

## מחשבות על בניית זהותו של ההומוסקסואל בקולנוע הבריטי בשנות השישים והשבעים

רבקה קנריק\*

ב-50 השנים האחרונות, ליווה הקולנוע את מהלך יציאתה מן הארון של הקהילה ההומו-לסבית ואת מאבקה לשוויון, כשהוא משקף הלכי רוח שונים ומשתנים בקרב יוצרים סטרייטים והומוסקסואלים בשאלת הבניית זהות ההומוסקסואל. במהלך שנים אלו היווה הקולנוע לעיתים כלי במאבק הפוליטי לשוויון זכויות ההומוסקסואלים, אך לפי רוב פיגור אחרי מאבק זה ושיקף את 'רוח הזמן' כפי שהיא נתפסה בעיני היוצרים. בחינת דמותו של ההומו-לסבי בקולנוע מעניינת בשל שתי סיבות עיקריות. ראשית, מדובר בתרבות בתוך תרבות. כעין אי ייחודי בתוך התרבות המערבית הכללית, שפיתח ז'אנרים משלו, ושיש לו השפעה הולכת וגדלה על התרבות הכללית. זוהי תרבות צומחת, שהציבור הרחב מתוודע אליה, תוך שהיא עושה את דרכה מן השוליים אל לב הקונצנזוס. שנית, מאבקם של ההומוסקסואלים, הלסביות, הבי והטרנס, למען שוויון, נמצא עדיין בהתהוותו. ברוב מדינות העולם, וגם בחלק מהמדינות הדמוקרטיות בעולם המערבי, עדיין אין שוויון זכויות לקבוצות חברתיות אלה. די להזכיר כי לפני שבועות אחדים ביטלו רובם המוחלט של מדינות ארצות הברית את זכותם של בני אותו המין להתחתן כדי להבין כי מה שנראה לעיתים כהתקדמות בלתי נמנעת לקראת שוויון אינו אלא אשליה, שמאחוריה מסתתר מאבק כוחני להגבלת זכויותיו של המיעוט היחיד בעולם המערבי שעדיין סובל מאפליה ממסדית. יש לציין כי גם במדינות בהן יש שוויון חוקתי, הומוסקסואלים עדיין סובלים מאפליה, התנכלויות והדרה, ואחוז הצעירים המתאבדים בקרבם עולה באופן משמעותי על אחוז המתאבדים בקרב הסטרייטים.

בנוסף למאבק החוקתי, על ההומוסקסואלים להתמודד עם הבניית זהותם החברתית, לנוכח מחסור במודלים לחיקוי. רדיפתם על ידי החוק והחברה ההטרוסקסואלית עד לפני דור מנעה מהם לגבש דפוסים של זוגיות אלטרנטיבית לזוגיות ההטרוסקסואלית. מישל פוקו טען בספרו "תולדות המיניות" כי ב-300 השנים האחרונות המשפחה הזוגית הפקיעה לעצמה את המיניות וזיהתה אותה עם פעולת הרבייה. וכך הזוג הלגיטימי, המעמיד צאצאים, מכתיב את החוק, כופה עצמו כדגם, מחזיק באמת ושומר לעצמו את הזכות על הדיבור.<sup>1</sup> לשאר לא נותר אלא להיטשטש. לפחות עד שנות השבעים של המאה העשרים – להוציא דמויות חריגות בשיעור קומתן ובאומץ ליבן, כדוגמת אוסקר

\* ריבקה קנריק היא בוגרת החוג להיסטוריה והתוכנית ללימודי יהדות באוניברסיטה העברית. מסיימת את לימודי המוסמך בתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית, עם התמחות בלימודי מגדר, וכותבת על ההתנגשות שבין העולם היהודי-אורתודוקסי לתרבות ההומו-לסבית.

<sup>1</sup> מישל פוקו. *תולדות המיניות*, תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. ע' 7.

ויילד – נאלצו רוב רובם של ההומוסקסואלים להסתיר את זהותם. בחברות רבות זהו המצב אף כיום. דפוסים של זוגיות חד מינית קבועה החלו להיווצר רק בדור האחרון, ורק בשנים האחרונות החלו זוגות חד מיניים לעמוד על זכותם לתא משפחתי הכולל ילדים. עד היום מעטות המדינות בהן מוכרות זכויותיהן של משפחות כאלה.<sup>2</sup>

מכיוון שמדובר במאבק הנמצא עדיין בהתהוותו, מעניין לבחון כיצד נבנתה זהותו של ההומוסקסואל בקולנוע במהלך השנים הללו, בהנחה שדימוי זה משקף ו/או משפיע על יכולתם של הצופים להכיל את ההומוסקסואל כאדם שווה זכויות בחברה הכללית. דומה כי בשנים בהן ההומוסקסואליות הייתה עדיין מנוגדת לחוק, וכשהתקשורת הכתובה התבטאה מתוך הומופוביה ועוינות, ניסיונות קולנועיים לטפל בנושא נותנים ביטוי לייאוש, ואם היה בהם מסר הומו ארוטי, הם התקשו לפרוץ את תודעת הקהל, כולל דעת המבקרים. טענה זו חוזרת פעם אחר פעם בכתביהם של הוגים ופעילים בתנועה ההומו לסבית על הייצוגים שלהם בתרבות המערבית. "במקרים הנדירים שבהם יוצגו", כתב ריצ'רד דייר, "היה זה מבזה ומגוחך".<sup>3</sup> סוזנה לזארד כתבה ב-1970: "בכל מקום בו מגולמים ההומוסקסואלים בסרטים, הם מגוחכים או נואשים או מגעילים";<sup>4</sup> ופרנק פירס אישר ב-1973: "הראו אותנו כבלתי מוסריים וחולים, מעוררי רחמים ומסוכנים, הכול בו זמנית". תיאור זה הולם את דימויו של ההומוסקסואל בקולנוע הפופולארי עד שנות השבעים ובמידה רבה גם במהלכן (בקולנוע האלטרנטיבי ישנם גם זרמים אחרים, אבל אלה יוצאי דופן). בשנות ה-70 החלה אט אט מופיעה דמות שונה, מעוררת אמפתיה והרבה פחות שלילית, אם כי עדיין מעוררת רחמים. ריצ'רד דייר מונה שורת סרטים שנעשו בשנים אלה, בהם תמיד הגיבור ההומוסקסואל נהרס – סופו מוות או לחלופין חיים בלתי נסבלים.<sup>5</sup>

כשמבקרים, הוגים ויוצרים ההומוסקסואלים תבעו לשנות את דימויו השלילי של ההומוסקסואל, עלתה לדיון שאלה חדשה – מהו הדימוי החיובי הרצוי? הדימויים שנבחרים על מנת להראות את חייהם של ההומוסקסואלים ולסביות בצורה חיובית, תלויים בשאלה - האם הדימוי החיובי יתבטא במידת הידמותם לחיי סטרייטים או דווקא ידגישו במה הם נבדלים מהם. סטריאוטיפ נוצר לפי ריצ'רד דייר בסיועה של אסטרטגית הפיצול ('splitting') המפרידה בין הנורמאלי והמקובל אצל קבוצת היחס לבין הלא-נורמאלי והבלתי-מקובל אותו היא מייחסת ל"אחר". לפי גישה זו, כדי לקעקע

<sup>2</sup> בישראל, לדוגמה, בה הקבלה החברתית-תרבותית וגם המעמד המשפטי (לא באמצעות חקיקה, אבל באמצעות תקדימים משפטיים) עברו שינויים גדולים ב-15 השנים האחרונות, זוג גברים או זוג נשים אינם יכולים לאמץ ילד במשותף, וכן הם מנועים מלהוליד ילד באמצעות פונדקאות.

