

החיים שמעבר למקשים:

פדרו אלמודובר והיפוך פרספקטיבת הצופה בסרט חוק התשוקה

ליליאנה שולמן

תארו לעצמכם בורגני, נכנס לקולנוע בשנות התשעים לצפות בסרט של אלמודובר. הוא וודאי מוכן ומזומן להתרחשויות הביזאריות ולהומוסקסואליות הגברית הבוטה, שהפכו לסימני ההיכר של הבמאי הצעיר והמרדן. המראות הראשונים אינם מאכזבים, שכן מיד בפתיה צעיר עירום מאונן על בטנו, במופע הומו-ארוטי פרובוקטיבי. עד כאן, אין הפתעות...

אלא שבמהלך העלילה תחול תפנית בייצוג ההומוסקסואלי שתערער את מקומו הנוח של צופנו הבורגני, המשקיף על "תופעת ההומוסקסואליות" מהמרכז הסובייקטיבי שלו. עוד דקות מספר והאשליה הנוחה, שמדובר בעוד סרט אמנותי על הומואים תתפוגג, כיוון שאלמודובר יציג בפני הצופה סדרת צילומים, שכול כוונתם היא הבניית דימוי הומוסקסואלי אחר.

המהלך מתחיל בסצנת משפחה בורגנית (במונחים אלמודוברים כמובן) ובהמשכה, גבר הומוסקסואל מתיישב אל השולחן להדפיס בקדחתנות מילות אהבה על מכונת הכתיבה שלו. החיזיון הוא חיזיון מקובל. הצופה מביט בנעשה מזווית צילום מקובלת, דהיינו צופה סובייקט מתבונן באובייקט קולנועי. אך לפתע משנה המצלמה זווית, ומבלי משים מוצא עצמו צופנו מסתכל על המציאות מתוך חלל בלתי אפשרי – ממש מתוך תוכה של בטן מכונת הכתיבה עליה המכתב מוקלד. מצלמתו "הצופה" של אלמודובר הובילה אותו, במהלך מהיר ומעודן, אל עבר חלל, שלא זו בלבד שבלתי אפשרי להיכנס אליו, אלא שמדובר בריק שאינו נתפש כמקום בר קיימה כלל וכלל. אלמודובר הוביל את עיניו הצופות אל עבר שולי השוליים של העולם כפי שהוא מוכר, וגרם להן להשקיף על ההומוסקסואל המדפיס מזווית זרה להן, כשהן – העיניים המתבוננות – הפכו

לדף, עליו כותבים המקשים, בטקטוק מטריד ומתמשך, טקסט חדש, המכריז: "התעורר צופה יקר, מציאות חדשה לפניך..."

המאמר הנוכחי מתרכז סצנת מכונת הכתיבה, בסצנה קצרצרה שאורכה פחות משתי דקות, מתוך **חוק התשוקה** (La ley del deseo, 1987) סרטו השישי בין שישה עשר סרטי פדרו אלמודובר עד היום. **לחוק התשוקה** מטרה מיסיונרית מובהקת, והיא לבטל את המונופול של המבט על החברה מהמרכז המונוליטי השולט, כבר-סמכה בלבדי בקביעת נורמות חברתיות. סצנת מכונת הכתיבה היא לב ליבה של הפעילות המיסיונרית.

הסצנה, שמתרגמת השקפת עולם לטכניקה קולנועית טהורה, מתפקדת כמיז-אן-אביס (mise en abyme); היינו, אפיזודה קצרה המכילה את תמצית האלמנטים הרעיוניים של היצירה כולה. אבל הסצנה ומומנט היפוך הפרספקטיבה שבה, מקרינים הרחק מהנרטיב הלוקאלי של **חוק התשוקה**, ומשליכים על המטה-נרטיב הכולל של היוצר. שכן התחבולה הקולנועית המבריקה, בה בחר אלמודובר, מצליחה לגלם משמעות פילוסופית עמוקה בפריים אחד בודד. באמצעות תחבולה זו, המצלמה מבטלת את בלעדיות הפרספקטיבה ההגמונית המרכזית וגורמת לנקודת התצפית לנדוד אל השוליים, שם נמצאים ההומוסקסואליים, הנשים והנחותים האחרים. עקב כך, במכלול היצירה האלמודובארית, מצטיירת סצנת מכונת הכתיבה כנקודת המגז, אליה מתנקזים הדימוי ההומוסקסואלי שהיה וזה שיבוא אחריו.

