

הגוף הצבאי: מזוכים גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי

רז יוסף

המחלקה ללימודי קולנוע, אוניברסיטת ניו יורק (N.Y.U.)

מזוכים גברי, הומואירוטיות והטקסט הציוני

ב-1920 כותב החלוץ העברי מאיר יערי מכתב לגולה ממקום ישיבתו, קבוצת ביתניה בארץ-ישראל, שבו הוא מתאר, בין השאר, את היחסים הנרקמים בין החלוצים הגברים במהלך ריקוד הורה סוער. יערי המתקרב אל הרוקדים כותב כך:

ביום ו' אחד, לאחר העבודה, עם שקיעת החמה... יצאתי לטיול מטבריה לימה. צעדתי מבעד לאבק העגלות, מכונוף. השבת קרבה לבוא. נמלטתי מן העבודה. החשיך. מרחוק הגיע אלי קול שירה ומחול. במחנה שרו מאתיים גרונות בקול רם, צווחני. בחורים ובחורות יצאו במחולות. הו, המחול הזה ושירת הפועל. אתה משתוקק לכלות את כל יצריך בעלמה. הדם התאב פועם בחוזקה. הבחור רוצה לגנוח, כי אין לו בחורה ומשפחה; תוססים בו אונים אדירים ואין להם מוצא. מחול זה הוא טרופ "המדחיק". שירה צרודה זו היא האורגיה היחידה, שבה ימצא פורקן. התשוקות מתנדפות יחד עם הזיעה. המחול יכול לשמש תחליף לאהבה נכזבת, לאוננות. הפועל המכרכר מלגלג על עצמו בריקודו. "אתה מרקד, אתה מזמר, הנך שיכור, ידידי המסכן?!" כמה מזוכים המוני יש כאן (יערי 1920, בתוך: צור 1988, 278, ההדגשה במקור).

יערי מתאר את חבורת החלוצים הציונים במונחים אירוטיים מזוכיסטיים, המגדירים את סוג הקשר הקבוצתי וההנאות שיכולות להיות מופקות ממנו. במסגרת הנורמות הציוניות, המדכאות ביטויים גלויים של מיניות ומכפיפות את התשוקה למטרות לאומיות,¹ יערי

* מאמר זה הוא עיבוד מקוצר לחלק מעבודת הד"ר.א. שלי שנכתבה במסגרת החוג לתורת הספרות הכללית והחוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב, דצמבר 1997. ברצוני להודות לפרופ' ג'אד נאמן ולד"ר אורלי לובין, מנחי העבודה, על תרומתם החשובה למחקר זה. נוסח של חלק ממאמר זה ניתן כהרצאה בכנס ללימודי נשים באוניברסיטת תל-אביב כ-25 במאי, 1997. תודה לד"ר מיכאל גלזמן ולסנדרה מאירי שליוו את עבודתי בהערות חשובות.

¹ דייוויד ביאל טוען כי במסגרת האידיאולוגיה הציונית נתפסה החירות המינית כחלק בלתי נפרד מן המרד בתרבות המתבוללת הבורגנית של הגולה, אך היא מעולם לא היתה אמצעי להגשמה אישית. הציונות העלתה את חיי המשפחה והיחסים האירוטיים קורבן להגשמת המטרות הלאומיות (ביאל 1992).

בונה קשר, נועז למדי, בין החברותא הציונית המתבטאת בשירה ובמחול לבין ההנאה המינית, הגורמת כביכול לאלה החווים אותה סבל ויסורים. ההנאה המינית היחידה שיכולים החלוצים לחוות, לפי יערי, היא הנאה מזוכיסטית הנעה על קו התפר העדין שבין מציאות לפנטזיה, בין תשוקה מודעת של הסובייקט לפנטזיית תשוקה לא-מודעת. יערי נמלט מן המציאות הקונקרטית, האפורה והמאובקת של העבודה החלוצית, מבדידות מדכאת ("צעדתי... מכוני"). מזמן וממרחב ספציפיים (יום ו', לאחר העבודה, בדרך לכינרת) אל מציאות ספק אמיתית ספק מדומינת של שירה, תנועה ותשוקה המוניים בזמן ("בין ערביים") ובמרחב ("מרחוק") לא-מקובעים ונזילים. באופן דומה, מתאר יערי את מצבו הנפשי של הסובייקט החלוצי כנע על קו התפר שבין חוסר מודעות לתשוקה המינית ("טירוף 'מדחיק'") לבין מודעות עצמית לתשוקה ("הפועל מלגלג על עצמו בריקודו"). בכך שיערי מטשטש את הגבול בין "מציאות" חיצונית לפנימית, מודעת ללא-מודעת, הוא מצליח — בניגוד לסגפנות הציונית — לייצר מרחב אמביוולנטי שבו יכולה לבוא לידי ביטוי תשוקה מינית בין החלוצים.

הריטואל הציוני השכיח של ריקוד ההורה הופך בטקסט של יערי לאורגיה פולחנית שבה עולות תשוקות סדיסטיות ומזוכיסטיות של הקולקטיב הציוני, או ליתר דיוק — הקולקטיב הציוני הגברי. אף על פי שיערי מזכיר גם נשים המשתתפות ב"אורגיה" וב"פורקן" המזוכיסטי, ה"מזוכים" ההמוני שהוא מתאר הוא גברי באופן בלעדי ("הבחור רוצה לגנוח כי אין לו בחורה ומשפחה") ואינו מתייחס לעונג המזוכיסטי של הנשים בקבוצה. יותר מכך, הנשים מתוארות בטקסט כאובייקט לאלימות מינית גברית-סדיסטית המתוסכלת ומדוכאת בשל מיעוט הנשים בקבוצה ("אתה משתוקק לכולות יצריך בעלמה"). הסדיום המיני הגברי נתפס בטקסט של יערי כדחף "טבעי" וכמסמן "מהותי" של מיניות גברית נורמלית, שהאיזון המגדרי של החבורה החלוצית מונע את מימוש ("תוססים בו אונים אדירים ואין להם מוצא"). בעקבות חוסר האפשרות לממש את הדחף הסדיסטי, הסובייקט הגברי הציוני לועג באופן מזוכיסטי לתשוקתו וממקם את עצמו בעמדה פסיבית של חוסר אונים והיעדר גברי — עמדה החורגת מן הנורמות המקובלות של המיניות הגברית המסורתית, והמזוהה תרבותית עם "נשיות".

חווית העונג המזוכיסטית ה"נשית" של החלוצים מקבלת בטקסט גם מימד ספקטולרי, פומבי ואקסהיביציוניסטי. הפועל מכריז בקול על סירוסו, חושף את גופו למבט של ה"אחר", משהה בכאב וביסורים גופניים את התשוקה המינית שאינה יכולה לקבל ביטוי ותוקף. יערי, המביט בריחוק ברוקדים, אינו שותף לספקטקל המזוכיסטי הגברי ההמוני. מנקודת מבטו החיצונית, המחול והשירה המזוכיסטיים נתפסים כמודחקים, כמשהים ומכחישים תשוקה מינית שלא ניתן לה תוקף וביטוי. הטקסט מבטא, לכאורה, תשוקה מודחקת זו כהטרסקסואלית ("אתה משתוקק לכולות יצריך בעלמה"). אבל היו נשים בחבורה, כפי שיערי מציין בעצמו, כך שלפחות חלק מן החלוצים יכלו לממש את תשוקתם; ואילו יערי מדבר על "מזוכים המוני" של כל הגברים שאינם יכולים לתת תוקף לתשוקתם. אם כן, על איזו תשוקה מודחקת מדבר יערי?

התשוקה בטקסט אינה מבוטאת ומיוצרת רק על ידי השירה והמחול של החלוצים, אלא גם באמצעות מבטו החיצוני של יערי עליהם. תיאור החוויה המזוכיסטית מתייחס לפועל הגברי ולגופו המזיע והמרוגש ולא לגוף הנשי, שאינו זוכה לשום תיאור בטקסט. יערי מכחיש מיניות בין גברים על ידי תיאור ההתרחשות דרך מבט חיצוני, מודע לעצמו, כמעט אנתרופולוגי, שאינו לוקח חלק בהתרחשות, אלא מציץ בה ממרחק של שליטה. מכאן שמהמבט של יערי, שדרכו מתוארת המיניות הגברית, הוא מבט הומואירוטי, הוא מבט המכחיש את המיניות שעלולה להיות מיוצרת בין הגברים לבין עצמם, ובינו, כצופה, לכיניהם. הטקסט מעלה אפשרות שמבטו של יערי הוא מבט ויוריסטי (מציני) שולט ולכן סדיסטי, המפיק הנאה מהתבוננות בכאב ובסבל של ה"אחר", הגברים הרוקדים, האובייקטים של מבטו, החווים עונג מזוכיסטי "נשי".² המבט הסדיסטי כאן הוא זה שמייצר את הדימוי המזוכיסטי ההומואירוטי. בניגוד ללגלוג העצמי המודע והמזוכיסטי של הפועל המפגין את החוסר וההיעדר הגברי שלו לראווה, יערי בעזרת המבט המציני מתאר את החוסר של גברים אחרים, אך מכחיש את החוסר שלו-עצמו. ניכר בטקסט כי יערי מזדהה עם העונג המזוכיסטי, אך הזדהות זו מוסוות ומוכחשת באמצעות תיווך של מבט מציני מרוחק ומבוזר.

המבט של יערי מייצר את התשוקה החלוצית כ"תשוקה הומוחברתית גברית", המובנת, על ידי איב קוסובסקי-סדג'וויק (Sedgwick 1985) כאוקסימורון, שכן "הומוחברתי" הוא מושג המשמש לתיאור יחסים חברתיים בין אנשים בני אותו המין, אבל הוא הומצא לצורך ההשוואה עם המושג "הומוסקסואלי", ככוונה להפריד בין "הומוחברתי" לבין "הומוסקסואלי".

ולכן, טוענת סדג'וויק, מילה זו טעונה במשמעות הומופובית: "מילה זו משמשת לכינוי פעילויות כמו 'קשר בין גברים' אשר, כפי שקורה בחברה שלנו, אפשר לאפיינו בהומופוביה עזה, פחד ושנאה להומוסקסואליות" (שם, 1). גרירה חזרה של המונח "הומוחברתי" אל מעגל התשוקה, כלומר אל "ההומוסקסואלי", אל מה שהוא בעל פוטנציאל להיות אירוטי, פירושו "להעלות היפותזה בדבר אי-היכולת לקטוע את הרצף בין ההומוחברתי להומוסקסואלי". קיטוע כזה הוא הכרחי להטרוסקסואליות הגברית משום שהומופוביה היא

² טענה זו מתבססת על מחקרה הפמיניסטי הקולנועי הידוע של לורה מאלווי (Mulvey [1975] 1992), שבדקה את האופן שבו התת-מודע של החברה הפטריארכלית מעצב את הצורה הקולנועית ואת ההנאה מחוויית הצפייה בקולנוע הנרטיבי-פופולרי. באופן הניתוח שלה, הדמות הגברית בטקסט הקולנועי היא לעולם סובייקט אקטיבי, פטישיסטי ונושא מבט ויוריסטי-סקופופילי (סקופופיליה = הנאת ההתבוננות) וסדיסטי ואילו הדמות הנשית היא לעולם האובייקט הנתון למבטו, הפטישי: היא פסיבית ומזוכיסטית. התיאוריה הפמיניסטית הקולנועית והתיאוריה הקווירית (Queer Theory) של העשור האחרון חשפו כיצד מאלווי והמחקר שהצטרף אליה נמנעים מלהכיר בפוטנציאל המזוכיסטי של התבוננות סקופופילית משום שהכרה זו עלולה לפרק את הפרויקט הפמיניסטי הנשען על הנחה זו. התעלמות תיאורית מאפשרות של מבט מזוכיסטי-גברי נובעת, בין השאר, מן החרדה מפני הכנסת ההומוסקסואליות אל השיח התיאורטי הקולנועי (Clover 1992; Jackson 1995; Shaviro 1993; Silverman 1992; Studler 1998).

תנאי מבני ותוצאה של כל מוסד פטריארכלי. המונח הומואירוטיות הוא, למעשה, שם לאותו גבול מדומה המפריד בין ההומוחברתיות להומוסקסואליות. זהו כינוי, כפי שמייקל האט (Hatt 1993) מציין, לסוג של רטוריקה המוחקת בייצוגים תרבותיים את התשוקה והאירוטיקה המינית הבינ-גברית כדי לאפשר לאירוטי להיות מוכחש בהומוחברתיות וכדי שיוכל להיות מוכל בהומוסקסואליות. במילים אחרות, ההומואירוטי הוא דימוי, או טקסט, הנותן ביטוי לסוג מסוים של תשוקה בין-גברית אבל, בה-בעת, הוא מחויב להכחיש תשוקה זו ולהדוף אותה אל מה שד. א. מילר מכנה "התחום המעורפל של הקונוטציה" (Miller 1991, 123). לכן, הומואירוטי "אינו קשור במתן תוקף לתשוקה הומוסקסואלית, אלא בביטוי תשוקה שאי-אפשר לתת לה תוקף" (Hatt 1993, 12).³

בהמשך מכתבו משנה יערי את עמדת הצפייה שלו, כאשר הוא מתאר כיצד נלווה אליו שומר אל שחייה לילית על חוף הכינרת:

כהרף-עין פשטנו את בגדינו. "בחורי, נדוג את הירח במים". אני יודע. הוא היה איתי בוונציה, יחד עמדנו... לפני תמונת באכחוס... הנימה הרומנטית פעמה גם בו... הבינונו איש את רעהו, קפצנו למים, פרענו את פניהם החלקים והשתוללנו כל עוד נשמה בקרבנו. הוא צעד לפני. זרועות הנחושת הערומות נטפו קילוחי כסף. הן נעו בקצב מאיים ועוררו בי פחד ותשוקה. הוא הלך לפני והעמיק, הלך והעמק, עד כתפיו, עד צוואר ועד ראש — לדוג את הירח. ברגע כזה אפשר לארש את המוות. לפתע עלתה באוזנינו שירה חזקה וצווחנית של פועלים. הם קרבו אלינו בסירה. הם החזירו אותנו לחיים ה"ריאליים" ונסנו בבהלה אל החוף (צור 1988, 279).

בתיאור זה עובר יערי לצדו השני של המתרחש. גם כאן הוא מתאר זמן ומרחב עמומים ונזילים שבמסגרתם יכולה להתקיים מיניות בין-גברית. יערי מערב זמנים של עבר והווה: עבר אורגייסטי משותף המבוטא על ידי הזיכרון שבו עמדו השניים מול תמונת באכחוס משולב עם הווה אירוטי של שחייה לילית משותפת בעירום. יערי מעמיד את המציאות של החוויה ההומואירוטית כמנוגדת לחיים ה"ריאליים", אך השימוש במרכאות לסימון המציאות הקונקרטית מטשטש את הגבול שבין מה שנתפס בעיניהם כ"מציאות" לבין מה שנתפס כ"פנטזיה". בניגוד לתיאור הקודם, יערי אינו מפיק הנאה רק מהתבוננות בפעילות הומואירוטית ממרחק, אלא הופך לחלק פעיל מן ההתרחשות. בתור שכזה, משתמש יערי בשפה הומואירוטית ישירה הרבה יותר, הן לתיאור שותפו לחוויה ("זרועות הנחושת הערומות נטפו קילוחי כסף") והן לתיאור רגשותיו מפעילותם המשותפת ("הן נעו בקצב מאיים ועוררו בי פחד ותשוקה") שיש בו מטאפוריקה של כמעט אקט מיני בין גברים.

³ המונח "הומוסקסואלי" נותן ביטוי לקשר בין-גברי על בסיס של תשוקה מינית שנתפסת כלא-חוקית, לא-מוסרית ופרוורטית, בעוד שהמונח "הומוחברתי" נותן ביטוי לקשר בין-גברי שנתפס כחוקי, כמוסרי, כנורמלי וכדוחה תשוקה מינית. המונח "הומואירוטי" הוא אותו מכניזם, המיוצר על ידי הסדר ההטרונטריסטי, שבאמצעותו מופרדים, באופן גלוי, החוקי והלא-חוקי, המוסרי והלא-מוסרי, הנורמלי והפרוורטי, ההומוסקסואלי וההומוחברתי.

בתיאור הגבר הצועד אל עומק הים, אל המוות ("ברגע כזה אפשר לארש את המוות"), מתוארת התשוקה המינית ההומואירוטית כתשוקה לאיון עצמי, תשוקה שאי-אפשר לתת לה ביטוי, אלא דרך חידלון ומוות; או כפי שדייוויד הלפרין טוען: "מוות הוא לחברות [הגברית] מה שנישואים הם לרומן" (Halperin 1990, 79). יערי ממקם את עצמו בעמדה שבה היו הרוקדים לפני כן, כשנתנו ביטוי להנאה מינית מזוכיסטית, ביטוי של תשוקה שלא ניתן לה תוקף. יערי, שהזדהה עם הרוקדים, חווה עתה את העונג המזוכיסטי שלהם על גופו שלו. כך נמחק ומטושטש ההבדל שבין העונג הסדיסטי לעונג המזוכיסטי ועתה מתקיימת ביניהם דיאלקטיקה של כינון והתניה הדדית. כשהוא מוחק את ההבדל, מזהה יערי את החוסר של הרוקדים כחוסר הגברי של-עצמו ומפגין אותו לראווה. בחוויה המינית המזוכיסטית ה"נשית" חש יערי רגשות מעורבים של משיכה ורתיעה, פחד ותשוקה ליחסים "אסורים", שנקטעים, למרבה בהלתו ושמחתו, על ידי קול שירתם של פועלים מתקרבים.