<sup>3</sup> R. Dyer. *Now You See It*, Routledge, London and New York, 1990. pp. 233-234.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> בסרטים "מראות ציד מבוארית" (Peter Jagdszenen aus Niederbayern [Hunting Scenes from Bavaria], Wolfgang Petersen, 1977, W. Germany) "תוצאה" (Fleischmann, 1968 W. Germany); "ידידיו של חבר קונגרס" (Germany) "ידידיו של חבר קונגרס" (Eloy de la Iglesia, 1978, Spain); "היינו אחד" (France) (Philippe Vallois, 1979, France) "היינו אחד" (Nous etions un seul home [We Were One Man]); ו-"חיים ומוות" (Liv og død, Petter Vennerød and Svend Wam, 1980, Norway). הצביע דייר על כך שבכולם סופו של הגיבור טרגי, בין אם זה נגרם בשל peasant proto-fascism, מכובדות רכושנית הרסנית, מזימה פוליטית, זהות סטרייטית או דימויים גבריים חיוביים גסים, שדיכוי חברתי מרסק אותם. ריצ'רד דייר סיכם שכל הסרטים הללו מסתיימים במות הגיבור ההומוסקסואלי. לדבריו, הטון הדיכאוני אופייני לדימוי ההומוסקסואל בסרטים שעשויים על ידי סטרייטים. ראו: Dyer, *Now You See It*, p. 267.

סטריאוטיפ, יש להציג את הדומה, הנורמאלי והמקובל בדמויות ההומוסקסואלים. ואכן, רוב הסרטים בעלי האופי ה"מאשר" (Affirmation Films) רואים את האפשרות הראשונה כנכונה. כאן המקום להזכיר את תפיסתו של היסטוריון התרבות סנדר גילמן, שטען שסטריאוטיפ נוצר מתוך הצורך הבסיסי של כל אחד להבחין ולבדל את ה"אני" שלו מן ה"אחר".<sup>6</sup> לדעתו, מכיוון שאין גבול אמיתי בין ה"אני" ל"אחר", עלינו לדמיין את הגבולות, ובכך ליצור אשליה של הבדל ברור ומוחלט בינינו ל"אחר". יצירת הסטריאוטיפ היא השתקפות של תהליך פנימי, היא צורת התמודדות הכרחית על מנת לשמר את אשליית השליטה שלנו על עצמנו ועל העולם. אנו משליכים את החרדה שלנו מפני אובדן השליטה, על האחר, ויוצרים אותו כאנטיתזה שלנו. אנו מייחסים ל"אחר" את כל הרע שאנו חוששים להיות, או לחלופין את הטוב שאנו חוששים שלא נוכל להיות לעולם. כל מה שאנו מייחסים לאחר נוצר אצלנו והוא תוצאה של היסטוריה ותרבות של קבוצה נתונה בנקודת זמן מסוימת. ההסבר של גילמן מסייע לנו להבין מדוע הסטריאוטיפ משתנה עם הזמן: מדוע היו תקופות בהן הסטריאוטיפ היהודי היה נשי, ובתקופות אחרות היה גברי; מדוע הסטריאוטיפ של שחקן היה נחות בעת העתיקה והפך מכובד בעת החדשה; מדוע הסטריאוטיפ של ההומוסקסואל היה שלילי בתקופות ובחברות מסוימות וחיובי בתקופות ובחברות אחרות. גם לפי תפיסתו של גילמן את הסטריאוטיפ, על מנת לשנות סטריאוטיפ שלילי, יש להציג את הדומה והמשותף בין המיעוט לרוב.<sup>7</sup>

לעומת זאת, חוקר הקולנוע תום וואו (Waugh), טען שסרט שעושה שימוש בנורמות המקובלות בקולנוע קלאסי, מתכחש לייחודיות של הניסיון ההומוסקסואלי.<sup>8</sup> לדבריו, יצירת הדימויים הנגזרת מעולם הפרסום הסטרייטית הופכת לבלתי אפשרית את האלטרנטיבה ההומוסקסואלית למודל ההטרוסקסואלי של יחסי זוגיות. בשנים האחרונות רווחת בקרב ההומוסקסואלים הגישה אותה התוותה הפמיניסטית האמריקנית השחורה נינה הרדינג (Harding) שאמרה ב-1970 במסגרת המאבק הפמיניסטי: "אני שונה, ועומדת על זכותי שלא להיענש על כך".<sup>9</sup> בסקירה רחבה ומכלילה, ניתן לראות כיצד בשנות ה-60, אפילו דמויות המצטיירות כ"דומות" לאורח החיים הסטרייטי, עד כדי כך שלא ברור לגמרי אם מדובר בהומוסקסואלים או לא, היו קשות לעיכול על ידי ציבור המבקרים בני זמנן. בשנות ה-70, כשעדיין היו הומוסקסואלים רבים שהתנגדו לתנועת Gay Liberation Front משום שהייתה רדיקלית לטעמם, הסרטים מציגים דמויות הומוסקסואלים סולידיות מאד. אפילו בסוף שנות ה-70 עדיין ניתן להבחין בנטייה שכיחה של הפצת

<sup>6</sup> Sander Gilman. *Difference and Pathology, Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Cornell University Press 1985. pp. 18, 20-21.

<sup>7</sup> דומה כי בראייה היסטורית, בשלבים ראשוניים של המאבק לשוויון הוכיחה עצמה אסטרטגיה זו כיעילה יותר. שילוב של דמויות סולידיות כדוגמת עוזי אבן נדמית כמאפשרת דו-שיח והכנסה של השונה אל תוך השיח, מבלי לעורר אנטגוניזם. אבן, כזכור, פרץ לתודעת הקהל כ"ח"כ" ההומוסקסואל המוצהר הראשון" מטעם סיעת מרצ, למורת רוחם של רבים מפעילי הקהילה שראו בו דמות "דומה" מדי לנורמות הסטרייטיות, שאינה רדיקלית מספיק על מנת לקדם את המאבק. לדעתי דעת הקהל הישראלי יכולה להכיל דמות כזו ביתר קלות, ולכן היא יכולה לפרוץ דרך.

<sup>8</sup> Dyer, *Now You See It*, pp. 264-265.

