו-משמעי, הלא יציב והפרפורמטיבי של הגוף עצמו. בדרך זו הוא מותח ביקורת על מערכת הידע של האדם על אודות ייצוגי הגוף ומאיר באור אירוני את הזיוף והכזב שבמסמני משמעויותיו. כחלק מניתוח הסרט אחשוף את דרכי המבע הקולנועי שבאמצעותן מבקש הבמאי לחתור תחת הבינאריות המגדרית תוך התייחסות לכמה היבטים: יצירת קשר אסתטי בין תשוקה לסבל, משחקים בזמני העלילה (פאבולה וסוז'ט) וקישור אינטרטקסטואלי ליצירותיה של האמנית הצרפתייה לואיז בורז'ואה (Bourgeois), העוסקות גם הן בייצוגי גוף.

מתוך התייחסות להקשר ההיסטורי-פוליטי של הפקת הסרט אבקש לפרש את האופן שבו אלמודובר מעצב את ה"גוף" בסרט כייצוג סימבולי של המהלך הפוליטי המשמעותי שעברה ספרד בעשורים האחרונים. ה"גוף", בהקשר זה, מקבל תפקיד של סוכן זיכרון: באמצעות יצירת זהותו ההיברידי של ורה-ויסנטה אלמודובר מבטא את השינוי שחל בחברה הספרדית הפוסט-פרנקיסטית ומתאר את הסובייקט הלאומי הספרדי כ"גוף" שעובר טרנספורמציה בכינונה של האומה הספרדית המתחדשת. גופה של ורה/ויסנטה משועבד אפוא לא רק לנרטיב המגדרי, אלא גם לנרטיב הלאומי, שבו משתקפת חרדתו של הבמאי מפני אי-יציבותו של השלטון הספרדי.

הרקע ההיסטורי לצמיחת יצירתו הקולנועית של אלמודובר

האירועים הפוליטיים שהתרחשו בספרד מאז מותו של פרנקו (נובמבר 1975) ועד ניצחונה בבחירות של המפלגה הסוציאליסטית והפיכת המדינה למלוכה חוקתית בעלת משטר דמוקרטי פרלמנטרי (1982) סימנו את המפנה הרדיקלי הליברלי שחל בחברה הספרדית. בשנים הראשונות לאחר מות פרנקו נוצר צורך חברתי עז בביטוי תפיסת

העולם הליברלית, שדוכאה במדינה במהלך כ-35 שנותיה של הדיקטטורה הפרנקיסטית.⁶ כל התגלמות תרבותית – טקסט ספרותי, יצירת אמנות פלסטית או הצגת תיאטרון – ביקשה להתייחס בתוכנה ובאסתטיקה שלה לרוח המהפך הפוליטי ולשינויים ההיסטוריים הדרמטיים של התקופה, ובכך להתיר מעליה את כבלי העבר ולחגוג את ניצחון ערכי החירות של ספרד המשתנה. למהלך היסטורי-פוליטי זה הייתה השפעה עמוקה גם על אופי סרטיו של אלמודובר, שהחל לפעול בסצנת האמנות בשנים אלה.

פדרו אלמודובר נולד בשנת 1950, ובשנת 1960 עבר עם משפחתו מהעיירה קלסדה דה קלטרבה (Calzada de Calatrava) אל העיר קסרס (Caceres).⁷ מגיל צעיר רצה ליצור סרטים, אך שאיפתו ללמוד קולנוע באופן פורמלי לא התממשה משום שמשטרו של פרנקו סגר את בית הספר היחיד לקולנוע שפעל במחוז מגוריו. בגיל 16 עבר לבדו למדריד והחל לעבוד כעוזר אדמיניסטרטיבי בחברת הטלפון הספרדית טלפוניקה (Telefonica). לאחר שקנה לעצמו מצלמת פילם 8 מ"מ החל לצלם סרטים קצרים באופן עצמאי ובעלות נמוכה, בשיתוף חבריו הקרובים. באותן שנים הופעלה בספרד צנזורה ממשלתית על הוצאות הספרים ועל תעשיית הקולנוע, כדי לפקח ולשלוט על הפצת מידע ודעות שהיו עשויים לחתור תחת האינטרסים הפוליטיים של השלטון או לפגוע בהם.⁸ לאחר מותו של פרנקו עברו עוד כשנתיים עד שהתקבלה החלטה סופית לבטל את הצנזורה (דצמבר 1977) כחלק מהרפורמות החברתיות והתרבותיות שביקשו הספרדים לכוון במדינתם ברוח הדמוקרטיה המתחדשת. ביטול הצנזורה בספרד הוביל לתפוצה רחבה של יצירות שעד לאותו זמן לא התקבל על הדעת כלל שיראו אור. בין השאר דנו היצירות הללו בפתיחות וביושר בסוגיות של היסטוריה, פוליטיקה, ממשל, דת, אתניות, משפחה ומיניות.⁹

David Gilmour, **The Transformation of Spain: From Franco to Constitutional Monarchy**, New York, 1985, ⁶ 32-78; Andrea Bonime Blanc, **Spain's Transition to Democracy: The Politics of Constitution Making**, Boulder, CO, 1987, 21-72

⁷ קסרס שוכנת בקהילה האוטונומית אקסטרמדורה (Comunidad Autonoma de Extremadura), בחלקו הדרום-מערבי של חצי האי האיברי.

⁸ הצנזורה הספרדית הייתה פנימית בעיקרה ונגעה בייחוד לסרטים ספרדיים. ראו: Virginia Higginbotham, **Spanish Film under Franco**, Austin, 1988, 95-112

⁹ Peter William Evans, "Introduction" in: **Spanish Cinema: The Auteurist Tradition**, ed.: Peter William Evans, ⁹ Oxford, 1999, 1-8

תחת הדיקטטורה התמקדו עלילותיהם של סרטי הקולנוע הספרדי באישור הערכים הלאומיים הקיצוניים של המשטר. הן פיאררו את השכבה ההגמונית במדינה – הצבא, הכנסייה והאריסטוקרטיה – והציגו באופן שלילי וכמעט דמוני את מעמד הפועלים, את הבדלנים ואת הקומוניסטים.¹⁰ סרטיו הראשונים של אלמודובר, שנעשו בשנים הראשונות לאחר מותו של פרנקו, הם למעשה תגובת-נגד חריפה לאינדוקטרינציה הפרנקיסטית. אלמודובר התמקד בפירוק ערכי היסוד השמרניים והנורמות החברתיות הדכאניות ועשה זאת ברוח העידן הפוסטמודרני, ובעיקר בצורה של תרבות קאמפ (camp)¹¹ אשר ביקשה לשחרר את התרבות מהאיקונוגרפיה הספרדית עד אותה עת.¹² הוא השתמש בטכניקות ששילבו הזרה של סמלים ודמויות במסורת השמרנית, הציגו אותם בצורה פרודית ועיצבו אותם באופן שאפשר לצופים לראות אותם באור חדש.¹³ נוסף לכך, הדיאלוגים בסרטיו חשפו היבטים לשוניים ויהודיים וחתרניים של השפה הספרדית, עלילות סרטיו ביקרו את האובססיה הדתית של החברה הספרדית וכן את ההיסטוריה הפשיסטית, הלאומית והפוליטית. סגנון הייחודי של יצירותיו והתכנים שעסק בהם הפכו אותו, בעיקר בשנות השמונים של המאה ה-20, לאחד ממובילי התנועה הספרדית "לה מובידה מדריילניה" (La Movida Madrileña)¹⁴ ולמי שסימל בעיני רבים את ספרד החופשית והדמוקרטית.

¹⁰ על הקולנוע המגויס בתקופת פרנקו ראו הערה 9 לעיל, בעיקר הפרק העוסק בשנים 1939-1959, 42-75.

¹¹ קאמפ היא גישה אמנותית תחבולנית ששמה במרכזה את המשועתק, המוגזם, המלאכותי והסינטי, אך מזהה בהם גם מורכבות וערך מוסף של יופי, אירוניה, חתרנות וביקורת אסתטית. ראו: Susan Sontag, "Notes on Camp" in: **Against Interpretation, and other Essays**, ed.: Susan Sontag, New York, 1967, 275-292; Gilad Padva, "Priscilla Fights Back: The Politicization of Camp Subculture", **Journal of Communication Inquiry** 24.2 (2000): 216-243

¹² סמל השוורים, למשל, הוא דוגמה לאחד המוטיבים האיקונוגרפיים האופייניים ביותר לתרבות ספרד. מוטיב זה, שצמח מתוך התפיסה הרומנטית של המאה ה-19, נשאר במידה רבה מרכזי גם בייצוג מה שנחשב למהותה של ספרד כיום. כשאלמודובר מציג את מלחמת השוורים בלעג ובאירוניה (למשל: בסרט **דבר אליה** [Hable con ella, 2002], שבו לידיה מאבדת את הכרתה ושוקעת בתרדמת בשל השתתפותה המיותרת במלחמת שוורים) הוא חותר תחת השיהי הפרנקיסטי של זהות תרבותית, לאומית והומוגנית שמתעלמת מתרבויות אחרות (גליציאנית, באסקית וקטלאנית) ומעמידה מולה זהות רב-תרבותית היברידית של מורשת ספרדית עתיקה שיש בה מקום לכולם.

