

קרב, מגע
גבריות, אלימות וארוטיות ב"אחר צהריים של התבודדות"
רון רייכמן

The animal's problem is the male.

Jacques Derrida¹

אנדרס רוקה ריי (Andrés Roca Rey) הוא גיבורו האניגמטי של **אחר צהריים של התבודדות** (2024); להלן "אחר צהריים"), סרטו התיעודי הראשון של הבמאי הספרדי אלברט סרה. ריי הוא לוחם שוורים פרואני המוקף במערך כלגברי תומך של בני לוויה המרעיפים עליו דברי הלל לפני, במהלך ולאחר כל קרב. בזירה, המטדור הנערץ הוא פרפורמר כריזמטי, לוחם אדיר הנהנה משליטה כמעט אבסולוטית בפר ומצליח לשרוד – ובסופו של דבר גם להכניע – את החיה המקורנת. אך מחוץ לזירה הוא מתגלה כנערגבר בעל מבט נוגה וסגנון דיבור חסכני, המשאיר את ההחלטות הפרוזאיות לעוזריו בני התמותה הרגילים. בין קרב לקרב הוא אינו מגלה כמעט כל סימן של אינדיבידואליות או תשוקה, למעט אמונה קתולית אדוקה המתבטאת בטקסי הצטלבות תכופים, כפייתיים. האם חיים על חודן של קרני הפר והחרב גזרו עליו קיום במצב תמידי של חרדת מוות והתקדשות דיסוציאטיבית? אחרי שעתיים רוויות דם ואלימות, שבהן המטדור מופיע כמעט בכל פריים, אישיותו נותרת בגדר חידה. כפי שסרה עצמו מבהיר, גיבור סרטו נשאר "הרמטי לחלוטין".²

אחר צהריים כולל סצנות גרפיות מזעזעות ואינו נוקט עמדה מוסרית נגד הפרקטיקה הברברית של המתת הפר (בשל תכניו הקשים, חובבי קולנוע רבים יוותרו על הצפייה). סרה גם נמנע במכוון מלספק את ההקשר הסוציולוגי או הפולקלוריסטי של *הקורידה דה טורוס* (מלחמת שוורים; "טאורומאכיה"), ופוסח על הדיון הציבורי והמאבק החוקי המתנהלים כיום בספרד סביב מלחמות השוורים. אולם, כפי שמבקרת הקולנוע אריקה בלסום מציינת בסקירה מאירת עיניים, "ייצוג אינו בהכרח הבעת תמיכה, והתיעוד כשלעצמו אינו מעצים את סבלם של השוורים".³ אם כן, באילו היבטים נבדל התוצר התיעודי שלפנינו מהעולם שהוא מתאר?

הניתוח שאציע יתמקד בתמה המרכזית של ייצוג הגבריות של המטדור כדימוי מסוגן ואמביוולנטי. הסרט ממחיש, לטענתי, את המאמץ הרב המושקע בעיצוב דמותו של ריי כגיבור יחיד-סגולה שניחן ביכולת על-אנושית להתגבר על חיה מיתית אימתנית.⁴ סרה מזהה באופן מרתק דווקא את התנאים המפתיעים – הפרפורמטיביים, ההומוסוציאליים והאינטימיים – לכינון אותו דימוי גברי-הרואי, וכך חושף אמת פסיכואנליטית לגבי איחולימה יסודית בין הסימן הפאלי והגוף הממשי. בנוסף, במאמר זה, אתמקד באופן שבו יצירתו של סרה תופרת דימוי וקול באופן מטריד ומרתק לכדי אפקטים מסחררים של גופניות מסוגנת וקרועה. בהקשר זה, המושג "גוף" ישמש לתיאור ספקטרום רחב של התנסויות חושניות, אסתטיות ופנומנולוגיות, מייצוגיהם הקולנועיים של גופים אנושיים ולא-אנושיים, עבור בגוף הצופה

¹ במקור הצרפתי, דרידה משחק על הקשר ההומופוני בין mal (עוול, בעיה), mâle (זכר) animal (חיה): "Le mal de l'animal, c'est le mâle", Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Louise Mallet, trans. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008), p. 103

² Michael Sicinski, "Man in the Arena: Albert Serra on *Afternoons of Solitude*," *In Review Online*, July 1, 2025

³ Erika Balsom, "Animal Magnetism," *Film Comment*, June 30, 2025

⁴ בהקשר זה, כדאי לציין שחרף היותו סרטו התיעודי הראשון, **אחר צהריים** מתחבר לגוף עבודותיו של סרה באופן אורגני לא רק בגישתו האסתטית אלא גם בהתמקדותו במופע של גבריות ובהעמידו פורטרט של דמות גברית. בסרטיו העלילתיים הציג פורטרטים איטיים של דמויות היסטוריות או ספרותיות כמו דרקולה, דון קיחוטה, קזנובה ולואי ה-14.

(בזירה ובאולם הקולנוע) ועד גופו של המדיום הקולנועי.⁵ בתוך כך, אמקם את הסרט ביחס לפרקטיקות עכשוויות של קולנוע איטי ואבחן את התשתית ההיסטורית, המטפיזית והאסתטית של הקורידה.

מוות על המסך, שוב

אחר צהריים אינו מבקש לספק מבט אתנוגרפי על עולם הקורידה או לתאר באופן ממצה את הקונוונציות שלו, הז'רגון הייחודי לו, או הרכב משתתפיו ותפקידיהם. לפיכך, סרה נמנע מתוספת קריינות, צילומי ארכיון וראיונות. כבסרטי העלילתיים, גם **באחר צהריים** הבמאי הקטלוני מסתמך בעיקר על שוטים ארוכים המקנים לסרט איכות של הימתחות טמפורלית ושל רצף הנקטע רק במעברים בין שלושה לוקיישנים עיקריים: הזירה, רכב ההסעות וחדר המלון. הטייק הארוך מייצר אפקט של תיעוד ישיר, אך בהיעדר תיווך אינפורמטיבי, הוא אינו מציע לצופה הלא־מידע עוגנים לפענוח ההתרחשויות בזירת הקורידה, והן נרשמות כריטואלים אידיאליזציוניים. אנדרה באזאן, שאומנם ראה בטייק הארוך אמצעי המכבד ומשמר את האחדות הטמפורלית של האירוע הקדם־צילומי, סבר כי דווקא צורה קולנועית זו מציגה את המציאות "במלוא עמימותה".⁶ לפי באזאן, הקולנוע הריאליסטי "חושף את המשמעויות החבויות בדברים ובאנשים מבלי לשבש את האחדות הטבעית שלהם" ו"אינו מיתוסף למציאות" ולא "מבתר אותה לחתיכות קטנות".⁷ בפרפרזה על דבריו, אפשר לומר, שסרטו של סרה מצביע על עצם ביתור הגוף כהיגיון הנפשי והפורמלי המארגן את המציאות האלימה של הקורידה (ודי להזכיר את הטקס של חיתוך זנבו ואוזניו של הפר המובס והצגתן לקהל בסוף הקרב, כאות כבוד ללוחם);⁸ והיגיון זה נחשף דווקא דרך הטכניקה הקולנועית: באמצעות הטייק הארוך, וכפי שאראה בהמשך, ב"ביתור" הקשר הגורדי בין גוף וקול.