ראשית, כמה מילים על עלילת הסרט. פאבלו (Pablo), הגיבור, הוא במאי הומוסקסואל יפה תואר, המאוהב בכול ליבו בחואן (Juan), בחור חמד עמו הוא מנהל קשר מיני. לפאבלו אחות בשם טינה (Tina), טרנסקסואלית שנולדה כאחיו הבכור, אשר מגדלת את בתה של מאהבתה שלעבר. בהקרנת הבכורה לסרטו של פאבלו, נכנס לתמונה אנטוניו (Antonio), צעיר שהתוודע לתשוקתו ההומוסקסואלית בעקבות הצפייה בסרט. הוא פוגש את הבמאי בפרמיירה, ומתאהב בו בן רגע.

אנטוניו הופך לדמות מרכזית ב**חוק התשוקה**, אם כי אינו מופיע בסצנה שבמרכז ענייננו. הוא משוכנע שיוכל לגרום לפאבלו להתאהב בו, אבל זה דבק באהבתו לחואן, שהתרחק בינתיים ומסתפק בשליחת מכתבים לקוניים בלבד. כיוון שכך, פאבלו החליט לכתוב לחואן, אהוב ליבו, את מכתב האהבה שהיה רוצה לקבל

ממנו, כדי שהלה רק יחתום עליו וישגר אותו בחזרה אליו. וכך קורה שאלמודובר מקדים מהלך להיפוך המבט המתגלית כתחבולה נוספת – או אם נרצה, השלמה לתחבולה החזותית – בדמות היפוך ההיגיון שבשליחת מכתב בכדי שישוגר בחזרה לשולח. השילוב בין שני המהלכים הללו, ובמיוחד אימפקט מתקפת הפריימים הפוכי הכיוון על העיניים, מעידים על כישרונו של אלמודובר לתרגם את הפרספקטיבה הפילוסופית האישית שלו למונחים של פרספקטיבה ויזואלית מוחשית. הרי אלמודובר, כמי שחרט על דגלו להתנגד לתכתיבי המרכז ההגמוני, מצלם ממקום לא קאנוני בעליל, וממקם את המצלמה בקצה קצות השוליים, כמוהו כמקום בו נמצא ההומוסקסואל הספרדי בשלהי 1980: הרחק, הרחק מהקונסנוס החברתי וממרכזי הכוח.

הסצנה בנויה משלושה אלמנטים שמתמצתים את האופי האוטוביוגרפי והרפלקסיבי של **חוק התשוקה**:

- פאבלו – האלטר-אגו של אלמודובר¹ - הכותב את המכתב שהיה רוצה לקבל מאהוב ליבו (כפי שאלמודובר תכנן פעם לעשות, ואף סיפר זאת באחד הרעיונות הראשונים שהעניק),
- מכונת הכתיבה הביתית – כלי העבודה של אלמודובר, התסריטאי הבלעדי של סרטיו
- והמצלמה – כלי העבודה הבסיסי שלו כקולנוען.

הסצנה מופיעה מייד לאחר תמונה בנויה על פי מיטב המסורת של הבורגנות ההגמונית ובה פאבלו, טינה

(אחותו) והילדה מתפקדים כמשפחה נורמטיבית, כל אחד במשבצת המסורתית הצפויה: "האם" פונה

לעיסוקים דומסטיים, בעוד הילדה "והאב" מבליים בנעימים במרפסת. דקות אחר-כך טינה והילדה עוזבות, לא

לפני שטינה מקבלת מידי פאבלו צ'ק, שיעזור לה לגמור את החודש. היא נפרדת מעליו באומרה: "עכשיו

אנחנו עוזבות... כי יש לך עוד שתי פיות קטנות להאכיל..." , ללמדנו שחזקה על אלמודובר לבנות, כבסיס

לסצנת מכונת הכתיבה העוקבת, פרודיה של האווירה המסורתית המעמידה את צרכי הגבר (ההטרסקסואלי)

במרכזה, בעוד האישה נתמכת כלכלית בחינניות.