¹³ Alejandro Yarza, **Un cannibal en Madrid: La sensibilidad campy y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar**, Madrid, 1999, 17

¹⁴ תנועה תרבותית-חברתית שניצנה הופיעו בשנת 1977 בברצלונה, ושהגיעה לשיא פריחתה במדריד סביב שנות השמונים. התנועה, שביטוייה הראשונים היה במוזיקה (פאנק), התפשטה לתחומי אמנות אחרים: ספרות, ציור, צילום, קולנוע, תיאטרון ורדיו. מאפייניה המרכזיים היו מתיחת הגבולות האמנותיים והפוליטיים ושילוב ביטויים אמנותיים מוחצנים ביותר כריאקציה נגד תרבות הפופ המוזיקלית

רבים מסרטיו של אלמודובר משתייכים לז'אנר המלודרמה, אך היה מי שכדי להגדיר את סגנונו הייחודי בהקשר ההיסטורי, החברתי והפוליטי של יצירתו טבע את המונח "אלמודרמה".¹⁵ כמו המלודרמה הקונוונציונלית גם היא עוסקת בקונפליקטים משפחתיים, מעבירה מסר חברתי במסגרת תפניות עלילתיות דרמטיות ורגשניות במיוחד ואף משתמשת במוזיקה להגברת האימפקט הנרטיבי.¹⁶ אולם בניגוד למלודרמה האמריקאית, המייצגת את הרצון לחדש מסורות שמרניות ובהן החזרת הנשים לתפקידן המסורתי בקרב המשפחה הפטריארכלית,¹⁷ האלמודרמה מבטאת את ערכיה של החברה הספרדית המתעוררת מסיוט הדיקטטורה. כלומר במהותה היא מתנגדת למוסר הדכאני של הכנסייה הקתולית ומתקוממת נגד מוסד המשפחה הפטריארכלי, לנוכח האלימות הרווחת בו נגד נשים.

את העיסוק בסוגיות של מיניות ומגדר שילב אלמודובר באלמנטים של קאמפ ושל קיטש,¹⁸ שאפשרו לו להציג תופעות קוויריות כאלטרנטיבות מתקנות לתופעות הדיכוי והאלימות הקיימות בתרבות ההטרסקסואלית השלטת – זו שמסרבת להכיר בשונה, באחר החברתי. הקאמפ האלמודוברי, הבא לידי ביטוי בעיקר בייצוגים של דראג, חושף את הפן המגוחך שבשאיפה לקונפורמיות מגדרית ומבקר אותה באופן אירוני ופרודי. הקיטש האלמודוברי מציג אף הוא את הכוזב שבתודעה ההטרסקסואלית. הוא עושה זאת באמצעות העתקת דימויים חזותיים פופולריים והכנסתם

בספרד של שנות השישים, שנתפסה כמושפעת מהלך הרוח הפשיסטי הדומיננטי. "מובידה" היא מילת סלנג המתריסה נגד התנועה הפוליטית של פרנקו – "Francoist Movimiento" – ומדגישה את האיבה והבוז שחשו אנשי לה מובידה מדרילניה כלפיה וכלפי מנהיגה. לקריאה נוספת: Alberto Mira, "Intermittent Portrait: The Mediterranean Movida and the Passing Away of Francoist Barcelona" in: **Spanish Cinema: Auteurism, Politics, Landscape and Memory**, eds.: Maria M. Delgado and Robin Fiddian, New York, 2013, 49-63

¹⁵ Paul Julian Smith, **Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar**, London and New York, 2000, 127

¹⁶ על מלודרמה בכלל וביצירתו הקולנועית של אלמודובר בפרט ראו: Mark Allinson, "Mimesis and Diegesis: Almodóvar and the limits of Melodrama" in: **All about Almodóvar: A Passion for Cinema**, eds.: Brad Epps and Despina Kakoudaki, Minneapolis, 2009, 141-165; Kathleen Vernon, "Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's **What Have I Done to Deserve This?**" in: **Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar**, ed.: Kathleen Vernon, Westport, CT, 1995, 59-72

¹⁷ Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama" in: **Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**, ed.: Christine Gledhill, London, 1987, 43-69

¹⁸ קיטש הוא כינוי לטעם אמנותי המוני ושחוק, עמוס קלישאות והעתקות אמנותיות, שסובל מעודף רגשנות דרמטית. אין בקיטש משום העשרה מהותית של האסוציאציות הנוגעות לאובייקטים או לנושאים שהוא מתאר. ראו: תומס קולקה, **על קיטש ואמנות** (תרגום: ענת ויסמן), ירושלים, 2001, 23-48.

להקשרים קוויריים שמפריכים את עקרון הקוהרנטיות ההטרנסקסואלית, זה שמתבטא בשאיפה החברתית המסורתית להתאמה בין מין ביולוגי, זהות מגדרית ומשיכה מינית.¹⁹

הכוח הפוליטי בסרטיו של אלמודובר נובע מכך שהאסטרטגיות הקולנועיות שלו מציעות עמדות "פרוורטיות" ו"פסיכוטיות" שמצביעות על היות הקולנוע מרחב (setting) של פנטזיה שמאפשר לחשוב מחדש על המקום שהפנטזיה ממלאת, הן בחיים האישיים הן בזירות אידיאולוגיות שונות.²⁰ אלמודובר מאפשר לצופים לקבל בחום ובאהבה את הדמויות שמגלמות את הרס הבינאריות המגדרית ולהסכים לראותן כשוות בין שווים. יתרה מכך, הצופים האמפתיים נעשים מודעים לסטריאוטיפים הטבועים בתודעתם וכך יכולים לשחרר את עצמם ממגבלותיהן של נורמות מיניות הגמוניות.

ההתנגדות לדיכוי חברתי ופוליטי והעיסוק בסוגיות של מין ומגדר הם מאפיינים חוזרים בכל סרטיו של אלמודובר, ועם זאת אפשר לחלק את קורפוס סרטיו לתקופות מובחנות ולהגדירן כשלבם בהתפתחות יצירתו הקולנועית: השלב ראשון הוא העשור הראשון ליצירתו (בעיקר מתחילת שנות השמונים של המאה ה-20), שבו ניתן ביטוי לייצוגים המוחצנים של ההומוסקסואליות והמיניות הגברית הבוטה.²¹ השלב השני נמשך מסוף שנות השמונים ועד לסוף שנות התשעים, ובו לצד התמה ההומוסקסואלית הוא עסק במקומה החברתי של האישה הנשלטת על ידי הממסד הספרדי השמרני במסווה של אכיפת המוסר הקתולי.²² השלב השלישי נמשך משנות התשעים ועד סוף העשור

¹⁹ עוד על קישור וקאמפ אצל אלמודובר בהקשר של אסתטיקה ומיניות ראו: Mark Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, New York and London, 2001, 72-92, 93-108; Marcia Pally, "The Politics of Passion: Pedro Almodóvar and the Camp Aesthetic", *Cineaste* 18.1 (1990): 32-39

²⁰ סנדרה מאירי, *מין שאינו מינו: חציית מגדר בקולנוע העלילתי*, תל אביב, 2005-185; עוד על האסטרטגיות הקולנועיות של אלמודובר ראו: יפה כאלב, "דקונסטרוקציה תוך מלכוד הומוניסטי בסרט *דבר אליה*", בתוך: *אלמנטים פוסטמודרניים בייצוג הקולנועי: קובץ מאמרים*, עריכה: יפה כאלב, תל אביב, 2010, 161-182.

²¹ בסרטו *מטדור* (Matador, 1986), למשל, דיגו מונטס (נאצ'ו מרטינס, Martinez), מטדור לשעבר שמלמד לוחמי שוורים, אומר לתלמידו אנחל (אנטוניו בנדרס): "לנשים יש להתייחס כמו אל שוורים: לתקוף אותן, לכתר אותן בלי שישומו לב. אחר כך זה קל".

²² לדוגמה, בסרט *פרח הסוד שלי* (La Flor de mi Secreto, 1995) נזפת המו"לית אליסיה (גלוריה מוניוס, Muñoz) בליאו, סופרת ומבקרת ספרות (מריסה פארדס, Paredes), על שכתבתה חרטה ממאפייני הסדרה שהתחייבה לכתוב ואינה עולה בקנה אחד עם הערכים הממסדיים.