יתר על כן, המבנה המוקפד של הסרט מציג תנועה חוזרת ונשנית בין הזירה (אתר העימות הפיזי), חדר המלון (שבו ריי פושט את חליפתו המוכתמת בדם ועוטה חליפה נקייה) והוואן (הרכב המסיע את הלוחם והפמליה שלו בין שני האתרים ומשמש מרחב לימינלי ו"בועה", שחלק ניכר מהאינטראקציה מתחולל בה). רוטינה זו מְבַנֶה את מערך הציפיות של הצופה בהתאם לפרוטוקול אלטרנטיבי: אף על פי שהסרט מציג רצף של תמונות תיאטרליות מרהיבות לצד אירועים קשים לצפייה, החזרתיות מכפיפה את הפאתוס של מלחמת השוורים לפרוזאיות של שגרת עבודה. בידיו של סרה, המבנה הנרטיבי של מלחמת השוורים כריטואל דרמטי המשלב בין קטסטרופה וקתרזיס מוכפף *לאסתטיקה של קולנוע איטי*, כשאי־ההתייחסות בין השתיים מקנה לסרט איכות עוכרת שלוה. אסתטיקה איטית מציעה חלופה לעקרונות של סטוריטלינג שעליהם נסמך הקולנוע הנרטיבי המיינסטרימי.⁹ הקולנוע האיטי מתאפיין בהשטחת הקשת העלילתית, סינמטוגרפיה תצפיתית, שימת לב ליום־יומי, הדגשת תכונות של משך, שימוש בשוטים ארוכים

⁵ אני נסמך כאן על כתיבתה של ויוויאן סובצ'אק, המבהירה ש"גופו של הסרט קיים ונוכח עבורנו ממש כפי שגופנו שלנו קיים: כגוף חי ובעל התכוונות, המעורב באופן קונקרטי בפונקציות קיומיות, פועל בעולם סנסורלי הנתפס באופן חושי על ידי תודעה מתכוונת ומכוון כהתנסות ממשית באופן משמעותי", Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 220.
⁶ André Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema," in *What Is Cinema?*, vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), p. 37.
⁷ Bazin, p. 27.

⁸ אוזן ראשונה תיחדת אם הקהל ידרוש בנפנופי מטפחות, כאות לקרב מרשים. האוזן השנייה תוענק ללוחם על הופעה יוצאת דופן, בסמכות בלעדית של מנהל הזירה. שתי אוזניים וזנב הפר יוענקו לו כאות הוקרה עבור קרב מושלם.
⁹ נוסף על סרה, רשימה חלקית של במאים לא־הוליוודיים הנמנים עם מסורת זו כוללת, לפי פלגן, את שנטל אקרמן, בלה טאר, צאי מינגליאנג ועבאס קיארוסטמי.

ועיצוב מרחב אקוסטי מאופק.¹⁰ אחד ההישגים של **אחר צהריים** הוא התמרת ההתרחשות הקדחתנית של מלחמות השוורים לשפה האיטית ולסגנון האופייני לגוף היצירה של סרה.

על מנת לנתח את המתח בין מלחמת השוורים לבין ייצוגה הקולנועי, אבקש ראשית לשרטט בקווים כלליים כמה מרכיביה העיקריים. הקורידה מתקיימת באופן מסורתי בימי ראשון לאחר המיסה, וכוללת שישה קרבות שכל אחד נמשך כחמש עשרה דקות. הקרבות, הנערכים בארנה (זירה) דמוית אמפיתיאטרון, מתנהלים בזה אחר זה, וכל מטדור מנהל שני קרבות. הקרב עצמו מבוסס על מבנה קבוע של שלוש מערכות. בראשונה, משתתפים הפיקדורים הרכובים על סוסים מכוסים עיניים ועטויי שריון מרופד. הרכובים דוקרים את הפר בחנית במטרה להביאו לאובדן דם ולהחלישו, והוא, בתגובה, מסתער לעבר הסוסים ונוגח בהם. במערכה השנייה, נכנסים לזירה הבנדריירוס, המחזיקים בידיהם שלושה זוגות של חיצים דוקרניים ומקושטים בדגלים צבעוניים. הבנדריירוס מתגרים בפר, וכשזה מתקרב בזהירה לעברם, הם תוקעים את הדוקרנים בעורפו כדי להחליש את שריריו כך שישמוט את ראשו. כל אלה מכינים את הקרקע למערכה האחרונה ("השליש של המוות") שבה המטדור מתייצב מול החיה האומללה כשבדיו יריעת בד אדומה (מולטה) וחרב דקה ("אסטוקה"). אז מתחיל ריקוד צמוד בין המטדור והפר הכולל רצף של מהלכים ("פאסים") מסחררים, שבהם, למשמע קריאה, הפר דוהר לעבר המולטה, והלוחם מתחמק ממנו בהפגנת אתלטיות ואומץ. המערכה מסתיימת כשהמטדור דוקר את הפר בין שכמותיו, מה שאמור להוביל לקריסתו. סאגה זו חוזרת, כאמור, שש פעמים באחר צהריים רווי הסתערויות והתחמקויות, נגיחות ודקירות, אנחות ותשואות. הקורידה היא אם כן ספקטקל מלאכותי שבשיאו מפגש חזיתי בין אדם וחיה (שלוש מסתיים במות הפר). זהו מופע מאורגן היטב שבסידורו מודל של היפעלות דרמטית, שנועד לייצר אפקט קתרטי של זיכוך והקלה וחוגג את ניצחון המיומנות האנושית וסגנון האלימות על הטבעי והפראי. המינגווי זיקק את המוסר הטראגי של *הטאורומאכיה* בספרו "מוות אחר הצהריים":