עד כאן התמוגג צופנו הבורגני לנוכח הפרדיגמה המשפחתית הפאלוצנטרית² המוצגת לו, אך אל לנו

לשכוח שזו בדיוק המסורת שכנגדה אלמודובר חותר. הרי שהחל מאותו רגע, כשהגנות הצופה נמוכות,

¹ לעומת פאבלו היפהפה והתמיר, המותיר אחריו שובל גברים החושקים בגופו, אלמודובר הינו ותמיד היה שמנמן ומאוד לא מרוצה מהופעתו החיצונית. כפי שפאבלו כותב לאהובו את המכתב שהיה רוצה לקבל, כן אלמודובר מעצב את האלטר-אגו שלו כפי שהוא עצמו היה רוצה להיראות.

מסתער עליו אלמודובר ומבצע מניפולציית בזק בסדרה מהירה של שוטים ושוטים נגדיים (shots– reverse- shots) כאשר פאבלו, לבד עכשיו עם עצמו, מתיישב לכתוב.

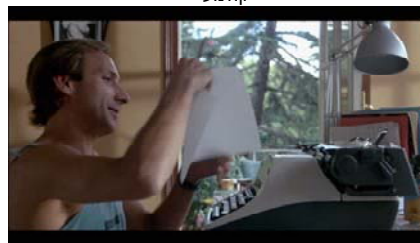
*הקרנת סצנה מכונת הכתיבה, כולל הדקה הקודמת לה לצורך קונטקסטואליזציה (פרק 2, מהדקה ה-17

עד הדקה ה-19)

להלן ניתוח הרצף בתוספת צילומי סטיל של הפריימים הרלוונטיים:

1. (shot 1) פאבלו מתיישב אל השולחן

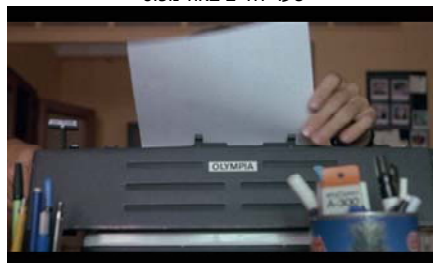
צילום קאנוני: צופה בעמדה מקובלת מביט באובייקט קולנועי



2. (reverse shot 1) המצלמה מתקרבת ממולו ומצלמת אותו. בחזית, גבה של מכונת הכתיבה

ועליה התווית "Olimpia". אין בחזר איש מלבד פאבלו, ברור לכן שהעיניים שמצלמה מייצגת הן עיני הצופה, המביט בפאבלו, בגובה העיניים מבעד לאולימפיה (כהרמז לאולימפוס היווני, וההומוסקסואליות הלגיטימית דאז)³.

הצופה מביט ממול, מתחילה להצטייר אסוציאציה של שער לחיים באולימפוס



² המונח פאלוצנטרי מתייחס לתפישה שהאחד, המזוהה עם הפאלוס הגברי, במרכז, כנגד גישה שמאפשרת את השניות ואף את הריבוי. תרבות פאלוצנטרית היא תרבות מונוליתית, שאינה מקבלת שום אמת אשר חורגת מגוף מידע ומוסר מרכזיים.

³ הבחירה ב-Olimpia אינה מקרית, שכן באותה תקופה IBM או Olivetti היו מותגים נפוצים יותר.

3. (shot 2) תקריב על מקשי המכונה, שמדפיסים על סרט הדיו את המילים הראשונות. ה- *voice over*, מקריא את הכתוב.