מכתבו של יערי מדגים כיצד יחסים הומואירוטיים במסגרת החבורה החלוצית הגברית מקבלים צורה מבנית של פנטזיה מזוכיסטית, שרווחה בקרב החלוצים וההוגים של המפעל הציוני. פנטזיה זו באה לידי ביטוי גם בטקסטים אחרים של חלוצי ביתניה המשתמשים בדימויים מזוכיסטיים כדי להביע את רגשותיהם ביחס לעבודה החלוצית, הקשר ההומואירוטי הציוני והקשר עם הגולה.⁴ הפנטזיה המזוכיסטית יכולה להיות מובנת גם במסגרת הדרישה הכפייתית של הציונות לגבריות "תקנית" הסותרת את הדימוי של היהודי ה"נשי", החלש והמכוער,⁵ שייצוגיה בטקסטים ציוניים מבטאים את השאיפה הציונית לגבריות קבוצתית, לקשר בין-גברי חזק, יציב ומגובש, העומד בניגוד לקהילות הגלותיות הנודדות בסקנה מתמדת של פירוק וניתוק מצד הגויים. המזוכיזם מחשל את גופו של היהודי ה"נשי" לגוף חסון, קשיח, לא פגיע, היודע לשאת בגבורה את הסבל והייסורים של עבודה חלוצית קשה ומאומצת, המלכדת את הגברים למכונה אנושית אחת, לגוף אחד, יציב וקוהרנטי, המפיק עונג מן הכאב המתועל למטרות כינון האומה.

אבל לצד העובדה שהטקסט הציוני מטיף למזוכיזם כדי להדחיק ולרסן את היצר המיני, לבצע רגולציה של המיניות, לשלוט ולפקח על הגוף ולהכשיר אותו לבצע את המטרות הלאומיות, הרי אימוץ עמדה מזוכיסטית על ידי הגבר עלול גם לאיים על הנורמות המיניות-לאומיות ההגמוניות של האידיאולוגיה הציונית. פרויד, בניסיונותיו לפתור את

⁴ כך, למשל, מדמה אחד החלוצים את חבריו לפרומטאוס הכבול: "כפרומטאוס נדמים לי אנשינו" (צור 1988, 138). אחרים רואים בסבל המשותף אושר עילאי המגבש את הקשר החברתי הגברי: "האם גם אתם מוצאים את כל האושר בסבל? ... ויבצו, אני אוהב אותך. וגם אותך משה, ואת מי עוד? כואו נקדש את העולם. מאושרים אתם כולכם, מאושרים הסובלים. וגם אתה אורי, היודע לרקוד מתוך הסבל" (שם, 56). יש המאמצים את עמדת הסובל כמרד וכגשר לאב הגלותי: "אני לא מאשים אותו בתור אב... הרי הוא בכה לפני שנסעתי הנה. יהודי בעל זקן בוכה. אבל אינני יכול לחמול עליו כשם שאינני חומל על עצמי. אני רוצה להקריב את עצמי על מזבח האהבה" (שם, 58).

⁵ ראו את עבודותיהם החשובות של דניאל בוירין, סנדר גילמן ומיכאל גלזמן בנושא זה (Gilman 1997; Boyarin 1993; גלזמן 1997). לכינון הגבריות בקולנוע הציוני ראו יוסף 1997; 1998.

הבעיה הקלינית והתיאורטית של המזוכיזם, טען שהסובייקט הגברי המקום את עצמו בעמדת סבל וכאב מאכלס עמדה "נשית". בדיבורו על פנטזיות אוננות גברית (וכזכור, יערי משווה בין העונג המזוכיסטי לאוננות) טוען פרויד:

התוכן הגלוי שלהן [של פנטזיות האוננות] הוא של אדם מוכה בצורה מכאיבה, מתייחסים אליו לא יפה בדרך כלשהי, מאלצים אותו להתנהג בצייתנות ללא תנאים, מלכלכים אותו ומשפילים אותו... במקרים שבהם הפנטזיות המזוכיסטיות פותחו באופן עשיר במיוחד, מגלים עד מהרה שבפנטזיות אלה הסובייקט [הגברי] נמצא בעמדה נשית אופיינית; כלומר, הפנטזיות מסמלות סירוס של אדם, הומוגניות עמו או לידת חינוך; לכן אני מכנה צורה זו של מזוכיזם... בשם הצורה הנשית, אף על פי שכל כך הרבה ממאפייניה מצביעים על חיים אינפנטליים (Freud [1924] 1986, 162).

פרויד טוען, שעל אף שהמזוכיזם "הוא אלמנט בונה מרכזי הן בסובייקטיביות הנשית והן בסובייקטיביות הגברית", לגבי הגבר המזוכיזם נתפס כסוטה וכפתולוגי. ניתן להבין את האסימטריה הזו אצל פרויד על ידי טענתו, שלפיה ילדים וילדות כפופים לפנטזיות לא מודעות על כך שמכים אותם – כלומר, "אוהבים אותם" – ומי שמכה ו"אוהב" אותם הוא האב. בעוד שפנטזיית ההכאה של הילדה היא "נורמלית", הפנטזיה של הילד המוכה כרוכה בסיבוך מגדרי: להיות מוכה/נאהב על ידי האב פירושו אימוץ עמדה המקודדת כ"נשית" או הומוסקסואלית. תיאודור רייך (Reich 1962) מגיע למסקנות דומות וטוען שגם אם האשה היא מזוכיסטית קלינית היא אינה חורגת מגבולות הסובייקטיביות שלה, לעומת הגבר המזוכיסט שמשאיר את זהותו החברתית מאחור – נוטש את ה"אני" שלו ועובר לתוך "שטח האויב" של הנשיות: "הפנטזיה המזוכיסטית של האשה מגיעה רק לעתים רחוקות לשיא של תאוה פראית, כפי שקורה בפנטזיה של הגבר... לא חשים באופי הסוער הנקשר פעמים רבות כל כך במזוכיזם הגברי, אותה תאוה עיוורת ולא מוגבלת של הרס עצמי. הפנטזיה המזוכיסטית של נשים היא בעלת אופי של כניעה וויתור ולא כל כך של שעטה קדימה אל עבר הצטברות אורגניסטית; או של הפקרה עצמית שקיימים אצל הגבר..." (שם, 216).

המחקר הרדיקלי של ז'יל דלז (Deleuze [1971] 1989) על המזוכיזם מציע הסבר שונה למבנה המזוכיסטי הפרוידיאני ובעיקר הוא יוצא נגד התפיסה של היישות הסדר-מזוכיסטית כיישות אחידה ושלמה.⁶ דלז גם מפרש את הפרוורסיה המזוכיסטית כסטרוקטורה חתרנית,

⁶ בשאלת המבנה והאטיולוגיה של המזוכיזם דבק פרויד בכל מחקריו בטענה שהמזוכיזם הוא חלק אינטגרלי ומשלים של הסדיום. פרויד תופס את המכניזם המהופך אקטיבי/פסיבי כהבדל מכריע בין סדיום למזוכיזם ומניח כי המזוכיסט היה בתחילה סדיסט, או לפחות חווה פנטזיה סדיסטית. כצדו הפסיבי של הסדיום, המזוכיזם משקף שינוי במטרה (פסיבי או אקטיבי) ושינוי באובייקט (אני או האחר), אבל לא מבטא שינוי בתוכן של האינסטינקט (פרויד [1905] 1954, 37–39). דלז, לעומתו, מבחין בין סדיום למזוכיזם ותופס את הסדר-מזוכיזם כחוסר אפשרות קלינית וסמילוגית, הנעוץ בהבדלים איכותיים ומבניים של שתי הפרוורסיות: "כשאנו קוראים את מזוך אנו מודעים לכך שמעולם לא היה לו ולא כלום עם סאד" (Deleuze [1971] 1989, 13).

שבמרכזה ניצב הסובייקט הגברי, המורדת ושוללת את תוקפו של החוק הפאלי. הוא מאתר את מקורו של המזוכיזם בשלב הפרה-אדיפלי, שבו המטרה היא איחוד מחדש עם האם. מזוכיזם הוא עניין שבין הבן לאם, או, ליתר דיוק, בין הגבר המזוכיסט לאשה קרה, אימהית וקפדנית שאותה מכנה דלז "האם האורלית" – האם המינקת, המגדלת והמביאה מוות. בניגוד לפרויד, רואה דלז באם – ולא באב – את המאהבת המענה. בין הבן (הגבר) המזוכיסט לבין האם האורלית נחתם חוזה, שבעקבותיו מופשט הבן מן הגבריות שלו ונולד מחדש כגבר חסר מין, ואילו לאם האורלית מוענק הפאלוס. דלז מדגיש כי אף על פי שהאם מקבלת עמדה דומיננטית בתסריט הזה, היא "נוצרת" על ידי הבן. הוא קובע לכן, שמה שמוכה במזוכיזם הוא לא-דווקא הסובייקט הגברי, אלא האב, או "האב" שבסובייקט הגברי. המזוכיזם בסטרוקטורה זו פועל כל העת כדי לשלול כוח ופריוילגיה אבהיים, ואחד ממאפייניו המרכזיים הוא האב המושפל.

קאג'ה סילברמן (Silverman 1992) מוסיפה, בעקבות דלז, כי סילוק האב והאריגה מחדש של הסדר הסימבולי על ידי הגבר המזוכיסט מציעה פרשנות אוטופית של המזוכיזם, מכיוון שלאב כביכול אין יותר סמכות ושליטה על הבן. לכן, טוענת סילברמן, יש להבין את המזוכיזם הגברי כהכחשה והשהיה של הכניעה הגברית לחוק האב וללחץ הנורמטיבי של המיניות הגברית. מבחינתה, זהו חלק בהגדרה של מיניות פרוורטית שיוצאת נגד ה"נורמליות" של הסובייקט הגברי. תהליך ההכחשה של המזוכיסט הוא כה גדול עד כי הוא משפיע על הנאתו המינית של הסובייקט הגבר (Reik 1962, 428). הגבר המזוכיסט מייצר את העונג המיני שלו על ידי הכחשת הסבל שנגרם לו. כלומר, הוא מכחיש את מציאות התענוג – מכחיש את הסבל וההשפלה שהוא סופג – ממש ברגע שבו הוא חווה אותו. העונג המזוכיסטי הוא לכן בהשהיה של הסבל והוא בא אחרי העונש ומתאפשר באמצעותו.⁷ הגבר המזוכיסט, בטקסט של יערי, מטיל ספק בהזדהות עם העמדה הגברית הנורמטיבית, ממקם את עצמו בעמדה "נשית", מבליט את החוסר המיני שלו ומתענג עליו ומגלה עוינות כלפי זהותו ההומוחברתית; הוא מייסר את גופו כדי להביע תשוקה מינית לגבר אחר, תשוקה שאינה יכולה לקבל תוקף במסגרת הקבוצה, אלא במסגרת פנטזיה מזוכיסטית. לכן המזוכיזם הגברי יכול להיות מובן כנותן לגיטימציה ליסודות ההומוסקסואליים של הקבוצה החלוצית ומשום כך הוא מערער את מעמדה ההגמוני של המיניות ההטרוסקסואלית. ואולם, מזוכיזם גברי אינו רק דרך לשבירת החוק הפאלי – הוא יכול להיתפס גם כדרך להיכנע לו (Smith 1993, 166).⁸ ניתוח המכתב של יערי מראה כיצד הפנטזיה המזוכיסטית מתפקדת כמנגנון אידיאולוגי שבאמצעותו

⁷ לכן, טוען רייך, המזוכיסט מייצג את העונש אבל גם את כישלונו, את המרד בו, ובכך הוא מוכיח את היותו בלתי מנוצח.

⁸ פול סמית, שניתח את סרטי הפעולה של קלינט איסטווד, טוען כי באמצעות המזוכיזם יכול הסובייקט הגברי לאתגר זמנית את התשוקה לחוק האב, אך המזוכיזם הוא גם צעד נוסף להבטחה ולאישור מעמדו ההגמוני של הסובייקט הגברי ההטרוסקסואלי. לכן מציין סמית את המזוכיזם כשלב זמני, שאינו מחזיק מעמד, שבו הגוף הגברי מוצג לראווה, אך מיד חוזר לעמדת שליטה ולכניעה לחוק הפאלי. ככזה המזוכיזם מאשר את מה שהעמיד לרגע בספק, והסובייקט הגברי משתמש בו כדי להיולד מחדש כשליט הגמוני וכמקור של ייצור משמעות.

נוצר ערעור על הנורמות המקובלות של הגבריות, כפי שנתפסו באתוס הציוני, אך במקביל, כיצד מהלך זה הוא זמני בלבד ומשמש, בסופו של דבר, כאמצעי לכינון ולהנצחת הגבריות המיתית הציונית. אמצעי המאפשר את הלידה של הגבר העברי, מאשר את מעמדו ההגמוני, מלכד את שורות הגברים ומבטיח את יציבותם וחוסנם. המזוכים מהווה תנאי הכרחי לגיבוש הקשר ההומוחברתי באמצעות סבל משותף – ובר-זמן הוא משמש גם לבלימה ולהדחקה של המשמעויות המיניות שקשר זה עלול לחשוף. המזוכים ההמוני, שבו צופה יערי, מוביל אותו לגילוי אינטימיות בין-גברית עם חברו לשחייה, אבל שם התשוקה מוכחשת על ידי תיאורה כהרסנית וכממיתה, ככזו שאין לה מקום ושאינה יכולה להתממש במסגרת החברותא החלוצית. יערי משתמש בסיטואציה האינטימית כדי לתמוך בטיעון, שלפיו האידיאלים הקולקטיביסטיים הציוניים אבדו ורוקנו על ידי האבות המייסדים.⁹ כלומר, התשוקה אינה יכולה להיות מוצגת כבעלת מעמד עצמאי ואוטונומי, כעינוג ייחודי של גוף פיזי, אינדיווידואלי או קבוצתי, אלא חייבת להישלל ככזו על ידי הקרבתה על המזבח הלאומי. וכך, הפונקציה של הקשר הבין-גברי משמשת לחיזוק ולאשרור עמדות אידיאולוגיות ולא ולמרידה בהן.

עם זאת, דווקא הדחקה והכחשתה של התשוקה המינית הבין-גברית באמצעות המנגנון המזוכיסטי הן אלה שמגכיחות את היעדרה, מדוככות את השתקתה. באמצעות מבטו הסדיסטי הנשלח אל קבוצת החלוצים, הודף יערי את התשוקה המינית ההומוסקסואלית מתוך ההומוחברתיות הציונית, כדי לא להכיר בתשוקה הבין-גברית המיוצרת בין החלוצים וכדי לא להכיר בתשוקתו שלו עצמו אל הגוף הגברי המשולב שבו הוא צופה. ההדחקה וההכחשה האלה מובילות לייצור ולסימון הגוף החלוצי הגברי כגוף מזוכיסטי המרסן ומכחיש את העונג המיני. לכן המזוכים הגברי החלוצי, שאותו מתאר יערי, ושבא לביטוי בסיגוף ובהכחשה של ההנאה המינית, אינו המקום שבו מבוטלת התשוקה ההומוסקסואלית, אלא להיפך – זהו בדיוק המקום שבו ההומוסקסואליות נשמרת והמקום שבו היא נשמרת הוא בהכחשה שלה, בחוסר היכולת, או הרצון, לבטאה, כלומר – בהומואירוטיזם. במילים אחרות, יחסים הומואירוטיים – כלומר יחסים שהם ביטוי של חוסר הרצון, או היכולת, לבטא תשוקה הומוסקסואלית – מוצאים ביטוי, באופן עקיף אך רב-עוצמה, במסגרת המזוכים הגברי, שהתנאי המבני שלו הוא ההכחשה וההשהיה של מימוש התשוקה. כך, באופן פרדוקסלי, דווקא הדרישה האידיאולוגית הציונית לגבריות מזוכיסטית, חסונה, סגפנית, המרסנת ומכחישה את התשוקה המינית, היא שאפשרה וייצרה מלכתחילה את המרחב האלטרנטיבי, שבו יכולה להתקיים התשוקה שנודעה ככזו שלא מעזה לבטא את שמה.¹⁰

הטקסט של יערי מצביע על קיומו של מבנה מזוכיסטי בעל אופי פרדוקסלי בלב-לבו

⁹ יערי משתמש בקשר האירוטי הבין-גברי ככלי להוכחת משנתו הציונית שהובאה קודם לכן בטקסט: "אבות המשפחה בקומונות משתדלים לכבוש לעצמם תפקיד מתאים... הצעירים מרכינים ראש... בהיותם מחוסרי יוזמה... במקום להתריע על היחסים בקבוצה ועל שטחיותם של האנשים, על חוסר השיתוף המעמיק – הם מכילים ומוקיעים את הקומונה מעיקרה" (צור 1988, 276).

¹⁰ לפי אמרתו המפורסמת של אוסקר ווילד: "The love that dare not speak its name".

של המפעל הציוני. גילויים מזוכיסטיים הנם חיוניים להבניית הנורמה של הגבריות הציונית, אך בהבעתם מייצרים, כחלק אינהרנטי ממבנה הגבריות החדשה, ביטויים של תשוקה מינית הומואירוטית. תשוקה הומואירוטית היא, אם כן, אחד התנאים המבניים והמכוננים של הסובייקטיביות הגברית הציונית ההטרסקסואלית. ההטרסקסואליות הציונית אינה יכולה עוד להעמיד פנים שתשוקה מינית בין גברים היא תופעה השייכת בלעדית ל"אחר", או כפי שחלק מן התיאוריה והביקורת מעדיף לראות זאת, כתשוקה המאפשרת את הכינון של ה"אני" ההטרסקסואלי. תשוקה הומואירוטית היא אלמנט פנימי הטבוע במבנה השאיפה הלאומית של הציונות לגבריות חדשה; היא מערטלת את הוודאות-כביכול שבה הסובייקט הציוני ההטרסקסואלי יודע ומכיר את עצמו, היא גורמת לו להרגיש מוזר (estranged) מעצמו ומתוכו.