*The bullfight is very moral to me because I feel very fine while it is going on and have a feeling of life and death and mortality and immortality, and after it is over I feel very sad but very fine.*¹¹

מנגד, בסרטו של סרה אין היפעלות דרמטית, לא קתרזיס ולא שיפוט מוסרי לכאן או לכאן. סרה בונה עולם הרמטי וסיזיפי שמתנהל במעגל סגור ובתנועת מטוטלת – זירה-ואן-מלון, וחוזר חלילה – שיכולה להמשיך בלופ אינסופי. במובן זה, מבנה החזרה האיטי והאנטינרטיבי עומד בסתירה (יש להוסיף: אירונית) ביחס לתבנית ההתרחשות הדרמטית של הקורידה, כשהמעברים החדים בין הלוקיישנים משבשים את האפקט הקתרטי שלה ואת הצדקותיה הנרטיביות.¹² בהעדר הצדקה פסיכולוגית או פרוטוקול טקסי מוכר, לצופה לא נותר אלא לחוות את עולם מלחמות השוורים בשיא אלימותו ולמשש את

¹⁰ על קולנוע איטי, ראו 9: 16, "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema," Matthew Flanagan, *Filmtidsskrift* 6, no. 29 (November 16, 2008); Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016)

¹¹ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (New York: Halcyon House, 1932), pp. 11–12

¹² במובן זה, סרה מציג חלופה לתפיסה שניסח באזאן במאמרו על הסרט התיעודי "מלחמת שוורים" (ברונברגר ובורסטסקי, 1951), המזהה הן את הטאורומאכיה והן את הקולנוע עם אונטולוגיית מוות. לפי באזאן, מלחמות השוורים – האירוע עצמו ותיעודו הצילומי – מגלמות את "הספציפיות של הקולנוע", ש"הגרעין המטפיזי שלו [הוא] מוות". הקולנוע, לפי האונטולוגיה הבאזאנית, מקנה "מטריאליות נצחית" למוות, כי "על המרקע, הטוראדור מת כל אחר צהריים", ראו André Bazin, "Death Every Afternoon," in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, ed. Ivone Margulies (Durham, NC: Duke University Press, 2003), p. 31

קרבו של עולם זה הנשפכים לאולם הקולנוע, קרב אחר קרב (אפילו ריי סבר בתחילה שהתיאורים "אלימים מדי", ואף עירב את עורכי דינו על מנת לדרוש מהבמאי לערוך מחדש את הסרט).¹³

מלחמת שוורים: מלחמת תרבות

אחר צהריים מצטרף להיסטוריה ארוכה של ייצוגים אמנותיים של הקורידה: מציורי הטאורומאכיה של גויה (1815–1816) וזירות השוורים של מאנה (שנות השישים של המאה ה-19) וכלה במיתולוגיות השור המלוות את יצירתו של פיקאסו לכל אורכה; מ"מוות אחר הצהריים" שפרסם המינגווי ב-1932 בעקבות שהותו בספרד ו"הקינה על הטוררו איגנסיו סנצ'ס מחיאס" שחיבר לורקה בעקבות מותו בזירה של חברו המטודור ב-1934, ועד כתיבתם של ז'ורז' בטאיי, לריס ובאזאן (המוזכרים לעיל ולהלן). יצירות אלה ממחישות את הקשר הסמלי בין מלחמות השוורים לבין תרבות לאומית ספרדית, ומעידות על הלגיטימיות של הקורידה כמקור השראה עבור התרבות המודרנית.

ובכן, האמנות המודרנית, שהיא אחד מביטויי האסתטיים המזוקקים של הומניזם אנתרופוצנטרי, שימשה גם כאתר מרכזי לקידום התפיסה הרפובליקנית של מוסד מלחמות השוורים כסמל ליברלי וכגילום אותנטי של אמנות עממית אנטי-אריסטוקרטית (כבר בראשית המאה ה-19, השור שימש כמטפורה ללאומיות ספרדית שהחלה להתנסח על רקע התנגדות לפלישת נפוליאון). אולם השנים שלאחר מותו ב-1975 של הגנרל פרנקו – שתפס את השלטון ב-1939 בשלהי מלחמת אזרחים עקובה מדם – היוו קו פרשת מים. מקץ ארבעה עשורים של דיקטטורה צבאית, חל שינוי עקרוני ביחס למלחמות השוורים: אם בימי הדיקטטורה הצבאית, מסורת עממית זו אומצה כביטוי אורגנילכאורה של ייחודיות הגזע הספרדי ושימשה מכשיר אידאולוגי מעוות לקידום זהות ספרדית הומוגנית, הרי שבספרד שלאחר פרנקו הקורידה נתפסה כסמל של העבר הפשיסטי.¹⁴

לסלידה מהפוליטיזציה הפרנקואיסטית של מלחמות השוורים נתווספו גם אקטיביזם נגד התאכזרות לבעלי חיים ומודעות לסבלם, ואלה תרמו לירידה בפופולריות של הקורידה.¹⁵ בנוסף, בשנים האחרונות נחקקו בחלק מהקהילות האוטונומיות בספרד שורה של חוקים האוסרים על קיומם של מופעים המציגים התעללות בבעלי חיים. תהליכים אלה עיצבו מחדש את ההרכב הסוציולוגי של מצדדי הקורידה, שמרביתם מזוהים כיום עם מפלגות הימין הלאומני המציגות את עצמן כמגינות על "ערכי האומה" ותובעות את שימור מוסד מלחמות השוורים כיסוד מוסד בזהות הספרדית. כך הפכו מלחמות השוורים לזירת מאבק תרבותי, פוליטי וחוקתי בין גישות שונות המבקשות לעצב מחדש את תכניה של הלאומיות הספרדית בתווך שבין שמרנות ומודרניות, בדלנות לאומית ופן-אירופיות.