<sup>9</sup> הרדינג כתבה זאת בנייר עמדה תחת הכותרת "הקשר בין מאבק השחורים ובעיית הנשים", אותו הציגה בוועידה השנתית של נשים רדיקליות בסיאטל, בפברואר 1970. הדברים מובאים במאמר של בניטה רות, ראו:

Benita Roth. "Race, Class and the Emergence of Black Feminism in the 1960s and 1970s", *Womanist Theory and Research* 2:1, Fall. 1999. Available online at: <http://www.uga.edu/~womanist/roth3.1.htm>

סרטים אפולוגטיים. רק בשנות ה-90, כשמצבם הפוליטי, החוקתי והחברתי של ההומוסקסואלים השתנה לבלי הכר, ולאחר שסרטיו של היוצר הספרדי אלמודובר זכו להצלחה כלל עולמית דווקא בשל ישירותו הבוטה, משתנה הגישה והיוצרים מציגים דמויות "שונות", רחוקות מן המיינסטרים, ומביאות את קהל הצופים להזדהות עימן, למרות שונותן הגדולה. לצורך רשימה זו, רסקור מספר סרטים בריטיים שהופקו במהלך שנות השישים והשבעים (מתוך למעלה מ-200 סרטים שגיבורם הוא ההומוסקסואל, שהופקו במהלך השנים באירופה – מאז "רומא עיר פרזות" של רוסליני (1945) ועד ימינו). סרטים אלה מדגימים כיצד מעניק הקולנוע זווית ראייה מרתקת ועשירה על מאבקם של ההומוסקסואלים לזכות בהכרה, בשנים של מעבר, כאשר כבר לא נחשבו לפושעים אך עדיין לא זכו לגיטימציה חברתית ותרבותית. לצורך כך אדגיש התפתחויות פוליטיות וחברתיות שהתרחשו בתחום ההומו-לסבי במקביל להפקת הסרטים, ואת השינויים ביצירת הדימוי ההומו-לסבי והבניית זהותו בקולנוע לאורך השנים.

### ארוטיות 'אפלה': בריטניה בשנות השישים

ב-29.6.1960 העלה חבר הפרלמנט הבריטי, קנת רובינסון הצעת חוק, לפיה יוחל בפעילות מקדימה על מנת ליישם את דו"ח ועדת וולפנדן משנות החמישים, שהמליצה להתיר על פי חוק יחסים ההומוסקסואלים בין מבוגרים בהסכמה. עד אז היו יחסים אלה עדיין אסורים על פי חוק באנגליה. הצעת החוק נפלה ברוב של 213 נגד 99, אך למרות זאת אפשר לראות בה סדק ראשון שהביא לבסוף לרפורמה החוקתית וקידמה את שוויון ההומוסקסואלים והלסביות בפני החוק. בדברי הצעת החוק ציין רובינסון שזהו תפקיד הממשלה, להוביל את השינוי בחוק ולא לנהות אחר דעת הקהל, אך מזכיר בית הנבחרים התעקש שלא לנקוט שום צעד פוליטי לשינוי החוק בטרם ייווכח שיש לכך גיבוי ציבורי מלא. הייתה זו אחת מן הנשים היחידות בפרלמנט, איירין וייט, שהעזה להציע ניתוח יוצא דופן של הדעה הקדומה הלא רציונאלית של המתנגדים לרפורמה, באומרה: "מספר גברים שמגנים את הרפורמה בתוקף, מונעים באופן מודע או תת-מודע, על ידי תחושה שעליהם לעמוד על גבריותם בתהליך זה".<sup>10</sup> היא הוסיפה והציעה שתגובה זו יכול להיות שאינה אלא תוצאה של נטייה ההומוסקסואליות עצורה באותם גברים, מצב פסיכולוגי שיוכר כגורם להומופוביה, למעלה מ-20 שנה אחר כך. למרות הכישלון הצורב של הצעת החוק, המחויבות למאבק על זכויות ההומואים בקרב חברים בכירים ומוערכים במפלגת הלייבור, בישרה טובות.<sup>11</sup> על פי ה"סאנדיי טיימס",<sup>12</sup> התוצאה של הדיון הייתה ייצוג הוגן של דעת הקהל. ה"גארדיין" הסכים:<sup>13</sup> "הדיון נתן במה וסימפטיה לקיצונים מחד, וטיפשות אכזרית מאידך... מר בטלר (מזכיר בית הנבחרים שסירב להגיש את הצעת החוק) עדיין נחוש להוביל את המדינה בעניין זה". אבל ה"גלזגו הרלד"<sup>14</sup> הסכים עם מדיניותו של בטלר: "מחקרים

<sup>10</sup> Stephen Jeffery-Poulter. *Peers, Queers & Commons*, Routledge London 1991. pp. 51-52

<sup>11</sup> מיעוט קטן (22 חברי פרלמנט מבין 99 שהצביעו בעד השינוי) של מצדדים בשינוי היה גם בקרב השמרנים, ביניהם מרגרט תאצ'ר.

<sup>12</sup> 3.7.60. כל המובאות מן העיתונים לקוחים מספרו של פאולטר, ראו: Poulter, *Peers, Querrs*, pp. 51-52.

<sup>13</sup> 30.6.60

<sup>14</sup> 30.6.60

רפואיים ופסיכיאטרים צריכים להיות מופנים לגילוי תרופה או משהו שיקל על ההומוסקסואלים את המוסכמות החברתיות". "תומכי 'חוקים לא מקפידים' בעניין ההומוסקסואלים הובסו בבית הנבחרים אמש", דיווח ה"דיילי אקספרס" בשמחה חסרת מעצורים.<sup>15</sup> ב"סאנדיי אקספרס" ג'ון גורדון שיבח את הסטנדרט המוסרי הגבוה שהראה הרוב בבית הנבחרים:<sup>16</sup> "בית הנבחרים, עם הבנה נהדרת לדעת הקהל, סטר להומואים כה חזק, שלא שמענו ציוץ מהם מאז". על שנות ה-60 כותב "תום", בספר המביא עדויות מכלי ראשון של הומואים על חייהם: "דעתי על חברים שבילו תקופות ארוכות בבית הסוהר כי נתפסו, או שבאיזו שהיא חקירת משטרה, ספר הכתובות שלהם נתפס. ההכרה בכך שאנו חיים על חודו של תער הייתה קבועה".<sup>17</sup>

על רקע זה אפשר להבין עד כמה "המשרת" של ג'וסף לוס, שהיום נראה לנו סרט מינורי מבחינת מיניותו, היה נועז בעת הפקתו. אף מילה על תשוקה בין גברים ובוודאי לא על מין. מין הוא נושא שבינו לבינה, גם כשהוא קר וחסר חיים. ובכל זאת זהו סרט על אהבה ואינטימיות שצומחת בין שני גברים, שאין מדברים עליה, אבל גם אין צורך. כל הנפשות הפועלות, גם הנשים המעורבות בדבר, יודעות שהיא שם, חזקה מכל המוסכמות והמחויבויות החברתיות הנוקשות.

הביקורות והתקצירים שנכתבו על הסרט מציירים את מערכת היחסים בין הגברים כשליטת, ובעיקר את המשרת כמי שכופה את עצמו ומנצל את אדונו הצעיר, בעוד הוא "חושף את כוונותיו האמיתיות האפלות" והופך ממשרת לאדון.<sup>19</sup> גם באתר האנציקלופדי של מכון הקולנוע הבריטי, נטען כי המשרת "השחית" את אדונו.<sup>20</sup> מבקר הסרטים הישראלי זאב רב נוף מדבר על "קריקטורה מחרידה ואכזרית", על "קונפליקט מזעזע" ועל "סרט שמשאיר בצופים תחושת ריקנות".<sup>21</sup> הוא כותב שעם הצפייה בסצנות הראשונות של הסרט "אנו חשים באסון המתקרב". ובהמשך "טוני [האדון] נופל כולו בידי הנוכלים". ה"ניו יורק טיימס" כותב שעם צאת הסרט לאקרנים, ב-1963, הסב-טקסט ההומוסקסואלי הפריע למבקרים צרי אופק.<sup>22</sup> ג'ון ראסל טיילור<sup>23</sup> דיבר על "מלכודת הסוגרת על הדייר וחונקת אותו". פיטר ג'ון דייר כתב על המשחק על גרם המדרגות "פארסה אפילה. אחר כך באה אורגיה ללא בשר ודם, אורגיה שאינה משכנעת, פתאומית מדי, מפתיעה מדי ומבוימת מדי ואין בכוחה להשרות אווירה של 'מיסה שחורה'".