הראשון של שנות האלפיים, ובו הוא התמקד בעלילות נוגות ומלנכוליות שבנויות סביב סיטואציות אנושיות ומעידות על התבגרותו כבמאי.²³

אני מבקש להגדיר את העשור הנוכחי, מ-2010 ועד 2017, כשלב נוסף בהתפתחות יצירתו הקולנועית של אלמודובר, התפתחות שבאה לידי ביטוי בהתנסות ז'אנרית חדשה ושילוב מוטיבים מז'אנר סרטי האימה.²⁴ סרטו **העור בו אני חי** משנת 2011 מעיד על כך היטב: עלילתו מתרחשת באתרים מבודדים ואימתניים למראה, בעיקר באחוזה גדולת ממדים שפועלת בה מעבדה לביצוע ניסויים מסתוריים ושיש בה גם מרתף אפלולי ומבעית; גיבור הסרט, המנתח הפלסטי רוברט לדגארד, מאופיין כבעל אישיות רעה ואגרסיבית; העלילה כוללת תפניות מפתיעות ופעולות אלימות שמקורן בגורמים פסיכולוגיים סבוכים – חטיפה, כליאה, אונס, התאבדות ורצח – ומתלווים אליהן סאונד דרמטי ומוזיקת רקע שמטרתם ליצור מתח ובעתה בקרב הצופים. ז'אנר האימה משמש יוצרי קולנוע גם ככלי להעברת ביקורת חברתית, שכן האימה מספקת לצופים מראה להתבוננות בעצמם ולבחינת הדחפים ההרסניים והצדדים האפלים הטבועים בהם.²⁵ במקרה של אלמודובר הז'אנר משמש אותו לביטוי התפיסה של מיניות האדם כגמישה וחוצת גבולות בשילוב הרכיב הביקורתי. הוא משלב בסרטו בין מציאות ובדיה, שזור את האנושי במפלצתי ומחבר את הטבעי עם העל-טבעי ואת הרציונלי עם הלא-רציונלי.

²³ לדוגמה, הסרטים **הכל אודות אמא, לחזור** (Volver, 2006) ו**חיבוקים שבורים** (Los Abrazos Rotos, 2009) מעידים על בשלותו של אלמודובר כבמאי אמן המיטיב לשלב ביצירתו אלמנטים אינטרטקסטואליים ואוטוביוגרפיים. לקריאה נוספת ראו: ליליאנה שולמן, "קולנוע כמחולל נס החייאת האם: אוטוביוגרפיות ואינטרטקסטואליות בסרט לחזור של פדרו אלמודובר", חיבור לשם קבלת תואר מוסמך אוניברסיטה, 2010, 11-19.

²⁴ על המוסכמות של ז'אנר האימה בקולנוע ראו למשל: Harry M. Benshoff (ed.), **A Companion to Horror Film**, New York, 2014, 130-147, 151-167; Rick Worland, **The Horror Film: An Introduction**, Cambridge, 2007, 33-49. אלמודובר עצמו הגדיר את הסרט **העור בו אני חי** "סיפור אימה ללא צעקות או הפחדות". ראו: [Cineuropa](#).

²⁵ דוגמה קלאסית היא הסרט האמריקאי **פלישת חוטפי הגופות** (Invasion of the Body Snatchers, Donald Siegel, USA, 1956), שהכיל בין השאר ביקורת על "ציד המכשפות" שהתחולל בארצות הברית בתקופת סנאטור מקארתי וכוון נגד אזרחים שנחשדו בתמיכה באידיאולוגיה קומוניסטית, וכן על החרדה ההמונית מקומוניזם בחברה האמריקאית.

לתוך מסגרת ז'אנרית נוחה זו אלמודובר יוצק את המתח בין מין ומיניות ובין גוף ומגדר ומציג קשת של זהויות ונטיות מיניות, וכן פרקטיקות שונות למימוש תשוקה מינית. לטענתי, הבחירה בז'אנר זה משמשת אותו גם לעיצוב ולסימון ה"גוף" (שהוא כשלעצמו רכיב בולט בז'אנר, למשל הפרשות גוף, זיעה, דם והקאות) כסוכן חברתי ופוליטי בחברה הספרדית המשתנה, שמתמודדת עם שלטון שאופיו אינו יציב.

מין ומיניות, גוף ומגדר: ממבנים מסמני משמעות תרבותית לייצוגים היסטוריים

באמצעות השימוש בז'אנר האימה והעיסוק באלימות, בדיכוי, בשליטה ובתשוקה הופך אפוא אלמודובר את "הגוף" לסוכן המפרק תפיסות הטרונומרטיביות של מיניות ומגדר מחד גיסא ולכלי לסימון המאבק הפוליטי-חברתי בספרד מאידך גיסא. בניתוח הסרט **העור בו אני חי** אתייחס לחמישה אלמנטים מרכזיים המוכיחים את טענתי, לאחר שאציג בקצרה את קוויה המרכזיים של העלילה הפתלתלה.

העלילה מתרחשת בעיר טולדו בשנת 2012. גיבור הסרט, רוברט לדגארד, הוא מנתח פלסטי בכיר. בתו, נורמה, הייתה בילדותה עדה להתאבדות אמה בקפיצה מהחלון לאחר שנפצעה בתאונת דרכים, ועל כן נזקקה לטיפול פסיכיאטרי. מצבה הנפשי הלך והחמיר בעקבות אירוע שהתרחש במסיבת חתונה שהוזמנה אליה: בעקבות מגע פיזי שנוצר בינה ובין ויסנטה, בחור צעיר שהכירה במקום, היא נשכה אותו והוא בתגובה סטר לה וגרם לה להתעלף. ויסנטה נמלט מהמקום בבהלה, וכשאביה רוברט מצא אותה לאחר זמן קצר הוא סבר כי ויסנטה אנס אותה. נורמה התאשפזה לאחר האירוע בבית חולים לפגועי נפש וכעבור זמן מה התאבדה. רוברט מבקש לנקום בוויסנטה. הוא חוטף אותו, מבצע בו ניתוח לשינוי מין ומעניק לו את תווי פניה של אשתו המנוחה גל ואת השם ורה.

העלילה ממשיכה עם ורה/ויסנטה הכלואה באחד מחדרי האחוזת ושומרת עליה מנהלת משק הבית, מריליה (שמגלמת השחקנית הוותיקה מריסה פארדס). מריליה היא למעשה אמם של רוברט ושל אחיו סקה (רוברטו אלמו, Alamo), אך אבותיהם הם שני גברים שונים. בזמן שבעיר שהאחוזת שוכנת בה מתקיים קרנבל גדול, ובשעה שרוברט אינו בביתו, מגיע למקום סקה, מחופש לנמר, כדי לבקר את אמו. הוא צופה במסך טלוויזיה במעגל סגור באישה הכלואה

בבית ומבקש מאמו לפגוש אותה, אך היא מסרבת. על כן הוא כובל אותה, מגיע לחדרה של ורה ואונס אותה. רוברט, שברגע זה בדיוק חוזר לביתו, רואה את האונס ויורה למוות בסקה.

כדי להסתיר ראיות מזירת הרצח מריליה מנקה את החדר ומורה לרוברט להעלים את גופתו של סקה. בזמן זה ורה/ויסנטה נשארת עם מריליה בחדר. הן משוחחות ביניהן, ונוצרת ביניהן קרבה. כחלק ממהלך זה ורה/ויסנטה מצליחה לרכוש בהדרגה גם את אמונו של רוברט, והוא מתיר לה לצאת לקניות עם מריליה. פולקנסיו (אדוארד פרננדס, Fernández), עמיתו של רוברט שהשתתף בניתוח שינוי המין של ורה/ויסנטה, מגלה את תמונתו של ויסנטה במודעת נעדרים ומגיע לביתו של רוברט כדי להתעמת עמו. הוא מאשים אותו בחטיפת הבחור הצעיר ובביצוע הניתוח בניגוד לרצונו, כחלק מהניסויים הבלתי חוקיים שהוא מבצע במעבדתו. בין השניים מתפתח עימות, ובשיאו שולף רוברט אקדה ודורש מפולחנסיו להסתלק מביתו. ורה/ויסנטה, שמגיעה למקום, אומרת לפולחנסיו שהניתוח נעשה מרצונה, ושהיא תמיד הייתה אישה. בעקבות הצהרה זו פולחנסיו ההמום עוזב את האחווה בבושת פנים.