מלחמת התרבות הניטשת סביב מלחמת השוורים מספקת לסרטו של הבמאי הקטלוני הקשר אקטואלי בלתינמנע, אולם סרה מתעקש כי הוא דווקא ביקש להימנע במכוון מלהציג בסרטו דיון מסוג זה. בראיונות, הוא מתעקש שבמרכז הסרט עומדות האיכויות הרגשיות, הרוחניות והחושיות של המפגש בזירה בין המטודור והפר, ותנאי הכרחי לקיומו של מבט אינטימי זה הוא, לדבריו, דחיקתם לשוליים של ההיבטים הסוציולוגיים, האידאולוגיים והפולקלוריסטיים של הקורידה. לטענת סרה, יעד זה ניתן היה

¹³ כפי שסרה תיאר בראיון: Sicinski, "Man in the Arena".

¹⁴ ייצוגי הקורידה אצל אלמודובר, למשל, במותחן הקאמפי "מטודור" (1986), מעידים על שינוי זה ומבטאים את עמדתו האמביוולנטית והביקורתית כלפי מלחמות השוורים.

¹⁵ בקהילות אוטונומיות שונות המנהג כבר לא מתקיים. בקטלוניה הבדלנית, למשל, ניטש מאבק חוקי לגבי איסור על הקורידה, גם אם בין כה וכה לא נערכים בה קרבות מזה כעשור וחצי. לדיון נוסף, ראו Guillem Martínez, "How the Far Right in Spain Has Seized on Bullfighting to Make Its Point," trans. Stephen Burgen, *The Guardian*, August 14, 2019.

למימוש באמצעות "אלימינציה של הקהל" ומיקוד מוחלט בדמותו של ריי.¹⁶ מה ההשלכות של אסטרטגיה זו וכיצד היא מעצבת את חווית הצפייה?

קולו של הקהל

"אה, אותו קהל צופים!... בסופו של דבר, הם לא היו אלא המון רצחני המשווע למותו של אדם". כך כתב ויסנטה בלאסקו איבניז ברומן "דם וחול" (1908), שבמרכזו סיפורו הטראגי של חואן גאיארדו, ילד למשפחה ענייה העולה לגדולה כלוחם שוורים בזירה ושם גם מוצא את מותו. הסופר הספרדי, דובר חריף נגד קרבות השוורים, תיאר את הקורידה בפרטי פרטים, מתוך היכרות עמוקה ואף הערכה למיומנותם של המטודורים; בד בבד, הוא מתח ביקורת על מחיר הדמים שמלאכתם גובה. הרומן המקורי, שזכה לכמה אדפטציות קולנועיות, הפנה אצבע מאשימה לחברה חולה וברברית וחשף אמת מטרידה, שלפיה החיה האמיתית בפלסה דה טורוס איננה הפר הטבח, אלא הקהל תאב הדם.¹⁷

באחר צהריים הקהל המשולהב – שהוא, כפי שהדגיש איבניז, נדבך קריטי המשלים את האירוע שמתחולל בזירה – מתכווץ לנוכחות קולית מינימלית. סרה אינו מצלם את הצופים ובוודאי לא מציגם כקולקטיב המוני. במונחים חזותיים, הקהל שביציעים נשאר מחוץ לפריים, אבל חודר, גם אם באופן מאופק, למרחב האקוסטי של הסרט, בקריאת "אולה!", מחיאות כפיים או שריקות בוז. הקהל קיים כמה שמישל שיון כינה "אקוזמטר" (acousmètre): הוא משתתף במרחב הדיאגטי של הסרט מבלי לקבל ביטוי ויזואלי.¹⁸ בהפחתתו לנוכחות קולית מעומעמת, סרה מבקש לחלץ מתוך האירוע ההמוני מבט אינטימי ופרטי החופף לאינטנסיביות ולקרבה הפיזית בין הפר למטדור. יתרה מזאת, הרדוקציה האקוזמטית של הקהל מתבררת כעיקרון מארגן בסרט וכמפתח להפעלת סוגים שונים של מניפולציה על היחס הטכנולוגי בין גוף וקול במדיום הקולנועי. סילוק דימויו של קהל הצופים ועמעום רחשיהם מאפשר לסרה להדגיש את הנוכחות האקוסטית של הפרפורמרים, אנושיים ולא-אנושיים, למשל על ידי הדגשת נשימותיהם הכבדות או קריאותיהם, המקנה להם איכות טקטילית ורב-חושית. לצד הוצאתו מכלל שימוש של הלוג שוט, סרה מצליח לייצר פורטרט זוגי אינטימי של אדם-חיה. כך, למשל, הזירה העגולה וחסרת החיפוי, כלל אינה נחווית כחלל פומבי הפתוח לשמש וגשם (הגם שסימניהם ניכרים על החול) אלא כמרחב מבודד, סגור וקלסטרופובי. אולם הקהל עודנו שם, בנוכחותו הקולית: קולקטיב צמא דם אך חסר גוף, שבמבטו החסר מקנה לגופו של ריי את דימויו; קהל שעל קיומו כפוי הטובה אנו למדים דרך חילופי הדברים בין ריי ועוזריו.

סרה מציג לנו עולם אקוסטי של המהומים ורחשים סתומים, אמבט קולי הכולל התנשפויות ונהמות, קריאות עידוד או אמירות גרנדיוזיות ("בדיוק כך! זאת האמת!"). בתוך כך, האלימינציה של הקהל ושובו של קולו חסר הגוף מדגימים עיקרון כללי של ביתור: שיבוש היחסים בין הקול לגוף, בין דברים לאומרים. עד מהרה, מתברר שגם הסצנות שמתרחשות מחוץ לארנה (ברכב המסחרי ובחדר המלון) טובעות בבריכה של קולות אקוזמטיים, בקופוניה של תביעות והערות החודרות למרחב הקולנועי מחוץ לפריים. במובן זה הסרט מחצין את שובו הסימפטומטי של מה שבוטר, החוזר כרוח רפאים קולית וחסרת גוף אך כבדת משקל. במילים אחרות, ההשמטה הוויזואלית המכוונת של הקהל מזמינה דיון פילוסופי בסוגיות קולנועיות של שלמות גופנית, חיתוך וסגמנטציה, סנכרון של קול ודימוי ומפגש בין גופים. בהיעדר

¹⁶ Sicinski, "Man in the Arena"