במאמר זה ברצוני להראות כיצד מבנה מזוכיסטי הומואירוטי ציוני זה מתבטא בקולנוע הישראלי, בעיקר בקורפוס הסרטים השייכים לתת-ז'אנר סרטי החבורה הצבאית הגברית, שהופקו משלהי שנות השבעים ועד לסוף שנות השמונים. סרטים אלה עוסקים בכפייתיות בהבניית הגוף הגברי של הלוחם, בבחינת עמידתו וכושרו לבצע משימות לאומיות ובסילוק האלמנטים ה"נשיים" המאיימים על שלמותו.¹¹ המחנה הצבאי מהווה מסגרת הומוחברתית שבה הגוף הגברי מוצג להתבוננות האירוטית הגברית של הדמויות בנרטיב ושל הצופה. הפנטזיה המזוכיסטית היא בעלת תפקיד חשוב בכינון גוף החייל כחסין וכעמיד, גוף הממוקם בעמדת כאב והשפלה, הן על ידי המפקדים והן על ידי החייל עצמו. החייל לא בהכרח מפיק הנאה מזוכיסטית מן הסבל ומהיסורים הגופניים, אך ללא ספק, במהלך הזמן, לומד להפיק מהם עונג, רואה בכאב ובכוח אושר עילאי, ומחליף את התשוקה לחום גופני שקיבל בבית בתשוקה ל"חום" של כאב גופני, שהוא מקבל במסגרת האימון הצבאי (Theweleit 1987). במאמר חשוב מאתר ג'אד נאמן (Ne'eman 1995) בקולנוע הישראלי של שנות השמונים מגמות חתרניות שהתבטאו "בניפוח האוטופיה הציונית ובהלכי רוח ניהליסטיים [ש] מקורם בתמורות החברתיות והפוליטיות הקיצוניות שהתרחשו בעקבות מלחמות 1967 ו-1973" (שם, 120). לפי נאמן, קולנוע פוליטי זה ביטא ברבדיו החיצוניים את עמדות האליטה בוויכוח הלאומי, אבל ברבדיו הפנימיים הוא הביע ביקורת נוקבת על הציונות "שעלתה בחריפותה ובקיצוניותה על טיעוני המחאה של השמאל" (שם, 121). בדיונו בקורפוס של

¹¹ אלה שוחט היא הראשונה שמזהה את המימד החתרני של סרטים אלה בכך שהם עשו דה-מיסטיפיקציה של הזהות הצבאית המיתית. אבל, לטענתה, הם אינם מטילים, בסופו של דבר, ספק בקונסנוס הלאומי משום שהם נוטים "להביע את השיח שלהם [באמצעות] פוקליזציה של השפעות המצב הפוליטי ושל המיליטריזציה הישראלית באמצעות פרוטוגוניסטים צבריים" (שוחט 1991, 220). שוחט מתעלמת מן ההיבט המגדרי הביקורתי הקיים בסרטים אלה, הסודקים את הייצוג המסורתי של הגוף הגברי ובכך חותרים תחת הנורמות המקובלות של הבניית הסובייקט הלאומי הגברי. מיכל פרידמן (1998) ונורית גרץ (1993) אמנם מזהות את העיסוק העקבי של סרטים אלה בהרס הגוף הגברי ובייצוג מיניות הומואירוטית, אך הן רואות בהשקעה אסתטית זו דבר שמחזק ומאשר את חשיבות הפעילות הצבאית והאידיאלים הלאומיים.

סרטי החבורה הצבאית טוען נאמן, כי קולנוע זה, שמתמודד עם רעיון ההקרבה למען המולדת וקורא תיגר על אתוס המוות הישראלי, חובר לפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית ומייצג את הלוחם כממתין לבוא מוות חסר טעם – ללא משמעות לאומית – כשמתרועע, כוונותיו ותכליותיו נותרות אבודות מראש, חסרות תוחלת ומשמעות. ניתן לפרש את טיעונו של נאמן גם במונחי הגוף הגברי: בסרטי החבורה הצבאית, מאבד גוף הלוחם את מעמדו הטרנסצנדנטי ותוקפו המטאפורי – כלומר את מעמדו כ"מת-חי"¹² – וחוזר לקווי המתאר הפיזיים שלו, להיותו בשר, דם, עצמות ועור מתים ללא משמעות. אבל נאמן טוען, שהגוף מקבל בסרטים אלה בכל זאת משמעות טרנסצנדנטית גבוהה יותר, גם אם מנוגדת לאידיאל הלאומי: משמעות אקזיסטנציאליסטית ניהליסטית. אבל טיעון זה משכפל ומנציח את הרטוריקה של הסיפור הלאומי, שהיא רטוריקה המוחקת ומטשטשת את הגוף הפיזי של הלוחם למען משמעות אוניברסלית גבוהה יותר. לכן, כדי להשתחרר מן הכבלים של הייצוג המטאפורי של הגוף, ברצוני לבדוק את גבולותיו הקונקרטיים והמטריאליים, לנתק אותו מן המישור הטרנסצנדנטי הנשגב ולבחון את האיברים הפיזיים של הלוחם, עם ההנאות והחרדות שהם מגלמים. באמצעות ההדגשה של הגוף הפיזי, החד-פעמי והפרטי ניתן יהיה להשתחרר משעבודו לאידיאלים מטפיזיים לאומיים ולחזור תחתם.

בסרטים כמו מסע אלונקות (נאמן 1977), העיט (יושע 1981), צלילה חוזרת (דותן 1982), חייל הלילה (וולמן 1984), חימו מלך ירושלים (גוטמן 1987) ואחד משלנו (ברכש 1989) הלוחם הישראלי המייצר יחסים הומואירוטיים עם חבריו לפלוגה – יחסים שמקבלים צורה מבנית מזוכיסטית – מוכן ורוצה לשאת סבל ויסורים על גופו – לעתים עד מוות – לא כדי לזכות במעמד המיתי של "המת-חי", אלא כדי לייצר יחסים הומואירוטיים עם חבריו לפלוגה.¹³ בכך מייצר הגיבור על בשרו שיח חתרני המורד בשיח הלאומי ובאופן שבו הוא מכפיף את הגוף למען אידיאלים לאומיים; הגיבור חווה עונג מזוכיסטי ביסורים גופניים ובמוות לא למען תכלית קולקטיבית, אלא למען סיפוק אינדיבידואלי חד-פעמי. בכך חותרים הסרטים תחת הייצוג המטאפורי של "המת-חי" במסגרת התרבות, מערערים את תוקפו המיתי של הגוף באמצעות קונקרטיזציה שלו, ומסמנים ומדגישים את המטריאליות של הגוף והתשוקה המינית. האימוץ של עמדה מזוכיסטית "נשית" כדי לכונן תשוקה מינית בין-גברית חותר גם תחת הציור הדיסקורסיבי הלאומי, התובע מן הסובייקט הגברי להכפיף את גופו להמשך הפיריון וההולדה בשירות הלאום.¹⁴ הגיבורים בסרטים אלה סובלים מטראומה

¹² חנן חבר מבחין במטאפורה האוקסימורונית של "המת-חי" בתרבות הישראלית: "המיתוס של המת החי הוא בבחינת פתרון שמייצרת התרבות כדי לגשר על הפרדוקס החרף של חברה המקריבה את חיי בניה בשמם של ערכים קולקטיביים, אשר שמירת החיים וקיומם הוא מן המרכזיים שבהם. מיתוס זה מסתייע ביחיד שקיפד את חייו כדי לחזק את החישוקים האידיאולוגיים, הקולקטיביים של החברה השרויה במאבק על עצם קיומה" (חבר 1986, 190).

¹³ לניתוח מפורט של סרטים אלו ואחרים ראו יוסף 1997.

¹⁴ הקהילה הלאומית היא ביסודה קהילה הומוחברתית המכוננת את גבולותיה באמצעות הגדרת ה"אחרים" שלה כמנוגדים אליה ובאמצעות פרקטיקות אלימות של דחייה ודיכוי שלהם. כל מיניות שאינה נתפסת

היסטורית שבמסגרתה הסובייקט הגברי מאמץ ברמת הפנטזיות הלא-מודעות שלו מחסור והיעדר עד כי אינו יכול, או אינו מעוניין, לקיים קשר דמיוני עם החוק הפאלי ובכך הוא חותר תחת הפיקציה הדומיננטית של הציונות, שהוא אינו מאמין בה יותר.¹⁵ הסרטים מתמקדים באופן אובססיבי ואירוטי בהשחתת הצורה הנפשית והגופנית של החיילים המהווים חלק מן החבורה הצבאית, או שהוקעו ממנה, שאינם יכולים או רוצים לעמוד בדרישה התרבותית של השוואת הפין לאידיאל האומניפוטנטי – יודע כל, כל יכול – של הפאלוס. בהצגת הכישלון של הסובייקט הגברי להשוות בין הפין לפאלוס, הסרטים חושפים שבר עמוק בסובייקטיביות הגברית הישראלית, שחל החל מסוף שנות השבעים בעקבות מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים ושהוחרף בעקבות גילויי האלימות בחברה הישראלית – עליית הכהניזם, המחתרת היהודית והכיבוש בשטחים – ושייצוגם, הגלוי והסמוי, בקולנוע הישראלי פגע בשאיפה של הסובייקט הגברי לשליטה. הגיבורים הנשלטים על ידי הטראומה ההיסטורית מכילים בתוכם כוח חתרני המאיים על הקהרונטיות והיציבות של האגו הגברי ובכך הם מערערים את אושיות הפיקציה הדומיננטית עצמה ואת דרישותיה ושאיפתה להבנות סובייקט גברי נורמטיבי. הם כפויים לחזור, שוב ושוב, על חוויות או התנסויות טראומטיות מכאיבות ובכך מייצרים את הנאתם המזוכיסטית.¹⁶

ברצוני לטעון כי סרטי החבורה הצבאית הגברית סוחרים בפנטזיות מזוכיסטיות גבריות המשמשות אמצעי לכינון סובייקטיביות גברית נורמטיבית – או לערעורה ולפירוקה – הן במסגרת הנרטיב והן במסגרת האפרטוס הקולנועי. ובכך סרטים אלה מצביעים על אופן פעולת הייצור של הסובייקט הלאומי הנורמטיבי – או ערעורו – במסגרת האתוס הציוני. כדי להראות את זה, אבחן מצד אחד את הסרטים מסע אלונקות וצלילה חוזרת,

ככרוכה בפירון והולדה (מיניות הומוסקסואלית) נדחית אל מחוץ לגבולות השיח הלאומי (Parker et. al. 1992).

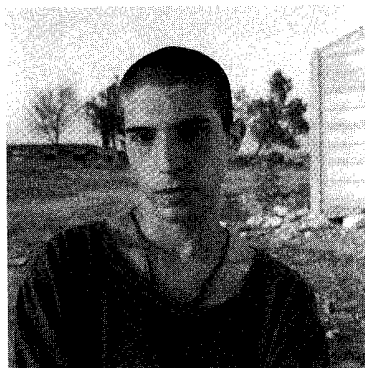
¹⁵ "פיקציה דומיננטית" ו"טראומה היסטורית" הם שני מושגים תיאורטיים שמנסחת קאג'ה סילברמן בדיונה בהשלכות של מלחמת העולם השנייה ותקופת ההחלמה ממנה על הסובייקט הגברי בקולנוע ההוליוודי. פיקציה דומיננטית היא "המערכת האידיאלוגית שבאמצעותה הסובייקט הנורמטיבי חי את הקשר הדמיוני שלו לסדר הסימבולי". טראומה היסטורית מוגדרת כ"כל אירוע היסטורי, בין אם הוא נוצר באופן חברתי או שהוא התרחשות טבעית, המביא קבוצה גדולה של סובייקטים גבריים לקשר אינטימי וקרוב עם מחסור והיעדר, עד שלפחות באותו רגע אין הם מסוגלים לקיים קשר דמיוני עם הפאלוס, ובכך מפסיקים להאמין בפיקציה הדומיננטית" (Silverman 1992, 54–55).

¹⁶ הפסיכואנליטיקנים לאפלנז' ופונטליס (Laplannche and Pontalis) טוענים כי שורשיו של דחף החזרה טמונים בחוסר הנאה מזוכיסטי: "בכל מקום שבו יש דחף חזרה קיים סבל היסטורי – סבל שהופך למיני פחות או יותר, כמזוכים אירוטוגני ["נשי" ר.ג.]. מצוטטים אצל: Clover 1992, 213. קאז'ה סילברמן בניתוח סיפור ה-*fort/da* של פרויד טוענת, כי הסובייקט הגברי המשחזר את היחס שלו אל אירוע בעבר אינו עובר מעמדה פסיבית נשלטת לעמדה אקטיבית שולטת. האופי הכפייית של החזרה מנוגד לרעיון השליטה ולכן הישנות זו – בין אם היא רצונית או לא – היא פסיבית. פרויד מקשר בין הדחף הכפייית לחזור מחדש לבין דחף המוות הרוצה לצמצם את האורגניזם, שוב, לכדי כלום ובכך הוא מציב אתגר קיצוני לארגון הנפש (Silverman 1980).

המנצלים, בסופו של דבר, את הסטרוקטורה המזוכיסטית כדי להפעיל כוח סדיסטי על ה"אחר" ובכך מאשרים מחדש את נורמות הגבריות הציונית. בסרטים אלה, הסובייקט הישראלי ההטרוסקסואלי נבנה באמצעות כוח דחייה של תשוקה מזוכיסטית הומואירוטית, כוח היוצר כביכול מרחב שהוא חיצוני לסובייקט, אבל, למעשה, מהווה את הבסיס הפנימי לבנייתו של הסובייקט. הפנטזיה המזוכיסטית, אם כן, חושפת ומערערת לגבר הישראלי הנורמטיבי את הוודאות המדומינת שעליה מבוססת סמכותו וזהותו; הוא מרגיש מנוכר מגופו שלו, חולה מתשוקה אל ה"אחר". מצד שני, אבחן את הסרט אחד משלנו המשתמש בפנטזיה המזוכיסטית כאמצעי לערעור החוק הפאלי: גיבורו מתמסר באופן מופרז ואקסטטי לריגושים מזוכיסטיים של כאב, אובדן וחוסר גברי, משתוקק לפסיכיות מופלאה, לפירוק, לעיכובה ולהשהיית של זהות גברית, אחידה ובטוחה כביכול.

פנטזיות גבריות, חרדות גבריות

מסע אלונקות נחשב לסרט פרדיגמטי, המבשר את תחילתו של גל סרטים החוקרים בביקורתיות את הוויית החברות הצבאית הלוחמת ומפרקים אותה למרכיביה. הסרט מחולק לשני חלקים המקרינים זה על זה. החלק הראשון מתמקד בויסמן (מוני מושנוב), חייל רפה גוף ונפחד אך חדור מוטיבציה להפוך לצנחן מן השורה, שנופל קורבן להתעללות סדיסטית מצד מפקדו יאיר (גידי גוב) ומצד חבריו לפלוגה. ויסמן לא מצליח להשתלב בסדר המקובל של הגבריות הצבאית, קורס תחת הלחץ



ללא-כותרת. עדי נס, 1999. צילום צבע

החברתי והמשמעותי שמפעילה המכונה הצבאית על האינדיווידואל, ומתאבד כשהוא משליך את עצמו על רימון חי. חלקו השני של הסרט מתמקד במשבר הנפשי שעובר מפקדו המואשם — והמאשים את עצמו — כמותו של פקודו. יאיר מגלה בעצמו חולשה, פחד וספקות — תכונות שבעטיין התאכזר אל פקודו — ושוקל לעזוב את הצבא. אבל בסופו של הסרט, מוצא את עצמו יאיר חוזר אל חיק ההומוחברתיות הצבאית, לאחר שפרשת ההתאבדות טושטשה והושתקה.

ויסמן נתפס בסרט כגבר חלש אופי ובכייני, חדור מוטיבציה כפייתית להפוך ללוחם (הוא מעלה את הפרופיל הצבאי שלו כדי להתקבל לצנחנים) אך חסר מודעות לחלוטין ליכולתו ולכשירותו לבצע את המשימה. גופו מסומן בסרט כגוף "נשי", הן ברמת הייצוג והן ברמת הנרטיב: הוא בעל גוף נטול שיער "גברי", חלש, רכרוכי, כחוש, שדוף ובהיר ומוצב בעיקר כניגוד לגופו של חייל אחר — ינוקא (מוטי שירן) שלא כשמו הוא בעל גוף שער,

שרירי, חסון וכהה. הניגוד בין הגוף ה"גברי" של ינוקא לבין הגוף ה"נשי" של ויסמן מתבטא כבר בסצינה הפותחת של הסרט, שבה מבקש רופא הפלוגה להדגים עצירת שטפידם על גופו של אחד מחיילי הפלוגה "שיהיה רזה כדי שיראו". ינוקא מתנדב ראשון לחשוף את גופו אל מול הפלוגה, אך הוא נשלח בחזרה משום שגופו שרירי מדי ואינו מתאים להדגמה. ויסמן מגדב על ידי אחד המפקדים, והוא נדרש להתפשט ולהציג את גופו העירום מול עיני החיילים. הזיהוי של ויסמן כבעל גוף "נשי" והדרישה לקרוא בו סימנים, הופכת אותו למושא להטרדה ולמשיכה מינית הומואירוטית. הקריאות המופנות כלפיו הן כאלה המופנות בדרך כלל אל נשים ("וואו, איזה טוסיק"). התשוקה המינית ההומוסקסואלית הפוטנציאלית מודחקת בסצינה באמצעות המבט ההומואירוטי של החיילים, המוגדר כמבט בעל מודעות עצמית, ובתוך שיח ספציפי (השיח הרפואי-הצבאי) שהתשוקה המינית כביכול נעדרת ממנו. עם זאת, הטרמינולוגיה שבה מתייחס הרופא הצבאי לגופו של ויסמן אינה שייכת רק לשדה הסמנטי של הרפואה, אלא גם לשדה סמנטי אירוטי: הוא פונה אל החיילים ואומר להם "תזמזמו אחד את השני", ומוסיף: "האזור המסוכן ביותר הוא בביצים". ובכך הוא מצביע לא רק על האזור הרגיש והפגיע של הגוף הגברי, אלא גם על העונג האירוטי שבחשיפתו למגע ובחינה בין גברים. אין זה מקרי שבמהלך הדגמה זו עובר הסרט בקאט לשוט של ינוקא המתבונן על גופו של ויסמן בשעה שהוא אוכל מלפפון, שעכשיו גם מקבל קונוטציות פאליות.