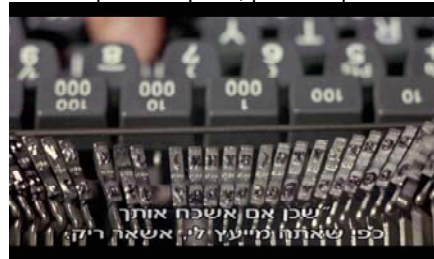
חזרה לצילום קטני של המכונה הכותבת מכתב אהבה



4. (reverse shot 2) תחילת היפוך הפרספקטיבה ב- *extreme close-up* למקשים המדפיסים מכיוון הדף. המצלמה ממוקמת ממש במקומו של הדף. המקשים מכים בעדשת מצלמה, מה שיוצר תחושת זרות. קשה למבט להתמקם בפרספקטיבה המאולצת שנכפתה עליו, על פיה המקשים מכים לכיוון הפריים (*frame*). ה- *voice over* המקריא את המכתב משכך במידת – מה את אפקט אי הנוחות.

עד לסופו של הרצף (*sequence*) הנוכחי, אלמודובר מבצע משחקי איזון בין הסאונד והתמונה: כאשר התמונה תוקפת את העין ללא רחם, הסאונד הקונוונציונאלי משמר תחושת מציאות נסבלת, וכאשר הסאונד הוא שהופך לבלתי נסבל, התמונות הן אלה שמרככות את הצרימה.

מניפולציה ראשונה: עיני הצופה ממוקמות במקומו של הדף, עליהן נכתב הטקסט



5. המצלמה, עדיין על גבי הדף, מטפסת אל עבר פניו השלווים של פאבלו. ה- *voice over* מכפיל את עצמו לשני קולות גבריים – זה של פאבלו הכותב וזה של אותו פאבלו, הקורא באוזני רוחו את מכתב האהבה שיקבל. שני הקולות מתערבבים לבליל עיקש, קשה לפיענוח.

אלמודובר הופך את היוצרות והפעם מזעזע את הסאונד ב-voice over המעורבב והכאוטי
ובמקביל, הוא מרגיע את העיניים בבבואתו השלווה של פאבלו.

ממקומה על הדף, המצלמה מטפסת לעבר הפנים
של פאבלו.
ה-voice-over כפול ומטריד



6. המצלמה שוב מונמכת למקשים. הם מכים בעדשת המצלמה באכזריות. הצופה חווה את
הנקישות ממש כחבטות בעיניים. ה-voice over שוב הופך להיות מובן וממשיך בקריאת
המכתב. אורכה של הפסקה הוא התירוץ הדיאגטי המאפשר צילום טייק (take) ארוך וגדוש
גירויים. אי הנוחות של הצופה גוברת. המלל, משכך מכות המקשים, מתקבל בברכה: לפחות
אפשר להבין את מה שפאבלו כותב.

הקולות נרגעים. המקשים מסתערים על העיניים
ביתר שאת



7. ואז, כאשר בליל הצלילים והצבע הכניעו את הצופה חסר ההגנות, צוללת המצלמה עמוק אל
תוך חלל מכונת הכתיבה ומשם היא מצלמת את צלליתו הכותבת של פאבלו, מבצבצת
מטושטשת מבעד למקשים המרובעים והשחורים. אלמודובר מאלץ את הצופה לצפות בפאבלו
מהפרספקטיבה הפוכה ממקומו החדש בשולי השוליים.
הוא מיטיב לצלם צילום מעורפל תחילה, מה שמאפשר לצופה לתהות מה הוא – אדם נורמאלי
– עושה שם, מסתכל מזווית בלתי נתפשת שכזו? עבור אותו צופה מובן מאליו שמהמקום הבלתי
אפשרי ממנו הוא צופה, ראייתו תהיה מטושטשת...

בבת אחת צללה המצלמה פנימה: הצופה עדיין רואה תמונה מטושטשת. אין זה מקום שהוא רגיל לו, שם בשוליים...