¹⁷ Vicente Blasco Ibáñez, *Blood and Sand: A Novel*, trans. W.A. Gillespie (New York: E.P. Dutton & Company, 1919)

¹⁸ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. and trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994)

פרוטוקול רשמי מוכר או ליווי פרשני, המפגש עם הדימוי מרוקן מהמשמעות הסימבולית, הריטואליות והמטפיזיות שלו, והאירוע בזירה נחוה דרך פנומנולוגיית קרביים (visceral) של מהלומות ודקירות, של פציעה וסבל, של התנגשות של גוף בגוף. לפיכך ברגעיו המדממים (הרבים), **אחר צהריים** עשוי להיחוו כסרט "גור" (gore) ואף כ"ז'אנר גופני" שיעורר בצופה תחושות פיזיולוגיות שונות – זעזוע, הזעה מוגברת, בחילה או אנחת רווחה – אם כשהפר המתנשף נדקר או נשחט, ואם ברגעים שהוא משיב לריי כגמולו ונוגח בו.¹⁹

אדם-חיה : אנלוגיה מדומה

הגם שמצלמתו של סרה עוקבת בחריצות אחרי המטדור הנערץ – ובהקשר זה בלסום מציינת כי הסרט מהדהד את סרטם של דאגלס גורדון ופיליפ פארנו **זידאן: דיוקן של המאה ה-21** (2006)²⁰ – השוט הראשון דווקא מציג טייק ארוך של פר שחור מגיר ריר, המפציע מתוך אפלה בשטח פתוח (אפשר להניח שבחווה הגידול המיועדת לגידול שורי קרב). המצלמה עוקבת בתנועה איטית אחרי הפר, וחושפת את הפיזיונומיה המרשימה של פרצופו, והפסקול מבליט את נשימותיו הכבדות – קול המעניק לו איכות אקוסטית של גופניות מסיבית. תהיה זו הפעם האחרונה שנראה פר לבדו, מחוץ לזירה. שוט הפתיחה – מעין ממנטו מורי, מסכת מוות – מסמן את החיה כשור מועד וכקורבן אנונימי ובר-חלפה בתיאטרון המוות של הקורידה.

הסצנה הבאה מציגה מדיום שוט סטטי שבמרכזו תלינו של הפר, הטוררו, שיגזור את גורלו. האדם והחיה ניצבים זה מול זה בעימות חזיתי. סטואי, מזיע וסתור שיער, ריי עדיין לבוש ב"חליפות האורות" המסורתית ביושבו בוואן השב מהזירה. בניגוד לפר, הוא אינו לבד : הוא מוקף בבני פמלייתו המייצרים מעגל כלגברי של האדרה וסגידה. ברכב נשמע שטף של קולות הנושאים דברי הלל, אך כיוון שרבים מהדוברים נמצאים מחוץ לפריים, קשה לשייך אמירות לדובריהן. עם ההגעה ליעד מתרוקן הוואן, ואגב כך נחשף העיצוב הממותג של מושבי העור השחורים, הנושאים את הלוגו המעוטר בסמלו המסחרי של ריי : האות R. מיתוג (branding), אנו נזכרים, קשור אטימולוגית במנהג ישן של צריבת עורם של בני בקר הגדלים בחוות גידול בחותמת ברזל לוחטת (branding iron) כאמצעי של סימון בעלות, המקנה לכל פרט מספר סידורי.

צמד הסצנות הפותח משרטט דיאגרמת יחסים מורכבת שבמסגרתה מעוצבת דמותו של המטדור הן כתוצר של מערכת תמיכה הומוסוציאלית והן במסגרת של הנגדה חזיתית בין אדם ובהמה, המוצגים כשני יריבים מהורהרים שחייהם נכרכו זה בזה בריטואל עתיק. אולם זוהי אנלוגיה מדומה המסתירה היררכיה אכזרית. שהרי, למותר לציין, מערך הקורידה נועד לייצר אפקט דרמטי של נגיעה בגבול הדק שבין החיים למוות, כאשר לבסוף יבוא המוות רק אל החיה (למעט במקרים חריגים). כפי שהראיתי, לקורידה פרוטוקול ברוטלי ואפקטיבי המבטיח את החלשתו של הפר לקראת שחיטתו במפגש עם המטדור. לכך מצטרפת העובדה המקוממת שהשתתפותו של בעל החיים בטקס קורבן זה נכפתה עליו עוד בטרם בא לעולם (שכן הפרים עוברים מינקותם תהליך של טיפוח גנטי בחווה ייעודית). פְּניה העלִיזמניים של חיה זו אומנם פותחים את הסרט כאתר אפשרי של אמפתיה, אך עד מהרה מתברר תפקידו האינסטרומנטלי של הפר במסגרת פורטרט אנתרופוצנטרי שבו הוא מלווה מראש לתפקיד הנבל, סטרא

¹⁹ על "ז'אנרים גופניים", ראו לינדה ויליאמס, "גופים קולנועיים : מגדר, סוגה ועודפות" [1991], תרגום : אורית פרידלנד, גחליליות : כתב עת לקולנוע וטלוויזיה 2 (2020) : 80–91.

²⁰ Balsom, "Animal Magnetism"

אחרא מפלצתי, "בן זונה מופרע" (כפי שאחד העוזרים מכנה אותו) שבלעדיו לא תיתכן האשליה הנחוצה לשם הצגת המטדור כקורבן האמיתי של האירוע: כגיבור המסכן את חייו בזירה.