חרדות ופנטזיות גבריות נחקקות ונרשמות, אם כן, על גופו ה"נשי" של ויסמן. גופו עובר פמיניזציה בגלל הצגתו כספקטקל והצורך לפרשו ולקרוא בו סימנים. עצם הפיכת גופו לטקסטואלי מגדירה את מעמדו כ"לא-טבעי" וייצוגי, בניגוד להכניה התרבותית של הגבריות ההטרסקסואלית, שאינה נדרשת לפרשנות, כביכול, ולכן נתפסת כ"טבעית".¹⁷ בסצינת המקלחות המפורסמת של הסרט באים לידי ביטוי קיצוני לא רק ההטרדה המינית והיחס ההומואירוטי של חיילי הפלוגה לגופו ה"נשי" של ויסמן, אלא גם החרדות והפנטזיות שגוף זה מעורר בהם – וכפי שאטען בהמשך, גם החרדות והפנטזיות שגוף זה מעורר בצופה הגברי. במקלחת המשותפת מכריז ינוקא על גופו ה"נשי" של ויסמן ("חברה, תיראו איזה עור חלק"). הוא לופת את חזהו ומוסיף "תראו איזה ציצים". בסצינה זו הסרט מציג עירום ספקטקולרי

¹⁷ לי אדלמן מתאר את האופנים וההיבטים השונים שבהם נתון הגוף ההומוסקסואלי לאורך המאה ה-20 לסימון וטקסטואליזציה מתמדת על ידי האידיאולוגיה ההטרונטריסטית המתעקשת "לקרוא" את הגוף כסמן של נטייה מינית. ההטרסקסואליות הצליחה לחזק את מעמדה ה"טבעי" – כלומר היותה, כביכול, לא מסומנת, "אותנטית", ולא ייצוגית – על ידי הגדרת הגוף הסטרייטי למול האיום של הומוסקסואליות "לא-טבעית". אדלמן טוען כי ברגע שניתן לקרוא את המיניות ולפרש אותה לאור ההומוסקסואליות, הופכת מיד כל מיניות באשר היא לחשודה. הסימון הכפייתי של הגוף ההומוסקסואלי גורם לגבריות ההטרסקסואלית לעסוק במלאכת פרשנות ועל ידי כך מתערער המעמד הכביכול "אותנטי" של ההטרסקסואליות. במילים אחרות, מיניות גברית הומוסקסואלית עושה טקסטואליזציה למיניות הגברית בכלל, ודנה ומכירה בסמני המיניות כסמנים בלבד (Edleman, 1994, 2-3).

של הגוף הגברי ומתמקד — הן מבחינת נקודת המבט של המצלמה, והן מבחינת הדיאלוג בין החיילים במקלחת — באיבר המין הגברי. באמצעות שיר סלנג צבאי החיילים מלגלים על גופם, מבזים את איבר מינם כסימן של כוח ושליטה, מציגים לראווה היעדר וחוסר גברי, אימפוטנציה מינית (אחד החיילים אומר: "הזין שלי היה פעם עושה משהו — עכשיו לא עושה שום דבר, נהיה מדלדל"), ובכך חושפים את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס. ואולם, ביזוי עצמי זה של הגוף הגברי מצביע גם על חרדות גבריות מאובדן שליטה וכוח. אחד החיילים שר את השיר הבא:

נציב יקר, נציב חביב
אומר לך ישר ולא מסביב
כתוצאה מחוסר שינה וטרטורים כל השנה
הזין שלי שהיה כמו תותחן
לא עומד עכשיו במבחן
החברה שלי שהיתה מצטיינת
עכשיו רק עם ג'ובניקים מזדיינת
אני מבקש ממך בכל הכבוד
אנא תסדר שהזין שלי יעמוד.

בשירו מאשים החייל את מנגנון הדיכוי הצבאי בכישלון המיני שלו. עם זאת, הוא משתמש בדימויים צבאיים כוחניים כדי להצביע על אונותו הגברית ("הזין שלי שהיה כמו תותחן"). היחס אל המנגנון הצבאי הוא כפול: מצד אחד, המכונה הצבאית מחשלת ומעניקה לחייל שליטה וכוחניות מינית המשולות לכוח כיבוש צבאי, אך מצד שני המכונה הצבאית נתפסת כמאיימת וכמעוררת חרדה בגלל ההתמסרות וההשתעבדות הטוטלית שהיא תובעת מגוף החייל. החייל עומד חצוי בין מחויבותו להקריב את גופו — עד מוות — למען המכונה הצבאית ובין תשוקתו לסיפוק אינדוידואלי (אחד החיילים אומר: "אם אני לא יוצא שבת, הזין שלי יוצא על אלונקה"). באופן פארדוקסלי, החייל מטיל את אשמת האובדן של הכושר המיני שלו על הממסד הצבאי, אך מבקש ממנו עצה ופתרון ("אני מבקש ממך בכל הכבוד, אנא תסדר שהזין שלי יעמוד"). אמביוולנטיות זו לגבי רעיון ההקרבה העצמית מצביעה על משבר בגבריות הישראלית החל מאמצע שנות השבעים. אולם, הסרט מנסה לפתור קונפליקט זה לא במונחים חברתיים-פוליטיים, אלא על ידי התקת פחד הסירוס הגברי אל האשה ואל גברים "נשיים" "לא-ראויים" אחרים הממלאים עתה את הפונקציות שהחייל מילא בעבר. חרדות סירוס גבריות אלה מותקות בעיקר לגופו ה"נשי" של ויסמן. ויסמן נבוכך להוריד את תחתוניו ולחשוף את אבר מינו שאינו "עונה" לאמות המידה הנדרשות מן הגבריות — קרי, זין גדול. ויסמן נאנס על ידי חבריו כשהם מנסים להוריד באגרסיביות את תחתוניו, וכאשר ינוקא צועק שוב: "תראו איזה זין, אפשר להחזיק אותו בפינטצה". גופו של ויסמן עובר פטישיזציה על ידי החיילים האחרים באמצעות בדיקת גודלו של הזין. לפי המנגנון

הפטישיסטי, הסובייקט הגברי מיטלטל בין שתי אמונות סותרות: "לכל הגברים אין זין קטן" אבל "לגבר הזה יש זין קטן". כדי לשכך את חרדת הפין הקטן מכחישים החיילים ומשהים את החוסר של הפין שלהם על ידי פעילות סדיסטית וייחוסו של הפין הקטן לגבר ה"נשי", שאינו עונה על הסדר המקובל של הגבריות. יותר מכך, פעילות סדיסטית ופטישיסטית זו מתבצעת לא רק במסגרת הנרטיב אלא גם במסגרת האפרטוס הקולנועי. המצלמה מנכסת את המבט הסדיסטי של החיילים ואינה מציגה, ולו פעם אחת לאורך כל הסצנה, את מבטו של הקורבן להתעללות – ויסמן. הצופה הגברי, בתיווך מבטה של המצלמה, חובר לפעילות הסדיסטית והפטישיסטית המתבצעת בגופו של ויסמן על ידי מאזן ההכרה וההכחשה של גודל הפין שלו. הצופה הגברי-הנורמטיבי מכחיש את החרדה מן החוסר שלו על ידי התקתו לגבר ה"נשי" שמופיע על המסך, ובכך משקט חרדות לא מודעות שלו עצמו מ"אי-תקינות" גברית. בדרך זו מייצר הקולנוע למען הצופה הגברי אשליה של אידיאל גברי שלם וקוהרנטי, או, במילים אחרות, מייצר בשביל הצופה את הפנטזיה הגברית של זין גדול.

היחסים בין יאיר לויסמן הם יחסים דיאלקטיים המבוססים בריבזמן על דחייה ומשיכה, פחד ותשוקה. לויסמן משמש יאיר, הקצין המצטיין עם העתיד הצבאי המזהיר, מושא הערצה וחקירה, שכן הוא מקור של גבריות "נורמלית" ולכן יש ללמוד ממנו. בה-בעת, יאיר הוא גם מקור של דיכוי והתעללות נפשית ופיזית שויסמן נרתע מהם. ואילו בשביל יאיר ויסמן הוא ה"אחר", שאותו הוא רוצה לרכא ולהדחיק משום שהוא דומה לו-עצמו. בישיבה הפלוגתית אומר יאיר לחברו לפיקוד המבקש להעביר את ויסמן לפלוגה אחרת: "גם אני הייתי ויסמן כשהייתי קטן. זה לא אומר שום דבר. אתה יכול לעשות ממנו חייל על-הכיפאק". ויסמן מזכיר ליאיר גבריות פסיבית ועלובה, רכרוכית ומייללת של ימי טרום הגיוס לצה"ל, עוד לפני שעבר את מכונת החישול הצבאית. ויסמן מייצג בעיני יאיר חוסר גברי שאינו מהותי למצב הגבריות, אלא שניתן לרכאו ולסלקו באמצעות חיסון הגוף והנפש ובנייתם מחדש בדמות גבר חדש. בכך משקף יאיר את השאיפה של הציונות לבניית סוג חדש של גבריות המנוגד לגבריות הגלותית וה"נשית".

הסרט יוצר הקבלה חזותית ונרטיבית בין השניים כאשר באחת הסצנות נראים יאיר וויסמן במהלך מסע אלונקות, ממוקמים במדיום-שוט משני צדי הפריים. הם פוסעים זה לצד זה, אוחזים במקביל במוטות האלונקה, ויאיר פונה אל ויסמן ואומר: "אם אני יכול גם אתה יכול. אתה רואה, ויסמן, אם אתה רוצה אתה יכול. לאט-לאט אתה מתחיל להצדיק את הנעליים שלך". אבל ויסמן מתמוטט במהלך המסע ויאיר מוסיף: "חשבתי שאתה שווה יותר, שלא תישבר כמו איזו נקבה". ויסמן כ"נקבה" מנוגד לאידיאל הגבריות הישראלית הצבאית המבוטאת בנעלי הצנחנים. הוא חושף את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס, ובכך מעורר חרדה ומאיים על מעמדה ההגמוני של הגבריות הקונוונציונלית. ויסמן הוא הגבר שיאיר היה, אך חייב לשכוח כדי שאף הוא יצדיק את נעלי הצנחנים שלרגליו. ויסמן הוא החייל שיש לאלף אותו, או לביית אותו, ואולי אפילו להרוג אותו, כדי לשמור על הגבריות הקוהרנטית היציבה של יאיר. ויסמן, בלשונו של לי אדלמן, הוא הפנים האחרות של המגדר

הגברי הקונוונציונלי, השתקפות מאיימת שאם אי-אפשר לשנותה, אז אין לראות בה סוג אפשרי אחר של אדם, אלא לייצגו כמי שבמהותו אינו אדם כלל – במקרה של ויסמן, גבר "נשי", ומאוחר יותר בסרט – גבר מת. אלמלא כן, יאיר היה נאלץ לראות בוויסמן את השוני הפנימי המבני של גבריותו שלו עצמו. הגבריות ה"נשית" של ויסמן מאיימת בפירוק ה"אני" של יאיר באמצעות פתיחת פער אפיסטמולוגי בגבריות ההטרסקסואליות עצמה. סילוקו של ויסמן מן הזירה הדרמטית הוא מחויב נרטיבית, שכן אלמלא כן היה הסרט נאלץ להתמודד עם פוטנציאל של מערכת יחסים הומוסקסואלית בין שני הגברים. בגלל סירובו להכיר בפוטנציאל זה ובגלל המגבלות המוסדיות שבתוכן הוא פועל, נאלץ הסרט לסלק את ה"אחר" כדי לשמור על מעמדה השלם וההגמוני של הגבריות ההטרסקסואלית ולייצר סיפור של הדחקה ודיכוי של תשוקה מינית בין גברים.

מסדיזם גברי למזוכיזם גברי

בחלקו השני של הסרט, סיפור ההכחשה ההומואירוטי מעוגן במסגרת הפנטזיה המזוכיסטית של יאיר, הסובל מטראומה בעקבות מותו של פקודו, חוזר באופן כפייתי אל אירועי העבר המצערים, ממקם את עצמו בעמדה של אשמה ויסורים ומפגין חוסר והיעדר גברי. בחלקו הראשון של הסרט פנה ויסמן ליאיר בבקשה ללכת לקב"ן ובתלונה כי חבריו לפלוגה מתנכרים אליו ("יש לי בעיות. נטפלים אלי כולם"). יאיר, שהתעלם ממצוקותיו של ויסמן וראה בו פרנואיד, מוצא עצמו, בחלק השני של הסרט, בעמדה דומה, כאשר לא רק פיקודיו מתנכרים לו (באחד האימונים יורה אחד החיילים – ספק בשוגג, ספק במכוון – לעבר יאיר המתקדם לעבר מטרות הירי) אלא אף חבריו לפיקוד. הסמ"פ שלו, אלי (דב גליקמן) שתופס את עמדת הפיקוד לאחר השעייתו של יאיר, מתייחס אליו בדיוק באותו אופן שבו הוא עצמו התייחס לוויסמן: "תעזוב אותי ממך, אין לי כוח לפרנויה שלך... אם יש לך בעיות אז תלך לקב"ן". בהמשך הסצינה מתקרבת פלוגת הטייונים לעברם, כשהם צועקים בקול את שמו של ויסמן, שהפך פתאום למעין מרטיר, גיבור מרד, כמי שבשמו ובזכותו מתנהל המאבק בסמכות הפטרנלית של יאיר. הסצינה, המבטאת יותר מכל את המעמד המזוכיסטי שבו ממוקם יאיר, היא סצינת שחזור התרגיל שבמהלכו נהרג ויסמן. חוקר מצ"ח נותן בידיו של יאיר רימון ומעמיד אותו בעמדה שבה שהה ויסמן. יאיר, המחויב לחזור אל האירוע, רואה בעיני רוחו (בפלאש-בק) את רגע מותו של ויסמן. כמו ויסמן הוא משליך את הרימון ומתמוטט אל תוך חדר המוות ונזקק לטיפול רפואי. יאיר מאמץ בכפייה את עמדת הכאב והסבל של ויסמן, מזהה את עצמו עם העמדה ה"נשית" שאותה דיכא, ועכשיו חווה באופן מזוכיסטי. כדי להגביר את עוצמת הסבל המזוכיסטי, יאיר מכחיש ומשהה את אשמתו במוותו של ויסמן. הוא מנסה לבקר בבית ההורים האבלים, אבל נמלט ברגע האחרון משום שהוא פוחד לקבל אחריות על המקרה ומעדיף לייסר את עצמו מבפנים. בניסיון ביקור נוסף הוא אכן מתמודד עם המפגש עם הוריו של ויסמן, אבל משקר, מסלף עובדות, ושוב, אינו מודה

באשמה. כמזוכיסט, מכה יאיר את האב שבתוכו, היינו את דומותו למפקד הבסיס. הוא משפיל את דיוקן האב ובכך הורס את המורשת האבהית שעליה הוא נשען, ומאמץ תכונות של סובייקטיביות "נשית". כך, למשל, הוא מפריע ליחסי המין שמפקד הבסיס מנסה לקיים עם הפקידה הפלוגתית בשיחים, כאשר הוא מאיר אותו באמצעות אורות הג'יפ וחושף אותו בעמדה מבוזה ומושפלת עם תחתוניו מופשלים על ברכיו.