דומה כי מעטות היצירות אשר הובנו בצורה שגויה כל כך כמו "המשרת" בשעתו. המבקרים, רובם ככולם, התייחסו אל הסרט כאל אלגוריה חברתית-מוסרית שהייתה אמורה לעקוץ את העולם

<sup>15</sup> 30.6.60

<sup>16</sup> 3.7.60

<sup>17</sup> National Lesbian and Gay Survey. Proust, Cole Porter, Michelangelo, Marc Almond and Me Writings by Gay Men on their Lives and Lifestyles, Routledge, London and New York, 1993. pp.155-6.

<sup>18</sup> המשרת (The Servant, Josef Losey, 1963).

<sup>19</sup> אינדיקציה מעניינת להתקבלות של הסרט, ואפילו לאחר כמה עשורים, ניתן למצוא באתר האינטרנט IMDB, המציג עצמו כמאגר מידע מהימן ומקיף לתכני הסרטים, המבוסס על ביקורות של גולשים: <http://www.imdb.com/title/tt0057490> (הציטוט שלעיל מובא מאחת הביקורות שבאתר זה).

<sup>20</sup> <http://www.screenonline.org.uk/film/id/450491/index.html>

<sup>21</sup> ז. רב נוף, מסך גדול. ירושלים, כתר, 1982. עמ' 152-154.

<sup>22</sup> [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=43773](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=43773)

<sup>23</sup> ציטוטי המבקרים טיילור ודייר לקוחים מתוך ספרו של רב נוף, ראוי: רב נוף, מסך גדול, עמ' 152-154..

הישן והמעמדי, ולכן כולם ראו את התמה המרכזית ב"חילופי התפקידים" בין האדון למשרת שהשתלט עליו, ובהמרת הפאסיביות של האדון, לתלות בהוללות, מה שאמור היה להיות ניצחון למעמד הפועלים. ככל הנראה היה זה קשור ברוח הזמן של תחילת שנות ה-60, כהמשך של "הבט אחורה בזעם" (1959) וכתבתו של ג'ון אוסבורן על המתחים המעמדיים (הרולד פינטר, תסריטאי "המשרת" הוזכר תכופות יחד עם ג'ון אוסבורן מנהיג ה-Angry Young Man, למרות שביצירתו של פינטר יש הרבה יותר הפשטה ועיסוק ביחסי אנוש, במקום ביחסים המעמדיים). יש לציין כי השאיפה למהפכה חברתית, אותה זיהו המבקרים, רחוקה מלהיות חד משמעית בסרט: אחרי הכל, בסוף הסרט המשרת עדיין עובד עבור אדונו; הוא עדיין מבשל ועונה לצלצול בדלת וכל מה שהשיג, השיג על ידי כך שהוא מרצה את מעסיקו.

ברצוני להציע צפייה אחרת בסרט. צפייה שמבקרי שנות ה-60 לא יכלו, בזמנם ועל פי רוח זמנם, לראות, אך לי נראה שזו הייתה כוונת יוצרי הסרט. בעיני אין כאן השחתה של האדון הצעיר על ידי המשרת ה"מושחת", אלא בנייה של מערכת יחסים אינטימית בין שני גברים, ששניהם (המשרת קצת פחות מאדונו) מתקשים להודות בקיומה, בשל האווירה ההומופובית ששררה באנגליה באותו זמן. האדון הצעיר שכר משרת ולא משרתת, והוא יודע היטב למה, אלא שהוא מוצא לעצמו ולסביבה הסברים אחרים לכך. למעשה, אהבתו למשרת משחררת אותו מן הצורך להינשא לארוסתו, שעל פי כל כללי הספר היא ארוסה אידיאלית, אבל לא נרקם ביניהם דבר. נכון שהמשרת ערמומי ופיקח ומוביל את האירועים, אבל אין הוא מנצל או משחית את אדונו, אלא, כגבר מאוהב, עושה הכול על מנת להתקרב לאהובו, ולנטרל כל איום על אהבה זו. נכון שהתחושה היא של "אחד בפה ואחד בלב", אבל אלה הן הנסיבות החברתיות שאינן מאפשרות לגיבורים לממש את אהבתם בגלוי. אילו היה מדובר ברומן סטרייטי בין משרת לאדונית צעירה, או עדיף משרתת ואדון, או אז היו אולי המבקרים רואים בכל הסיפור רומן בנוסח "פיגמליון". "בכל דבר שהרולד פינטר כתב", כתב תומס ווייזמן בסנדיי *אקספרס*, "הדברים הכי חשובים שיש לו לומר אינם מדוברים, ובאופן מסוים בלתי ניתנים לאמירה"<sup>24</sup>. ב"המשרת", רגשותיהם של הגיבורים אינם מבטאים על ידם גלויות, משום שהם עצמם מפחדים להודות שכך הם חשים. זהו הסיפור בעיני, והוא עדין ורגיש עד פיוט, הוא עצוב אך בוודאי איננו "אפל", ואם הוא אכזרי, הרי הוא כזה רק בשל חוסר יכולתם של הגיבורים לחיות את חייהם באופן מלא וגלוי.

הסרט עוסק בחברה הגבוהה של אנגליה שגם בשנות ה-60, עדיין מדברת בשפה קולוניאלית. טוני גיבור הסרט וארוסתו מיס סטיוארט מגלגלים בלשונם את האפשרויות הגלומות באפריקה, ברזיל, אסיה ופאריז. הם חולמים על רכישת ערים בינות לג'ונגלים. הדמויות נראות כמשתעשעות בטרמינולוגיה ובדימויים של אצולה. אבל כל זה איננו באמת נושא הסרט. הסרט הוא על שני גברים שכל כך טוב להם זה עם זה, עד ששניהם חשים שהם רוצים לוותר על כל השאר ובלבד להישאר זה בחברתו של זה. המשרת יודע זאת לפני אדונו הצעיר, שממשיך להיפגש עם ארוסתו. על מנת להפך את חוסר האיזון שב"משולש" הנוצר, הוא מזמן אל הבית את "אחותו", שהיא בעצם ידידה-ארוסה.

<sup>24</sup> מצוטט באתר הבית של הרולד פינטר, ראו: [http://www.haroldpinter.org/films/films\\_servant.shtml](http://www.haroldpinter.org/films/films_servant.shtml)

עכשיו יש ביניהם שוויון לכאורה – לכל אחד יש עימו את האישה שלו. אלא שהאדון הצעיר חושק במשרתת החדשה, המפתה אותו, על פי הנחיית המשרת, שמוותר ללא קושי על "אהבתו", במטרה להרחיק את טוני מארוסתו.