ורה/ויסנטה מנשקת את רוברט והם נראים מקיימים יחסי מין. בשלב מסוים היא הולכת להביא חומר סיכה, אך למעשה מביאה אקדה ויורה ברוברט למוות. מריליה, שמתעוררת בבהלה מיריית האקדה, יוצאת לעזרת בנה אך ורה/ויסנטה יורה גם בה. בסצנת הסיום של הסרט נראית ורה/ויסנטה נמלטת מהאחווה ומגיעה במונית לחנות הבגדים של אמה, ושם היא מתוודה בפניה ובפני כריסטינה (ברברה לני, Lennie), העובדת הלסבית בחנות, כי היא הבן האובד, ויסנטה.²⁶

²⁶ חוקרת הקולנוע אלסנדרה למה (Lemma) סבורה שהסרט מבוסס על הרומן **מיגל (Mygale)** מאת הסופר הצרפתי תיירי ז'ונקה (Jonquet). שאף עובד בשנת 1960 בידי הבמאי ז'ורז' פראנז'ו (Franju) לסרט אימה שנקרא **עיניים ללא פנים (Les yeux sans visage)**. בספר ובסרט ד"ר ז'נסיה, מנתח פלסטי, מנסה לשקם את פניה של בתו שהושחתו בתאונת דרכים באמצעות פניהן של נשים צעירות שהוא חוטף והורג (בדומה לד"ר לדגארד האלמודוברי, המנסה לשקם את פניה של אשתו שהושחתו בתאונת דרכים באמצעות העור המלאכותי שהמציא). לדעתה, אלמודובר הושפע גם מהספר **פרנקנשטיין** (1818) של מרי שלי (Shelley) ומסדרת הסרטים שהופקה בעקבותיו. ד"ר לדגארד, ד"ר ז'נסיה וד"ר פרנקנשטיין דומים זה לזה בייצגם את הניסיון האנושי לעצב את המציאות על פי התשוקות והפנטזיות של בני האדם, בלי להתחשב בהשלכות הרוח האסון שעוללות להיות למעשיהם. ראו: Alessandra Lemma, "A Perfectly Modern Frankenstein: Almodóvar's **The Skin** I Live In", *The International Journal of Psychoanalysis* 93.5(2012): 291-300



סצנת הסיום: ורה/ויסנטה מתוודה בפני אמה ובפני כריסטינה שהיא הבן האובד, ויסנטה (מתוך הסרט)

מוטיבים עלילתיים של כוח ושליטה

האלמנט הראשון שאדון בו הוא מוטיבים עלילתיים של כוח ושליטה שאלמודובר עושה בהם שימוש מתוחכם כדי לערער על דיכוטומיות מיניות ומגדריות ויחסי כוח בין שולט ונשלט. בניגוד לסרטים קודמים, שבהם התרחש תהליך שינוי המין של אחת הדמויות מרצונה המלא והחופשי,²⁷ בסרט **העור בו אני חי** התהליך נכפה על ויסנטה כאקט של נקמה על מעשה האונס שביצע כביכול. מן הסרט עולה כי למנתח יש גם אינטרס מקצועי לבצע את הניתוח, מכיוון שכרופא מפורסם ונערץ הוא שואף לפרוץ דרך מדעית חדשה בפרויקט לפיתוח עור מלאכותי. הוא התחיל לעבוד על פרויקט זה זמן רב קודם לכן, עת ביקש להשתיל עור כזה באשתו שנכווהה אנושות בתאונת דרכים ולהשיב לה את יופייה האבוד. הוא לא הספיק לבצע את הניתוח מכיוון שאשתו התאבדה לאחר שראתה את השתקפות פניה המעוותות בזוגית החלון. נדמה כי רוברט מבקש להשתמש בוויסנטה כאובייקט להמשך הניסוי שלו. הוא נותן לו את פני אשתו המנוחה ומעניק לו את השם ורה, ובכך משלים ומתקן את אשר לא הצליח לעשות קודם לכן.²⁸

²⁷ כך בסרטים **מבוך התשוקות** (Laberinto de pasiones, 1982); **חוק התשוקה** (La ley del deseo, 1987); **הכל אודות אמא**; **חינוך רע** (La mala educacion, 2004).

²⁸ הפסיכואנליטיקאית קארון הראנג (Harrang) גורסת כי להבדיל מצורות אחרות של אגרסיה, דוגמת כעס ושנאה, פעולותיו של רוברט מאפיינות מצב של "זעם נרקיסטי" הנובע מתחושה אומניפוטנטית של ה"עצמי", המכחיש נפרדות בין "עצמי" ל"אובייקט". זאת כתוצאה מאיום על ה"עצמי" הגרנדיוזי שמצפה לשלוט באופן מוחלט על סביבתו, אך מגלה שסביבתו אינה נענית לצרכיו ואף מאיימת עליהם. כך חוסר יכולתו של רוברט להשלים עם המציאות שבה אשתו ובתו אינן עוד בין החיים גורמת לו לדכא את ויסנטה ולהיות אלים כלפיו, ובסופו של דבר מובילה אותו גם להרס עצמי. ראו: Caron Harrang, "Psychic Skin and Narcissistic Rage: Reflections on Almodóvar's **The Skin I Live In**", *The International Journal of Psychoanalysis* 93.5 (2012): 1301-1308

לכל אורך התהליך ויסנטה/ורה היא למעשה אסירה הנתונה לשליטתו המוחלטת של רוברט. מטרתו הראשונית של רוברט היא שעבוד הקורבן לצרכיו תוך הפעלת אמצעי השפלה, טרור ופחד. המטרה מושגת באמצעות שליטה על הגוף ודיכוי הנפש. תהליך שינוי המין של ויסנטה מתבצע באלימות וכולל חטיפה, כליאה, הרעבה ופעולה כירורגית בגופו של הקורבן בניגוד לרצונו. נוסף לניתוח שינוי המין רוברט מבצע בגופו של ויסנטה ניתוחים אחרים, ובהם השתלות עור, ניתוחי פנים וניתוח חזה. בהמשך לכך הוא מפקח על היבטים שונים באורחות חייו של האסיר – מראהו הכללי, משקלו, תזונתו, לבושו ושנתו.²⁹

במהלך הפיכתו לוורה נשלט ויסנטה באופן כמעט מוחלט. רגשותיו, מחשבותיו, יוזמתו ויכולת השיפוט שלו מושתקים. הוא מאבד את תחושת ה"עצמי" והופך למעין בובה. לבסוף ויסנטה/ורה חשה חלשה וחסרת ישע באופן קיצוני, וכשרוחה נשברת היא מנסה לשים קץ לחייה. ניסיון ההתאבדות הראשון שלה (שיסוף הגרון בסכין) נובע מרצון "לרצוח" את הגוף החדש ואת מה שהוא מייצג לאחר סירוסו. רוברט ממהר לנתח את ויסנטה/ורה ובכך מציל את חייה. ויסנטה/ורה מבינה אט-אט שהתנגדותה חסרת תועלת ולכן עליה לציית באופן מוחלט לשובה ולהשביע את רצונותיו. תחושת התבוסה נובעת גם מההכרה שספק אם ניתן לתקן את הנזק שנגרם, מפני שבניתוח הגוף התערערה גם זהותה המינית והמגדרית.

כליאתה של ויסנטה/ורה באחד מחדרי אחוזתו הפרטית של רוברט גורמת לה, כקורבן, להיות במגע ממושך עם תוקפה ומובילה להתפתחות מערכת יחסים ייחודית ביניהם: בתחילה מדובר ביחסים של מרות ושליטה בכפייה, אך כעבור כשש שנים יש בהם גם קרבה ונחמה. כך, משהצליח רוברט לבסס שליטה גופנית ונפשית בוויסנטה/ורה היא הופכת עבורו באופן אירוני מקור לנחמה. ויסנטה/ורה השרויה בבידוד נעשתה לא רק כלי לעצם קיומו ולסיפוק

²⁹ קרלה מארקאנטוניו (Marcantonio) סבורה שהסרט מבטא את הרהוריו של אלמודובר באשר לשימוש שבני האדם עושים בטכנולוגיה המתקדמת של ימינו ואת חרדתו מפני השתלטותה על האדם. הסרט מראה כי בכל יתרון טכנולוגי טמונה הסכנה שהאדם ינצלו למטרות שליליות. ד"ר לדגארד, שמנצל את הידע הטכנולוגי שלו למטרות שליליות, משלם על כך בחייו. ורה, יצירתו ה"טכנולוגית", רוצחת אותו והופכת לסמל הגולם שקם על יוצרו. ראו: Carla Marcantonio, "Cinema, Transgenesis, and History in *The Skin I Live In*", *Social Text* 33.1 (2015): 49-70

צרכיו הגופניים הבסיסיים של השובה, אלא גם מקור מידע ואפילו תמיכה רגשית. בהיעדר כל קשר אנושי אחר בשנים הראשונות לחטיפתה, לפני הגעתה של מריליה אמו של רוברט לאחווה, היא מנסה להתקרב אל שובה ולמצוא בו מידות אנושיות. במהלך ההתקרבות ביניהם ניכר שרוברט הולך ומתאהב ביציר כפיו, אך ורה/ויסנטה הופכת על כורחה למושא הפטישיסטי של התשוקה ושל הסבל שלו כאחד.³⁰ מחד גיסא היא ממלאת את החלל הנפשי שנוצר בבעל ובאב לאחר מות אשתו ובתו, ובכך מקלה על יגונו, ומאידך גיסא היא גורמת לסבל בהיותה ייצוג בלבד של ההיעדר ושל החסר, שלעולם לא יוכלו להתמלא באותה ממשות קונקרטי אבודה.