גם הסרט צלילה חוזרת מציג מערכת יחסים מזוכיסטית הומואירוטית דומה בין הגיבור לאדם קרוב שמת. גיבור הסרט, יואב (דורון נשר), איש קומנדו ימי, מאבד את חברו הנערץ יוחי, במהלך פעולת קרב. בנוסף לדימויים ההומואירוטיים המפארים את הסרט ולפסינציה של המצלמה מיפיו של הגוף הגברי (בפתיחת הסרט, למשל, נראים חברי היחידה בחוף הים עירומים על רקע השקיעה כשהם מתלבשים במדי צלילה חושניים) הסרט מדגיש את הקרבה האינטימית וההומואירוטית בין יואב ליוחי. לתיאור יחסיהם המיוחדים נדרש יואב לשדה סמנטי של זוג אוהבים רומנטי. לאחר לווייתו של יוחי, אומר אחד החיילים ליואב: "יוחי היה אתך יותר מאשר עם אשתו", ויואב משיב "כן, אבל אנחנו כבר לא יוצאים, גמרנו". במסיבה שעורכת החבורה "לכבוד" מותו של יוחי מתוודה יואב: "לא היה לי ולא יהיה לי חבר כמו יוחי", ומיד לאחר מכן מזמין אותו חברו להכיר זוג בנות ואומר לו, "אם אתה לא בא אני אומר להן שאתה הומו". הסרט תופס את הקשר ההומואירוטי בין הגברים כמעורר חרדה, ולכן, כדי להבטיח את ה"נורמליות" המינית של גיבוריו, הוא מחויב לקבע אותה במסגרת ההומוחברתית ההומופובית. בהמשך הסצינה יואב שר את "לא שרתי לך ארצי" ומסיים בנשיקה על שפתיו של חברו. את אותו שיר שר יוחי בקלטת שהותיר אחריו, שיואב נראה, בסצינה הבאה, מאזין לה בדבקות. בצוואתו המוקלטת מוריש יוחי ליואב חפצים, שכולם מבטאים מיניות: חבילת קונדומים ואת מירה אשתו, שהופכת ל"חפץ" מיני המועבר מגבר אחד לאחר (פרידמן 1998). ירושה זו ניתנת ליואב — המכונה על ידי יוחי "הבתול" מכפר אלול" — "בתור פרס על צניעות ובתוליות". יואב שמר אמונים — ועל בתוליו — לחברו הטוב, ובמסגרת ההקשר המיני העקבי שדרכו מיוצגים יחסיהם בסרט, הנאמנות והבתוליות האלה מקבלות גם מימד הומואירוטי. יואב "הבתול" שמר עצמו בשביל יוחי, אבל יוחי לא חזר, וההבטחה לתשוקה מינית הומוסקסואלית לא התממשה. "ירושתי" של יוחי — מירה — היא תחליף לאהבה בין-גברית שלא הוגשמה ופיצוי עליה, היא מימוש מתווך של התשוקה המינית ההומוסקסואלית שלא יכלה לבוא לידי מימוש. היחסים בין יואב למירה נראים מסורבלים, חסרי חן וכמעט נעדרים תשוקה מינית. השניים אינם נראים, לכל אורך הסרט, מקיימים יחסי מין אפילו פעם אחת. נראה כי יואב נמצא שם כדי להוציא לפועל את צוואתו של יוחי, לחבור לאהובו דרך גוף אשתו, ומירה נמצאת שם כדי לחבור לבעלה המת דרך גופו של אהובו הצעיר. המגע הבין-גברי מועדף על יואב מאשר מגע מיני עם מירה ואין זה מקרה שמיד לאחר סצינת חתונתם לא נראה החתן במיטה אם אשתו הטרייה, אלא רוחץ בעירום לצד חברו מיחידת הקומנדו.

דלז מוצא זיקה תפקודית בין מנגנון ההשהיה וההכחשה של חוק האב במזוכיזם לבין

מנגנון ההשהיה וההכחשה הפטישיסטי. הפטישיזם מוגדר באמצעות תהליך הכחשה והשהיה של נראות ההבדל. המזוכיסט אינו שולל את עולם האב או גורם לאידיאליזציה שלו, אלא מכחיש את הפונקציה האבהית והכוח הפאלי — דפוס פעולה שהוא פטישיסטי לחלוטין (Deleuze [1971] 1989, 31–32). כאמור, תהליך ההכחשה הפטישיסטי של המזוכיסט הוא כה גדול עד כי הוא משפיע על הנאתו המינית של הסובייקט הגבר. הגבר המזוכיסט מייצר את העונג המיני האמיתי על ידי הכחשת הסבל שנגרם לו, מכחיש את הסבל שהוא סופג באותו הרגע שבו הוא חווה אותו, מקפיא את מציאות העונג לכדי דימוי צילומי פטישיסטי קפוא. העונג המזוכיסטי הוא לכן, כפי שטען רייך (Reik 1962, 428), בהשהיה של הסבל והוא בא אחרי העונש ומתאפשר באמצעותו.

יואב מתכחש לאובדנו של יוחי באמצעות תפיסת עמדה מזוכיסטית והלקאה עצמית שדרכה הוא חווה את היחס ההומואירוטי לחברו. הוא מכחיש את האובדן באמצעות מערכת היחסים העקרה עם מירה, שאותה אין הוא אוהב כלל. הוא מתכחש למותו של חברו ומתענג על יסורים עצמיים באמצעות האזנה לקולו המוקלט. בדירת שתי הבחורות שאליהן הוא הולך עם חבריו לאחר מסיבת הפרידה מיוחי, מעדיף יואב להקשיב לקולו חסר הגוף של אהובו המת מאשר להיענות למין הטרוסקסואלי עם אחת הבנות המזמינה אותו למקלחת משותפת. באמצעות פטישיזציה של קול המת משהה יואב בפנטזיה את המוות והיעדר אהובו, ובכך מאריך את משך העינוג המזוכיסטי. במסגרת הטראומה ההיסטורית של מות יוחי, מחזיר את עצמו יואב וחוזר בכפייה על ידי מירה (היא מתעקשת לשמוע, שוב ושוב, את קולו המוקלט של יוחי) לעבר המכאיב ובכך חושף חוסר גברי שמנתק אותו מזרועות הפיקציה הדומיננטית. במילים אחרות, החזרה הכפייתית לעבר מלווה תמיד בהכחשת האובדן ומקבלת צורה מבנית מזוכיסטית. מירה תנסה לצמצם את מידת קרבתו לחבריו הלוחמים ואת מידת ההנאה שהוא מפיק ממנה ואף תנסה למנוע את יציאתו לפעולה צבאית מסוכנת.

מלנכוליה והזדהות מגדרית הומואירוטית

מסע אלונקות וצלילה חוזרת מייצרים ברמות שונות סיפורי הכחשה ודיכוי של תשוקה הומוסקסואלית גברית. הגיבורים מסרבים להכיר במוות ובאובדן של האדם הקרוב להם, מסרבים להתאבל עליו, דוחים את הצער והיגון, ודחייה זו מקבלת צורה מבנית של מזוכיזם גברי. ברצוני לטעון, כי ההתאבלות על אדם קרוב היתה מאלצת את הגיבורים בסרטים אלה להכיר בחשיבותו ובמרכזיותו של המת בחייהם גם בהקשר המיני. הסירוב של הסרטים להתמודד עם השכול והאובדן מוחק ומטשטש שיח חברות הומואירוטי פוטנציאלי בין גברים. קריאה חתרנית של סרטים אלה תחשוף את התשוקה ההומוסקסואלית המודחקת שהם מנסים לדכא. אבל מהו בדיוק הקשר בין הסירוב לאבל — או מלנכוליה — לבין ההומוסקסואליות המודחקת של הגיבורים?

ג'ודית באטלר (Butler 1995) מנסה לקשור בין תהליך ההזדהות המלנכולי המסרב להכיר באובדן ובין מצב תרבותי שבו ההטרסקסואליות מסרבת להתאבל, או מסוגלת להתאבל על אובדן קשר הומוסקסואלי רק בקשיים רבים. באטלר טוענת שהזדהות מגדרית נקבעת בחלקה באמצעות איסורים הדורשים אובדן של קשרים מיניים מסוימים ודורשת גם שאותם אובדנים לא יישללו ושלא יתאבלו עליהם. הנחת היסוד של באטלר היא, שכינון ההטרסקסואליות הנשית או הגברית מותנה בנטישתם וברדייתם, או בעיקולם של קשרים הומוסקסואליים ובכפייה של האיסור עליהם. האיסור על הומוסקסואליות בתרבות ההטרסקסואלית הוא אחת הפעולות המגדירות שלה ובשל כך האובדנים ההומוסקסואליים נדחים מראש. כך ניתן לצפות לצורה של מלנכוליה הרווחת בתרבות, המצביעה על הפנמה של הומוסקסואליות שלא התאבלו עליה ושלא ניתן להתאבל עליה, המהווה סוג של אבל דחוי. אחד המאפיינים המרכזיים של מלנכוליה, לפי פרויד, היא התוכחה העצמית. אדם השרוי במלנכוליה מפנה כעס כלפי ה"אחר" בעקבות עזיבתו או מותו. אבל, משום שהמלנכוליה היא אבל דחוי שלא ניתן לחוות אותו, הכעס מופנה כלפי פנים והופך לתוכחה ולנזיפה עצמית, או בניסוחה של באטלר "האגרסיה שנוצרת בגלל האובדן... לא יכולה למצוא לעצמה דרך ביטוי ולא ניתן להחציה, וכתוצאה מכך היא פועלת כבומרנג על האגו עצמו" (שם, 29). מכאן, לפי באטלר, האיסור על הומוסקסואליות מונע מראש את תהליך היגון ומעודד הזדהות מלנכולית שמפנה את התשוקה ההומוסקסואלית בחזרה לעצמה – כלומר בחזרה אל ה"אני". הפניה זו היא אותה פעולה של תוכחה עצמית ואשמה. כך ההומוסקסואליות אינה מבוטלת אלא נשמרת, והמקום שבו היא נשמרת הוא באיסור על הומוסקסואליות, או כפי שבאטלר מנסחת זאת: "אקט ההתכחשות להומוסקסואליות מחזק, אם כך, באופן פרדוקסלי את ההומוסקסואליות, אבל הוא מחזק את הומוסקסואליות ככוח ההתכחשות. ההתכחשות הופכת להיות המטרה של הסיפוק ואמצעי הסיפוק" (שם, 31).

גיבורי הסרטים מסע אלונקות וצלילה חוזרת דוחים את היגון והאבל לאדם קרוב שמת ובכך מקריבים תשוקה מינית בין-גברית ובונים אותה כתהליך הזדהות מלנכולי המפנה את התשוקה ההומוסקסואלית בחזרה אל עצמם. יאיר במסע אלונקות מכחיש את מותו של ויסמן בכך שהוא מסרב לקבל אחריות על התאבדותו. יואב בצלילה חוזרת מסרב להכיר במותו של יוחי באמצעות פטישיזציה של קולו ומערכת יחסים מתווכת עם מירה. אבל, גיבורי הסרטים נרדפים על ידי האהבה שעליה הם אינם יכולים להתאבל ובכך חושפים את עצמם לחוסר ולהיעדר גברי שאינו מאפשר להם לקיים קשר עם חוק האב והפיקציה הדומיננטית. התכחשותם לאובדן ההומוסקסואלי מפנה את התשוקה ההומוסקסואלית בחזרה לעצמה בצורת תוכחה עצמית ואשמה, המקבלת בסרטים צורה של מזוויזם נפשי. במילים אחרות, ההענשה העצמית והמזוויזם של הגיבורים הם המקום שבו הקשר ההומוסקסואלי אינו מבוטל, אלא נשמר ומקבל ביטוי. בסרטים אלה התשוקה ההומוסקסואלית מקבלת ביטוי בהכחשה שלה – בהומואירוטיות. כלומר, היחסים ההומואירוטיים בסרטי החבורה

הצבאית הגברית מקבלים צורה מבנית של פנטזיה מזוכיסטית שההכחשה וההשהיה של הסיפוק המיני מסמנת אותה.

אבל, הפנטזיה המזוכיסטית ההומואירוטית של הגיבורים היא זמנית בלבד, והם, בסופו של דבר, חוזרים לחיק ההומוחברתיות הצבאית ולמסגרת הפיקציה הדומיננטית ובכך מחדשים את הקשר הסימבולי עם הפאלוס. יאיר במסע אלונקות חוזר אל פלוגתו כדי להשתתף במבצע צבאי לאחר שההאשמות נגדו הוסרו, ויואב בצלילה חוזרת עוזב את מירה ומצטרף אל חבריו בקומנדו הימי. הגיבורים "מיטהרים" מן העמדה המזוכיסטית ההומואירוטית שבה נמצאו, וחוזרים אל החוק הפאלי ובכך מנציחים ומאשרים אותו מחדש. אבל, ניתן לשאול, כיצד בכלל מתאפשרת חזרה ו"היטהרות" זו, וכיצד היא מטשטשת את העבר הטראומטי המזוכיסטי של הגיבורים? בשני הסרטים חוו הגיבורים עונג מזוכיסטי ברמה הנפשית ולא ברמה הגופנית. אשליית הקוהרנטיות והשליטה של הסובייקט הגברי התנפצה בעקבות הטראומה ההיסטורית המזוכיסטית שהם חוו, אבל גבריותם האנטומית נותרה שלמה וחסרת ליקויים. האגו הגברי עבר תהליך התפוררות שלא התקיים ברמת הגוף. פעולת החזרה אל ההומוחברתיות היא פעולה של "תיקון" או "ריפוי" השבר של האגו הגברי, שנגרם בעקבות הטראומה ההיסטורית. ומכיוון שגוף הלוחם נותר שלם, מתאפשרת החזרה באופן לא בעייתי (ראו בנושא זה Silverman 1992, 63).

האם הרקטום הוא קבר?

אבל מהו הכוח המניע את החייל לחזור בבהילות כזו לחיק ההומוחברתיות וכיצד היא מבטאת באופן ספציפי בסרטי החבורה הצבאית הגברית? מיכל פרידמן (1998) מבחינה בתבנית חוזרת בסרטי המלחמה הישראליים, שלפיה הגבר צומח מתוך החבורה הצבאית, מנסה להתקרב לאשה, "לשונה ממנו לחלוטין", כדי להיות עמה כבן-זוג. אבל ניסיון זה מעורר בו חרדת סירוס שמגלם ה"אחר" הנשי, ולכן הוא שב לחברת עמיתיו, להיטמע בין השווים לו. פרידמן מתארת חזרה זו של הגבר אל חיק החבורה הצבאית כשלמה, חסרת קשיים ולא בעייתית. חוסר הבעייתיות נובע מתהליך אֶשְׁרֹר וחִיזוּק עצמי של הסובייקט הגברי בד בבד עם החרדה שעורר המגע עם האשה. אבל, ברצוני להוסיף ולשאול: אם חזרה זו אינה בעייתית, מדוע מלכתחילה שאף הגבר לצאת מתוך החבורה הצבאית ולהתקרב אל האשה? מהלך זה הוא ביטוי לאיום ולחרדה שקיימים במסגרת החבורה הצבאית, ושבעטיים שאף הגבר לצאת ממנה. שיבתו אל החבורה היא גם שיבה אל אותו פחד ראשוני שהניע אותו להיחלץ ממנה. הפחד הראשוני שממנו נמלט הסובייקט הגברי הוא הפוטנציאל לתשוקה מינית הומוסקסואלית, שנתפס בדמיון הקולנועי כפרוורטי וכמאיים, ושייצוגו הוויזואלי והנרטיבי הוא אקט החרירה הגופנית, או ליתר דיוק – אקט החדירה האנלית לפי הטבעת. אדלמן (Edleman 1991, 106) טוען כי חדירה לפי הטבעת נתפסת על ידי גברים הטרוסקסואלים כמבטאת הקיצונית ביותר של חרדת הסירוס. פי הטבעת פועל אצל הגברים

כפתח "טעון באופן פובי" אשר, לדעת פרויד, יש להתנכר לו באופן פעיל, אם הסובייקט הגברי אמור להיכנע לחוק הסירוס ולצו ההטרסקסואליזציה. ליאו ברסני טוען כי הפנטזיה התרבותית ההטרסקסואלית תופסת את המיניות ההומוסקסואלית כייצוג של תאוה והרס עצמי, כחוסר יכולת "לומר לא לאקסטזה ההתאבדותית שבהיות אשה" – וזאת בהתאם למשוואה העתיקה: להיות נחר (אשה) פירושו לאבד את ה"אני", להיפגע, למות (Bersani 1988, 212). קלאוס טווליט (Theweleit 1987) טוען כי במסגרת הצבא החייל מזדהה עם הגוף ההרמוני של היחידה, כדי לשכך את חרדתו מן הנוזליות וההתפרקות שמזוהים עם הנשיות והאויב. מכיוון שהנוזליות "הנשית" היא גם מקור מאיים וגם מקור חתרני להנאה ולכאב, החייל שמפנה את זעמו כלפי "האחר" מבטא את הקונפליקט לשאיפה למיזוג עצמו עם "האחר", ובהיבט, מבטא גם פחד מן ההשלכות ההרסניות של התמזגות זו על האגו הגברי. תהליך זה, שבו מאובטחת השלמות של גוף החייל, קשור גם לתשוקה ולאימה מחדירה אנלית. הפאלוס מסומן על ידי טווליט כ"ציבורי" ופי הטבעת כ"פרטי". לכן חדירה אליו מפרה את הפרטיות של הרקטום, ממזגת את הגוף עם החברתי והציבורי, וגורמת ל"דה-טריטוריאליזציה" של הגוף – אימתו הגדולה של החייל. החייל חייב לחדור לזה המאיים עליו, להביא ל"דה-טריטוריאליזציה" של גוף "האחר", למזג אותו עם החברתי, ובכך לשרת את תשוקתו (של החייל) להתמזגות עמו, ובמקביל, לחיסול האיום שהוא ("האחר") מציב ולהבטחת הקוהרנטיות הגופנית של גופו שלו: "משגל אנלי בצורתו האגרסיבית ('הרצחנית') יכול ליצור שלמות בקרב הרודף... פי הטבעת מזוהה כאתר של אגרסיה בגלל יכולתו ליצור דה-טריטוריאליזציה רחבה... לכן הוא [החייל] רודף אחריה [אחר הדה-טריטוריאליזציה] עד למיקומה הפיזי הסופי; צריך לפרק או לנטרל את האיום שבה אחרת היא באמת תקרע אותו לגזרים" (שם, 319).

החרדות והתשוקות של החייל בשדה הקרב דומות לחרדות ולתשוקות של החייל כלפי חדירה אנלית. בכך קיים קשר בין אקט הכיבוש האלים בקרב של החייל החודר לגוף האויב ככלי הנשק לבין אקט הכיבוש האלים של החדירה האנלית. במילים אחרות, החדירה לעור ולגוף היא בעלת אפקט דומה לזה של החדירה לפי הטבעת. בסרטי החבורה הצבאית-הגברית כיבוש צבאי ואגרסיה מלחמתית הן פעולות נושאות מוות שבהן גברים חודרים לגברים אחרים באמצעים שונים ובמקומות שונים בגוף. אבל החדירה לפי הטבעת נתפסת כבעלת המשמעות ההרסנית ביותר לסובייקט הגברי הקונוונציונלי. הפעולה הצבאית ותוצאותיה – הן מבחינת המנצחים והן מבחינת המנוצחים – עוברת אירוטיזציה אנלית ומדומה לאקט חודרני ממית. הרקטום נתפס בסרטים אלה כקבר, כמקום של חולניות, השפלה, סירוס, אובדן ומוות.