הסיפור האמיתי מתחיל רק לאחר שהמשרת, שסולק בבושת פנים מן הבית לאחר שנתפס על חם עם מי שהציג כ"אחותו", חוזר. היחסים בין המשרת ואדונו דומים יותר ויותר ליחסים של זוג נשוי. אין אמנם אף רמז למין, אבל לאינטימיות שנוצרת בין השניים איכויות משלה. הם משחקים במשחק כדור על גרם המדרגות, משתוללים כילדים, אוכלים יחד, ויוצרים תחושת נעוּת אינטימית. הם מחליפים ביניהם מילים טעונות – במשחק מחבואים קורא האחד: "אני מתחמם", "יש לך סוד מביש" "אני עדיין יודע לגרום לך הנאה". לאחר מריבה קשה ביניהם אומר טוני: "אולי נוכל שנינו להתאמן קצת יותר". כשהנשים שוב פורצות לחייהם, הם מחליפים ביניהם מבטים אינטימיים. הם אומרים זה לזה "כולן שקרניות" וטוני אומר לארוסתו, שאיננה מבינה מדוע זנח אותה, "אין שום בעיה איתך". בסופו של ערב דקדנטי, שיש בו יסודות קאמפיים (מבקרי שנות ה-60 כינו אותו "אורגיה"), המשרת מעיף מן הבית את הארוסה, יחד עם כל הזונות שהזמין למסיבה, סוגר אחריה את הדלת, מכבה את האור, עולה אל קומת חדר השינה של טוני וזהו. המצלמה לא מראה שום דבר. האמת, אין צורך. בשביל שנות ה-60 זה די והותר, הרי כל השאר הוא עדיין עבירה על החוק. המבקרים שחשו גם הם במתח ההומו-ארוטי כשהסרט יצא לאקרנים, ראוהו כפי שהדבר נתפס בזמנו, כ"השחתה", ולכן תיארו את הסרט במונחים "אפלים". צופה בן דורנו יכול לראות את הסרט באופן שונה לחלוטין, ובכך הופך הסרט ליצירה בעלת רבדים שבני זמנה התקשו לראות.

### איתגור המשפחה הנורמטיבית ויציאה מן הארון: שנות השבעים

ב-13.11.1970 כונס המפגש הראשון של ה-British Gay Liberation Front (GLF) ב-London School of Economics. לאט לאט החלו גילויים ראשונים של אמפתיה להופיע בעיתונות. באוגוסט 1971, ורה בריטאין קראה מעל דפי ה"טיימס" ל-GLF "אלטרנטיבה לבושה המינית". כמעט ללא יוצא מן הכלל, הכיסוי העיתונאי, הארצי והמקומי שנגע לפעילות ה-GLF, היה אוהד ומבין. יוצא הדופן הלא מפתיע היה המגזין "פנטהאוז", הידוע יותר בנשים הערומות שהתנוססו על גיליונותיו מאשר במצפון החברתי שלו.<sup>25</sup> ה"פנטהאוז" נקט בדעה מעוותת בעניין התופעה המינית החדשה:

*"בעוד ההומוסקסואל בעבר היה לרוב לא יותר מאשר פרודיה על הנישואים ההטרוסקסואליים או אפילו על זנות הטרוסקסואלית, החדש הוא ספונטאני, בעל רצון חופשי, חובב אורגיות ותכופות ביסקסואל – בקבוצה ימשש, אם יראה פתח, כל פתח, יחוש זאת... הבעיה עם שחרור ההומוסקסואלים היא שהם אינם תוקפים את הבעיה המהותית. למרות השינויים בחוק, החיים ההומוסקסואלים נותרו לא רצויים לסטרייטים כמקודם. השוני שלהם מאיתנו עמוק יותר מהבדלים אחרים כמו הבדלי דת, גזע או מעמד. מקוללים מבלי סיבה, נגועים ללא מרפא, הם עלבון לרצינות שלנו וסכנה ליציבותנו".<sup>26</sup>*

<sup>25</sup> Poulter, Peers, Querrs, p. 104.

<sup>26</sup> Penthouse, January 1971.

מפתיע יותר היה העדר אופוזיציה עקבית. ההתנהגות הקצת שערורייתית של ה-GLF בציבור, הרגיזה כנראה את האוכלוסייה ההטרוסקסואלית המבולבלת. פאולטר מצטט בספרו מכתב שמדגים זאת:

"אין צורך להיות הומוסקסואל: אנשים 'נוטים למחלה' אלה היו קיימים בציוויליזציות רבות. עכשיו אומרים לנו שיש להם ארגון פוליטי. איזה שטויות! מדהים אותי שתחת מסווה של מחשבה ליברלית יש לתת פרסום חנם לקבוצה נוספת של נפולת, שמטרתם היחידה היא לשים קץ לכל צורה של חברה בעלת משמעת עצמית. האם אין זה הזמן שמיעוט מזיק זה יטואטא מתחת לשטיח ולא יקבל שבחים כאינטלקטואלים?"<sup>27</sup>

הייתה זו אירוניה עצובה שרבים מאלה שפרסמו את אי הסכמתם לתנועה היו הומוסקסואלים שהטקטיקות הפתוחות והפרובוקטיביות הפחידו אותם. ב"לייטון אנד לייטונסטון גארדיין" של ה-9.4.1971 יצא הומוסקסואל "גלוי לב" בהתקפה מרה על החברות והשיטות של ה-GLF:

*Gay Liberation Front מיועד לשמאלנים ולאנשים שרוצים לקפוץ על העגלה... כשאתה מתחיל לדחוף את הרעיון מתחת לאף של אנשים, הדיכוי וההפליה, באמת יהיו גלויים... להפוך לרדיקלים יכול רק להרחיק".*

זהו אם כן הרקע החברתי ממנו צומח סרטו של ג'ון שלזינגר "יום א' הארוור" (1971).<sup>28</sup> נראה שהתפיסה שהומוסקסואלים הם בעצם ביסקסואלים רווחה אז, שכן היא מוזכרת גם בעיתונות והיא התמה המרכזית של הסרט. רופא יהודי מבוגר וגרושה מקיימים בו זמנית מערכת יחסים רומנטית עם אותו צעיר, שנראה שהוא אכן אוהב את שניהם, ומה שברור יותר – שניהם אוהבים אותו. הם גם יודעים זה על זה, ובמידה מסוימת אף משלימים זה עם הימצאותו של זה, עד כדי כך שבסוף הסרט, כשבוב נפרד משני אהוביו לטובת עתיד כלשהו מעבר לים, אומר לו דניאל, המאהב המבוגר: "מעניין אם תתגעגע למי מאיתנו".

הסרט היה בזמנו מפתיע, בעיקר בשל העובדה שזהו הסרט האירופאי הראשון בו נראים גברים מתנשקים. כל המבוגרים בסרט מוצגים כאנשים סימפטיים, רגישים והגונים אך עם בעיות, להן הם נכנעים, ורק בת השכנים, לוסי, נערה בתחילת גיל ההתבגרות, מצטיירת כ"קול התבונה", אולי מפני שטרם הגיעה לבגרות מינית. לגיבור יש זיכרונות קשים ממלחמת העולם השנייה, מתקופת ההפצצות, בעת שאביה יצא לעבודה ושכח לקחת את מסכת האב"כ, והיא רצה אחריו בהיסטוריה, מתוך פחד שבעת ההפצצה ימות, אם לא יחבוש את המסכה. בכך מחבר הסרט את הגיבור לעולם הסמלים המתקשר לזיכרון הקולקטיבי ההרואי מתקופת המלחמה, אל לב ליבו של הנורמטיבי – והכול כך בריטי – כאילו אומר שכל אחד, כל אזרח בריטי מהוגן, יכול להתחבר להומוסקסואל. כלומר, גם אם ההומוסקסואל עדיין חשוד כדמות שוליים, ההתחברות אליו לגיטימית. גם הרופא היהודי מכבב בסצנה יהודית-משפחתית מאד, כשהוא מגיע לעלייה לתורה של אחיינו בבית הכנסת. למרות שהוא למעשה מייצג בסרט מיעוט בתוך מיעוט, לא נראה שהוא סובל מאפליה או נידוי כלשהו, לא בשל יהדותו ולא בשל נטייתו המינית, והבעיה היחידה שלו היא נטישתו של המאהב. גם תדמית זו של

<sup>27</sup> פורסם ב-14.1.71 ב-Watford Evening Echo.