8. אלמודובר לא מרפה, ובמהלך מהיר מאוד ומבלי לשנות עמדת מצלמה, מתבהרת התמונה באחת. הפוקוס מועבר אל עבר פאבלו, שמתגלה בחדות מופלאה בין המקשים. זהו אכן רגע השיא, שכן בנקודה זו לא נותר לצופה אלא לאמץ את הפרספקטיבה האלמודוברית, עיוון שהתמונה החדה אינה מותירה לו מקום לספק. הוא אכן מביט במציאות מזווית ראייה מנוגדת לזו שהוא מורגל אליה ולהפתעתו, אף נוח לו לאמץ אותה. הוא צופה בחושניותו של פאבלו, שמסומנת על ידי פיו, אפו ועיניו הממורכזים בדיוק בין הרבועים השחורים. עם זאת, על אף שהמצלמה ממוקדת בתשוקת הגוף, יש בהבעת האיברים הללו – נציגי הבשר – דבר-מה שמתפרש כמעבר לתאוות בשרים גרידא. יש בהם התוגה והכמיהה של מי שאוהב, להיות גם נאהב.

הצופה, מפרספקטיבת השוליים שנכפתה עליו, רואה עכשיו תמונת עולם חדה ובמרכזו ההומוסקסואל אלמודובר פוקר עליו: "תחליט אתה מתי... [ניתן לעצמך דין וחשבון על התהליך שעברת...]"



9. (shot 3) לאחר השלמת המלאכה, המצלמה יוצאת מבטן המכונה וחוזרת לצלם מזווית קנונית, כאילו כלום לא קרה. ושוב ב- extreme close up כותבים המקשים והסרט על הנייר הלבן את צמד המילים te adoro (בספרדית "אני סוגד לך", אף כי תורגם לעברית כ-"אני מת עליך"). אלה המילים החותמות את המכתב, שפאבלו היה רוצה לקבל מחואן.

המצלמה, לאחר שהצליחה להפך את הפרספקטיבה של הצופה, יכולה להרשות לעצמה לחזור לצילום קמני של חוקמי אברהם מוכר



לצד ה- reverse -shots - shots המתחלפים במהירות, יש ברצף מכונת הכתיבה השהיות מזעריות שתכליתן לאפשר למוח לעבד – ולו בחטף - את מה שהעין קלטה. וכך בהשהיה האחרונה, כשבפני פאבלו חדים וברורים מבעד למקשים, חש הצופה את ייחודיות הרגע אף שאינו מסוגל לתת את דעתו על כך, שללא כול אפשרות להתנגד למהלך, התהפכה הפרספקטיבה שלו.

מטרת היפוך הפרספקטיבה היא להגיש לצופה "הזמנה", שאינו יכול לסרב לה" להתבונן התבוננות אלטרנטיבית בהומוסקסואל, שתוצאתה היא השוואת ערכו של המבט מן השוליים (בהן נמצא עכשיו הצופה) עם זה של המרכז (בו נמצא עכשיו ההומוסקסואל). ובכך כמו אומר לנו אלמודובר – המטיף הגדול נגד מרכזי ההגמוניה – שתי הפרספקטיבות לגיטימיות, ומשתיהן לגיטימי להשקיף על החיים.

שהרי מהמקום ההוא בפריפריה מקבל פאבלו משמעות עמוקה יותר. מבעד למקשים הוא חורג מההגדרה הפשטנית של ההומוסקסואליות כתאונה גברית לגוף גברי, והיא מתמלאת במשמעויות שמוכרות לצופה בז'רגון ההטרנסקסואלי כאהבה, אהבה שהתשוקה היא חלק ממנה, אבל היא לא הכול.