צלילה חוזרת מקשר באופן בולט בין הייצוג המטאפורי של חדירה אנלית המבטאת מוות וכליה לבין המלחמה והאויב החודרים ופוגעים בגוף הגברי. הסרט פותח במוותו של יוחי ש"נחדר" על ידי האויב במהלך פעולה צבאית ומת. בסצינה שלפני הלווייתו נראים חבריו שרועים יחדיו על הדשא, גופיהם מפוזרים ומוטלים ברפיון, כאילו היו מתים. יואב

מתאר בציניות את מותו הלא־הירואי של יוחי ש"צלל ולא עלה", ומוסיף: "נכנס לי המלחמה לתחת". יואב, שאיבד את חברו האינטימי, מקשר בדבריו בין מותו של יוחי במלחמה לבין חדירה אנלית לפי הטבעת. האירוטיזציה האנלית של המלחמה מקבלת ביטוי בולט כמה סצינות לאחר מכן, כאשר חברי היחידה מתאספים בדירה של בחורות שהכירו בפאב. אחת הבחורות, לבושה בתחתונים, מתקרבת לעבר יואב בתשוקה, תופסת אותו מאחור, והוא, מבוהל ומופתע, אוחז בזרועה ומטיל אותה באגרסיביות של הרצפה ואומר: "אל תבואי אלי אף פעם מאחורה — זה מסוכן". החדירה מאחור של האויב הגברי, שהרגה את חברו, מעוררת את חרדתו כשהיא מגולמת בדמותה של האשה. בין אם החודר, או המאיים בחדירה מאחור, הוא גבר או אשה, חדירה אנלית מסומנת תמיד בפוביה עזה, על גבול ההיסטריה, של הסובייקט הגברי ההטרסקסואלי. כדי להגן על עצמו מפני חדירה אנלית, חייב החייל להקדים ולחדור אל האויב. המשוואה פשוטה: אם אתה לא חודר — אתה נחדר. במסיבה שנערכת אחרי הלווייתו של יוחי, מוזמן יואב להכיר שתי בחורות וחברו קורא לעברו: "תסתער על הרחם". אם יואב לא יסתער ויחדור, מאיים חברו, "אני אומר להן שאתה הומו". הסרט מסע אלונקות משרטט דפוס דומה של חרדה הטרסקסואלית מפני חדירה אנלית. ברצוני להראות כיצד חרדה זו מיוצגת כאן לא רק במסגרת הנרטיב, אלא גם כיצד התת־מודע ההומופובי של הסרט מעצב את הצורה הקולנועית עקב חרדה זו. ההתייחסות הראשונה של החיילים לגופו ה"נשי" של ויסמן מבוטאת בהערות המופנות לגבי אחריו. הסרט מקשר בין התאבדותו ומותו של ויסמן לבין חדירה לפי הטבעת, שנתפסת כאקט ממית. לאחר שביקרו בבית הוריו נראים מפקדיו של ויסמן "חוגגים" את מותו בשתייה ואחד המפקדים מספר: "אצלנו בפלוגה אחד התפשט, עלה על הצריף של הפלוגה, לקח מקלעון, דחף לעצמו בתחת ולחץ". הסרט, אם כן, תופס את מותו של ויסמן כמוות "נשי", לא הירואי, משפיל ומבזה ומקושר בצורה ישירה לחדירה לפי הטבעת.

בתארו את התפיסה ההומופובית של "הארון" ההומוסקסואלי, טוען ד.א. מילר (Miller 1991), כי "הארון" לא צריך להיות מובן רק כמקום הטרסקסואלי-הומופובי עבור הומוסקסואליות, אלא גם כמקום של תשוקה הטרסקסואלית הומופובית להומוסקסואליות. הצופה הגברי מתאוה לחזות בספקטקל של המין ההומוסקסואלי — המתבטא יותר מכל בחדירה לפי הטבעת — אבל, בה־בעת, מפחד לראותו. התשוקה לחזות במין ההומוסקסואלי מסופקת על ידי הקולנוע, אך חייבת להיות מסורבת בעת ובעונה אחת. החרדה הגברית ההטרסקסואלית מחדירה אנלית המסומנת ועוברת רגיעה באמצעות מותו של ויסמן, מיוצגת לא רק בנרטיב, אלא גם באמצעות הצורה הקולנועית; או באופן ספציפי יותר, באמצעות השימוש בעריכה ובתנועות מצלמה בסרט. שתי סצינות מרכזיות — האחת סצינת ההתאבדות של ויסמן, השנייה סצינת השחזור של ההתאבדות על ידי יאיר — מסגירות באמצעות השימוש השונה שנעשה בהן במבט הקולנועי את ההתייחסות ההומופובית למוות של ויסמן המדומיין כאקט חדירה אנלית. סצינות אלה משרתות את תפיסת "הארון" ההומוסקסואלי של הצופה ההטרסקסואלי-ההומופוב שמילר הצביע עליה.

כבר בתחילת סצינת ההתאבדות, מוצג דימוי של חדירה וכיבוש: מדיום שוט של חיילים היורים במרגמות פאליות אל עבר פתח אפל ומעלה עשן של חדר בטון. המצלמה עומדת מחוץ לחדר ומצלמת בלונג-שוט את ויסמן, שנדרש לזרוק רימון חי אל תוך "החור האפל" של החדר, ולאחר שמיעת הפיצוץ להיכנס ולטהר את המקום. הדיאלוג בין יאיר לויסמן מצולם בקלוז-אפ, בעריכה מהירה של שוט/ריוורס שוט, כאשר הרקע מאחורי ראשו של יאיר הוא מדבר מוצף באור יום, ואילו הרקע מאחורי ראשו של ויסמן הוא החור האפל והמעושן של פתח החדר. בשל האופן שבו הועמד ויסמן בסצינה, הוא מזוהה עם הפתח/חור אפל של החדר — החור שיהפוך בהמשך לקבר שלו, כאשר הוא ישליך את עצמו על הרימון. לאחר אקט ההתאבדות, עומדת המצלמה מחוץ לחור השחור של החדר ובוהה בו באריכות ממרחק. המוות של ויסמן, שקיבל דימוי מילולי של חדירה התאבדותית לחור האפל של הגוף הגברי — לפי הטבעת — נתמך עתה על ידי דימוי ויזואלי של חור אפל המסומן במוות, וזאת כהתאם לדימוי של פי הטבעת כקבר — קברו של הגבר ה"נשי". בסצינה שלאחר ההתאבדות נראים יאיר, הרופא הצבאי ומפקדים אחרים בוחנים את גופתו של ויסמן, כשחיילי הפלוגה מציצים במתרחש מבעד לחלונות המסורגים של החדר. הסצינה כולה ערוכה בקאטים מהירים של תצלומי קלוז-אפ — של אלה הנמצאים בחדר ושל אלה העומדים מחוצה לו — המביטים על הגופה המבוותרת והחתוכה של ויסמן. הסרט אינו מראה את מושא מבטיהם של הנוכחים — את הריוורס שוט — כלומר את הגופה השסועה, ומסתיר אותה ממבטו של הצופה. שבירת הטכניקה החריזתית של השוט/ריוורס שוט חושפת את עצם נוכחותו של הקאט ושל העריכה הקולנועית.¹⁸ הקאטים/חיתוכים/חורים בגוף החייל המת. במילים אחרות, נאמן משתמש במכניזם הקולנועי של הקאט/חיתוך, מבליט את החור/חיתוך בגוף הסרט, כדי להסתיר את החור/חיתוך בגופו של ויסמן — את פי הטבעת. בהקשר זה מהדהדים דבריו של הרופא הצבאי שקובע את מותו של ויסמן: "טוב, אתה יכול לסגור". מהו הדבר הפתוח שאותו מבקש הרופא הצבאי לסגור? את שק המתים, או גם את "הפתח" הפוכי המאיים בגוף החייל? דברי הרופא מבטאים את תשוקתו של הסרט להעלים ובכך "לסגור"

¹⁸ השוט/ריוורס שוט היא מוסכמה צורנית של הקולנוע הקלאסי, שבה השוט הראשון מראה את שדה הראייה ומופרד בקאט משוט עוקב המראה את הסובייקט המביט בשדה זה. טכניקת השוט/ריוורס שוט מנסה לספק את הדרישה הפסיכולוגית-קוגניטיבית של הצופה לדעת מיהו בעל המבט. כיוון שחריזה או מוסכמה צורנית זו תואמת את פסיכולוגיית הצפייה, הצופה אינו מבחין בקאט המפריד בין השוטים. השוט/ריוורס שוט היא אחת הטכניקות הקולנועיות המהוות את פעולת ה"סטור", ה"איחוי" הקולנועי — פעולה של המנגנון הקולנועי המייצר אשליה ויזואלית של גוף טקסט קולנועי "מאוחד" והומוגני המסתיר את ההטרוגניות החומרית שלו (קרעי שוטים ה"מחוברים" בקאט). אבל כאשר המוסכמה הצורנית של השוט/ריוורס שוט מופרת — כלומר, אנו רואים סדרת שוטים של סובייקט מתבונן, אך אינו רואים את מושא מבטו — מעורעת ההתאמה בין הצורה הקולנועית לבין פסיכולוגיית הצפייה, והקאט, ה"חיבור" בין השוטים, הופך גלוי לעין הצופה. לסיכום מצוין על פעולת ה"סטור" הקולנועית ראו Silverman [1983] 1992.

את אותו "הפתח" הפובי/פי הטבעת באמצעות שולחן הניתוחים של העריכה הקולנועית. השימוש במכניזם הקולנועי מדגים את תפיסת "הארון" שניסח מילר: הסצינה מכריזה על הסיכוי הפנטסמטי-דמיוני לחזות במין ההומוסקסואלי המבוטא בחדירה לפי הטבעת; אך, בעת ובעונה אחת, באמצעות השמטת השוט של הגוף החתוך, מסרבת העריכה לרצון זה וכופה את האיסור לחזות בספקטקל של מין זה.

סצינת השחזור מצולמת וערוכה באופן שונה לחלוטין מסצינת ההתאבדות. בסצינה נראים יאיר וחוקר מצ"ח מנסים לשחזר את רגע ההתאבדות של ויסמן. השוטים הקצרים, המופרדים בקאט בסצינת ההתאבדות, נעלמים בסצינת השחזור לטובת תנועת מצלמה מפותלת ואיטית בשוט ארוך (ליתר דיוק, שני שוטים שהחיבור ביניהם מטושטש על ידי תנועת המצלמה). המצלמה מתחילה את מסעה בחדר שנוקה לאחר מותו של ויסמן, מביטה באיטיות על הקיר, על הרצפה המפויחת, יוצאת בדוליאאוט מן החדר, חולפת על פני הכניסה, חושפת את חוקר מצ"ח ואת יאיר, הממוקמים בעמדות הפוכות לאלה שמוקמו בהן יאיר וויסמן בסצינה הקודמת (יאיר עומד במקום שבו עמד ויסמן והחוקר עומד במקום שבו עמד יאיר בסצינת ההתאבדות). המצלמה מתקרבת אל השניים, עוקבת אחר יאיר, שמחקה את אקט ההתאבדות של ויסמן, נכנסת אחריה באיטיות לחדר, ומראה אותו כשהוא משתער על הרצפה בפסוק רגליים.

האתר שבו היתה שרועה גופת החייל החתוכה — שהוא האתר שבו היה נוכח הספקטקל של המין ההומוסקסואלי — נחשף עתה לעינינו (במילים פשוטות, הסרט מראה לנו עכשיו את הריוורס שוט שהושמט מעינינו בסצינה הקודמת). אבל המצלמה בשוט ארוך מראה לנו חדר ריק; המצלמה דואגת להראות לנו שהמין ההומוסקסואלי לא קיים, שאין מה לראות, שאין שם שום דבר. יאיר מזדהה ומזהה את עצמו עם מותו של ויסמן, עם המוות הפנטסמטי בחדירה לפי הטבעת, כשהוא שוכב על הרצפה ומפסק את רגליו. אבל מכיוון שהמצלמה וידאה וביססה את העובדה שאין שם שום דבר, הסרט אוסר ומסרב לאפשר הזדהות כזו בין שני הגברים. הצורה הקולנועית הארוכה — שוט ארוך ללא חיתוכים/חורים — משמשת עכשיו את הבימאי להסתרת החור שנחבא בין רגליו של יאיר. גם כאן, בדומה לסצינת ההתאבדות, ניתן תפקיד לרופא הצבאי הבודק כעת את גופו של יאיר. הרופא שואל אותו להרגשתו והוא עונה "שום דבר", אותו "השום דבר" שהבימאי דואג שנראה באמצעות הפיקוח של המצלמה.

הסרטים מסע אלונקות וצלילה חוזרת בונים באופן דיסקורסיבי את הגורמה הגופנית והמינית ההטרוסקסואלית של גיבוריהם באמצעות דחיית ה"אחר" וסילוקו מן המרחב ההומוחברתי. מושאי התשוקה האבודים של הגיבורים בסרטים אלה מסומנים כ"מוקצים"¹⁹ (abjects) מעצם היותם מתים, גופים שנחדרו על ידי המוות, חדירה ממיתה שמסומנת

¹⁹ מיכל פרידמן (1998) מתארת את העיסוק הכפייטי של גברים בקולנוע הישראלי ב"מוקצה", בהפרשות הגוף למיניהן, כסימפטום לדחייה ולאימה מגוף האשה ומקיום יחסי מין בוגרים. ניתן להוסיף לטיעונה של פרידמן גם את הדחייה מן הגוף הגברי ה"נשי" ומיחסים ההומוסקסואליים.

כחדירה אנלית. באמצעות תהליך דיסקורסיבי סדרתי הישנותי זה "מאמץ" הסובייקט ההטרסקסואלי את הגוף והמין שלו תוך שהוא מונע, או דוחה, גופים מיניים אחרים (Butler 1993). אבל דווקא הדרישה העקבית של הצו ההטרסקסואלי לכוון את הסובייקט "הנורמלי" באמצעים דיסקורסיביים סדירותיים של הרחקת הגופים ה"מוקצים" מעידה על חוסר היציבות והנזילות המבנית של הגוף ההטרסקסואלי.²⁰ כלומר, הסרטים מנסים לכוון את הגוף ההטרסקסואלי הקוהרנטי של גיבוריהם באמצעות סילוק של הגוף המאיים לעורר תשוקות הומואירוטיות, והרחקה זו של הגוף ההומוסקסואלי מבוצעת באמצעות אקט סדיסטי ואגרסיבי של חדירה אנלית, המבטיח את השלמות והיציבות הפיזית-המינית של גוף הגיבור ההגמוני, ומגן עליהן. לכן, אני טוען, שהתשוקה החוזרת ונשנית לסמן ולדחות את הגוף באקטים אנליים הומוסקסואליים מבטאת את ההזדקקות של התרבות ההטרסקסואלית לאותה התנהגות סדיסטית כדי לייצר גבריות "נורמלית" הומופובית. ויותר מכך, תשוקה זו מבטאת את הפעולות הסדיסטיות האנליות ההומוסקסואליות שטבועות באופן מבני גם בגבריות ההטרסקסואליות. הסרט מסע אלונקות מעיד על כך שהתרבות ההטרסקסואלית דוחה את מה שמסומן כ"הומוסקסואלי" וכמאיים על הסדר הגברי ההטרסקסואלי בדיוק באותה דרך שבה היא מזהה את ההומוסקסואליות עצמה. הגבריות ההומופובית, שעצם כינונה מותנה בדחייה אנלית, מחויבת להכחיש תנאי זה ולהגביל אותו באופן ייחודי רק לגבר ה"נשי", ההומוסקסואל. אלמלא כן, הגבריות ההטרסקסואליות היתה מחויבת להכיר בדחייה זו כבתשוקתה הפנימית שלה עצמה, ובכך היה מתערער מעמדה ההגמוני.



ללא-כותרת. עדי נס, 1999. צילום צבע

²⁰ ג'ודית באטלר טוענת כי "הסובייקט [ההטרסקסואלי] נבנה באמצעות כוח הרחקה ודחייה, אשר יוצר תחום שהוא חיצוני לסובייקט [אבל] אחרי הכל הוא 'בתוך' הסובייקט כבסיס הדחייה שלו עצמו" (Butler 1993, 3).