בעקבות הניתוח מתערערת הזהות המגדרית לא רק אצל ויסנטה/ורה, אלא גם אצל רוברט, בהיותה נעוצה בקשר בין תשוקה לסבל. רוברט, שעדיין אחוז בכבלי אהבה לאשתו ובגעגועים לבתו, מתעלס עם ורה/ויסנטה, והעובדה שנולדה ביולוגית כזכר אינה משנה לו דבר. מי הוא אובייקט התשוקה שלו? ויסנטה, שזיהה את עצמו כגבר הטרוסקסואל? ורה, שהייתה לאישה טרנסקסואלית? אשתו המתה, שתווי פניה טבועים בגוף שהוא מתנה אהבים עמו? על פי אלמודובר, כשם שזהות מינית ונטייה מינית אינן יציבות וקבועות מטבען והן נתונות להשפעותיה של המציאות החיצונית והפנימית המשתנה, כך גם התשוקה אינה נעוצה באובייקט מוגדר מראש, אלא נתונה בתוך צורות שונות של התענגות, בטרנספורמציה תמידית.³¹

³⁰ הפטישיזם כרוך בשני מהלכים מקבילים: האחד – תגובה לחרדה, תחושת הלם והיעדר חיות בהווה בעקבות אובדן של אובייקט, והאחר – פנייה אל העבר והיאחזות באובייקט האבוד בלי יכולת להתאבל עליו ולשחרר אותו. לפיכך הפטישיזם משקף תהליך של הפרעה קוגניטיבית-דיסוציאטיבית שבה האפקטים של החיות והתשוקה מושקעים בסמל מהעבר כדי להימנע מהתפוררות נפשית בהווה. להתייחסות פסיכואנליטית אל היבט זה בסרטו של אלמודובר ראו: Joye Weisel-Barth, "Review of Pedro Almodóvar's *The Skin I Live In*", *The*

International Journal of Psychoanalytic Self Psychology 8 (2013): 111-114

³¹ בניגוד לתפיסה הדיסהרמונית של הראנג ושל ווייזל-בארט (ראו הערות 28 ו-30 לעיל) טאריה ליינ (Laine) סבורה שהסרט משקף דווקא חזון אלמודוברי הרמוני שלפיו באמצעות האמנות הפרקטית אפשר לרפא טראומה שנובעת מהדואליות של גוף ונפש. יצירה אמנותית יכולה לבטא מציאות פנימית שנהרסה ובה בעת לטהר אותה מהשפעותיה השליליות ולהביאה לידי תיקון. **העור בו אני חי** מדגים כיצד אמן יכול להתגבר על טראומה בכך שהוא ממציא את תחושת ה"עצמי" ותובע יכולת פעולה שלא בכפוף לתכתיבי החברה. ורה היא יצירת האמנות של ד"ר לדגארד, ובאמצעותה הוא מבטא את עצמיותו ומרפא את עצמו מהטראומה שגרם לו מותן של אשתו ובתו. ראו: Tarja Laine, "Art as a Guaranty of Sanity: *The Skin I Live In*," *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 7(2014): 1-15



דימויים של ויסנטה ושל ורה (מתוך הסרט)

משחק בזמנים בהתפתחות העלילה

האלמנט השני שאתייחס אליו הוא שילוב של משחק בזמנים בהתפתחות העלילה, שמתבטא באי-חפיפה בין הפאבולה לסוז'ט³² – סדר האירועים הכרונולוגי במציאות הבדיונית של העלילה (פאבולה) אינו חופף לסדר האירועים כפי שמספר אותם הבמאי/תסריטאי בסרט (סוז'ט). העלילה מתחילה בהווה של הסיפור ונעה קדימה כרונולוגית, אך במהלכה נעשית קפיצה אחורה בזמן, ובמסגרתה מתוארים אירועים שהתרחשו כשש שנים לפני ההווה שבו הסרט נפתח.³³ הפער בין שני מישורי הזמן משפיע על האופן שבו הצופים תופסים את הבינאריות המגדרית: גבר-אישה.

בראשית הסרט – ההווה של העלילה – נראית האחוזה הפסטורלית של רוברט כבית מרפא, ודמותה של ורה נחשפת לראשונה ונתפסת כמטופלת חולנית שמשקיעה את זמנה בתרגילי יוגה וביצירת בובות בד. רק לאחר שעלילת הסרט "קופצת" כשש שנים לאחור ומציגה את האירועים שקדמו להווה הסיפורי נחשפת העובדה שוורה אינה אישה במקור, אלא הייתה זכר בעל הזדהות מגדרית כגבר, ושבת המרפא שהיא שווה בו הוא למעשה מקום שהיא כלואה בו

³² "פאבולה" ו"סוז'ט" הם מונחים ספרותיים נרטולוגיים של הפורמליזם הרוסי ומשמשים לניתוח סטרוקטורליסטי. על מושגים אלה ראו: מנחם פרי, "הדינמיקה של הטקסט הספרותי: איך קובע סדר הטקסט את משמעויותיו?", *הספרות* 28 (1979), 6-46.

³³ עוד קפיצה בזמן, שהיא פחות מרכזית בעלילה, מתרחשת כשמריליה מספרת על בניה והצופים נחשפים לאירועים שהתרחשו בצעירותם, שנים רבות לפני ההווה הסיפורי.

בניגוד לרצונה. התרמית הקולנועית האלמודוברית מאפשרת לחשוף את מבנהו הפרפורמטיבי של "הגוף", כשהמתח הנמצא בבסיס המבנה החקייני "מין-מגדר" מתגלה במערומיו. בהיעדר הלימה הטרונומטיבית בין סימני מין ומגדר בדמותה של ויסנטה/ורה נוצר אצל הצופה דיסוננס שמתנגש עם המבנים החברתיים המוכרים לו, ומתעורר בו הצורך להתבונן שנית במה שסבר שהוא "טבעי". התבוננות זו הופכת את מה שנתפס כ"בר-מין" (Sexed),³⁴ כהגדרה של מה שהוא "טבעי", להגדרה המבוססת על הבניה חברתית בלבד. אלמודובר מעצב דמות שמזדהה ומזוהה כ"גוף" וכמגדר היברידיים, שההיברידיות שלה מסומנת ואינה מסומנת בגוף בה בעת. "גוף" זה מערער על קטגוריות הידע אשר נתפסות אצל הצופים כמהותיות.

כאמור, אלמודובר משלב בעלילות סרטיו דמויות בעלות הזדהויות מיניות ומגדריות מגוונות, החל בדראג וקוויר וכלה בטרנסווסטיטים, אנדרוגינוסים וטרנסקסואלים. אלו מוצבות הן בקדמת העלילה הן בשוליה, ולעיתים אלמודובר מלהק שחקניות טרנסקסואליות לגילום דמויות שמזוהות מגדרית כנשים.³⁵ עם זאת, האופן שבו מעוצבת דמותה של ויסנטה/ורה מערער יותר מכל דמות אלמודוברית אחרת את עצם ההבחנה בין טבעי למלאכותי ובין חיצוני לפנימי, הבחנות שממשות את השיח על מין ומגדר. מרגע היווצרה של ורה, כאשר גופו של ויסנטה מקבל את הממד ההיברידי, הוא הופך לסמל של התרסה כנגד ניסיונות המשטור שלו. ויסנטה/ורה לומדת כיצד ליצור פרפורמנס

³⁴ "בר-מין" (sexed) הוא מי שמגדרו נקבע בלידה על פי סימני מין. פוקו טען שהגוף אינו "בר-מין" באופן טבעי, אלא הופך כזה באמצעות הדרך שבה התרבות המערבית המודרנית מטביעה עליו את חותמה במסגרת דרכי השיח על המיניות. למיני שיח כאלה, שמייצרים סוגי ידע ומשמעות שכופים סדר על העולם בהתאם לערכים חברתיים מוגדרים, יש כוח מנרמל, והם זוכים ללגיטימציה מ"השאיפה לאמת" המדעית. ראו: פוקו, **תולדות המיניות I**, 43-64.

³⁵ לדוגמה, שחקנית הקולנוע וכוכבת הטלוויזיה הספרדייה ביביאנה פרננדס (Fernández), ששם הבמה שלה הוא ביבי אנדרסן, היא טרנסקסואלית שנולדה כזכר בשם מנואל. בסרט **מטדור** היא מגלמת מגדת עתידות צוענייה שמחזיקה תינוק ומוכרת פרחים; **בחוק התשוקה** היא דוגמנית; **בעקבים גבוהים** היא אסירה בבית כלא, וב**קיקה** (Kika, 1993) היא אורחת לא קרואה. חשוב לציין שהשיפת דמות כבעלת ביוגרפיה טרנסקסואלית אינה "תחבולה" קולנועית שאלמודובר פיתח בסרטיו. דמויות כאלה הופיעו כבר בסרטים שיצאו לאקרנים בראשית שנות השבעים של המאה ה-20. שני סרטים אמריקאיים מתקופה זו שבמרכזם דמויות טרנסקסואליות הם **סיפורת של כריסטיין יורגנסן** (The Christine Jorgensen Story, Irving Rapper, USA, 1970), המבוסס על סיפורת של הטרנסקסואלית השוודית המפורסמת שהפכה לכוכבת תקשורת באמריקה; ו**מיירה ברקינרידג'** (Myra Breckinridge, Michael Sarne, USA, 1970), שמתאר את סיפורו של מירון ברקינרידג' (רקס ריד, Reed) שטס לאירופה, עבר ניתוח לשינוי מין וחזר הביתה כמיירה ברקינרידג' (רקל וולש, Welch) – אישה בלונדינית בעלת חזה שופע שנעשתה כוכבת בעסקי השעשועים.