אולם, השלכות סצנת מכונת הכתיבה חורגות מגבולות המחוז הפרטי של הסרט הפרטיקולארי בו היא משובצת. אם נחשוב על רצף סרטי אלמודובר כשרשרת דמיונית, נמצא בכל אחד משני קצותיו של **חוק התשוקה** – דהיינו, באקספוזיציה ובסיומו – את החוליה המקשרת עם הדימוי ההומוסקסואל הקודם אשר בא לידי ביטוי בסרטים הראשונים מחז, ועם הדימוי הפרוגרסיבי אותו אלמודובר מבקש להנהיר מאידך, דימוי שיאפיין את יצירתו בהמשך. יש לציין שבכול אחת משתי החוליות הללו, משבץ אלמודובר אפיזודה בה הוא מתכתב עם יוצר נוסף בן זמנו, ביצירת אינטר-טקסט שמעמיד את יצירתו בפרספקטיבה קולנועית רחבה יותר, המתייחסת לייצוג ההומוסקסואלי משנות השמונים והלאה; אותו הנער המאונן לפי הוראות הבמאי המזיל ריר

תוך מתן הוראות משחק שבסיקוונס הפתיחה, הוא ההומוסקסואל הסטריאוטיפי, כאלוהיה למופעי הזימה ההומוסקסואלית בסרט **קרל (Querelle)** (Reiner Werner Fassbinder, 1982)⁴. במבט ראשון יש נטייה להתעלם המרצף הפותח הזה, שנחוה כתלוש מעלילת הסרט, אולם התבוננות נוספת מזהה את חשיבותו, משום שאקספוזיציה זו איננה אלה דקות הסיום בסרטו ההומו-ארוטי של פאבלו. במילים אחרות, לא זו בלבד שאלמודובר הבמאי מצלם את פאבלו הבמאי בפרמיירת סרט בו צילם במאי שלישי בעבודתו (ובכך הוא עורך פרספקטיבת במאים פנימית, שדנה ברפלקסיביות בכוחה המניפולטיבי של מלאכת הבימוי) אלא שהאקספוזיציה של **חוק התשוקה** מציבה את החוליה המקשרת עם דימויי העבר, שגם אלמודובר עצמו היה שותף להם במידה רבה, בטרם הפיק בעצמו את סרטיו.

מן הרגע פדרו שאלמודובר ואחיו אגוסטין (Agustín) – שותפו הנאמן עד עצם היום הזה – הצליחו לגייס את הכספים הדרושים ליסודה של חברת ההפקה שלהם, שכינה "אל דסאו" (בספרדית, "התשוקה"), השתנה ייצוג ההומוסקסואל, ויצא **חוק התשוקה** לאקרנים, הפקת הבכורה של האחים לבית אלמודובר ב"אל דסאו" האוטונומית. מאז ואילך, לא יופקו עוד סרטים עם הומוסקסואלים ביזאריים לסיפוק הדעות הקדומות של המרכז ההגמוני המממן⁵, אלא סרטים בעלי פרספקטיבת שוליים עקבית, כי כזה הוא החוק של אולפני התשוקה⁶. החל מאותו רגע, נעלם ההומוסקסואל הנלעג כפרודיה לגינונים נשיים, הדורש את זכויותיו

⁴ קרל הוא מלח חושני ויפהפה, המושך אליו גברים ונשים כאחד והמתנסה בחוויות הומוסקסואליות אלימות, מתועדות מפורשות על המסך. ההומוסקסואל של פסבינדר (אף הוא הומוסקסואל, אם כי הסתיר זאת ושמר על נישואיו לאשתו) הוא הארכיטיפ של ההומוסקסואל השטני: מפתה, מופקר ואף נוטה לסאדו-מאזו). כיוון שכך, אלמודובר דחה בכול תוקף כול הקבלה ביניהם, למרות גאוניותו של פסבינדר בכלל יצירתו, מה שמסביר את עיצוב דמותם של הבמאי ועוזרו בסרטו של פאבלו.