האסתטיקה והארוטיקה של הקורידה

ב"טאורומאכיה כראי" – טקסט שפורסם בצרפת, במחצית השנייה של שנות השלושים של המאה הקודמת, בקרב קבוצת כותבים ואמנים אנטי-פשיסטים שהתאגדו בשם Acéphale – ביקש הסופר מישל לריס לעמוד על התשתית האסתטית והמטפיזית של הקורידה כהתנסות ייחודית במוות. לריס התעקש על ההבחנה בין הקורידה לאירועי ספורט או פולקלור. לדבריו, חרף אכזריותו, המחזה איננו ריטואל סדיסטי אלא "אמנות טראגית" שמציגה אידאל של "יופי טאורומאכיה" המנוסח במונחים של פצע.²¹ המפגש בין המטדור והפר מגלם פרדיגמה אסתטית:

יופי אינו מורכב רק מצירופם של שני יסודות מנוגדים, אלא גם מעצם האנטגוניזם שקיים ביניהם, מהאופן הפעיל לחלוטין שבו האחד נוטה להתפרץ אל תוך האחר, ולהטביע בו את חותמו, כמו פצע, כמו אסון. שום דבר אינו יפה אם אין הוא מרמז על קיומו של סדר אידאלי – הרמוני ולוגי – אשר [...] טומן בחובו גם את טיפת הרעל, את הנוכחות התת-קרקעית של האירציונלי ואת גרגיר החול שמשבש את המערכת כולה. לחלופין, משקע או רעל אלה יהיו יפים רק בהינתן טיפה מן האידאל שיקרין עליהם אור. לפיכך, היופי – שהוא, בהגדרה, פונקציה של הרס עצמי והתחדשות עצמית – יתגלה לעיתים כאותה שלוה הנרדפת על ידי סופה אפשרית, ולעיתים כבולמוס יצרי המרסן את עצמו ומבקש לכלוא סערה פנימית מאחורי מסכה חסרת הבעה.²²

אידאל היופי שלריס מתאר כרוך באופן שבו הוא תופס את הטאורומאכיה כאירוע המספק הזדמנות להתנסות בחוויה של "השקה" (tangency). בגאומטריה, השקה מוגדרת כנקודה סינגולרית שבה נוגעים קו ישר ועקומה מבלי להיחתך. לריס מבין את ההשקה כעיקרון מטפיזי ואלכימי: ההשקה מייצגת התלכדות של שני יסודות בעלי הרכבים שונים, הנפגשים לרגע מסעיר ומיד מתנתקים, ממש כמו הפר (הטורו) המסתער לכיוון המטדור ומתחכך בגופו. ברגע מיסטי זה, אדם ופר נמזגים לדימוי של מינוטאור,²³ ולשבריר שנייה נושק המוות לחיים ונשזר בהם.

השקה היא אפוא אירוע מיתי בעל איכות וולקנית נפוצה, מסוכנת וארוטית. במובן זה, מבחינת לריס, הפלסה דה טורוס (הזירה) הוא מרחב ייחודי של התנסות טרנסגרסיבית במסגרת ריטואל, שאחד ממוקדיו המרתקים הוא ה"פאס" (בספרדית pase; מהלך או הסתערות) שבו הפר דוהר לעבר השכמייה הוורודה או המולטה האדומה שהמטדור מניף. כוריאוגרף של "פאסים", המטדור קורא לחיה והיא נענית לו כמו מתוך משיכה "מגנטית". המרחק הפיזי ביניהם יתקצר עד נקודת ההשקה, כשהפר יופיע בצידו השני של הבד, לתשואות הקהל. כאן טמון הממד הארוטי של הקורידה כגאומטריה של גופים משיקים. יתרה מזאת, לפי לריס, הטאורומאכיה, כמו האהבה, נשענת על מרווח זעיר בין איחוד להפרדה ובין תשוקה לאי-מימוש, פער שהוא מקור של עונג אך גם גרעין של חסד, כשהתמזגות מלאה אפשרית רק במוות. במסגרת זו, הפאס מייצג את הליפוף הליבידינלי של ארוס ותנטוס, שבו החיים נחווים בשיא

²¹ לריס מציע את המושג כנגד תפיסת "היופי העוויתי" של אנדרה ברטון.

²² Michel Leiris, "The Bullfight as a Mirror," trans. Ann Smock, *October* 63 (Winter 1993): 26.

²³ יצור כלאיים מיתי שחציו אדם וחציו שור.

עוצמתם דווקא בעת ההתנסות באפשרות של מוות. וחרף העובדה שמדובר במאבק אלים בין אדם לחיה, הכוריאוגרפיה הטאורומאכית של ההשקה שזורה בסימבוליקה של חיזור ובאיקונוגרפיה של פיתוי ומשיכה (לריס אף מזכיר *passer* בסלנג צרפתי פירושו *trick*, כינוי לקליינט הלכוח מעולם הזנות).²⁴ וכך, רצף ה"פאסים" יוצר "ורטיגו ארוטי", שחרון הולך וגובר הניזון מחזרתיות, בדיוק כפי שעונג מיני מתעצם באמצעות חזרה על אותן תנועות.²⁵ שיאו של מחזה ארוטי זה בהחדרת החרב, ש"מוטב, על פי הביטוי המקובל, שתוחדר לתוך הפצע 'עמוק מספיק כדי להרטיב את האצבעות'".²⁶

נדבך עיקרי בהקשר של העיצוב הארוטיאסתטי של הקורידה במאה העשרים הוא התפתחות הסגנון "הדקדנטי", הכרוך בפרפורמנס ראוותני, הכולל את מלבושיו הצבעוניים והמעוטרים של המטדור ואת התגבשותה של שפה ריתמית שלמה של מימיקות מלודרמטיות, תנוחות פיסוליות ומחוות גופניות מסוגננות. המטדור הוא אפוא פרפורמר בספקטקל מגדרי, דמות "ממגנטת" המתהדרת באטרקטיביות מינית. לא בכדי, המטדור מתואר כבעל מוניטין של "דון ז'ואן", שגיגיו בזירה ומחוותיו הפיזיות המתגבשות לפואטיקה גופנית "חיננית ומעודכנת".²⁷ תיאורים אלה מדגישים את הספקולריזציה (*specularization*) של לוחם השוורים כאידאל, המגלם מזיגה בין היפרגבריות ונישוי – דימוי המתחזק על ידי ההבניה של ברוז'ו לריקוד (הפר) כסמל פאלי; בין הסתערות ונסיגה, מתייחדים השניים בתנועת מטוטלת של התקרבות, שיא והיפרדות, כמו בהתניית אהבים.