שמבטא את הנורמות הביצועיות התואמות לגופה החדש, ובכך מדגישה את החיקוי שבבסיס ההתניה המגדרית החברתית ואת היעדר המקור מאחורי החיקוי.

מוטיב הבגד

האלמנט השלישי שאלמודובר עושה בו שימוש מרכזי הוא מוטיב הבגד, כמייצג הפרפורמנס שמטרתו הבניית הבינאריות המגדרית. במסגרת זו הדיכוטומיה המגדרית ההגמונית המסווגת "בגדי גברים" מול "בגדי נשים" מוצגת באופן נלעג, והיחס להופעתו החיצונית של האדם, המצופה להתאים למינו הביולוגי ולהזדהותו המגדרית, הוא ביקורתי. ויסנטה – טרם הפיכתו לוויסנטה/ורה – מוצג בסרט כבעל מקצוע שנחשב לעתים "נשי" מבחינה סטריאוטיפית: הוא מעצב ותופר בגדים ומוכר בגדים בחנותה של אמו. לבושו המוקפד והמהודר, שהוא משקיע בו תשומת לב רבה, מעורר ציפיות חברתיות סטריאוטיפיות שקשורות בהומוסקסואליות בגלל העיסוק האינטנסיבי במראה חיצוני,³⁶ אך ויסנטה מזדהה דווקא כהטרסקסואל.

מוטיב הבגד מופיע גם בזמן שוויסנטה/ורה שבויה באחווה: במסגרת עבודתו בעבר נהג ויסנטה להפשיט ולהלביש את בובות המודל בחלונות הראווה של החנות. כעת, לאחר שינוי המין, בוחרת ורה לקרוע שמלות בד לחתיכות ולהדביק אותן על פניהן של בובות. דמות נוספת שקורעת בגדים לגזרים היא נורמה, בתו של רוברט. היא אינה אוהבת את הבגדים "הצמודים מדי", לטענתה, שאביה קונה לה, ולכן נוהגת לפשוט אותם מעליה ולקרוע אותם. אקט קריעת הבגדים המאפיין את ויסנטה/ורה ואת נורמה מבטא באופן סמלי את המרד נגד הלבוש הנתפס בציבור הרחב

³⁶ הקשר הסטריאוטיפי בין העיסוק באופנה לבין נטייה מינית הומוסקסואלית בא לידי ביטוי בסרטים רבים, למשל: בסרט **שורטבאס** (Shortbus, John Cameron Mitchell, USA, 2006) ג'סטין בונד (ג'סטין בונד, Bond), מנחה אירועים ומארח במועדון סלוני בברוקלין שמשחק את עצמו, הוא אמן דראג גיי שמתמחה בעיצוב בגדי נשים. בסרט **הזמן שנשאר** (Le Temps qui reste, François Ozon, France, 2005) רומן (מלוויל פופו, Poupaud), שחי עם בן זוגו הצעיר סשה (כריסטיאן סנגוואלד, Sengewald), הוא צלם אופנה שאחראי לסידור בגדיהם של דוגמנים ודוגמניות לפני הצילומים ובמהלכם; בעוד **סרט גאה** (Another Gay Movie, Todd Stephens, USA, 2006) ניקו (ג'ונה בלצ'מן, Blechman), הגיי שמתאפר ומתהדר בלבוש נשי (בגדים ססגוניים צמודים, נעלי עקב ורודות, צמידים צבעוניים, טבעות ושרשראות), אף מעצב פאות ובגדי נשים שמונחים על בובות ראוה בחדרו; באמריקן ביוטי (American Beauty, Sam Mendes, USA, 1999) לסטר ברנהם (קווין ספיסי, Spacey), הגבר ההטרסקסואל, מצטרף לריצת הבוקר של צמד הגייו המתגוררים בשכונתו ומקבל מהם עצות בענייני אופנה, לבוש וטיפוח.

כ"נורמלי" ותואם את הסובייקט הלבוש מבחינה מגדרית ותרבותית, אך אינו מצליח לכסות או להסתיר את סבלן ואת אומללותן של הדמויות המוצגות כ"אחרות" – אלו שמסיבות שונות אינן משתלבות באורח החיים הנורמטיבי. לעומת זאת עולה מהסרט כי דווקא אקט של התחפשות מודעת יכול לחשוף את "טבעו האמיתי" של הסובייקט המתחפש, לרוב כבעל יצר אלים ומסוכן. לדוגמה, סקה, אחיו של רוברט, שודד חנות תכשיטים ולאחר מכן מנצל את הקרנבל בעיר כדי להתחפש לנמר וכך להסתיר את זהותו האמיתית. דוגמה נוספת היא המסכה המאיימת שעוטה רוברט כשהוא חוטף את ויסנטה.

הבגד משמש בסרט גם אמצעי לשליטה – חברתית ואישית. ניתן לראות זאת בסצנה שבה רוברט קונה לוויסנטה/ורה אביזרי ביגוד ומוצרי איפור וטיפוח נשיים, ובין השאר הוא רוכש עבורה "חליפת גוף".³⁷ הוא מורה לה ללבוש את החליפה ואומר: "הבאתי לך את חליפת הגוף הזאת כדי להגן על העור שלך. זה גם ייתן לך תמיכה ויעצב אותך. תתרגלי ללבוש אותה כל הזמן כמו עור שני". כך הבגד, האיפור והעור שהושתל בגופה נוצרו כולם באופן מלאכותי, ובאמצעותם רוברט מבקש להסתיר את ויסנטה "הגבר" בתוך גופה של ורה "האישה". המודעות לכך שהאיפור והבגד מהווים "עור שני" לדמותה של ויסנטה/ורה מאפשרים להאיר את הפער בין מה שגלוי למה שחבוי, בין מה שנראה לעין למה שמוסתר מתחת לשכבות הבד ועמוק יותר, בתוך הגוף. הסיטואציה חושפת את האופן שבו הבגד משמש גם לשרטוט גבולות הנורמות החברתיות על הגוף ומגביל את יכולתו של הסובייקט לממש את ייחודיותו הפנימית והחיצונית ולהצהיר עליה. השימוש באלמנט הבגד בסיטואציה זו שבין שתי הדמויות בסרט, התוקף והקורבן, מדגיש את הפער בין הגוף המכוסה בו מכף רגל ועד ראש ובין הנפש המיוסרת של הסובייקט הלבוש. דבריו של רוברט לאחר שסירס את אסירו/אסירתו, המבטיחים לה שחליפת הגוף "תגן" עליה, "תתמוך" בה ו"תעצב" אותה, הם שהופכים את הבגד לכלי שליטה מגדרי.³⁸

³⁷ מעין בגד גוף בצבע עור שעוטף את רוב חלקי הגוף.

³⁸ ראו גם את טענתו של חוקר התרבות האווייר רייס (Reyes), הקורא את הסרט כביקורת של אלמודובר על התפיסה החברתית המעוותת הרווחת באשר לדימוי הגוף הנשי המושלם. לדבריו, הסרט מגנה את "טרור היופי" ועריצות הרזון המופעלים כלפי נשים וחושף את האימה הנובעת מהמשימה הבלתי אפשרית להשיג את הגוף המושלם ולהפוך לאישה המושלמת. ראו: Xavier Aldana Reyes, "Skin Deep? Surgical Horror and the Impossibility of Becoming Woman in Almodóvar's *The Skin I Live In*", *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (2013): 819-834.

יצירותיה של לואיז בורז'ואה

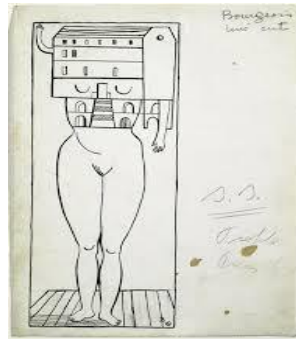
האלמנט הרביעי המשמש בסרט לערעור על דיכטומיות מיניות ומגדריות הוא יצירותיה של האמנית הצרפתייה לואיז בורז'ואה (Bourgeois). ויסנטה/ורה הכלואה באחווה מציירת ציורים ומעצבת בובות בדים בהשפעת סגנונה ויצירותיה של בורז'ואה, שהיא נחשפת אליהן בזמן צפייה בטלוויזיה וקריאה במגזיני אמנות. בין היצירות המרכזיות המשמשות לה להשראה מופיעות **אישה-בית** (1946) ו-**7 במיטה** (2001).³⁹

העבודה **אישה-בית** היא סדרת רישומים של נשים עירומות שראשן הוחלף במבנה דמוי בית. המבנה הארכיטקטוני של הבית מוחק את פניהן של הנשים ומותיר אותן ללא זהות. בעבודה **7 במיטה** נראית שורת בובות בד שכמעט אינן נבדלות זו מזו. הן חבוקות, כורכות את זרועותיהן זו סביב זו, וחלקן אף נושקות זו לזו. לא ניתן לזהות בבירור את מינן של כל הבובות, אך פה ושם מבצבצים ביניהן איברי מין זכריים, ומספר הראשים של הבובות (שאינו ברור כשלעצמו) אינו תואם את מספר הרגליים הנראות ואת המספר בכותרת העבודה.