<sup>28</sup> יום ראשון הארוור (Sunday Bloody Sunday, John Schlesinger, 1971).

הרופא המהוגן באה להדגיש את הידמותו של ההומוסקסואל לנורמות המקובלות. מדובר ברופא, המכובד בקהילתו ומכבד את משפחתו. השימוש המשותף של כל השלושה בשירותיה של אותה מרכזיית טלפונים מהווה אלמנט פרודי, המרמז על כך שבסופו של דבר הזוג ההטרוסקסואלי וזוג הגברים, כולם עושים שימוש באותה תקשורת בדיוק. האלמנט הקומי הזה גם מבהיר שאין כל יכולת לשמור על סודות בחברה, ולכן גם אין כל טעם לשמור על דברים בסוד.

גם בתחילת הסרט יש סיטואציה שהיא כעין פרודיה על חיי משפחה, כשאלכס מתנדבת לשמור על חמשת ילדי השכנה וכלבם, ובוב, שבתחילה משתף פעולה ומבלה עם הילדים בשמחה והרבה רוך, פורש לטובת מאהבו. השיחה בין אלכס ובוב כשהוא חוזר הביתה נשמעת בדיוק כמו מריבה של זוג נשוי עם ילדים, למרות שהצופה יודע שהיא לא, כעין רמז לצופה האומר – אמנם גיבורי הסרט לא ממש מאושרים ולא ממש מצליחים לממש את אהבתם, אבל גם האלטרנטיבה הסטרייטית, לגדל ילדים וכלב, זו לא ממש אידיליה.

במהלך שנות ה-70 ותחילת ה-80, התפתחויות בתוך החברה ההומוסקסואלית עצמה הובילו

לשינוי בגישות של הומואים ליוזמות פוליטיות של הקבוצות לזכויות ההומואים. ה-Homosexual CHE (Campaign for Equality), הגדולה שבהן, הכי הושפעה מטרנד זה. ה-CHE סבלה תמיד מסכיזופרניה –<sup>29</sup> למרות שמטרתה הכוללת הייתה פוליטית, רבים מההומוסקסואלים שנמשכו אליה חיפשו פשוט מגע חברתי ראשוני, שלאחריו תהיה להם מעורבות רגשית ומינית עם אנשים כמותם, מעין "מועדון חברים". שלא כמו ה-GLF הרדיקלית, CHE לא ציפה מחבריו להיות פעילים בפעילות אקטיבית, מה שסייע כנראה לגידולה המהיר של התנועה במחצית שנות ה-70. כשהחברים ב-CHE קיבלו ביטחון, לעיתים קרובות עזבו את הסניף המקומי, והחלו לבקר בפאבים, מועדוני לילה ודיסקו להומוסקסואלים.

בשנות ה-70 המאוחרות, ברוב הערים הגדולות של אנגליה היה לפחות פאב אחד או דיסקו שקיבל הומוסקסואלים בברכה, ובערים גדולות כמו לונדון או ברמינגהם היה היצע גדול ומגוון של חיי לילה להומוסקסואלים. סטפן ג'פרי-פאולטר תיאר אווירה הדוניסטית זו, כנוחה אחר הטרנדים והסגנון של הסצנה האמריקאית המסחרית, שהמיניות בה הייתה פומבית ומופקרת (לפחות בעיניים בריטיות הצופות בה מעבר לים).<sup>30</sup> לדבריו, קל היה להתעלם מן הדעות הקדומות ומאי השוויון שהודגשו על ידי הפעילויות הפוליטיות. כל עוד מין, סמים ו"רוק אנד רול" היו זמינים בלי הפרעה, מה הייתה הבעיה? הפילוסופיה הנפוצה הייתה: "אנחנו בסדר, ג'ק! מעולם לא היה לנו טוב יותר – אז הפסק לנענע את הסירה!"<sup>31</sup>

האופוריה עם העלאת הצעת החוק לרפורמה החוקית של ה-CHE ב-1975 נגמרה בהתפכחות, כשהתבררו חוסר הגמישות של ממשלת הלייבור וכישלון יוזמת הרפורמה ב-1977. מספר החברים ב-

<sup>29</sup> Poulter, Peers, Querris, p. 155.

<sup>30</sup> Ibid, p. 156.

<sup>31</sup> Ibid.

CHE ירד מהשיא של 5000 איש ל-3000-4000 בין כשלון הצעת החוק עד 1980. התסכול הביא לוויכוחים פנימיים, עימותים אישיים, התפטרויות וביורוקרטיה גדלה והולכת. באפריל 1977, ברנארד גריבס, חבר שפרש מהוועדה המבצעת של ה-CHE, שהיה למנהל הקמפיין החינוכי לזכויות ההומואים של המפלגה הליברלית, הציע כיוון חדש שעל הארגון לנקוט על מנת לרכוש מחדש את אמון הציבור ולהתחיל בתנופה מחדשת. וכך טען:

*"אם CHE מעוניין שיהיו לו שינויים פוליטיות, עליו לארגן מחדש את סדר העדיפויות ולהקדיש עצמו יותר לקמפיינים בנושאים ספציפיים, במישורים הארציים והמקומיים. הייתי רוצה לראות את כל חברי הוועדה המבצעת מעורבים אקטיבית בקמפיינים כל הזמן. אם נתפרס ונתפור, זה יבטיח שאף אחד לא ישים לב אלינו".<sup>32</sup>*

הזרם הקבוע של חברים פעילים שעוזבים או מצטרפים לתנועות זכויות ההומואים, זינק בחלק מהתנועות. בשעה שנרשם גידול ניכר אצל "הומואים נגד נאצים", "זכויות הומואים במקומות עבודה", קבוצות לחץ של הומוסקסואלים בתוך מפלגות פוליטיות, איגודי מסחר ואיגודים מקצועיים נמשכה ההידרדרות במספר החברים ב-CHE. הארגון ניסה להגיב לביקורת וניסה להגדיר מחדש את תפקידו. זהו הרקע החברתי שבו הופק "ניצי לילה" ב-1978.<sup>33</sup> הסרט הפך לאחד מסרטי הדגל של היציאה מן הארון של בריטניה. רון פאק ופול האלאם יצרו סרט המבוסס על שלד תסריט, עליו נעשו אימפרוביזציות במהלך ההפקה, ובו כל השחקנים אינם מקצועיים. רון פק פרסם מודעה במגזין "גיי ניוז" על כוונתו להפיק את הסרט, שלוש שנים לפני שהסרט הושק, וביקש מהציבור להגיב ולכתוב לו מה על דעתם יש לכלול בסרט. הוא קיבל כ-300 מכתבים, הקים צוות של כ-15 איש, כולם הומוסקסואלים שאינם אנשי קולנוע, והחל לעבוד עימם על התסריט ולאחר מכן על ההפקה. התסריט נותר פתוח עד להשלמת הסרט, כשהציבור נקרא לעיין בו במשרדי ההפקה ולהגיב. המפיקים קראו את התגובות, ושינו את הסרט על פי הערות והצעות הקהל. מימון הסרט התאפשר הודות ל"קיבוץ נדבות" בקרב הומוסקסואלים אמידים, וכשהכסף אזל וההפקה נתקעה, הייתה זו הטלוויזיה הגרמנית שמימנה את המשך הצילומים. אין זה מקרה שדווקא הטלוויזיה הגרמנית הייתה הגורם היחיד שראה בסרט, שמטרתו לספר את סיפורם של הומוסקסואלים, פרויקט שיש להשקיע בו על מנת להוציאה לפועל ולהעלותה לאקרנים. אפשר בהחלט לראות בכך חלק מהמדיניות של הפקת לקחי מלחמת העולם השנייה ופשעי הנאצים וחינוך לקבלת השונה, שנרדף על ידי הנאצים. למרות המימון הגרמני התקציב היה זעום ובשל כך, רוב השחקנים היו גם עוזרי הפקה.