מאצ'ואיזם והמרחב ההומוסוציאלי

למרות חסרונותיה של המסורת האנתרופוצנטרית שבה החיה הלא־אנושית משמשת ככלי ותו לא במסגרת של דרמה אנושית, לריס, שאינו נדרש לשאלות אתיות, מבקש לחשוף את הרכיבים המיתיים והליבידינליים שמקנים לצורה ממוסדת זו של התעללות, ברברית ככל שתהיה, ערכים מטפיזיים ואסתטיים. קשה לקבוע אם סרה שותף להיקסמותם של כותבים, אמנים וקהלים רבים מאיכויות אלה, אך **אחר צהריים** מתעקש שלא להכחיש את קיומן הברזמני הן של פואטיקה תנועתית מהפנטת והן של אלימות קיצונית הניבטת כמעט מכל פריים. סרה מסביר:

לוחמי השוורים מחויבים לביטוי אמנותי. הם מחשיבים את עצמם לאמנים, וזה הפרדוקס של גבריותם, שכן אמנם דם רב נשפך והמופע תמיד מסתיים במוות, אבל כל מה שקודם לכך מלא ברוך [...]. [המטדורים] אמורים לשלוט בפר, אך הם עושים זאת בתנועות חינוניות ורגישות כל כך שהן לרוב מקודדות כנשיות. וזה מתחבר גם לחליפה, שיש בה מן נשיות מעודנת. כשאתה רואה אותם מתלבשים מאחורי הקלעים, יש בכך עמימות מוזרה, אפילו ארוטיות. בין הטוררו לבין עוזרו שמלביש אותו יש קשר פיזי, ויש בזה משהו עקרוני. לכן, אף על פי שהריטואל יסתיים במוות הפר, לאורך כל הדרך ישנו עדיין כוח עדין, כמעט רוחני, המתקיים לצד האכזריות.²⁸

אחד ההיבטים המרתקים של **אחר צהריים** הוא תיאורו של קוד גברי שבמסגרתו מתאפשרים ביטויים אמביוולנטיים של אינטימיות וקרבה גברית (בזירה, בוואן ובמלון). הסרט מציג את התנאים

²⁴ יש לציין שעבור לריס, "התנהגות מינית" היא פעילות החורגת מתחומו של השימושי, ולפיכך אינה מצטמצמת לפונקציה ביולוגית (רבייה). האירוטי, בהיותו צורה של תכליתיות-ללא-תכלית, נכלל אפוא בשדה האסתטי. Leiris, p. 30.

²⁵ p. 34, "The Bullfight as a Mirror," Leiris.

²⁶ שם, עמ' 31.

²⁷ שם, עמ' 28.

²⁸ Sicinski, "Man in the Arena".

המאצ'ואיסטיים לקיומה של תקשורת אינטימית זו, המתנהלת במקביל לפרוטוקול הרשמי והמוכר של הקורידה – וחוקר את התשתית ההומוסוציאלית להבניית דימויו המיני והמגדרי של המטדור.²⁹ סרה, ששהה במחיצת ריי ופמלייתו במשך כשלוש שנים, מדגיש כי בני לווייתו הם גם מעריציו המושבעים, ומזכיר כי מרביתם "מטדורים מתוסכלים, שלא הצליחו להגיע למעמדו, או שלא היו מסוגלים לקבל על עצמם את מידת הסיכון הכרוכה בכך, ולכן נשארם בתפקיד העוזרים".

בסצנה אחת, לאחר סדרה של פאסים צמודים במיוחד, קורא אחד מחברי צוותו (הקוואדרייה): "עם תשוקה! זו האמת! כמו הגדולים!". "החיים לא שווים כלום!", מריע אחר, בזמן שריי עומד לנעוץ בפר את חרבו (מה שמכונה "רגע האמת").³⁰ הסרט מוצף בקולות אקוזמטיים מסוג זה – קריאות עידוד פומפוזיות עד גיחוך – המקנים לעימות עם הפר אופי פומבי, מיתי וספקטקולרי, כאירוע שבו הסתכנות במוות מעוגנת במטפיזיקה שלמה של גבריות כאמת. במילים אחרות, סרה מדגיש שגבריות הרואית אינה מכוננת רק על ידי התבודדות בזירה עם פר אומלל, אלא גם במסגרת אחווה ההומוסוציאלית שאמונה על טיפוח הדימוי המאצ'ואיסטי של המטדור. הבניה היפרגברית זו מקבלת משנה תוקף במסגרת קאנון טקסטואלי של דברי הלל בין חברי פמלייתו, המפריחים גוזמאות מאצ'ואיסטיות ("איזה ביצים ענקיות יש לך!"). קשה להתכחש לאופי המיני של מחמאות אלה, הזכות ללגיטימציה דווקא בהקשר ההומוסוציאלי, שבו מצטלבים טראש-טוק סליזי עם הכרזות מטפיזיות על פוטנטיות גברית. הסרט רומז אפוא לפוטנציאל הגלישה בין השיח המאצ'ואיסטי וההומוסוציאלי, המתקף את הדימוי ההיפרגברי של המטדור, לבין הארוטיזציה של דמותו ונישואיה.

זאת ועוד, הסרט מתאר את תהליכי התהוותו של אידאל גברי כתופעה של פני השטח. העיסוק המתמשך בגודל "הביצים" של ריי מחצין את המנגנון: במקום שמסורבת כניסה לעומק פסיכולוגי, נכנסים למעמקי מכנסיו של המטדור (המחבקים את ירכיו וחושפים את קווי המתאר של ה"חבילה" שלו). אמנותו של ריי נחשפת אפוא לא רק בשליטתו בפר אלא גם בספקולריזציה פתיינית שבה גופו מוצג לראווה בחליפה צמודה המנצנצת באור יקרות ושבתבקה את חלציו אינה משאירה מקום לדמיון. האשכים, האתר הסינקדוכלי של גבריותו וגבורתו של ריי והסימן של זהותו הייחודית, הם, למרבה האירוניה, בדיוק מה שנגלה על פני השטח. בתוך כך, המבט על הגניטליה – סימן של הבדל מיני ושל פוטנטיות (הטרו)סקסואלית – מקבל לגיטימציה בעולם הכלגברי של הקורידה, אותו תיאטרון טראגי המונע על ידי חיבור בין חרדה מפני הפר (כדימוי פאלי של אב רודפני) ותשוקה להתגבר עליו, וזאת במסגרת מאמץ כלגברי משותף.³¹

בהקשר זה, סרה מסביר שיש איכות "פאזולינית" ו"פואטית" בטרש-טוק של לוחמי השוורים, שהוא לדבריו מעין "שירה עממית פנטסטית", ואיכות זו היא בדיוק מה ש"קסם לאמנים רבים, כמו לורקה, ובמיוחד לכמה מהמשוררים ההומוסקסואלים. הם נמשכו לדבר המאצ'ואיסטי הזה, אבל גם לעדינות שבוי".³²

²⁹ המושג "הומוסוציאליות" משמש לתיאור קשרי אחווה חד-מיניים, המתקיימים, בהקשר של יחסים בין גברים, בכפיפה אחת עם זהותם ההטרוסקסואלית ומתחזקים אותה. כפי שטענה איב קוסופסקי סדג'וויק, קשרים אלה נפוצים בחברות הטרו-פטריארכליות והומופוביות, שבהן הזהות הסטרייטית, המאוימת תמיד על ידי תשוקות חד-מיניות, תלויה בשימור ההבחנה בין ההומוסוציאלי והומוסקסואלי. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 1–5.