בחירתו של אלמודובר ביצירתה של בורז'ואה אינה מקרית. היא משקפת את תפיסתו שהטבע אינו מתמצה בקטגוריות של זכר-נקבה או זהויות של גבר-אישה. מחיקת הזהות ביצירותיה מקבילה למחיקת הזהות וליצירת הזהות ההיברידית של ויסנטה/ורה עצמה ושל בובותיה, מעשה ידיה, כאמצעי לשיקוף עצמי.⁴⁰ כך מוצגת המיניות האנושית כרבת פנים, מגוונת ובלתי שיטתית, ומודגשת העובדה כי כל צורה של הנאה מינית היא טבעית ולגיטימית גם אם אין לה "פנים" ברורות.

³⁹ בגד הגוף שלובשת ויסנטה/ורה ותנועות גופה בזמן פעילות היוגה מזכירים את פסלוני הקרעים של בורז'ואה בתנוחותיהם השונות. רבות מעבודותיה של בורז'ואה מצולמות ב: Frances Moriss and Marie-Laure Bernadac (eds.), **Louise Bourgeois**, Michigan, 2007.

⁴⁰ הכתיבה על קירות החדר, הציור ועיצוב הבדים מאפשרים לוויסנטה/ורה לתת ביטוי אמנותי לטראומה שחווה, ובכך גם מהווים כלים תרפויטיים לעיבודה.



יצירות של לואיז בורז'ואה. משמאל למעלה: 7 במיטה (2001); מימין למעלה ולמטה: אישה-בית (1946)



יצירותיה של ורה/ויסנטה (בהשפעת בורז'ואה) בחדרה באחוזה (מתוך הסרט)

רפליקות קולנועיות אנלוגיות

האלמנט החמישי והאחרון שאציג, המשמש את אלמודובר כאמצעי לחתירה תחת הבינאריות המגדרית, הוא יצירת רפליקות קולנועיות אנלוגיות, כלומר עיצוב הפריים בשילוב דימויים שיוצרים כפילות. באחת הסצנות נראה רוברט שוכב על ספה וגופו מונח במקביל לגופה של ויסנטה/ורה, השוכבת על ספה זהה לשלו. בסצנה אחרת נראים ויסנטה/ורה ורוברט ישנים עירומים במיטה אחת וגבם מופנה זה אל זה. העיצוב הסימטרי של דימויי הגופים בשתי הסצנות האלו יוצר הקבלה בין גוף הגבר לגוף האישה והופך אותם דומים, באופן שמסווה לכאורה את ההבדלים המיניים ביניהם.

אלמנט זה מופיע גם בסצנת הרצח שלקראת סוף הסרט: לאחר שוויסנטה/ורה יורה למוות ברוברט היא נראית ניצבת ליד ציור קיר שהדמויות המופיעות בו ניצבות במערך זהה למערך שבו היא ורוברט נתונים במרחב: ויסנטה/ורה נראית מחזיקה אקדח – סמל הפאלוס שנשלל ממנה – בדומה לדמות הגבר בציור הקיר האוחז בגביע יין. רוברט נראה שוכב על המיטה מתבוסס בדמו כשישבנו בולט כלפי מעלה, בדומה לאופן שבו נראה ישבנה של האישה בציור.

המבעים הקולנועיים האנלוגיים מטשטשים בצורה זו את ההבחנה הדיכוטומית בין הגוף הזכרי לגוף הנקבי, בין הסימנים ה"גבריים" לאלו ה"נשיים", ובכך מתריסים נגד ההבניה החברתית הנוגעת למסמני משמעויותיו של הגוף. דימויים אלו מעוצבים באופן שדורש מהצופים להתבונן באופן ביקורתי ורפלקטיבי על המסמנים המכוננים, כביכול, "זהות" ולהתוודע אל המלאכותיות המכוננת.⁴¹ כך הופך הגוף לכלי שעליו מבקש אלמודובר לסמן משמעויות.

⁴¹ אדוארדו אוריאוס-אפריסי (Urios-Aparisi) הציע מתודולוגיה שמדגימה את האופן שבו באמצעות עבודת צילום ייחודית מצליח אלמודובר להציג גוף וחלקי גוף, כגון רגליים, שדיים, בטן, אחוריים ואיברי מין באופן ויזואלי שחותר תחת משמעותם החברתית והתרבותית ומשלב אותם במבנה הנרטיבי של עלילת הסרט. ראו: Eduardo Urios-Aparisi, "The Body of Love in Almodóvar's Cinema: Metaphor and Metonymy of the Body and Body Parts", *Metaphor and Symbol* 25.3 (2010): 181-203.



מבעים קולנועיים אנלוגיים (מתוך הסרט)

בין דיכטומיות מגדריות ומיניות והמציאות הפוליטית בספרד

אבקש לפרש את האלמנטים המרכזיים שציינתי שאלמודובר משתמש בהם בסרטו, בשילוב מסגרת ז'אנר סרטי האימה שהסרט פועל בו, כמאפשרים התבוננות על שבירת דיכטומיות חברתיות – מיניות ומגדריות – אך גם דיכטומיות פוליטיות מרכזיות, למשל בין השאיפה להנהגה ריכוזית דיקטטורית ובין מודל חברתי דמוקרטי וליברלי.

בחינת ההיסטוריה של ספרד מעלה כי בין המאה ה-19 למאה ה-20 סבל המשטר הספרדי מחוסר יציבות ונע בין משטר רפובליקני למשטר נשיאותי (1874-1873) ולמשטר פשיסטי (1939-1975) כתוצאה מהפיכות צבאיות. גם בשנים האחרונות מאיימים על הדמוקרטיה בספרד המוני אדם שמבקשים להשליט בה מחדש את המשטר הפשיסטי. הם מתקהלים בכיכרות במרכז מדריד, מצדיעים לזכרו של הדיקטטור הגנרל פרנסיסקו פרנקו ומפעילים לחצים פוליטיים על המשטר הקיים. לחצים אלו הובילו, בין היתר, להחלטת שקיבלה מערכת המשפט הספרדית בשנת 2008 להפסיק לחקור את הזוועות שביצע המשטר הפשיסטי במלחמת האזרחים בשנים 1936-1939 ולא לבדוק את היעלמותם של 130 אלף בני אדם אשר רבים מהם נורו בידי כוחותיו של פרנקו ונקברו בקברי אחים.⁴² לפיכך ניתן לומר שעתידה של ספרד הדמוקרטית נותר לא ברור.

⁴² מחקרה האתנוגרפי של דאסיה וייחו-רוסה (Viejo-Rose) בוחן במונחים של דקונסטרוקציה ורקונסטרוקציה את השחזור הפיזי של ספרד לאחר מלחמת האזרחים בהקבלה לשחזור התרבותי. מלחמת האזרחים הרסה לא רק חיי אדם, ערים ונופים, אלא גם את המורשת התרבותית

באסופת מאמרים שעוסקת בהשקחת העבר הדיקטטורי של ספרד⁴³ מצביעים חוקרים שונים על מה שהם מכנים "ברית השכחה" שנוצרה ביחסה של ספרד הדמוקרטית לספרד הדיקטטורית.⁴⁴ המעבר לשלטון דמוקרטי, שלווח ברפורמות ליברליות מרחיקות לכת בכלל תחומי החיים, התבסס על מחיקת זיכרון העבר ונעשה ללא ביקורת או התייחסות רצינית באשר ל"ירושה" שהדמוקרטיה החדשה קיבלה מעידן פרנקו. החוקרים סבורים שהחברה הספרדית טרם התמודדה באופן גלוי וכן עם "רוחות הרפאים" של עברה וטרם עשתה חשבון נפש לאומי באשר למורשת הפוליטית הדיקטטורית, שממשיכה לעצב את אופיים של חלקים מהקולקטיב של העם הספרדי גם לאחר תום שלטונו של פרנקו. לדידם, ספרד נדרשת לעבור תהליך מורכב וכואב כדי לאחות את הקרעים שהעמיקו בתקופת שלטונו של הדיקטטור ולבנות מחדש את יסודות החברה. אסור לה לברוח מזיכרון העבר באמצעות כריתת ברית עם השכחה. החופש להיזכר בעבר מוכרח להיות אבן פינה מרכזית בדרך למימוש האמיתי של חירותה. רק העלאת הזיכרונות המודחקים של הטראומה וטיפול בבעיותיה היסודיות של ספרד פוסט-פרנקו יאפשרו לה להשתחרר מהעננה השחורה שמרחפת מעליה בדרכה להיות דמוקרטיה מבוססת ובטוחה.