השחקנים "ניצודו" בפאבים וברכבת התחתית, כשהקריטריון הוא שייראו כאנשים פשוטים, לא בולטים ולא מהוקצעים. אמרו להם רק מה הרעיון הכללי של כל סצנה, והם דיברו בשפה שלהם "שורות אמיתיות מהחיים שלי", כפי שמעיד לאחר 27 שנים השחקן שגילם את ניל, אחד המאהבים המזדמנים של גיבור הסרט, ג'ים. המבקרים טענו שהליהוק "חורק" ולא מושך. אני התרשמתי אחרת. לדעתי המשחק בדרך כלל משכנע, לפחות משחקם של הגברים, שמשחקים את עצמם. הנשים אמנם חיוורות, אבל זה הולם את תפקידן בעולמם של הגיבורים. התוצאה היא סרט דל עלילה, ריאליסטי

<sup>32</sup> Gay News, April 1977 (17).

<sup>33</sup> ניצי לילה (Nighthawks, Ron Peck, 1978).

ואפולוגטי שמייצג את ההווה ההומוסקסואלית של סוף שנות ה-70 בלונדון, ושחשיבותו הייתה בזמנו פוליטית והיום בעיקר היסטורית. התסריט מבוסס על סיפור אמיתי, של מורה שפוטר לאחר שסיפר לתלמידיו בכיתה על נטייתו המינית.

הסרט מתחיל באפולוליתו של בר הומוסקסואלי. קשה להבחין בפני הנוכחים בשל התאורה האפולולית, אבל אין לטעות באשר לבדידותו של הגיבור, שעניו המחפשות משוטטות מול המצלמה על פני ה"מבלים", שניכר בהם שמטרתם, כמוהו, למצוא הרפתקה מינית ללילה אחד. החוויה המגולמת בעיניים המחפשות-משחרות-מצפות הופכת למרכזית בסרט, כשבכל לילה הוא מוצא לבסוף בן זוג סימפטי, מבלה אצלו או אצלו, ובבוקר מביאו במכוניתו לפינת רחוב כלשהו, מנסה לקבוע משהו למחר, מחרתיים, אולי בסוף השבוע, ומתאכזב מחדש מחד פעמיותו של הקשר. הוא חוזר שוב ושוב אל הבר כדי לחפש בן זוג, ששורד במקרה הטוב למספר מפגשים לא מחייבים. העיניים התרות אחר בן הזוג נראות שוב ושוב על המסך, מתרוצצות, מטרידות, כלות, במשך דקות ארוכות (סצנת עיניים אחת כזו נמשכת 4 דקות!). ניכר בגיבורנו, ג'ים, מורה חביב בשעות היום, שהוא עורג למשהו קבוע יותר. הוא מרבה לספר על בן זוג קבוע אחד שהיה לו, ושממנו נפרד לפני שלושה חודשים. הוא איננו מתגעגע אליו כמו אל קשר קבוע ויציב. המיניות בסרט מעודנת. אין יחסים מלאים על הסט. רק נשיקות וגיפופים. אבל התשוקה היא הנושא.

כל הגברים שבסרט עדיין 'בארוץ'. איש מהם אינו מעיז לספר לא לשותפיו לדירה, לא להוריו, לא במקום העבודה. "אני לא יכול לספר להם", אומר אחד המאהבים-לרגע לגיבורנו, על שותפיו לדירה, "הם אוהבים כדורגל וחתיכות. אם אתה לא אוהב חתיכות, אתה לא אנושי". מאהב חד פעמי אחר מתאר הווה נוספת של גייז מן הפריפריה שעוברים ללונדון, שם יוכלו למצוא אנשים כמוהם. "קראתי מאמרים על גייז בלונדון, ואמרתי לעצמי – נראה שיש כאן משהו בשבילי". אף אחד מן המאהבים האקראיים אינו חוזר ליצור קשר. ג'ים ניצב ברחוב, לאחר שהמשופם עימו שכב לפני כמה ימים "מברז" מפגישה, ומתקשר לפי הסדר לזה שלפניו, ולזה שלפני שלפניו, ומחפש נואשות קשר. חוסר הקביעות והצמא ליציבות זועקים מכל משפט ומכל פריים. אין לו בעיה למצוא בני זוג אטרקטיביים, ובכל ערב הוא חוזר עם מישהו נחמד, אבל שום דבר לא מתייצב לכדי קשר רגשי אמיתי. פיטר המשופם עובר דירה בלי להודיע לו, וג'ים מבלה עוד לילה עם בחור מלוקק ומנוכר, שממהר לסדר את המיטה המתקפלת בבוקר, ממש מתחת אפו, בלי להביט עליו בכלל, כאילו מסלק את כל השאריות שלו.

ריצ'רד דייר טען שהחזרה המתמדת והאכזרית לסצנות הנראות כשיוט חסר שמחה, ומסתיימות ב"שוט" של גיי-דיסקו עצום, דמוי גיהנום, עשו את "ניצי לילה" למאורע מדכא עבור צופים הומוסקסואלים רבים.<sup>34</sup> לדבריו, הטיפול בבעיות ההומוסקסואלים בכלל ובסרט זה בפרט, יצר אפקט של אשרור הדימוי הרווח בקולנוע הסטרייטי, של זיהוי הומוסקסואליות עם בעיות, ולעיתים קרובות עם טרגדיה. אולם דייר התעלם מכך שהסרט לא נעשה על ידי יוצר יחיד, אלא בהשתתפות אינטראקטיבית של מספר גדול של הומוסקסואלים שאינם מתחום הקולנוע. כלומר, כך רצו

<sup>34</sup> Dyer, *Now you see it*, p. 267.

הומוסקסואלים רבים מאד לספר את סיפורם. דייר יכול עדיין לטעון שכל המעורבים בהפקה היו שבויים בקונספט האומלל שהוכתב במשך שנים על יד יוצרים סטרייטים, ושההומוסקסואלים קיבלו עליהם את תפקיד ה"אחר" האומלל מתוך שנאה עצמית או למצער מתוך השלמה. ייתכן והצדק עימו, אך עדיין אין הוא יכול להתעלם מכך שרצונם העז של ההומוסקסואלים לספר את סיפורם, שהם כנראה ראוהו באותה תקופה של חוסר קבלה חברתית, כסיפור קשה, כובד ביצירה זו. בנוסף, הוא מתעלם מן ההשפעה העצומה שהייתה לסרט על ההומוסקסואלים, ואשר הפכה אותו לאחד מנושאי הדגל של היציאה מן הארון.