⁵ לפני כן, עוד בשנות ה-70, צילם אלמודובר סרטים קצרים חובבניים במימון עצמי (סרטים שאינם זמינים לצפייה מסחרית, נכון לעכשיו), אך מהרגע שהצליח לגייס מימון מגופים חיצוניים עבור **פפי, לואי, בום ועוד בנות מן ההמון**⁵ הבוסרי והמחוספס (סרטו הראשון באורך מלא) ב-1980 ודרך ארבעה סרטים נוספים⁵, הומוסקסואליים הוצגו כתופעה גופנית גרידא, במקרה הטוב. במקרים אחרים הם היו להתרחשות שוליים משולבת היטב בנוף הלילות המופקרים ושלוחי הרסן של מדריד המשתחררת. כול זה עד ל**חוק התשוקה** ב-1986. החל מהרגע שאלמודובר הוא אדון לסרטיו, הוא מהפך את הדימוי ההומוסקסואלי מגוף שופע יצרים מתפרצים בהגיגות סמים או באקסיביציוניזם בשוליים החברתיים הנדחים, לאדם המתלבט והמרגיש, שבמרכז.

⁶ דוגמה מובהקת לפרספקטיבת שוליים שולטת הוא **חינוך רע (La mala educación)** (2004) פיתוח בוגר של **חוק התשוקה** והמחובר אליו בקו ישיר. **חינוך רע** מספר את סיפורו של במאי הומוסקסואל, שכמו אלמודובר היה חניך בסמינר לכמורה

בצעקניות ובבוטות במטרה להעלות את האג'נדה שלו לתודעת הציבור. במקומו קם האדם ההומוסקסואל, העומד כפיגורה נורמטיבית במרכז הבמה החברתית לציודו של האדם ההטרוסקסואל. בכול הסרטים שבהמשך יצטייר ההומוסקסואל כגבר לכול דבר, שהעדפותיו המיניות הן רכיב נוסף באישיותו המקבל ביטוי בין הסדינים, כפי שמקבלת ביטוי ההעדפה ההטרוסקסואלית⁷.

החוליה המקשרת עם המשך היצירה ואשר מבשרת את הדימויים ההומוסקסואליים העתידיים לבוא היא סצנת הסיום של **חוק התשוקה**, שם מתכתב אלמודובר עם דרק ג'רמן (Derek Jarman), במאי הסרט **קרווג'יו (Caravaggio, 1986)**. ג'רמן – שבחר בקרווג'יו כאלטר אגו שלו, כפי שאלמודובר בחר בפאבלו – היה אף הוא אמן ההומוסקסואל, שכמו אלמודובר השליך מדמותו על יצירתו. גיבור סצנת הסיום של **חוק התשוקה** הוא אנטוניו, הנער שהתאהב בפאבלו ואף רצה את חואן, כדי שלא תיוותר לפאבלו אופציה לאהבה מלבדו.

אנטוניו נואש ונרדף על ידי המשטרה. הוא מבקש לתנות אהבים בפעם האחרונה עם פאבלו לפני כניעתו, אולם, למרות אהבתו אליו אינו מצליח לזכות אלא בגופו בלבד. אנטוניו שולח יד בנפשו לרגלי מזבח בסגנון הפופ-ארט (סמל לסלידתו של אלמודובר מסממני הדת הנוצרית ושליחיה), בתוכו שוכנים בכפיפה אחת צעצועים שונים, איקונה של הבתולה ופסלון של מרילין מונרו.

פאבלו אוחז באנטוניו הגוסס ברצף תנוחות שאובות מקומפוזיציות **פיאטה** שונות, בעוד אנטוניו מעוצב

בדמות ישו הנוצרי בציור **הקבורה (1602-03)** מאת קרווג'יו הרנסנסי, ציור שחותם את **קרווג'יו** הסרט.

בילדותו, שחברו לסמינר – אהובו הראשון – נוצל מינית על ידי אחד הכמרים, מה שהוביל אותו לטרווסטיות ולהתמכרות קטלנית לסמים. על פי הפרוגראמה שנקבעה כבר ב**חוק התשוקה**, ההומוסקסואלים שבסרט – שהם כול דמויות המפתח – מאופיינים ברגישותם ולא בגופניות שלהם, על אף סצנות המין הומוסקסואלי הלוהטות. בנוסף, ובהתאם לפרוגראמה ששמה לה כמטרה להעלות את קרנם של השוליים הנדחים, צולם **חינוך רע** באתרי הצילום הנמצאים בשוליה הגיאוגרפיים של ספרד, הערים גליסיה (בדרום) וולנסיה (בצפון) ולא במדריד, הבירה שבמרכז המפה.