³⁰ רודני ברייט מתאר את הרעיון של "רגע האמת" כך: "The final stage leading up to the 'moment of truth', as it is still symbolically called, represents the gradual complete domination by man of his ignorant passions, and can be achieved only by his own hand." Winslow Hunt, "On Bullfighting," *American Imago* 12, no. 4: 347 (Winter 1955).

³¹ אכילת אשכי הפר המובס – הנחשבים בספרד למעדן – היא מנהג שורשי בתרבות מלחמת השוורים, המהווה, כפי שלריס מדגיש, סמל לכוח, גבריות וניצחון. Sicinski, "Man in the Arena".³²

המחזה בזירה מתגלה כספקטקל מגדרי שבמרכזו גופו הענוג של הכוכב הפרואני, ומצלמתו של סרה מתחקה אחר האופן המסוגנן והתיאטרלי שבו ריי מציג את גופו ומעצבו כדימוי מלאכותי, כתחפושת (masquerade). הענטוז המדגיש את עכוזו הקטן ואת קימורי גוו, פסיעותיו הדקות והמדודות לפני הפאס, רגליו הארוכות, המפושקות, הנעוצות בחול בעת הסתערות הפר, והגאוה הטווסית שבהפניית העורף אל החיה בין המהלכים – כל אלה מצטרפים למחול פיתוי שנערך מול פר שותת דם, שנוכחותו בזירה מספקת הצדקה נורמטיבית לחוויה של עונג חזותי. ביסודה של חוויה זו אנו מגלים את הארוטיזציה של הגוף הגברי כאובייקט של היקסמות אסתטית. ההשתחה הנרטיבית, הנקשרת באופי החזרתי של האירועים (קרב, נסיעה, מלון וחוזר חלילה), מזמינה אותנו לסקור במבטנו את גופו הגמיש והמקושט של ריי, להתעמק בשפת תנועתו הייחודית ולהתענג על כל אלה בתיווך הקשר ההומוסוציאלי החזק שלו עם בני לווייתו.

מאפיינים אלה, כפי שסרה מראה, מחלחלים למרחבים שמחוץ לזירה. הוואן וחדר המלון מתגלים אפוא כסביבות אינטימיות שגם בהן מתנסח דימוי מורכב להפליא של גבריות: אלה בועות לימינליות שדווקא בהן נחשפת האיכות האמביוולנטית והפרועה של מערכות התמיכה ההומוסוציאלית והאינטימיות שבין ריי ופמלייתו. כך, השוטים הסטטיים ברכב ההסעות מקנים למבטו איכות מהורהרת ומבליטים את תווי פניו הנעריים. לכך מצטרפת אחת הסצנות המרהיבות בסרט, בחדר מלון הריץ, המציגה את הפרוצדורה המפרכת של לבישת החליפה לפני הקרב, הכרוכה בעזרתו של אסיסטנט. סרה מתאר את תהליך ההלבשה האיטי והמורכב כטָבֵּלֵו (tableau) תיאטרלי, כהיערכות טקסית. כאן מתגלה הפרקטיקה של עיצוב הגוף הגברי העירום – פגיע ופלסטי – במסגרת ריטואל פרפורמטיבי שבו אדם הופך למטדור: טרנספיגורציה של בשר לדימוי שבה גבריות מופיעה כמוצר של אקטים משותפים של סיגנון.

ההתרחשות האינטימית בחדר המלון מציגה אירוע מיוחד של השקה (אם נחזור למושגיו של לריס): רגע של קרבה פיזית בין שני גברים שבו מיטשטש הגבול בין ההומוסוציאלי וההומוארוטי. סצנת ההלבשה מפרקת לשלבים את התהליך המטמורפי שבו נעטף הגוף בחליפת זהב לוחצת כשריון, כשכל פריט לבוש מטופל בכבוד השמור לאובייקטים מוזאליים יקרי ערך. בתהליך זה מתגלה הכוכב הפרואני כבובת סמרטוטים פסיבית, דוממת ומצטלבת בכפייתיות, התלויה באופן מלא במלבישורמפעילו, המטפל בריי ביד אמן ובמסירות. בכל שלב מייצרים השניים קומפוזיציות צבעוניות יוצאות דופן ביופיין ובמוזרותן, במעין אקרובטיקה ארוטית ואינטימית שנועדה לדחוס את גופו הצנום של ריי לחליפתו ההדוקה. דווקא מאחורי הקלעים ובחדרי חדרים, מתברר המאמץ הרב והמשותף שמושקע בייצור דימוי המטדור כגילום של גבריות גופנית, ונחשפת מהות הקורידה כפרפורמנס ארוטי של גבריות, כאמנות דראג.

אחר צהריים של התבודדות הוא סרט קשה ומעורר מחלוקת. גם אם הוא אינו מקדם את המיסטיפיקציות של מלחמות השוורים ואינו מחזיק את התפיסה המטפיזית שלה, הוא עדיין מרותק לאותה מזיגה בין עידון ואלימות המאפיינת את האסתטיקה האכזרית שלה. סרה נמנע במוצהר מלשפוט את הקורידה, ועמדה זו כשלעצמה תהיה בלתי נסבלת עבור צופים רבים. אך מי שיצליח לראות מעבר לתוכנה הגרפי והברבריזם של מלחמת השוורים, ייחשף ליצירת מופת מאתגרת ומפעימה, שבקצבה הייחודי ובשפתה האניגמטית מציירת מסע קולנועי ברכב מסחרי, בין חדר מלון לזירה ספוגת דם, בפיתול המבוך של המינוטאור, בלִפְיִינֵת של הגבריות.