ג'ים גיבור הסרט יוצר קשר ידידותי עם מורה שכמעט אינה רואה את בעלה העסוק תמיד (האם דייר שם את ליבו לכך שגם הסטרייטית איננה מאושרת כל כך בחיי הנישואין שלה?). בתום בילוי משותף, שלא היה לרוחו, במסיבת ריקודים של בית הספר, היא מנשקת אותו והוא מתפרץ עליה בכעס רב. אבל דווקא התפרצות זו מביאה אותו למונולוג ארוך וחושפני על כל מערכות היחסים שלו, ממנו משתקפת בדידותו הגדולה. המורה, המצטיירת כדמות אפורה וחסרת חן, יודעת להקשיב ומתגלה כחברה אמיתית. המורה שואלת אותו שאלות אותן רוצה כל סטרייט לשאול – מה אתם עושים בברים? רוקדים? בדרך כלל פוגשים מישהו? יוצאים לדייט? ולאחר שהוא שוטח לפניו שורה ארוכה של גברים שפגש בחודשים האחרונים, היא שואלת – "אתה לא מתבלבל? כל כך הרבה אנשים. אני מסתכלת על מה שאני רגילה – סטיב, הבנות וכמה חברים טובים". יש כאן קריצה אירונית לצופה, שכבר מזמן הבין שגם יחסיה עם סטיב אינם אידיליה. היא לא מרפה: "האם זה לא מעסיק אותך אם תראה אותם שוב או לא?" – אני עדיין מיווד איתם. אם זה לא הולך, אז עוזבים. "ככה סתם? אולי הצד השני מחבב אותך? זה פייר? להיכנס למערכת בלי להקדיש לכך מספיק מחשבה? זה יכול להיות מסוכן" – אני אוהב ללכת בלי לדעת את מי אפגוש", משיב ג'ים. ובהמשך מתוודה ג'ים בפניה: "תמיד זה נראה ביג דיל לספר למישהו. זה היה צריך להיות הדבר הכי קל, אבל אנשים בכלל לא מעלים בדעתם שאתה גיי".

בשיאו של הסיפור פונה אליו תלמיד באמצע השיעור ושואל: "האם נכון שאתה קוויר?" המורה מבקש שיחזור על השאלה, מרוויח זמן שבו הוא מחליט לשים את הקלפים על השולחן, ועונה: "כן זה נכון. עכשיו אתם יודעים, המשיכו בעבודה". אך התלמידים ממטירים עליו שאלות - "חשבנו שאתה יוצא עם המורה" "האם אתה מתבייש בזה? – לא". "מה חבריך ומשפחתך חושבים על זה?" מה רע בזה? "מה טוב?" "אם כולם היו הומואים אז לא היינו פה". השיחה הגלויה עם תלמידו מביאה אותו לחדר המנהל, שם הוא מסביר: "עניתי לשאלותיהם, הם לא יודעים כלום על הנושא. שאלו אותי אם אני לובש שמלות". המנהל: "אתה צריך להיות יותר זהיר. אתה מזמין צרות". "היה חשוב שאדבר איתם על זה. אני כאן 4 שנים וזו פעם ראשונה שדיברתי על זה. זה היה שיעור טוב". המנהל מזהיר אותו, שאם ידבר שוב עם התלמידים על ההומוסקסואליות, יפוטר. במציאות, כאמור, המנהל היה פחות סובלני, ופיטר את המורה.

הסרט, למרות שאיננו סרט תיעודי, מתעד למעשה את ההווה ההומואית של סוף שנות ה-70 בלונדון, כשבן זוג קבוע היה בגדר משאלת לב, בעולם הומופובי שבו כולם עדיין בארון. הסרט משמר תקופה ש"בין הזמנים", כשתרבות הגייז מתחילה לפרוח בבארים ובדיסקוטקים של הערים הגדולות,

כשחלק מהחברים הסטרייטים כבר מקבלים את חבריהם הגייז בהבנה, אך החברה בכללה עדיין לא מאפשרת להם לצאת מן הארון. זוהי תקופה קצרה אך חשובה ביותר במסעם של ההומוסקסואלים אל השוויון, לאחר מהומות "סטנוול" בניו יורק (1969), ששינו לבלי הכר את ההתייחסות אל הנושא ההומוסקסואלי בכל ארצות המערב, ולפני התפשטות מחלת האיידס בתחילת שנות ה-80, שלטענת ההומוסקסואלים זרקה את מאבקם שנים רבות לאחור.

השינוי שאנו עדים לו בתדמית הגיבור ההומוסקסואלי בקולנוע הבריטי לאורך השנים מאז שנות השישים, משקף במידה רבה את השינוי הפוליטי, החוקתי והחברתי שעברה קהילה זו באותה תקופה. בשנים בהם ההומוסקסואליות נתפסה כמאימת ושלילית, כך מוצגים גם הגיבורים ההומוסקסואלים. אפילו כשהיוצרים מנסים ליצור סרט אחר, המבקרים רואים אותו כפי שהדברים נתפסו בזמנם, "סרט אפל". כל עוד הקהילה חסרת ביטחון והחוויה העיקרית העוברת על חברה היא בדידות ומצוקה; כפי שראינו, זהו הסיפור שאף ההומוסקסואלים בעצמם רוצים לספר. טענות מאוחרות של מבקרים כגון ריצ'רד דייר, הקובל על הצגתו הקורבנית של דמות ההומוסקסואל, מתעלמות מן העובדה שכך רצה ציבור גדול מאד של הומוסקסואלים לספר את סיפורו, שאכן היה סיפור כאוב של ציבור אשר ראה עצמו כקורבן של שמרנות חברתית. השינוי בתדמיתו של הגיבור ההומוסקסואל ניכר במקביל להתפתחויות בתוך הקהילה ההומוסקסואלית עצמה. ככל שגוברות קבוצות הלחץ של הומוסקסואלים בתוך המפלגות הפוליטיות, ככל שנשמע פחות קולם החושש של הומוסקסואלים שמבקשים מן הרדיקלים להנמיך את תביעותיהם, ככל שקולם נשמע בוטח וצלול, כך משתנה גם דמות הגיבור ההומוסקסואל בקולנוע. בשנים בהן ההומוסקסואליות הייתה עדיין מנוגדת לחוק, וכשהתקשורת הכתובה התבטאה מתוך הומופוביה ועוינות, הניסיונות בקולנוע המסחרי לטפל בנושא נותנים ביטוי לייאוש, שאכן רווח אז בין הומוסקסואלים. המעקב אחר תהליך השינוי שעברה תדמיתו של ההומוסקסואל בקולנוע מרתק משום שהקהילה זו עברה שינוי חברתי כה דרסטי מן הלא חוקי, הדחוי והנתעב, אל לב לבו של המיינסטרים עד כדי הפיכתו לסוכן השפעה תרבותי וכל זאת במהלך שנות דור פחות או יותר (יצוין שהשינוי חל בעיקר בקרב אליטות אקדמיות ובעולם האמנות והבידור, ועדיין רחוקה הדרך בתחומים שמתחת לפני השטח, שם אפשר עדיין למצוא גילויים רבים של הומופוביה, שגילויה האכזרי ביותר בא לידי ביטוי באחוז הגבוה של מתאבדים בקרב צעירי הקהילה).