המסך הקרוע

ייעוצג שונה של מזוכיזם גברי הומואירוטי מופיע בסרט אחד משלנו. בניגוד למגמה ששורטטה בסרטים מסע אלונקות וצלילה חוזרת, בסרט זה, המסופר מנקודת מבטו של החייל שהוקע מן העולם הנרטיבי המתקיים בסוג הראשון של הסרטים, הסובייקט הגברי מוכן לשאת סבל מזוכיסטי, נפשי וגופני כאחד, בניסיון לממש את תשוקתו ההומואירוטית לחבריו לקבוצה. גיבור זה ממקם את עצמו בעמדת קורבן מזוכיסטי "נשי"; הוא מקריב במודע את גופו לסירוס ולחדירה של גברים אחרים כדי לבטא את חוסר האפשרות של מימוש פנטזיות הומוסקסואליות במסגרת הפטריארכלית הדכאנית של הצבא. גיבור זה אינו חרד מן ההשלכות ההרסניות של החדירה הגופנית, הוא חותר להצגת הכניעות וההתמסרות לשליטה של הגבריות, חוגג את הסיכון המיני שבאובדן "האני". בעצם הקבלה מרצון של יסורים גופניים ונפשיים מציג הגיבור המזוכיסט את גופו כספקטקל למבט של "האחר", חושף את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס ובכך חושף את הגבריות הפאלית כאקט פרפורמטיבי, כהתחזות וכהעמדת פנים. הגיבור המוכן להיחדר ולשאת את הכאב הפיזי המזוכיסטי, את התשוקה שלא מגיעה לסיפוק, חורט, למעשה, על גופו את עצם הגבול ההומואירוטי, את חוסר היכולת לממש תשוקה מינית בין גברים במסגרת החבורה הצבאית הגברית. העור, או משטח הגוף הגברי, הופכים למקום שבו נרשמים החוקים, הדרישות והאיסורים הדיסקורסיביים של התרבות ההטרנסקסואלית המכוננים את הסובייקטיביות והזהות הגברית; העור הופך למקום שבו נחקקת התשוקה המינית כאפקט של שטח, כפרקטיקה סימונית דיסקורסיבית הנכפית באמצעות נורמות כוחניות רגולטיביות. העור הפרוץ והלא-מאוחד של הגוף הגברי בסרטים אלה חושף את עצם היותו חומר אורגני המשמש כגבול המפריד בין הפנים הכאוטי של הגוף לבין החוץ המסודר והמתוכנן. פריצה של הכאוס הפנימי החוצה, אל פני השטח, מערערת את היציבות של הסובייקטיביות הגברית ומציגה אותה כנזילה ולא יציבה. החתך, הפצע או הצלקת בעור הם מיטונימיות לסובייקטיביות גברית נזילה, שלא מתאחה ושלא מעוניינת להתאחות. בכך מייצרים הגיבורים על משטח גופם דיסקורס חתרני המערער את רעיון המיניות הגברית כזהות יציבה, "טבעית" וקוהרנטית ומציג אותה, תחת זאת, כאקט ביצועי פרפורמטיבי, כנזילה, כלא-יציבה וכתונה באופן תמידי לשינויים.

הסרט אחד משלנו וסרטים אחרים כמו חימו מלך ירושלים וחייל הלילה, המציגים גוף גברי "לא-מאוחד", חושפים באופן ביקורתי לא רק את עצם הסובייקטיביות הגברית כאקט פרפורמטיבי, אלא גם את האופן שבו האפרט הקולנועי מייצר באמצעות פעולת ה"סוטור" ("איחוי") אשליה ויזואלית של גוף "מאוחד" ושלם. העור המבוקע בסרטי החבורה הצבאית מייצג את הגבול המטושטש שבין הייצוג והסימון לבין הדבר "האמיתי", בין הפיקציה לבין "הממשות". העור הופך למעין מטאפורה לקולנוע, או באופן ספציפי יותר, מטאפורה למסך הקולנוע, שעליו נחקקים, או מוקרנים, הדימויים השונים של הגבריות. מסך הקולנוע הוא המקום שבו מביט הצופה באשליית עולם אחדות, דמוי מציאות, המיוצר על ידי האפרט

הקולנועי — עולם המורכב מאלמנטים פרגמנטריים, משוטים בודדים המופרדים בקאט. כך הגוף המוצג על המסך הוא, למעשה, גוף פרגמנטרי ה"מאוחה" באמצעות התחביר הקולנועי לכדי אשליית גוף הומוגני ואחדותי. הסרטים המציגים את הגוף הגברי הלא-מאוחה, את העור כמקום שבו נרשמת הזהות באופן פרפורמטיבי,²¹ חושפים לא רק את התיאטרליות של הזהות הגברית, אלא גם את אשליית הייצוג "המאוחה" והשלם של הגוף הגברי שמייצר הקולנוע. סרטים אלה, שמציגים את היותה של הזהות אפקט הנרשם באופן דיסקורסיבי על העור, ומדגישים את משטח הגוף הלא-מאוחה והמסורב להתאחות, מנסים להסב את תשומת לבנו לעצם ההפקה הקולנועית המייצרת באופן דיסקורסיבי אשליה של סובייקט גברי יציב וקוהרנטי. במילים אחרות, העור הקרוע של הגוף הגברי חושף את עצם היותו מטאפורה ל"עור הקרוע" של "גוף" הסרט.

"אצלי הכאב קשור רק לאהבה" — אחד משלנו

אחד משלנו מסופר מנקודת מבטו של רפא (שרון אלכסנדר), חוקר מצ"ח שנשלח ליחידת צנחנים בשטחים הכבושים כדי לחקור פרשת רצח של ערבי, שנורה לאחר שביצע פיגוע חבלני שבמהלכו נהרג אחד החיילים. בהגיעו הוא פוגש את יותם (אלון אבוטבול), היום מ"מ היחידה ובעבר חברו לטירונות, המבשר לו כי החייל שנהרג הוא אמיר (דן תורן) — חברם המשותף מתקופת הטירונות. מכאן מתחלק הסרט לשניים. החלק הראשון מהווה פלשבק של זיכרונותיו של רפא מתהליך התגבשות אחוות הלוחמים בטירונות. במרכזו מתואר מקרה שבו הוא צילם את מפקד הפלוגה האימתני (שאול מזרחי) — הידוע גם בכינויו "המלאך הלבן" — מחרבן בין השיחים. רפא הופך את הצילום לתג יחידה שאותו עונדים החיילים המלגלגים על סמכות מפקדם. "המלאך הלבן" מגלה את מעשה ההתרסה ודורש את הנגטיבים ואת הסגרתו של הצלם האנונימי. החיילים מפגינים תמיכה ברפא ומוכנים לקבל על עצמם עונש קולקטיבי. אבל הסולידריות הגברית של החיילים נסדקת במהרה, טרוניות והאשמות הדדיות חולפות בין החברים, רפא מוקצה מן הקבוצה ונדרש להסגיר את עצמו, אם כי אינו מעז לבקש ממנו בצורה מפורשת לעשות כן. המקרה מסתיים בהלשנה אנונימית החושפת את זהותו למפקד, ורפא, לאחר שהמפקד התעלל בו, מגיש בקשה לעבור מן היחידה. בחלק השני של הסרט נכרכים גילויי הצער והכאב על מות החבר המשותף, חקירתו של רפא את פרשת רצח המחבל וחשיפת השקר העומד בבסיסה עם גילויי האהבה ואשמה הדדית במסגרת החברות הצבאית, בדיקת עמידותם ותקפותם של הרגשות האלה וחשיפת השקר העומד בבסיסם.

הפסיכודינמיקה הבין-גברית בסרט — בין שלושת החברים בעיקר, אך גם בין יתר חברי הקבוצה — מתובנתת במסגרת יחסים מזוכיסטיים. בחלק הראשון של הסרט,

21 על הזהות המינית והמגדרית כאקט פרפורמטיבי ראו Butler 1990.

עוברים החיילים סדרות אימונים מפרכות, שבמהלכן מותקף גופם ומעונה באמצעים פיזיים ופסיכולוגיים והם נדרשים להפגין שלמות ושליטה גופנית. מטרתם של העינויים היא להכניע את גוף החייל, שלב אחר שלב, כדי לייצר גוף גברי, מאורגן, קוהרנטי, קשיח ופאלי, הלומד להפיק הנאה מן הסבל. המוטו של החיילים — "כולם בשביל אחד, אחד בשביל כולם" — מושמע כבר בשוט הראשון, בפלשבק שבו נראים החיילים מותשים, חבולים כשהם סוחבים את חבריהם על גבי אלונקות. ההתמסרות המוחלטת של החיילים ונכונותם להקריב את גופם, לפגום ולהרוס אותו למען חבריהם, מלווה תמיד בהנאה מן הכאב והעינוי והקיטורים והרטינות במהלך המסע רק מחזקים אותה. שיאה של הנאת הכאב מתבטאת בשאגת עונג הסבל שמשמיע יותם בסוף הסיקוונס. אבל זעקה מזוכיסטית זו אינה משתווה לעונג המזוכיסטי שחוזה רפא, שלמרות ההקאות והבחילות שתוקפות אותו במסע, ממשיך בנתיב היסורים. העינויים והאימונים מכניעים את גופו של הלוחם ומכריחים אותו לייצר כוח לחימה, או, כפי שניסח זאת פוקו — "המבנה של הגוף ככוח עבודה אפשרי רק אם הוא נתפס כמערכת של דיכוי... הגוף הופך לכוח יעיל רק אם הוא גם גוף יצרני וגם גוף מוכנע" (Foucault 1979, 26). יותר מכך, הסבל הגופני גם מכונן את הקשר ההמומחברתי הצבאי, המהווה תנאי להפיכת גוף החייל למכונת לחימה אפקטיבית.

ההנאה מן ההרס המזוכיסטי של הגוף מותקת בסרט גם להנאה הומואירוטית גברית. הסרט בונה, לכל אורכו, זיקה בין דימויי הרס גופני ונפשי מזוכיסטי לבין הנאה הומואירוטית, הן ברמת הנרטיב והן ברמת המבע הקולנועי. בסיקוונס האימונים, למשל, נראים החיילים מבצעים שכיבות שמיכה במאמץ פיזי רב, כאשר הם נושאים על גבם את חבריהם. ההנאה ההומואירוטית המזוכיסטית נתבעת מן החיילים באופן ישיר כאשר פוקדים עליהם לחייך תוך כדי מאמץ. גם כאן נשמע המוטו של הסרט, המכונן את הקשר הבין האחוזה הגברית הצבאית לבין המזוכיזם של הגוף הגברי. יחסים אלה בולטים במיוחד בין שלושת גיבורי הסרט. סצינה שעוקבת אחר סיקוונס האימונים, מראה את השלושה ישנים באוהל צר, מוארים בתאורה אפלולית, גופיהם דחוסים אחד בתוך האחר, כאשר יותם מוצץ את אגודלו במעין מחווה אורלית. בסצינה אחרת, המשחזרת סיטואציה דומה, המוארת ומצולמת באותו אופן, קורא יותם חומר העוסק בתורת לחימה כשהוא מוותר על שעות השינה הספורות שנותרו לו. רפא, במחווה חברית מזוכיסטית, מוכן אף הוא לוותר על הנאת המנוחה כדי לעזור לחברו ולבחון אותו. הזיקה בין האימון הצבאי המזוכיסטי לבין יחסים הומואירוטיים בולטת במיוחד בסצינה שבה מבקרים אותו אמיר ויותם בבית החולים לאחר שעבר עינויי גוף על ידי "המלאך הלבן". בסצינת האימונים שנראתה קודם לכן, קיבלו החיילים תדריך לכיבוש יעד מבוצר על לוח שעליו הודבק צילום גוף נשי עירום — כלומר, הכיבוש הצבאי הוצג כאנלוגי לכיבוש מיני. בסצינת הביקור בבית החולים משחזרים רפא ואמיר את מה שלמדו במסגרת האימונים ופורצים לחדרו של רפא במעין חיקוי פרודי של חדירה ליעד מבוצר וכיבושו. הפעם הכיבוש אינו כיבוש גברי של הגוף הנשי, אלא כיבוש גברי של גבר אחר. כיבוש היעד אינו מסתיים בפיצוץ ובמוות, אלא בנשיקה ארוכה מלאת תשוקה

שיותם מצמיד לשפתיו של רפא. יותם מזהה את רפא כאשה ופונה אליו בלשון נקבה: "מה שלומך?" ואחר כך מוסיף בקול נשי: "אני נורא מתגעגעת". בהמשך יודיע רפא כי הוא עוזב את הפלוגה. יותם ההמום מעזיבתו הפתאומית של חברו האינטימי פורץ בנאום משולהב: "זה לא הזמן לפרוש עכשיו, רפא. חודש לפני הסוף. אתה יודע מה מחכה לנו, איזה ביצועים, איזה משימות... הארון שלי נראה ריק בלי כל הסמרטוטים שלך. אתה יודע מה, הביצים שלי מתגעגעות לברך שלך...". יחסים הומואירוטיים במסגרת החבורה הצבאית מובנים בסרט במסגרת יחסים מזוכיסטיים, כשם שיותם בדבריו מקשר בין אימונים צבאיים שהיה רוצה לחוות עם רפא — קרי, בין חוויות מזוכיסטיות של הרס הגוף — לבין רגשות הומואירוטיים שהוא חש כלפיו.

גופו של רפא הופך בסרט למשטח שעליו נרשמות ההנאות המזוכיסטיות ההומואירוטיות של חבריו לפלוגה. הוא חורט בכאב על גופו את תשוקתו לקיים יחסים הומואירוטיים עם חבריו האינטימיים, מייצר על בשרו שיח גופני חתרני, החושף את חוסר האפשרות לקיים קשר מיני בין גברים במסגרת ההומוחברתית הצבאית, רושם על עורו את עצם הגבול ההומואירוטי. גופו והתנהגותו נתפסים כ"נשיים" משום שאינם עונים על הדרישות המסורתיות מן הגבריות. הוא בעל גוף רך ורפוי, המובחן מגופו השרירי והמתוח של יותם כאשר באחת הסצנות בסרט, הוא מתקפל בתגובה לבעיטת "המלאך הלבן" בבטנו, בניגוד ליותם שמפגין קשיחות וחוסן גופני בסיטואציה זוהה. כושרו הלקוי גורם לסובבים אותו לזהותו כ"נשי". הוא מקיא במהלך מסע האלונקות וכאשר הוא חוזר למחלקה, קוראים לו חבריו, "רפא, אחותי, הכל בסדר?" ה"נשיות" של רפא מקושרת ישירות למחלתו, כפי שהשיח הרפואי של המאה ה-19 והמאה ה-20 קישר בין גבריות "נשית" לבין מחלה (Gilman 1993). גם "המלאך הלבן" משתמש בדימויים נשיים כדי לתאר את גופו ותנועותיו של רפא כשהוא אומר לו: "בפקודה קום אתה מזנק לעמידה ובפקודה שכב אתה חוזר להשתטח כמו צנחן ולא כמו קוקסינל בסוף יום העבודה שלו בחוף תל ברוך".

אבל, רפא, בניגוד לשאר חברי הפלוגה, אינו רק קולט פסיבי של גירויים חיצוניים שמייצרת המערכת הצבאית כדי לכונן את גופו של הסובייקט הגברי כמכונת מלחמה; רפא הוא גם סובייקט דינמי בצורך שלו לתבנת מערכות, ליצור את העולם החיצוני בדימוי שלו-עצמו. הוא מכונן את היחסים בינו לבין חבריו ובינו לבין מפקדו בהתאם לפנטזיה המזוכיסטית ההומואירוטית שלו. הוא מייצר את החוויה המזוכיסטית הגדולה ביותר לחבריו לפלוגה כאשר הוא מצלם את "המלאך הלבן" מחרבן ובכך מבצע את הציווי המזוכיסטי של השפלת דיוקן האב — הכחשה והשהיה של החוק הפאלי — שמקבלות גם ביטוי מטריאלי באמצעות התצלום הפטישיסטי. החבורה הגברית מוכנה לעמוד מאחוריו ולסבול יסורי גוף נוראיים, חוסר שעות שינה, עד להתמוטטות פיזית ונפשית של רבים מהם. התצלום הופך לתג היחידה הסודי של החיילים, המקיימים מעין תא מחתרתי היוצא נגד חוקי הגבריות של האב הצבאי. טקס ענידת התגים מתרחש באוטובוס, לא לפני שהסמכות האבהית של "המלאך הלבן" מסתלקת. יותם עומד בקדמת האוטובוס כשהוא מחופש ל"מלאך הלבן" (מרכיב

משקפיים כהים, מגבת לצווארו ומקל בידו) ומחקה את קול האב הסימבולי. באמצעות המסכה הפטישיסטית הוא שם ללעג את דימוי האב בסימבולי, ובהבעת, מבזה ומשפיל את דמותו-שלו. לפקודתו של יותם, הופכים החיילים את תגי יחידת הצנחנים וחושפים במקומם את דימוי האב המושפל. הדימוי המזוכיסטי שיצר רפא מתווך בין המבטים של החיילים, שמתבוננים עתה זה בזה. וכך מכונן רפא ומגדיר באמצעות מבטו ה"נשי" המזוכיסטי את הקשר הגברי של החבורה הצבאית, בהתאם לפנטזיה המזוכיסטית שלו.

"המלאך הלבן", כאב סדיסטי, הוא בעל סופר-אגו חזק המייצג את החוקים הדכאניים של המוסד הצבאי, העסוק בהגדרת גבריות "תקנית" ו"נורמלית" ובהדחקה ובסילוק של "הנשי".²² כסדיסט, ל"מלאך הלבן" אין אגו זולת זה של קורבנותיו – ולראיה אין לו אפילו שם שיגדיר את ה"אני" שלו, אלא רק כינוי שהעניקו לו חיילי היחידה. לעומתו, רפא, כמזוכיסט, הוא חסר סופר-אגו, והוא מגחיק את ה"מלאך הלבן" כדי שישרת את מטרות האגו שלו ואת ההשלכות המזוכיסטיות שנובעות מכך. פעולותיו של רפא נועדו לערער את מעמדו הסמכותי של ה"מלאך הלבן", וכך גם ההומור החתרני שלו – מה שמביא את ה"מלאך הלבן" לומר: "אתה יודע מה יהרוג אותך – ההומור המחורבן שלך, עם העזרה הדרושה ממני". אבל מה זה אם לא משאלתו הנשגבת של המזוכיסט!