את השימוש של אלמודובר במוסכמות של ז'אנר סרטי האימה בשילוב דמויות טרנסקסואליות בהליכי שינוי פיזיולוגי מפרש הפסיכואנליטיקאי וחוקר הקולנוע זאקרי פרייס (Price) ככלי שגורם לנו לחשוב מחדש על אופן ההתבוננות שלנו בחיתוך של איברי גוף על המסך. שילוב זה מבטא את הכאב הפיזי והסבל הנפשי שכרוכים בתהליך השינוי שעוברים הסובייקטים במסגרת הניתוח הכירורגי, אך גם את המזור והתקווה שמביאה הטכנולוגיה שמאפשרת התאמה בין מינו

וההיסטורית הספרדית. לדידה, תהליך שיקומה של ספרד חייב לכלול לא רק שיקום הומרי של ערים וקווי נוף, אלא גם שיקום של אידיאולוגיות וזהויות. ראו: Dacia Viejo-Rose, **Reconstructing Spain: Cultural Heritage and Memory after Civil War**, Portland, OR, 2011, 5-24.

Joan Ramon Resina (ed.), **Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy**, Amsterdam, 2000

⁴⁴ ראו במיוחד: Jo Labanyi, "History and Hauntology: Or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post Franco Period"; Joan Ramon Resina, "Short of Memory: The Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy"; Joan Ramon Resina, "Introduction"; in: Resina (ed.), **Disremembering the Dictatorship**

הביולוגי של הסובייקט לתחושותיו המגדריות.⁴⁵ אך האלימות שמפעיל רוברט כלפי ויסנטה במהלך הסרט, בעיקר בהקשר של הניתוח לשינוי המין, יכולה לשמש גם אלגוריה היסטורית: ניתוח שינוי המין עשוי להיות ייצוג סימבולי של המהפך שעברה החברה הספרדית לאחר משטרו של פרנקו, ממשטר דיקטטורי למשטר דמוקרטי: באמצעות יצירת הזהות ההיברידי של ורה/ויסנטה מבטא הבמאי את השינוי שחל בחברה הספרדית ובכך מתאר את הסובייקט הלאומי הספרדי כגוף שעובר טרנספורמציה מינית ומגדרית. הוא יוצר חיבור מטאפורי בין השינוי הפיזיולוגי לשינוי הלאומי. כך הופך גופו של ויסנטה לסמל של החברה הספרדית, ודמותה של ורה הופכת למסמן כינונה של האומה המתחדשת. גופה של ורה/ויסנטה משועבד אם כן לא רק לנרטיב המגדרי, אלא גם לנרטיב הלאומי.

אלמודובר מבטא את חרדתו האישית באשר לפתולוגיה ההיסטורית הלאומית הספרדית באמצעות הנרטיב של הגוף הטרנספורמטיבי ותוהה באיזו מידה האלימות שאפיינה את משטר פרנקו היא עדיין חלק מהמרקם החברתי-תרבותי של ספרד. באמצעות מוטיבים עלילתיים ואסתטיים הוא מבקש לגרום לספרדים (ואולי לא רק להם), אלא לבני האדם בכלל) לחשוב מחדש על ההיסטוריה ועל האופן שבו היא מעצבת את זהותם האישית והלאומית. כפי שטען ג'ורג' מוסה (Mosse), "האידיאליזציה של הגבריות [והגוף הגברי – תוספת שלי הנובעת מטענתו, יק"מ] היא הבסיס של האומה והחברה",⁴⁶ וכפי שקבע פוקו, המודרניות עיצבה מחדש את הפוליטי ועיגנה אותו בגוף עצמו, שהפך נתון לפיקוח, לניהול ולשליטה באמצעות הטכנולוגיות החדשות של הרפואה והמדע.⁴⁷

הצלקות בגופה של ורה/ויסנטה מתאחות ונעלמות עד כי לא נותר מהן זכר, אך גם לאחר שהן נעלמות מנסה ויסנטה/ורה לרצוח את ה"גוף" החדש. בדרך סימבולית זו מביע הבמאי חשש שמא החברה הספרדית לא התמודדה באופן עמוק עם עברה הפשיסטי ומבקשת להימנע מכך באמצעות הדחקה ושכחה. העבר חייב להיות חי ונוכח בתודעה

Zachary Price, "Skin Gazing: Queer Bodies in Almodóvar's *The Skin I Live In*", *Horror Studies* 6.2 (2015): 45
305-317

George Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, 1985, 17

⁴⁷ פוקו, *תולדות המיניות I*, 96.

הלאומית הקולקטיבית, שכן הבראתה של האומה הספרדית מחולייה אינה יכולה להתממש בלי הכרה שלו. חוסר התמודדות מעורר חשש שספרד לא תהא מסוגלת להכיל את הדמוקרטיה ושהעבר הדיקטטורי שלה יישנה.

בתהליך האבל שלה על הסירוס מאזינה ורה/ויסנטה לדבריה של מדריכת היוגה במקלט הטלוויזיה שבחדרה: "יש מקום שאפשר למצוא בו מקלט. מקום בתוך עצמך. מקום שאליו אין לאף אחד אחר גישה. מקום שאיש לא יכול להרוס. במקום הזה תמצא רוגע, חופש. ואז תשיג את זה. תהיה חופשי". קולה של היוגיסטית הוא למעשה קולו הכפול של אלמודובר, המדבר לא רק אל ורה/ויסנטה מבעד לטלוויזיה, אלא גם אל קהל הצופים מבעד למסך הקולנוע. לתפיסתו, החירות האמיתית של האדם מושגת במימוש קולותיה העמוקים של הנפש ובמענה לצרכיה הפנימיים, ולא בהתאמתה לגוף שעלול להיות זר למהותה. הנפש היא המכוננת זהות, ולא הגוף. השיבה של ורה/ויסנטה אל ביתה בסיום הסרט מאששת הנחה זו: ורה/ויסנטה מוותרת על חיי עושר ומותרות במחיצת הרופא ושבה לחנותה של אימה. היא יוצאת מהאחווה בחשכת הליל ומגיעה בבוקרו של יום. היציאה מהחושך אל האור מסמלת את המפנה, את החזרה אל הגרעין הפנימי האמיתי של הנפש. רק לאחר שוורה מבינה שויסנטה הוא חלק מהותי ובלתי נפרד מאישיותה ושלעולם לא יעלם מתוכה, היא יכולה לראות את האור המפציע וזוהר לקראתה.

השיבה איננה רק אל הבית האישי והמשפחתי בחיקה של האם, אלא גם אל הבית הלאומי בחיקה של האומה הספרדית המתחדשת. ההכרזה "אני ויסנטה", שנאמרת בסבל ובקושי רב לאם/לאומה, נותנת קול והד לטראומה המודחקת והאילמת, מעניקה לה נוכחות חיה. בהקבלה אומר אלמודובר שהטראומה הלאומית של ספרד שנותרה מתקופת שלטונו של פרנקו לא תוכל להיפתר באמצעות הכחשה או הדחקה, אלא מתוך התמודדות אמיצה וישירה.

בסיום הסרט הצופה אינו יודע אם ויסנטה ילמד להשלים עם זהותו החדשה כוורה, וכך גם לממש את אהבתו לכריסטינה הלסבית, או שמא יחפש רופא שיסייע לו לשחזר את גופו הקודם. הבמאי בוחר במכוון להותיר את קהל הצופים ללא מענה חד וברור באשר לזהות העתידית של ורה/ויסנטה ובדרך זו מותיר גם את שאלת אופיו של הגוף הלאומי הספרדי פתוחה: דיקטטורה או דמוקרטיה? כך מתעצב הסרט **העור בו אני חי** לא רק כאוטופיה מינית

ומגדרית אשר מבקשת ליצור חברה שוויונית באמצעות חתירה תחת תפיסות הטרונורמטיביות של מסמני גוף, אלא גם כאוטופיה לאומית ופוליטית פוסט-פרנקיסטית ששואפת לעמת את ספרד עם עברה ההיסטורי, הפשיסטי והחשוך כדי להובילה אל חוף המבטחים של הדמוקרטיה הליברלית הנאורה.



מימין: "ספרד: מאות הצדיעו לזכר הדיקטטור פרנקו" (www.ynet.co.il/articles);

באמצע: "ספרד: מאות הפגינו נגד הסרת הפסל האחרון של הדיקטטור פרנסיסקו פרנקו" (news.nana10.co.il/articles);

משמאל: שיבתה של ורה/ויסנטה אל ה"בית" (מתוך הסרט)