⁷ לא זה המקרה במה שקשור לטרנוסטיטיים – אלה שבוחרים בלבוש נשי אקסטרווגנטי להחצנת מיניותם, מה שמכונה **דראג-קוויין** - או לטרנסקסואליים – אלה שמשנים את מינם באמצעים כירורגיים. שנים אחרי **חוק התשוקה** ביים אלמודובר את **עקבים גבוהים (Tacones lejanos, 1990)** ובו אדם הלוכש את דמותה של זמרת מפורסמת כדי לבצע את שיריה והמופיע במועדון ובו חברת **דראג-קוויין**, המחקה כל תנועה מתנועותיו, בהערצה ילדותית מה. תשע שנים אחרי **עקבים גבוהים**, יש ב-**הכול אודות אמא (Todo sobre mi madre, 1999)** טרנסקסואלית אולטרה-נשית ומקסימה, אמפרו (Amparo) שמה, המפרטת לפני קהל את עלויות הניתוחים שהייתה אישה כרוכה בהן.

הפיאטה שחותמת את **חוק התשוקה** היא קומפוזיציה על טהרת האהבה הגברית, באמצעותה מוכיח אלמודובר שהוא אינו זקוק לתיווך אישה על מנת לתאר את קדושת האהבה. על כן, בפיאטה שלו, לא המדונה מחבקת בזרועותיה את הבן המת, אלא פאבלו. פאבלו – ההומוסקסואל המנוסה – מתפקד כפיגורה אבהית שהוא יודע את מה שאנטוניו לא יידע לעולם. פאבלו יודע שטיבה של האהבה ההומוסקסואלית, בגינה פשע אנטוניו והתאבד, אינו שונה מכול אהבה אחרת, על כמיהותיה, אכזבותיה וכאבה.

לסיכום: בסצנת מכונת הכתיבה מנצל אלמודובר עד לקצה קצהו את האופי המניפולטיבי של עבודת הבימוי ומצליח לכפות על הצופה פרספקטיבה חדשה, שאינה מעכבת בעדו את הבנת הסרט במאומה. נהפוך הוא. האפקט שמושג באמצעות המבט המהופך הוא שיאו של תהליך בנוי כמלאכת מחשבת, במהלכו התמונה מועברת חושית אל העיניים ומשם היא מחלחלת לאיטה לתת-הכרתו של הצופה.

בכול הקשור בייצוגים ההומוסקסואליים באמנויות העכשוויות, ובתפיסת ההומוסקסואל את עצמו, הוכתר מפעלו של אלמודובר בהצלחה. הראייה היא, שבמרחק עשרים שנה מיום יציאתו של **חוק התשוקה** לאקרנים, הפרספקטיבה החברתית השתנתה עד כדי כך, שאנו חווים את מה שנתפס פעם כנקודת שוליים הנאבקת על מקומה כנגד כוחות הקונסנסוס, כמרכזו הקונסנסוס החברתי עצמו.

מקורות

- אלמודובר, פדרו, חוק התשוקה, ספרד, 1986
- _____ נשים על סף התמוטטות עצבים, ספרד, 1987
- _____ עקבים גבוהים, ספרד, 1990

- _____ חינוך רע , ספרד, 2004
- ג'רמן, דרק, קרווג'יו, אנגליה, 1986
- פסבינדר וורנר, קרל, גרמניה- צרפת, 1982
- **Carvaggio**, The Entombent, Oil on canvas, 300 x 203 cm, Pinacoteca, Vatican, in <http://www.kfki.hu/~arthp/html/c/caravagg/07/37depos.html>
- **Vidal, Nuria**, El Cine De Pedro Almodóvar, Destinolibro No. 285, Ediciones Destino S.A., Barcelona, 1988