מבטו ה"נשי" של רפא חושף את חוסר החפיפה בין הפין לפאלוס ומאיים על ה"מלאך הלבן" המסתיר את מבטו מבעד למשקפיים שחורים. כשרפא נועץ בו מבט הוא צווח עליו "עוף לי מהעיניים! טוס לי מהעיניים". המצלמה של רפא היא אובייקט המסמן את פעולת המבט של רפא ואת פעולת המבט של הקולנוע, של הסרט המסופר מנקודת מבטו של רפא. המבט הסדיסטי של ה"מלאך הלבן" הוא זה ששלט בסרטי החבורה הצבאית האחרים (יאיר במסע אלונקות) כך שהסרט לא רק משפיל את מי שהיה הגיבור ההגמוני, אלא אף שולל ממנו את מבטו, וכותב מחדש, באמצעות המבט של ה"אחר", את הנרטיב של החברות הגבריות הצבאיות כנרטיב הומואירוטי. השמדת המצלמה של רפא על ידי ה"מלאך הלבן" היא ניסיון נואש של האב להשמיד את מבטו החתרני של בנו המורד. אלא שהמצלמה משמשת את רפא רק כהחצנה של תפיסת עולמו המערערת, ולכן, כאשר ה"מלאך הלבן" שואל אותו אם נותרו עוד תמונות ונגיטיבים, עונה רפא: "רק מה שנחקק בזיכרון". אין זה מקרה שיותם ואמיר קונים לו בביקורם בבית החולים מצלמה חדשה – וכך מחזירים לו את המבט שנשלל על ידי האב הסימבולי.

²² בניגוד לפרויד המציין את הסופר-אגו של הסדיסט כחלש ואת האגו שלו כחזק ואת המזוכיזם כסובל מסופר-אגו כוחני ומאגו חלש – טוען דלו שהאגו של המזוכיסט נרמס רק לכאורה על ידי הסופר-אגו. דלו מבחין בהתרסה של האגו המזוכיסטי הטוען, כביכול, לחולשה, כשלמעשה מדובר בטקטיקה של המזוכיסט שבאמצעותה הוא מוביל את המענה לבצע את התפקיד שהוא מייחל לו. דלו טוען שאם חסר דבר למזוכיסט, הרי זה סופר-אגו ולא אגו. לסדיסט אין אגו מלבד זה של קורבנותיו. כסופר-אגו טהור הוא מפעיל את כוחניותו ויכול לתת ביטוי למיניותו רק ברגע שבו הוא מפעיל את כוחו על אובייקט מיני חיצוני (Deleuze [1971] 1989, 81–91).

עם זאת, אין להבין את היחסים בין ה"מלאך הלבן" לרפא כמספקים את ההנאה האירוטית המזוכיסטית, או הסדיסטית, של כל אחד מהם, מכיוון שהסדיסט, כפי שטען דלו, לעולם לא יסבול קורבן מזוכיסט החווה עונג מן הכאב ולהיפך. הסדיסט, כסופר-אגו טהור, מבטא את מיניותו על ידי שליטה בקורבנותיו ולכן יש להבין את פעולותיו של "המלאך הלבן", כאשר הוא מענה את גופם של החיילים — אך לא את גופם של יותם ואמיר, ובמיוחד לא את גופו של רפא — כביטוי של פנטזיה הומואירוטית סדיסטית. החיילים האחרים נענים לתשוקה הסדיסטית של מפקדם וזו הסיבה לכך שהם מפרים, די במהרה, את הסולידריות המזוכיסטית עם רפא וקוראים להסגרתו. הפנטזיה המזוכיסטית משמשת את החיילים האחרים לא רק להתקה של העונג ההומואירוטי, אלא, באופן כפול, גם לסילוק או להדחקה של תחושות אלה. כדי לסלק את האיום ההומוסקסואלי, מזהים אותו החיילים עם המזוכיסט שאינו עונה לדרישות המסורתיות של הגבריות. החיילים מביעים תשוקה למיזוג עם המזוכיזם ההומואירוטי שרפא יצר, אך בגלל החרדה מאובדן ה"אני" הגברי, שיכול להתרחש בעקבות מיזוג זה, הם שופכים את דמו. כאשר רפא מתיישב לצד חבריו, לאחר שראו בו את האחראי לסבלם, אומר נחשון, המתנגד הראשי לרפא: "מתחיל להסריח כאן". רפא נתפס, כפי שמרי דגלס מסבירה, כ"אדם מזהם: אדם מזהם תמיד טועה. הוא פותח ממצב לא תקין או פשוט חצה איזושהו קו שלא היה צריך לחצות. וחציה זו יוצרת סכנה למישהו" (Douglas [1966] 1984, 113). רפא חוצה את הגבול בין גבריות לנשיות, בין עונג לכאב, ולכן הוא נתפס על ידי החיילים כמי שמערער את הסדר החברתי וכמפר את הטאבו של הגוף הגברי.

בניגוד לחבריהם לפלוגה, נותרים יותם ואמיר נאמנים לקשר המזוכיסטי ההומואירוטי עם רפא, המייצר את החברות המשולשת שלהם. אמיר מביע התנגדות נחרצת לחבריו, וביניהם יותם, הסבורים שרפא צריך להסגיר את עצמו ומפרש את הסבל המזוכיסטי כחלק בלתי נפרד מן האופי ומן הדרישות לגבריות: "מה אתם רוצים, גם להרגיש גברים כי נתתם לו גיבוי וגם לא לשלם את המחיר שהחלטה כזו דורשת מכם". ההזדהות המזוכיסטית של יותם עם רפא מופגנת כאשר הוא מבקש מן המ"מ להשתתף בעינוי הגופני שיעבור רפא. אף על פי שהמ"מ מסרב, יותם אינו פורק מעליו את הצידור ומביע סולידריות מזוכיסטית עם עינויי הגוף של רפא.

ואולם, רפא אינו חווה עונג מיני הומואירוטי מעינויי הגוף הסדיסטיים של "המלאך הלבן", אלא מעינויי הגוף של חבריו לקבוצה, ובעיקר — אמיר ויותם. אנסה להסביר טענה זו. עונג הסבל של המזוכיסט מיוצר לא על ידי העונש — שהוא תנאי מוקדם להשגת העונג המושהה ומוכחש ונותר כאידיאל בפנטזיה. רפא הוא זה שהביא על עצמו את העונש הגופני של "המלאך הלבן" ובכך הוא הלקה את עצמו על דומותו לאביו הסימבולי, הלקה את האב שבתוכו. בריבזמן הוא סובל מרגשות אשם על סבלם של חבריו, המוכים בשל הדומות הזו שלו. כאשר "המלאך הלבן" שואל אותו מדוע אינו בוכה בגלל העינוי הפיזי הרב שנגרם לו, עונה רפא: "אני בוכה רק מדברים שבאמת מכאיבים לי", ומוסיף, "אצלי הכאב קשור רק

לאהבה". העיניו הפיזי של "המלאך הלבן" הסדיסט אינו מכאיב לרפא מכיוון שהוא חש רק כוז — ולא אהבה — כלפיו. אהבתו נתונה ליותם ואמיר, שהם אלה המספקים את הנאתו המזוכיסטית באמצעות רגשות האשמה הרודפים אותו. רפא מעוניין להנציח בתוכו רגשות אשם אלה, המייצרים את הנאתו המזוכיסטית וזו הסיבה לכך שהוא בוחר להלשין על עצמו באופן אנונימי (מידע שמתגלה בחלק השני של הסרט). בפני רפא עמדה כמובן האפשרות לחשוף את עצמו בגלוי, כצלם האנונימי ולקבל את העונש המגיע לו. הוא אמנם בוחר לקבל את העונש, אך לעשות זאת בעילום שם. בדרך זו יוכל לשמר, להקפיד, להשהות את מציאות התענוג, את רגשות האשם כלפי חבריו, ויותר מכך, את תחושות האשם של חבריו הסוברים, בטעות מן הסתם, שאחד מהם בגד והביא להפללתו. כך מביא רפא לסילוקו העצמי מן הקבוצה ומכונן את הפנטזיה המזוכיסטית האולטימטיבית שלו. ואכן, ברגע הפרידה מיותם ומאמיר בבית החולים הוא בוכה — בוכה מאהבה, בוכה מן הכאב הקשור באהבה.

פשעי האהבה

בחלקו השני של הסרט יוצא רפא, בתפקיד קצין מצ"ח, לחקור את פרשת הרצח של מחבל שהביא למותו של חברו אמיר. בתהליך החקירה הוא נתקל בעיונות מצד חיילי היחידה ומפקדה, סא"ל קרני (ארנון צדוק), החרדים מחשיפת האמת על הפרשה, וביחס דור-משמעי של משיכה ורתיעה מצד יותם, שמשמש עתה כמפקד הפלוגה. אף על פי שעמדת חקירה זו, שבה בוחר רפא את הגוף הצבאי, משרתת את האינטרסים של המוסד הצבאי, חקירתו נתפסת כנושאת אופי חתרני ("נובר כמו שרשור") נקמני-איש ("יש לו חשבון ישן עם היחידה") ואפילו בוגדני אנטי-לאומי ("כל הצלולים האלה בשביל מחבל שהרג את החבר הכי טוב שלך").

היחס הדור-משמעי של יותם לרפא מצביע על היחס הדור-משמעי שלו למזוכיזם שלו-עצמו ולאופן שבו הוא מתבנת את התשוקה ההומואירוטית לרפא. מצד אחד, דבק יותם בסמכות האבהית הצבאית, שהוא עתה חלק ממנה, ובערכי האחווה ההומוחברתית ורואה ברפא את מי שמחלל את זיכרו של אמיר. מצד שני, יותם הוא זה שמשכנע את קרני לאפשר את מהלך החקירה, גם במחיר ערעור היחסים עם סביבתו הקרובה. יותם רדוף רגשות אשמה כפולים: אשמה על כך שנטל חלק בהפללה של רפא בטירונות, ואשמה על השקר החברי שחיפה על הרוצח, שהוא היה שותף פעיל בתוכו. בכך שמסר לרפא את סמכות החקירה הוא מבטא כמיהה לענישה עצמית, להלקאת דמות האב שהוא חלק ממנה. בכך הוא נעתר לפנטזיה המזוכיסטית, שרפא הוא שותפה, המציבה אותו בעמדת סובייקט גברי-נשי. התנהגותו של יותם מצביעה על תשוקה לחידוש הקשר ההומואירוטי עם חברו, קשר שנוצר בתקופת הטירונות. זהו ביטוי לכמיהה מזוכיסטית לשחזור הטראומה ההיסטורית שעלולה לקרוע אותו מזרועות הפיקציה הדומיננטית. תשוקה זו מודגמת בסצינה שבה יותם מכה את רפא לאחר שהאחרון חקר את תמר, חברתו. אבל הרס הגוף של רפא

מוביל במהרה להתרפקות נוסטלגית של השניים, הנראים עתה שוכבים זה בזרועות זה על מיטה צרה. ראשו של יותם מונח על חזהו של רפא, כשהתמונה של האב המושפל – המ"מ המחרבן – ששמר רפא, ושכעת שניהם מתבוננים בה בצוותא, מתווכת ביניהם. ההתמסרות המזוכיסטית של יותם היא מוגבלת ומרוסנת מזו הצעקנית של רפא משום שהיא מעוררת את חרדותיו מערעור הסדר החברתי הפטרנלי ומחציית הגבול בין הגברי לנשי. לכן הוא מתיק את תשוקותיו המזוכיסטיות לרפא, לגבר "האחר", שאינו חושש לעבור ל"שטח האויב" של הנשיות ולמרוד באב בפנטזיה המזוכיסטית שלו. באחת הסצנות, לאחר ריב שמתפתח בין השניים, מנתץ יותם את מצלמתו של רפא – האובייקט שסימן את המרד באב – ומיד לאחר מכן, מנסה לאחות את השברים. דו-משמעות זו – של ניפוץ הפנטזיה המזוכיסטית וכו-בזמן ניסיון נואש להיצמד אליה ולאחות את שבריה – מאפיינת את דמותו של יותם. ניתן לראות את הסרט כמאורגן סביב שני שקרים: השקר של סולידריות החבורה הצבאית, המכסה על הפרשה של רצח הערבי, והשקר של רפא המבנה את הקשר ההומואירוטי המזוכיסטי שלו עם חבריו לפלוגה. שני השקרים – השקר הלאומי והשקר הפרטי – קשורים בשיח של הגוף: הגוף "המוקצה" של הפלסטיני המת, שנרצח בסדיסטיות במהלומות פטיש ושסולק לאחר שהורחק מן המרחב הצבאי על ידי חברי הפלוגה, שטרחו לנקות (תרתי משמע) את זירת הפשע ולהעלים ראיות. והגוף "המוקצה" של רפא, שנתפס כ"נשי" וכמזהם, ושבאופן דומה, מורחק ומסולק בסדיסטיות על ידי החיילים מן המרחב הצבאי. שיבתו של רפא, בחלק השני של הסרט, אל המרחב הצבאי שממנו סולק, היא שיבתו של המודחק "המוקצה", שעומד לחקור לא רק את פרשת דחיית הגוף "המוקצה" של הערבי, אלא גם את פרשת דחיית הגוף "המוקצה" שלרעצמו. הוא חורט על בשרו באופן מזוכיסטי את הסבל של שניהם – את סיפור הדיכוי הלאומי ואת סיפור הדיכוי המיני. הגוף של רפא, שסולק באופן סדיסטי מן הצבא, חוזר כדי לחשוף באופן מזוכיסטי את הפעולות הסדיסטיות של הכיבוש המיני והלאומי כאחד. רפא מעורר אימה רבה כל כך בקרב החיילים משום שהוא מאיים לערער את הבסיס הלאומי והמיני שעליו מושתתת אחוות הגבריות הישראלית. הסרט אחד משלנו אינו מציב אלטרנטיבה לשתי הבעיות שאותן העלה, אבל הוא חושף את עצם פעולת הדיכוי, את מנגנון היווצרותה, באופן שבו הוא קורא ומפרש את סיפור הדיכוי הלאומי דרך סיפור הדיכוי המיני.

ביבליוגרפיה

- ביאל, דויד, 1992. "הציונות כמהפכה אירוטית", ארוס והיהודים, תרגמה כרמית גיא, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 231–267.
- גלזמן, מיכאל, 1997. "הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תיאוריה וביקורת 11 (חורף): 145–162.
- גרץ, נורית, 1993. סיפור מהסרטים: ספרות ישראלית ועיבודיה לקולנוע, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- חבר, חנן, 1986. "חי החי ומת המת", סימן קריאה 19: 188–195.
- יוסף, רו, 1998. "העור הקרוע: פנטזיות גבריות, חרדות גבריות וייצוג גוף הגבר ה'נשי' בקולנוע הישראלי", סינמטק, מארס-אפריל: 20–25.
- פרויד, זיגמונד, [1905] 1954. שלוש מסות על התיאוריה המינית, תרגם מנחם אילון, ספרית פועלים, תל-אביב.
- פרידמן, מיכל, 1998. "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנט המלחמה הישראלית", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 33–43.
- צור, מוקי, עורך, 1988. קהילתנו: הגות, לבטים ומאויי החלוצים, יד יצחק בן-צבי, ירושלים.
- שוחט, אלה, 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, תרגמה ענת גליקסמן, ברירות, תל-אביב.
- Bersani, Leo, 1988. "Is the Rectum a Grave?" *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, ed. Douglas Crimp. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 197–222.
- Boyarin, Daniel, 1997. *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of Jewish Man*. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- , 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge.
- , 1995. "Melancholy Gender/Refused Identification," in *Constructing Masculinity*, eds. Maurice Berger, Brian Wallis and Simon Watson. New York and London: Routledge, pp. 21–36.
- Clover, J. Carol, 1992. *Man, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Douglas, Mary, [1966] 1984. *Purity and Danger*. London, Melbourne and Henley: Ark Paper back.
- Deleuze, Gilles, [1971] 1989. *Masochism: Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books.
- Edleman, Lee, 1991. "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance and the Spectacle of Gay Male Sex," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 93–116.

- , 1994. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York and London: Routledge.
- Freud, Sigmund, [1919] 1986. "'A Child is Being Beaten'," *Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, vol. 19, trans. James Strachey. London: Hograth Press, pp. 179–204.
- , [1924] 1986. "The Economic Problem of Masochism," *Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, vol. 19, trans. James Strachey. London: Hograth Press, pp. 157–170.
- Foucault, Michel, 1979. *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books.
- Gilman, Sander, 1993. *Freud, Race and Gender*. Princeton: Princeton University Press.
- Halperin, M. David, 1990. "Heroes and their Pals," in *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York and London: Routledge, pp. 75–87.
- Hatt, Michael, 1993. "The Male Body in Another Frame: Thomas Eakins' 'The Swimming Hole' as a Homoerotic Image," *Journal of Philosophy and Visual Arts, Special Issue on "The Body"*: 9–21.
- Jackson, Earl Jr., 1995. *Strategies of Deviants: Studies in Gay Male Representation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 126–178.
- Miller, D. A., 1991. "Anal Rope," in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss. New York and London: Routledge, pp. 119–141.
- Mulvey, Laura, [1975] 1992. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality*. London and New York: Routledge, pp. 22–34.
- Ne'eman, Judd, 1995. "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid: Israeli Cinema in the 1980s and 1990s," in *Documenting Israel*, ed. Charles Berlin. Cambridge, Mass.: Harvard College Library, pp. 117–152.
- Parker, Andrew, et al. eds., 1992. "Introduction," in *Nationalism and Sexualities*. New York and London: Routledge, pp. 1–18.
- Reik, Theodor, 1962. *Masochism in Sex and Society*, trans. Margaret H. Beugel and Gertrud M. Kurth. New York: Grove Press.
- Sedgwick Kosofsky, Eve, 1985. *Between Man: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Shapiro, Steven, 1993. *The Cinematic Body: Theory Out of Bounds*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Silverman, Kaja, 1980. "Masochism and Subjectivity," *Framework* 12: 2–9.
- , [1983] 1992. "On Suture," in *Film Theory Criticism: Introduction Reading* (Fourth Edition),

- eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, pp. 199–209.
- , 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge.
- Smith, Paul, 1993. *Clint Eastwood: A Cultural Production*. London: UCL Press.
- Studler, Gaylyn, 1998. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Theweleit, Klaus, 1987. *Male Fantasies*, vol. 2, trans. Stephen Conway. Minneapolis: The University of Minnesota Press.